

Utasi Csilla

ORPHEUSZ ALAKMÁSA
Rejtőzködő intertextusok

Szaklektorok

Dr. Bence Erika

egyetemi tanár

(Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék)

Dr. Marko Čudić

egyetemi tanár

(Belgrádi Egyetem, Filológiai Kar,
Hungarológia Tanszék)

Dr. Medve Zoltán

egyetemi tanár

(J. J. Strossmayer Egyetem, Eszék, Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék)



Министарство науке,
технолошког развоја и иновација

MEGVALÓSULT
A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

A kötet megjelenését a Szerb Köztársaság Tudományügyi,
Technológiafejlesztési és Innovációs Minisztériuma
és a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. támogatta

ISBN 978-86-6065-935-6 (nyomtatott kiadás)

ISBN 978-86-6065-936-3 (elektronikus kiadás)

Utasi Csilla



ORPHEUSZ ALAKMÁSA

Rejtőzködő intertextusok



Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
Újvidék
2025

Szerzői jog

A publikáció tartalma nem sokszorosítható, másolható, sem egyéb módon nem hasznosítható a szerzőnek mint a szerzői jog tulajdonosának írásos beleegyezése nélkül.

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 the holder of the copyright.

TARTALOM



Előszó	7
ÖNREPREZENTÁCIÓK	
A Körmöcbányai táncszó kulturális kontextusa	11
A kisebb költemények és az <i>Obsidio</i> viszonya Zrínyi Miklós kötetében	21
Képelméleti kérdések a Syrena-gyűjteményben	39
Orpheusz alakmása. Zrínyi Miklós <i>Syrena</i> -kötetének elbeszélői pozíciója	47
A magyar katolikus restauráció női olvasmányai	63
Esterházy Pál önreprezentációi	71
A gyerekkor képe a régi magyar emlékirásban	89
AZ IRODALMI MŰ MINT REPREZENTÁCIÓ	
Hunnia és Pannónia között. Miroslav Krleža és a magyar irodalom ...	99
Az Új <i>Symposion</i> első nemzedékének esszéírása	107
Költészet kisebbségben. Jung Károly, Danyi Magdolna és Böndör Pál verseiről	118
A képzőművészeti látás Tolnai Ottó költészetében. <i>Az irodalmi mű látványa</i>	131
A tanúságtevő felelőssége. Aleksandar Tišma: <i>Upotreba čoveka</i>	139
A versfordítás alkímiája. Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš fordítói elvei	149
Arthur Koestler fogalompárja – a jógi és a komisszár – Danilo Kiš irodalmi gondolkodásában	157
„A kép magára csupaszított élessége”. <i>Mészöly Miklós poétikai reflexiója</i>	177
Neven Ušumović <i>Makovo zrno</i> című kötetének rejtőzködő Csáth-intertextusai	184
Az állati és a növényi lét idegensége Csáth Géza elbeszéléseiben ..	195
A tanulmányok első megjelenésének helye	211
Névmutató	213

ELŐSZÓ



Az olvasó elé kerülő kötet tanulmányai az elmúlt tíz évben keletkeztek. A táányos alcím (*Rejtőzködő intertextusok*) arra utal, hogy a legtöbb dolgozatban olyan, egyszerre több nyelvhez és kultúrához kötődő szerzők munkáiról van szó, akik az egyetlen kultúrában jártas, anyanyelvű olvasó számára felismerhetetlen intertextusokat, hivatkozásokat rejtenek el szövegeikben.

Szokatlan megoldásnak tűnhet, hogy a könyvben régi irodalmi tárgyú és modern–kortárs szövegekről is szó esik, hiszen ezeket az irodalomtudományon belül külön diszciplínák tárgyalják. Az első fejezetben a késő középkori és kora újkori művek kínálta személyiségmintákat és az önreprezentációs formákat vizsgálom. Az elveszett középkori magyar szerelmi költészet leghosszabb, máig rejtélyes töredékét, a *Körmöcbányai táncszót* az Európa-szerte ismert ifjúság kútja történet és a rossz asszonyt leíró metaforasor segítségével közelítem meg. A kora újkori nőnevelés egyik első irata, az evangélikus Lucas Martini erkölcsbotanikai könyvecskéje, mely néhány évvel később Pécsi Lukács fordításában magyarul is olvashatóvá vált, a fiatal lányok elé állított erényeket koszorúsnővénnyel szemlélteti. Hajnal Mátyás bedegi Nyáry Krisztinát, patrónusa, Esterházy Miklós feleségét a neki ajánlott meditációs könyvecske ajánlásában ugyanezzel a virágszimbolikával dicséri. A Zrínyi Miklós önreprezentációját megvalósító Syrena-kötet esetében a kortárs magyar befogadók többsége számára rejtve maradt az olasz költészet és epika imitációja, ugyanúgy, mint az, hogy Zrínyi elbeszélői pozíciójának kialakításakor a horvát irodalomban a história műfajához fűzött reflexióhoz kapcsolódott. A főúri önreprezentáció a fiatal korában Zrínyi-centókat író Esterházy Pál esetében, aki nádori méltóságra emelkedett, a Királyi Magyarország leggazdagabb főura volt, az írott szövegeken túl várai, kastélyai berendezésében és a birtokain kialakított szakrális tájban is megnyilvánult.

A 18–19. század fordulóján létrejövő irodalomnak a vizsgált jelenség szempontjából legszembetűnőbb jegye, hogy a műbeli önreprezentációt a mű reprezentációja váltja fel. Könyvem második fejezetében a vajdasági magyar irodalom, mindenekelőtt az első Symposion-nemzedék szerzőinek délszláv kötődései mellett szerb vagy horvát írók magyar intertextusait vagy a magyar irodalomhoz való kötődéseiket elemzem, melyekből gyakran a szerzők poétikájára is lehet következtetni.

ELŐSZÓ

Örömmel tölt el, hogy gondolataim egy részét hallgatóimmal is megoszthattam. Köszönetet szeretnék mondani a könyv recenzenseinek és első olvasóinak, akik tanácsaikkal, észrevételeikkel segítettek munkámat, az újvidéki Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéknek pedig könyvem kiadásáért.

Hálásan gondolok a régi magyaros konferenciák és az újvidéki Magyar Tanszék szervezte és más tanácskozások résztvevőire, akik előtt dolgozataim első változatát előadhattam.

Utasi Csilla

Újvidéken, 2024. december 10-én

ÖNREPREZENTÁCIÓK



A KÖRMÖCBÁNYAI TÁNC SZÓ KULTURÁLIS KONTEXTUSA



Azt a néhány verssort, melyet *Körmöcbányai tánc szó* címen tart számon az irodalomtörténet, a bányaváros jegyzője, Johann Kreusl Körmöcbánya 1505-ös számadáskönyvének címlapjára jegyezte fel.¹ Bár az eddigi értelmezők első sorban az ének jelentésének kihüvelyezésére törekedtek, az ének későbbi párhuzamai segítségével azt is bizonyították, hogy az alacsony stílusnemhez tartozik.² Ugyanakkor a szöveg rejtélyességéből mit sem vesztett: az erőfeszítések ellenére nem csupán a kezdőszó olvasata és jelentése maradt a mai napig megfejtetlen,³ hanem arról sincs konszenzus, hogy a versben megszólaló én kihez, egyáltalán egyetlen személyhez intézi-e felszólításait.

A középkori magyar erotikus költészet létezését mindössze néhány töredék bizonyítja, párhuzamok híján ezért nincs módunk arra, hogy a *Körmöcbányai tánc szó* szövegének szemantikai többértelműségét felszámoljuk. Úgy látom azonban, hogy a szövegen keresztülfutó eltérő jelentések rögzítése nélkül is lehetséges az ének egykori kulturális kontextusának és használatának a jelzése. Vizsgálódásomban a szakirodalom állításainak ismertetéséből indulok ki.

Ludányi Mária 1994-es dolgozatában a *Körmöcbányai tánc szót* fordításszöveggé azonosította, lehetséges német forrására mutatott rá, és keletkezéséről

¹ *A Registrum super exactione pecuniarum vinorum virgell et appreciationum Civitatis Kremptnicensis in Anno Domini Millesimo Quingentesimo Quinto sub Judicio Domini Valentini Palusch* (Tom. I, fons 32, fasc. I, nr. 4) című számadáskönyv címlapjára írt verset Križko Pál fedezte fel és tette közzé (Križko 1876, 328). A lejegyzőt Johann Kreusl (vagy Creusl) néven azonosították.

² Tolnai Vilmos szerint „vénasszonyt csúfoló verssel van dolgunk” (Tolnai 1918, 432–433, 433), Horváth János a „dévaj, parodisztikus” virágének példjaként hivatkozik rá (Horváth 1997, 75), Gerézy Rabán szerint a vágás és műköltői eredetű „tréfás tánc szó, mégpedig vénasszonycsúfoló” (Gerézy 1962, 298–299), Bognár Péter a gúnyversköltészet sorában helyezi el (Bognár 2016, 14–16). Szentmártoni Szabó Géza vitatja a *Körmöcbányai tánc szó* szatirikus-gúnyos jellegét, szerinte egy szerelmi ének utolsó versszaka (Szentmártoni Szabó Géza. „A »Zsupra agnó» olvasata”. In *Magyar Művelődési Lexikon*, LX., minden kor, szerkesztők Bartók István, Csörsz Rumen István, Jankovics József, Szentmártoni Szabó Géza, 295–298 [Budapest: Balassi Kiadó, 2011], 297).

³ A 16. században még nem rögzült a zs hangjelölésmódja: Beöthy Zsolt szerint a kezdőszó zsuppként olvasandó. A zsupra a vénasszonnyal! Zsupra való a vénasszony! fordulatok a boszorkányperekre mennek vissza, ám ezek nem azt jelentik, hogy az adott vénasszony máglyára való, hanem azt közlik tréfásan a vénasszonnyal, nem való a fiatalok közé. Szilády Áron az általa idézett 17. századi, vágás eredetű latin–magyar makarónivers „supra surge” szókapcsolata alapján állapítja meg, hogy „a Supra agno annyi, mint föl banya, szökj fel banya” (kiemelés az eredetiben – U. Cs.). A két véleményt Horváth Cyrill foglalja össze a költeményhez fűzött jegyzetében Horváth Cyrill. *Régi Magyar Költők Tára* I. kötet, 2. kiadás. Budapest, 1927). Kőszeghy Péter arra figyelmeztet, hogy a népköltészetben: „A zsup (továbbá minden, ami a házat fedi: zsendely, nádas tető) a megfélemlítő szövegegyüttességben a férfi nemi szerv eufemizmusának megnevezése” (Kőszeghy 1985, 182–183).

is hipotézist fogalmazott meg (Ludányi 1994). Úgy vélte, a forrásművet Kreusl nem egészében ültette át: a szöveg hiátusát a kéziratban az első két sor után húzott vonal jelzi. Ludányi Mária érvelése a következő pontokba foglalható:

- 1) A forrásmű német lehetett, Körmöcbánya jegyzője valószínűleg csupán a refrént merítette egy egykorú, mára ismeretlen magyar táncdalból.
- 2) A magyar ének bizonyos elemei megegyeznek a 13. századi bajor–oszt-rák költő, Neidhart paraszti környezetben játszó énekeinek, különösen az első Sommerliednek hasonló elemeivel (pl. Az első Sommerliedben szereplő vénasszony szerelmi dühében kecskeként, a magyar ének megszólítottja pedig kancaként szökell fel). Inkább motivikus hasonlóságról van azonban szó: verssorokra kiterjedő egyezések nem mutathatók ki, Neidhart költészete csupán áttételekkel lehetett a magyar táncszó forrása.⁴
- 3) A *Körmöcbányai táncszó* értelmezése, annak ellenére, hogy a táncszó feltehetően a Minnesanghoz és Neidhart énekeihez kötődik, nem döntheti el azt a kérdést, hogy a mára elveszett, a maga korában írásban nem rögzített késő középkori magyar erotikus költészet udvari vagy populáris jellegű volt-e, hiszen a táncszó fordításszöveggént mindekelőtt az átültető, egy német anyanyelvű polgár német kultúrájáról tanúskodik (Ludányi 1994, 136–137, 139–141).

A versnek aszerint, hogy az *agnő* korabeli jelentései közül melyiket részesítjük előnyben, ma két, egymással egyenrangú olvasata lehetséges. A továbbiakban a *Körmöcbányai táncszó* két, egymástól eltérő jelentését bontom ki.

Az agnő lehetséges értelme

A) A Neidhart-párhuzam csupán abban az esetben forog fenn, ha a *Körmöcbányai táncszó*ban megszólított agnő a bajor–oszt-rák költő énekeiben szereplő kéjsóvár „vetula” (Classen 2008, 67) megfelelője. A nyári és téli énekek egyaránt falusi környezetben játszódnak. A Sommerliedekben falusi lányok kerülnek az Úrnő szerepébe, mind ők, mind pedig a kéjsóvár vénasszonyok lelkesen viszonyozzák Neidhart von Reuenthal lovag közeledését. A Winterliedekben azonban ellenfelei, a szerelmi ügyekben nyers és célratörő falusi

⁴ A Neidhart-redakciók és a nyomtatott kiadások eddigi legteljesebb gyűjteménye (Müller–Bennewitz–Spechtler 2007), valamint a Neidhart-kézikönyv (Springeth–Spechtler 2018) azt bizonyítják, hogy az oszt-rák–bajor költő énekei a 15. századi Bécsben változatlanul népszerűek voltak. Költészetét a felső-magyarországi német nyelvű bányavárosokban a területi közelség miatt is ismerhették. Kreusl esetleges bécsi tanulmányairól, kapcsolatairól, a bányavárosok korai énekkultúrájáról nem maradtak fenn adatok. A *Körmöcbányai táncszó* német mintáját vagy közeli szövegvariánsát nem tartalmazza a 2007-es salzburgi kiadás.

legények rendre kiütik őt a nyeregből. Neidhart arisztokrata közönségnek szánta dalait. A paraszti környezet tükörként funkcionál, segítségével Neidhart az udvari szituáció létére, esélyére kérdez rá (Classen 2014, 165–188).

A lehetséges forrásmű (Neidhart 1999, 1) dialogikus. A vénasszony és a lánya beszélgetnek, a lány hiába próbálja lebeszélni szerelmi dühében gida-ként szökellő anyját a táncról és Neidhart lovagról, az öregasszony társait felszólítja, menjenek el a táncba. A táncolás ebben a szövegösszefüggésben nem köznapi jelentésben értendő: a tánc ugyanis a szexuális aktus közkeletű metaforája volt. Apáti Ferenc *Cantilenájának* „Serényen futamnak táncban az leányok...” kezdetű 7. versszaka valószínűleg ugyanezzel a metaforával jelzi a lányok elbukását (Volf [ed.], 1874, 102–103). A *Körmöcbányai táncszó* beszélője arra szólítja fel a vénasszonyt, hogy váratlanul beállító férje jelenlétében viselkedjen úgy, ahogyan távollétében viselkedett. A megszólított vénasszony házasságtörést követett el, s a férj hazaérkezésével tette lelepleződik.

A *Körmöcbányai táncszó* megszólítottja azonban kapcsolatban állhat az ifjúság kútjáról szóló, a középkor kollektív képzeletébe mélyen beivódott történettel is (Schade-Tholen – Franke 1998), amely a keresztes háborúk idején került Európába, és elsőként a Nagy Sándor-regényben bukkan fel. A *Rózsaregény* keresztény elemekkel átszőtt kertleírásában az ifjúság kútja az udvari szerelem allegóriájaként szerepel (de Lorris – de Meun 2008, 469–472). A kútról készült, a *Rózsaregény*hez nem köthető képi ábrázolások legtöbbször férfiak és nők vegyesen mártóznak meg a vízben. A megújulás együtt jár a szerelemvágy feltámadásával. Néhány metszeten és freskón a megfiatalodottak már a gyógyvíz medencéjében szerelmeskedésbe fognak.⁵

A késő középkor a történetet morális szempontból közelítette meg. A megfiatalodás a lehetetlenség: az adúton egyik esetévé válik. Sebastian Brant a *Bolondok hajójában* kifejti, az öregség rossz: bolond, aki magának hosszú életet kíván. Hans Sebald Beham metszetén a fürdőépület tetején egy bolondsipkás alak vegyül a fürdőzők közé (Schade-Tholen – Franke 1998, 208–210). Az agnótt leleplező *Körmöcbányai táncszó* jól illeszkedhetne a téma morális felfogásához, ám a toposznak a házasságtörés sem az udvari, sem pedig a moralizáló felfogásban nem mozzanata.

Id. Lucas Cranach *Az ifjúság kútja* című 1564-es festménye a történet udvari változatának egyik utolsó összegzése. Cranach nőket ábrázol, bal oldalról érkeznek a Venus és Cupido oltalma alatt álló kúthoz. Az átváltozás a meden-

⁵ A piemonti Manta-kastély Sala baronale nevű dísztermének 1420 táján keletkezett freskóján, a Képszalagok Mesterének, a 15. század közepéről származó metszetén és a regensburgi Ludwigsstraße 3-as számú házában található, 1370-ben készült falfestményen (Opitz 2008, 211–249). Opitz arra is figyelmeztet, hogy a meztelenséget és a komoly tárgyakat ábrázoló falfestmények gyakran ugyanazokat a termeket díszítik, az ifjúság kútja-ábrázolás tehát humoros, ironikus kontextusba kerül.

ce közepén következik be. A vízből kikelő lánykák egy sátorban felöltöznek, férfiak társaságában terített asztal mellett ülnek, néhányan már párt is választottak maguknak. A festmény azonban nézőjét a szexuális vágyak megfélézésének szükségességére is inti. A kútkáva központi helyén a forrás nimfája szendereg. A felirat szerint a forrásnimfát nem szabad felébreszteni álmából, óvakodni kell a vágyak megélésétől, meg kell maradni az érzékiséget sugárzó kép szemlélésénél. A kép a vágy tárgyának helyébe lép.⁶

B) Az agnő másik jelentése ugyancsak a „feje tetejére állított világ” képzetéhez vezet, ám annak egy alacsonyabb műveltségi szinten megfogalmazott változatához. Az agnő a régi magyar nyelvben elsősorban nem vénasszonyt jelentett, hanem kicsapongó és tékozló nőt. Az agebhez hasonlóan szitokszó volt: az *agnő* az *ageb* párja, társa. A Melius Juhász Péter említette, mára elvesztett „Az agnőnek, s az agebnek, annak mind egy az ára...” incipitű ének (Melius 1561, 244) valószínűleg ugyanazt a meggyőződést fejezte ki, mint az *Adhortatio mulierum* alábbi, 13. versszaka:

Asszony, szép társam! ím, mast megmondom,
Te bűneidet el nem szenvedöm;
Ha bűneidet én elszenvedem,
Ifjak, kik látják, csak megcsúfolnak
Engömet mondnak *két ageb egyiknek*
(Szilády 1883, 79).

Armbrust Kristófnak az augsburgi szállásadónőjéről készült énekében (Armbrust 1896, 22) a fogalom két alakban szerepel: mint agnő (a rímkényszer miatt az egyik sorvégen „megkopott, megvénhedt agné”-ként) és mint ebagnő. Az utóbbi névalak összevonással keletkezhetett, az ageb utótagját, mintegy nyomatékképpen, az agnő szókapcsolat elé illesztették.

A kortársak szerint Id. Pieter Brueghel *Száz flamand közmondás* című vásznán a „mundus inversus”-ot festette meg (Müller 2000, 29). A központi, fiatal, mélyen kivágott, piros ruhát viselő nő kék palástját borítja férje fejére, azaz eltitkolja előtte, hogy megcsalja (S. Gibson 2010). A férj, az *Adhortatio mulierum* beszélője, óva inti feleséget attól, hogy palástját a hátára borítsa, mert ez esetben a közvéleményt képviselő ifjak őt *asszony samarának* mondanák (Szilády 1883, 79). Az *Adhortatio mulierum*ben szerepel a kabola-vezér kifejezés is: az engedetlen asszony neve (Szilády 1883, 79).

⁶ Az először 1499-ben Velencében, Aldus Manutius nyomdájában, velencei dialektusban megjelent *Hypnerotomachia Poliphili* a főhősnek, Poliphilusnak Polia iránti szerelmét beszéli el. A szerelmesek Cytheré szigetén, Venus kútjánál egyesülnek. A Polia iránti szerelem átvitt értelemben az ókori épületek iránti lelkesedést jelenti. A szöveg ezen a helyen Praxitelész knidoszi Aphroditéjére hivatkozik, amely önkielégítésre indította a férfiakat. Cranach képén a forrásnimfa a festészet allegóriája (Schade-Tholen–Franke 1998, 207–208).

A *Körmöcbányai táncszó* beszélője valószínűleg ugyanazt a címzettet aposztrofálja háromféleképpen: agnónek, kablának és Katónak. Kata a régi magyar nyelvben az utcalányok közkeletű neve (vö. pellengér = katafa) (Kőszeghy 2003, 43). Jellemző viseletük a rövid palást (Tompos 2008, 484), ám a palást inkább a házasságtörés fogalomkörét erősítő kellék a versben. A megszólítottnak, aki ebben az esetben nem vénasszony, a legfőbb bűne a házasságtörés.

Ahogy ezt például a német passiójátékokban szereplő, a feltámadás történetét bővítő, a kenetárus boltjában játszódozó jelenet, melyben a boltos és felesége lépnek fel (Classen 2006), vagy a besztecebányai kályhacsempék pajkos jelenetei (Mezei 2013) egyaránt azt támasztják alá, a késő középkor polgári világát foglalkoztatta a férfi és a nő házasságbeli viszonya. A középkori és kora újkori művek az elvetemült asszonyt a „feje tetejére állított világ” toposzához tartozó adünata-sorok elemeinek állandó csoportjával jellemzik. A „feje tetejére állított világ” azok közé a toposzok közé tartozik, melyek irodalmi eredetűek. Ősképe Vergilius VIII. eclogájának adünata-felsorolása (Curtius 1993 [1948], 104–107). Nem véletlen, hogy a már említetteken kívül mind Armbrust énekében, mind pedig az *Adhortatio mulierumben* szerepel Simon bíró, az irányítást magához ragadó asszony alakja is (Szilády 1883, 79; Armbrust 1886, 22).⁷

A *Körmöcbányai táncszó* énje a házaseénekek szókincsével él,⁸ az énekében kifejeződő morális álláspont azonban mélyen kétértelmű. A vers az erkölcsi ítékezés álarcában a titkos szerelmet is megjeleníti, a beszélő pedig ezt a megjelenítést és a megszólított, házasságtörő asszony leleplezését és sarokba szorítását láthatólag élvezi. A szlovák, a horvát és a magyarországi német világi irodalom első emlékei ehhez hasonló rövid feljegyzések.⁹ Vannak közöttük erotikus tartalmúak is.¹⁰ Valamennyit polgári környezetben rögzítették írásban, ami annál meglepőbb, hiszen a házasságtörő szerelmet ebben a közegben drákói szigorral büntették.¹¹

⁷ Az engedetlen, nyelves asszonyt jelölő angol és magyar fogalmaknak az angol és a magyar kulturális emlékezetben betöltött szerepéről lásd: Pikli 2010a; Pikli 2010b, 23–248.

⁸ Horváth János a *Körmöcbányai táncszó* irodalmi kontextusát többek között a házastársi érzelmet megszólaltató művekben, elsősorban a házaseénekek nyersebb humorú változatában jelölte ki (Horváth 1997, 75).

⁹ A Magyarország területén fennmaradt egyetlen német szerelmes éneket Bártfa 1439-es számadáskönyvébe jegyezték be (Tischler–Tischler 1997, 459–462).

¹⁰ Nikša Ranjina énekeskönyvének 324. verse; egy ismeretlen szerző *A ti, divojko šegljiva...* incipitű éneke (Pantić 1964, 22–25, 35–38).

¹¹ A Budai városi jog 290. cikkelye a következő büntetést írja elő azok számára, akiket házasságtörésen kapnak: „Man schol yn paiden eyn grab machen pey den galgen. Vnnd schol sy In das lebentig legen vnnd eyenen stecken oder pfoel durch sy paid treiben” (Mollay 1959, 156). Hasonló büntetéseket alkalmaztak a mezővárosokban is. Ilok városi szabályzata szerint, ha a férj házasságtörésen kapja feleségét, meg kell őt ölnie, ha vonakodik, mindkettejüket le kell csukni, megkínózni, majd élve eltemetni (Karbić 2008, 19).

A korai újkori fordítás kérdései

A *Körmöcbányai táncszó* szövege nem tartalmaz arra utaló jelzést, hogy egyszeri fordítás. A kor művelt irodalmában az átültetők Cicero és Hieronymus nézeteire hivatkoztak. Cicero a *De optimo genere oratorum*ban tér ki röviden a fordítás két lehetséges módjára. Az *interpretator* megelégedhet a szóról szóra (*ad verbum*) való fordítással, az *orator* azonban *ad sententiam*, azaz bizonyos szabadságokkal fordít. Mindkét mód a hűséget tartja szem előtt. Az *orator* retorikailag tudatosan megformált szöveget hoz létre.¹² Pesti Gábor fabuláskönyvének mottójában Horatius *Ars poeticájának* Cicerót követő helyét ebben az értelemben idézi: „Nec verbum verbo curabis / reddere fidus Interpres” (Már ismert anyag is magadévá válhatik, úgy, ha... tolmácsként nem akarsz szót szóval szolgálai módon adni... [Novák József fordítása]) (Pesti 1980 [1536]), 6). A népnyelvű művek azonban nem érthették el a latin vagy görög művek retorikai szabályozottságának fokát. A legszervezettebb anyanyelvű beszédművek közé tartoztak például a protestáns loci communesek alapján megszerkesztett prédikációk. A verses históriákat szóbeli előadásra szánták, néhányat, mint például a vén Bankó lányáról szólót (Semptei Névtelen 1930) orális műből fordították.

A záró versszak, vagy éppen a nyitó versszak, mint az Árgírusról szóló széphistória (Gergelyi 1990) esetében, a mű keletkezésének körülményeit foglalja össze. A kolofon közvetve azt tanúsítja, hogy az adott ének éppen felhangzott orális előadása előtt már írásosan létezett. Írásosan kellett léteznie, hiszen másképpen nem tudnánk szerzőhöz kapcsolni. A kolofon azzal, hogy a mű szerzerítésének időpontját a múltba helyezi, voltaképpen szerzőfunkciót rendel egy olyan műhöz, amely nem rendelkezik retorikai szerzőfunkcióval. A szerző nevét rejtő akrosztichon, amely csupán írásban érzékelhető, orális előadásban nem a szerzőfunkciónak egy korábbi állapotát jelzi. Balassi gyermekségében írt verseiben sokszor az általa később a versszerzés külsődleges eszközei közé sorolt akrosztichont alkalmazza. Bizonyos énekeihez azonban kolofont is illeszt. A záró versszak a Júlia-ciklusban gyakran a mitológiai keret fiktív helyzeteire utal.¹³ A záró versszak a Célia-ciklusban tűnik el. A szerzőszerep az imitáció elveit követő szöveg belső sajátosságává válik.

A Kreusl feljegyezte ének közelebb áll az akrosztichont vagy kolofont még nem tartalmazó énekekhez, mint a szerzőszerepet imitációval kialakító művekhez. Az európai kultúra közös helyei a szóbeli hagyományozódás során is részeivé válhattak a szövegnek. Nem bizonyos tehát sem az, hogy egysze-

¹² Vö. Ahumada Lara 2012, 45.

¹³ Például a Balassa-kódex Harmincnegyedik, Harminckilencedik, Negyvenedik, Negyvennegyedik, Negyvenkilencedik és Ötvennegyedik énekében (Varjas 1979, 107, 108, 111, 117, 125, 136).

ri fordításról van szó, sem pedig az, hogy német költészeti elemek közvetlen átvételének esetével állunk szemben.

Körmöcbánya jegyzője a magyar hangokat német betűkkel jelölte. A kézirat írásképe alapján úgy tűnhet, a bányaváros jegyzője nem tudott elég jól magyarul. Talán Ludányi Mária is az írásképből kiindulva tételezte fel azt, hogy a vers a német anyanyelvű, német kultúrájú Kreusl *fordítása*. A középkor végén azonban a hangok írásbeli rögzítésének konvenciója nem úgy volt a nyelvismertet része, mint ma. A magyarországi német városokban a 14. századtól létezett német írásbeliség. A 15. századi magyarországi német polgárok közül sokan tudtak magyarul, a két nyelv presztízse azonban különböző volt a német városok közegében. Németül írtak is a német polgárok, a magyar nyelv azonban a 15. században is kizárólag a szóbeli érintkezés eszköze volt a számukra (Szendes 2011; Szendes 2009). A német betűkkel lejegyzett magyar szöveg a fentiek értelmében nem bizonyítja Kreusl magyar nyelvismeretének fogyatékoságát.

Kreusl, amikor írásban rögzítette énekét, voltaképp ugyanúgy járt el, mint a szlovák vagy horvát töredékek lejegyzői. Junije Kaličević 1421-ben a Dubrovnik vámhivatalának latin nyelvű szabályzatát tartalmazó könyv utolsó lapjára, a margóra három, népnyelvű, rímes tizenkettest írt be. Az éneket, melynek beszélője arról panaszkodik, hogy magára maradt a viharos, nyílt tengeren, Kaličević cirill betűkkel jegyezte fel (Bojović 2015, 71). Minthogy 19. századi értelemben vett nemzetek ekkor még nem léteztek, ebben az esetben az írásmódból nem lehetséges a lejegyző nemzetiségére következtetni. A cirill íráshasználatból nem következik az, hogy Kaličević szerb nemzetiségű lett volna, csupán az, hogy a közösségében addig egyházi és jogi népnyelvi szövegek leírására szolgáló írásmódot használta föl a világi szöveg lejegyzésére.

A magyar erotikus költészet töredékeinek keletkezését az irodalomtörténet-írás általában úgy fogja fel, mint orális szövegek megjelenését az írásosságban. Voltaképpen azonban a magánszféra tört be ekkor a hivatalos szférába.

A késő középkorban a nemzethez tartozás polgári környezetben elsősorban a pátriához, a polgárjogot adó városhoz való tartozás tudatát jelentette. A társadalmi/szociális identitás azonban nem merítette ki a teljes kulturális identitást. Az egynyelvű társadalmi/szociális önazonossággal szemben, különösen a többnyelvű városok esetében, a polgárok kulturális önazonosságának magánszférája többnyelvű is lehetett. Kreusl városi, körmöcbányai öntudata alapján bizonyosan németnek vallotta magát. Kultúrájának magánrétege azonban többnyelvű volt. Valószínűbbnek tűnik ezért, hogy a többnyelvű Kreusl egy általa ismert magyar éneket firkantott a számadáskönyv címlapjára. Amennyiben így tett, ezt a nyelvi kódváltás esetének kell tartanunk.

Kreusl magyarul idézte a táncszót, mert az az általa ismert magyar nyelvi korpusz része volt. A nyelvi kódváltásnak ugyanakkor a magyar és a német ének-

korpusz párhuzamos volta a feltétele. A német és a magyar énekeknek valószínűleg lehettek eltérő jegyeik, mégis, ha volt – márpedig lennie kellett – középkori magyar erotikus költészetnek, az bizonyosan a német (horvát, szlovák, cseh) szerelmi költészettel összevethető, analóg funkciójú elemekből épült fel.

A föntihez hasonló vizsgálódások, amelyek esetében egyetlen szöveget értelmezünk, közelképet eredményeznek. Annak a kérdése merül fel, hogy az irodalomtörténeti elbeszélés kialakításakor milyen haszna lehet a közelképnek. A leírni kívánt jelenségek egykori kulturális beágyazottságának figyelembevételével kiküszöbölhetők a máskülönben fogalmilag és logikailag következetes nagy irodalomtörténeti elbeszélések belső hibái. Az a narratíva például, amely a magyar világi írásbeliség kibontakozásának a folyamatában értelmezni a magyar erotikus költészet első írott emlékeit, azért nem lehet meggyőző, mert néhány ének nem a magyar, hanem a magyarországi német írásbeliség termékeként maradt ránk. Ugyanakkor azonban a föntivel ellentétes szemléletű, az egységes nemzeti kultúra távlatáról lemondó, a magyar irodalom történetét a magyarországi irodalmak történetével felcserélő nagyelbeszélés sem adhatna hiteles képet a világi költészet töredékeiről, mert a magyarországi irodalmakat egymással párhuzamos jelenséggként írná le, ám érintkezésüket nem volna képes megragadni.

Irodalom

- Ahumada Lara, Ignacio. 2012. Method and Type. On Philological Translation and Specialized Translation. Notes on Spanish and Italian Lexicology. In *Aspects of Literary Translation: Building Linguistic and Cultural Bridge in Past and Present*. Eds. Eva Parra-Membrives, Miguel Ángel García Peinado, Albrecht Classen. Translation, Text and Interferences 1. 43–61. Tübingen: Narr Verlag.
- Armbrust Kristóf. 1886. Gonosz asszonyembereknek erkelecekről való ének [1550]. In *Régi Magyar Költők Tára* VI., XVI. századbeli költők művei, 5., közzéteszi Szilády Áron. 22–30. Budapest: MTA.
- Bognár Péter. 2016. *A régi magyar párrímek költészet német vonatkozásai*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár.
- Bojović, Zlata. 2015. *Istorija dubrovačke književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Classen, Albrecht. 2006. Marriage in Late-Medieval German Easter and Shrovetide plays. *Comparative Drama* 40 (1): 99–124.
- Classen, Albrecht. 2008. The Cultural Significance of Sexuality in the Middle Ages, the Renaissance, and Beyond. A Secret Continuous Undercurrent or a Dominant Phenomenon of the Premodern World? Or: the Irrepressibility of Sex Yesterday and Today. In *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a Fundamental Cultural–Historical and Literary–Anthropological Theme*. Ed. Classen, Albrecht. 1–142. Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture 3. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Classen, Albrecht. 2014. The Mirror Image in Neidhart's Poetry: Destabilization of the Social Structure by Means of Sexual Competition. *Studi Medievali* 15 (1): 165–188.

- Curtius, Ernst Robert. 1993. [1948]. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- De Lorris, Guillaume – De Meun, Jean. 2008. *Rózsaregény*. Ford. Rajnavölgyi Géza. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- Gerézdi Rabán. 1962. A virágének. In Gerézdi Rabán. *A magyar világi líra kezdetei*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gergelyi Albert. 1990. História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szűz leányról. In *Régi Magyar Költők Tára*, 9. kötet, szerk. Varjas Béla, közléstesi Stoll Béla. 371–401. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gibson, Walter S. 2010. *Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Horváth Cyrill szerk. 1927. Supra agnő... *Régi Magyar Költők Tára*. I. kötet. 483–485. Budapest.
- Horváth János. 1997. Hír három virágénekéről. In Horváth János. *Tanulmányok I.* 72–83. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Karbić, Marija. 2008. „Az ő lelke ugyanis nem különbözik a férjétől”. A nők helyzete a Dráva–Száva köze településein a fejlett és késő középkorban. Ford. Radics Viktória. In *A nők Horvátországban: Nőtörténelem és női művelődés*, szerk. Andrea Feldman. 9–31. Budapest: Balassi Kiadó.
- Kőszeghy Péter. 1985. A „virágnyelv” funkciója korai verseinkben. In *A magyar vers*. Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai (Budapest, 1981. augusztus 10–14.), szerk. Béládi Miklós, Jankovics József, Nyerges Judit. 182–186. Budapest: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság.
- Kőszeghy Péter. 2003. A humor a 16–17. századi irodalomban. *Bárka* 11 (5): 39–52.
- Križko Pál. 1876. Egy magyar versecske 1505-ből. *Századok* 9 (4): 328–329.
- Ludányi Mária. 1994. A „Supra agnő forrásvidéke”. In *Klaniczay-émlékkönyv: Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére*, szerk. Jankovics József. 136–142. Budapest: Balassi Kiadó.
- Melius Juhász Péter. 1561. *A Szent Pál Apostol levelének, melyet s Colossabelieknek írt, prédikáció gyanánt való magyarázatja*. Debrecen: Huszár Gál, 1561. RMNY 171.
- Mezei Emese. 2013. Az Ebner-csempék: Egy késő középkori kályháról. In *Győztéseink szárnypróbálgatásai: A PPKE BTK bölcsészhallgatóinak győztes dolgozatai a XXXI. OTDK humán szekciójában*, szerk. J. Újváry Zsuzsanna. 271–300. Piliscsaba: PPKE BTK.
- Mollay, Károly Hrsg. 1959. *Das Opfner Stadtrecht: Eine Deutschsprachige Rechtssammlung des 15. Jahrhunderts aus Ungarn*. Monumenta Historica Budapestinensia. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Müller, Jürgen. 2000. Gefangene der Wörtlichkeit: Das Rätsel von Pieter Breughels „Sprichwörtern”. *Kunsthistorisches Arbeitsblätter* (12): 29–36.
- Müller, Ulrich – Bennewitz, Ingrid – Spechtler, Viktor Hrsg. 2007. *Neidhart-Lieder. Die Salzburger Neidhart-Edition (SNE). Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*. 3 Bd. Berlin: De Gruyter.
- Neidhart, von Reuenthal. 1999. Sommerlied 1. In *Die Lieder Neidharts*. Hrsg. von Edmund Wießner. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Opitz, Christian Nikolaus. 2008. Imagines provocatives ad libidinem? Der nackte (Frauen) Körper der profanen Wandmalerei des späten Mittelalters. In *Und sie erkannten, dass sie nackt waren: Nacktheit im Mittelalter*. Hrsg. Stefan Biessenecker. 211–249. Bamberg: University of Bamberg Press.

- Pantić, Miroslav ured. 1964. A ti, divojko šegljiva... In *Narodne pesme u zapisima XV–XVIII veka*. 22–25, 35–38. Beograd: Prosveta.
- Pesti Gábor. 1980 [1536]. *Esopus fabulái Pesti Gábor szerint*. A kötetet válogatta, szerk. Ács Pál. Budapest: Magvető.
- Pikli Natália. 2010. Feleselő szavak és asszonyok: a shrew az angol és magyar kulturális emlékezetben. In *Idegen Költők – Örök Barátaink: Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*, szerk. Timár Andrea, Gárdos Bálint, Ruttkay Veronika, Péter Ágnes, Vince Máté. 11–28. Budapest: L'Harmattan.
- Pikli Natália. 2010. "Across Cultures: Shakespeare and the Canivalesque shrew." *European Journal of English Studies*, 14 (3): 235–248.
- Schade-Tholen, Sigrid – Franke, Birgit. 1998. „Jungbrunnen und andere »Erneuerungsbäder« in 15. und 16. Jahrhundert. In *Die Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Hrsg. Richard von Dülmen. 197–220. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.
- Semptei Névtelen. 1930. Az Béla királyrul való és az Bankó leányáruul szép história. In *Régi Magyar Költők Tára 8. kötet. XVI. századbeli magyar költők művei. 7. kötet*. Közzéteszi Dézsi Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Springeth, Margarete – Spechtler, Franz Viktor Hrsg. 2018. *Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch*. Berlin: De Gruyter.
- Szende Katalin. 2009. Nyelvében él a polgár?: Többnyelvűség a késő-középkori Magyarországi városokban. *Aetas* 26 (3): 5–26.
- Szende Katalin. 2011. Integration through Language: The Multilingual Character of Late Medieval Hungarian Towns. In *Segregation – Integration – Assimilation: Religious and Ethnic Groups in the Medieval Towns of Central and Eastern Europe*. Eds. Derek Keene, Balázs Nagy, Katalin Szende. 205–234. Farnham: Ashgate.
- Szentmártoni Szabó Géza. 2011. A „Zsúpra aggnő” olvasata. In *Magyar Művelődési Lexikon, LX., minden kor, szerk. Bartók István, Csörsz Rumen István, Jankovics József, Szentmártoni Szabó Géza*. 295–298. Budapest: Balassi Kiadó.
- Tischler, Maria – Tischler, Paul. 1997. Das mittelalterliche deutsche Lied aus Bartfeld/Bardejov. *Beiträge zu Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Bd. (119): 459–462.
- Tolnai Vilmos. 1918. Könyvismertetés. *Irodalomtörténeti Közlemények* 28 (1): 432–433.
- Tompos Lilla. 2008. Palást. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor. VIII. Főszerk. Kőszeghy Péter*. 484. Budapest: Balassi Kiadó.
- Varjas Béla szerk. 1979. *Balassi Bálint és a 16. század költői*. Magyar Remekírók. Budapest: Szépirodalmi.
- Volf György közzéteszi. 1874. Cantilena. In *Peer-codex. Nyelvemléktár 2*. 102–103. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Bizottsága.

A KISEBB KÖLTEMÉNYEK ÉS AZ *OBSIDIO* VISZONYA ZRÍNYI MIKLÓS KÖTETÉBEN



Zrínyi Miklós *Syrena*-kötetének¹ verseiről, a bukolikus költeményekről, a király- és hősepigrammákról, az először a megfeszített Krisztushoz, majd az Atyához forduló himnuszról és a kötetet záró *Peroratió*ról három jelentős elképzelés fogalmazódott meg a szakirodalomban.

A múlt század hatvanas, hetvenes és nyolcvanas éveiben a kötetkompozíció jelentésének kérdése még nem merült fel. Klaniczay Tibor monográfiájában az erotikus verseket feltételezett keletkezésük rendjében tekintette át, és első-sorban a költővé érés dokumentumát látta bennük (Klaniczay 1964, 60–74). A *Peroratió*t egyetlen bekezdésben érintette, a himnuszt pedig nem értelmezte (Klaniczay 1964, 317). Kovács Sándor Iván könyvében nem csupán a költemények feltételezett időrendjét rekonstruálta, hanem a verseket az életese-mények, olvasmányok, irodalmi hatások szövevényeként felfogott életrajzi narratívában helyezte el (Kovács 1985, 44–73).

A már a kötetszerkezet kérdéseit középpontba állító Szörényi László úgy véli, a magyar *Syrena*-kötet szervezőelve

...a bukolikus, erotikus, elégikus költői világ tematikájának küzdelme a heroikussal: költői tárgykörök versengése, ezt pedig a heroikus javára az a himnusz dönti el, amely visszamenőleg felülmúlhatatlanul magasztosabb, mert biblikusan alátámasztott megváltás-történetnek minősíti a heroikus hangot, azaz az eposzt, amelyen belül mint enciklopédikus világon belül már amúgy is elnyerte etikailag minősíthető helyét a boldog és boldogtalan szerelem. A *Peroratio* ehhez képest vállalja a vegyes tematika súlyozott megalkotásából fakadó költői dicsőséget, de csak azért, hogy magát az egész irodalmi teljesítményt súlytalanná nyilvánítsa a mártírium elnyeréséért folytatott harc nem irodalmi dicsőségéhez képest. Vagyis nem csupán az eposzhős Zrínyt nyilvánítsa ezzel Krisztus követőjének, hanem önmagát, a költőt (Szörényi 2004, 307).²

Míg a megelőző értelmezések az eposznak juttatták a központi szerepet, Bene Sándor szerint a kisebb költeményekben egy lélek története, egy neo-

¹ Zrínyi Miklós 1651-ben Bécsben megjelent, *Adriai tengernek Syreneaia* című kötete, amely az eposz mellett kisebb költeményeit is tartalmazza.

² A kötetkompozíció kérdéséről lásd még: Szörényi 2007, 467–486.

sztoikus ihletésű morálfilozófiai megtisztulástörténet bontakozik ki, melyben a főhős az érzéki szenvedélyektől megszabadulva méltóvá válik örökbe kapott nevéhez és életfeladatához (Bene 2014b).³

A tett és a költői mű párhuzama

Zrínyi Miklós a *Syrena*-kötet *Az olvasónak* című ajánlásának első mondatában a maga munkáját Homérosz eposzírásával állítja párhuzamba: Homérosz száz esztendővel a trójai veszedelem után írta históriáját, s ő is száz évvel az ostrom után írta meg a *Szigeti veszedelmet*. A második mondatban a különbözőzésre kerül a hangsúly: Vergilius több mint kilenc évig írta az *Aeneist*, ő pedig egy esztendőben, sőt egy télben vitte véghez munkáját. Ezekhez hozzáteszi: „Eggyik-hezis nem hasomlitom pennámat; de aval ő előttök kérkedhetem, hogy az én professiom avagy mesterségem nem az Poësis, hanem nagyobb, s’ jobb országunk szolgálattáira annál: az kit irtam, multságért irtam, semmi jutalmot nem varok etette.”

Király Erzsébet szerint a szerző a fönti mondatokban az *ars* tekintetében nem méri magát az ősokhöz, a régi költőkkel szembeni fölénye, a poéziséből hiányzó *aemulatio* „az ország szolgálatjában” nyilvánul meg. Zrínyi esetében „nem profi mivolta” olyannyira a „poesis”-t meghatározó elemmé válik, hogy:

E ponton fel is kell adnunk poétika, ideológia és személyesség elkülönítését, amely nélkülözhetetlen módszerbeli eljárás akkor, amikor a poétikai műveltség tartalmát és forrásait igyekszünk azonosítani, de abszurd, mikor a költői személyiséget érintő kérdésről van szó; ennek a személyiségnek az esetében különösen az, mert az etikai és politikai elkötelezettség a poézisban immanens módon van jelen (Király 1989, 79).

A szerző etikai és politikai elkötelezettsége a költői műben akkor volna immanens módon jelen, ha a költői hivatástól különböző, a főnemesi helyzethez méltó, az államférfiúi, hadvezéri professiót azonosíthatnánk azzal a tettel, amelyet a szerző valamennyi elméleti megnyilatkozásában ellentétbe állít és mégis összekapcsol az elvégzett költői munkával. Elsőként a dedikációban: „*Dedicálom ezt az munkámat magyar nemességnek, adja Isten, hogy véretem utolsó csöppig hasznossan néki dedicálhassam: áldozhassam.*” A vér utolsó csöppig való feláldozása az *Obsidio* két számozatlan versszakában megismétlődik. A Szigetvárra zúduló pokoli sereg éjszakai támadását leíró *Pars decima quartát* Demi-

³ 2021-ben megjelent Bene Sándor *A harmadik szíren: Zrínyi Miklós költészete* című Zrínyi-monográfiája (Bene 2021). Dolgozatom keletkezésekor, 2015-ben azok a korábbi tanulmányok voltak hozzáférhetőek, amelyek részben változatlanul, részben módosított szöveggel a Zrínyi-életmű teljes kontextusát felrajzoló, a művet átértékelő és újraolvasó monográfia részeivé váltak. A hivatkozásokat nem alakítottam át: a *Syrena*-kötet szövegeinek „szoros olvasatát” megkísérlő értelmezésemet ugyanis az 1068 oldalas monográfiában megképződő jelentéssz összefüggések szétfeszíténék.

rhám és Deli Vid utolsó, mindkettejük halálával végződő párviadala zárja. Az utolsó strófában az ég „sok szemmel”, csillagaival tanúja a hős halálának:

*Légy bizonyosága ég, Deli Vid végének⁴
Mert sok szemmel nézted utolját élteinek
Egy csöppig kiadta vérét Istenének
Légy tudomán tevő Deli Vid végének.
(Szu. XIV. utolsó, számozatlan versszak.)*

Az *Obsidio* utolsó versszakában a hősi halál a név vérrel való aláírását, a teljes lény odaajánlását, dedikációját jelenti, ahogyan erre már Kovács Sándor is felhívta a figyelmet (Kovács 1980, 16):

*Vitézek Istene! íme az te szolgád
Nem szánta éretted világi romlását;
Vére hullásával nagy bötüket formált,
Illy subscribálással néked adta magát,
Ő vitéz véérért vedd kedvedben fiát!
(Szu. XV. utolsó, számozatlan versszak.)*

Az eposz legfontosabb hőseinek halálát leíró, az eredeti műben is dőlt betűkkel kiemelt versszakok távlatából úgy tűnik, Zrínyi Miklós a dedikációban a magyar nemesség szolgálata helyett azt kéri, vérét utolsó cseppig Istennek áldozhassa. A mártírhálál ebben az összefüggésben több a világban betöltött professiónál. A dedikációban a megismétlés vágya fejeződik ki: a kötet szerzője akkor válik méltóvá ősehez, ha követi tettét.

A vitéz és a tengeri nimfák

A címlapmetszetnek, Juraj Šubarić munkájának előképét Klaniczay Tibor azonosította, allegorikus jelentését az utóbbi évtizedekben kezdték kihüvelyezni. Bene Sándor a kép elemeit erőteljesen bevonta a kötetszerkezet jelentésének értelmezésébe (Bene 2015a, 50).

Vittorio Siri történeti munkájának ábrázolásán a mellvértet, combközépig érő tunikát és szárnyas sarut, fején szárnyas kalapot viselő Mercurius egyik kezében szárnyas botját tartja, másik kezében pedig egy stafétabottra emlékeztető henger alakú tárgyat tart – talán az üzenetet tartalmazó írástekerceset, amelyet rá bízta. A hírnök-isten elé meztelen nőalak, a nuda Veritas tart tükröt. Az isten arcát profilból látjuk, felsőtestét azonban féloldalról. A magyar címlapmetszet vitézének testét páncél borítja, ahhoz hasonlóan, ahogy a kora újkori síremlékeken viselnek páncélt az elhunytak, mellén keresztben széles szalag.

⁴ A Syrena-kötet szövegét saját átiratomban közlöm – U. Cs.

Nem a halál pózában fekszik azonban, a hajóban ülve merőn maga elé tekint. Arcát a kora reneszánsz arcképek beállításában, profilból látjuk. A korai reneszánsz portrékon az arcél megjelenítése az ábrázoltak tekintélyét, örök hírét jelöli.⁵ A metszeten a vitéz – a Siri-könyv Mercuriusához hasonlóan – henger alakú tárgyat fog a kezében. Az átvitt értelem szempontjából szinte egyre megy, hogy a hengerben a mű szövegét rejtő írástekerceset vagy a vitézségre utaló hadvezéri pálcát látunk-e.

Kiss Farkas Gábor a magyar Syrena-kötet címlapmetszetében az embléma struktúráját azonosította. A vitéz hajójának árbóca köré tekeredő szalagon olvasható latin mottót, Zrínyi Miklós jelmondatát feleltette meg a subscriptiónak, és megfigyelte, az ábrázolásból hiányzik az inscriptiót és a picturát egymásra vonatkozó elem, az epigramma; a subscriptio hiánya azonban nem számított a korban szokatlannak (Kiss Farkas 2006, 89). A kagylót nyújtó, halfarkat és csípőjén pamacszerű, csökevényes szárnyat viselő nőalak valószínűleg a bujaságot, a hasonló testű, tükröben fésülködő szirén pedig a hiúságot jelenti.

Német tudósok csoportja korábbi felismeréseket és a foucault-i tudásarcheológia eredményeit kamatoztatva a kora újkor megkülönböztető jegyének az igazság megsokszorozódását tartja.⁶ David Nelting a bukolikus költészet szempontjából emeli ki annak fontosságát, hogy az ókori és középkori retorikában a narráció egyik válfajaként meghatározott, ám ekkor már műfajnévként is használt fabula a kora újkorban igazságot is kifejezhetett. A középkori írásmagyarázat a *sensus spiritualis* a Szentírás számára tartotta fenn, az irodalom mint *integumentum* átvitt jelentését pedig a morális értelemre korlátozta. A kora újkor kezdetén a Szentírásról kívül lelki értelmet kezdtek tulajdonítani az emberi alkotású irodalmi műveknek is, az elsők között Petrarca (Nelting 2007, 28–29).

A kora újkort a pluralizációs irányzatok mellett a tekintély is változatlanul alakította, a korabeli episztémét tehát a szétszóródást segítő erő, a pluralizáció, s egy ellentétes irányba ható, összefogó erő, a tekintély határozta meg. A korszakra jellemző ismeretelméleti együttállás nyomot hagyott a korabeli művek szerkezetén is: szerkezetüket rendre egyféle agonális dinamika jellemzi. Az autoritásnak a művekben kialakított változata, noha hatósugara eltérő terjedelmű lehet, sohasem feltétlen érvényű és kétségbevonhatatlan (Nelting 2007, 9–14).

⁵ Saša Brajović az európai portréről és önarcképről írt könyvében rámutat arra, hogy az itáliai arcképfestészetben a 15. században népszerű, a modellt profilból ábrázoló portré a személyes jelleget nem ragadja meg, hiszen az az aszimmetrián, a két arcfél különbözősén alapul. A profilkép, ez az antik kámeók és érmék mintáját követő szimbolikus forma a személyt a közösségi tekintély letéteményeként helyezi a nyílt politikai térbe (Brajović 2009, 45–46).

⁶ A müncheni Ludwigs-Maximilian-Universitätén működő, *Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit* című projektum kutatói: Jan-Dirk Müller, Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn, Winfried Schulze és mások. A pluralizáció és autoritás fogalmához lásd még: Müller–Oesterreicher–Vollhard szerk. 2010.

Az embléma maga is minden bizonnyal a pluralizációs folyamatoknak és a fabula értéknövekedésének terméke. Érvényes igazságok felismerését és megjegyzését segítette elő, a mnemotechnika eszköze volt.

A Syrena-kötet címlapmetszetén nem csupán a subscriptio hiányzik, az sem világos, mit tekintünk inscriptionnak, hiszen a könyv címe éppúgy szolgálhat feliratul, mint Zrínyi Miklós jelmondata. A többszörösen csonka embléma subscriptióját, az epigrammát a kötet teljes szövege helyettesíti. Az *Obsidio* kilencedik éneke (Szv IX. 3: 1) az eposzírást nevezi hajózásnak, a *Pars decima quartát* pedig a következő kép vezeti be:

Ihon jün Zrininek ragyagó csillaga,
 Ihon mozdulhatatlan tramontanája
 Ban cselekedét az én kezem írja,
 Mellyet Isten lölke elmémbe be-fűja.
 Nem távozik annak veszélyre hajója,
 Melynek ez csillaghoz tart okos kormányja,
 Hüvség, vitézség ennek calamitája,
 Az mely ez csillagot veszteni nem hagyja.
 Már én mágnes küvem portushoz hoz engen,
 Szerencsésen jüttem által ez tengeren,
 Immár barátimat az parton esmerem,
 Mellyek nagy örömmel jüttek én előmben.
 (Szv XI. 1–3)

A hajóút az eposz éneklésének jelen időbe átváltó, fabulaszerűen megjelenített valóságsíkja. Az örök hírnevet biztosító mű a kiadatása pillanatában ugyan már elkészült, a metszet azonban nem a kikötőbe befutott, hanem az úton levő hajót ábrázolja, hiszen az emblematika a kikötőbe érkező hajóhoz más jelentéseket társít.⁷

Az eposz története a szigeti várkapitány tettének leírásához közeledik, a narráció jelenét ábrázoló tengeren az elbeszélő egy metaforára mutat rá. A „Zrini ragyagó csillaga”, „mozdulhatatlan tramontanája” a család, a nemzetiség vezérlő csillaga, a dédapa mártírhalálát kifejező metafora. A bán cselekedetének leírását a Szentlélek sugallja, ami egyfelől azt jelenti, hogy a tett méltó leírására a szerző emberi tehetsége nem elég, másfelől azt, hogy a hősi tettet a túlvilág igazolja. A tramontana, a Sarkcsillag, az északi féltekén a helyét legkevésbé változtató égitest olasz neve. A nyílt tengeren, ahol az északi irányhoz ezenkívül semmilyen más objektum nem rendelhető, a hajósok a Sarkcsillag segítségével tájékozódnak. A család férfitagjai, a szigeti hős utódai számára az

⁷ Lásd: Henkel-Schöne 1996. A hajót különböző helyzetekben ábrázoló emblémák a kötetben: 1453–1470.

ős mártírhalála az orientációs pont. A földrajzi és hajózási metaforákból felépülő concetto a csillag utáni tájékozódást segítő eszközt is metaforikusan nevezi meg: a kormányosnak a hívség és a vitézség a calamitája, azaz az iránytűje.

A főt elemzett részlet az *Obsidio* talán leghosszabb szerzői kommentárja. A továbbiakban azt szeretném kifejezni, hogy a kisebb versek az emberi identitás megszerzését a fönti kitérőhöz hasonlóan nem történetként, hanem a jelenben bekövetkező választásként tételezik.

A versek küzdő jellege

Az epigrammák, a *Feszületre* és a *Peroratio* kivételével a kötet valamennyi verse pásztori költemény. A bukolikus világ hőseiben és a közöttük megképződő viszonyokban a horvátországi arisztokrata családok alakjaira ismerhetünk, a pásztori világ hősei azonban nem életbeli szerepeiket játsszák. A Balassi-kutatás a *Szép magyar komédia* cselekményét sokáig Balassi Bálint valós élettényeit allegorikusan megjelenítő történetnek tartotta, Kőszeghy Péter meggyőzően bizonyította be a fikció fölényét az életrajzzal szemben. Balassi a Julia-ciklus megírásával körülbelül egy időben fordította le Cristoforo Casteletti pásztorjátékát. Mindkét mű, a Julia-ciklus és a *Szép magyar komédia* is Losonczy Anna megnyerésére szolgált. A pásztorjáték bizonyos tekintetben (ál)kulcsdráma: „Olyan, mintha megtörtént szerelmi eseményt mesélne el a két kulcsfigura, Credulus és Julia segítségével. Valójában álkulcsfigurák ők, hiszen a dráma fikciós történetéről akarják elhitetni, hogy az életben, a Balassi Bálint és Losonczy Anna között is imígyen történt” (Kőszeghy 2014, 377–378).

David Nelting megállapítja, hogy „a bukolika fikciós tere nem allegorikus reprezentációként rendelődik az életvilág fölé, hanem a gyakran a viláagsajátítás retorikájába torkolló beszéd- és cselekvésmodelleket próbál ki” (Nelting 2007, 7). A pásztori fikció terei a szerelem és a hatalom elméleteit, az udvari magatartást, poétikai modelleket és magát az egymásnak feszülő álláspontok alakját öltő kora újkori episztémé kérdéseit jelenítik meg. A bukolika fikciós térsége olyan színpadként működik, melyen a különböző tekintélyek játékosan kétségbe vonódnak, s egymás ellen kijátszódnak (Nelting 2007, 7).

A kora újkori bukolika alakulástörténetét felvázoló németországi kutatás Marino pásztori költészetét az itáliai pásztori irodalom végpontjára helyezi, és egészen autopoétikusnak látja: Marino művében radikálisan önreflexív gesztusként felszámolódik a bukolikus költészet modelláló jellege (Nelting 2007, 227–259). A Syrena-kötetben az eposz miméziselvű elbeszélésével szemben a lírai költemények nem utalnak valóságra. Zrínyt mintha a költészetnek mint tiszta reprezentációnak a kérdése foglalkoztatná, verseinek ez a jegye azonban nem vezethető vissza közvetlenül Marino imitációjára.

Az első *Idilium* elbeszélő kerettel indul: a főhős, a megbúsult vadász, miután hiába járta a Dráva erdejét, Cupidóval találkozik, aki biztosítja őt hatalmáról, nyila mindenütt ölni és fojtani fogja, bárhova menekülne előle. A szóváltás után a vadász egy kidőlt fára telepedve előadja énekét. A távol levő Violához szól, körülötte, mint mondja, „vigaszik minden, a kikeleti nép”, rájuk hivatkozva panaszolja föl Violának hajthatatlanságát. A 17. versszakban azt is megállapítja: „Heában tégedet apolgatni verssel” (*Idilium* I. 17: 3); a női szépség mulandóságára és a gyönyör időben való élvezetére figyelmeztető sorok után pedig a mindenen uralkodó szerelem hatalmával érvel, majd Violát kegyetlenséggel vádolja, felteszi, hogy Viola nem hisz esküvéseinek, újabb, be nem tartásuk esetén szörnyű büntetést maguk után vonó esküket tesz, végül rádöbben szerelme reménytelenségére: Viola a vele szemben mindenben alulmaradó Licaont szereti. A monológ Viola kérlelésével, a kilátásba helyezett ajándékok felsorolásával, majd a reménytelenség újbóli belátásával zárul. Az ének elhangzását követően az idill elsődleges elbeszélője Violát jelenvalóként szólítja meg: „Kit gyűlölsz, Viola, kedvedben léssen az” (*Idilium* I. 71: 4). Viola utolsó aposztrophéját az elbeszélő teljhatalmaként kell értenünk akkor is, ha azt tételezzük fel, a vadásztól távol levő Violához valóságosan képes szólni, akkor is, ha szavait jóslatként fogjuk fel. Mind az első, mind pedig a második *Idiliumban*, melyben a vadász Violát üldözi, a szerelmes és a szeretett nő külső és belső jegyei erőteljesen bukolikus színezetűek. Egy-egy villanásra Viola és a vadász szinte a pásztori világ bárdolatlan, zabolátlan szereplőire hasonlít, példa erre Viola vadsága (*Idilium* I. 13, 15, 49, 50) és a Violának szánt, kicsit suta ajándékok sora (*Idilium* I. 63–67).

Bene Sándor szerint Zrínyi a kötet szerkezetében fiktív időrendet teremtett meg: „A *Syrena*-kötet egyik legfontosabb narratív szála maga a kötet írása, a kronológia (a fiktív kronológia!) tematizálása” (Bene 2015a, 46). Úgy látom, az előre- és hátrautalásokból nem bontakozik ki történet, segítségükkel egy-egy pillanatra az adott műfajra jellemző mimézis síkja törik meg, a szövegekbe iktatott új fikciósík távlatából pedig az eposz és a versek diskurzusjellege lepleződik le. A hősköltemény elbeszélője a propositio előtt játékként határozza meg korábbi erotikus verseit: „Én az ki az előt iffjú elmével / Játsoztam szerelemnek édes versével / küszködtem Viola kegyetlenségével: / immár Mársnak hangassabb versével, // Fegyvert s Vitézt éneklek, Török hatalmát, / Ki meg merte várni Szuliman haragját / Ama nagy Szulimánnal hatalmas karját, / Az kinek Európa rettegte szablyáját” (*Szv* I. 1). A játék a tudatos imitáció szándékát jelzi, a bukolikus tér megalkotását. Ugyanez az elbeszélő olykor a mimézis illúzióját leromboló személyes kijelentéseket tesz (*Szv*. IV. 8., 9–11., XIV. 1–12), amivel az eposz *elbeszélt* mivoltát, diskurzusjellegét emeli ki.

Az *Ariánna* sírását nagy erejű kérdések vezetik be: „Adria tengernek fönnforgó habjai / Vajon oly nagyok-é mint szemem árjai, / Vajon oly nagyoké Mongybél lángjai? / Mint égő szüvemnek langos hatalmai” (*Ariánna sírása* 1). A *Syrena*-kötetnek petrarkista toposzokat használó verseiben a szerelemre mint világformáló erőre *reflektáló*, önmagát a szerelemről való beszéddel meghatározó Én nem alakul meg. Zrínyi az idézett kérdésekben megfordítja a hasonlónak és a hasonlítottnak a petrarkista képekben szokásos rendjét. Nem azt állapítja meg, hogy szeme árjai oly nagyok, mint az Adriai-tengernek fönnforgó habjai, égő szüvének langos hatalmai pedig oly nagyok, mint a Mongybél lángjai. Nem a szenvedélye nagyságát érzékelteti a természeti jelenségek segítségével, hanem fordítva, a felmérhetetlen, nagyságukban mégis véges természeti jelenségeket azért vonultatja fel az olvasó szeme előtt, hogy saját szenvedélyét a láthatónál, az elképzelhetőnél nagyobbak: mérhetetlennek állítsa. Az eposzt megidéző sorok („Én Márst énekelek haragos fegyverrel, / Kinzó szerelmemet hogy felejtsem evel, / Más felől kis Isten megkerül fegyverrel, / Harcol, vagdalkozik lángozó szüvemmel”, *Ariánna sírása* 4) vívási jelenete körmönfontan aláássa a petrarkista líra alaphelyzetét. A kis isten a támadással arra sarkallja a beszélőt, hogy hitelesebben fejezze ki szerelmét: annak fejében kíméli meg életét, ha Viola kegyetlensége helyett Ariánna sírását énekli meg. Voltaképpen azt követeli, petrarkista panasz helyett egy szerepverset írjon. Cupido parancsa természetesen a szerző fiktív, a monológ beiktatását megindokló érve, az argumentummal azonban a petrarkista költészet paneleivel játszó azt is jelzi, hogy a szerelem és a róla való beszéd nem Cupido, hanem az ő hatalmában van. Mielőtt a Cupidótól kapott feladatot teljesítené, Violát aposztrofálva elpanaszolja szenvedéseit és hiábavaló utána járását. Mint mondja, azt írná meg szívesen, „mennyi sok ohajtást érette sűrű folyhók közé szélnek bocsátott, mennyiszer könyvével ezt az sebes Drávát árasztotta s nevelte haragos árját”, és figyelmezteti Violát, hogy a versnek magára vegye értelmét (*Ariánna sírása* 6–7, 10).⁸ Ariánna magánbeszédének végén a heroidaformára jellemző mimézis csorbát szenved, a hősnő arcán áttűnnek az elsődleges beszélő, a szerelmes férfi vonásai: „Sem siet, sem késik haragja Istennek, / Mert örvényes habba teheti könyvemet / Szélvésszé fordítja sohajtó kedvemet / Én bánatimmal elburítnak tégedet” (*Ariánna sírása* 37). A heroída-műfaj utánzásjellegének lelepleződésével a természeti erővé átváltozott szenvedély kikerül a reflexív énformálás kényszeréből.

⁸ Az első *Idilium* vadásza önmagát a következőkre szólítja fel: „Neveld az vizeket könyv-hullatásiddal / Sűrösíts folyhókat sok sohajtasiddal” (*Idilium* I. 69: 3–4). Az első Orpheusz-vers lírai énje többek között a Drávát így kéri: „Sírj te is gyors Dráva, erős bizonságom / Ki voltál égő szüvemnek orvos-ságom / Téged sokszor megnevelt én könnyhullásom / Sokszor te oltottad az én gyuladt lángom” (*Orpheusz* I. 14).

A következő, cím nélküli költeményben⁹ az immár Titirus, a hagyományosan Vergiliusszal azonosított pásztor nevét viselő szerelmes és a pásztorlánnyá nemesedett Viola egymásra találhatnak. A szerelmesek megbékélését Zrínyi nem is jeleníthette volna meg másként, mint pásztori környezetben: a petrarkista líra a kölcsönösséget szinte kizárja. A párbeszédese költemény „cselekménye” a pásztori irodalom közhelyeiből épül fel. Viola hűtlenséggel vádolja Titirust, aki hűségét bizonygatja és felpanaszolja Violának, hogy Licaon, a vetélytárs költészetét az övéénél többre becsüli. A párbeszéd végén kiderül, Viola azért bujdosott el a pásztori világból, mert Licaon meggyanúsította, Titirusnak köt kerékbe eperjét,¹⁰ és a kosarat durván kiverte kezéből. A bukolikát egyetlen korban sem tekinthetjük egységes műfajnak, már Theokritosz pásztori költeményeit is a hagyománytól való tudatos elhatárolódás, a hagyományra való játékos-destruktív rájátszások, a műfajok keveredése jellemezte (Nelting 2007, 44). Titirus és Licaon verseiket nem adják elő, a közöttük folyó képletes költői versenynek tehát bizonyosan nem az a célja, hogy benne műfajok, stílusnevek mérkőzzenek meg. Viola Titirus szerelmének viszonzását mindvégig a pásztor költészete értésével, értékelésével hozza összefüggésbe. Utolsó, Tassót idéző szavaiban is erre utal: „Úgy légyen édes szüvem, az mint akarod, / Mert engemet az te szép versed meghajtott / Immáron ez után lészek te szolgálód, / Társod és szeretőd és te szép virágod” (*Fantasia poetica* 24). Zrínyi versének szereplői a szerelmet kiegyenlítik a költészettel: a létrehozott bukolikus világ nem utal semmilyen külső valóságra, önmagát jeleníti meg. Viola szavai nyomán a versebe foglalt vágy a boldogság ígéretévé válik.

A kötet utolsó erotikus költeménye a petrarkista és a pásztori hagyomány metszéspontján helyezkedik el. A műfajszabályok szerint a vers-én Echo nimfát kérdezetgeti, szerelmével kapcsolatos bizonytalan kérdésekben kér tőle útmutatást. A nimfa a kérdés utolsó szótagjait némileg eltorzító rímekben felel, kétértelmű és csúfondáros válaszokat ad, amelyek felépítik és egyúttal le is rombolják a szerelmes vers-én önazonosságát. Bene Sándor két érveléssel bizonyítja, hogy a vers a Balassi költészetével való versengés jegyében keletkezett. Először azt állapítja meg, hogy a Julia név Balassi költészetéből származik, és Viola rejtőzik mögötte (Bene 2015c, 57). Másodszor, Zrínyi merészen erotikus képeire hívja fel a figyelmet:

A paródia forrása megintcsak Balassi maga, a 24., *Most adá virágom neked bokréját*... kezdetű vers – amely a hagyományos ’nő/virág’ metaforikát fejti

⁹ A kötet két címtelen költeménye közül az elsőre a versnek a szinte a teljes *Syrena*-kötetet tartalmazó zágrábi kéziratban, az ún. *Syrena-kódex*ben megadott címmel (*Fantasia poetica*) hivatkozom, a másodikra azon a címen, melyet Kazinczy adott a költeménynek (*A vadász és Echo*).

¹⁰ A kosárka eperj szerepel Balassi Bálint *Szép magyar komédiájában* is (act. III. sc. 4). Erről és a vers további, a *Szép magyar komédiára* utaló helyeiről lásd: Bene 2014c, 57.

ki. Teljesen természetes hát, hogy az eleve virágként jelölt hölgy, ha csokrot ad, „magához hasonló szerelmes virágát” nyújtja a férfinak. Zrínyinél ez már-már értelmezhetetlenül trágár képbe fordul: a fallikus jelképpé alakult rózsza önmagát hasonlítja a méhecskéhez, vagyis az imádott nőhöz: „Maga szép illatos, / Hozzád hasomlatos” (*Fantasia poetica* II. 9: 32–33). Ehhez képest még az is szelíd humornak számít, amikor a hölgyet arra biztatja: „Csak te jüjj és szállj rá, / Kívánod másszorra / Ő állandóságát, Ronthatatlanságát” (9: 36–39). Az „állandóság” itt természetesen teljesen mást jelent, mint Balassinál („Virágja mind elhull, csak a töve marad, / Légy állandó hozzám végig, mint én tehozzád”) (Bene 2014c, 58).

A rózsza a költemény végére metonímiává egyértelműsödik: „pars pro toto: a férfi »rózsája«” (Bene 2014c, 58).

Ricœur az *Énekek énekéről* írja az alábbiakat, ám amit állít, maradéktalanul illik Zrínyi rózsza-metaforájára is: „A fontos [...] nem az az eufemizmus, mely megőrzi a szexuális referenst annak közvetlen megnevezése nélkül; az a fontos, hogy maga a test is beléfoglaltatik a költemény átfogó metaforikus játékába [...]” (Ricœur–LaCocque 2003, 532). LaCocque értelmezésével szemben, aki Sulamitban látja a vers szerzőjét és felforgató költeményként olvasa, amely a testi szerelmet bibliai fogalmak parodizáló használatával dicsőíti, Ricœur hermeneutikai módszerrel mutatja meg azt, hogy az allegorikus olvasat eredendően benne foglaltatik a szövegben. Az *Énekek éneke* egyetlen pontján sem szól a beteljesülésről.

A testi szerelem talán az 5,1-ben vagy a 6,3-ban teljesül; ám ezt nem mondja ki a leírás, csak az ének utal rá. Ezért kérdezhetjük, hogy a valóságos beteljesülés nem magában az énekben történik-e? S ha mint főntebb javasoltuk, a valóságos kifejtet a 8,6-ban történik meg? „Tégy engem mintegy pecsétet a te szívedre, / mintegy pecsétet a te karodra”, úgy nem a soha le nem írt, soha el nem mesélt beteljesülés a fontos, hanem a szövetségi fogadalom – ezt jelenti a pecsét –, mely a nász lelke, melynek teste a megénekelt fizikai beteljesülés volna. Amikor azonban a nász az érzékibe ágyazódik, a test lélek, és a lélek test (Ricœur–LaCocque 2003, 529–530).

Zrínyi versében, melyben a kérdezősködést két nótabetét szakítja meg, az első, a múltbeli történetet a beszélő a nimfa vigasztalására mondja el, a másikat pedig szerelmesének küldi üzenetként. A beszélő kertjében időző méhecske, gyönyörűségecskéje, akin „megnyugodott volt” szüve, s aki őt táplálta, „csak láttatjával is” (*A vadász és Echo* 3: 3, 8), a női szereplő, a vers-én szerelmese. A merészen erotikus képek, melyekben a férfi Herkules oszlopai-ként nevezi meg a méhecske két szép lábát, és azt kívánja, bárcsak dőlné rá szép márvány palotája, ahogy rádőlt Sámsonra, a beteljesülés vágyát írják le. A fordulatot az hozza, hogy a méh a kerttől és a benne álló rózsától a nádhoz

pártol át. A két nótát összekötő párbeszédben Echo egyrészt csúfondárosan azt feleli a kérdezőnek, nem kell meghalnia bánatában, másrészt hajlandóságot mutat a méhecskének szóló üzenet átadására. A beszélő a nimfa szájába adott néhány megfelelő válasz után („Ha kérdi élek-é, mondjad hogy én égek, / Ha kérdi kicsoda, mondjad hogy van oda” 8: 5) szerelmeséhez fordulva megnevezi magát: „Az te rózsavirágod” (8: 6). Zrínyi a versben Balassi költészetét ironikusan kezeli, ám ez az irónia nem a drasztikus erotika megteremtését célozza. A kölcsönösséget vagy a kölcsönösség vágyát a felszólító mód jelzi. A vallomás és rábeszélés jelen idejű, ebben sem a rózsza gyökerének „erőssége”, sem az állhatatossága nem nyernek még bizonyítást, és a méhecske tetszése is a kérlelő rábeszélésben van csak jelen. Az *Énekek énekéhez* hasonlóan a szerelem, a petrarkista női és férfi szerepeket ellentétükbe fordító mozgásokban és a vallomás jelen idejében teljesül be, és eközben: „maga a test is beléfoglaltatik a költemény átfogó metaforikus játékába”, „a költemény a beteljesülést a középpontba és nem a végére helyezi, ami lehetővé teszi, hogy közeledtét [...] az elbeszélő jelen ürességében idézze fel, melyet csak az ének tölt be” (Ricœur–LaCocque 2003, 532, 530).

Az Orpheusz-versek

A kötet fordulópontját mind Szörényi László, mind pedig Bene Sándor az Orpheusz-versek tájkán jelölte ki. Az erotikus és a hősiessé költészet küzdelme itt érkezik el döntő szakaszához. A morális megtisztulásfolyamat kezdete ez: a bűnben és kárhozatban való egyesülés után „Orpheusz alakjában az elbeszélő gyönyörvágó éneke is meghal” (Bene 2014a, 49).

Orpheusz a mitológiai szereplők közül nem erejével vagy leleményességével, hanem szerelmének nagyságával és mágikus költői hatalmával tűnt ki. A kora újkori befogadók a történetét morális példaként értelmezték. A főnemesi-uralkodói önábrázolás és politikai propaganda meghökkentő csónkításokat hajtott végre mítoszában.¹¹ Az állatokat megszelídítő muzsikája ereje tette alakját a jó királyi hatalom allegóriájává, határtalan szerelme pedig esküvői élőképek kedvelt alakjává.

¹¹ 1585-ben Düsseldorfban Johann Wilhelm Jülich, Kleve és Berg hercege feleségül vette Jacobe von Baden örgrófnőt. A menyegző harmadik napján egy jelmezes versenyfutás előjátékában forgó hegyet vontattak be, egyik oldalán a muzsikájával köveket mozdító, a családi harmóniát megjelenítő Amphión, a másik oldalán Orpheusz volt látható, énekétől megszelídült vadállatok társaságában *Beschreibung derer Fürstlich Gültischen Hochzeit so Anno 1585 zu Düsseldorf mit grossen Freuden, Fürstlichem Triumph und Herrlichkeit gehalten worden*, Cölln 1587 (a leírást ismerteti és a metszetet közli Krems 2009, 269). 1571-ben, I. Ferdinánd császár legfiatalabb fiának, Károly főhercegnek és Bajorországi Mária Annának a menyegzőjén előadott élőképen az Aetnaként ábrázolt alvilágban Orpheusz és Eurüdiké boldog együttértésben ültek egymás mellett. Az esküvőhöz nem illett a szerelmesek elválásának megjelenítése. A mítosz vége más főúri menyegzők élőképeiből is hiányzik (Krems 2009, 271–273).

A trák énekesnek a középkorban is ismert történetét 1480 táján Angelo Poliziano helyezte először pásztori környezetbe *Fabula di Orfeo* című játékában. A mű eredetileg Francesco Gonzaga bíboros „banchetto spettacolo”-ként jellemzett ünnepségére készült (Neltung 2007, 83). Poliziano kerettörténetbe illeszti a mítoszt. Egy Mopso nevű öreg pásztor beszélget ifjabb, Aristeo nevű társával. Calpurnius harmadik eklogáját megidézve a szerelemről folyik a szó, majd Aristeo pásztorsípján, az árnyas lombok alatt éneket ad elő (többek között Theokritosz Küklopszának panaszát is megidézve). A kettőshöz csatlakozik egy harmadik pásztor, Tyrsi, s egy csodálatos szépségű nimfáról mesél. Aristeo Eurüdikére ismer a nimfában, üldözni kezdi őt, a menekülő Eurüdikét pedig halálosan megmarja egy kígyó. Ismeretlen pásztor viszi meg Eurüdiké halálhírét férjének, Orpheusznak, aki fölhangzó panaszával engedélyt kap arra, hogy feleségét az alvilágból felhozza, ám újra elveszíti őt. Ekkor megfogadja, ezután a fiúszerelem felé fordul, s a bacchánsnők széttépik (Poliziano 2003).

Zrínyi három hangsúlyos változtatást hajt végre a mítosz szövegén. A történeten először a párvers első darabjának argumentumában (*Orfeus az szép Euridice után futván, Euridicét egy vipera megcsípte, az mely mérges sebben megholt Euridice*) módosít, hiszen a mítosszal szemben Eurüdiké véletlen halálát Orpheusznak tulajdonítja.¹²

Az eredeti történet szerint Orpheusz abban a pillanatban veszíti el világot harmonizáló képességét, amikor Eurüdikére hátrapillant. A fordulatot a korszak festményei gyakran úgy ábrázolják, hogy lantja vagy violája kiesik a kezéből (Krems 2009, 287–288).¹³ Noha a párvers első darabja az alvilágba való leszállás előtt hangzik fel, Zrínyi Orpheusza ekkor már nincs költői hatalmának birtokában. A dispositio különös feszültsége szervezi a verset, mint Zrínyi esetében legtöbbször. A felütésben a beszélő a gyász méltó reakcióit mitológiai szereplőktől kéri a maga számára. Apollótól, aki a költészet mesterségére tanította, és aki talán apja is, azt kéri, torkát nyissa meg keserves sírásra, Biblistől azt, hogy két szeme forrását nyissa meg, Echótól, hogy „sűrűsítse meg lölke

¹² A Draskovics család tagjai terjesztették el a hírt, hogy Draskovics Mária Eusébia halálát mérgezés okozta. Bene Sándor a Zrínyi és Draskovics család között dúló, még a 16. századra visszamenő viszály és a házassággal előállt bonyolult birtokviszonyok felderítésével meggyőzően bizonyítja, hogy Zrínyi Miklósnak nem állt érdekében felesége halála (Bene 2015, 42–43). Az argumentum mítosz-korrektóját megismétlő soroknak: „Miért úgy futottál mint egy vad előttem? / A te halálod talán volt az én vétkem” (19. versszak) talán nincs valóságvonatkozása, vagy ha mégis van, valószínűleg nem a házasságtörő asszony halálba küldése miatt érzett lelkiismeret-furdalást fejezik ki. Draskovics Mária Eusébia halálának okát nem jegyezték fel. A kora újkorban a fogamzásra alkalmas korú nők közül sokan szülés közben vagy gyermekágyban haltak meg. Bethlen Miklós önéletírásában elmondja, édesanyját elhalt magzata ölte meg (Bethlen 1980, 566). Az abortívum ilyen esetekben is tiltott eszköznek számított. A vallási előírások nem mentesíthették a felelősség alól sem az orvost, sem a nő férjét, hiszen a vérmérgezést és a halált előre lehetett látni.

¹³ Poliziano művében Orpheusz az Alvilág szörnyeit megbabonázza, és a Halált is zokogásra indítja lantjátékával (Poliziano 2003, 112, 114).

sohajtságát”. A mitológiai hősök nem a beszélő teste fölötti uralmat, hanem a versszöveg, a költemény diskurzusának „teste” fölötti uralmat nyerik el, így pótolják a költői képesség elvesztésével beállt hiányt, melyet maguk az aposztrophék létesítettek. A harmadik versszakban Eurüdiké múlt idejű jellemzésével megadja gyásza okát, az Eurüdikét leíró virág- és a csillagmetafora később megismétlődik a költeményben.

A vers-én önmaga állapotát kétféleképpen jelöli meg. Amint ezt a költők a Platónnak tulajdonított epigramma óta sokszor tették, kifejtji, lelke nincs a testében,¹⁴ hanem kedvesénél tartózkodik. A teste úgy él ezen a veszett világon, hogy nincs benne az élető lélek, nem is élő immár, hanem „mély pokolból jött vándorló lélek” (*Orpheusz* I. 9: 4). A kijelentést, mely szerint nem Orpheusz többé, úgy kell értenünk, hogy a lelke tette azzá. A Hadészban névtelen árnyak bolyongnak. Test és lélek ilyen felcserélésével szabad a poklokra alászállnia. Eurüdiké szölongató földézése a beszélő másik állapotrajzáának megfogalmazásához vezet át. Megidéződik Eurüdiké alakja, rá emlékezve a szerelem Paradicsomnak tetszik, a nélküle való élet pedig Pokolnak (*Orpheusz* I. 21–24).¹⁵ Ezen a helyen Zrínyi ismét a petrarkista költészet közhelyeit értelmezi át. A petrarkista szerelmes azért érzi úgy, hogy szerelme a pokol tüzéhez hasonló, mert viszonzatlanul maradó szenvedélye örök. Zrínyi költeményében azonban az teszi pokollá a szerelem állapotát, hogy a szenvedély a kedves halála után is változatlan marad.

A dispositio segítségével végrehajtott tudatos mítoszkorrekciónak kell tartanunk, hogy a párvers argumentuma a mítosz végét is elbeszéli, az ezután következő vers azonban az Alvilág ura előtt Eurüdiké kiadatása érdekében elmondott könyörgésre szorítkozik.

A történet módosításai segítségével olyan vers-én formálódik meg, aki bármiféle morális belátás nélkül a számára legfontosabb affektussal, a szerelemmel határozza meg önmagát. Az imitációs utalások is ezt támasztják alá. Az Orpheusz-mítosz legtöbbször hivatkozott két antik átíratra Ovidius *Átváltozások* című munkájában és Vergilius *Georgicájában* található. Azt a pillanatot, amikor

¹⁴ Lásd a Balassa-kódex Marullus versét parafrazeálól, *Kiben annak adja okát, hogy él, noha a lélek szerelméhez elszökött tüle* című tizenhetedik költeményét (Balassi, *Tizenhetedik*). Az első *Idilium* alábbi sorai az Orpheusz-költemény képeinek elemeit az *Ariadna sírásának* szél képével vegyítik: „Nálad van én lelkem, hidd, meg nem csalhatlak / Csak annyi lélek van bennem hogy ohajtlak / Holtak én magamat, téged lángnak tartlak / Láng égben el röpül / itt holtak maradnak. // De te ohajtásommal könnyebben röpülsz, / ez a holt test nem mehet oda az hol ülsz” (*Idilium* I. 46, 47: 1–3).

¹⁵ A Balassa-kódex negyvennegyedik, *A darvaknak szól* című darabjának lírai énje a szálldogáló darvak egyikéről feltételezi: „Örömem környékét, az ő lakóhelyét: / paradicsomot látod” (Balassi, *Negyvennegyedik. Inventio poetica: grues alloquitur. A darvaknak szól.* 4: 5–6). A negyvenhetedik, *Idővel paloták...* incipitű, Angerianus költeményén alapuló versszerző találmány beszélője pedig a következőket állítja: „Istentől mindenben adatott idővel / változás s bizonyos vég / Csak én szerelmemnek, mint pokol tűzének / nincs vége, mert égeten ég” (Balassi, *Item inventio poetica: az ő szerelmének örök és maradandó voltáról.* 4: 5–6).

Orpheusz hátranéz, a *Georgica* szövege (a tankölteménynek ezen a pontján éppen a lekötözött Próteusz beszél) így kommentálja:

...cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes (*Georg.* Lib IV: 487–488).

...fenn járt már, amidőn szerető szíve hirtelen eltelt / örült, óh, de bocsátandó vággyal – ha bocsánat / holtaknál van ugyan (*Georg.* IV: 487–488, Lakatos István fordítása).

Zrínyi versének az alvilágba leszállni készülő beszélője Dis urát és saját vállalkozását – a *Georgicát* megidézve – a következőképp jellemzi: „...talán van kegyelem / abban, kegyelmesség, ki nem tud, mi légyen” (*Orpheusz* I. 24: 3–4). Az azonos mondat szerkezet okán a versben az alvilági fejedelem feltételezett kegyelme mögött áttűnik a könyörületet érdemlő véték, a mértéktelen szerelem. A vers-én az Alvilág ura előtt a következőt jelenti ki: „Az szerelem hozott, / Mert gyöplün hordozott” (*Orpheusz* II. 3: 4–5).

A két költemény annak a szenvedélynek a megoldhatatlan feszültségét artikulálja, melyet félbeszakított a halál. A kibontakozó, mértéket nem ismerő szerelem morális értelemben talán vétségnek tekinthető, a morális ítéletalkotáshoz azonban legalábbis arra volna szükség, hogy a versbeli beszélőt kívülről lássuk, szavait a mitológiai hős szólamának tekintsük, a költeményből azonban hiányzik a külső nézőpont.

Zrínyi Miklós a *Syrena*-kódex margójára odaírta a következő mondatot: *Istud opus sine studio feci, nec dignum apparet*, a készültnélküliség valószínűleg nem a dispositióra, hanem feltehetően a vers kidolgozottságának fokára, a korban nem sokra becsült önállóságára, az imitációs utalások viszonylag csekély voltára vonatkozik, ami talán a morális ítéletalkotás hiányát is felöleli.

A vers-én Orpheusszal azonosulva nem csupán a mitológiai hős beszédének fikcióját alkotja meg: Orpheusz szerepében személyes gyászáról vall. Mind a kortárs, mind pedig az egykorú befogadás konvencióit ismerő mai olvasótól annak megértése kíván erőfeszítést, hogy a két költeményben nem Orpheusz, a mitológiai hős monológját hallja, hanem a lírai én nyilvánul meg Orpheusz álarcában.

Úgy tűnik, Zrínyi Orpheusz álarcát azért választotta, mert segítségével a keresztény kontextus érintése nélkül vallhatott gyászáról. Megkerülhette azokat a gondolati pályákat, amelyek a halott siratásakor kötelezők voltak: az Isten akaratába való belenyugvás, az ember bűnösségének, a lélek túlvilági életének tárgyköréit. Ugyanakkor mélységesen kérdéses, hogy a 17. században radikálisan elfordulhatott-e a keresztény antropológia tanításától.

Eurüdiké halála a versben, az ókori mitológiát felülíró módon, a pogány főisten hatáskörébe tartozik. Orpheusz a feleségéről a 3. versszakban megállá-

pítja: „Ezt elvitte az irigy s’ kegyetlen halál” (*Orpheusz* I. 3: 3), a negyedik strófában pedig Eurüdiké haláláért Jupitert vonja felelősségre: „De te bűneimért ha verni akartál, / Miért kegyetlenségben így elfajzottál / Jupiter, s’ inkább én rám nem haragudtál, / s haragos mennyküveddel el nem rontottál?” (*Orpheusz* I. 4). Ezen a helyen, önmagát pogány hősköz (Enceladushoz és Prométheuszhoz) hasonlítva, azt kérdezi Jupitertől, vele miért nem bánt hasonlóan (*Orpheusz* I. 5). A beszélő önfelfogásában azonban Jupiter nem a halál metafizikai ura. Pogány mitológiai szerepének megfelelően Orpheusz később is azt kéri, a kegyetlen Fátum, Gorgonis, Busiris, az Ampopofrágusok, Scilla, Caribdis, a Furiák, a Háрпиák és a kegyetlen Párkák öljk meg (*Orpheusz* I. 16–18).

A keresztény képzetkörnek a pogányon való különös áttűnését Orpheusz maszkjának felöltése teszi lehetővé. Zrínyi a szerelem identitásképző hatalmáról Orpheusz álarcában nem morális szempontból, nem a rá váró életfeladat távlatából, hanem az emberi élet vége fölött is hatalommal rendelkező transzcendencia felől formál ítéletet. A transzcendenciának a szenvedély felől nézve mélységes ellentmondását úgy fejezi ki, hogy elkerüli a szkeptikus álláspontot, és nem követ el szentségtörést sem, noha mindkettő közelébe kerül.

Epigrammák

Az Orpheusz-verseket követően a szerelmi költészet szólama többé nem hangzik fel a kötetben. Szörényi szerint az epigrammák beszélői, Attila, Buda és a szigetvári hősök az alvilágban bukkannak a szerző elé (Szörényi 2004, 307). Annál, hogy valóságosan megképződik-e a pokol színpada, s a költő Krisztusként felhozza-e őseit az örök kárhozatból, fontosabb, hogy a megszólaló hősök eggyé váltak sorsukkal, érvényes hősi identitáspéldákká váltak, s ezt a sírfelirat műfajhagyományának megfelelően egyes szám első személyben ki is fejezik. A magyarok első királya, Attila és öccse, Buda, majd a szigeti várvédők szólalnak meg, az utóbbiak a dicsőség-hierarchia sorrendjében. Az utoljára szóló vitézek is, például az ostrom harmadik napján meghalt Farkasics Péter, akiknek kevésbé dicső végzet jutott, megemlítik, hogy a hős fiának (unokájának) éneke részesíti őket a dicsőségben (*Radivoi és Iuranich Vajdák* 3: 2–3. *Farkasich Péter* 2: 2).

A himnusz

A *Feszületre* mintájának, Girolamo Preti *Invita l’ Anima sua a piangere la Morte di Cristo* című versének (Bene 2015b, 48) énje, az istenes költészet hagyománya értelmében, a lelkét hívja fel, hogy Krisztus halálát sirassa. Zrínyi himnuszának első versszakában a lírai én az édes Múzsát, addigi szerelmi költészetének ihletőjét aposztrofálja: nem a szerelmet, hanem a babérkoszorúval, a rotha-

dandó füvel jellemzett szerelmi költészetet és a vele kiérdemelhető mulandó hírnevet ítéli el. Ez azonban azt is jelenti, hogy az istenes ének beszédét is költészetnek, s nem a könyörgés valóságának tételezte. A Múza az a lélekresz, akit figyelmeztetni kell létbeli helyére, megváltásra szoruló mivoltára („Hídd ki most magadból könyvedet nagy okért / Árrasz cataractát szemedből méltóért / Azért ki körösztfán függött büneidért / Az ki Istened volt, megholt váltóságodért” – *Feszületre* 2). A versnek nem a személyes bűneit megbánó, a saját üdvözülésének ügye miatt aggódó szubjektum áll a középpontjában, hanem az eredendő bűn terhét örökségként megkapó emberek közössége.

A versén, aki a Múza megszólítása után következetesen többes szám egyesben beszél, afelé fordul, ami elrejtetlenségében mintát és formát adhat az emberi önazonosságnak. A megváltó tett szemtanújaként Krisztust teremtként szólítja meg, haláláért fejezi ki bűnbánatát. Az ötödik versszakban múlt idejű igék jelzik a szenvedéstörténet kimenetelét: „Bajt víttál, harcoltál halállal vitézül” (*Feszületre* 5: 4), majd a lírai én a versbeszéd pillanatában is keresztfán függő (még élő vagy már holt?) vitézek Istenétől kérdezi meg: „Ki győzedelmes vagy, s' ezer sereged van, / Hun karod, fegyvered, hun vitézséged van / Hun van Angyali Kar, hun Istenséged van?” (6: 2–4). A hetedik versszakban választ ad: „Hej, mert te ezeket mind fottig letetted, / Egy hatalmadat nagy Istenségedet / Az Emberi tested magadra fölvetted, / Azért hogy hullathasd érettünk véredet” (*Feszületre* 7). A 8. versszakban a beszélő összefoglalja a megváltás- és szenvedéstörténet legfontosabb tényeit, majd a következő szavakkal fordul a Krisztus és az Atya személyét egyaránt magában foglaló Istenhez: „Ó, te nagy Jehova kegyelem forrása, / Kegyelmes Elóim nagy Istennek fia / Seregek Istene Zsidóknak királlya, Alfa és Ómega és jók bizodalma!” (*Feszületre* 9) a kegyelmét kéri, irgalmának nagyságával érvel.

Krisztus kereszthalála Istennek az emberiség felé forduló gesztusa. Az emberré vált Istennek maradéktalanul osztályrésze a halál. A mártír Krisztus példáját követi, ám a Krisztus-követés nem a példa pusztá megismétlése, hanem Isten felé fordulás is: az önkéntes halál vállalásához annak hitére van szükség, hogy a személyes megsemmisülés Isten szeretetére ad választ. A hősi tett a halál segítségével megformált identitás, az önkifejezés gesztusa. A hős nem egyszerűen *alter Christus*szá változik, hanem önmaga azonosságát úgy fejezi ki, hogy az ügyet élteti önmaga helyett. A dédapa a szabadság és az önmegőrzés utolsó, paradox gesztusát hajtja végre. Halálával pecsételi meg a létét. A himnusz ezek szerint az identitás- és sorsminta vállalásának hitbeli feltételét fejezi ki.

A hírnév és a halál

A *Peroratio* záró metaforája a minden konnotatív jelentést¹⁶ nélkülöző testi megsemmisülés képe:

De híremet nemcsak keresem pennámmal,
Hanem rettenetes bajvívo szablyámmal;
Míg élek harcolok az ottomán hóddal,
Vígán buríttatom hazám hamujával.
(*Peroratio* 4.)

A *Peroratio* a majdani, valóságos tettet nem helyezi a költészet fölé. A név elveszik a testi halállal, legalábbis arra a fölmérhetetlen pillanatra semmivé lesz, amíg a név folytonosságát a tettet megörökítő mű helyre nem állítja. A *Syrena*-kötet ezen a ponton ér véget, sem a majdani hőstett, sem pedig megéneklése nem tárgya.

Összegzés

Előszavában Zrínyi egymás mellé helyezi, egymáshoz illőnek mondja a szerelmet és a vitézséget. Ennek megfelelően a kötetben párhuzamosan bontja ki a szerelmi költészet és az eposz szólamát. Erotikus verseiben a szerelmet kiszabadítja a petrarkista lírára jellemző öreflexív énformálás kötelékéből. A szerelem a könyvben nem morális szempontból ítéltet el: a szenvedély a halál fölött is uralkodó transzcendencia felfoghatatlan hatalma következtében bizonyul elégtelennek az emberi identitás megalapozásához. A himnusz beszélője szeretetként ismeri föl a transzcendenciát, a kötet elbeszélője pedig a szigeti várvédő mártírhálálát az egyedül érvényes identitáspéldaként mutatja föl.

Irodalom

- Balassi Bálint. *Összes költeményei*. <http://mek.oszk.hu/00600/00609/0069.htm> (2024. nov. 20.)
- Bene Sándor. 2014. A vadász és Viola: Zrínyi Miklós első házassága. *Irodalmi Magazin* 2 (4): 40–43.
- Bene Sándor. 2014a. A költői művek keletkezésének időrendje. *Irodalmi Magazin* 2 (4): 44–46.
- Bene Sándor. 2014b. *Adriai tengernek Syreneiaia Groff Zríni Miklos* – a kötetkompozíció. *Irodalmi Magazin* 2 (4): 47–50.
- Bene Sándor. 2014c. Júlia – avagy az „első vers” legendája. *Irodalmi Magazin* 2 (4): 55–58.

¹⁶ Bene Sándor a *Peroratio* záróképet összefüggésbe állítja az *Ariánna* írásának záradékával: „A »Vigan buríttatom hazám hamujával« zárósort pedig az önáldozat helyes módjára mutat rá az *Arianna* befejezéséhez képest: ott a szenvedély/szenvedés könnyárja »burít«, azaz ől, itt az érzelmi Én – s vele a költészet – temettetik. [...] A költészet elhagyása beépül a költői üzenetbe, ha úgy tetszik, ez – az erős, Zrínyi szótárában »nagyszívú«, *magnanimus* – egyéniség lesz a kötet »alapeszmeje«” (Bene 2015a, 49).

- Bene Sándor. 2021. *A harmadik szíren: Zrínyi Miklós költészete*. Budapest: Osiris Kiadó – Gondolat Kiadó.
- Bethlen Miklós. 1980. Bethlen Miklós élete leírása magától. In *Kemény János és Bethlen Miklós művei*. A szöveget gondozta V. Windisch Éva. 399–982. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Brajić, Saša. 2009. *Renascensno sopstvo i portret*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Henkel, Arthur – Schöne, Albrecht Hrsg. 1996. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler.
- Király Erzsébet. 1989. *Tasso és Zrínyi: A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kiss Farkas Gábor. 2006. Képköltés és imagináció a Szigeti veszedelem címlapján. In *Ószelence: Magyar barokk költészet*, szerk. Orlovsky Géza, Szilasi László. 88–107. [gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/55 Orlovsky/tan/cimlap.pdf](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/55%20Orlovsky/tan/cimlap.pdf) (2024. nov. 10.)
- Klanciczay Tibor. 1964. *Zrínyi Miklós*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kovács Sándor Iván. 1980. *Utószó az Adriai tengernek Syrenaia hasonmás kiadásához*. 1–79. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kovács Sándor Iván. 1985. *A lírikus Zrínyi*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Köszeghy Péter. 2014. *Magyar Amphión*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Krems, Eva-Bettina. 2009. Das Drama des Sehens und der Musik: Zur Darstellung des Orpheus-Mythos in bildender Kunst und Oper der Frühen Neuzeit. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (36): 269–300.
- Müller, Jan-Dirk – Oesterreicher, Wulf – Vollhardt, Friedrich Hrsg. 2010. *Pluralisierungen: Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*. Berlin – New York: De Gruyter.
- Nelting, David. 2007. *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Ricœur Paul – André, LaCocque. 2003. *Bibliai gondolkodás*. Ford. Enyedi Jenő. Budapest: Európa Kiadó.
- Szörényi László. 2004. Zrínyi és Vida, avagy a neolatin vergiliusi eposzmodell. In *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*, szerk. Bitskey István – Görömbei András. 297–315. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Szörényi László. 2007. A szerkesztett verseskötet mint a szerző ifjúkori önarcképe. In *A magyar irodalom története a kezdetektől 1800-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály. 467–486. Budapest: Gondolat.
- Vergilius, P. Maro. 1829. *Bucolica et Georgica*. Martyn, John F. R. S. eds. Oxford: Vincent, J.
- Vergilius, P. Maro. *Georgica*. In *Vergilius összes művei*. Ford. Lakatos István. <http://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.htm> (2024. nov. 20.)
- Zrínyi Miklós. [Elégia]. In *Zrínyi Miklós összes költeménye*. <http://mek.niif.hu/01100/01137/01137.htm>
- Zrínyi Miklós. 1980. *Adriai tengernek Syrenaia (1651)*. Bécs: Cosmerovius. Hasonmás kiadás.

KÉPELMÉLETI KÉRDÉSEK A SYRENA-GYŰJTEMÉNYBEN



Giambattista Marino képelemélete

Zrínyi Miklós a *Syrena*-kötet címével Giambattista Marino lírájának adózik. Az olasz költő művészetét barátai és művének értői már első kötete, a *Rime* (1602) megjelenését követően az itáliai félszigetet megtermékenyítő tengerhez hasonlították. Versei háromkötetes kiadásában, melyet Marino 1614-ben *La Lira* címen publikált – Zrínyi könyvtárában ez a gyűjtemény a következő, 1615–1616-os kiadásban volt meg (Hausner et al. 1991, 291–292) –, Marino egy tucat hozzá írt panegyricust is közzétett, amelyek mind a Marino-mare és a Sirena-motívumot variálják (Pfisterer 2013, 443). A *La Sampogna* elején közölt költői levelek közül a harmadikban, melynek Claudio Achillini a címzettje, Marino a szirén fiacskájának nevezi magát (Marino 1621, 25).

A nyelv „képszerűségét”, „képalkotó képességét” már a görög hagyományban az *enargeia* fogalmával írták le. A fogalom egyaránt jelölte a költőnek és szónoknak azt az eljárását, mellyel az elbeszélt tárgyakat és tetteket képszerűen a befogadó szeme elé tárják, és magának a nyelvnek a képalkotó tevékenységét. Quintilianus meghatározásában: „az *enargeia*, amit Cicero *illustratio*nak és *evidentiá*nak nevez, [...] nem annyira elmondani látszik a dolgokat, mint megmutatni, és olyan érzelmeket ébreszt, mintha személyesen jelen lennének (Quintilianus 2009, 6, 2, 33, 416–417). A megalakuló reneszánsz költészetelméletben alapvető szerepet kapó *enargeia*-fogalom elméletét az eposz megújulásának, a *Poética* intenzív értelmezésének időszakában, a 16. században dolgozták ki.

Nem tudjuk, Zrínyi Miklós ismerhette-e Marino több száz oldalas, 1614-ben *Dicerie sacre* címen publikált prózaművét, melynek első könyve a festészetről, a második a zenéről, a harmadik pedig az Égről szól. Értekezésében a képzőművészeti kép kérdéseit *evidentiák* sokaságával érzékelteti, az értekezés képeket görgető szövegét pedig tükörkabinethez hasonlíja. A tükör a szemtől szemben való látás lehetetlenségére utal. Marino szerint a képi reprezentáció két tekintetben is tükröződés. Minden kép egy látvány tükörképe – reflexiója –, ugyanakkor, amikor emberi megismerés – reflexió – eredménye is. Marino a teremtés valamennyi látványát képnek fogja fel, és megállapítja, Isten volta-képpen festő (Flemming 2013, 18–29).

Marino a festészetet az ókor óta övező gyanú álláspontjára helyezkedik, amikor kijelenti, Isten festőként való működése nem komoly tevékenység: a teremtés játék, Isten ujjgyakorlata. Marino szerint Isten megteremti valódi, titkos képmását is, a „láthatatlan kép”-et: az Igét. Az Ige Krisztus alakjában vált láthatóvá, életének egy-egy pillanatában föllebbent a fátyol¹ (Flemming 2013, 34–36). A nézőnek minden festményen a nem láthatót, a képpé nem változtatható transzcendenciát kell keresnie. A kép létmódja látszat, ám éppen a látszat nyílt vállalásával alkalmas a kép az igazság megjelenítésére. Marino nem tesz különbséget a képzőművészeti és a nyelvi, a valóságos és a fantázia-kép között, felfogásában tehát a költői beszédet ugyanúgy az ismeretelméleti kétely és az igazság megjelenítésének kettőssége jellemzi.

A *Dicerie sacre* hatalmas antik műveltséganyagot mozgósít, a kifejtett képelmélet újdonságának megértéséhez nem képzőművészeti tájékozottságra, hanem elsősorban műveltségre volt szükség. Zrínyi Miklós a gyakorlatból is ismerhette Marino képelméleti nézeteit. Az olasz szerző *La Galeria*² című, a *Dicerie sacre* törekvéseit bizonyos értelemben folytató gyűjteménye szerepel a Bibliotheca Zriniana katalógusában.³

¹ Marino az értekezés megjelenésének idején a torinói udvar szolgálatában állt, egyik nyilvános megmutatásakor látta a torinói halotti leplet, amelyet utóbb értekezésének rejtett vonatkozási pontjává tett. Marino a Santa Sindonét „semmi”-nek nevezi (Flemming 2013, 36). Joggal nevezhette semminek, hiszen az arc és a test a 19. században a lepelről készített fotó üvegnegatívján mutatkozott meg először. A hiteles képmás kérdéséről magyarul lásd: Belting 2005; a torinói lepel fényképfelvételéről: Belting 2005, 89–95.

² Marino 1605 táján, a gyűjtemény ötletének megszületésekor még csak egy Varro és Paolo Giovio portrégalériáihoz hasonló kötetet tervezett. 1610/11 táján előbb „favolákkal” (favole), majd szobrok leírásával egészítette ki a gyűjteményt. Legközelebbi mintája valószínűleg a padovai Accademia degli Orditi kiadásában 1611-ben megjelent, Itália legjobb költőit összegyűjtő antológia, a *Careggia-mento poetico* volt. Ennek *Le Immagini* címet viselő, a kötet egyharmadát kitevő fejezete több szerző, kizárólag festményeket leíró költeményeit tartalmazza. Marino a *La Galeria*-ba csupán saját verseit sorolta be, saját *ingegnó*-ját versenyezteti (Pfisterer 2013, 435–436).

³ Marino kötetének kezdetén, azon a helyen, ahol szabályszerűen az arcképének vagy egy jelentős mitológiai eseményt megörökítő kép leírásának kellene állnia, két Venust ábrázoló festmény leírását helyezte el (Marino 1664 [1620], 5–6). Az első költemény mintája Jacopo Palma il Giovane *Venus leveti ruháit Mars előtt* című vázna. Az egyébként is mindig meztelenül ábrázolt, itt az ágyon heverő szerelemistennő fegyverei letételére kényszeríti Marsot. A vers felütésében a lírai én Venust felszólítja, bájait takarja el, hiszen a vágyat a lefátyolozott szépség növeli. A záradék a festő pálmaágat, illetve kézfejet jelentő nevére játszik rá. Amint Marino írja, Palma kezével a szerelemistennő meztelenségét nem befedi, hanem teste titkos szépségét felfedi. A költeményben Marino rejtetten állást foglal a festészet és a költészet elsőbbségéről folytatott vitában, a dolgokat nyíltan megmutató festészettel szemben az imaginációnak teret engedő költészetnek juttatja az elsőbbséget (Pfisterer 2013, 440). A második költemény Bernardo Castello mára elveszett festményét jeleníti meg. A versén azt állítja, a kagylójában kuporgó Venus a tengerben szebb, mint az égen: „Az ég és a tenger hangsúlyos szembeállítás – in mar – azonban egyféle, a MARinóra vonatkozó »argumentum a nominé«-t sejtet, a költő rejtett aláírását” (Pfisterer 2013, 443).

A Syrena-kötet evidentiái

Marino festményeket leíró verseiben az *ut pictura poesis* elmélet kérdései a meghatározók. Zrínyi a képelemélet vonatkozásában nem imitálja Marinót, a költői önreprezentáció legjelentősebb költői eszköze azonban számára is a jelenségeket különös erővel megjelenítő kép.

A Syrena-kötet a paratextusok után a két *Idilium*mal kezdődik, majd az *Obsidio* után újabb erotikus versek, az *Epigrammata*, a *Feszületre* című himnusz és végül a *Peroratio* követi.

Az olasz és spanyol barokk erotikus költészet is, a német is, melyben jelentős petrarkizmus korábban nem alakult ki, a petrarkizmus alappozícióit vonja kétségbe, értelmezi át. A petrarkista költészet szubjektuma a szerelmi érzés állapotát jelölő toposzok segítségével formálja meg önmagát (Wesche 2010, 59–63). Zrínyi a *superatio* eljárását alkalmazza, lírai énje a petrarkista költészet beszédhelyzetét úgy műlja felül, hogy a lírai én saját szenvedélyét végtelennek, parttalanak állítja.

Az *Arianna* sírásának kezdő képeiben a petrarkista hasonlatok állításait olyan kérdésekké formálja, melyekben a petrarkista versek állításaihoz képest helyet cserél a hasonló és a hasonlított: „Adria tengernek fön­n forgó habjai / Vajon oly nagyok-é, mint szemeim ársjai, / Vajon oly nagyok-é, mint Mongyibél lángjai? / Mint szüvemnek lángos hatalmai” (*Arianna sírása* 1).⁴

A *superatio* gesztusa a versek egyes szám első személyben beszélő szerelmesének a dignitas minőségét kölcsönzi. Zrínyi a képhatárok jelölésére a régiségnek nem csak magyar költészetre jellemző eszközét, az aposztrophét használja. A múlt és a jelen idő váltogatása hasonlóképpen a képek kezdetét és végét jelöli ki költeményeiben. A monológok (arietták, canzonetták) vagy párbeszédnek nem a lírai én szerelmi kazuisztikájának a részei, hanem ezek is önálló, képszerű kivágatban jelennek meg.

Az *Olvasónak* szóló ajánlás, noha a Syrena-kötet legelején helyezkedik el, már az elkészült műre tekint vissza, tehát a szerelmi költészet igazolása is utólagos érvényű. A „csendesén” való írás talán a burkolt, fátyolozott kifejezőmódot jelenti, nem pedig a kötetben található erotikus költészet szelídségét vagy szemérmességét. A fátyolozott kifejezőmódnak Zrínyi rögtön példáját is adja: Petronius Arbiternek a Mars sisakjában fészket rakó galambokról szóló epigrammája Mars és Venus házasságtörő szerelmével igazolja az erotikus költészet létjogosultságát. Orpheuszhoz, a mitológiai szereplőhöz a kora újkori kultúrában a mértéktelen szerelem képze­te társult. A történetét feldolgozó

⁴ A Syrena-kötetre a hasonmás kiadás (Zrínyi 1980) alapján hivatkozom. A kötet ívjelzése nem következetes, az idézetek esetében ezért a címet és a versszakot adom meg. Az *Obsidio Szigethiana* cím rövidítése, az előző tanulmányhoz hasonlóan: Szv. Zrínyi Miklós szövegét ezúttal is saját átiratomban közlöm.

művek a baljós kimenetelt általános morális tanulságul állították a befogadó elé. Zrínyi, amikor Orpheusz álarcában saját gyászáról vallott, nem függetlenedhetett teljes mértékben a keresztény antropológia tanításától. Az Eurüdiké halálát leíró versszakban a halál ugyanúgy a transzcendencia hatalmában áll, mint ahogyan a halál elképzelés szerint: „Euridice oly volt, mint egy szép virágszál, / Mint a legszebbik csillag, mely sokak között áll, / Ezt elvitte az irigy s kegyetlen halál, / És ezért nyugodalmat szívem nem talál” (*Orpheusz* I. 3).

A Syrena-kötetben a szerelem (és közvetve az erotikus költészet is) nem morális szempontból, hanem a halálról is döntő Isten hatalmához képest bizonyul elégtelennek. Az Orpheusz-versektől kezdve a szerelmes evidenciaszerűen megjelenített állapota egy nagyobb, átfogóbb viszonyhoz mérődik hozzá.

A *Feszületre* a kötet szemléleti középpontja. A kor meditatív lírájában a beszélő általában saját lelkét szólítja fel bűnbánatra. Zrínyi mintájában, Girolamo Preti, *Invita l'anima sua a piagnere la morte di Cristo* című versének címe szerint (Preti 2003) saját lelkét utasítja töredelemre.⁵ Zrínyi a lélek szerepét az édes Múzsára, az erotikus líra énjét megtestesítő allegorikus alakra ruházza át.

A *Feszületre* beszélője a Múzsát így inti: „Sírtál már eleget Ariannáért” (*Feszületre* 1): azaz Ariánna nevében, az ő szerepében. A Múza alakja azonban egyúttal az erotikus költészet diskurzusának megtestesítője is: azért kell bűnbánatot gyakorolnia, mert az erotikus költészet dicsősége „rothadandó fű” (*Feszületre* 1). Kérdésként merül föl, hogy a megfeszített Krisztus sorsának átérzése, a compassio tisztán affektus marad-e, vagy az erotikus költészethez hasonlóan kívülről szemlélhető képként is megszerveződik.

A megfeszített Krisztus képmása előtt álló versbeni beszélő, a megfeszítés bűnből részt vállalva, a következő kérdést intézi Istenhez: „Hogy nézhetsz emberre, ember teremője?” (*Feszületre* 3). A vitézek Istenét szólítja meg: a kétértelmű birtokos szerkezet egyszerre jelenti a vitézkedőkre gondot viselő Istent és az athleta Christi képzetét, melynek az emberré válás következményének meghökkentő értelmezését adja az alábbi verssor: „Bajt víttál, harcoltál halállal vitézül” (*Feszületre* 5). A versén Istenhez többes szám egyesben fordul. A költemény utolsó harmadát elfoglaló argumentáció számos más vershez hasonlóan a bűnök elengedését Isten irgalmára hivatkozva kéri. A himnusz végén a compassióról vagy az Isten és a magát bűnösnek tartó beszélő szövetségét helyreállító érvelésről Isten kegyelmére helyeződik át a hangsúly. A beszélő a versben előbb a teremőként, majd metaforikusan Krisztusként, végül sokféle ószövetségi nevén szólítja meg a megfoghatatlan Istent: a himnusz

⁵ Az olasz költemény is aposztróféval kezdődik: a versbeni beszélő fájó szemét szólítja fel, hogy ezután méltóért sírjon, önmaga meggyőzésére szánt érveit azonban, például azt, hogy a szép szempárt, melyért azelőtt hullatta könnyeit, Isten teremtette, egyes szám első személyben, kijelentő módban adja elő (Preti 2003).

mindenekelőtt azt az aszimmetrikus viszonyt képezi meg, amelyben Istennek az emberre vetett tekintete megelőzi a pillantást viszonzni nem tudó ember tekintetét. A szemtől szemben való látás nem adatik meg a földi életben (a *visio beatificá*ról lásd Kőszeghy 2014, 324–325). Angelus Silesius a *Cherubinischer Wandersmann* című munkáját Isten örök bölcsességének, a makula nélküli tükörnek ajánlja, melybe a cherubok és a boldog lelkek tekintenek; az örök fénynek, mely minden embert megvilágít. A költemény záradékában a szerző az Ő látására való vágyakozástól minden percben meghalóként jellemzi önmagát (idézi Moennighoff 2008, 346–347).

A *Metamorphoses* zárósorait parafrázáló *Peroratio* vers-énje büszkén állítja, véghez vitte immár munkáját. Kijelenti, hogy amikor eljön az a nap, mely testén uralkodhatik csak: „Hatalma magamnak, ugyan nagyobb részem / Hordoztatik széllal az magas egeken” (*Peroratio* 2). A „nagyobb rész” égbeli megnyilvánulására a Scitiából kijövő magyarok útvonalán mindenütt tekintetek sokasága szegeződik. Míg e kép esetében az olvasó a tömeges rátekintés jelenetét látja maga előtt, a zárókép esetében az olvasónak azt a tettet kell maga elé képzelnie, mely a műben leírt cselekedetet megismétli. A haza hamuja, mellyel a lírai én beboríttatik, a szigeti várvédéshez hasonló vesztes szituációt jelöl. A betemetés képzetéhez szorosan hozzátartozik a vakságé. A halál előtti pillanatot és a szemtől szemben való látás lehetetlenségét leíró kép metaforikusan az üdvösség bizonyosságát fejezi ki.

A *Peroratio*ban megidézett mindkét látvány *enargeia* vagy *evidentia* abban az értelemben, hogy a história folyását, az emberi törekvést: a fama keresését és az örök dolgokat egyetlen képbe foglalja.

A koronájaként csillagokat viselő Szűz Máriától az eposz elbeszélője azt kéri invocációjában: „úgy írhasak, mint volt” (*Szv* I. 5). A kérés a hű ábrázolás a történeti tényszerűségen túl a szigetvári hős tettének azokat a szemléleti, morális, érzelmi és hitbeli indítékait is felöleli, amelyek a szigeti hős halálát Zrínyi számára a követhető magatartás kizárólagos mintájává teszik.

A kisebb költeményeknek a kötet szerkezetében az a szerepük, hogy az eposznak mint sorsmintának szemléleti elemeit és azok egymáshoz való viszonyát kifejezzék.

A díszcímlap mint összegző kép

A Syrena-kötethez Zrínyi Miklós összegző szerepű díszcímlapot készíttetett.

A díszcímlap készítője, Juraj Šubarić 1644 és 1652 között, abban az időszakban, melyben bécsi tevékenységét nyomon követhetjük, Matthäus Cosmeroviuszal és Matthäus Rickhesszel működött együtt. Alkalmi röplapokat, allegorikus címlapképeket, kegyességi képeket, portrékat, ex libriseket készített

megrendelői, a Királyi Magyarország főnemesei számára (Pelc 2015). A dísz-címlapot megrendelő Zrínyi Miklós mintha megfordítaná Marino kötetének, a *La Galeriának* alapeljárását: ahelyett, hogy a nyelv médiumában festményeket írna le, a Syrena-kötetet, az eposz elbeszélését a kép médiumának segítségével jeleníti meg. Ha a díszcímlapon ábrázolt tengeri jelenet valóban az eposzírás metasíkját ábrázolja, akkor joggal tételezhetjük fel, hogy a metszeten ábrázolt allegorikus alakok nem bűnöket vagy erényeket, hanem a Syrena-kötet költői diskurzusát jelenítik meg.

A díszcímlap valószínűleg az eposz egyik különleges, az elbeszélés metasíkját fölillantó concettójára, a XIV. ének kezdő reflexiójára utal:

Ihon jün Zrininek ragyagó csillaga,
Ihon mozdulhatatlan tramontanája,
Bán cselekedetét az én kezem írja,
Mellyet Isten lölke elmémbe befűja.

Nem távozik annak veszélyre hajója,
Melynek ez csillaghoz tart okos kormányja,
Hűvség, vitézség ennek calamitája,
Az mely ez csillagot veszteni nem hagyja. (*Szv* XIV. 1–3.)

Az eposzírás vállalkozását az antik szerzők mintájára Zrínyi is a tengeren való átkelés metaforájával jelöli. Az ének kezdő sorában („Ihon jün Zrininek ragyagó csillaga”) az éjszakai égen feltűnik a Zrínyi-nemzetség csillaga: a szigeti várvédő mártírhálálának metaforája. A metatájék egén a metafora csillagként, valóságos látványként jelenik meg. Az elbeszélő alakján ugyanakkor áttűnik az életét a példához igazító szerző alakja is: a hajózás képe a belső tulajdonságokat, erényeket feltételező tettet is megjeleníti:

A metszeten látható páncélba öltözött vitéz merően előre néz. A csillag, amelyre a tekintetét valószínűleg veti, kívül van a képen rögzített valóságon. Abban az önreflexív, fiktív pillanatban, melyet a kép megragad, a szirének, a tenger lakói veszik körül a hajót. A bárkába kapaszkodó jobb oldali szirén kagylót nyújt a páncélba öltözött kormányosnak. A kagyló a szexuális aktus, az erotikus költészet jelképe. A bárka oldalánál lebegő, fészülködő sellő tükröt tart maga elé, kissé a kép szemlélője felé fordítva a tükör felületét, melyen arca reflektálódik. A Syrena-kötetből kiragadott szöveghelyek, például a *Feszületre* kezdő képe, a „rothadandó fű”, megengedik a tükör vanitas-szimbólumként való felfogását is.

Ha a kép fő figurájának az olvasó számára is példaértékű megtérése állna a Syrena-kötet középpontjában, a címlapmetszet valószínűleg a szakrális reprezentáció teljes szerkezetével rendelkezne: a kép jobb felső sarkában a szigeti várvédő térdelne dicsfénytől övezetten, fején a mártírok koronájával.

Az embléma picturájának elemei térben helyezkednek el, a látványt gyakran semmi sem különbözteti meg a matematikai perspektíva szabályai szerint megalkotott képtől, máskor a heterogén részletek térbeli kapcsolata eleve jelzi a képtől való eltérést. Az *inscriptio* és az *epigramma* úgy társítanak a képen ábrázolt tárgyak együtteséhez topikus tudást, hogy elemeire bontják a látványt és az izolált képi elemei között értelmi összefüggést teremtenek. Az embléma általánosan érvényes tudást jelenít meg: a könyvek címlapján a kötet jelentését vagy a szerző szándékát gyakran több embléma együttese érzékelteti (Peil 2008, 309–311).

Šubarić metszete talán azért áll szívósan ellent az értelmezői kísérleteknek, mert a megrendelő, Zrínyi intenciója a kép allegorikus figurái közötti viszonyt nem jelölte ki világosan. A *Syrena*-kötet címlapján ábrázolt tengeri táj nem szakrális reprezentációként vagy emblémaként, hanem képként jeleníti meg a szerzőt és művét.

Hogy Zrínyi a metszeten ábrázolt allegorikus alakok egymáshoz való viszonyát homályban hagyta, Zrínyinek az *ut pictura poesis* vitában való állásfoglalását jelenti.

A magát tükörben néző, a tükör felszínét kirajzolódó arca reflexével kissé a néző felé fordító szíren a tükörképnek talán azt a szimbolikus jelentését idézi meg, melyet a festészet kora újkori elméletei, például Leon Battista Alberti *De pictura* című traktátusa tulajdonítanak neki.⁶ A tükröt tartó szíren a költői (és a képzőművészeti) képet jelentheti, amely mindenkor illúzió alapul, ám az illúzió segítségével az igazságot jeleníti meg. Ha így van, akkor Zrínyi Miklósnak a költői nyelvről való felfogása – a kettejük között tátongó világnézeti különbség ellenére – közelebb áll Marino képelméletéhez, mint ahogyan eddig sejtettük.

Irodalom

Alberti, Leon Battista. 2013. *On picture*. Ed. and transl. by Sinisgalli, Rocco. Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town – Singapore – São Paulo – Delhi – Mexico City: Cambridge University Press.

Belting, Hans. 2005. *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.

Flemming, Viktoria von. 2013. Was ist ein Bild?: Marinos Dicerie sacre. In *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria”*. Hrsg. Stillers, Rainer und Kruse, Christine. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 48. 15–43. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.

⁶ Alberti munkája második könyvében azt állítja, a poéták úgy tudják, a festészet feltalálója az utóbb virággá változtatott Nárccisszós volt: „Mi mást jelent a festés, mint a művészettel a patak felszínét átölelni?” (Alberti 2013, 46).

- Hausner Gábor – Klaniczay Tibor – Kovács Sándor Iván – Monok István – Orlovsky Géza. 1991. *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*. Budapest: Argumentum Kiadó – Zrínyi Kiadó.
- Marino, Giovan Battista. 1664 [1620]. *La Galeria del cavalier Marino: Distinta in pitture & sculpture*. Venetia: Marino, Giovan Battista. 1621. *La sampogna del cavalier Marino, diuisa in idillij fauolosi, & pastorali*. Venetia: apresso i Giunti. http://books.google.com/books?id=0AVi0vgj7VYC&hl=&source=gbs_api (2024. márc. 27.)
- Moeninghoff, Burckhardt. 2008. Die Kunst des literarischen Schenkens: Über einige Widmungsregeln im barocken Buch. In *Die Pluralisierung des Paratexts in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen*. Hrsg. Ammon, Frieder von und Vögel, Herfried. Pluralisierung & Autorität. 37–352. Berlin–Münster–Wien–Zürich–London: LIT Verlag.
- Peil, Dietmar. 2008. Titelpuffer/Titelblatt – ein Programm? Beobachtungen zur Funktion von Titelpuffer und Titelblatt in ausgewählten Beispielen aus dem 17. Jahrhundert. In 2008. In *Die Pluralisierung des Paratexts in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen*. Hrsg. Ammon, Frieder von und Vögel, Herfried. 301–336. Berlin–Münster–Wien–Zürich–London: LIT Verlag.
- Pelc, Milan. 2015. Georgius Subarich sculpsit Viennae – bakrorežac Juraj Šubarić u Beču oko 1650. godine. Djela i naručitelji. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (39): 55–74.
- Pfisterer, Ulrich. 2013. Iconologia Mariana. Marinos Selbst- und Fremdbilder. In *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*. Hrsg. Stillers, Rainer und Kruse, Christine. 433–469. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.
- Preti, Girolamo. 2003. *Invita l'anima sua a piagnere la morte di Cristo*. In Poesie. Biblioteca Italiana. <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000364/bibit000364.xml&chunk.id=d3871e6346&toc.depth=1&toc.id=&brand=bibit> (2024. júl. 7.)
- Quintilianus, Marcus Fabius. 2009. *Szónoklattan*. Ford. Adamik Tamás – Csehy Zoltán – Gonda Attila – Kopeckzy Rita – Krupp József – Polgár Anikó – Simon L. Zoltán – Tordai Éva. Budapest: Pesti Kalligram.
- Wesche, Jörg. 2010. Petrarkismus. *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*. Hrsg. Jaumann, Herbert. 55–84. Berlin: De Gruyter.
- Zrínyi Miklós. 1980. *Adriaí tengernek Syreneia (1651)*. Bécs: Cosmerovius. Hasonmás kiadás.

ORPHEUSZ ALAKMÁSA

Zrínyi Miklós Syrena-kötetének elbeszélői pozíciója



A délszláv hőselemek hagyományából Zrínyi Miklós nem csupán a történelmi eseményekről kialakult konszenzusszerű tudást vette át. A délszláv hőselemekre is kiterjedő horvát irodalmi reflexió a Syrena-kötet elbeszélői pozíciójának kialakulását is befolyásolta. Az olasz fennhatóság alatti dalmáciai városokban vagy a függetlenségét megőrző Dubrovniki Köztársaságban élő 15–17. századi horvát szerzők a *carmen eroico* és a *romanzo cavalleresco* fogalmainak megfelelőit nem alkották meg. Ugyanúgy, ahogyan a kora újkori magyar írók, a horvát írók is a história műfajához fűztek kommentárokat. Ezek a megjegyzések idővel a délszláv hőselemekre is kiterjedtek. Dolgozatomban a Syrena-kötet horvát identitással is rendelkező befogadóinak szövegeivel bizonyítom, hogy a kötet elbeszélői pozíciójára a historiáról a horvát irodalomban kialakult vélemény is hatott.

A história műfajának reflexiója a horvát művekben

Marko Marulić

Marko Marulić 1450-ben született a velencei fennhatóságot 1420-ban elismerő Splitben,¹ patrícus családban,² a Diocletianus palotájának romjai között, a Giorgio Dalmata tervei alapján épített gótikus paloták egyikében. Szülővárosa iskolájában Tideo Acciarini tanította, majd egyes feltételezések szerint Padovában folytatott tanulmányokat, bár ezt írott forrás nem bizonyítja. Későbbi életében padovai és velencei értelmiségi körökkel állt kapcsolatban. 1560-tól városi tiszteket töltött be: néhány ízben examinátor (a városi okiratok felülvizsgálója), majd tiszteletbeli bíró volt. Az áruszállító hajók felügyelőjeként többször megfordult Velencében, 1500-ban, a szent év alkalmából, Rómába tett zarándoklatot. Latinul, horvátul és olaszul írt. Könyveinek 1521-es végren-

¹ Kortárs latin életrajza: Božičević 2007.

² A család horvát neve Pečenić (Pecinić), az író anyanyelvű munkáiban Marko Marulićként vagy Marko Pecinićként, latin és olasz szövegeiben pedig Marco Marulusként nevezte meg magát (nevét gyakran kiegészítve a Spalatensis vagy Dalmata jelöléssel). Vö. Lučin 2008, 13.

deletéhez csatolt jegyzéke *Historici* cím alatt huszonkét történeti munkát sorol fel. A könyvtárában megvoltak Cicero beszédei és azok kommentárjai, Valla *Elegantiae* című munkája, Servius *Bucolica*- és *Aeneis*-kommentárja (Lučin 1997, 181–182, 186–188, 191). A ma Párizsban őrzött, a *Cena Trimalchiót* is magában foglaló trogiri kézirat Marulić margináliáit is tartalmazza.³ *In epigrammata priscorum commentarius* című művébe felvette barátja, Dmine Papalić antik gyűjteményeinek feliratait. Munkái a késő középkori kegyességnek ahhoz a nagy áramlatához tartoznak, amelynek egyik hajtása a magyarországi kódexirodalom. 1496 és 1499 között írta európai hírnévre szert tett, 1507-ben, Velencében megjelent *De institutione bene vivendi per exempla sanctorum* című munkáját, melyet Xavéri Szent Ferenc magával vitt a tengerentúli misszióba: a katolikus reformáció korában a művet Magyarországon is olvasták.⁴ Ugyanabban az évben adta ki Hieronymusról szóló latin életrajzát (*Vita divi Hieronymi*). Pártfogójának, a spliti plébánosnak és kanonoknak (primiceriusnak), dom Dujam Balistrilicnek⁵ biztatására horvátra fordította Kempis Tamás *De imitatione Christi* című munkáját (*Od naslidovan'ja Isukarstova*). 1509-ben Jerolim Papalić kérésére elégikus disztichonokban latinul szólaltatta meg Petrarca *Vergine bella* című költeményét, a *Daloskönyv* CCCLXV. darabját. A latin verset Papalić megzenésítette, és lantkísérettel adta elő.

Marulić 1509 és 1511 között Šolta szigetére, Nečujamba vonult vissza, ahol a Szent Péter-templom mellett Dujam Balistrilicnek háza és kertje volt. Marulić *Davidias* című, tizennégy énekből álló eposza, amelyben Dávid király Krisztus előképeként szerepel, kéziratban maradt. Rotterdami Erasmusról abban a Niger Tamáshoz⁶ szóló episztolában ír dicsérő szavakat, amelyet az 1519–1520-ban készült *Dialogus de Hercule a Christocolis superato* című munkájához illesztett. A teljes erasmusi programot valószínűleg nem látta át, vagy

³ A kódexet, benne az addig lappangó *Cena Trimalchióval* 1653-ban Nikola Čipiko spliti könyvtárban a padovai tanulmányaiból éppen hazatért Marin Statilić fedezte fel. A 15. században a kódex Marulić birtokában volt. Tibullus, Propertius elégiáihoz, Ovidius XV. heroidájához (*Sapphus ad Phaonem*) írt lapszéli jegyzeteket, Catullus költeményeit emendálta. A *Satyricon* más kódexekben is szereplő részeihez (az ún. *excerpta vulgariá*hoz) is jegyzeteket fűzött, a *Cena Trimalchionist* azonban nem jegyzetelte meg. A trogiri kódexbe bejegyezte Claudio Claudianus, az Egyiptomban született, görög anyanyelvű, latinul író 4. századi költő *Phoenix* című idilljét (vö. Lučin 2005, 317–318; Lučin 2007, 5–44).

⁴ Marulić könyveinek főként jezsuita könyvtárakban van nyoma, Káldi György több prédikációjában hivatkozik rá, de a református Miskolczi Csulyak István könyvei között is volt egy Marulić-mű (Lőkös 2005, 160–167).

⁵ Dujam Balistrilic születésének időpontja ismeretlen, Marulić horvát nyelvű leveleiben vele kapcsolatban a „kum” kifejezést használja (a *kum* keresztpát, esküvői tanút, és a korban lelki vezetőt is jelent), Balistrilic vagy a keresztpátja, vagy lelki vezetője lehetett.

⁶ Niger Tamás (Toma Niger, Thomas de Nigris), az egykori spliti püspök 1514 óta Beriszló Péter horvát bán titkára és veszprémi püspöki vikáriusa volt, 1519-től több velencei és római diplomáciai küldetésben vett részt (vö. Niger 2020).

legalábbis nem követte. Anyanyelvű munkái részben kegyességi művek, részben a törökellenes irodalomhoz tartoznak.

*Judita*⁷ című horvát elbeszélő költeményét 1501-ben írta. Az ajánlásban megjegyzi, históriáját egyrészt az énekmondók (začinjavci) módjára alkotta meg, másrészt azonban a régi poéták eszközeivel tette ékeesebbé,⁸ hogy az ajánlás címzettje, dom Dujam Balistrilić ne mondhassa, ugyanazt a búzakévént nyújtja át neki, mint amelyről könyveiben olvashat. A kévét sokféle virággal felékesítette, ennek következtében úgy megváltozott az arculata, mint a gyümölcsfáké, amikor tavasszal a legnagyobb derűtségben virágoznak. Eljárását ajánlásában a szakács művészetéhez is hasonlítja, aki az úri asztalra nem csupán főtt vagy sült étkeket ad föl, hanem sáfránnyal, borssal és más effélével fűszerezi azokat, hogy kedvesebbeké tegye a lakomázók számára (Marulić 1983, 6–8).

1501-ben egy olasz levélben barátját, Jerolamo Čipikót értesíti *more poetico* készült anyanyelvű (*in lingua nostra materna*) munkáscskájáról, a *Judit*ről, felszólítja, jöjjön, s nézze meg, azt fogja mondani, a szláv nyelvnek (*la lingua schiava*) is van Dantéja (Milošević 1992, 8–9). A régi poéták mely eszközeit illeszti munkájába? Invokációját Istenhez intézi, azt kéri tőle, szent lelke igaz szerelmet öntsön belé, hogy értelme, súlyos bünt követve el, ne kóboroljon a régi poéták társaságában. Istent megszólítva állítja: Te teszed, hogy édesen tudjunk énekelni, a hűségesek számára a béke te vagy, nem pedig a háromszor három szűz kara, akikhez még hozzáadja Apollónt a lantjával. Azt kéri Istentől, a hangját emelje föl az égig, ahol trónusát a szentek kara dicsőíti, hogy ott is hallható legyen, amint elzengi Juditról az éneket (Marulić 1983, 17). A mű dispositiója a szentírásbeli történet rendjét követi. A régi poéták eszközei közé a seregszemle, Holofernész leírása, az elbeszélésbe illesztett szónoklatok, imák, reflexiók, a harcnak viharként, az elbeszélésnek hajózásként való jellemzése és mitológiai képek⁹ tartoznak. Judit asszonyt először ószövetségi hősnőkhöz, Bethsabéhez, Dinához, Zsuzsannához, Eszterhez, Delilához hasonlítja, megjegyezve, hogy bűneiket nem tulajdonítja Juditnak, csupán szépségüket. Majd hozzáteszi, neki tulajdonítja még azt, amit poétai hiúságokból rak össze: Apollón nem Daphnét üldözte volna, ha a thesszáliai szirteknél Juditot látta volna meg, Merkúr fia, Pán elejtette volna szürinxét,

⁷ Teljes címén: *Libar Marka Marulića Splićanina u kom se uzdrži istorija svete udovice Judit u versih hrvacki složena kako ona ubi vojvodu Oloferna po svidu vojske njegove i oslobodi puk izraelski od velike pogibli* (Marulić 1983, magyar ford. Marulić, Judit 1999).

⁸ Neven Jovanović megállapítja, a *Dialogus de Hercule Christocolis superato* című munkájában Marulić a költészetet a teológiának rendeli alá. Felmerül a kérdés, hogy itt miért vállalkozik mégis a kegyesség és a poézis összeköttetésére? Mert ezzel az igazságot széppé teszi, és megmutatja az igazság szépségét (vö. Jovanović 2013, 207).

⁹ A Nap mint Titán (Marulić 1983, 59), Holofernész Juditot megpillantva úgy jár, mint a szeriphoszi úr (Polüdektész), amikor Danaé fia (Perszeusz) fölmutatta neki a Medúza-főt (Marulić 1983, 83).

ha megpillanthatta volna a házból kijövő Juditot, amint a Cynthus hegyén vadászó Diánához hasonlóan hajladozik, Herkules abbahagyta volna a harcot Déianeiráért, ha ezt a termetet, orcát és nyakat látta volna, Páris is elhagyta volna Helénát (Marulić 1983, 79–81). A régi poéták eszközeit a kegyességgel korlátozó eljárás jegyében a bibliai történetbe Marulić Holofernész lakomájának ürügyén a torkosságot és a részegséget elítélő eszmefuttatást illeszt (Marulić 1983, 95–100).

A címben és az argumentumban (*Ča se u kom libru uzdrži*) szereplő história-fogalom a Szentíráshoz utal, hiszen a középkorban és a kora újkorban az egyes bibliai könyveket, mint igaz történeteket, históriának is nevezték. A Dujam Balistrilićnek szóló ajánlásban az antik históriafogalmat jellemző megmutatás mozzanatát a következő mondat fejezi ki:

íme, az én mindentől tisztelt Judit asszonyom kegyelmed felé indul, talán nem kevésbé ékesen, mint ahogyan Holofernésznek mutatkozott, nem azért, hogy kegyelmedet, mint őt, félrevezesse, hanem, hogy felüdítse kegyelmed a szent tisztaság megtartásában, kegyelmed szeme elé tárván és megmutatván minden szépségét, gyönyörűségét, erényét, hírét és dicsőségét, melyekkel sokkal nemesebben és ékeesebben díszíti föl magát, mint akik selyembe, aranyba és gyöngybe burkolóznak... (Marulić 1983, 8, fordítás tőlem – U. Cs.)¹⁰

Az elmondott, a régi poéták eszközeivel felékesített ószövetségi történet – még egészen a középkori vallásosság jegyében – allegorikusan jeleníti meg a török elleni küzdelmet.

Petar Hektorović

Petar Hektorović¹¹ 1487-ben született, régi nemesi családban, valószínűleg Hvar szigetén. Az 1510-től 1514-ig tartó időszakot, amikor a szigeten parasztfelkelés dúlt, szüleivel Splitben töltötte. Humanista műveltségét Hvaron, Splitben és Padovában szerezte. A hvari Nagy Tanács tagja volt. Korai művei elvesztek, vagy megsemmisítette őket. 1528-ban barátjának, a hvari születésű, ekkor már Zarában a defensor tisztét ellátó Mikša Pelegrinovićnak ajánlotta 1525 előtt keletkezett Ovidius *Remedia Amoris*ának horvát fordítását (*Knjige Ovidijeve od lika ljuvenoga*). Fő művét ugyanúgy a kegyesség és az erudíció egybekapcsolása jellemzi, mint Marulić munkáit. Az 1556-ban íródott, 1568-ban,

¹⁰ „Eto k vama gre Judita gospoja ma visoko počtovana, more biti ne s manjom urehom nego kada se ukaza Olofernu, ne da vas kako i njega tim prihini, da prija pokripi u uzdržan'ju svete čistoće, prid oči vaše, ponesši i postavivši sve lipote, krasosti, kriposti, dike i slave svoje, kimi se je urešila vele plemenitije i gizdavije nego keno se reše svilom, zlatom i biserom.”

¹¹ Életrajza: Kolumbić 2002.

Velencében megjelent *Ribanje i ribarsko pregovaranje* (Hektorović 1953) című könyvecske műfaji besorolása bizonytalan. A verses történet abban a tekintetben episztolának tekinthető, hogy az elbeszélő a mű címzettjének, Hijerolim Bartučevićnek, a hvari nemesúrnak és vitéznek mondja el, nyári laka építését néhány napra félbeszakította, és két halász, Nikola, Paskoje és az utóbbi kisleánya társaságában hajókirándulásra indult. A mű időrendben foglalja össze utazásuk három napjának történéseit. Útjuk során Šolta szigetén is kikötnek, Nečujamban meglátogatják Balistrilić házát, ahova Marulić annak idején visszavonult. Hektorović művében ezen a helyen a *Judita* szerzőjét dicsérő sorokat helyez el.

Josip Torbarina szerint azonban a munka az *ecloga piscatoria* műfajának bizonyos jegyeit is mutatja, miközben annak egyik központi jegye, a szerelem mint tárgy egészében hiányzik belőle. Jacopo Sannazaro 1526-ban jelentette meg *Eclogae piscatoriae* című pásztori gyűjteményét, amelynek az volt az újdonsága, hogy a helyszínt Árkádiáról a Nápolyi-öbölre cserélte, a nimfákat tengeri nimfákkal, a pásztori világ isteneit a tengeristenekkel váltotta fel, eklogáiban az antik mitológiában járatos, szerelmes halászok beszélgetnek hajókról, hálókról és varsákról, szerelmi ajándékuk pedig kecskegida, virág és gyümölcs helyett osztriga, kagyló, gyöngy és korall (Torbarina 1970, 219–220). Torbarina a Sannazaro nyomán halászdilleket író szerzők közül¹² Luigi Tansillót emeli ki, aki 1540-ben keletkezett *Stanze* című művében, melyet V. Károly főútkárának, Bernandin Martiraninak ajánlott, az Adriai-tenger partján tett útjáról számol be. Az út során udvari költőként Don Garcíát, a spanyol alkirály, Don Pedro de Toledo fiát kísérte el (Torbarina 1970, 214–216).

Tvrđalj, a várként megerősített nyári lak, melynek építését Petar Hektorović a tengeri kirándulás kedvéért néhány napra félbeszakította, Joško Belamarić megfigyelése szerint különleges irodalmi műként is értelmezhető (Belamarić 1994, 176). A költő nagyapja, Hektor révén a család birtokába került nyaralót a költő saját tervei szerint építtette át.¹³ A homlokzatot és a falakat 1520-tól kezdődően a mulandóságra figyelmeztető és alázatosságra felszólító latin és horvát feliratokkal díszítette. Ezek az emberi életet a hit és az erkölcsfilozófia tételeihez szabják, ám az ilyen módon leélt élet minden pillanatát fel is értéklik. Az egyetlen olasz nyelvű feliratot (FEDE E REALTÀ, O QUANTO E BELLA) a kerti kőasztalra vésette fel.

A hajóút résztvevői a „baščina”, a természet és az emberi találmányok élvezetében merülnek el. Az egymásnak feltett találós kérdéseken kívül a

¹² Azok közül a szerzők közül, akiket Hektorović ismerhetett, Torbarina Bernardo Tassót (a költő apját), a velencei Andrea Calmót, Bernardino Rotát, Matteo Conteo di San Martinót és Luigi Tansillót sorolja fel (Torbarina 1970, 211).

¹³ A tvrđalji nyári lak művészettörténeti leírása: Fišković 1957; Gamulin 1988. A feliratok értelmezése: Račić 1970; Bužančić 2006.

halászok, hogy az időt múlassák, szerb módon („na sarbski način”) egy-egy hosszúsoros éneket, bugarščicát (Hektorović 1953, 12–15)¹⁴ és egy éneket (a I kliče devojka... incipitű *pisant*, Hektorović 1953, 15–16), valamivel korábban pedig egy felelgetős köszöntőt (Naš gospodin poljem jizdi..., Hektorović 1953, 6) adnak elő.

A *Ribanje i ribarsko prigovaranje* paratextusai között szereplő episztolában Hektorović kifejti, hogy a kirándulást az igazsághoz híven örökítette meg. Az irodalmi levél címzettjének, Pelegrinovićnak feltételezett kifogását, hogy a halászok egyszerű énekét miért nem cserélte maga költötte énekekre, azzal az érveléssel hárítja el, hogy ha így tett volna, a címzett joggal gondolhatná, hogy a mű többi részét is kitalálta (Hektorović 1953, 37).

Morana Čale szerint, amikor Hektorović arra hivatkozik, hogy a mű egyéb szavainak igazságát a bugarščicák szó szerinti idézet volta szavatolja, ezzel arra utal, hogy a mű egyetlen szava sem „kitalált”, valamennyi szó a humanisták számára hiteles ókori szövegeket idéz meg. A találós kérdések vagy rejtvények például, amelyekkel a halászok egymást szórakoztatják, részben Diogenész Laértiosz *Híres filozófusok élete* című munkájából származnak (Čale 2019, 18–19). Čale Hektorović művének kontextuális olvasatai ellen lép fel, azt hangsúlyozva, hogy nem a leírások valóságtartalmából, hanem a művek poétikai szerveződését létrehozó retorikai konvencióból kell kiindulnunk (Čale 2019, 19).¹⁵ A mű mögött a püthagoraszai *akuszmata* humanista recepcióját kimutató tanulmányának talán legfontosabb következtetése, hogy a *Ribanje* átveszi az építészet „strukturális-performatív aspektusait”. Hektorović valószínűleg ismerte Leon Battista Alberti *De re aedificatoria* (1452, első edíciója 1458) című munkáját, az abban szereplő, a heterogén elemek harmóniáját biztosító *concinuitas* elvét érvényesítette nemcsak nyári laka kialakításakor, hanem irodalmi műve megalkotásakor is (Čale 2019, 31).

A bugarščicák, a mű többi hivatkozásával ellentétben, nem újrakontextualizált antik idézetek. Hektorović a Mikša Pelegrinovićnak címzett episztola foly-

¹⁴ Az első bugarščica Kraljević Markónak és fivérének, Andrijašnak az esetéről számol be. A fivérek három szép lovat zsákmányolnak a harcban, kettőt elosztanak, a harmadikon összevesznek, Kraljević Marko szíven szúrja testvérét, aki haldokolva azt kéri, anyjuknak mondja azt, hogy a kése egy szarvas vérétől véres. Ám Andrijašt egy ékes leány (*gizdava devojka*) tartja hatalmában, növényekkel és borral megbabonázta, az idegen országból nem engedi haza. A második bugarščicában Udini Vlatko vajda hamis ígérettel rabul ejti, majd kivégezteti Radovan Severinac vajdát. Az ének első sora Severin várát (ma Drobeta-Turnu Severin, Szörényvár, régi nevén Szörénytornya) idézi meg, ez valószínűvé teszi, hogy a cselekmény elemeit Hunyadi János idején kapcsolták Szörényvárhoz és a korabeli szereplőkhöz. A Szörényi bánság 1330-ban a havasalföldi vajda uralma alá került, a várat 1419-ben Luxemburgi Zsigmond csatolta vissza a Magyar Királysághoz, 1439-ben pedig Habsburg Albert a Szörényi bánság várainak felügyeletét Hunyadi Jánosra bízta. A végvári rendszerbe betagozott erődítmény a 16. századra elvesztette jelentőségét.

¹⁵ Morana Čale Tomislav Bogdan dolgozatára hivatkozik: Bogdan 2017.

tatásában a bugarščicákat cicerói-cornificiusi érvekkel igazolja. Felidézi, hogy a latinok a história szót igazul és méltán az igazság szavának tartották, mert e szót a látást vagy megismerést jelentő *histor* szóból vezették le. Hektorović arra hivatkozik, hogy a bugarščicákat a mi nyelvünk minden ága (melynél alig van népesebb) igaz történetnek tartja,¹⁶ nem úgy, mint némely elbeszélést (*pripovisti*) és sok éneket (*pisni*) (Hektorović 1953, 37). Sajátos ellentmondása reflexiójának, hogy a hőselemek nem tartoznak a morálfilozófiai minták közé: a bugarščicákból, az antik mintákkal ellentétben, nem indulhat ki imitáció, a hőselemek szövegükkel nem járulnak hozzá a beszélő textuális megalkotódásához.

Ivan Gundulić

Ivan Gundulić (Gondola, Plavčić, Plavković) 1589-ben Dubrovnikban született, nemesi családban. Iskoláit Dubrovnikban végezte. Szülei a Tasso művét továbbbíró Camillo Camillit fogadták fel mellé nevelőnek. Az 1604 és 1612 között Dubrovnikban fenntartott jezsuita misszió tagjainak retorikai és irodalmi előadásait is hallgathatta. 1608-ban a Nagy Tanács, 1634-ben a Szenátus, 1638-ban pedig a Kis Tanács tagjává választják meg. A nápolyi Accademia degli Oziosi a sorai közé választotta. Fiatalon melodramákat írt, melyek szövege nem őrződött meg, szerelmes versei közül is alig néhány maradt fenn (köztük Girolamo Preti *Amante occulto* és *Amante constante* című verseinek horvát átiratai). 1621-ben Rómában jelentette meg *Pjesni pokorne kralja Davida* (Dávid király bűnbánó énekei) című kötetét: a hét bűnbánó zsoltár parafrázisát. Egy évvel később Velencében látott napvilágot *Suze sina razmetnoga* (A tékozló fiú könnyei) című munkája. *Dubravka* című „politikai” pásztordramáját 1628-ban vitték színre.

Zsoltárátiratai előszavában utalt rá, hogy *A megszabadított Jeruzsálem* fordítására készül, átültetését a Vasa-házból való III. Zsigmond lengyel királynak készül ajánlani, és a *slovin* népnek megmutatni. A fordítás helyett végül *Osman* című, tassói elvek szerint megalkotott eposzát¹⁷ írta meg. 1622 táján kezdett

¹⁶ Azokról az énekekről, amelyekre Mauro Orbini hivatkozik *A szlávok királysága (Il Regno de gli Slavi, 1601)* című munkájában, Maja Bošković-Stulli ír dolgozatában (Bošković-Stulli 2004, 18–21).

¹⁷ Bene Sándor szerint az *Osman* Tasso művei közül a *Liberatához*, az *Obsidio* pedig a *Conquistatához* kapcsolódik, a különbség a dubrovnikai irodalom egésze és Zrínyi irodalmi preferenciái között pedig a műfajok és a hierarchiájuk tekintetében is megmutatkozik: a lírát és az epikát vegyítő önreflexív idill például teljesen hiányzik a dubrovnikai költészetből. Bene Sándor még két különbségre hívja fel a figyelmet. Egyrészt arra, hogy míg az *Osman* a megtért költő alkotása, addig a magyar *Syrena*-kötet a Krisztushoz való megtérést folyamatként ábrázolja. Másrészt, míg az *Osman* „az Orpheusz-mítosz nacionalizált, sőt, etnicizált (multietnikus: délszláv) értelmezését adja”, addig „a *Szigeti veszedelem*nek szintén van határozott mondanivalója a tárgyban, Zrínyi eposza ugyancsak hozzászól a töröktől visszahódítandó balkáni területek (»Illíria«) fölötti kulturális hegemonia kérdéséhez” (Bene 2017, 59–67). Zrínyi műve nem a teljes Balkánt magába foglaló délszláv állam megalakítását tartja megoldásnak. A dolgozat a Zrínyiek és a dubrovnikai irodalom még egy vonatkozására kitér: Tasso *Amintája Ljubmir* címen, a dubrovnikai Dominko Zlatarić horvát fordításában 1580-ban, még az olasz editio ►

hozzá, és 1638-ig, haláláig dolgozott rajta. Az eposzt 1826-ban Dubrovnikban adták ki először nyomtatásban, saját kezű kézirata (a 13. és a 14. énekkel együtt) elveszett, paratextusai, ha voltak is, nem maradtak fenn. Kérdés, hogy Zrínyi Miklós olvashatta-e.

Az *Osman* két főhőse a lengyel trónörökös, a későbbi II. Ulászló és a fiatal szultán, II. Oszmán. A cselekmény a chocimi csatát követő eseményekkel kezdődik. Az 1620-as havasalföldi és moldvai, vereséggel végződő lengyel betörésre a következő évben megtorlásul érkező oszmán támadást Chocimnál sikerült megállítani.

Az *Osman Harmadik énekének* elején Ali pasa, a szultán kiküldöttje lóháton Lengyelországba indul a békekötésre, elérkezik Drinápolyba, ahol egykor Orpheusz a Marica folyót énekével többször megállította. Az eposz elbeszélője kitérőjében elmondja, Orpheusztól először itt hallották a vadak, a kövek, a madarak, a fák az „összhangzatos és édes bugarkinjákat”,¹⁸ melyeket a bolgár Orpheusz szláv (*slovin*) nyelvének hagyott örökül, hogy a hősi tetteket bennük dicsőségben énekeljék, kiáltsák ki.¹⁹ Ezután azokat a hősokeket sorolja fel, akiknek tetteit a *bugarkinják* dicsőítik. A sor a szerb Nagy Sándorral (Lesandar Srb-ljanin) kezdődik. Stjepan Uroš és más, a Nemanja-házhoz tartozó uralkodók, a rigómezei csatában a török császárt megölő Miloš Obilić is a 14. században élt, de a délszláv hősi epika darabjaiban későbbi történelmi eseményekben is részt vevő Marko Kraljević között az énekek magyar hősei is feltűnnek: Szilágyi Mihály (Mihajlo Svilojević), Hunyadi János (Janko vojevoda), Mátyás király (kralj Matijaš), Báthory Zsigmond (Šizman Bator). Gundulić végül elérkezik III. Zsigmondhoz, a lengyel királyhoz és a trónörököshöz, Vladislavhoz, s őt megszólítva így kiált fel: ó, dicsőségesnél dicsőbb királyfi, megdönthetetlen tetteidet énekelve (bugarec), neved erejétől leszek híres.²⁰ Gundulić tehát önmagát a bugarkinjákat éneklő költők sorába helyezi, az ellentmondást pedig, hogy a délszláv hősének nem tartoznak az antik irodalom imitáció-

► princeps előtt megjelent. Bene Sándor a Zrínyi Györgynek ajánlott *Elektra*-fordítást annak a bizonyítékaként említi, hogy a Zrínyiek ismerték a dubrovnikai műveket (Bene 2017, 55). Zlatarić 1597-es kötete az *Elektra*-fordításon kívül a *Ljubmir* javított szövegét, valamint a *Priamus és Thysbe* Zlatarić-féle átdolgozását is tartalmazza, a Zrínyi György környezetéből a kötetre érkező reakciók tehát akár a pásztordramára is vonatkozhattak. A kötet Zrínyi Györgyhez szóló ajánlásának figyelemre méltó mozzanata, hogy Zlatarić azzal biztatja Zrínyi Györgyöt az olvasásra, hogy Nagy Sándorhoz (Lesandru Velikom), a szerb királyhoz (Kragliu Sarbskome) nem volt méltatlan, sőt hasznára volt, hogy Homéroszt forgatta, ahogyan más híres vajdának és uraknak is hasznukra volt egyéb fényes írók forgatása (Zlatarić 1597).

¹⁸ A *bugarštica*, *bugarščica*, *bugarkinja* jelentése egyaránt: hősenek.

¹⁹ „Od Orfea ovdí prvo, / neka se uvi'ek pak začínje, / ču zvi'er, ptica, kami, drvo / skladne i slatke bugarkinje. / Bugarin ih slavni ostavi / slovinskomu svom jeziku, / djela od slave da u slavi / bugare se u njih viku” (Gundulić 1990, 51–52).

²⁰ „O preslavni kraljeviću, / nedobitna tvoja dila / ja bugarec slavan biću: / ta je imena toga sila” (Gundulić 1990, 52).

ra méltó korpuszába, azzal hidalja át, hogy az énekek megteremtőjeként Orpheuszt nevezi meg.

Gundulić verssoraiból kiderül, hogy Orpheusz az általa művelt műfajt hagyományozta az utókorra. Utódai, a hősénekek elbeszélői az ő nyomába lépnek, Orpheusz alakmásával, a hősi dicsőség szemtanúivá válnak.

A számos kéziratban terjedő²¹ *Osman* legrégebbi fennmaradt másolatát Nikola Ohmučević²² dubrovniki spanyol követ 1651 és 1653 között Bécsben készítette. Ohmučević a füzetbe az eposz szövege után két hosszúsoros éneket is feljegyzett (a *Smrt despota Vuka* és a *Smrt kralja Vladislava* című éneket). A két *bugarkinja* írásban való rögzítését a délszláv hősénekek iránti rokonszenve mellett az *Osman* Harmadik énekének elején olvasható reflexió is befolyásolhatta.²³

A Syrena-kötet lehetséges olvasója: Fodróczy Péter

Barne Karnarutić²⁴ *Vazetje sigeta grada*²⁵ című epikus költeményének harmadik kiadása 1661-ben Bécsben jelent meg. A mű közlétevé, Fodróczy Péter 1622 táján születhetett, 1634-ben Petrus Fodroczi, Croata néven írta be magát

²¹ Az *Osman* kéziratairól áttekintést ad: Lupić–Bratičević 2017.

²² A boszniai, paraszti származású család eredeti neve Grgurić. Az oszmán hódítás elől menekülve a Dubrovnik környéki Stoniban telepedtek le, itt búzaszállítóként meggazdagodtak, hajótulajdonosokká lettek. Petar Grgurić (spanyol nevén don Pedro de Ivegla Ohmučevich Gargurich) IV. Fülöp spanyol király armadájában tengernagyként szolgált, a család birtokában lévő hajórajával több katonai műveletben részt vett, többek között az Anglia elleni 1588-as hadjáratban. Dubrovnikban sikertelenül kísérte meg a boszniai Ohmučević családtól való (hamisított) leszármazását. 1594-ben a nápolyi alkirály előtt sikerült bizonyítania nemesi eredetét. Valószínűleg a nemességet bizonyító eljárás céljára készült az első „illír címergyűjtemény” (*Rodoslovie navišćenih i svetih otaca i vlastitih bilegov i zemalja i svihtih ti plemena cesarstva Ilirskoga [...] vlastela i plemića svih zemalja Ilirskih / Libellus sanctorum patronum et publicarum insigniarum Regnorum familiarum illustrium Illyrici Imperii etc.*) (Blažević 2008, 164). Fiúörököse nem lévén, don Pedro a lányát, Aureliát közeli rokonukhoz, Andrija Grgurićhez adta feleségül. A 17. században Spanyolország dubrovniki követének tisztét – egymást váltva – Andrija, majd a fivére, Petar, a fia, Stjepan, végül 1637 és 1666 között Nikola, másik fivére töltötte be (Bašić 2006, 158).

²³ Zrínyi Péter Bécsben valószínűleg kapcsolatban állt az eposzt másoló Nikola Ohmučevićtel, s az *Osman* befolyással volt a horvát *Sirena*-kötet koncepciójára is (Bene 2017, 69–75, különösen 72).

²⁴ Barne Karnarutić 1515 táján a velencei fennhatóság alatt álló Zarában született, nemesi családban. Iskoláztatásáról semmi biztosat nem tudunk, 1537 és 1540 között a horvát lovasság parancsnokaként részt vett a velencei–török háborúban. 1543–1571 között Zarában békebíró („dobar čovjek”), 1546–1560 között examiner, később causidicus nobilis („pravda govornik”, ügyész), az okiratok 1570-ig mint hercegi tanácsadót is említik. Az Ovidius *Metamorphoses*-ének IV. énekét, Priamus és Thysbe történetét egyszerre moralizáló és petrarkista felfogásban elbeszélő éneke (*Izvarsita ljubav i napokom nemila i nesrična smart Pirama i Tižbe*) 1586-ban, Velencében jelent meg. A Verancsics Antal esztergomi érseknek szóló ajánlás alapján valószínű, hogy a mű 1569 (Verancsics érsekké való kinevezése) és 1573 (Verancsics és Karnarutić halálának éve) között keletkezhetett. Életrajza a műveiről szóló szakirodalom összefoglalásával: Tatarin 2009, magyarul: Lőkös 1997, 124–127.

²⁵ *Vazetje Sigeta grada* című elbeszélő költeménye valószínűleg 1568 és 1572 között jött létre, 1584-ben Velencében nyomtatásban is megjelent. Karnarutić Szigetvár 1566-os ostromát Csereknő Ferenc

a bécsi egyetem anyakönyvébe. 1638-ban felvették a zágrábi püspökség bécsi kollégiumába, a Collegium Croaticum Viennensébe (Jembrih 2016–2017, 39).²⁶ A család birtokai Szlavóniában, Kőrös, Varasd és Zágráb megyében feküdtek. Borkovec, amelyről a család a melléknevét kapta, 1446-ban II. Cillei Ulrik gróf adományaként került a Fodróczyak birtokába. Fodróczy Péter tanulmányaiból hazatérve fiútestvéreivel a borkoveci birtokon osztozott. 1650 és 1660 között a varasdi szolgabíró tiszteit töltötte be, különböző küldötségek tagjaként több ízben járt a királynál. 1663 áprilisában, amikor az oszmán haderő Konsztinápolyból való megindulásának híre eljutott Magyarországra, Fodróczy Pétert a horvát–szlavón rendek varasdi gyűlésén a báni hadsereg alezredesévé választották meg. 1698-ban halt meg.²⁷

A Karnarutié-kiadás latin nyelvű ajánlását Zrínyi Miklóshoz intézi. A trentói zsinaton kanonizált *Ecclesiastes* egyik verséből bontja ki mondanivalóját: „Ha egy apa meghal, mintha nem halna meg, mert hisz hátrahagyja saját hasonmását” (Sir 30, 4). Megállapítja, hogy a hősöknek az az erénye, mely az utódaikban él tovább, nem hal meg, s az ajánlás címzettjét a szigeti hőshöz nagyon hasonló utódnak nevezi. A kötetben együttesen kiadott két művecskét, az „apai nyelvünkön”, azaz illír nyelven írt éneket és Forgách Ferencnek a szigeti várostromról szóló, eredetileg a wittenbergi Zrínyi-albumban megjelent latin nyelvű leírását Zrínyi Miklós oltalmába helyezi. A fentiekhez Fodróczy a történetírás elméletét kezdettől elkísérő tükörmetaforát eleveníti föl:²⁸ ha ezeket olvasod, bennük nem dédapád hősi erejének ékességét, hanem akaratanul is a dicsőség, ápolt erényed és erőd szemléled majd. Te vagy a magva mindennek; amikor ugyanezt dicséred a rövid hősi bemutatásban, önmagad ragadtad meg. Vagy föltámadtál, mint fönix, őseid babérhamujából; fiú vagy,

► krónikája alapján beszéli el. A szigeti ostromról készült krónika a huszadik század elejéig a ljubljanaui Budina Sámuel 1568-as bécsi latin fordításában volt ismert. Budina a szerzőről mindössze annyit árul el, hogy nemes származású és szavahihető férfi, aki Zrínyi Miklósnak apródja (cubiculis) volt. A huszadik század elején Anton Kaspret talált rá a krónika glagolita írással feljegyzett horvát szövegére, valószínűleg az eredeti (talán latin betűkkel lejegyzett) kézirat másolatára (Ratković 1971, 27–29). A kutatás a névtelen horvát krónika szerzőjét Zrínyi Miklós apródjával, Cserenkő Ferencsel azonosítja. Cserenkő krónikája nem tartalmaz hősepikai elemeket.

²⁶ A bécsi kollégiumban az ingyenes helyekre az egyházi pályára készülöket vették fel, a világi tanulóknak (convictores) az ottlakásért fizetniük kellett. Az Alojz Jembrih tanulmányában idézett forrásokból nem derül ki, mégis valószínű, hogy Fodróczyt világi tanulóként vették fel a kollégiumba.

²⁷ Életrajzáról lásd: Tkálčević–Radauš 1998; Radauš 1998.

²⁸ A históriáról írva Lukianosz és Cicero az igazság tiszta és közvetlen bemutatásának követelményét a meztelen igazság képzetével és a tükörmetaforával érzékeltették. Lukianosz szerint a történetíró munkája: „Olyan legyen, mint egy fényes, tiszta és éles rajzú tükör, mutassa a tárgyakat úgy, ahogy felfogja az alakjukat, ne hamisítsa meg sem a színeket, sem a formákat” (Lukianosz 1974, 611). Az utóbbi érvényét azonban már Lukianosz korlátozta, amikor a történetírót szobrászhoz hasonlította, aki az anyagot készen kapja, ám abból a szobrot művészetével hozza létre. Lukianosz, miközben az elbeszélés szubjektív elemét hangsúlyozta, az antik történelemszemléletet jellemző látás, megmutatás és visszatükrözés képzetkörén belül maradt (Kosseleck 1978, 183).

aki mindenben az apjára, dédunoka, aki mindenben a dédapjára hasonlít (Karnarutić 2016, [3–4]).

Az 1661-es ajánlásba foglalt laudáció szerint Zrínyi Miklós azonossá vált dédapjával, annak föltámadt mása, ezért a szigeti hős mártírhálálát megörökítő művekben immár önmagát szemléli. Fodróczy sorai a Syrena-kötet kettős szerzői intenciójának értéséről tanúskodnak: a Fodróczy-féle ajánlás szerint már megvalósult az, amit a Syrena-kötet elbeszélője jövőendő Syrena-kötet záróversében, a *Peroratió*ban életfeladataként jelöl ki.

Zrínyi Péter Syrena-fordítása

Zrínyi Péter bátyja 1651-ben, bátyja Syrena-kötetének megjelenése után rövidesen hozzáfogott annak átültetéséhez,²⁹ munkája, a horvát Syrena-gyűjtemény 1660-ban, Velencében jelent meg. Összefoglaló, *antiporta* szerepű díszcímlap nyitja meg, ugyanúgy, mint a magyar könyvet. Margarita Sveštarov-Šimat szerint a Zrínyi Péter könyvének díszcímlapját a két fivér kulturális öntudatát, feladatát megjelenítő „ikonográfiai simulacrum”-nak kell tartanunk, mely a fivérek más önreprezentációihoz hasonlóan összhangjukat és egyetértésüket fejezi ki, emellett önként vállalt sorsukra is utal (Sveštarov-Šimat 2012, 353).

Giacomo Piccini metszetének bal alsó sarkában Zrínyi Péter pajzsokkal díszített hajója úszik, kifeszülő vitorláján a könyv címét olvassuk, *Adrianszko-ga mora Syrena: groff Zrinszki Petar*, az árbóc tetejére csavarodó szalagon pedig a fordító-szerző jelmondatát: *Vincere aut mori*. A bárkát kétoldról tengeri lények fogják közre, a bal oldali, a Zrínyi Péternek kulcsot nyújtó triton izmos hátát fordítja a kép szemlélője felé, a neki koronát és borostyánkószorút (vagy aranyláncot?) felkínáló szirént oldalról, a kagylókürtöt fújó másik tritont pedig szemből látjuk. A kép jobb felső sarkában, öccse bárkáját valamelyest maga mögött hagyva Zrínyi Miklós kagylószerű hajója halad, oldalán a két szirénnel. A vitorla felirata nagy betűkkel hirdeti a hajó kormányosának jelmondatát: *Sors bona nihil aliud*. A tengerben további szirének ringatóznak, arra várva, hogy feltartóztathassák a hajókat, egyikük tanácstalanul szétárja karját, hiába próbálna odaúszni, mindkét hajó túlságosan messze van tőle. A kép jobb szélének teljes felületét a part csipkézett körvonalai foglalják el, a közeli szirénfigurákhoz képest alacsony domborzatot, egy zászlós erőd kicsinyített

²⁹ A valószínűleg 1651 és 1655 között keletkezett első fordításkísérlet 1571 után, a Zrínyi Péter kivégzését követő vagyoneklobzási eljárás során Bécsbe került. Ennek az *Obsidio* első nyolc énekét tartalmazó, ma az Osztrák Nemzeti Könyvtárban őrzött kéziratnak az elejéről hiányzik az első ének kezdő hét versszaka, a nyolcadik ének pedig a nyolcvanadik versszaknál megszakad. A töredék alapján tudjuk, hogy Zrínyi Péter az eposzt kezdetben szöveghűen fordította (a kéziratban például megtartotta az *Obsidio Szigetiana* versformáját), a nyomtatott kötet azonban mind formai jegyei tekintetében, mind szövegében jelentősen eltér az eredetitől.

képmását látjuk, tornyán horvát zászlóval. A politikai program mellett a dísz-címlap poétikai állásfoglalást is megfogalmaz. A címlapkép bal felső sarkában angyalfigura – a Fama – fúj harsonát, a teste és hangszere köré tekeredő szalagon a következő latin mondat foglalja össze a horvát Syrena-kötet intencióját: *Phoebus avet speculo felicia vela tueri*. A metszeten látható, a tengeren átkelő két hajó egyszerre jeleníti meg a költészet világot harmonizáló képességét és a harmonikus világot, amelyet a költészet példája teremt.

A délszláv hőseinek imitációja

Zrínyi Péter a magyar Syrena-kötetben megfogalmazódó szerzői szerep-felfogást magához igazítja. Bátyja a Syrena-kötetet a magyar nemességnek dedikálta. Zrínyi Péter saját hatáskörének megfelelően³⁰ kötetét a horvát s a tengeremelléki határőrvidék minden nemes származású, dicséretre és dicsőségre méltó bátor vitézének ajánlja. Ajánlásában a tükör-metaphora három változatával él. Amint írja, munkáját három okból ajánlja a határőrvidék tisztjeinek: először azért, mert az ábrázolt hősök közülük valók, a cél tehát, hogy „a világ lássa, milyen fiai és vitézei vannak ennek az országnak”. Másodszor azért dedikálja a könyvet a végvári vitézek előljáróinak, hogy az eposzban ábrázolt „dicső tetteket mintegy tükörben nézve, felismerjük, mivel és milyen módon kell igyekeznünk a keresztény hitért, a hazáért és az Úrhoz való hűségért életünket, vérünket nem kímélve azokat kiontani”.³¹ Harmadszor pedig azért szól nekik az ajánlás, hogy „velem együtt büszkélkedjenek és örüljenek azoknak a maradéki, akik akkor Zrínyi Miklós bánnal bátran, tisztességgel és szorgalmasan elnyerték az örök koronát a mennyben, mindig legnagyobbra tartva az igaz szót: Dulce pro patria mori.”³²

Zrínyi Péter saját erudícióját lekicsinyelve megjegyzi, nem törekedett arra, hogy e téren bátyjával versengjen, aki fáradhatatlan munkával és szorgalmas figyelemmel sok magyar, latin, olasz krónikából sokak számára dicső példaként és tanulságul ugyanezt a históriát elkészítette és lejegyezte. Ellenkezőleg, a költő célját nem adja sorról sorra vissza, bátyja munkáját csupán követi, a

³⁰ Amikor 1637 és 1649 között a fivérek fokozatosan megosztottak a Zrínyi-birtokokon, egyúttal a kulturális és politikai érdekszférákat is felosztották egymás között (Blažević–Coha 2007, 139). Zrínyi Péternek a Velencei Köztársasággal, az Adriai-tenger partvidékével és a török uralom alatti Boszniával határolt területen fekvő birtokrészek jutottak, ez a térség volt a török elleni harcának helyszíne is.

³¹ „...da se mi u slavna ova dila kako u zrcalo nagledajući poznati moremo, kim i kakovim načinom nastojat imamo polak vere kršćanske, polak doma našega i polak vernosti gospodina žitak naš, krv našu ne šparati izlijati” (Zrinski 1957, 19).

³² „...da se sa mnom diče i raduju ostanki onih, kojim pridi z banom Zrinskim Mikloušem hrabreno, čestito i vridno većnu krunu u nebesih zadobiše, svagda za nejveće precinivši istinsku rič onu: Dulce pro patria mori” (Zrinski 1957, 19).

magáét hozzá igazítja. Néhány bekezdéssel később azt is kijelenti, nem deák-ként (díjak) alkotta meg.

Az antik auktorok és a kortárs barokk olasz szerzők anyanyelvi imitációjának hiánya fordításának legszembetűnőbb jegye. A horvát befogadók a kötet kisebb verseiben a népszerű petrarkizmus jegyeire ismerhettek, pedig a kötet művelt olvasói az eredeti mű Marino-imitációira is fogékonyak lehettek volna. Zrínyi Péter ezenkívül a hősének elbeszélői pozíciójába helyezkedik.³³

Költők genealógiája

Zrínyi Miklós *Elégiájának* utolsó előtti két versszaka (12–13.) támasztja alá, hogy Zrínyi 1659-ben, négyévesen meghalt kisfiában, Izsákban, annak megfelelően, amit Fodróczy sugallt a Sirák könyvének idézetével, önmaga hasonmását látta:

Igy számlálom vala az én jövőndömet,
Hogy sok üdő mulván ez megvált engemet,
Hogy követi, meg is haladja versemet,
És szegény hazánkért igyekezetemet.

S zengőbb trombitával magyar vitézséget,
Fogja éneklelni erős kar erejét.
És hogy ű is osztán érdemeljen illyet,
Kinek énekelhessék cselekedetét.
(Zrínyi Miklós é. n.)

A két versszak tanúsága szerint a történelem nemzedékek egymást váltó sora: az apa hőstettét a fiú megénekli, egyúttal azonban olyan tettet hajt végre, amelyet majd az ő fia fog megénekelni.

Az eposzszöveg tükröt tart az olvasó elé: megmutatja, milyen eszményt kell követnie. Az Orpheusz-szerep a hősének utánzásán kívül a latin és olasz költészet imitációját jelentette már Gunduličnál is. Az európai irodalom nagy eposzainak utánzásával létrejött eposz elbeszélőjét Zrínyi a kisebb pásztori költemények szubjektumával egészíti ki. Ezekben pedig az imitációnak személyesebb válfaját alkotja meg.

³³ Mindenekelőtt a horvát Obsidio tárgyi részletei idézik meg a hősi énekeket. A IX. ének hősei, Radivoj és Juranics bajtársi viszonyát ugyanúgy a pobratim fogalma jelöli, mint például Králjevićs Márkó és Szibinyanin Jánkó barátságát a hősi énekekben. A szigeti várat ostromló török harcosok vörös bort (rujno vino) isznak, Cumilla pedig a XII. énekben levél helyett könyvet (knjiga) ír Delimánnak, mint az epikus költészet hősei. A záró versszakban Zrínyi Péter eposzát a hősi ének közkeletű nevével nevezi meg (popivkinja). A hősi epikát különös módon a kötet kisebb költeményei is imitálják, Ariánna például (a heroida antik műfajában!) a tengert állandó szókapcsolattal (sinje more) szólítja meg.

Irodalom

- Ambroz, Tudor. 2009. *Petar Hektorović i njegov Tvrđalj u svjetlu novih istraživanja*. Zagreb: Ex libris.
- Bašić, Đivo. 2006. Pomorstvo Dubrovnika od XII. do početka XIX. stoljeća. *Pomorski zbornik* 44 (1): 139–177.
- Belamarić, Joško. 1994. Kultura ladanja u renesansnoj Dalmaciji, Slučaj Hektorovićeve Tvrđalja. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 34 (1): 169–188.
- Bene Sándor. 2017. Szirének a térképen: Zrínyi Miklós, Zrínyi Péter és az irodalomtörténeti földrajz. In *Határok fölött: Tanulmányok a költő, katona államférfi Zrínyi Miklósról*, szerk. Bene Sándor – Fodor Pál – Hausner Gábor – Padányi József. 59–67. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Blažević, Zrinka – Coha, Suzana. 2007. Zrínyi Péter – a hősteremtés irodalmi modelljei és stratégiái. Ford. Bene Sándor. In *A Zrínyiek a magyar és horvát históriában*, szerk. Bene Sándor, Hausner Gábor. 137–164. Budapest: Zrínyi Kiadó.
- Bošković-Stulli, Maja. 2004. Bugarštice. *Narodna umjetnost* 41 (2): 9–51.
- Božičević, Frane. 2007. *Život Marka Marulića, Splićanina*, priredio i preveo Lučin, Bratislav. Split: Književni krug – Marulianum.
- Bužančić, Radoslav. 2006. Virtus et Genius na ribnjaku Hektorovićeve Tvrđalja. In *Kultura ladanja: Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića” održanih 2001. i 2002. godine*, ur. Nada Grujić. 85–92. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Čale, Morana. 2019. Tako je govorio „mudri Fitagore”. *Ribanje humanističko „prigovaranje”*: Književna smotra. *Časopis za svjetsku književnost* 51 (4): 17–39.
- Firpo, Massimo. 1982. Claretta, Onorato. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26. [https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-claretti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-claretti_(Dizionario-Biografico)) / (2024. nov. 29.)
- Fišković, Cvito. 1957. Hektorovićev Tvrđalj. *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti VII odjela* 5 (2): 93–107.
- Gamulin, Miće. 1988. *Tvrđalj Petra Hektorovića u Starom Hvaru*. Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti SK Hrvatske.
- Gundulić, Ivan Dživo. 1990. *Osman*. Prir. Letić, Branko. Biblioteka Izabranih djela. Sarajevo: Svjetlost.
- Hausner Gábor – Klaniczay Tibor – Kovács Sándor Iván – Monok István – Orlovsky Géza szerk. 1991. *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*. Budapest: Argumentum – Zrínyi Kiadó.
- Hektorović, Petar. 1953. *Ribanje i ribarscho prigovaranje i razliche stvari ine sloxene po Petretu Hectorovichu Hvaraninu*. Venetia: Gioanfranceso Camotio, 1568. Snimljeno s prvoga izdanja Hektorovićeve „Ribanja i ribarskog prigovaranja” (Mletci 1568) čuvanoga u Knjižnici Jugoslavenske akademije znanosti u Zagrebu. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti.
- Jembrih, Alojz. 2016–2017. Fodrocijevo izdanje *Vazetja sigeta grada* (1661) Barne Karnarutića. *Studia lexicographica* 10–11 (19–20): 35–62.
- Jovanović, Neven. 2013. Marcus Marulus Spalatensis. *Colloquia Maruliana* 22 (22): 201–207.
- Karnarutić, Barne. 2016. *Vazetye Szigeta Grada: Szlosheno po Barni Karnarutichiu Zadrarinu. Po Petru Fodroczyu znovich na svetlo dana. Letta M.D.CLXI*. Ur. Jembrih, Alojz – Pajrić, Franjo. Sopron: Udruga „Čakavska katedra”.

- Kolumbić, Nikica. 2002. Hektorović Petar. *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=58> (2024. jan. 07.)
- Kosseleck, Reinhart. 1978. *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lőkös István. 1997. *Zrínyi eposzának horvát epikai előzményei*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Lőkös, István. 2005. Prilozi madžarskoj recepciji Marulićevih djela. *Colloquia Maruliana* 6 (6): 156–167.
- Lučin, Bratislav. 1997. Studia humanitatis u Marulićevoj knjižnici. *Colloquia Maruliana* 6 (6): 170–201.
- Lučin, Bratislav. 2005. Marulićeva ruka na trogirskom kodeksu Petronija (Codex Parisiensis lat. 7989 olim Traguriensis). *Colloquia Maruliana* 14 (14): 315–320.
- Lučin, Bratislav. 2007. Marul, Katul i trogirski kodeks Petronija (Codex Parisiensis Lat. 7989 olim Traguriensis). *Colloquia Maruliana* 16 (16): 5–44.
- Lučin, Bratislav. 2008. *Iter Marulianum Od Splita do Venecije tragovima Marka Marulića / Da Spalato a Venezia sulle tracce di Marko Marulić*. Prev. Avirović, Ljiljana. Roma: Viella.
- Lučin, Bratislav. 2018. Ljetopis Marka Marulića. In Marko Marulić, *Hrvatski stihovi i proza*, ured. Lučin, Bratislav. 69–79. Zagreb: Matica hrvatska. <https://sites.google.com/site/kksmarulianum2a/marko-marulic/kronologija-zivota-i-djela> (2024. okt. 29.)
- Lukianosz. 1984. Hogyan kell történelmet írni? In *Lukianosz összes művei*. Ford. Kapitánffy István. 2 kötet. 590–616. Budapest: Magyar Helikon.
- Lupić, Ivan – Bratičević, Irena. 2017. „Jaoh, a sada je sve inako”: O kritičkoj ediciji Gundulićeva *Osmana*. *Colloquia Maruliana* 26 (26): 89–154.
- Marulić, Marko. 1983. *Libar Marka Marulića Splićanina u kom se uzdrži istorija svete udovice Judit u versih hrvacki složena kako ona ubi vojvodu Oloferna po sridu vojske njegove i oslobo-di puk izraelski od velike pogibli. Judita*, prev. i kom. Grčić, Marko. Zagreb: Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost.
- Marulić, Marko. 1999. *Judit*. Ford., bev. tanulm., jegyzet Lőkös István. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- Milošević, Miloš. 1992. Sedam nepoznatih pisama Marka Marulića. *Colloquia Maruliana*, ured. 1 (1): 5–31.
- Nelting, David. 2017. „...formar modelli nuovi...”. Marinos Poetik des „Neuen” und die Amalgamierung des „Alten”. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe. In Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 5./2017, Freie Universität Berlin. FOR_2305_-_Working_Paper_No._5_Nelting.pdf;jsessionid=163E7FE959A3BB23A63D51E4DB862344 (2024. nov. 20.)
- Niger, Toma. 2020. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43740> (2024. szept. 18.)
- Pirnát Antal. 1984. Fabula és história. *Irodalomtörténeti Közlemények* 88 (1984): 137–149.
- Račić, Nikša. 1970. Lokalitet Tvrdalj i Hektorovićeve misaone preokupacije na uklesanim natpisima. *Analiz Historijskog instituta Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* (12): 205–275.

- Radauš, Tatjana. 1998. Fodroci, plemićka obitelj. In *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6156> (2024. jan. 07.)
- Ratković, Milan. 1971. Ferenac Črnko i njegov opis posjedanja i pada Sigeta. In Ferenac Črnko, *Posjedanje i osvajanje Sigeta*, popratni tekstovi, ured. Ratković, Milan. 27–34. Zagreb: Liber.
- Sveštarov-Šimat, Margarita. 2012. Dioskurska ikonografija braće Nikole i Petra Zrinski u 17. stoljeću (Zrinska concordia u metafori i alegoriji). In *Susreti dviju kultura: Obitelj Zrinski u mađarskoj i hrvatskoj povijesti. Zbornik radova*. Ured. Sándor Bene, Zoran Ladić, Gábor Hausner. 353–382. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tatarin, Milovan. 2009. Karnarutić, Barne. In *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=185> (2024. jan. 07.)
- Tkalčević, Anica – Radauš, Tatjana. 1998. Fodroci, Petar (Fodroczy). In *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6158> (2024. jan. 07.)
- Torbarina, Josip. 1970. Hektorovićevo „Ribanje” u kontekstu evropske književne tradicije. In *Zbornik radova o Petru Hektoroviću*, ured. Ravlić, Jakša. Posebno izdanje časopisa *Kritika* 6. 200–222.
- Zlatarić, Dominko. *Elektra tragedia, Glvbmix, pripovies pastirska, I Glvbav i smart Pirama i Tisbe, Iz vechie tugieh jezika u Harvackij izloxene, K' tomusu pristavgliene niekoliko Piesni u Smart od razlizieh. Po Diminiko Slatarichv* (V'Bnezich: Aldo, 1597, 5-r).
- Zrinski, Petar. 1957 [1660]. *Adrijanskoga mora sirena*, prir. Matić, Tomo. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti.
- Zrínyi Miklós. é. n. [Elégia]. In *Zrínyi Miklós összes költeménye*. <http://mek.niif.hu/01100/01137/01137.htm>
- Zrínyi Miklós. 1980. *Adria tengernek Syrenaiá*. Hasonmás kiad., utószó Kovács Sándor Iván. Budapest: Akadémiai Kiadó – Magyar Helikon.

A MAGYAR KATOLIKUS RESTAURÁCIÓ NŐI OLVASMÁNYAI



Anton Wiericx metszetsorozata és Hajnal Mátyás
Szíves könyvecskéje

Hajnal Mátyás *A Jézus szívét szerető szíveknek ájtatosságára szíves képekkel kiformáltatott és azokról való elmélkedésekkel és imádságokkal megmagyaráztatott* című, később *Szíves könyvecske*ként elhíresült munkáját 1629-ben jelentette meg Bécsben. A szerző a nádori jezsuita misszió tagjaként 1620 óta tartózkodott Esterházy Miklós udvarában. A könyvecske a konverziót és az igaz hitben való megerősödést kívánta szolgálni. Bedegi Nyáry Krisztina, az evangélikus Thurzó Imre özvegye a könyv megjelenésénél öt évvel korábban, 1624-ben, Esterházy Miklóssal kötött házasságakor tért át a lutheránusról a katolikus hitre.

Az úrnővel való derűs, közvetlen érintkezéséről tanúskodó dedikációban Hajnal a kötet keletkezésének történetét a következőképp beszéli el:

Alkolmas ideje, hogy az képárosoknál találék néminemű szívek formájára kimetszett tizennyolc képeket. Melyeket midőn forgatok, általláttam, hogy valaki volt azoknak alkotója, de nem az undok Vénusznak, sem az ő fertelmes fiának, Cupidónak leckéit hallgatta volt; hanem az Mennyei Vőlegénynek és az ő szerelmes Mátkájának, az Anyaszentegyháznak iskolájában tanuló szívek között tanult volt (Hajnal 1974 [1629]).

A maga lelki ájtatossága „megaludt tűzének élesztésére” megvásárolta a képeket, s ugyane célra szerzett „mindenik kép alá elmélkedést, három-három puntban foglalván, és imádságot”, s fordította a képek alatti epigrammákat magyarra. Ezt a jezsuita atya saját devóciójára készült kéziratot kérte el Nyáry Krisztina, aki maga is vásárolt képeket, a verseket és elmélkedéseket alájuk íratta, s a kéziratot bekötve másoknak is megmutatta; majd kifejezte óhaját, hogy nyomtassák ki.

A kötet rézmetszeteinek forrása Anton Wiericx sorozata. A dél-németalföldi Wiericx fivérek a 17. század fordulóján legtöbbször jezsuiták megrendelésére készítették színvonalas vallásos metszeteiket, melyekkel szerencsejáték-adósságaikat fizették vissza. Hieronymus, a legidősebb fivér a megalkotója annak a Jézus gyermekkorát bemutató kis metszetsorozatnak, amely *Iesu Christi Dei, Domini, Salvatoris nostri infantia* címmel jelent meg. Hieronymus a Szent Családot nyugalmas, derűs házi környezetben ábrázoló metszetek mindegyi-

kéhez hatsoros latin verssorból álló subscriptiót illesztett. Ő a szerzője azoknak a metszeteknek is, amelyek a gyermek Jézust egy stilizált, ám anatómiai jegyeket is viselő, a valóságosnál jóval nagyobb emberi szív mellett ábrázolják, például úgy, amint a gyermek Jézus kopogtat a szív élethűen ábrázolt kapuján. A szíves metszetekhez is latin versek társultak. A legnagyobb népszerűségre azonban a középső Wiericx testvér, Anton feltehetően 1600 körül készített, a gyermek Jézus szív körül való foglalatosságát 18 metszetről álló sorozattá bővítő, *Cor Iesu amanti sacrum* című sorozata jutott (Grzeškowiak–Hulsenboom 2015, 132–133).

A *Szíves könyvecske* megjelenésének pillanatában Anton Wiericx sorozata már több európai latin és vulgáris nyelven elmélkedésekkel és könyörgésekkel kiegészülve könyv alakját öltötte. A szíves metszeteket latin nyelvű elmélkedésekkel legkorábban Jean Messenger látta el *Vis amoris Jesu in Hominum corda singularis* című 1624-es kötetében. Két jezsuita szerző, Étienne Binet és Étienne Luzvic 1626-ban és 1627-ben *Le couer devot. Throsne Royal de Jesus Pacifique Salomone* címen Messenger munkájának bővített francia fordítását tették közzé. A Binet–Luzvic-szöveget Charles Musart jezsuita 1627-ben *Cor Deo devotum, Jesu pacifici Salomoni Thronus regius* címen latinul adta ki (Zemplényi 1987, 145–146). A szakirodalom álláspontja szerint Hajnal szíves könyvecskéjét ezek-től függetlenül alkotta meg, csupán a halála előtti második kiadáshoz használta fel Charles Musart 1627-es latin kötetét (Zemplényi 1987, 146).

Zemplényi Ferenc utal rá, hogy a *Szíves könyvecské*ben a metszetek az ún. *compositio loci*t helyettesítik, azt a helyszínt, melyet a lelki gyakorlatot végzőnek a loyolai meditációk első prelűdjében maga elé kell képzelnie. A metszetsorozat a „via purgativa, via illuminativa és unitiva” egymásra következő állomásait jeleníti meg. Hajnal szövegén Bellarmino és Molina kegyelemtanának a gratia praeveniensiáról, cooperansról és efficacsról szóló tanítása hagyott nyomot (Holl 1970, 520–521; Zemplényi 1987, 151).

A *Szíves könyvecske* ábrázolásaiban összetalálkozik az égi és a földi szerelem kifejezőkészlete:

Wiericx metszetein a szív útjának alacsonyabb állomásain láng nélkül, később lánggal – [Erősz] és a gyermek Jézus együtt található, a kecsesség és bensőségesség, dolcezza atmoszférájában, ahol a bűn és a csábítás fenyegetését szinte elsöpri a pozitív érzelmek áradása (Zemplényi 1987, 147).

Hajnal az érzéki szerelem sugallatát leginkább felerősítő két ábrát egymásról távolra helyezte el. Könyvének első illusztrációja Jézusnak az Atyához emelkedő, lángoló szívét ábrázolja. A második metszeten „a bűnnel megterheltetett szívnek nyavalyás állapota” látható, a második, már nem isteni, hanem emberi szívet az ördög és a világ kísértései ejtik a hálójukba. A harmadik metszeten a gyermek Krisztus kopogtat a szív ajtaján, majd a szent szerelem nyilait

lődözi rá, a sikeres ostromot követően lámpást gyújt benne, annak világánál előtűnnek a szív bensejének nyüzsgő férgei; „kisepri” a szívet, megszenteli azt (megtisztítja a halálos bűnöktől), vizével bővíti malasztját (megmenti a bocsánatos bűnöktől), rózsákat hint szét benne, elhelyezi benne keresztjét és mártíriumának eszközeit, fáklyájával lángra gyújtja, falára a négy végső dolgot „írja”, uralkodik benne, kegyelemre tanítja, a kísértések idején szunnyad benne, énekével elzárja a külvilágtól, citeramuzsikájával a testet is fölemeli. Az utolsó három metszet a szív megkoronázását, az Isten-látást és a Mennyei vacsorán tapasztalt örömet ábrázolja.

A kilencedik szívhez kapcsolódó elmélkedés növénymetaforái

A *Szűves könyvecske* kilencedik illusztrációján a gyermek Jézus rózsákat szór szét a szívben. Az 1630-as augsburgi német nyelvű kiadás címlapja három szerzőt tüntet fel. Luzvic-t a francia szöveg, Musart-t a latin, Karl Stengel bencés szerzetest pedig a német szöveg szerzőjeként nevezi meg. A rózsákat hintő Jézust ábrázoló kép alatt olvasható elmélkedés a Szűz Mária erényeit jelentő virágokat idézi meg: a szív kertjében növő növények között a fehér rózsá mellett az alázat ibolyáját; a sáfrányt, mely a bűntelen kedélyt, a szemérmes tisztaságot és tiszta szívet jelenti; a mártírok elképzelhetetlen kínjait jelképező vörös rózsát; a szerzetesek és remetek szenvedését jelentő keserűgyökeret; a hitet kifejező, mindig a nap felé forduló sárga virágot; melyből a könyörgés címzettjének őrzőangyala köt koszorút. Az elbeszélő végül magát a gyermek Jézust kéri, szakítson virágot a kertben, angyalai segítségével fonjon arany szállal átkötött koszorút, s saját kezével koszorúzza meg a szívet (Luzvic–Musart–Stengel 1630, 65r–68r).

Hajnal Mátyásnak a kilencedik képhez illesztett könyörgése ugyanebben a képzetkörben mozog:

Megtanultam, Uram, a te szent doktoridnak tanításából, hogy a te megigazító és szentelő malasztodnak tulajdonsága nemcsak az, hogy a lelket megtisztogassa a bűnnek fertelmességétől, de hogy tekéletességeknek is mint valami virágoknak szépségével behintse és felékesítse. Tudniillik a hitnek teljes szekfűjével, a reménységnek jószagú rozmaringjával, a szeretetnek piros rózsájával, a te szent félelmednek sárga ivolyájával, a penitentiartátsáknak zöld izsópjával és több jószagos cselekedeteknek szép virágjával. Megértettem azt is a te szent könyveidnek írásiból, hogy ez ilyen fölékesített szív te szent Felségednek igen kedves mulatozó és legelő helye, amaz lelki menyasszonynak mondásaként: Az én szerelmesem aláment az ő kertébe, az fűszerszármok tábláihoz, hogy a kertekben legeljen, és liliomokat szedjen. Ki másutt ugyanezen drága kertről dicsekedvén: Az én

szerelmesem – úgymond – enyim és én övé, ki a liliumok között legeltetik. Ezeket megértvén, Uram, kérem azon Felségedet, helyheztess énbélém is ezen szent malasztodnak ékességét, hadd mondhassam én is a te lelki mátkáddal felőled, hogy te, én szeretőm és mindennemű gyönyörűségem, alámentél a te kertedbe, az én lelkembe; a te fűszerszámos tábláid közé, az különb-különb félé, szép rendesen plántált tekéletességeknek ültetési közé, hogy ott legelj, ott mulatozz, ott nyugodjál, ott liliumokat és több kedves virágokat szedegess (Hajnal 1974 [1629]).

Hajnal a *Szíves könyvecske* ajánlásában Nyáry Krisztina példás erényességét magasztalva a kilencedik szívet idézi föl:

Holott Nagyságod azon lelki jónak igaz képét is, melyek ez könyvecskében ki vannak ábráztatva és példáztatnak, oly igen szívedben metszettek és viseled, hogy méltán minden megigazult és megigazulandó szíveknek eleven képe és példája lehetsz. Micsoda több jót cselekedett mindezeknél még az Istennek benned és veled munkálkodó malasztja, megmutatja ezt az kilencedik szívnak képe, kiben az mennyei Vőlegény virágokat hintegget; mely virágok nem egyebek, hanem az te jószágos cselekedetidnek sok és szép tökéletességi, melyekkel az Szentlélek felékesítette az te lelkedet, tebeléd helyheztette az hitnek szederjes hyacinthusát; beléd oltotta az reménységnek kék violáját; beléd plántálta az szeretetnek nap után forgó sárga virágját; beléd ültette az ájzatosságnak izzadó balsemumját; beléd az tisztaságnak fehér liliumját; beléd az szemérmetségnek piros rózsáját; beléd az mértékletes szőlásnak gyöngyvirágját; beléd az kegyességnek fodormentáját; az alázatosságnak izsópját; erősségnek szekfűjét; tűrésnek rozmaringját; állhatatosságnak puszpángját, több tökéletességnek gyönyörűsége virágit (Hajnal 1974 [1629]).

Elmélkedése az *Énekek énekének* abba a középkori hagyományába illeszkedik, mely az ott szereplő kertnek az emberi lelket feleltette meg. Ambrosius, Hieronymus és Augustinus a Kr. u. 4. és 5. században az önmegtartóztatás kérdéséről megfogalmazott nézeteikkel hozzájárultak a test és a testiség kora középkori mély leértékeléséhez. A kora középkorban „a Szűzanya kultusza a közös, bukott húsról szóló sötét mítosz világos ellentétét kínálta” (Brown 2012 [1988], 514). A későbbi évszázadokban Máriát, „a tövis nélküli rózsát” kerthez is hasonlították. A Boldogságos Szűz alakja körül valóságos mariológiai botanika formálódott ki. Az apácák életterületét, a kolostort zárt kertként fogták fel, ahol a világtól elvonultan, elmélyült kontemplációban Jézussal, vőlegényükkel élnek (Kreuse 2013, 15–16). A szimbolikus kert minden virága Mária egy-egy erényére vonatkozott. A késő középkorban föllendült vallásos irodalom kiterjedt a kolostorok környezetére is. Az apácák polgári és nemesi nőrokonaik számára lemásoltatták kedves olvasmányaikat.

Lucas Martini nőnevelő irata

Lucas Martini evangélikus lelkész 1580-ban, Prágában megjelent *Der christlichen Jungfrauen Ehrenkränzelein* című munkája – a kor egyik legnépszerűbb nőnevelő irata – hiányt pótol és új igénynek tesz eleget. Martini előszavában arra hivatkozik, hogy az ún. Haustafel-irodalom még nem tért ki a háztartásokban (Hausregiment) élő szüzekre, az egyházatyák nézetei pedig nem mindenben illenek a világi hajadonok helyzetére (Martini 1580, Avij/v–[Aviijr]). Munkája azonban a nőnevelés középkori, kolostori hagyományból is sokat merít.

A könyvecske címében szereplő koszorú a hajadonok szüzességét kifejező hajék. Martini arra biztatja a leányokat, hogy a koszorú megkötésének mindennapos foglalatossága közben elmélkedjenek a felhasznált növények szimbolikus jelentésén. A növényekről való rendszeres meditáció arra szolgál, hogy a hajadonok megalkossák önmagukban a virágokhoz kapcsolódó keresztény erényeket. Az évszakok változásával mindig más növény nyílik, a szüzeknek tehát alkalmuk van a kötetben szereplő valamennyi erény kialakítására. Martini a házasságra, a háziasszony (Hausmutter) szerepére készíti fel a leányokat: a férjes asszonyokat tehát ugyanezek az erények ékesítik.

Négy részre osztott könyvének első fejezetében – a hagyománynak megfelelően az *Énekek énekének* fordulataival – Martini azt a füveskertet írja le, ahol a szüzeknek virágaikat kell szedniük. Vallásosságukat az egyház tagjaként kell megélniük, az egyéni utakon járó kegyességet és az inspirációt Martini hallgatólagosan kizárja. Három ágyás létezik a kertben: a teremtet Természet, a Szentírás (idesorolódik néhány kiválasztott pogány bölcs munkája is) és az Isten világbeli működését tanúsító história.

A második fejezetben, a voltaképpen erénytükörben húsz koszorúnövény szerepel. A növényeket a könyvben botanikailag pontos metszetek ábrázolják. Egy-egy növény testi és lelki gyógyhatásának leírására a növény által szimbolizált erényt igazoló exemplumok következnek. A növények az első ágyást, a Természetet, az adott erényt megerősítő példák pedig a Szentírást, a pogány bölcsék munkáit és a históriát képviselik.

Noha Martini a civilitasra és a decorumra is tanít, munkájában mégis a vallásos erények vannak túlsúlyban. Növényteni ismereteit minden valószínűség szerint Pietro Andrea Mattioli (1501–1577) művének első német fordításából merítette, amelyet Georgius Handsch készített (Prága, 1563). Mattioli tudományos kommentárt írt a legismertebb késő antik kori orvos-botanikus, az anazarboszi Dioszkuridész művéhez, amely először Velencében jelent meg 1554-ben, olasz nyelven. Martini leleménye, hogy a Handsch-féle kötetből átvett botanikai leírásnak az analógiás gondolkodás jegyében aprólékosan megfelelteti a növények „lelki” gyógyhatását. A ciprusfű például szimboliku-

san az imádságot és Isten segítségül hívását jelenti. Ahhoz hasonlóan például, ahogyan a valóságos ciprusfű ellenmérge és füstje elbágyasztja a kígyót, az imádság is a bűn ellenmérge, illatozásával pedig az ősi kígyót, a sátánt kergethetjük el (Martini 1580, [Dii/v]–Diii/r).

A mű harmadik része azokat az eszközöket sorolja fel, melyek segítségével a koszorút meg lehet kötni: arról a pántról (raifról) esik szó, melyre a virágokat erősítik, és különböző színű kötözőselymekről. A pánt nem más, mint a szüzek „subiectuma”:

Das Raifflin oder Schinne, darauf man die abgebrochene Blümlein windet weiset uns auf das Subiectum oder auf den Grund und Ort, darinnen die obbeschriebene Tugenden sich erzeigen, welcher ist die Seele der Jungfrauen, mit allen ihren Kräfte (Martini 1580, Hvij/v).

A negyedik fejezet egyrészt a szüzek nevelőit, a szülőket, a tanítómesternőt (Schulmeisterin) és a lelkészeket inti, másrészt azokat a módszereket, utakat vázolja fel, melyek révén a szüzek megerősödhetnek az erényekben. A Pia Meditatio, Honesta conuersatio, Devota Inuocatio eszközeit sorolja fel Martini (Martini 1580, Rvij/v). Egyetlen, március hónapban mondandó mintameditáció szövegét is közli. Egyéb szöveget nem ad a leányok kezébe, Habermann imádságoskönyvéhez igazítja őket.

Munkáját már olvasni tudó szüzek számára készítette. Németországban a konfesszionalizáció kezdetén a jelentősebb városokban alapismereteket tanító protestáns lányiskolák létesültek. A növények Martini könyvében a mnemotechnika eszközei, segítségükkel könnyebben megjegyezhetők az erények. A meditáció tárgyának szokatlan konkrétsága (és tegyük hozzá, a példák egyszerűsége) azonban talán annak is betudható, hogy a lányokat az iskolai oktatás Németországban sem képesítette maradéktalanul a nyomtatott szövegek befogadását lehetővé tevő képi látásmódra, a nők tapasztalatában továbbra sem „a vizualitás, hanem a hallási-érintési formák” (McLuhan 2001 [1962], 57) játszották a főszerepet. Másrészt a meditáció céljának szempontjából észszerű, hogy a teremtet lény a teremtésről elmélkedjék. A test mortifikációjára törekvő apácákkal szemben Martini szüzei nem Szűz Mária és a szentek tiszteletére fonnak koszorút, hanem a meditáció segítségével önmagukat formálják mintaszerűen erényessé.

Martini munkája Pécsi Lukács fordításában mintegy tíz évvel később *Keresztén szüzeknek tisztességes koszorója* címmel (1591, Nagyszombat) magyarul is megjelent. Pécsi három vonatkozásban módosít az eredeti szövegen:

- 1) A növényleírások után következő német példákat magyar vonatkozású exemplumokra, Szent Erzsébet és Szent Margit példáira cseréli fel (Pécsi 2014, 44r–45v).

- 2) Németországgal ellentétben, Magyarországon nem léteztek lányiskolák, a tanítónőkre tett utalásokat körülírásokkal hidalja át (Pécsi 2014, 173r).
- 3) A pánt leírásakor a subjectumot nem említi, csupán a szüzek lelkét, értelmét és érzékeit:

Az meghajtott gömbölyű, gyenge kanva, melyre kelletik az jó erkölcsöknek megszedett virágit kötniek, semmi nem egyéb az szüzeknek okos lelkeknél és elméieknél, mindenféle belső érzékenségeknél, mely mint valami fundamentom, melyre szép épületet csinálhatni (Pécsi 2014, 139v–140r).

A szubjektív erények

A felsorolt jó tulajdonságok a katolikus hagyományban ugyanúgy kitöltik a megszólított teljes „subjectumát”, mint a Martini munkájában szereplő, önerőből kialakított erények. Mind Nyáry Krisztina előkelő családja, mind pedig mostani férjének társadalmi állása: „akarminemő dicséretet érdemljenek – mondja Hajnal – amazok [ti. a virágokkal kifejezett jó tulajdonságok] te saját jószágid, tulajdonid tenéked, tebenned löttének, az téged megelőző és veled munkálkodó Istennek malasztja által”.

Az új nőeszmény felekezetek fölötti tulajdonsága, hogy a virágokkal szimbolizált erények immár individuális tulajdonságok. Ám az individuum felfogása, üdvözülésének feltételei a katolikus és az evangélikus tanításban különböznek. Az evangélikus tanítás szerint az önmagától bármi jóra képtelen embert egyedül a hite üdvözítheti. A Martini könyvében első helyen szereplő, az istenfélelmet jelentő sáfrány leírása pontosan megfelel a lutheri sola-tanítás hitről szóló cikkelyének:

Wie diese Blumen gern in truckenen Wiesen wachsen, also besamet sich diese Tugend gern in solchen Herzen, die ihr Sünd, Schwachheit, Elend und der Verlust der Gaben des heiligen Geistes in ihren fühlen, die sich für Gott fürchten und ein nüchtern messiges Leben führen (Martini 1580, Cii/v).

Pécsi a katolikus tanítás alapján a fönti helyet a következőképp fordítja:

Másodszor, miképpen ez virág örömet száraz mezőkön nevededik, azonképpen az nevezett jó erkölcs örömet gyökeret ver abban az szívben, mely maga gyarló voltát, minden érzékenséget, és indulatit az Szent Léleknek malasztjával betölti, melyekkel az Istent féli, és mértékletes életet viselvén (Pécsi 2014, 25v).

Szövegében, Martinivel ellentétben, teret ad a kegyelem működésének.

Irodalom

- Braun, Peter. 2012. [1988]. *Telo i društvo: Muškarci, žene i seksualno odricanje u ranom hrišćanstvu*. Prev. Adamović Kulenović, Marina. Beograd: Clio.
- Grzeškowiak, Radosław – Hulsboom, Paul. 2015. Emblems from the Heart. The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum* Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts. *Werkwinkel* 10 (2): 131–154.
- Hajnal Mátyás. 1974. [1629]. *Szűves könyvecske*. Bécs, 1629. Kiad. Holl Béla, RMKT XVII., 7. kiadás. 71–106, 466–541. Az ajánlás és a 9. kép szövege: Hajnal Mátyás, <http://szelence.com/hajnal/index.html>. (2024. nov. 20.)
- Holl Béla. 1970. Hajnal Mátyás elmélkedő könyvének versei. *ItK* 74 (4): 519–526.
- Kruse, Britta-Juliane. 2013. Zur Konzeption der Ausstellung. In *Rosenkränze und Seelengarten: Bildung und Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern*. Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 96. Hrsg. Britta-Juliane Kruse. 15–20. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Luzvic, Étienne – Musart, Charles – Stengel, Carl. 1630. *Daß Gott Zugeeignete Hertz Jesu des Friedsamens Salomonis Königlicher Thron*. Augsburg: Schönigk.
- Martini, Lucas. 1580. *Der christlichen Jungfrawen Ehrenkränzlein*. Prága: Michael Peterle der Ält.
- McLuhan, Marshall. 2001. [1962]. *A Gutenberg-galaxis: a tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Budapest: Trezor.
- Pécsi Lukács. 2014. [1591]. *Az keresztyén szűzeknek tisztességes koszorója*. Nagyszombat, 1591. A hasonmás kiadás kísérő tanulmányát írta, Kőszeghy Péter – Utasi Csilla. Budapest: Balassi Kiadó – MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, MTA Könyvtár és Információs Központ.
- Zemplényi Ferenc. 1987. Egy magyar jezsuita emblematikus. In *Ikonológia és műértelmezés*, szerk. Fabini Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre. 203–214. Szeged: JATE-Press.

ESTERHÁZY PÁL ÖNREPREZENTÁCIÓI



Önkép és végakarat – szimbolikus szerepformálás

A kora újkori testamentumokat az évszázados jogi használatban letisztult retorikai szerkezet jellemzi. A meditatív-imaszerű szakaszokat tartalmazó exordiumban a beszélő kijelöli a megszólalás helyzetét, tudván tudva, hogy Isten színe előtt hozza meg végakaratát. A közös emberi sorsból, a halál kikerülhetetlenségéből indul ki. Először testéről rendelkezik, még azelőtt, hogy örökösei között felosztaná vagyonát. A halál revelatív pillanata a testet végérvényesen lefokozza, ezért valamennyi 17–18. századi végrendelező teste egyszerű eltakarítását rendeli el.

A kora újkori végrendeletek megalkotóik szimbolikus szerepeiről is számot adnak.

A 17. századi főurak énművelése annyi, hogy mindig szimbolikus, hogy a maga egészében reprezentáció.¹ Maria Goloubeva, I. Lipótról írt monográfiájának elején áttekinti e fogalom jelentéstörténetét, s írásában a transzcendens meghatározottságot tekinti a barokk főúri és császári reprezentáció lényegi jegyének. A késő középkor liturgikus felfogása szerint a történeti Krisztus imago, az oltáriszentségben azonban reprezentációként, lényegileg van jelen. A történeti Krisztust Aquinói Szent Tamás is imagónak nevezi, és a figura és az exemplum fogalmát rendeli hozzá, nála a reprezentáció fogalma, a platóni reprezentáció-fogalommal ellentétben, nem ontológiai értelmű, hanem inkább reflexiók sora, Istentől kijelölt szerep. A kora újkorban ez a felfogás él tovább: ennek értelmében fejezhető ki a társadalmi státusnak megfelelő magatartás, amely egyidejű megnyilvánulása a mennyei és a földi hierarchiának (Goloubeva 2000, 4).

Mind a katolikus, mind a protestáns főurak törekedtek a szerepformálásra, ám a dogmatikai különbségek érezhetők. A rekatolizáció nem egyszeri, hanem több generáció életidejére áthúzódó folyamat volt. A protestáns hitbe született, ám jezsuita iskolákba járt megtérők hite inkább maradt személyes jellegű, végrendeleteikben nem térnek ki főúri szerepük túlvilági hátterére.

A protestáns szülőktől származó, s katolizálása miatt apjától kitagadott Esterházy Miklós nádor 1645-ös testamentumát a halál foghatatlanságáról

¹ A Szent Ágoston használta *imitatio rerum* értelemben, azaz: újra jelenvalóvá tenni.

szóló meditációval indítja, felidézi, hogy „akarattyát cselekedőknek kapuját rendelé azért az örökkévaló életnek átvételére, a kire, aki menni akar, ezen által kell menni; kívárván azért az örökkévaló jót, kívánnunk kell az arra való rendelt eszköz is, felkiáltván mi is Szt. Pállal, hogy »cupio dissolvi et esse cum Christo«. Az exordium bensőséges imával zárul, amelyben bátorságot, erőt, örömet és teljes reménységet és bizodalmat kér: „hogy azok által győzedelmet vévén mindennemű kísértet ellen, vitessem be a halálnak kapuján által az örökké való életre”. Úgy rendelkezik, hogy ha gyermekei és atyjafiai között lenne halála, egy szürke köntöst csináltassanak, olyan formán, aminémű dolmányt a jezsuita atyák szoktak viselni, abba öltöztessék, és mennél hamarabb fakoporsóba tegyék. Ha halasztja Isten életét, castrum dolorisát, „monumentumát” maga kívánja elkészíttetni. Külön rendelkezik arról, hogy „aminemű aurus vellust” hordozott, az az aranygyapjas rend tagjainak regulája szerint a szertartás alatt a koporsón „vagy magányosan a test mellett valami vánkoson” legyen, azután pedig vissza kell küldeni a spanyol királynak az avval járó könyvvel és regulákkal együtt.² A temetést kísérő reprezentációkról Esterházy Miklós aprólékosan gondoskodik, ám inkább kulturális szokásokként fogja fel őket, nem pedig életbeli szerepét vagy hitét valóságosan megjelenítő képi ábrázolásként.

Gróf galántai Esterházy Pál végrendeletei

A nádor és birodalmi herceg testamentumait az általa megformált szerep erős önreflexiója különbözteti meg édesapja végakaratótól. Erre az önreflexióra kiválasztottságának tudata eleve kijelölte, még inkább az, hogy élete során számos végrendeletet kényszerült írni, s ezek közül *egyik sem tekinthető összegző jellegűnek*. Testamentumai közül mindössze három jelent meg modern kiadásban. A közreadók a legjellemzőbb, az élet fordulópontjain keletkezett szövegváltozatokat közölték. Merényi Lajos 1911-ben Esterházy Pál első két testamentumát adta ki (Merényi 1911, 151–156; Merényi 1911a, 598–619). Első végakarátát Esterházy Pál a fraknoi várban, 1664. január 8-án, már annak a tudatában írta, hogy csatlakozni fog Zrínyi Miklós téli hadjáratához. Második, modern kiadásban olvasható végrendeletét – amely az elsőhöz hasonlóan magyar nyelvű – a dunáninnyi részek főkapitányaként 1678. január elsején fogalmazta meg, Kismartonban. Erdélyi Aladár végül az 1695. március 2-án Nagyszombatban kelt iratot tette hozzáférhetővé,³ amelyben immár a nádor, az aranygyapjas rend birtokosa, a birodalmi herceg fejezte ki végakarátát.

² Esterházy Miklós nádor végrendeletét Merényi Lajos közli Esterházy Pálról írt monográfiájának függelékében (Merényi 1895).

³ Esterházy Pál 1695-ös testamentumát és annak első codicillusát közli: Erdélyi 1912, 198–222.

A Magyar Országos Levéltárban a 13.989-es és a 13.990-es számú mikrofilm-tekercsek⁴ Esterházy Pálnak az 1685-től az 1713-as évig terjedő időszakban keletkezett magyar és latin nyelvű végrendeleteit, codicillusait, ezek számos másolatát és néhány kisebb iratot tartalmaznak, szám szerint negyvennyolc forrást. Bár a későbbi latin testamentumok szinte az 1689-es szöveg változatainak tekinthetők, a hercegi levéltár 17. századi gondozói – amint erről a mappák fedőlapján olvasható feliratok tanúskodnak –, az alábbiakat tartották eredeti fogalmazású testamentumoknak:

P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 58.

Esterházy Pál 1685. évi végrendelete. Kismarton, 1685. március 10. (magyar)

P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 59.

Esterházy Pál 1689. évi végrendelete. Fraknó, 1689. február 12. (latin)

P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 63.

Esterházy Pál 1693. évi végrendelete. Fraknó, 1693. július 8. (latin)⁵

P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 66.

Esterházy Pál 1694. évi végrendelete. Kismarton, 1694. szeptember 10. (latin)

P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70.

Esterházy Pál 1695. évi végrendelete. Nagyszombat, 1695. március 2. (latin).

Korai végrendeleteit Esterházy Pál kizárólag magyarul szövegezte meg, birodalmi herceggé való megválasztását követően, 1687 után tért át a latin nyelv használatára. Korábbi szokásához híven, 1693-as latin testamentumának első fogalmazványát még saját kezével jegyezte fel, későbbi testamentumait titkárainak diktálhatta. Nem minden végakarata teljes szerkezetű. 1685-ös végrendelete, melyben 1664-es testamentumára nem, csupán 1678-as végakarataira utal vissza, több pontján megerősíti korábbi határozatait. A szöveg elején az újbóli rendelkezés szükségességét Esterházy a következő szavakkal indokolja meg:

⁴ Búzás Enikőnek köszönöm a MOL-ban őrzött testamentumok kutatásához nyújtott kimerítő útmutatást. Esterházy Pál 1695-ös végrendeletének és 1713-as codicillusának az esztergomi Prímási Levéltárban őrzött másolatára (Prímási Levéltár, Szt. Adalbert Központ, Ladula 147) Hargittay Emil hívta fel a figyelmem, ezúton is köszönöm, hogy e forrásokat fénymásolatban rendelkezésemre bocsátotta.

⁵ A hagyatékban testamentum jelzettel szerepel, holott Esterházy Pál szövegét codicillusnak nevezi, amikor az alábbi mondatokban visszaul előző végrendeletére: „Testamentum quidem cum Dei adiutorio feci in Anno 1689 die 12 Mensis Februarii in Arce Frakno, quod postmodum praesentibus aliis Viris Autenticis rursus confirmavi, quod de facto quoque confirmo hocce Codicillo meo. Nihilominus tamen si quidem aliqua necessario mutavi alia explicari debeant, illa quoque hoc scripto meo quam breuissimè fieri potuit sano ad huc um gratia Dei Iudicio existens subnecto omnibus aliis Testamenti praedicti punctis in suo vigore permanentibus.” P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 63., 1.

...noha tettem volt ennek előtte is testamentumot minden javaimról in Anno 1678., mely dispositióm után meghalván szegény üdvözült feleségem, Fraknai Esterhás Orsika in Anno 1682., házasságra adnám magamat, s feleségül vévém mostani édes atyámfiat, köllött újból testamentumot tennem, mindenekben egyebekben confirmálván első dispositiomat, csupán csak mostani atyámfának, kézmárki Thököli Éva szerelmes feleségemnek hattam holmi ingo/ingatlan jókat, bizonyos conditiok alatt, melyet ezen testamentumomban is confirmálok.⁶

Esterházy Pál 1689-es végrendelete a későbbiek alaptípusának tekinthető. 1689-es, 1691-ben hitelesített végrendeletének első fogalmazványát 1693-ban két fia, Mihály és Gábor kézjeggyével hitelesítette. Az aláírások előtt Esterházy Mihály kezeírásával a következő latin szöveg olvasható: „Sic praesentem dispositionem Paternam Testamentariam in omnibus punctis confirmamus et nos illi accomodare obligamus sub poena Calumniae in Arce Kismárton Die 4. Aprilis 1693.”⁷ 1695-ös testamentumát három fia is aláírta és lepecsételte, a következő latin szöveg kíséretében: „Nos quoque filii suae celsitudinis palatinalis hoc testamentum paternum in omnibus suis punctis et clausulis confirmamus, et certificamus obligamusque sub intro scripta poena nos omnia huius Testamonti Puncta fideliter servaturos. Datum Tyrnaviae, die et Anno ut Supra.”⁸ Az aláírók gróf Esterházy Antal Miklós, tinnini püspök, és a két maioeresco, gróf Esterházy Mihály és gróf Esterházy Gábor.

Világi és transzcendens én

Esterházy Pál végakarataiban az önnön transzcendens háttérére nem rákérdező, cselekvő én és az önnön transzcendens meghatározottságát kifejezni akaró én nem választható el.

A világi én első és 1685-ös, kiegészítő testamentumában nyilvánul meg a legtisztábban. 1685-ben három évvel korábban elhunyt feleségét, Esterházy Orsolyát, a tőle örökölt birtokrészek kapcsán így jellemzi:

szegény üdvözült Feleségem a maga részit, [...] per totum nékem cédálta; noha ő szegény igen együgyű szelégý tökéletes jámbor asszony-állat lévén azon aquisitiók iránt csak egy garasban sem concurrált, mindazonáltal minden ingó s ingatlan jószágokban való jussát nékem cédálta ad liberam meam dispositionem.⁹

⁶ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 58., 2.

⁷ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 59., a számozatlan testamentum utolsó lapján.

⁸ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70., 38.

⁹ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 58., 10.

Felidézi Thököly Éva örökbefogadásának történetét, ékszereket, bútorokat jelöl ki számára, ezek nélkül, a törvények szerint neki járó örökségből „egy böcsületes nemes Asszony módjára sem igen élhetne, nem hogy méltóságos úri asszony állapotban”.¹⁰

Második házasságát újrakezdeként értékelhette.

Valamennyi testamentumának központi mondanivalója a birtok hitbizománnyá alakításának sürgetése és az eljárás hasznosságának magyarázata. A fidei comissum intézményének szorgalmazójaként,¹¹ 1678. évi végrendeletében így argumentál:

Méltó tehát minden okos embernek gondolkodni a maga házának conservációjáru; hogy valami alkalmatlan s esztelen gondolatok miatt ruinája ne következék. Ez pedig úgy lehet meg, hogyha a substantia, azaz minden néven nevezendő érték egy massában s egy corpusban marad (Merényi 1911, 607).

1685-ös végrendeletében ezt szinte szó szerint ismétli.¹²

A fidei comissum intézménye értelmezésében a birtok egységén túl a birtokszerkezet belső rendjét is magában foglalta. Az értéktárgyaknak a helyükön kell maradniuk:

Fraknai tárházom pedig, mivel sokféle arany/ezüst mívből álló, azokat magános lajstromban tettem föl, melyeket fide[i] comissumnak akarok tartatni, úgy, hogy azok mint egy házi clenódiumok legyenek, kivel élhetnek az regnások, de semmi let[t] úton el ne adhassák [...]. Az archivium, kismartoni bibliotecám, az felső galériával együtt maradjanak...¹³

A lajstrom összeírásához emlékezetből lát hozzá, a munkát nem végzi el, többször hozzáfog, 1695-ös végrendeletéhez 1696-ban csatolja a végleges latin inventáriumot. A térelrendeződés gyakorlati értelemben a megőrzés leghatékonyabb eszköze, egyúttal azonban létrehozójának is emléket állít. Az általa létesített elrendezés konzerválásával arcmását szinte beleírja a birtokszerkezet rendjébe.

A fraknoi várnak az ebben az időszakban kialakított rendjével kapcsolatosan Szilágyi András állapította meg, hogy amikortól Fraknó a harci cselekmények nyugatra helyeződésével elveszítette védelmi jelentőségét, a vár egyre inkább a múltra emlékeztetett, az időközben Kismartonban újjáépült kastély

¹⁰ Uo., 41.

¹¹ Peres Zsuzsanna PhD-értekezésében a fidei comissum magyarországi előtörténetét és törvénybe emelését tekinti át (Peres 2009).

¹² „Méltó tehát minden embernek az maga házának conservációjáru gondolkodni. [...] Ez pedig úgy lehet meg, hogyha a substantia, azaz minden néven nevezendő érték egy massában avagy corpusban marad...” P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 58. Uo., 22–23.

¹³ Uo., 34.

pedig a család rezidenciája és a nádori közigazgatás központja lett. A múltkép megteremtése, a vár „falainak díszítése festményekkel, domborművekkel, feliratos táblákkal, belső tereinek kialakítása, berendezése”¹⁴ Esterházy Pál szándéka szerint történt:

Az elgondolás, amely őt ebben vezette, aligha lehetett más, mint a „historizálásnak” egy igencsak öntudatos, tendenciózus vállalása. Annak demonstrálása, hogy a megidézett múlt a „jelenben”, azaz saját korában – mi több, a maga tevékenységében és személyében – nyer értelmet s egyfajta „visszaigazolást”. Amint jó néhány személyes megnyilatkozásából tudható, a kiválasztottság érzete, egyfajta küldetéstudat – párosulva egy különös belső késztetéssel, a „megfelelés”, a bizonyítás kényszerével – nem állt távol tőle (Szilágyi 2005).

Végrendeletei is a reprezentáció fönti módjával párhuzamos rendelkezéseket tartalmaznak. Fogadalmait itt külön listába foglalja. A szent objektumok létesítésére tett ígéreteit sorolja ide.¹⁵ A votumok eredendő értelemben a túlvilággal, mindenekelőtt patrónájával, a Boldogságos Szűzzel való közvetlen érintkezés eszközei, a túlvilág vele kapcsolatos szándékának kiderítésére szolgáltak. Egy-egy bizonytalan ügy két lehetséges kimenetele közül Esterházy Pál a számára kedvező fordulatot úgy jelölte meg, hogy bekövetkezte esetén fogadalmat tett a Szűz Mária kultuszára szolgáló kultusztárgy vagy egyházi épület létesítésére. A kívánt fordulat bekövetkezte a túlvilág jóakarátú közreműködését, pártfogását, az ügy megerősítését jelentette a számára, a fogadalom valódi tétje azonban az volt, hogy a fogadalmi tárgy létesítője földi szerepét reprezentációként mutatta fel, a képi megjelenítésben pedig a szerep, Esterházy Pál személyes formátuma, szakrális igazolást nyert. A föntieket igazolja 1678-as testamentumának következő kijelentése: „Vannak más fogadásim is, *kik mindazonáltal conditionate vannak*, s ha Isten azokat az intentiókat véghez adja vinnem, azon lések, hogy be is töltssem” (Merényi 1911a, 600, kiemelés tőlem – U. Cs.).

Esterházy Pál mind a fraknoi térelrendezés, mind pedig fogadalmi segítségével önmaga szimbolikus arcmását kölcsönzi birtokai térszerkezetének. Fraknó berendezése és a személyes vonatkozású fogadalmi tárgyak valószínűleg ugyanannak az (ön)reprezentációnak két oldalát képezik. A végrendeletek arról is tanúskodnak, hogy a szereptudat fokozatosan formálódott ki.

¹⁴ Szilágyi András, *Korunk*, 2005. december.

<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2005&honap=12&cikk=8041>

¹⁵ A szent helyeket, a mariazelli alapítások kivételével, valamennyit birtokán ő létesítette. Végrendeleteiben valószínűleg azért nem emlékezik meg az általa újra felépített számos kegyhelyről, templomról, kápolnáról, az odaajándékozott kegyszobokról és felszerelésükről, mert ezek nem kaptak szerepet az e világi reprezentációjában. Ám hogy a túlvilági boldogság elnyerésében jelentőségük volt, bizonyítja, hogy 1700 körül minden oltár- és szoboralapítását listába foglalta.

1644-ben mindössze egyetlen, egyelőre függőben lévő ígérete beváltásáról, „a pápai piarczra lévő státuának föl állítása”-ról kellett gondoskodnia. 1678-ban azonban már hosszú listává növekednek a beteljesített isteni kegy következtében még beváltásra váró fogadalmak.

Fogadalmainak 1687-es listája az alábbi tételeket tartalmazza:

1. ...a pápai piarczra való Boldogasszony stauájának fölállítása, amely már kész is, csak föl köll csináltatni...
2. Vagyon más fogadásom is, úgy mint a Förtön túl való szentegyház épületi...
3. ...kalastromot akarok építeni a Franciscanus barátoknak, mely az is Istennek hála épül; ha azért éltemben véghez nem mehetne, gyermekeim vigyék véghez azon épületet, mert ugy látom Isten Ő Szent Fölsége nagy malasztokkal áldotta meg azt a szent helyet, s naponként szaporodnak is a csudatételek, aminthogy öregbedik is a devótio, kiért dicsértessék Istennek szent neve.
4. ...a czelli kápolna,¹⁶ kit csináltattam, jóllehet kész, de a minemű két lámpás ég a csudálatos kép fölött, azokon tartozom nyolcszáz forinttal, kinek érdekével örökösen kell a két lámpásnak égni...
5. Fraknó várán föllyül is építettem egy kőkápolnát Sz: Rozália tisztességére, s már csak oltárok híjával vagyon...
6. Item itt a kismartoni vár előtt is csináltattam egy boldogasszony státuáját oszlopával együtt, azt is azért föl köll állítani...
7. Vagyon ezeken kívül más fogadásom is, tudniillik a rőjti szentegyház épületi, s ottan valami kalastrom csináltatása a páter Franciscanusoknak, mert még akkor fogadtam, amikor Isten Lékát a kezembe adta...
8. Vagyok oly szándékban is, hogy a kalastromi szentegyház s major helyén a régi kalastromot megújítottassam s adjam a Cisterciensis barátoknak...
9. Item a köpcsényi mezőn is vagyon egy torony, melybül már kápolnát csináltattam (Merényi 1911a, 602).

Latin nyelvű, teljes szerkezetű végakaratait¹⁷ gondosan komponált, letisztult fohász vezeti be:

A Legszentebb és oszthatatlan Háromságnak, az Atyának, Fiúnak és Szentléleknek nevében: ámen; Jézus, Mária, József. Bár én, Esterás Pál, a legnagyobb bűnös és Isten kegyelmére egészen méltatlan vagyok, mindazon-

¹⁶ Az 1666-ban építtetett Szent Katalin-kápolna.

¹⁷ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 59. 1–4.; P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 66.; 1–3., P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70., 4–6.

által minden reményemet a jóságos és mindenható Teremtőm végtelen irgalmába vetvén, mély alázattal ajánlom bűnös lelkemet isteni kegyelmébe és irgalmába, alázatosan könyörögve, hogy Jézus Krisztus, Uram és Megváltóm, méltóztassék lelkemet szent oldalának sebeibe helyezni, és ha leendő parancsára testemből kimenni kényszerülvén ama félelmetes Ítélszék elé kerül, nem vétkeim szerint, hanem végtelen könyörületességből nyervén ítéletet, dicsérje és dicsőítse örökké Istenét és teremtetőjét. Hogy ezt igazán és bizonyosan megérdemeljem, legalázatosabban könyörögek neked, oltalmazd alá sietek, Egek és a Föld legmagasztosabb Királynője, Isten után az egyetlen reményem és én örökségem. Teljes lényem Királynője, Mária, méltóztassál legszentebb közbenjárásoddal elérni, hogy ama boldog örökkévalóságban majdan én is örökké zsámolya lehessenek egyszülött fiad fenséges lábának és a Tiédnek, ó, Mária, Úrnőm! Ó, szent Patrónáim és minden igazak, imádkozzatok értem, nyomorult bűnösért, hogy veletek együtt a mindenható Istenemet én is megérdemelten örökké láthassam: ezt követően ünnepélyesen kijelentem az isteni Méltóság, a Boldogságos Szűz Mária és a teljes Mennyei Kar színe előtt, hogy a római katolikus és apostoli hitben voltam mindig és vagyok most is, s halálomig ezt akarom vallani, minden más hamis tanítást és tévelygést elutasítok, és ha a halálom óráján testi gyengeség vagy az értelem hiánya miatt, bármit a katolikus vallás tanítása ellen szólnék vagy cselekednék, az nem szabad elhatározásomból, hanem önkívületben fogom mondani vagy cselekedni, mindezeknek most, ép értelemmel lévén, minden módon ellene mondok, inkább kívánnék bármely pillanatban meghalni, mint a legkisebb hasonló gondolattal egyetérteni. Továbbá lelkemet megváltómnak és Uramnak, Jézus Krisztusnak, lelkem legédesebb és legszeretnivalóbb Oltalmazójának és Védelmezőjének legszentebb kezébe ajánlom, alázatosan leborulván könyörögve, hogy azt az örök öröme vezetni méltóztassa, ami által Szent Felségét a végtelen Örökkévalóságban dicsérhessem, áldhassam és az ő szentjeivel együtt dicsőíthessem. Hálát adok halhatatlan, igaz Istenemnek és uramnak, amiért nekem, az elvetemült bűnösnek, annyi sok jótéteményt és kegyelmet adott, hogy a rám bízott javakat ne csupán használhassam, hanem egészséges és helyes értelemmel, a magam, s számos örökösöm lelkének üdvére végakaratot is tehessek.¹⁸

Mind a kezdő-, mind pedig a rövidebb zárófohász a túlvilági hatalmakkal való kapcsolatba lépést szorgalmazza, a lélek túlvilági sorsára és a végrendelethozás kegyelmére tér ki, a beszélő földi szerepére nem.

Az exordium alakulása a legkorábbi végrendeletektől nyomon követhető. 1664-ben, hasonlóan a későbbi latin nyelvű testamentumokhoz, a mulandóság-

¹⁸ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70., 4–6.

ról szóló gondolatok, az elkerülhetetlen halálba való belenyugvás után teremtő és megváltó Istenét kéri, hogy bűnnel teljes és bűnnel rakott lelkét a világhoz megmutatott szeretetéért s annak érdeméért, szent kezeibe méltóztassék venni, emellett, a Mária-kongregció tagjaként,¹⁹ a Boldog Anyát, a Boldogságos szep-lőtelen és makula nélkül való Szűz Máriát, a többi mennyei seregekkel együtt alázatosan arra kéri, hogy bűnös lelkéért Istennek esedezzenek. Végül hitval-lást tesz arról, hogy bármiként („ha ágyban valamely betegség miatt, avagy mezőben fegyver miatt, avagy más alkalmatossággal” [Merényi 1911, 151]) venné ki Isten őt az árnyékvilágból, az igaz régi római catholica, azaz pápista vallásban kíván élni, s meg is halni:

a melyet most is igaz és egyedül üdvösséges hitnek tartok és vallok lenni, kérvén nagy alázatossággal az én teremtményem, hogy ezen hitben engedje kimúlásomat (énnekem ha lehetséges Szent Fia nevéért való vérem-nek kiontásával), feleségemnek pedig s gyermekimnek szép nyugovással meglenni (Merényi 1911, 151).

1678-as végrendeletében ugyanennek a kérésnek egyes fordulatai még a zárófohász elemei, s ekkor mind a nyitó-, mind a zárófohászban azt kéri, vérét Krisztusért áldozhassa (Merényi 1911a, 601, 619). Huszonnyolc és negyven-három éves korában számíthatott arra, hogy László bátyjához hasonló sors jut osztályrészéül, az életfeladat ebben a korszakban tehát még nem szilárdulha-tott a későbbi szereptudattá.

Bécs 1683-as felmentésében és Buda első ostromában még részt vett a harcok irányításában, Buda 1686-os felszabadításánál már nem volt ott. Régi és új votumait 1695-ös végrendeletében a temetése rendelkezései között sorol-ja fel. Új fogadalma a fraknoi kálvária és a Kishefflány (Kishöflány, Kleinhöf-lein) mellett, az Apollónia Szűznek és a vértanúknak felszentelt kápolna köze-lébe fölépíteni kívánt ispotály. Az utóbbi fogadalom lelke üdvét és a család fennmaradását szolgálja: az ispotályban tizenkét koldust kell élelmezni, akik ennek fejében szüntelenül lelkéért, ágáért és családjáért imádkoznak.²⁰ Foga-dalmai között említi mind 1678-as testamentumában, mind pedig az 1689-es szöveggel kezdődő testamentumaiban a család lakóhelyeinek megszentelését szolgáló rítusokat, elrendeli, hogy a várai, pozsonyi és bécsi házaira festett Szűz Mária-képek előtt a szombatnapokon és a kijelölt ünnepnapokon két lámpás égjen, ezek költségére fundatiót is tesz. A Mária-tisztelet főnti rítusa-

¹⁹ A Sodalitas tagjai a fölöttük védelmet gyakorló Patróna szolgálatára ünnepélyesen felesküdték. II. Ferdinánd és I. Miksa az önfelajánlásukkor vérükkel írták alá nevüket. II. Ferdinánd Máriához való viszonyát gyóntatótyja és életrajzírója, a jezsuita Wilhelm Lamormaini a következő szavakkal érzékelteti: „Úgy tisztelte őt, mint alávetett a védelmezőjét, s úgy szerette őt, mint gyermek az anyját.” Idézi: Coreth 1982, 51–52.

²⁰ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70., 11, 13.

it a család fönnmaradását és jólétét szolgáló cselekedetekként köti örökösei lelkére (Merényi 1911a, 603–604).²¹

A föntieket megerősítik a szakirodalomban más összefüggésben kifejtett vélemények. Galavics Géza, Esterházy Pál mecénási tevékenységéről írt tanulmányában azt a véleményt fogalmazta meg, hogy Esterházy Pál életének utolsó két évtizedében „a politikus helyett az ellenreformáció hatása alatt álló katolikus főúr jelenik meg, aki oltárképeket készített, egyházi célokra adakozik és 58-szor elzarándokol Mariazellbe, ahol gazdag adományokkal támogatja a kegyhelyet” (Galavics 1988, 114). Galavics Géza kutatásaira hivatkozva Tüskés Tibor és Knapp Éva állítják azt, hogy Esterházy 1687 utáni politikai háttérbe szorulása serkentőleg hatott művészetpártoló és írói tevékenységére (Tüskés–Knapp 2002, 112). Szörényi László pedig arra figyelmeztet, hogy Esterházy Pál „Mária- és családkultusza egy töről fakad” (Szörényi 1995, 21). Testamentumainak tanúsága szerint a szereptudat lassanként alakult ki: patrónájának támogatásáról kezdettől meg volt győződve, ám az, hogy a Boldogságos Szűz milyen földi szerepet szánt neki, az az életidőben bontakozott ki és szilárdult meg.

A magyarországi kultuszhely hiánya

A Királyi Magyarországon nem jöhetett létre olyan, a Habsburg-házhoz való hűséget és a helyi királyi család tiszteletét együttesen kifejező kultuszhely, mint amilyen a Stará Boleslav-i kegyhely volt Csehországban. Az Árpád-házi királyok középkori kultuszhelyei a hódoltság és az Erdélyi Fejedelemség területére estek. Az ország spirituális középpontját csupán az egyesítés gondolatáról lemondva lehetett volna a Királyi Magyarország valamelyik pontjára helyezni.

A kigyó fejére hágó Szüzet, „Isten minden csatájának győztesé”-t (Coreth 1982, 47), az egyház elő- és mintaképét az ellenreformáció állította középpontba. A csehországi Stará Boleslav a 17. században néhány évtizedig bonyolult legitimációs szimbólumok alapító helye volt. A színhely, ahol a Cseh Királyság első patrónusát fivére meggyilkolta, a középkorban elsősorban az államalapító szent kultuszhelye volt. A 17. század első évtizedeiben cseh jezsuita szerzők alkották meg a helybeli Mária-kegykép, egy kis méretű fém dombormű legendáját és csodái történetét. 1660 táján sajátos hangsúlyeltolódást hajtottak végre a Stará Boleslav-i kultuszban Szűz Mária javára. Különösképpen III. Ferdinánd és I. Lipót uralkodása alatt a Stará Boleslav-i kegykép tisztelete összefonódott az uralkodói ház kultuszával: IV. Ferdinánd koronázása óta rituális szokásává vált a Habsburg-uralkodók cseh királlyá való koronázását

²¹ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 59., számozatlan szöveg, 21.

követő zarándoklat Stará Boleslavba, amely a királynék koronázásakor megismétlődött (Ducreaux 1999).

A Habsburg-császárok a 17. és 18. században császárrá koronázásukat követően és magyar királlyá váló megkoronázásuk után is Mariazellbe zárandokoltak. A mariazei kegyhely bizonyos értelemben, területi közelsége okán is, közvetlenül helyettesítette az államalapító patrónus, Szent István kultuszát a Mária-tisztelettel ötvöző magyarországi színhelyet. Itt, a pietas austriaca szívében a meglévő Mária-kultusz egészült ki a magyarországi államalapító királyi család tiszteletével. A 17. században Mariazellben az Árpád-házi királyoknak fölszentelt három kápolna közül kettő egymással szoros rokoni kapcsolatban álló magyarországi főrendi családok alapítása. 1662-ben Nádasdy Ferenc országbíró és felesége, Esterházy Anna Júlia a Szent István-kápolnát, 1670-ben Draskovics II. Miklós és felesége, Nádasdy Krisztina a Szent Imre-kápolnát létesítette. A harmadik, Szent Lászlónak fölszentelt kápolnát Szelepcsényi György esztergomi érsek alapította 1672-ben (Galavics 2004, 93–113). Mariazell magyarországi népszerűségét az is magyarázza, hogy a kegyhely a 17. században politikai konnotációkat kapott, a század végén a zelli gótikus kegyszobor a török elleni háború patrónájává lett.²² Esterházy Pál olyan ügyekben fordult hozzá, amelyek a török háborút érintették. A zelli fogadalmi képet, melyen második feleségével, Thököly Évával a csodatevő szobor előtt térdel, 1689-ben, a felszabadító háborúban kárt szenvedett várainak megszabadításáért állította. Esterházy Pálnak a mariazei kegyszobor iránti tiszteletét,²³ a politikai pályán való háttérbe szorulása idején szervezett tömeges mariazei zárandoklatokat nem tarthatjuk kizárólag kegyessége megnyilvánulásának. A vallási tisztelet és a történetteológiai érvekkel alátámasztott politikai jelentések összefonódnak.

Esterházy Pál birtokain létesített fogadalmi a több szimbolikus értelmet kifejező reprezentációk sorába tartoznak.

Hasonlóan jártak el más főúri családok is. A vukovoji zárandokösvényt Esterházy Pál unokahúga, Nádasdy Mária Magdolna és férje, Draskovics IV. János létesítette 1672-ben. A klenovniki várat Szent Wolfgang kápolnájával összekötő mintegy négy km hosszú meredek kaptató tizenöt stációját a Rózsa-füzér tizenöt titkát megjelenítő dombormű díszítette. Valószínű mintája a Mariazellből a közeli Szent Sebestyén-kápolnáig vezető, 1644-ben létrehozott szent út. A vukovoji via sacrának mint reprezentációnak két egymásba váltó

²² A morvaországi protestánsok leverése után II. Ferdinánd Mariazellben fogadalmat tett a kegyszobor színe előtt, hogy az egyesített tartományokban ugyanígy jár el. Fia, III. Ferdinánd római királlyá választásakor nem a bajorországi Altöttingbe, hanem Mariazellbe tett zárandoklatot. Mariazell I. Lipót uralkodása alatt vált a kiépülő Osztrák Monarchia patrónájának székhelyévé: I. Lipót császár minden jelentős politikai és családi döntését a mariazei Szűz színe előtt hozta meg, személyesen vagy követek útján járult a kegyszobor elé (Coreth 1982, 59).

²³ Vö. Tüskés–Knapp 1991, 517–566; Tüskés–Knapp 2004, 84–92.

szimbolikus jelentése van. A Boldogságos Szűz tiszteletének színhelye egyúttal a kivégzett Nádasdy Ferenc lelki üdvéért létesített emlékhely is, Szent Wolfgang ugyanis a betegek, a meddő nők és az ártatlanul elítéltek védőszentje (Belaj–Mirković 2006, 87–104). Azaz az összefonódó szakrális és politikai jelentésből az utóbbi nem feltétlenül Habsburg-párti.

Barokk képi megjelenítések

Arról a katolikus ortodoxia és a hivatalos egyház szervezeti keretében kialakított, merőben személyes kegyességéről, melynek megnyilvánulási formái olykor kortársait is meghökkentették, részben Esterházy Pál végrendeletei, részben más források tanúskodnak.

Különösen a barokk katolicizmusra igaz, hogy az ember és a világ kapcsolatában a hallással szemben az optikai közvetítés válik elsődlegessé, a földi és az égi szféra egyneműsítésével pedig a hívó, a gyülekezet, a klérus tárgya között újszerű kapcsolat (Széphelyi 2003, 217) létesül. Esterházynak felesége és a saját holttestére vonatkozó intézkedései képként jelenítik meg szerepfelfogását. 1695-ös testamentumában úgy rendelkezik, hogy koporsójának belső fedelére, az arcával szemközt, az Istenszülő Szűz Mária igaz képét fessék a Kisjézussal.²⁴ A holttest megtört szemével Szűz Mária képmását nem láthatja, ám a hamarosan bomlásnak induló, képként megjelenített test a Szűzanya képmásával azonos ontológiai szinten áll. A gesztus azt a reményt fejezi ki, hogy feltámadt teste – a halált követően – immár szemtől szemben áll patrónájával. Esterházy Orsolya természetes módon mumifikálódott holttestét a kismartoni családi sírboltban üveggel fedett koporsóban álló helyzetben állította fel.²⁵ A halotti kápolna felső szintjéről a kriptába látva az üveggel fedett koporsóval szemtől szemben végezte áhítatát. A tetemnek mint szimbolikus képmásnak az értelmét a *Szűz Mária szombatjának* egyik mondata világítja meg. A nyolcadik szombat előírását és intelmét alátámasztó, a szegényekkel alamizsnálkodó, ám a lélek túlvilági életében nem hívó orvostól szóló példázat eredetileg Szent Ágoston egyik művéből, az Euadiushoz írt episztolából származik. A történet szerint a kételkedő orvost álmában – cserébe erényes életéért – kimondhatatlanul szép ifjúként egyszer maga Krisztus látogatja meg, s elviszi őt „egy csudálatos fényes, és drágakövekkel rakott Városba, az hol gyönyörűséges énekeket, és mindenféle muzsikaszókat hallott, ennek fölötté nagy drága illatokat érzett” (Esterházy 1995, 31). Az orvos megkérdezi, mi

²⁴ P. 108. Rep. 4. Fasc. G. 22. csomó, Nr. 70., 12.

²⁵ Viskolcz Noémi ismerteti az Esterházy Miklós által létesített kismartoni és nagyszombati családi kriptát, és a kismartoni kriptá Esterházy Pál által tussal felvázolt alaprajzát is közli (Viskolcz 2009, 246).

az, amit lát, Krisztus azt feleli, a mennyei boldogságot, amikor pedig az orvos annak módját firtatja, hogy miként látja ő ezeket a dolgokat, az Üdvözítő a következő szavakkal válaszol neki:

tudjad, hogy nem testi, hanem lelki szemekkel látsz engem, s szemléled ezen állapotokat is, mert a tested az ágyban fekvén aluszik, a testi szemek bé lévén hunyván. Mert valamint éltében az Embernek midőn aluszik, testi szemeivel semmit sem lát, úgy a halottak is testi szemeikkel nem látnak, az föld gyomrában fekvén, de az lelki szemek meg nem halnak, mert az Emberi lélek halhatatlan, ezokáért ím most is engem, nem testi, hanem lelki szemekkel szemlélsz: lássad azért, hogy többé az feltámadásról ne kételkedjél (Esterházy 1995, 31).

Esterházy Orsolya holttestének megtört szeme az isteni dolgok látását fejezhette ki az imádkozónak. Az emberi állapotot, a lélek örök boldogságának reményét a *memento mori*val vegyítő, a képi megjelenítésbe a holttest bevonó reprezentáció azonban *nem* a főúr földi szerepét összegzi.

Anekdota, laudáció, példázat

Esterházy Pál írott szövegeire az életszerep képi reprezentációvá formálódásának képtelensége jellemző. A katolikus restauráció propagandaszövegei és kegyességi olvasmányai a közvetített tanítást legtöbbször látványként állítják az olvasó elé, vagy metszetekkel, kultusztárgyak leírásával növelik a szöveg érzelmi hatóerejét. Mind Esterházy Pál, mind műveinek olvasói tisztában voltak a közvetített értékek reprezentatív jellegével, s azzal is, hogy az Én-ről való beszéd a képek jelentéséhez mérődik hozzá. A barokk énfőformálás nehézségét és rejtett feszítőerejét a sugallt igazságok erőssége és érvényessége adja. Esterházy önéletrajzi megnyilvánulásaiban azért kénytelen bizonyos műfajmintákon változtatni, mert amennyiben az adott szövegmintákat módosítás nélkül önmagára alkalmazná, megsértené az általa mélyen tisztelt értékstruktúrát, saját énfőformálását pedig hiteltelenné tenné. Gyerekkoráról szóló, ismeretlen időpontban keletkezett feljegyzéseit hasonló, bár rövidebb fohással indítja, mint testamentumait: „Atyának, Fiúnak, Szentléleknek nevében. Ámen” (Esterházy 1989, 305). Isten színe előtt idézi fel emlékeit. A transzcendencia mélyen átszövi a megidézett történeteket. A szöveg egyik keveset emlegetett helyén arról számol be, hogy édesapja halála után Grazban járván iskolába, nehéz betegségbe esett: „Annyira voltam penig, hogy halálos ágyamban lévén, egykor mély álomba esném, azholott sok nagy dolgokkal látogattattam Istentől; azminthogy csakhamar azután fölgögyultam egynehány nap alatt” (Esterházy 1989, 311). A gyerekkorról szóló irat azonban csupán

az álomképek tényéről emlékezik meg, tartalmukról nem. Talán azt jelenti a hallgatás, hogy az isteni látás a katolikus dogmának mindenben megfelelt. Esterházy Pál azonban másutt is csupán a kegyesség külső, látható, s nem a tartalmi jegyeiről számol be. Mária-atlaszában megemlíti, hogy édesanyja, bedegi Nyáry Krisztina a fraknoi várba hozatott, a Boldogasszonyt ábrázoló gótikus kegyszobor előtt végezte napi ájtatosságát:

Maga házában vivén pedig a' meg-írt képet szegény üdvözült anyám, leábrázolni is lehetetlen, minémű kiváltképpen való nagy buzgósággal imádkozók sok ízben ezen szent kép előtt az én szemeim láttára-is igen sűrű könnyhullatásokkal, s' fohászkodásokkal, mely igen gyakorta-va, de többnyire egy bizonyos rekeszben csukván-bé magát, nem mindenkor bocsát vala másokat magához; mivel pedig én akkorban amidőn ezeket láttam, ugymint az ezerhatszáznegyvenedik esztendőben, igen gyermeki állapotban voltam, ítéletet a dolgokrul nem igen tehetvén, hallottam mindazáltal annak utána is, hogy azon szent kép üdvözült szegény anyámhoz megszólamlott volna, hogy csudák is, s különbféle látások is történtenek volna ugyanezen szent képnél; kiket mindazáltal annyira titkolt megírt szegény anyám, hogy tellyes világosságra nem mehettek (Esterházy 1994, 67).

A kegyszobor csodáit édesanyja részéről a maga méltatlanságának érzése, a meg nem érdemelt dicsőség elkerülésének gesztusa kísérte.

Esterházy Pál éppen azért nem alkothatta meg önmagát a nagy hatású szövegminták alapján, mert magát nem ábrázolhatta laudatív jellegű anekdotában. Ha így tett volna, ezzel az érvényesnek érzett értékszerkezetet rombolta volna le. Ez a tilalom sem a császárra, sem pedig a névtelenekre nem vonatkozott, a császár tetteit leíró anekdota, dicséret világosan kimondja az uralkodó erényeit, kegyességét, a fiktív egyszerű embereknek pedig nem az erényén van a hangsúly, hanem azon, ahogy az igazság megnyilvánul a történet végén, Szűz Mária maga jutalmazza meg a főszereplőt.

Mind az uralkodó, mind pedig a példázatok névtelen szereplőinek kegyessége kerek, minden mozzanatot világosan eláruló *fiktív* anekdotákban nyilvánul meg. Anna Coreth monográfiájában a császárok keresztviselésének példajaként azt a mozzanatot idézi fel, amikor egyszer, nagy veszély idején II. Ferdinánd a feszület előtt leborulva imádkozott. Később gyóntatóatyjának, Bartholomäus Villernek azt állította, csak Isten tiszteletét és dicsőségét keresi, ha Istennek úgy tetszik, hogy őt e veszéllyel és ellenségei győzelmével lealacsonyítsa, az emberek előtt szégyenbe keverje és magalázza, nem áll ellen: legyen meg Isten akarata. Az esetről tudósító Lamormaini arról is beszámol, noha a történés igazságértékéről nem tud nyilatkozni, sokan titkosan és nyíltan is sejtették, Krisztus a keresztről szólt Ferdinándhoz, bátorítást és reményt öntött belé (Coreth 1982, 41). A csodát övező diszkréció ellenére az anekdo-

ta szövege pontosan értesíti az olvasót a császár könyörgését kiváltó okról és Krisztus támogatásáról is, hiszen a császári reprezentációt létrehozóiknak minden esetben laudációként kell megformálniuk (Goloubeva 2000, 1). A császári kegyesség mintája volt az osztrák és magyar főúri vallásosságnak, ám Esterházy Pál az önmagáról és édesanyjáról szóló történetet nem alakíthatta laudatív anekdotává, a reprezentatív önlaudáció határa, ameddig még elme-hetett, Fraknó historizálása.

A főnemesi kegyesség anekdotává szervezésének képtelenségével állnak szemben a *Szűz Mária szombatjának* exemplumai, melyek a műfaj középkori hagyományának megfelelően nem kiemelkedő, hanem egyszerű emberek fiktív reprezentációját fejezik ki. Esterházy Pálnak ez a legnagyobb hatású munkája 1691-ben Nagyszombatban jelent meg, s mint Szörényi László a facsimile-kiadás utószavában kimutatta (Szörényi 1995, 9–19), két latin nyelvű jezsuita forrásra megy vissza. Esterházy Nádas János *Annus Marianus*ából meríti a kalendárium-szerkezetet és exemplumainak egy részét. Másik forrásának, Johannes Maiornak *Magnum speculum* című kötete prédikációs célra készült, a kötet szerkezetében az egyes példázatok egymást ábécésorrendben következő locusok alá vannak besorolva. Esterházy Nádas kötetének némileg módosított szerkezeti vázába illeszti be a két forrásból és egyéb, hasonló kötetekből származó exemplumokat.

A kötet egyetlen szöveghelye utal arra, hogy a fordítást Esterházy Pál személyesen végezte. Az ötvenkettedik szombat utolsó exemplumában olvashatjuk: „Erről-való könyvemet végezze Szent Miklós Mirnai Püspök, kinek az Bémálásban érdemetlen viselem nevét” (Esterházy 1994, 162).

Az éppen soron lévő szombatnap alcímében megjelölt feladathoz kapcsolódó magyarázatok, adhortációk és elmélkedések a kor katolikus irodalmában gyakran előforduló érveket használják. Az exemplumoknak ugyanaz a jelenet a csúcspontjuk: a kegyes, vagy az ellenkezőleg, a jó útról letért, ám egyetlen Szűz Máriának tetsző szokását mégis kitartóan gyakorló hősnek álmában vagy halála percében megjelenik Isten Anyja, akinek révén kegyelmet nyer. Ha a középponti jelenetre a hős ébrenlétében kerül sor, a Boldogságos Szűz megéledő, megszólaló kegyképe teszi ugyanezt. Az igazság megnyilatkozásáig a hősoket, a nézőpontot, a földi és az égi jelentés analógiás megfeleltetését változatosan variáló elbeszélésszerkezetek vezetik. A megértést a képi elem irányítja. A látvány túlsúlya Esterházy Pál anyanyelvű mariológiai kiadványainak votumaihoz hasonló, azokkal azonos szerepű, a kiadott szövegeket a devóció megnövekedését segítő kegytárgyakká változtatja. Ennél is lényegesebb, hogy az egykorú olvasót minden jel szerint a reprezentáció kifejeződése ragadta meg, ezért lehettek az egyszerű emberekről szóló, eredetileg prédikációs exemplumok főurak kegyességi olvasmányai is.

A szakrális táj mint a főúri reprezentáció alakja

Szerepformálásában a szakrális táj a katolikus típusú devóció eszköze, ennek értelmében lehet a főúri reprezentáció eleme. Ám a szinte barokk antropomorf tájjá váló szakrális topográfia úgy válik Esterházy Pál főúri reprezentációjává, hogy a táj önálló jelentéssel és funkcióval rendelkező elemei nem rendeződnek magasabb struktúrába.

A jezsuita szerzők történeti munkáikban a katolikus vallásgyakorlat folytonosságát egy-egy területen gyakran a Mária-tisztelet folytonosságával bizonyították. A jezsuiták gondolatmenete, mely szerint valamely ország virágzása vagy romlása a Mária-tisztelet erősségétől függ, az áhítati energiákba vetett hiten alapul. A reformációval bizonyos térségekből elvonódott a kegyelem, s ugyanez a helyzet a pogány országokkal is. (A magyar jezsuiták többször kifejtették, hogy a török uralom egyetlen oka a reformáció.) A Mária-tiszteletet gerjesztő helyszínek és iratok az áhítat megnövekedéséhez, s a túlvilág áldásának megerősödéséhez vezetnek.

Esterházy Pál Mária-atlasza annak a közvetett bizonyítéka, hogy magáévá tette ezt az elképzelést. A müncheni jezsuita, Wilhelm Gumpfenberg *Atlas Marianus* című munkáját fordító Esterházy Pál Mária-atlaszában a Boldogságos Szűz önmagáért való tiszteletét helyezi középpontba, egyúttal azonban azt is megjeleníti, ahogyan az isteni kegyelem egy-egy kegykép környékén átlényegíti a világot. Tüskés Gábor és Knapp Éva forrástanulmányukban felderítették, hogy Gumpfenberg a hozzá beérkezett tudósításokat egymás után dolgozta fel, kötetének sok kiadása közül egyetlenben sem kísérelt meg más szerkezeti elvet érvényesíteni (Tüskés–Knapp 2002, 121). *A Mária-ábrázolás területi elrendezése tehát Esterházy Pál leleménye.* Kultuszhely létesítését nem tarthatta feladatának: ez egyházi indítatást igényelt volna. Főnemesként, s különösképpen a király helytartójaként azonban az áhítati deficit felszámolását feladatának tekinthette. Birtokán tett alapításaival a reformációval és az oszmán hódítással gyengévé vált régi kegyesség helyreállítását célozta.

Az áhítati energiákkal való gazdálkodás a lelke üdvözülését célzó rendelkezéseit is mélyen áthatja. Már 1664-es végrendeletében kétezer forintot hagy a különböző kolostorokban és plébániatemplomokban érte elmondandó tízezer mise fejében. Második végrendeletében a koporsója fölött egy évig folyamatosan mondandó misékre háromezer ötvenforintos örökös alapítványt tesz. Ezek a legátumok és a nagyszombati jezsuita templombeli nyugvóhely átépítésének terve, mely utóbb a kismartoni ferences templomban kialakított új Esterházy-kripta szakrális térelrendezésében valósult meg, a szentmisék és imádságok áhítati energiáival mint mérhető mennyiséggel számolnak.²⁶ Első

²⁶ 1678-as végrendeletében, az ingó-bingó javairól és más jószágiról meghozott rendelkezések előtt ismerteti az új családi kriptát, mely végül a kismartoni családi sírhely térelrendezésében valósult

végakaratának még határozatlanságot eláruló rendelkezései utolsó végrendeleteiben az áhítati energiák megsokszorozódását célzó, letisztult, összetett, szinte matematikai rendszerré válnak. Az áhítat térbeli és időbeli összpontosítása a személyes üdvözlésnél átfogóbb célok elérésére is alkalmas volt. A Mariazellbe élete során ötvennyolcszor elzarándokoló Esterházy Pál 1691-ben a szalánkeméni győzelemért hálául 8765 zarándok élén látogatott el a zelli Máriához (Tüskés–Knapp 1991, 530–531).

A király helytartójának társadalmi állásához és emberi formátumához méltó reprezentáció csak az egész Magyarország üdvéről való gondoskodás lehetett. A vállalt szerep azonban, noha nagyságban megközelítette a király szerepét, sem a császári, laudatív kegyesség, sem pedig valamely összefoglaló, képi megjelenítés alakját nem ölthette.

*

A barokk korban az empirikus világ és az elméletileg posztulált rend feszültsége abban is megnyilvánult, hogy a teológiai és a politikai diskurzus viszonylag kevés jelölőt bocsátott rendelkezésre: a világot a jelöltek sokasága és az üzenet redundanciája jellemez. Esterházy különös önreprezentációi nem a saját nagyság eltúlzott érzetére, hanem a kifejezés lehetőségeinek egyéni kombinációjára utalnak.

Irodalom

- Belaj, Marijana – Mirković, Marija. 2006. Vukovoj kao sveti prostor. *Croatica Christiana periodica* 30 (58): 87–104.
- Coreth, Anna. 1982. *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik.
- Ducreaux, Marie-Elizabeth. 1999. Der heilige Wenzel als Begründer der Pietas Austriaca: Die Symbolik der Wallfahrt nach Stará Boleslav (Alt Bunzlau) im 17. Jahrhundert. In *Im Zeichen der Krise: Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*. Hrgs. von Lehmann, Hartmut – Trepp, Anne-Charlotte. 597–636. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Erdélyi Aladár. 1912. *Régi magyar hitbizományok története és joga (1542–1852)*. Budapest: Unio.
- Esterházy Pál. 1989. Esterházy Pál visszaemlékezése ifjúkorára (1635–1713). In Esterházy Pál. *Mars Hungaricus*. Sajtó alá rendezte Iványi Emma, bevezet. és szerk. Hausner Gábor. 305–320. Budapest: Zrínyi Kiadó.

- meg. Eszerint a jezsuita páterek nagyszombati templomában egy felső és egy alsó kápolnát készült kialakítani, stukatúros mennyezettel, mindkettőben egy-egy oltárral. A felsőbe (a Capella Mortuariumba) a templomból grádics vezetett volna fel. A fenti szint padlózatába sűrű rostéllyal fedett kerek öreg ablak került volna, „hogy a felső kápolnából minden ember alá láthasson az alsó kápolnába”. Ilyen módon minden arra járó ember, a koporsókat látva, keresztény ájtatossággal talán mond egy requiemet az ott fekvő keresztény halottakért. Másodszor az, hogy Esterházy Pál a felső és alsó kápolnákra bizonyos indulgentiákat akart szerezni, hogy a miséken a purgatóriumbeli lelkek szabadulhassanak. Harmadszor készült tenni azért, hogy szombatonként mise mondassék az alsó kápolnában az ott fekvő halottakért: „a mise pedig akkor szolgáltassék, amikor a deákok miséje vagyon, hogy annnyival több áetatosság legyen” (Merényi 1911a, 604).

- Esterházy Pál. 1994. *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föllett eredeti (Nagyszombat, 1690)*. A facsimile szövegét közléteszi Kőszeghy Péter. Bibliotheca Hungarica Antiqua, XXX., Knapp Éva – Tűskés Gábor és Galavics Géza tanulmányával. Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete.
- Esterházy Pál. 1995. *Az boldogságos Szűz Mária szombatja, azaz minden szombat napokra való aétatosságok (Nagyszombat, 1691)*. A facsimile szövegét közléteszi Kőszeghy Péter. Bibliotheca Hungarica Antiqua, XXXI. Szörényi László tanulmányával. Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete.
- Galavics Géza. 1988. A mecénás Esterházy Pál. Vázlat egy pályaképhez. *Művészettörténeti Értesítő* 37 (3–4): 136–161.
- Galavics Géza. 2004. Magyar főurak és a mariazelli bazilika magyar kápolnái. In *Mariazell és Magyarország: Egy zarándokhely emlékezete*. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumában. 2004. május 28. Szerk. Farbaky Péter – Serfőző Szabolcs. 93–113. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum.
- Goloubeva, Maria. 2000. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Merényi Lajos. 1895. *Herczeg Esterházy Pál nádor 1635–1713*. Budapest: Történelmi Társulat. <http://mek.oszk.hu/05600/05649> (2024. dec. 06.)
- Merényi Lajos közzét. 1911. Gróf Esterházy Pál 1664. évi végrendelete. *Történelmi Tár* 151–156.
- Merényi Lajos közzét. 1911a. Gróf Esterházy Pál 1678. évi végrendelete. *Történelmi Tár* 598–619.
- Peres Zsuzsanna. 2009. *A magyar „hűbizományi” jog kezdetei*. Doktori értekezés. Pécs. http://doktori-iskola.ajk.pte.hu/files/tiny_mce/File/Archiv2/Peres_Zsuzsanna_ertekezes_nyilvanos_vitara.pdf (2024. dec. 06.)
- Széphelyi F. György. 2003. Barokk. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: Középkor és kora újkor. I. Aachen – Bylica*. Főszerk. Kőszeghy Péter, szerk. Tamás Zsuzsanna. 217. Budapest: Balassi Kiadó.
- Szilágyi András. 2005. Fraknó vára és az Esterházyak mőkincsei. *Korunk* (79) 12. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2005&honap=12&cikk=8041> (2024. dec. 06.)
- Szörényi László. 1995. [Bevezető tanulmány] In *Az boldogságos Szűz Mária szombatja, azaz minden szombat napokra való aétatosságok (Nagyszombat, 1691)*. A facsimile szövegét közléteszi Kőszeghy Péter. 7–23. Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete.
- Tűskés Gábor – Knapp Éva. 1991. Osztrák–magyar interetnikus kapcsolatok a barokk kori zarándoklatok tükrében. *Századok* 125 (1–2): 517–566.
- Tűskés Gábor – Knapp Éva. 2002. Esterházy Pál Mária-atlasza. Uő. *Az egyházi irodalom műfajai a 17–18. században: Tanulmányok*. 106–149. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Tűskés Gábor – Knapp Éva. 2004. Mariazell és a magyarországi zarándoklatok a 17–18. században. In *Mariazell és Magyarország: Egy zarándokhely emlékezete*. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumában. 2004. május 28. Szerk. Farbaky Péter – Serfőző Szabolcs. 84–92. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum.
- Viskolcz Noémi. 2009. Az Esterházyak temetkezéseiről a 17. században. *Művészettörténeti Értesítő* 58 (1): 245–269.

A GYEREKKOR KÉPE A RÉGI MAGYAR EMLÉKÍRÁSBAN



Az önéletírás hermeneutikai igazsága

A régi európai önéletírás egyik legjellegzetesebb, a modern műfajtól különböző jegye, hogy a szerzők szövegük intertextuális utalásait elsődlegesebbnek tartják, mint azt, hogy az elbeszélte élettényeiket megfeleltessék a hermeneutikai igazságnak. Wagner-Egelhaaf az önéletírásról szóló kézikönyvének történeti fejezetében kiemeli, hogy az Én-ről való beszéd a régebbi irodalmi korokban sem volt spontán jellegű: a megszólalásnak kezdettől diskurzív keretre volt szüksége (Wagner-Egelhaaf 2005, 108). A görög–latin kultúrában egyedülálló tekintélyt élvező retorika rendszerében, melyből az önmagukról megnyilatkozni akaró szerzők szövegmintát meríthettek volna, nem létezett autobiográfia nevű alakzat vagy műfaj. Iszokratész (Kr. e. 436–338), a szónok és politikai író *Antidószisz* című munkájában *Szókratész védőbeszédének* alaphelyzetét képezi le, noha a mű keletkezésekor nem állt vád alatt. A fiktív bírósági védőbeszéd helyzetébe azért helyezkedik bele, mert közössége előtt önmagát hitelesen ennek segítségével igazolhatta (Wagner-Egelhaaf 2005, 107).

A retorikai iskolák legtöbbször egyúttal filozófiai iskolák is voltak, az önéletrajzi beszédmód ennél fogva idővel bölcséleti beszédmódok alakját öltötte. A római kultúrában az eredetileg álarcot jelentő *persona* szó mind a *publicus*, mind pedig a *privatus* szféra esetében e szó etimológiájának megfelelően nyilvános szerepet jelentett.

A középkori szerzők számára mintául az antik irodalom hősei és a szentek élete kínálkozott, önéletírásaik személytelensége pedig abból következett, hogy a hagyomány a feltétlen tekintély kincsestára volt a számukra.

Karl A. E. Enenkel a neolatin önéletrajzról készült monográfiája kezdetén megjegyzi: a műfaj kora újkori kezdeményezőjének, Petrarcanak önéletrajzi művei a hozzájuk a hermeneutikai igazság követelményével közelítő modern olvasó előtt nem nyílnak meg maradéktalanul. Az *Epistolae familiares* első, németalföldi barátjához címzett, bevezető darabjában Petrarca kora gyerekkora óta tartó hányattatásait Odüsszeusz bolyongásához hasonlítja: születése majdnem édesanyja életébe került, hat hónapos korában pedig szolgáljuk egy bot végére kötözött batyuban végighordozta őt Toszkánán, egy ízben még a megáradt Arnón is át kellett kelniük. Ekkor a szolga, Petrarca szerint, úgy vitte őt át az

áradaton, ahogyan egykor Metabus Camillát. Petrarca az élettények igazságát semmibe veszi, amikor erőteljesen az antikvitás irodalmi diskurzusába írja bele önmagát, mintegy ruhaként próbálgatja magára a mitológiai és irodalmi szerepeket. A fennmaradt adatokból ugyanis kiderül, hogy a valóságban mindössze egyetlen rövid, alig négyórás kocsútra került sor, amelynek során sehol sem kellett átkelni az Arnón (Enenkel 2008, 8–9).

Petrarca a műfaj történetében határponton áll. Imitációs technikájának újdonságával a 14–16. századi, egykorú befogadót előfeltevései gyökeres felülírására készítette. Enenkel hangsúlyozza, a 14. századi olvasó nem ütközött meg azon, hogy Petrarca levelében Odüsszeuszhoz és az *Aeíneis* hőségnek, a voszkok királyának, Metabusnak lányához, Camillához hasonlíttja önmagát, hiszen a szövegeket a mitológiai hivatkozások tekintélye igazolta. Az egykorú olvasónak azonban az, hogy egy szerző korai gyerekkorát beható tárgyalásra érdemesnek tartja, a végtelen önszeretet és hiúság jelének tűnhetett. A gyerekkor erények nélküli kornak számított, ezért nem érdemelt figyelmet (Enenkel 2008, 6–7).

Az anyanyelvű iratok allúziós játéktere a neolatin irodalom lehetőségeinél lényegesen kisebb. A magyar emlékirók közül egyedül Bethlen Miklós hivatkozik – mintái felsorolásakor – Petrarcára, ám állításának szövegkörnyezete azt bizonyítja, hogy esetében sem a teljes latin hagyomány rétegeiből építkező szövegszerkesztő eljárás meghonosításáról van szó. A magyarul író szerzők elsősorban az anyanyelvű irodalomban bevett retorikai diskurzusmintákra támaszkodhattak. A histórián kívül a kegyességi, a magánáhítatot szolgáló könyvek tartoztak ide. A magyar önéletrajzok, kevés kivétellel, nem jelentek meg nyomtatásban. Bethlen Miklós is elsősorban önéletrajza latin fordítását bocsátáná a nyilvánosság elé:

Nem is kívánom én, hogy a világra kibocsássák ezt az írást, mert azzal nékem semmit sem használnak, s talán magoknak ártanak véle. Sőt sok emberrel se közöljék, nisi ob gravissimas causas, ha tudós, jámbor, vallásunkon való emberekkel; s ha azok úgy íúlik, hogy az Isten dücsősége és a reformata ecclesia épületi élémozdíttatik közönségessé tétele vagy kibocsátása által; és ha nekik veszedelmek, bosszúságok és az én nevem megcsúfoltatása és abból őmagoknak megszomorodása nem következik belőle, melyben jól megnézzék az üdőt, állapotot és az embereket. Így, mondom, ha igen jó, tudós ember deákra fordítja s kibocsátja, lássák, ő dolgok; mert ebben énérettem semmit se cselekedjenek, minthogy én is ezt nem annyira magamért, mint őérettek és a posteritásért írtam (Bethlen 1980, 406–407).

A legtöbb magyar szerző szövegszervező mintájául a história diskurzusát választotta. A história Isten világbeli működéséről szolgáltat bizonyosságot, az önéletrajz elbeszélője a szemtanú szerepkörébe helyezkedik, az üdvtörténet általános alanyként jelöli ki saját pozícióját.

A kora újkori magyar önéletrajzoknak a kéziratos befogadásmód korlátozott nyilvánosságában is megszilárdultak a kötelező szerkezeti elemei. Kemény János bahcsiszeráji fogságában kezdett önéletrajzába, munkáját a családi leszármazással kezdi, ezt fogantatásának körülményei, bizonyos inclinációinak jelzése, majd élete csúcspontjának: a Bethlen Gábor udvarában eltöltött szolgálat éveinek elbeszélése követi (Kemény 1980, 11–102).

A gyerekkorról való hosszabb vagy rövidebb megemlékezésre a szerzők önéletrajzuk kezdő részében kerítenek sort. A kora újkorban, a középkorhoz hasonlóan, a gyerekkornak – mint már mondtuk – nem volt önértéke. A gyerekkori tapasztalatok, az elemi élmények nem kaptak olyanféle szerepet a világban való tájékozódásban, mint a 18. század végétől kezdődő epiztemológiai fordulatot követően. A gyerekkor és az ifjúkor egyaránt a felnőttiséget előkészítő életszakasz volt. Bár a közismert antik életkor-beosztás megkülönböztette a puer és az adolescens fogalmát, a művek gyakran egymás szinonimáiként használták a két fogalmat. A gyermek nézőpontjának érzékeltetése a fiatalságnak írt erkölcsi munkákból egészében hiányzik. A gyermek fogalmának jelentése kimerül a családi szerep betöltésében, a szerzők a gyerekeket a szülők iránti engedelmességre, a negyedik parancsolat betartására intik (Brunken 2008, 2).

Dora Kolesch a 17. század második felétől a 18. század végéig tartó periódus érzelmi kultúrájáról írt könyvének bevezetésében elhatárolódik az emberi érzéseknek mind a 18. század polgári érzelmekultúrájában kialakult képétől, mely szerint azok a kedély spontán, ösztönös, irányíthatatlan megnyilvánulásai, mind pedig az evolucionista magyarázattól, amely az érzelmeket az értelem ellenpólusát alkotó csökevénynek tekinti. Az érzelmeket kulturálisan meghatározott, történetileg változó jelenségekként fogja fel. Minden érzés teátrális abban a tekintetben, hogy megnyilvánítástól, színre viteltől függetlenül nem létezik. Az érzések Kolesch szerint energetikai és dinamikus jelenségek, folyamatszerűségük pedig előadás-elméleti szempontból ragadható meg. A performáció mindenkori folyamatát a jelzés és a jelzés hiánya, az ismétlés és a másság egymásutánja alakítja ki. A performatív jelenségek önmagukra mutatnak, azt, amit jelölnek, egyúttal meg is jelenítik. Az érzés a benne kifejeződő gesztusok, arckifejezések, verbális és hangzó jegyek nélkül felismerhetlenné válik (Kolesch 2006, 13–14).

Kolesch azért tartja kutatásai szempontjából rendkívül fontosnak az anekdotát, mert az sűrítetten fejezi ki „a kommunikációs cselekedetek szociális retorizáltságát, performativitását és színházszerű voltát” (Kolesch 2006, 15). Az anekdotát Kolesch olyan önálló, magába záruló történetként határozza meg, amely rést üt a nagy történeti elbeszéléseken s annak teleológiáján, s mégis az egészre vonatkozik. A művek anekdotabetéteiben megképződő személyes

távlat az exemplaritás ellenében hat.¹ Joggal feltételezhetjük, hogy az anekdota hasonló szerepet tölt be a magyar emlékirók esetében is.

A gyerekkori élmények (és minden személyes élmény) legtöbbször anekdotikus epizódokként merülnek fel. Ezekből kiderül például, hogy a főúri gyermek nemcsak szolgálók, leányasszonyok, inasok, tanítók környezetében él, hanem gyakran kiszolgáltatott helyzetbe is kerül, ezt a helyzetet azonban utólag sem ítéli meg egyértelműen negatívan. Bethlen Miklós nevelőjéről jegyzi fel a következőket:

...ez a Fogarasi rettenetesen rútul vert, henyéltetett, amint ezt szokták mondani vagy nevezni: mert hanyattán fektetett a földre, fejemet, két kezemet, lábamat feltartatta vélem, hol egyik, hol másik talpamat csapta a lapockával, hol fejemet a három ágú lapos korbáccsal, hol féllábra állítatott kőre, mire, egyszóval igen rútul és bolondul bánt vélem, elannyira, hogy osztán atyámnak panaszoltam, s megmondottam, hogy bizony nem tanulok (Bethlen 1980, 531).

Esterházy Pál praeceptorát akkor meneszti a háztól, amikor a gyermek fogának hiánya letagadhatatlanul bizonyítja kegyetlenségét. Az esetről így számol be Esterházy Pál:

...Esterás Pál uram hozott Sentére bizonyos pomogranatokat nékem ajándékon, Érsek-Ujvárbul, ott való vicegenerális lévén; kit midőn megszerettem volna, enni akarván benne, azon Bornemisza János praeceptorom álmából nagy haraggal fölserkenvén kijött kamarájából s összetörvén egy pomogranatot, héjastul együtt kalánnal az számban tolt, visszarántván az kalanat egyik fölső fogamat is kivonta. Midőn pedig az mellette való is inogna, azt kalapáccsal beütvén azután kipökte vele (Esterházy 1989, 306).

Cserei Mihály édesapja fiát két vizslája között hálatta a medvebőrön, az asztalnál nem volt szabad a tálba nyúlnia; amikor leesett egyik csizmája sarka, félig mezítláb járt volna télen, ha édesanyja a várkapu között egy pár csizmát el nem rejt, melyet az iskolába induló kisfiú felvont a lábára (Cserei 1982, 509).

A gyerekkor leírása mint a kiválasztottság bizonyítéka Esterházy Pál emlékiratában

Esterházy Pál (1635–1713) kéziratban maradt, ismeretlen időpontban keletkezett önéletírása abban a tekintetben kivételes, hogy kizárólag gyerekkora és kora ifjúsága eseményeire tér ki. Úgy tűnik, gyerekkora és fiatalkora

¹ Árva Bethlen Kata nyomtatásban is megjelent, nem a história diskurzusmintáját követő *Önéletírásában* az anekdoták személyes távlata összhangban van szövegének üdvtörténeti igazával (Bethlen 1982, 714–718).

eseményeinek rögzítése volt elsődleges célja, valamely nagyobb kompozíció nyomait a szöveg nem tartalmazza.

A mű imaszerű kezdete („Atyának, Fiúnak, Szentlélek Istennek nevében. Ámen”) jelzi, hogy szövegéhez az igazmondás intenciójával lát. A voltaképeni visszaemlékezés ezután egyes szám első személyű névmással kezdődik, a szerző felelősséget vállal a beszéd feltétlen hiteléért. Gálffy János töredékes autobiográfiája a következő, Esterházy Pál művének felütésére emlékeztető, ám annál sűrítettebb közleménnyel indul: „Ártatlan Gálffy János: az Atyának, Fiúnak és Szentlélek Istennek nevében legyenek minden dolgainak kezdeti és végezeti” (Gálffy 1982, 115). Börtönében a halálbüntetést várta, mondatának állítmánya, a feltételes vagy óhajtozó módban álló létige egyaránt utal a szöveg igazságára és az Isten akaratában való megnyugvásra: az elbeszélő és a megélt élet egybeesik. Bethlen Miklós is fohással kezdi munkája *Előljáró beszédét*, ám az Én középpontba állítása számára nem problémátlan. A kétely jele, hogy a kezdőmondatok után Istent szólítja meg, hozzá fordulva indokolja meg földi élete megörökítésének szükségességét. Saját szerepének tisztázása számára annak ellenére lényeges, hogy beszámolója semmivel nem befolyásolja a halála után neki kiadandó, Isten által eleve eldöntött sorsot. Esterházy Páltól idegen ez a reflexív magatartás. A formátum és a szerep a katolikus nádernek nem olyan módon hiábavalóság, mint Bethlen Miklós számára. A földi pálya, a világi élet abszolút értelemben ugyan másodrendűek a túlvilághoz és az aszkézishez mérten, mégis Isten sokakat a földi szerepre jelöl ki. Nem az eleve adott, meztelen lélek üdve, hanem az elért világi szerep igazolása a célja.

A diskurzus az ő szövege esetében is elsőbbséget élvez szövegében az elsődleges érzékeléssel szemben. Korai életeseményeit látszólag válogatás nélkül eleveníti meg. Ez azonban csupán látszat. Az érdekes, emlékezetes vagy mindennapi események ugyanis a kiválasztottságát bizonyító jelek és jóslatok hitelesítésére szolgálnak. A kiválasztottság jelei már születése pillanatában megnyilvánultak: Kisasszony napjának vigíliáján jött a világra. Amint később bebizonyosult, kezdettől Szűz Mária oltalma alatt állt. A gyermek kivételességét példaképe, Zrínyi Miklós azonnal felismerte (Esterházy 1989, 309). A jóselek egy része unokahúgával, Esterházy Orsolyával kötött házasságát a túlvilág elrendeléseként mutatja be. A karon ülő gyermek Orsicska először látott nagybátyja ölébe kívánczik, s sem Esterhás Sándor, sem a dajkája nem veheti őt át tőle. A ferences barát, Pater Stratz társaságában nénjéekhez látogató olasz barát már akkor megjövendőli a két gyermek, Palkó és Orsicska házasságát, amikor ez a frigy még nem jelentette az Esterházy család két ágának egyesítését (Esterházy 1989, 308–309). Thurzó Erzsébet a másvilágról visszatérve – egyetlen szótlán gesztussal – erősíti meg az eljövendő házasságot:

Történt egyszer Lákompakon, hogy az dajka ölében tartván az Orsicskát, az fa folyosón, délután hat s hét óra közben, kiméne, azhol én is mellette állván, az belső vár ajtaja felé látom, hát ihol jön előmben az szegény némém azon ruhában, azkiben volt kinyújtóztatva, violaszínő bársony szoknyában. Kit meglátván, mondom az dajkának németül, kit is Urslinak hittanak, ihol jön az asszony. Mely szóra féretekéntvén, hogy meglátta az asszonyt, rettegni kezd s csaknem elájult, de én nem annyira félvén tőle, reá néztem. Közellyeb jövőn azért fogja az gyermek kezét s adja az én kezemben: kinek is kezét vévén, egyszerre csak eltűnt előlem (Esterházy 1989, 309).

A visszaemlékezés Esterházy László halálát, melynek következtében Esterházy Pál hetedik gyermekből váratlanul családfővé vált, keresztény mártíriumként mutatja be. Bátyja, a vezekényi csatába induló Esterházy László nagy szép úri öltözetét, kék aranyos páncérumegét nem hajlandó a Koháry István által felajánlott kuracélra cserélni, Isten vele való szándékát megsejti, abba belenyugszik:

...ha Istennek úgy tetszik, hogy meghaljon, nem másért, hanem Istenért, uráért, hazájáért hal meg, és így örömmel teszi le életét, elhívén, hogy az másvilágon is igaz kereszténysége megjutalmaztatik (Esterházy 1989, 317).

Esterházy Pálnak társadalmi formátumát igazolja a túlvilág, melyet világi szerepében, társadalmi állásában megtestesít. Az előjelek és a túlvilágról jött üzenetek azt jelzik, hogy az abszolút érvényűnek tekinthető kegyelem segíti őt. Az abszolútum segítségébe vetett hit személyisége alaprétege.

Önéletrajza sajátos szerkesztetlensége abból következik, hogy az események a szó szoros értelmében csupán bátyja halálát követően igazolják kiválasztottságát. Önéletrajzában azonban nem tesz különbséget az előtt és után között. A kiválasztottság összefüggő narratívummá fűzése az Istennel folytatott párbeszédet tenné szükségessé, ennek Augustinus *Vallomásokjaitól* eredő világirodalmi diskurzusmintái azonban mind megtéréstörténetek.

Saját és családtagjai áhítatát más műveiben is oly módon idézi fel, hogy az imádkozás során a kérésekről, az Isten elé vitt ügyek tartalmáról nem, csupán az imádság külső körülményeiről számol be. Mária-atlaszában, a birtokain található Szűz Mária-képek leírásakor említi meg, hogy édesanyja, bedegi Nyáry Krisztina a boldogasszonyi templom újjáépítésekor az ott őrzött gótikus kegyszobrot magához kérte, attól fogva előtte végezte napi ájtatosságát. A helyiségből kiszűrődő hangok mutatták az áhítat hevességét. Egyszer a kegyszobor szólt is Nyáry Krisztinához (Esterházy 1994, 67). A kisgyerekkorában édesanyja nélkül maradt Esterházy Pálnak nem lehetett közvetlen tapasztalata arról, hogy milyen ügyben fordult édesanyja a Szűzhöz: szolgálóktól vagy

a családtagoktól hallhatott az esetről, akik bizonyosan emlékeztek a szavakra is, melyeket a kegyszobor Nyáry Krisztinának mondott. A később a fraknói kincstárba került boldogasszonyi Mária-szobor 1656-ban maga rendelkezett úgy, hogy a fraknói kincstárból a „Förtön túl való pusztá Boldogasszony szent-egyházába” (Esterházy 1994, 69) vigye. Esterházy szövegéből nem derül ki, hogyan nyilvánította ki a szobor óhaját, hangosan vagy hangtalanul sugallta-e akaratát az előtte imádkozónak (Esterházy 1994, 68).

A figyelem eltérő formáit, az Én eltérő fokú megragadottságát egy szintre hozó elbeszélés az egyetlen hiteles formája a vallomás diskurzusával élni nem akaró történetmondásnak. Esterházy Pál önéletírása olyan elbeszélésnek tekinthető, melynek segítségével a túlvilág oltalmát születése pillanatáig visszavezette.

Irodalom

- Bethlen Kata. 1982. Önéletírása. In *Magyar emlékirók 16–18. század*. Válogatta Bitskey István. 69–890. Budapest: Szépirodalmi.
- Bethlen Miklós. 1980. Élete leírása magától. In *Kemény János és Bethlen Miklós művei*. A szöveget gondozta V. Windisch Éva. 399–982. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Brunken, Otto. 2008. Mittelalter und frühe Neuzeit. In *Uö. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Cserei Mihály. 1982. História. In *Magyar emlékirók 16–18. század*. Válogatta Bitskey István. 471–584. Budapest: Szépirodalmi.
- Enenkel, Karl A. E. 2008. *Die Erfindung des Menschen: Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Esterházy Pál. 1989. Esterházy Pál visszaemlékezése ifjúkorára (1635–1653). In Esterházy Pál. *Mars Hungaricus*. Sajtó alá rendezte Iványi Emma, szerk. Hausner Gábor. 305–320. Budapest: Zrínyi Kiadó.
- Esterházy Pál. 1994. *Az egész világon lévő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föltett eredeti (Nagyszombat, 1690)*. Hasonmás kiadás, Tüskés Tibor – Knapp Éva és Galavics Géza tanulmányával. Budapest: Balassi Kiadó, MTA Irodalomtudományi Intézet.
- Gálffy János. 1982. Rabságában készített önéletírata. In *Magyar emlékirók 16–18. század*. Válogatta Bitskey István. 115–122. Budapest: Szépirodalmi.
- Kemény János. 1980. Önéletírása. In *Kemény János és Bethlen Miklós művei*. A szöveget gondozta V. Windisch Éva. 5–310. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Kolesch, Doris. 2006. *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. *Autobiographie*. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler.

AZ IRODALMI MŰ MINT REPREZENTÁCIÓ



HUNNIA ÉS PANNÓNIA KÖZÖTT

Miroslav Krleža és a magyar irodalom



Fejtő Ferenc az *Érzelmes utazás* lapjain megemlékezik róla, hogy horvát beszélgetőtársai Miroslav Krležát kivétel nélkül a kortárs horvát irodalom legnagyobb alakjának tartották (Fejtő 1989, 92, 139). Krleža egykorú befolyását jelzi az is, hogy a horvát irodalmároknak, szerkesztőknek, akiket Fejtő útja során fölkeresett, a magyar irodalomból egyedül Ady neve csengett ismerősen (Fejtő 1989, 138). Adyról Krleža 1919-ben nekrológot, 1922-ben¹ és 1930-ban² tanulmányt is írt.

Krleža műve ma is szüntelen értelmezés tárgya. Az elmúlt években szerb kapcsolataira is ráirányult a figyelem. Predrag Brabanović *Avangarda krležiana – pismo ne o avangardi* című 2016-os monográfiájában abból a Marko Ristić szerb szürrealista költő és esszéíró hagyatékában fennmaradt hatalmas méretű, tekercs formájú, újságkivágásokból összemontázsolt levélből indul ki, amelyet Krleža 1936-ban egy saját készítésű borítékban az akkor Plitvicében tartózkodó Ristićnek küldött. Brabanovićnak az a célja, hogy az életműről lefejtse a rákövült horvát és szerb „nemzeti módszertant” (Brabanović 2016). Vlaho Bogišić, a Krleža művét több évtizede kutató lexikográfus és irodalomtörténész pedig – Újvidéken megvédett disszertációjában – egyenesen annak a véleménynek ad hangot, hogy Krleža műve a szerb irodalom felől (is) értelmezhető, hiszen az egymással érintkező horvát és a szerb irodalom közvetve olyan mérceként funkcionáló művekkel szembesülve alakította ki a maga önértését, mint amilyen a Krležáé (Bogišić 2016, 16, 17).

A magyar és a horvát irodalom a Monarchia felbomlását követő korszakban nem állt interferencia-kapcsolatban. Krleža opusának magyar vonatkozásai elsősorban művének belső, önreflexív kérdéseivel kapcsolódnak, annak ellene, hogy nem mentesek a geopolitikai vonatkozásoktól sem: a geopolitikai dimenziótól ebben a térségben nem lehet eltekinteni.

¹ Krleža magyarul máig nem olvasható, *Petefi i Ady dva barjaka madžarske knjige* című esszéjét a *Nova Evropa* 1922-es áprilisi száma közölte (Lőkös 2018). Krleža ezt az esszéjét nem vette fel későbbi gyűjteményébe (Bányai 1978, 1495).

² *Madžarski lirik, Andrija Ady* című esszéjét Krleža a *Hrvatska revija* januári számában jelentette meg (Lőkös 1990, 64).

Bori Imre 1976-os Krleža-monográfiájában kijelölte a magyar olvasmányoknak és intertextusoknak az írói alakulástörténetben betöltött szerepét. Azok az új értelmezések, amelyek Krleža műveinek magyar utalásaival, intertextusaival nem számolnak, közvetve Bori Imre megfigyeléseit támasztják alá.

Az Agrami gyermekkor (1902–1903)

Az író formálódásában oly meghatározó szerepet játszó elsődleges környezetet, a hivatalnok apát és az anyai nagyanyát, aki nézője volt a gyermek misét celebráló játékeinak, Bori Imre Krleža *Agrami gyermekkor (1902–1903)*³ című, 1942-ben keletkezett önéletrajzi vázlatával segítségével idézi meg.

Az 1942-es mű elsődlegesen nem életrajzi forrás. Vladimir Biti 2018-as könyvében az első világháborút követő időszakban, az általa posztimperialista Európának nevezett térségben létrejött áldozati narratívumokat vizsgálja. Az áldozati narratívum fogalmán a poszttraumatikus állapotba, a kirekesztettség, a megfosztottság helyzetébe kerültek csoporttudatának megnyilvánulását érti. Irodalmi műveket értelmez, mert azok az áldozati narratívumok kidolgozottabb, tagoltabb változatait hozták létre.

Biti Krleža 1942-es önéletrajzát Walter Benjamin *Berlini gyermekkor* című munkájával veti össze. Megállapítja, hogy míg Benjamin a teljes kirekesztettségének állapotában alkotta meg művét, Krleža az usztasa horvát államban állt közvetlen életveszélyben. Benjamin, aki a zsidóságnak az erjesztő kovász szerepet szánta a zsidóságot befogadó nemzeti közösségekben, a küszöbönálló katasztrófát a manőverezés belső terének megteremtésével próbálta elhárítani. A korábbi eszményeiben csalódott Krleža egészen más felfogást képviselt. Addigi stratégiái csődöt mondtak: a horvát nemzetállam fonákját láthatta a pave-licí usztasa államban, s látnia kellett, hogy a szocializmus eszméi mivé váltak. A lázadásnak addig kifelé irányuló anarchikus erőit most befelé fordította, s eljutott a fichtei abszolút Én-t radikálisan kétségbevonó stirneri tanításig. Valójában az önéletrajz ennek a fejlődésvonalnak a manifestuma, hiszen, amint erre Biti figyelmeztet, a mű kétharmadában Krleža nem engedi megtestesülni gyermek önmagát, mindössze azokat az erősen érzéki, elsősorban vizuális benyomásokat idézi föl, amelyek a világ fogalmi befogadását kísérték vagy megelőzték. Krleža szerint a szubjektum, még mielőtt magáévá tette volna az előírt társadalmi szerepeket és gondolati mintákat, birtokában volt a megismerés azoknál teljesebb képességének (Biti 2018, 274–275). Az érzékelés első,

³ A magyar fordítás az eredeti műnek a szerző nagyanyját leíró részeit nem tartalmazza (Krleža 1952, 27–36), a fordító, Ács Károly számára valószínűleg a kaj-horvát nyelvi elemek átültetése tűnt megoldhatatlan feladatnak, a kihagyást azonban nem jelöli.

eredendő képeit egyetlen későbbi benyomás sem képes felülírni, úgy képezik a személyiség elidegeníthetetlen lényegét, hogy kikezdik az Én körvonalait.

A stirneri személyiségfilozófia Krleža esetében művészetfilozófia is egyúttal. Saját létezését, tartamát testi létezésének kezdetétől számítja, attól a pillanattól, amikor üvegszerű testének áttetszősége tudatosult benne, amikor ráébredt az áttetsző képek vibrálására (Krleža 1965, 231). Az értelem előtti, fantasztikus valóság: „még makulátlanul tiszta, szűzi érintetlen, friss, elsődleges, gyermeki, állati, közvetlen, az értelemmel megosztott valóságnál valóságosabb” (Krleža 1965, 233). Krleža azt kérdezi:

mi szükséges ezeknek a benyomásoknak a kifejezéséhez, s mi kell ahhoz, hogy leírassuk a „képek” „képét”, a „benyomások” „benyomását”, hogy ezzel elérhessük azt az erőt, azt az elemi sodrást, a benyomás izgalmának azt az engramját, amit maga a tárgy idéz elő, amikor leírjuk? (Krleža 1965, 232).

Legkorábbi élményei, amint megjegyzi, a szentmise szakrális színházához kapcsolódtak:

Nagyon szerettem a nagypénteki lamentációkat, méghozzá, amennyire emlékszem, legkorábbi gyermekkoromtól, jóval iskolás éveim előtt is. Első emlékeim jóval az iskoláskor előtti évekre nyúlnak vissza. [...] Plútói, kháróni, alvilági, sötét, mély vonzalommal szerettem Jeremiás Jeruzsálem fölötti siralmait, s később a zenében is ez markolt belém legmélyebben (Krleža 1965, 254).

Gyermek önmaga az önéletírás szövegében akkor testesül meg, amikor a visszaemlékező egykori önmagát Augustinusszal állítja párhuzamba. A *Vallomások*nak azokat a helyeit idézi meg, melyekben Augustinus Istennek megbánja, amiért Didó halálát megsiratta, s azt kérdezi magától, milyen gyönyörűséget találhatott a színházi előadásokban, a kitalált istenekben (Augustinus 1987, 42–43, 73–74). A párhuzam Krleža szövegében dialektikus jellegű, megállapítja, hogy Augustinus a profán látszatok hamis teatralitásától eljutott a morális autoritásig. Az ő idejére azonban a morális autoritás immár színházi előadássá változott, melyben ő a ministráns szerepét játszotta (Krleža 1965, 274–275). Mint írja, saját közvetlenül költői viszonya a „Stabat Mater” motívumához hajszálra megegyezett Augustinusnak a pogány színházhoz való viszonyáról adott leírásával. A keresztény tragédia morális katarziséját, persze, nem értette meg, csak démoni, drámai, színpadi jellegét, éppen azt tehát, ami pogány benne (Krleža 1965, 284).

Augustinusszal ellentétben, aki önmagában is Istent fedezte fel, a gyermek Krleža a darwini tanokhoz jutott el, azok szabadították fel. Az Isten képmására teremtett ember elképzelésének összeomlásával, a középpont aberrá-

ciójával: „a darwini iránytű biztos mágnesként fénylett fel a csillagok alatt” (Krléža 1965, 278).

A mise alatt, miközben ministránsként a plébánosnak segédkezett, nem fordult teljes figyelemmel a liturgikus cselekményre, az áldozatra, hanem gépiesen felelt a kérdésekre és tette kijelölt feladatát, miközben érzései a templomi padban ülő kislány, Izabella öle körül jártak. A darwini tanok a tisztátalan lelkiismerettől szabadították meg:

Ezekről a hallucinációktól Darwin szabadított meg. Amikor rájöttem, hogy a pluvialék, dalmatikák és kasulák alatt a tisztelendő urak majomfarkukat rejtegetik, a dolog egészen világossá vált előttem. Végérvényesen megszabadulván e túlságosan földi nehezéktől, fölszálltam, mint a madár, az emberi gondolat szabad térségeibe (Krléža 1965, 293).

A formálódás évei

Bori Imre szerint *Az apostolért* lelkesedő pécsi hadapródot a műben az ragadhatta meg, hogy „Petőfi költeménye [...] a világ megváltoztatásának forradalmi gondolatát képviselő emberről beszélt, s arról az 1848-ról, amely a nemzeti és a világszabadságot harmóniaként mutatta fel, következésképpen a hagyományos horvát kérdésnek is új dimenziót kölcsönzött” (Bori 1976, 10). Bori „a horvát irodalmi és történelmi múlt valorizációjának sürgősségé”-t (Bori 1976, 16) is ekkortól eredezteti Krléža gondolkodásában. A *Hodorlahomor, a Nagy* című 1919-es elbeszélés, amelyben Krléža nagy eszmei fordulatát örökíti meg, több ponton Ady *Az ősz Kaján* című versével párhuzamos. A főhős, Pero Orlic, aki vágyakozását előbb Párizsra, majd az ősi Keletre, Babilonra vetíti ki, mindkét érzésében csalódik, a Gare de l'Este-ről kigördülő vonatról teljes pisztolytárát Párizsra lövi ki. A húszas-harmincas évek Krléža számára viták és nagy irodalmi provokációk között teltek: „nem véletlen tehát, hogy ennek az egész korszaknak a fináléjaként egy művészregényben összegzi nemcsak társadalmi-politikai tapasztalatait, hanem a művészeket is” (Bori 1976, 106). Krléža azonban a maga szépségeszményét, ars poeticáját a *Filip Latinovicz hazatérésén* kívül esszéikben is kifejtette, még 1930-as Ady-esszéje is beszédes ebből a szempontból (Bori 1976, 139–140).

Ady Endre, a magyar lírikus⁴

Krléža Ady-esszéje bevezető mondataihoz fűzött lábjegyzetében megjegyzi, Ady költészetére saját szabad átköltései segítségével hivatkozik. Az utalással

⁴ Az esszét, amely magyarul 1957-ben, a fordító nevének megjelölése nélkül a *Híd*-ban jelent meg (Krléža 1957), saját fordításomban idézem.

világosan jelzi, hogy a magyar költő művét külső nézőpontból írja le, olyan horvát befogadóknak, akik nem tudnak magyarul. Krleža az Ady költészetének újdonságáról szóló elképzelést rögtön esszéje kezdetén határozottan lerombolja. Leszögezi: „a pávaszerű szív bizzar, szomorkás, magátszerető-narciszoid rebbenései, a szakadatlan és beteges pubertás zokogása a verssorok és rímek egyhangú nihilizmusával” (Krleža 1961, 96) világirodalmi értelemben nem tekinthetők eredetinek. Adyt azoknak a regionális Verlaine-epigonoknak a sorába helyezi (Rilke és Alekszandr Blok is Verlaine-epigonnak minősül), akik a francia irodalomhoz képest mintegy húsz-harminc év késéssel jelentek meg a térségben. Ezeknek a költőknek a műve egységesen „a Duna menti, pannon, szkíta, al-dunai, hun, balkáni, szláv nyomorúságos állapotot tükrözi, az európai erőd lábánál való rothadás helyzetét” (Krleža 1961, 102). A megnevezett irodalmak az európai civilizáció közelségében léteznek, ám attól mégis számtalan kulturális és történeti ok kínai fala választja el őket. A hangsúly Krleža Ady-értelmezésében a Hunnia-képzetre kerül, annak politikai jegyeire. Hunnia problémája azért kilátástalan, mert egyszerre külső és belső determináció. Megállapítja például, hogy:

Ady Endrének mint lírikusnak különleges jelentősége nem abban van, hogy impresszionista módszere áttörő hatásával lerombolta az akadémikus (magyar pszeudoklasszikus) alexandrinust, hanem abban, hogy a magyar sors török–tatár és mongol mélységeiben önnön rebbenő nagyvárosi sznobizmusa teljes fölöslegességének őszinte irodalmi kifejezését adta (Krleža 1961, 102–103).

Krleža Adynak a környezete elmaradottságát ostromozó, saját magányát megfogalmazó verssorait szó szerinti értelemben egy szubjektum önmagán végrehajtott élveboncolásaként értelmezi:

E tatár avarságot érezni budapesti zakója alatt, a középkori vármegyei elmaradottságban megsejteni az Irtistól és a Volgától a Dunáig és Tiszáig szétáradó vad ázsiai törzsek ősnihilizmusát, önnön dekadens, nagyvárosi fénylő lírizmusát az ösztön, a sors és a vér szakadécai fölötti foszforeszkáló virágnak érezni, ez jelenti Ady Hunniáját érezni (Krleža 1961, 103).

Németh László Krleža legnagyobb érdeméként „erős kelet-európai szempontját” emeli ki, majd a Hunnia-képzetről az esszében megfogalmazott gondolatokat így összegzi: „Krlezsa úgy képzei, hogy a nagy érzékenység, mely felületesebb költőkben csak a nyugati pózok továbbjátszására volt elég, Adyban lassan a valóság sötét érzékszerve lett” (Németh 1940, 12). Németh László szerint azonban Hunnia nem feltétlen determináció, szerinte Krleža

nem veszi észre, amit magyar kortársai sem akarnak észrevenni, hogy Ady nemcsak szenvedte Hunniát, de föl is hozott alóla valamit: a Mélyebb

Magyarságot. Ahogy boldogtalan, hisztériás hősei sorsából Dosztojevszkij is fölhozott valamit, ami nem boldogtalanság és nem hisztéria, hanem az igazi Oroszország (Németh 1940, 12).

A Pannónia-képzet

Krleža *Filip Latinovicz hazatérésében* a Hunnia fogalmához hasonlóan átfogó jellegű, Pannóniához kapcsolódó képzetet kínál föl. A festő Filip Latinovicz a regény kezdetén huszonhárom év után megérkezik gyermekkora helyszínére, a zágrábi Kaptolra. Harminc éve nem találkozott anyjával, aki őt, a hetedikes gimnazistát kizárta a házból, miután a tőle lopott száz koronát a bordélyházban és pincérnők körében három nap alatt elverte. Most édesanyja hívására Kostanjevac községbe utazik.

Az egyik fejezetben az augusztus végi kertben az Európát a futtató bikán ábrázoló, a környéken talált római szobrocška indítja Filip Latinoviczt, az „európai kultúra folytonosságának romantikusát” arra, hogy az egykori Pannóniát az évszázados késésben lévő, még a barokk korában élő kostanjevaci jelenet szembeállítsa. Pannónia pozitív eszménye a Filip által érzékelt valóságos és vizionált képek egyike (Krleža 1964, 162–163).

A hazaérkező Filip Latinoviczban a regény felütésében fiatalkori benyomásai idéződnek meg: egy magas kerítésre festett fűzőreklám és vaskályha. Gyerekkorában az ágyát özvegy anyja munkahelyétől, a trafiktól elválasztó paravánra ragasztott képek jelentették számára a látás azóta sohasem tapasztalt teljességét. Az erotikum élménye is a képek érzékelésével függ össze: „Kopogtatni, belépni, meglátogatni, hordozni és állandóan odaajándékozni önmagát, s emellett boldognak lenni, hogy van valaki, aki hajlandó jóakarattal tudomásul venni saját szépségeinek igaz voltát – ez volt Filip nőkkal való története” (Krleža 1964, 164). Rháday Xénia, Boba, Bobočka, akivel Kostanjevacon találkozik, tudta, „amit ez idáig egyetlen nő sem tudott, hogy éppen ezek a legtovatűnőbb, legjelentéktelenebb, legrezgőbb, látszólag egészen apró belső élmények az egyedüli értékes jelenségek az életben!” (Krleža 1964, 169). Az érzékelés képei a főhős számára mégsem jelentik személyisége alapját, nem tudja, valóságos apja kicsoda, percepciója ezért kettéválk, s ő az ismeretlen ősök érzékelését éli meg, nem a sajátját, meggyőződése szerint „idegenek laknak bennünk, mint régi sírokban, s mindannyian halott lakók ismeretlen házai vagyunk” (Krleža 1964, 165).

A művészet mint közvetlen érzékelés

A magyar irodalmi utalások és az Ady-esszé szempontjából különösen fontos, hogy az áldozatiság diskurzusa Krleža műveiben a közvetlen érzéke-

lésen alapuló művészetszemlélettel párosul. A horvát író Adynak azt veti a szemére, hogy a magyarság kész kulturális mintázatával azonosult, ő maga a mi a horvát kérdésre a délszláv történelem átírásával, átértékelésével válaszolt. Krleža *Zára aranya és ezüstje* című hosszú esszéjét 1951-ben, a mediterrán város állandó egyházgyűjteményi kiállításának megnyitójára írta (Krleža 2002). Az ezüst kézereklyéknek, a színezüst koporsónak: Kotromanich Erzsébet áldozati ajándékának leírása, Nagy Lajos bevonulásának körülményei, Szent Simeon holttestének Velencéből való elrablása egy olyan nagy ívű történeti tablóba ágyazódik, melyben a mediterrán térség harmadik komponense a visszatérő elem (már a *Filip Latinovićz hazatérésének* Pannónia-képzete mögött fölcsilan a tenger). A Róma és Bizánc között az építészetben és a kultúrán nyomot hagyó harmadik komponensről azonban kiderül, hogy a két világpólus közé a hatodik században megérkező szláv elemmel azonos. Tolnai Ottó a *Balkáni babér* egyik központi versében a *Zára aranya és ezüstje* című esszét a Symposium-nemzedék egyik vonatkozási pontjaként azonosítja, s amikor megemlíti a harmadik komponenszt, azt adriainak nevezi (Tolnai 2001, 109). A Tolnai-kötet verseinek környezetét képező kataklizmában azok az álláspontok váltak vállalhatatlanná, lepleződtek le dialektikusan, amelyekkel Krleža a huszadik század harmincas éveiben a kirekesztettség traumatikus tapasztalatát próbálta orvosolni. Tolnai, amikor szándékosan vagy önkéntelenül Krleža intencióját tisztán művészetfilozófiáinak tünteti föl, bizonyos értelemben helyes olvasatát adja Krleža esszéjének. A többszörösen összetett, szenvedélytől, iróniától izzó, drámai, más nyelvre megfelelő színvonalon nem fordítható mondatok képzőművészeti és építészeti alkotásokat írnak le. A történelem, az emberi gyengeségek, bűnök és szenvedélyek kavargása a művészi alkotást kísérő intenzív bennelétnek a formája.

Krleža Ady-olvasata belső távlatú élményen alapult, hiszen azok az élmények, amelyeknek az erejét az irodalom közvetíti, csak ezen a módon fogadhatók be. Ady költészetét azonban a magyarul nem tudó horvát közönségnek csak külső távlatból mutathatta meg. Az Ady költészetét megjelenítő, nagyon erős leírások a versek helyett állnak, nem az eredendő érzékelést fejezik ki, hanem harmadlagosak: az eredendő benyomás „képéről” adnak képet.

Krleža, amikor megállapítja, hogy az irodalmi élmény a nyelvet megelőző érzékelést fejezi ki, egyúttal azt is kijelenti, hogy az irodalmi mű egy nyelv és kultúra által határolt univerzumban létesül. A nyelvek világokat választanak el, ám át lehet lépni egyikből a másikba. Éppen azért, mert az irodalmi élmény alapját képező érzékelést Krleža nyelv előtti tapasztalatnak tételezi, válhat az irodalmi élmény a számára nyelvek *közötti* tapasztalatáttá.

Irodalom

- Augustinus, Aurelius. 1987. *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest: Gondolat.
- Bányai János. 1978. Adat Krleža Ady-értelmezéséhez. *Híd* 44 (12): 1493–1499.
- Biti, Vladimir. 2018. The Politics of Remembrance: Walter Benjamin's Childhood Around 1900 and Miroslav Krleža's A Childhood in Agram in 1902–1903. In Biti, Vladimir. *Attached to Dispossession: Sacrificial Narratives in Post-Imperial Europe*. 235–276. Leiden–Boston: Brill.
- Bogišić, Vlaho. 2016. *Miroslav Krleža u srpskoj književnosti: Problem književnosti kao identiteta u srpskoj i hrvatskoj kulturi XX stoljeća*. Doktorska disertacija. Rukopis. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Bori Imre. 1976. *Miroslav Krleža*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Brabanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležiana – pismo ne o avangardi*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Arkzin.
- Fejtő Ferenc. 1989. *Érzelmes utazás*. Budapest: Magvető.
- Krleža, Miroslav. 1952. *Djetinjstvo u Agramu (1902–1903)*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće.
- Krlezsa, Mirosláv. 1957. Ady Endre, a magyar lírikus. *Híd* 23 (1): 8–19.
- Krleža, Miroslav. 1961. Madžarski lirik Andrija Ady. In Krleža, Miroslav. *Eseji: Knjiga prva*, 95–122. Zagreb: Zora.
- Krleža, Miroslav. 1964. *Filip Latinovicz hazatérése*. Ford. Illés Sándor. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Krleža, Miroslav. 1965. Agrami gyermekkor (1902–1903). Ford. Ács Károly. In Krleža, Miroslav. *Versek. Emlékiratok*. 229–294. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Krleža, Miroslav. 2002. Zára aranya és ezüstje. Részlet. Ford. Utasi Csilla. *Műhely* 25 (4): 39–44.
- Lőkös István. 1990. Az élménytől a recepcióig: Krleža és Ady viszonyáról. *Tiszatáj* 44 (10): 62–73.
- Lőkös István. 2018. Miroslav Krleža 1922-es torzképe a magyar irodalomról. *Magyar Szemle* 27 (5–6): http://www.magjarszemle.hu/cikk/20180622_miroslav_krle_a_1922-es_torzkepe_a_magyar_irodalomrol (2020. júl. 03.)
- Németh László. 1940. Krlezsa Adyról. *Kelet Népe* 5 (1): 11–12.
- Tolnai Ottó. 2001. Ahogy. In Tolnai Ottó. *Balkáni babér*. 99–118. Pécs: Jelenkor.

AZ ÚJ SYMPOSION ELSŐ NEMZEDÉKÉNEK ESSZÉÍRÁSA



Az *Új Symposion* első nemzedékének szerzői közül első zsengéiket többen az *Iffjúság* című hetilapban 1954–56-ban publikálták (Németh 2022, 13). Tolnai Ottó úgy emlékezik, hogy már elemi iskolásként olvasója volt az *Iffjúság* kétoldalas, a *Modern Irodalom Útjai* című mellékletnek, amely az 1948-as váltást követő időkben indult, és fordításokban rendszeresen közölt részleteket a nyugati modern irodalom műveiből (Tolnai 2004, 58). A fiatal íróknak és értelmiségieknek a modern vajdasági irodalom megteremtésére irányuló szellemi mozgalma a *Symposion* melléklet lapjain bontakozott ki az 1961 és 1964 közötti időszakban. Tolnai 1961-ben vette át az *Iffjúság* irodalmi mellékletének szerkesztését, ezt a szerepet 1963-tól pedig Bosnyák István töltötte be.

A szerkesztők a *Symposion Könyvek* harmadik kötetét, az 1964-es *Kontrapunkt* című antológiát elsődlegesen feltehetően azzal a célzattal adták ki, hogy a hetilapban közölt írásaik javát megmentsék a szétszóródástól, a symposionisták tudatos és szervezett mozgalmát bemutató kötetnek azonban önreprezentációs szerepe is volt. Az antológia 1961 és 1963 decembere között publikált idézetekkel bevezetett szövegeket fejezetcímeket nem viselő tömbökben közli. A kötetben nem a műfajok szerinti elrendezés elve vagy a közlés időrendje érvényesül, a kötet rendje az olvasó figyelmét azokra a jelenségekre irányítja, amelyek a mozgalom addigi mérföldkövei voltak. A kötet esszék sorával indul, versek, novellák, kritikák, közéleti kérdésekben való állásfoglalások, majd a *Symposion Könyvek* sorozatát indító két első verseskötetet beharangozó és értelmező szövegek, magyar irodalmi tanulmányok, közéleti jellegű írások, vajdasági magyar művekről szóló bírálatok, képzőművészeti, színházi és filmkritikák sorjáznak egymás után. A *szakállszáritó* című rovat névtelen jegyzetei a vidékiségnek a vajdasági napilapban, a *Magyar Szóban*, a *Dolgozóknak* vagy a *7 Nap* című családi hetilapban közzétett megnyilvánulásait szedik ízekre, az őket ért támadásokat verik vissza szellemes, fölényes iróniával.

Már ezekben a szövegekben erőteljesen jelen van az a törekvés, amelyet Ladányi István nemrég megjelent, átfogó monográfiájában a symposionisták vonatkozásában központinak tart:

a legerőteljesebbnek az első symposionista nemzedék eltökélt önfejlesztése, művészi, értelmiségi önépítése látszik, az a mértéktelen és magától

értetődő elkötelezettség a tájékozódás, új ismeretek megszerzése iránt, amivel belevetették magukat az irodalom és művészetek kortárs lehetőségeinek az elsajátításába. Ez hitelesíti fellépésüknek azokat a vonatkozásait is, amelyeket taktikai mozgásoknak értelmezhet az utókor, akárcsak az őket megelőző nemzedékekkel, a vajdasági magyar irodalom már pozicionált alkotóival való kíméletlen szembehelyezkedésüket: a vajdasági magyar kultúra megújításának szándékát ez az intenzív tájékozódás és értelmiségi önépítés hitelesíti, amelynek révén nem egyszerűen pozíciót akarnak szerezni maguknak a korabeli vajdasági magyar kulturális rendszerben (persze nyilvánvalóan azt is), hanem a saját közegükön messze túlmutató mintaképeik színvonalán szeretnének részesei lenni és saját közegüket is részesévé tenni az irodalom és művészetek egyetemes világának (Ladányi 2023, 32).

A symposionisták által művelt műfajok közül az esszé tanúskodik leginkább az eltökélt önfejlesztés szándékáról. Tanulmányomban azonban a symposionista esszének egy másik vonatkozását: az egykorú kultúrpolitikához és művészeti produkcióhoz való kapcsolódását jelölöm ki.

A jugoszláv kultúrpolitika

A múlt század Jugoszláviájának a korabeli szocialista államokhoz képest meghökkentőn szabad művelődési életét történeti és ideológiai fordulatok alakították ki. Mitja Velikonja arra mutat rá, hogy a szocialista Jugoszláviát (a huszadik században létesült másik két Jugoszláviához hasonlóan) „alapító erőszak” teremtette (Velikonja 2017, 487–488), amelynek következménye az emlékezet eltörlése volt. A második Jugoszláviában a feltétlen kezdetet hangsúlyozó, az emlékezetet eltörlő emlékezetpolitikához a kivételesség tudata társult. A Sztálinnal való 1948-as szakítást követő időszak pártpropagandája azt sugalmazta, hogy a geopolitikailag semleges, az el nem kötelezettek mozgalmát létrehozó ország polgárai – akik valamennyien az önigazgatású társadalmat megteremtő jugoszláv forradalom alanyai – kivételes, eredendő szabadság birtokában vannak.

Az új, eredendő helyzetnek megfelelő kultúrpolitika irányát Miroslav Krleža jelölte ki a Jugoszláv Írószövetség 1952-es, ljubljanai konferenciáján elmondott, *Az irodalom szabadságáról* című, a szocialista realizmus esztétikájával gyökeresen leszámoló beszédében (Krleža 1952).

A hivatalos megnyilvánulásokból már korábban, az 1948 utáni években eltűntek az addig szokásos kirohanások, a Nyugatot pocskondiázó, a burzsoá művészetben orgiázó kubistákat, szürrealistákat, egzisztencialistákat, a Picasso-, a Sartre-típusú „művészek”-et és „irodalmárok”-at emlegető álláspontok

(Vučetić 2011, 686). A pártvezetés nyugati irányultságú tagjai, köztük Koča Popović, Jugoszláviának a nyugati kultúra felé való megnyílását szorgalmazták.

Igaza van Radina Vučetićnek, amikor megállapítja, hogy Jugoszláviában „az avantgárd már az ötvenes években növekvő realitás, a hatvanas években pedig országszerte szinte mindennapi jelenség a múzeumokban és galériákban, a színházak színpadain, a zenei fesztiválokon és a művészeti folyóiratokban” (Vučetić 2011, 685). A kortárs délszláv képzőművészet Athénben, Szalonikiben és Ankarában mutatkozott be. Belgrádba a nyugati festészet nagy klasszikusainak életművét bemutató kiállításokon túl a modern és kortárs francia, brit, olasz, osztrák képzőművészeti tárlatok is eljutottak. 1952-ben Henry Moor szobraiból nyílt kiállítás. 1958-ban, a szocialista országok között egyedülálló módon Belgrádban megalapították a Kortárs Művészetek Múzeumát (Makuljević 2017, 427–428). A hatvanas években a jugoszláv nézők megismerkedhettek az amerikai absztrakt expresszionizmussal és a pop-arttal.

A nyugat-európai és amerikai művek a színház, az irodalom és a zeneművészet világába is behatoltak. A belgrádi Atelje 212 társulata a három évvel korábbi betiltás után 1956-ban színre vitte Beckett *Godot-ra várva* című drámáját. A *Symposion* mozgalmánál valamivel később, 1967-ben létrejött a BITEF, a belgrádi színházi fesztivál, amelyen minden évben a legnevesebb nyugat-európai avantgárd társulatok léptek föl. Miller, Updike, Nabokov, Ginsberg és Kerouac műveit lefordítják a délszláv nyelvekre. A nyugati műalkotások beáramlásával egyidejűleg a hazai művészet is kiszabadult az ideológia jármából. Belgrádban kiállítás nyílt Petar Lubarda absztrakt expresszionista vásznaiból, 1950-ben Zágrábban megalakult az absztrakt művészetet és a képzőművészeti kifejezőmódok szintézisét szorgalmazó *Exat* csoport, Belgrádban 1955-ben létrejött a munkáiban geometriai formákból építkező *Decembéri csoport*. Valamivel később léptek föl a késő modern érzékenységet társadalomkritikával vegyítő festők, a *Mediala* tagjai, valamint az informel és az újfiguráció képviselői (Vučetić 2011, 687–689).

Abban is igaza van azonban Radina Vučetićnek, hogy a szabadon alakuló művészeti élet a jugoszláv művészetpolitikának csupán a külvilág felé fordított arca volt, a Janus-arcú jugoszláv művészetpolitika másik arcával befelé, a hatalom felé fordult. A művészetben úgy volt minden szabad, hogy a testvériség–egység vívmánya, a kommunista dogma, a munkásosztály és az öngazgatás érinthetetlenek voltak.

A színházi előadások, filmek és folyóiratszámok betiltása, a szerkesztők bíróság elé állítása és elítélése a hatvanas évek végétől kezdődött. A *Symposion* indulásának kivételes pillanatában a szocialista hatalom igazi természete még nem nyilvánult meg.

Művészeti programnyilatkozatok

A symposionisták, akik mozgalmuk kezdetén szinte valamennyien az 1959-ben alapított, a még a Belgrádi Egyetem szervezeti kötelékébe tartozó újvidéki Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék hallgatói voltak, a marxista tanításon alapuló, a délszláv művészetnek szabadságot biztosító művészeti programnyilatkozatokat első kézből ismerték: Krleža munkáit olvasták, később személyesen is kapcsolatba kerültek vele, a mozgalmukat rokonszenvenvel figyelő és támogató Sinkó Ervin pedig a tanáruk volt.

Sinkó közeli barátja volt Krležának, egykorú megnyilvánulásaiából jól látható, hogy az ország helyzetéről és a művészetéről hasonlóan vélekedtek. Sinkó a *Kontrapunkt* antológiához írt előszavában a symposionistáknak a provincializmus ellen indított küzdelmét Adyék harcához – fiatalságának meghatározó élményéhez – hasonlította, ám azt Adyék harcától rögtön meg is különböztette. Azt állította, Adyékkel ellentétben a symposionisták nem érezhetik magukat egyedül, hiszen mozgalmuk „a mindent újrakezdő, mindent megújító forradalmi jugoszláv szellemiség szerves része” (Sinkó 1964, 6).

1959. október 21-én, az újvidéki Magyar Tanszék megalakulásakor elmondott székfoglaló előadásában a vajdasági magyarságot a nemzeteknek és nemzetiségeknek a jugoszláv forradalommal létrejött „szolidáris politikai közösség”-be tagolta be. Leszögezte, hogy ebben az élet- és sorsközösségben „senki és semmi sem szolgálhatja a jugoszláviai magyarság érdekét anélkül, hogy ezzel a jugoszláv népek közösségének is ne szolgálna, mint ahogy minden, ami ezeknek a népeknek a javára irányul, életbevágó java a jugoszláviai magyarságnak is” (Sinkó 1963, 6).

Az emberiség kulturális viszonyait és a délszláv szocialista forradalmat Krležának a ljubljanoi írószövetségi kongresszuson elmondott beszédében kifejtettekhez hasonlóan értékelte. Noha a szocialista forradalommal „végre megtörtént a nagy elindulás az emberiség zoologikus életfeltételei közül az ember emancipációja felé”, véleménye szerint „még mindig csak felfedező úton vagyunk” (Sinkó 1963, 8). Az 1948 óta önálló jugoszláv művészet útkeresését a hajó – a bárka metaforájával – szemléltető Krležához hasonlóan előadásában Sinkó Ervin is a hajózás metaforájához nyúl, amikor leszögezi, hogy „karavelláink még mindig viharos, fenyegető szörnyektől nyüzsgő, vad vizeken bolyonganak, s még a kannibalizmusnak is inkább a technikája és a formái, nem a gyakorlata változott meg” (Sinkó 1963, 8).

A tanszék feladatait vázolja Sinkó a világirodalmi távlat szükségességét hangsúlyozta, s arra figyelmeztetett, hogy a magyar irodalom értékeit a „nemzeti nagyzási téboly, a nemzeti öntömjénezés” annak ellenére sárral fedi be, hogy „a harmincmillió magyar jelszavának, Tisza István svábbból lett magyar sovinszta ideológusának, Rákosi Jenőnek és a hozzá hasonló, vele együtt rég

elporladt, egykori szentistváni lovagoknak a sírbatétele már alaposan lejátszódott” (Sinkó 1963, 13). Sinkó az elfogult nemzeti önszemlélet nyomait mutatja ki Bóka László 1957-es irodalomtörténetében és Lukács György 1949-es, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság elnökeként megfogalmazott, autoritatív, hivatalos felfogásában, amely

a magyar irodalmat a magyar nép szabadságáért, függetlenségéért vívott harca „reflexé”-nek mondta, – evvel önkéntelenül elriasztó példáját adta annak, miként fest és hova vezet a gyakorlatban az, ha „irodalmunkat a jelenükre vonatkoztatva kutatjuk és interpretáljuk” (Sinkó 1963, 19).

A társadalmi léttől meghatározott öntudatot Sinkó nem pusztá produktumnak, hanem „produktív történelemformáló erő”-nek tételezi. A társadalmi léttől meghatározott tudat olykor „lázadó titán” is lehet, „aki újjáteremti vagy újjá akarja teremteni a földet, amelyből vétetett, és éppen e küzdelemben szakadatlanul újjáteremti önmagát is, az ember erkölcsi és esztétikai szenzibilitását is” (Sinkó 1963, 18), éppen ezért a polgári magyar esszéírás nagyjainak, köztük Szerb Antalnak a munkásságát a jelen magyarországi irodalomtörténet-írásnál értékesebbnek állítja, s a múltból is a hatalomnak engedményeket nem tevő magyar szerzőket emeli középpontba. Hangsúlyozza, hogy az irodalomban nem létezik fejlődés: „Minden költői mű azt az életet, azokat az éveket és napokat is revelálja, melyekben költője élt, melyekkel szemben meghatározott módon foglalt állást”, és azt, hogy „[a] múltban nem a mi ideológiánkat keressük, a múlt értékeinek nem lehet kritériuma a mi ideológiánk, mely a múlt gazdagságával gazdagodva nem a múltat, hanem a jelent és a jövőt akarja a maga arcára formálni” (Sinkó 1963, 27).

Krleža, amikor a kortárs művészetet „az eszmék művészeteként” felfogó Aragont és a szocrealizmus többi védelmezőjének álláspontját cáfolja, a szovjet művészetet az egész nyugati művészetnek ahhoz a jobboldali áramlatához sorolja, amelyben

[az] elesett harcosok emlékműveinek pátoszában, a szent harcosok kultuszában, akik életüket az eszményi, állami, imperiális és koloniális hódítás elvéért adták, a számtalan, ellenséges, destruktív és gonosz erőn való eszményi győzelem triumfusában és önkívületi elragadtatottságában, ebben a polgári Művészetben, leginkább a Feszület golygatai misztériuma szólal meg (Krleža 1952, 12).

Krleža szerint az „eszmék nélküli” művészetként megbélyegzett impreszionista és posztimpreszionista festészet manírja csupán annyiban „eszmék nélküli”, hogy „tematikusan, szűzséiben nem prédikálja semmiféle Isten, bonapartizmus, Második Császárság vagy Harmadik Köztársaság, sem a pángermán Reich eszméjét” (Krleža 1952, 16). A festészetnek ez az iránya a maga idejé-

ben „esztétikai harc volt a jobboldali utilitarizmus ellen” (Krleža 1952, 18). A műalkotást Krleža szerint a maga társadalmi kontextusában kell látnunk, a szovjet művészet hatalmi jellegét világosan mutatja, hogy Zsdanov, Aragon és Révai a „l’art pour l’art-t ellenforradalmi perpetuum mobileként különítik el” (Krleža 1952, 17).

Az alakuló jugoszláv művészet számára sem a baloldali, ám a jelen kontextusban idejétmúlt „l’art pour l’art” törekvések, sem pedig „az ellenforradalmi geraszovizmus vagy zsdanovizmus” (Krleža 1952, 39) nem lehet mértékadó. Az előadás végkövetkeztetése szerint az új jugoszláv művészetet azok fogják megteremteni, akik képesek lesznek a jugoszláv baloldali valóság motívumainak szubjektív tükrözésére (Krleža 1952, 17).

Az esszé: a szabadság műfaja

Tolnai Ottó úgy emlékezik, hogy nem a művészeti gyakorlatot megalapozó ideológiával, hanem az azt maga mögött hagyó, szabad délszláv kultúrával került elsődlegesen érintkezésbe. Amikor gimnazista volt, barátja, az akkor Belgrádban jogot hallgató Koncz István révén megfordult az alternatív művészet fővárosi eseményein (Tolnai 2004, 39). A Danilo Kiš szerkesztette *Vidici* című egyetemista lap számait hétről hétre izgalommal várta. A nem geometrikus festők rajzait közlő folyóirat, a *Symposion* mintája „olyan volt, mint egy titkos, alkímikus közlőny, amely mintha Leonardo, Dürer és Rembrandt ismeretlen vázlatait, misztikus írók jegyzeteit közölte volna” (Tolnai 2004, 82).

A *Symposion*-mozgalom nyitánya, a huszonegy éves Tolnai Ottónak az esszéje azt egyesíti, amit a társai külön-külön képviselnek.

Bányai János *Pannon fúga* című esszéjében Krleža művészregényét, a *Filip Latinovicz hazatérését* értelmezi. A mottó a mű alapfeszültségét idézi meg: a *Vallomásokból* származó Augustinus-idézetben arról van szó, hogy a hang és az ének elő tudja idézni az érzelmeket, az érzékek élvezetével azonban az a baj, hogy nem akar „türelmesen, egy fokkal hátrább a gondolat után következni, hanem előre igyekszik, és ő akar vezetni” (Augustinust idézi Bánai 1964, 15). A regény közegét, amely Krleža *Agrami gyermekkor (1902–1903)* című önéletrajzi írásának központi jelenetét, a liturgia élvezettel és áhítattal megélt színjátékának leírását folytatja, Bánai *pannon fúga*ként határozza meg. A regény érzéki és ontológiai közegét az esszéíró egyszerre tételezi képi és zenei jellegűnek. A képi réteg Ács József és Milan Konjović festményeivel állítja párhuzamba, akik „a pannón táj romantikájának robbanásig feszült tömörségét ragadták meg” (Bányai 1964, 16). A pannon fúga ellentétes bármiféle mediterrán metafizikával, az elmaradott körülményeket jelképező pannon sár hatja át. A pannon fúgának ez az „antimitikus” vonása azonban nem a regény végső „üzenete”.

A műalkotás Bányai szerint – s gondolatmenete ezen a ponton egészen közel kerül Krleža művészetfelfogásához – a megjelenítés korábbi konvencióinak levetkőzésével a valóságot rendszerezett élménykomplexumba sűrítő nyelvi-retorikai képződmény (Bányai 1964, 18).

Utasi Csaba *Meditáció* című, művészetfilozófiai tárgyú esszéjében az irodalomnak a történelmi folyamatokon kívüli voltáról értekezik, azt állapítva meg, hogy

[a] művészi alkotás folyamata éppen azért jelent totális életet, mert a művész a kora determinálta gondolatokat egy évszázadokon vagy évezredekben át azonos vagy alig változó emberi ösztönvilágba transzponálva, de mégis egyénien fogalmazza meg (Utasi 1964, 36).

A „hétköznapi élet”, a „szocialista mindennapok” ábrázolása a korabeli művészeti gyakorlat érzékeny pontja volt. A valóság ábrázolását egyrészt előírta a párt, másrészt a szocializmus hétköznapijainak visszasságait bíráló művek bármikor tiltólistára kerülhettek volna. Domonkos István korai költészete feltehetően azért született a rettenetes és a rút minőségének jegyében, mert a borzalom a kötelező optimizmustól a lehető legtávolabb állt, és így a művészi alkotás autonómiáját ígérte.

Saját költészetét értelmező *Első áldozás* című esszéjében Domonkos kijelenti: „Nincsenek alapélmények, egyetlen élmény létezik: a halál.” A *vers fetisizálásában* azzal az elképzeléssel szemben, amely szerint kétszer él, aki költ, a következő álláspontra helyezkedik: „Intenzíven élni csak egyszer lehet, emlékek nélkül, a halál damoklészi kardjával fejük felett” (Domonkos 1964a, 44). A művészet ontológiai közegéről szóló elképzelésből levonja a végső konzekvenciát: a valóban hiteles vers úgy győzi le a halált, hogy az élet helyébe lép. Ennek a felismerésnek az értelmében állítja a következőket: „A költő antitézise a halálnak: élete a vers. Fetisizálom a verset: a vers győzelem!” (Domonkos 1964a, 46).

A symposionisták irodalmi és képzőművészeti bírálata is legtöbbször esszé-szerű megnyilvánulások. A Radomir Konstantinović *Kiút* című NIN-díjas regényéről, az Isidora Sekulić összegyűjtött műveiről, a Branko Miljković *Vatra i ništa* című versgyűjteményéről, Vasko Popa *Ponoćno sunce* című kötetéről (e kötet Leonid Sejka által készített illusztrációinak Bányai János külön írást szentelt), a Dušan Matić költői és filozófiai művéről, Miodrag Pavlović verseskötetéről, Slobodan Novak novelláiról, Krleža *Zászlók* című regényéről szóló kritikák egyúttal esszék is.

Tolnai a művészet megrendítően tágas terét érzékeltető *Első esszéjének* majdnem minden mondatába hivatkozást illeszt, a délszláv szerzőkön kívül, akiknek nevét a kulturális változás emelte magasba, a magyar irodalmi hagyománynak a magyarországi hivatalos kurzuson kívül álló, számára fontos alkotóit idézi meg. A kortárs délszláv szerzők folyóiratokban közölt, a rádióban

beolvasott műveiről állítja: „Ennek az esszétengernek a mormolása erősít, tisztít bennünket” (Tolnai 1964, 9).

A programnyilatkozatok hű követése

A symposionisták közül a marxista esztétika kérdéseinek elméleti megfogalmazására csupán Bosnyák István vállalkozott. *A tudományos esztétika forrásánál* című dolgozatában a sztálini–zsdanovi–rozentali elméletet cáfolva egy olyan esztétikát vázol fel, amely hitelesen alapul Marx és Engels tanításán. Felhívja a figyelmet arra, hogy a társadalmi viszonyok nem determinálják a műalkotásokat, hiszen az esztétikai jelenségnek „két alapvető viszonylata van: a társadalom és az egyén, valamint az egyén és a mű viszonya. Az elsőnek megfelel a művészet úgynevezett gnoszteológiai eleme, a másikkal pedig az ontológiai a megfelelője” (Bosnyák 1964, 55). A művészetnek a föntiek értelmében kettős, „tükröző” és „teremtő” funkciója van (Bosnyák 1964, 56).

A vajdasági magyar középiskolai oktatásban még jelen lévő zsdanovi nézeteket pellengérré állító *Alkalmi írás* című szövegében ugyanerre tér ki:

Ha műalkotást szemlélünk, mi nem az „objektív valóság”-ot keressük elsősorban, hanem az emberi, individuális szellemet, amely benne testet öltött. (Hogy az individuális szellemet, mint nem esztétikai fenomént az objektív világ mindenkor determinálja, mint nem esztétikai fenomént, *csak tudomásul vesszük*) (Bosnyák 1964a, 64–65, kiemelés az eredetiben).

Hogy ennek az elképzelésnek Sinkó Ervin gondolatvilága a forrásvidéke, meggyőzően bizonyítja a szövegében néhány sorral később következő Sinkó-idézet, amely szerint: „A költő költői erejére nincs magyarázat a költészeti szférán, a költő individuális szenzibilitásán kívül” (idézi Bosnyák 1964a, 65).

1963 elején átmenetileg felerősödtek a modern és avantgárd művészetet bíráló hangok, és a *Symposion* is helyi, vajdasági támadások keresztüzébe került. Tito már 1963-as újévi beszédében kikelt a „dekadens” absztrakt művészet ellen. Az 1963 januárjában Jugoszláv Népi Ifjúság VII. kongresszusán tartott szónoklatában pedig elhatárolódott az „intellektualizmustól”, azt hangsúlyozva, hogy természetesen nem a mi szocialista intelligenciánkat ítéli el, hanem „azt a rendkívül meddő kis számú értelmiségit, akik különösen az irodalomban, a filmben és másutt valahol szocialista valóságunkon kívül lebegnek, s akik jórészt külföldi negatív hatások alatt állnak” (Josip Broz Tito 1963, 11, 12–13, fordítás tőlem – U. Cs.). Bosnyák a támadásokat írásában Tito szavainak értelmezésével hárítja el:

Tito elvtárs szavai elhangzottak. Szavainak *értelmezésétől* függ elsősorban, hogy ez a szerda délután, 1963. január 23-a délutánja, milyen hatással lesz a jugoszláv művészetre: az elhangzottak arra serkentenek-e, hogy

természetes szelektálással megtisztítsuk művészetünket az álművészettől, a nem művészettől, vagy pedig arra, hogy a Társadalom és a Szocializmus nevében pragmatikus irányelvek követésére kényszerítsék a művészetet, realista-optimista utat szabva ki neki, melyről letérni tilos.

Ez utóbbira csak akkor kerülhet sor, ha elferdítjük, meghamisítjuk Tito elvtárs szavait (Bosnyák 1964 b, 279, kiemelés az eredetiben).

Tito állításainak értelmezésével Bosnyák nem csupán a symposionisták szabad művészetfelfogását igazolja, hanem mozgalmukat a jugoszláv szocialista kultúrához is csatolja.

A programnyilatkozatokkal folytatott párbeszéd

A műalkotás mind Krleža, mind pedig Sinkó szerint hatalmi összefüggések hálójában keletkezik: az esszé pedig e történelmi kontextus feltárására szolgáló eszköz. Krleža, aki 1952-es ljubljanai beszédében az új szocialista művészetnek szab irányt, azt a kérdést, hogy az új, szocialista művészet milyen lehet, nyitottan hagyja. Az érvelés logikájából nem következhet más konklúzió, mint hogy a művészeti produkció szabályai nem írhatók elő.

Éppen ebben a vonatkozásban válik fontossá Tolnai számára az, hogy az esszé egészen nem tudatosítható műfaj. Az *Első esszé*ben Tolnai azt emeli ki, hogy az irodalmi műfajok közül az esszé „áll legjobban ellen a teljes tudatosulásnak” (Tolnai 1964, 7). Tolnai szerint az esszé, miközben önálló műfajként nem tudatosítható, mint műfaji tudatosulás átjárja a modern műveket. A modern irodalmi mű ekképpen „elszakad saját természetes voltától; húsából [...], vér-hálójából saját tükre elé lép” (Tolnai 1964, 8): „bizonyos intelligibilis valóság utáni vágy ez”, „de olyan, hogy mégsem az intellektuális szemléletet tartja végcélnak, illetve, egyszerűbben, a művészetet mégsem tekinti a metafizika orgánumának” (Tolnai 1964, 8). Míg művekben az esszé önreflexív szerepű betét, önálló műfajként képes érzékien megjeleníteni egy-egy műalkotás vagy művészeti irányzat belső terét.

A *Symposion* esszéelfogása a *Mediala* csoportot létrehozó képzőművészek teoretikus megnyilvánulásaival állítható párhuzamba. A csoport tagjai Leonardo feljegyzéseire, alkímikus iratokra, Bergyajev műveire hivatkozva tulajdonítottak centrumképző erőt művészi tevékenységüknek (Madžarević 2006, 25).

Különös egybeesés, hogy programadó esszéjében Tolnai ugyanúgy a hajózás és a tenger metaforájával él, mint az új művészeti gyakorlat és az irodalomtörténet útját kijelölő Miroslav Krleža és Sinkó Ervin. Igaz, hogy az esszével a symposionisták

a műveltséggyűjtés, a gondolkodás, a problémafelvetés, a vita folytatólagos izgalmát, nyugtalanságát kívánják [...] láttatni és érvényesíteni, a

műfaj voltaképpen azokat a jegyeket mutatja fel a nemzedék meghatározó esszéíróinál, Tolnai Ottónál, Bányai Jánosnál és Végel Lászlónál, mint ami a folyóirat-felfogásukra is jellemző: nyitott, befejezetlen, folytatásra/újjaalakításra váró, a lezárás, befejezés elvét nem tartalmazó végtelen teret (Ladányi 2023, 175).

Tolnai programadó írását mégis olyan szabadságmanifesztumnak kell tartanunk, amely nem az ismeretek megszerzésének lezárhatatlan folyamatát, hanem a választás szabadságát, a műalkotás ontológiai közegét érzékelteti. Az *Első esszé* annak a művészi produkciónak a szabad terét jeleníti meg, amelyre a *Symposion* képviselői vállalkoznak.

Irodalom

- Bányai János. 1964. Pannon fuga. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 279–282. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bosnyák István. 1964. A tudományos esztétika forrásánál. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 50–70. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bosnyák István. 1964a. Alkalmi írás. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 62–67. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bosnyák István. 1964b. Quo vadis, jugoszláv művészet? In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 279–282. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Broz, Tito Josip. 1963. Reč generalnog sekretara SKJ Josipa Broza Tita. In *Sedmi kongres Saveza omladine Jugoslavije*. 5–18. Beograd: Komunist.
- Domonkos István. 1964. Első áldozás. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 22–28. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Domonkos István. 1964a. A vers fetisizálása. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 22–28. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Krleža, Miroslav. 1952. *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Ladányi István. 2023. *Megújuló befejezetlenség: Az Új Symposion folyóirat arculata, szerkesztési gyakorlatai és műfajai*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Madžarević, Gradimir. 2006. Istorija Mediale. In *Mediale*. Ured. Madžarević, Gradimir. 59–89. Beograd: Službeni glasnik – Srpski kulturni klub.
- Makuljević, Nenad. 2017. Jugoslovenska umetnost i kultura od umetnosti nacije do umetnosti teritorije. In *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*. Ured. Perović, Latinka – Roksandić, Drago – Velikonja, Mitja – Hoepken, Wolfgang – Bieber, Florian. 414–434. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Németh Ferenc. 2022. *A formabontó nemzedék: A Symposion első nemzedékének indulása az Ifjú-ság című lapban (1954–1964)*. Szabadka: Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar.
- Sinkó Ervin. 1963. Székfoglaló előadás. In Sinkó Ervin. *Magyar irodalom. Tanulmányok. Első kötet*. 5–28. Újvidék: Forum Könyvkiadó.

- Sinkó Ervin. 1964. [Előszó] In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 5–6. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1964. Első esszé. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 7–14. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő disznósztréből: Egy rádióinterjú regénye*. Budapest: Pesti Kalligram.
- Utasi Csaba. 1964. Meditáció. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. Vál. Bányai János – Bosnyák István. 34–36. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Velikonja, Mitja. 2017. Načini sećanja na Jugoslaviju. YU-retrovizor. In *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*. Ured. Perović, Latinka – Roksandić, Drago – Velikonja, Mitja – Hoepken, Wolfgang – Bieber, Florian. 485–516. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Vučetić, Radina. 2011. Između avangarde i cenzure: Tito i umetnost šezdesetih. In *TITO. Viđenja i tumačenja*. Glavna i odgovorna ured. Manojlović Pintar, Olga. 684–706. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije i Arhiv Jugoslavije.

KÖLTÉSZET KISEBBSÉGBEN

Jung Károly, Danyi Magdolna és Böndör Pál verseiről



Dolgozatomban néhány vajdasági magyar versben a keletkezésük minor körülményeire utaló jegyek után kutatok. Az értelmezett szövegek, Jung Károly *Barbaricum* című költeménye a balkáni háborúk előestéjén, Danyi Magdolna Nemes Nagy Ágneshez szóló ciklusa (*Levélfélék Nemes Nagy Ágneshez*) a múlt század kilencvenes éveinek első felében keletkezett, Böndör Pál *Vásárlási lázgörbe* című, 2019-es kötetének darabjai pedig a vajdasági magyar kultúra elszegényedésének, beszűkülésének, szétszóródásának jelenbeli pillanatában. A líra poétikai és a társadalmi/közösségi funkciójának egybefonódása e költemények esetében nem csupán azt jelenti, hogy a bennük szereplő politikai és történeti utalások a poétikai szerveződés elemei, hanem azt is, hogy e versek látszatra tisztán poétikai elemei a minor kulturális önmeghatározásról tanúskodnak.

A Symposium első nemzedékének önmeghatározása

Danyi Magdolna úgy emlékezik, hogy a második *Symposium*-nemzedék tagjai saját nyelvüket az első nemzedék poétikájától eltávolodva alakították ki:

Mi úgy lettünk költökké és nemzedékké is, hogy az első gárdától szinte függetlenül, külön kialakítottuk egymással a nemzedéki kapcsolatokat. Beszélgettünk, mi hogyan tudunk mások lenni, mint az első, az első avantgárd nemzedék. [...] Tehát mi kerestük, Böndör Pál volt a vezéregyéniség köztünk költőként, költőként kerestük a magunk másféle lehetőségeit, az avantgárd nyelvvel, a negatív nyelvvel szemben, nem ellene, ám a fegyelmezett szólás, beszéd lehetőségeinek reményében. Visszahódítandó a befejezett mondatot, visszahódítandó a bezárható szubjektivitást, anélkül, hogy hagyományosak lennénk, lírai realisták lennénk, anélkül, hogy panasztevők lennénk. Tehát megtalálni egy szubjektív látást igazoló költői nyelvet. Külön-külön, természetesen különbözők voltunk és azok akartunk lenni (Virág 2015, 76).

A második nemzedék költői azonban, eltérő poétikájuk ellenére, hallgatólagosan azt a közmegegyezést fogadták el a kisebbségi költészet lehetőségéről, esélyéről, feltételeiről, amelyet az első nemzedék alakított ki. A vizsgáló-

dás tehát nem kerülheti meg az első nemzedék önmeghatározó gesztusainak számbavételét.

Losonczi Alpár a mindenkori kisebbségi önmeghatározás sajátosságát abban jelöli ki, hogy az nem fér el a „hiánytalan azonosság”-ként meghatározott nemzet fogalmában. A kisebbségi közösség tagjai a „saját”-ot, amellyel önmagukat jellemzik, „a saját azonossággal való folytonos konfrontáció” révén alakítják ki (Losonczi 2020, 94).

Az induló symposionisták pozíciójukat többszörös elhatárolódás segítségével jelölték ki. Az ötvenes évek végén a jugoszláv kultúra megnyílt a nyugati művészet felé, szabad utat kapott az absztrakt képzőművészet, a kísérleti színház, az újhullámos film, a jazz és a rock, a keleti blokkban dekadensnek minősülő irodalom. A befogadás központjai a délszláv szövetségi állam fővárosai voltak (Belgrád, Zágráb, Ljubljana), a jugoszláviai magyar irodalomban azonban a nyitásfolyamat kezdetben még nem éreztette hatását.

A megelőző időszakban, a Tájékoztató Iroda 1948-as, a Jugoszláviát érintő döntést követő korszakban az ország elszigetelődött, az izoláció kezdeti időszakában pedig átmenetileg a szovjet típusú művészet nyert teret. Utasi Csaba a következőképp foglalja össze azokat a körülményeket, amelyek e paradox jelenséghez vezettek:

A sztalinista propagandagépezet véletlenül sem mondta ki, még csak nem is célzott rá, hogy Jugoszláviát azért kell keményen megbüntetni, mert az ország vezetői nem hajlandók a nagyorosz hegemonizmus szolgálatába állni. Ehelyett minden eszközt igénybe véve azt bizonygatta nap nap után, hogy a jugoszláv párt és államvezetés, miután gyalázatosan elárulta a szocializmus ügyét, az imperializmus karjaiba akarja taszítani a többre érdemes jugoszláv népeket. A jugoszláviai baloldali értelmiségnek ez okból nem állt módjában azonnal és gyökeresen szakítani a dehumanizált szovjet „felépítménnyel”, hiszen a vádak ellenében újra meg újra bizonyítania kellett, hogy változatlanul hithű szocialista elveket vall. Így aztán a konfrontálódás után még éveken át zúgtak, dübörögtek a derűs traktorok, az értekező prózában pedig az érdeklődés megújulón a marxista esztétika elvi kérdéseire kanyarodott vissza (Utasi 2007, 63).

Érthető tehát, hogy az első nemzedék elfordult a még a szocreál jegyeit viselő kisebbségi kultúrától, és a jóval nyitottabb, pezsgőbb, szabadabb délszláv kultúra felé nyílt meg.

A folyóirat első nemzedékének szerzői korai esszéikben, verseikben, programnyilatkozataikban, kritikáikban és vitáikban, amelyeket még az *Új Symposion* előzményében, az 1961 és 1963 között az *Ifjúság* című hetilap *Symposion* című irodalmi mellékletében közöltek, később pedig az 1963-as *Kontrapunkt* antológiában jelentettek meg újra, a délszláv írókat mint sajátjaikat idézik

meg: a délszláv kulturális térben lejátszódó nyitásfolyamat szemlélőinek, sőt résztvevőinek tudják magukat. Kortárs délszláv jelenségekre, polémikiakra, szerzőkre hivatkoznak, azok a klasszikus írók pedig (mint például Krleža vagy Andrić), akikre ekkor irányult rá a figyelem, a számukra is alapvető tájékozódási pontul szolgálnak.

Figyelmük a délszláv térség jelenségein túl irodalmi és kulturális tekintetben a teljes magyarságra, irodalmi, művészeti, társadalomtudományi tekintetben pedig az európai és nagyvilági újdonságokra is kiterjedt (Ladányi 2019, 69). Az első nemzedéknek a kiépülő Kádár-korszak hivatalos kultúrájával nem volt kapcsolata: a magyar irodalmi hagyományban szabadon tájékozódott. Bányai János egyenesen úgy látja, hogy a fiatal symposionistákat a magyar történeti avantgárd hagyományának felfedezése tette fogékonnyá „a kortárs irodalmi és művészeti hatások befogadására” (Bányai 2003, 29).

Kétségtelen azonban, hogy az első generáció esetében a délszláv kultúra befogadása, a „többségi kisebbségi” irodalom létrehozására irányuló szándék volt a meghatározó, ahogyan az is, hogy a nemzedék tagjai a jugoszláv kultúrába való belépésüket nem vehették magától értetődő, természetes adottságnak. Tolnai interjúregénye, a *Költő disznósírból* lapjain leszögezi, hogy nemzedékének a környezet kultúrájához fűződő viszonya sohasem volt egyszerű, és sohasem volt kölcsönös. Nem voltak tényleges kapcsolataik a jugoszláv irodalmi központokkal, a délszláv szerzők igazán sehol sem fogadták be őket:

...idősebb, magukat kisebbséginek deklarált kollégáinkat jobban kedvelték, mi (akik gyakran Sinkó, Danilo Kiš, Judita Šalgo vagy Tišma társaságában tűntünk fel), egyértelműen jugoszláv-gyanúsak voltunk, nem tekintettük kisebbségi írónak magunkat, nem hordtuk homlokunkon ezt a pecsétet, kisebbségi sorsunk bús pecsétjét. Ilyen, első pillantásra talán érdekesnek tűnő lények számára, akik azzal kérkedtek, ugyanúgy ismerik a fontos szerb és horvát írókat, mint szerb és horvát kollégáink, viszont sehol sem volt hely, hiszen a mélyben mindenki el volt foglalva a maga realizálatlan státusával, álmával a saját nyelvről, álmával független országról, hazájáról (Tolnai 2004, 116).

A társadalmi nyitásfolyamatba illeszkedő jugoszláviai magyar kisebbségi kultúra nem volt része sem az akkori jugoszláviai magyar, sem pedig a délszláv kultúrának: voltaképpen a kívülállás pozíciójából képződött meg.

Míg Tolnai úgy látja, hogy a maga részéről a kívülállás állapotát később is minden esetben az alkotást lehetővé tévő helyzetté tudta szublimálni, a nemzedék másik meghatározó költője, Domonkos István a vers „fetisizálásának” programjától utóbb egy dísztelenebb, ironikusabb, de ugyanolyan érzékeny versnyelvhez, majd az elhallgatáshoz érkezett el.

A vers fetisizálása mint kisebbségi költői program

A vers fetisizálásának költői programja mintha a kisebbségi önmeghatározás kényszerén a „többségi kisebbségi” irodalom nevében próbálna meg túllépni. Domonkos István *Első áldozás* című, korai esszéjében Rimbaud *Első áldozások* című verséből közvetve választ mottót, majd a legkorábbi benyomásokon átsejlő, személyes halált teszi meg költészete alapjává. Amint írja, a költészet élni segít, ám ez csak szerelmi viszony a halállal. Domonkos a kisebbségi költészet lehetőségére délszláv példa nyomán kérdez rá. Krleža *Agrami gyermekkor (1902–1903)* című, 1942-ben írt, nyomtatásban 1952-ben kiadott önéletrajzából horvátul idéz. Krleža ebben a művében az értelemmel, a később megtanult szerepekkel szemben a legkorábbi, még nyelv előtti képi érzékelés megismerésbeli szerepét hangsúlyozza. Erre építi művészetfilozófiáját.

A horvát író önéletrajzát értelmező Vladimir Biti úgy véli, hogy Krležának az értelem szerepét felfüggesztő, a nyelv előtti, eredendő érzékelés elsőbbségén alapuló személyiségfelfogása azt a területen kívüli állapotot látja el értelemmel, teszi meg az emberi személyiség alapjává, amelybe a második világháború idején került. A megvalósult szocializmus eszméiből kiábrándult Krleža a pavelíci fasiszta horvát államban minden vonatkozási pontját elvesztette (Biti 2018, 274–275).

Biti Krleža önéletrajzi munkáját az áldozati narratívumok között tárgyalja. A területen kívüli állapot igazolása kelthette fel Domonkos érdeklődését, akit a krležai művészetfilozófiában valószínűleg az ragadhatta meg, hogy ebben a minden kulturális kontextusától megfosztott, hely nélküli személy tökéletes megfelelését találja meg az irodalmi mű nyelvében. Krleža művészetfilozófiája azonban – a szerző elszigeteltsége ellenére – többségi pozícióból megfogalmazott elmélet. Ez a művészetfilozófia nem lehetett maradéktalanul megnyugtató Domonkos számára. A többségi kultúrában a vers tisztán jelentésként létesül, kisebbségi körülmények között azonban a nyelvi kifejezés nem lehet áttetszően önazonos. A fiatal Domonkos István törekvése, „a vers fetisizálása”, a vers jelentőségének szinte erőszakos hangsúlyozása azért jellegzetesen minor törekvés, mert erős benne a hiányfelszámolás mozzanata: a nyelvi kifejezés abszolutizálása a nyelvi kifejezés önazonosságának hiányát próbálja fölszámolni, s ez a jegy: az önreflexió a minor vers központi jellegzetességévé válik.

Az önreflexív versformálás

Tolnai Ottó és Domonkos István korai verseinek alapvető jegye – az ironia mellett – az önreflexív formáltság. A verseik mintegy a semmiből, a szemünk láttára keletkeznek. Tolnai hétköznapi elemekből építkező korai költeményében a vers „homorításának”, másképp való „kanyarításának” lehetőségére utal:

„de még nem késő / még meggondolhatom / és szépen kondenzálhatom / karcsún kanyaríthatom versemet”; „sehogyan sem sikerül homorítanom versemet” (Tolnai 1963, 51, 54). Domonkos első kötetének mottója a verset mint különös ereklyét, a személyt megsokszorozva megőrző médiumot mutatja be: „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat / szaporodó élő kripták / őrzik az erjedő csontokat” (Domonkos 1963, 5). *Nature morte* című verse Maurits Ferenc tusrajzát jeleníti meg, amely egyik oldalára támaszkodó, oszló testű, szinte nemtelen férfit ábrázol, akinek arca a hóna alá csúszott, felemelt feje helyén pedig egy üres körfelület látható. A lírai én a bűnbeesett embert szólítja meg. Az aposztrophé ebben az esetben is „egy speciális temporalitás”-t teremt, amely „inkább a diszkurzus, mint a történet ideje” (Culler 2000, 383). A vers utolsó kérdése („tőled, vagy feléd kúsznak a gyökerek?”) a megszólított, a gyümölcs megévésével halandóvá lett első ember többértelmű végét idézi meg. A gyökér látványa a verset – a képzőművészeti alkotásokhoz hasonló – önelvű közegként mutatja fel (Domonkos 1963, 20). A Tolnai előbb idézett, ars poetica-szerű költeményére rájátszó, annak eljárását követő, saját nyelvi regiszterébe átváltó Domonkos-versben, a *Kontrapunkt*ban az ironikus reflexió, ugyanúgy, mint az első nemzedék valamennyi költeményében, a vers létrejöttére irányul: „de ideje más irányt adnom versemnek / ideje elkomolyítanom, / hogy versre hasonlítson, melyet mindenki ismer s megszokott, / ideje magamtól is eltávolítanom, / még néhány jó hasonlat, / zene, ritmus, jó dikció: / 1. A kertek iszapjából nemsokára kiássák / a tavasz aranyharangjait. / 2. A lányokról, virágokról nemsokára lefejtik / a jégnek szivárványos és zenélő rétegeit. / 3. Belátható időn belül, hiszem, nem lesz szükségem a / tavaszra stb.” (Domonkos 1963, 31–32).

Tolnai és Domonkos korai verseiben kitüntetett a neoavantgárd eszköztár: a nagy kezdőbetűk és a mondatjelek hiánya, a sorok jellegzetes tördelése, különböző betűtípusok, grafikai elemek, ismétlődő nyelvi panelek használata, ennél azonban jelentősebb, hogy a nyelvi jelölés folyamatát állítják előtérbe. Eljárásuk lényegesen különbözik a történelmi avantgárdétól, amely élet és művészet határának felszámolására törekedett. A posztmodern törekvésekkel szemben az önreflexió esetükben nem a vers szövegszerű létét tudatosítja, hanem azt, hogy a „saját” költészet a kívülállás terében jön létre, képződik meg.

Az önreflexióban a társadalmi kívülállás fejeződik ki. A poétikai szféra még a kedvező társadalmi körülmények között is magán viseli a minor körülmények determinációját.

A Barbaricum: a kisebbségi élettér metaforája

Az első generáció költészetéből hiányoznak a kisebbségi életteret referenciálisan jelölő metaforák, a második nemzedék verseiben azonban már feltűn-

nek a korlátozó, szűkös kisebbségi tér gyakran áttételes képei. Az *Új Symposion* második nemzedékének megalakulásakor, a hatvanas évek végén, a hetvenes évek legelején a nyugati művészetek befogadásának folyamata megtorpant Jugoszláviában, az ideológiai korlátok megerősödtek.

Jung Károly 1991-ben megjelent *Barbaricum* című gyűjteményének címében egy helyre utaló metaforát tartalmaz. Szeli István kritikájában leszögezi, hogy a Jung Károly versgyűjteményének címébe foglalt, „térbelinek látszó kép” (Szeli 1992, 97) nem azonosítható valóságos lokalitással; a kötet szerzője történetfilozófiai látásmódra törekszik: a római korra való utalásokkal azt jelzi, hogy „csak a kelléktár, az eszközök, a fegyverek változnak, az emberi cselekvés természete, medre, folyamatai és irányai – maga a történelem – változatlan” (Szeli 1992, 99).

Szeli István a versek gondolatiságát hangsúlyozva szem elől téveszti azok minor jegyeit. Nem az a kérdés, hogy a *Barbaricum* helynév a vajdasági magyar kisebbségi életteret és annak többféle etnikumú, mindig a despotizmus felé, „Bizánc” közelébe sodródó tágabb környezetét jelenti-e, hanem hogy miként jelenti azt. Hogy a helymegnevezések a jelenbeli adottságokra vonatkoznak, ez a kötet címadó versének segítségével bizonyítható. A lírai én először egy kőbalta mellett felszínre került római cserépedényre mutat rá. „Ne hidd”, nyomatékositja önmaga vagy az olvasó számára a mondatagolást szétzúzó enjambement-okkal, hogy a Pannóniából idekerült cserépedény várta „ezt a tavasz // Eleji virágzuhatagot, párás határt. / Hogy kitárulkozzék a kései barbárok / Előt” (Jung 1991, 9). A versbeni beszélő azt állítja, a cserépedény nem várta a mostani, kései kitárulkozást, mert még emlékezik arra, hogy valaki, „aki éppen itt élt”, talált tárgyként árok partjára vetette, „egérmenedéknek / Lókamilla sátra alá” (Jung 1991, 9). A következő versmondat szerint: „...még nőnek // E csodás virágok: bent az emlékezetben” (Jung 1991, 9). A versszöveg a referenciális temporalitást a költői diskurzus temporalitásába átváltó aposztrophé (Culler 2000, 383) segítségével eléri azt, hogy a cserépedény emléke a vers jelen idejű tudatát is jelentse. Az előző közléshez hasonlóan jelen idejű verszáradék: „S a limesszel szemben (a hol felérnek / A jajok az égig) a barbár áll lesben” (Jung 1991, 9), egyszerre szól a cserépedény időben megkövült rettenetéről és a lírai én jelenbeli tapasztalatáról. A vers tudata és a fenyegetés nem csupán egyidejűleg artikulálódik, hanem hat is egymásra: a római irodalmi utalások, amelyek a „barbár” veszélyt jellemzik, egyúttal a vers tudatát is jelentésekkel látják el.

A megképződő ellentét nem értelmezhető a „mi” (a kisebbségi közösség) és az „ők” (a többségi közösség) ellentétét rejtjelező allegóriaként. A *Barbaricum* nem csupán a körülményeket összegző látlet, hanem a minor körülmények között létrejövő költészet önreflexív felmutatása is. A kötet római intertextusait

számba vevő Utasi Csaba már a balkáni háborúk tapasztalatának a birtokában állapítja meg, „hogya a *Barbaricum* versvilága a szövegköziségnek olyan hálóját teremti meg, amely, befogadói olvasmányélményektől is erősödve utóbb, hathatósan segíti a lírai ént abban, hogy a külvilági fenyegetések ellenében a megszólalás lehetőségét fenntartsa” (Utasi 2007a, 147).

A táj birtokbavétele

Danyi Magdolna 1995-ös kötetének, a *Palicsi verseknek* a darabjai a balkáni kulturális térséget megrengengető, erőszakosan átrajzoló délszláv háborúk idején keletkeztek, abban az időszakban, amikor a vajdasági magyar költők számára már nem csupán a térség kultúrájába való bekapcsolódás lehetősége veszett el, hanem a kisebbségi lét addigi keretei is eltűnni látszottak. A kötet fordulatot hozott Danyi Magdolna pályájában. A rendkívül tömör, elliptikus korábbi versstruktúrát egyféle szabadon áradó versbeszéd váltotta fel. Ugyancsak újdonságnak számított Danyi Magdolna költészetében a szövegköziség sűrű hálója.

A *Palicsi versek* négy, 1991 és 1995 között írt hosszú költeménye, a *Levélfélék Nemes Nagy Ágneshez* című ciklus darabjai a költőnő halála után jöttek létre, ezekben a lírai én a halott Nemes Nagy Ágneszt szólítja meg, költői példaképéhez annak szavai, szókapcsolatai segítségével beszél. A vers szövegét átszövő intertextusok dőlt betűvel szedettek.

A vers helyenként erőteljesen átértelmezi a vendégsszövegeit. Ez történik például a ciklus utolsó darabjában. Nemes Nagy Ágnes *Kettős világban* című költeményének lírai énje az őt körülvevő, nyíri tájhoz való elemi, szinte érzéki viszony lehetőségét mérlegeli, s ezt a lehetőséget az „Enyém a táj” kijelentésben foglalja össze. Az ismerős táj elemei azonban a tágabb, ismeretlen létről tanúskodnak, a mértéket jelenítik meg, amely a „létben ring”. Nemes Nagy az emberi megismerés állapotát kettős tükröződésként azonosítja. Nemcsak az égi tükröződik a földiben, „mint esti kútban csillagrendszerek”, hanem a földi is tükröződik az égiben, hiszen az érzékelés – a megismerés alapja – „az elektronoktól zizzenő ereket” feltételező fiziológiai folyamat (Nemes Nagy). A lírai én cselekvését leíró utolsó versszak voltaképpen a megismerés állapotának metaforáját bontja ki:

S a kettős, egymást tükröző világban
megindulok, mint földmérő az égen,
s pontos barázdán igazítva lábam,
a nyíri tájat csillagokba lépem.

(Nemes Nagy)

Danyi Magdolna versében (*Levélféle Nemes Nagy Ágneshez III.*) az Enyém a táj a lírai én számára megadatott, saját tájat jelenti. A vers-én a táj birtoklásá-

ra korlátozódik. A táj lehet egyedül az övé, hiszen nincs tágabb környezete, amelyet a hazájának nevezhetne. A létben sincs otthon, a létérzékelés otthonosságát utoljára gyerekként élte meg, ezért gyerekkori léptei lesznek a vezetői:

– *Enyém a táj.* Nyugtat fű, fa,
virág, bokor. Út menti gyom.
Itt minden együtt él velem. A pusztulás
nyomai, a sebhelyek, mint prizmás tükörben,
bennem vérzenek. A sejtjeim is tudják, ez
az a hely, amely egyedül az enyém, a nékem
kijelölt talpalatnyi föld, ez a süppedő
homok. Ám mint korhadtt fatörzsön a tétova –
bátran kihajtott ágacskák, felszikkáznak
bennem a tündöklő káprázatok: „Nem akarok
szenvadni, nem!” – kiáltozom, és *megindulok*
lehajtott fejjel a földes utakon. Gyermekkori
lépteim vezetnek, mint okos hű kutyák a vakot,
vissza-visszanézve rám a *hasító, kérges időben*,
a fájdalom s a hűség sötét göröngyei közt
botladozóra, szűkülve, nyűszítve értem,
ha nem bírnám tovább, ha végképp lemaradok.
(Danyi 2013, 109–110.)

A ciklus második versében (*Levélféle Nemes Nagy Ágneshez I.*) jutnak legkomplexebb szerephez a Nemes Nagy-intertextusok. A lírai én ebben a következőképp indokolja meg a Nemes Nagy Ágneshez szóló beszédét:

...Újraolvastam *A Föld emlékeit*, mert írni akartam verseidről,
kerülgetem a szót, *költészetedről*, Ágnes, ám ahelyett,
hogy tárgyiasan elmélyülnék bennük, a *személyességem*
ébresztetted fel, mint mindig, a szólni akarást, a még többet
hogy megteremtsem azt, amiben mindig is
hittem, a közvetlen kapcsolatot kettőnk között... Ezért
e levél! Hogy elmondjam, a nővérem voltál ez elmúlt
húsz-egynéhány éven át... S hogy egyáltalán voltál,
nekem az is elég volt. Fegyelmezett, s – ily közhely! –
erőt adott. Mert tudnom lehetett, kitaposott csapáson
haladok a *tündöklő hófűvásban*, az értelemre felesküdt
két nő-partizán! a neszező fenyőfák alatt, s a *sűrű holdas*
éjjelen fegyverünk a testünk, ez *íves*, acélos, élő anyag”
(Danyi 2013, 99.)

A *nővér* követése nem Nemes Nagy Ágnes verseljárásainak folytatását jelenti. Danyi Magdolna nem él az elliptikus, nominális versmondatoknak azzal a típusával, amelyek Nemes Nagy „pályája későbbi szakaszain a legerőteljesebb poétikai effektusok kiváltói lesznek” (Kulcsár Szabó 2017, 32).

A lírának Danyi Magdolna ugyanúgy megismerési funkciót tulajdonít, mint Nemes Nagy Ágnes, ám nem a Nemes Nagy Ágnes-féle tárgyas költészet nyomvonalán halad. Angyalosi Gergely szerint Nemes Nagy nem vonja vissza a szubjektum érzékelő szerepét, de megfosztja azt minden misztikumtól (Angyalosi 2015, 111–112). A Nemes Nagy-versekben a létezés névtelen rétegét a „tárgyak kisugárzása teszi érzékelhetővé” (Angyalosi 2015, 111), hiszen „a tárgyi világ jóval többet »tud«, mint amit mi tudunk a tárgyi világról, s ez a nemtudás kimeríthetetlen tartalékokkal szolgál az emberi megismerés és a költészet számára egyaránt” (Angyalosi 2015, 111–112).

A ciklus második költeményének tanúsága szerint Danyi Magdolnát mélyen megragadta Nemes Nagy Ágnes költészetének „etikai vonatkozás”-a, „az írástól elválaszthatatlan felelősség” (Mártonffy 2017, 113). Mártonffy Marcell megállapítja, hogy az írással összekapcsolódó morális felelősség, ahogyan azt Nemes Nagy Ágnes érti, voltaképpen nem más, mint „az Istenről való mindenkori beszéd inadekvát voltán alapuló apofatikus hagyomány [...] temporalizálódása, átíródása a történelemre irányuló kérdésbe”, amely „nem érvényteleníti az immanens valóságérezkelést meghaladó abszolútum igényét” (Mártonffy 2017, 115).

„Az apofatikus hagyomány átíródása a történelemre” Danyi Magdolna versének lírai énjét egyrészt a körülményeivel, a háborús jelennel való szembenézésre készteti, másrészt meghatározza a ciklus második versének beszédhelyzetét: a gyónás szituációját. A gyónás mindig párbeszédet feltételez, s ez Danyi Magdolna költeményében sincs másként.

A lírai én a dialógus helyzetét először feltételesen alkotja meg, amikor a 4. szakaszban arra szólítja fel virtuális beszélőtársát, hogy képzelje el őket, „mint *látványt, e vérjárta formák*, mintha ülnénk / valahol, talán egy *tűzfal tövében*, valami fa alatt, / miközben *vékony, olvadó fényszálban szítál be a hó*” (Danyi 2013, 100).

A párbeszéd kiteljesedését jelzi, hogy a lírai én a Nemes Nagy Ágnes-idézeteket néhány helyen hozzá intézett mondatokként, állításokként értelmezi. A lírai énhez szóló Nemes Nagy-mondatokat a Nemes Nagy-intertextusoktól a versszövegben az különbözteti meg, hogy nemcsak dőlt betűkkel szedettek, hanem idézőjelben is állnak.

A költemény záradékában a feltételes módú állítások kijelentő módúakba fordulnak át, a beszélő mintegy a hangot, a beszédet biztosító testi létezését, működését kölcsönzi Nemes Nagynak:

– *A szabadsághoz írt versedre*
 gondolok, s tudom, van kegyelem; s létünk, hisz *benne*
ring a mérték, örökkévaló. Ne szólj, most ne szólj.
 Ne mondd: „*Üres az út. Sáros az arcom.*” Hallgasd a
 zenét, mi mellkasunkban lüktet. A dobbanásokat!
 Ne mondd, kihez intézted *ámulásaid*, kihez *kegye*
 vágyad, s mind a vádak, a pontos hiány-megnevezéseket!
 Milyen szabadsághoz? – Érti Ő, s tudja, kezdettől fogva
 tudja, mégsem volt hiábavaló a teremtetés, a megváltás
 s az örök figyelem. A szabad akarat! – mit megadott
 nekünk. – Kiáltásod – „*Nem kívánok kevesebbet; mint egy*
világot!” – meghallgatásra talál. Őrt áll Jézus,
 az ember Fia, s vigyáz reánk: „*Mert a szívnek*
teljességéből szól a száj.” (Máté 12, 34)
 (Danyi 2013, 103).

A párbeszéd magasabb szintre kerül a verszáradékban: ember és Isten dialógusává válik. Nem tudjuk, a versben megformált Nemes Nagy Ágnes-alak, a lírai én beszélgetőtársa Istenhez intézi-e felkiáltását („*Nem kívánok kevesebbet; mint egy világot!*”). A kiáltásra érkező válasz, a kurzívval szedett, idézőjelben álló evangéliumi idézet a versre vonatkozik, hogy a szív teljességét kifejező beszéd ugyanis ebben az esetben maga a vers. Az aposztrophé segítségével a Nemes Nagy Ágnes-költészet értéséről szóló saját költői beszédet hozott létre, amely önreflexív módon a minor vers értéklehetőségeit keresi.

Konzumkritika és emlékezet

Egy hosszú és változatos költői mű végpontján, annak utolsó megújulásaként jelent meg Böndör Pál *Vásárlási lázgörbe* című 2019-es kötete. Böndör költészetének alapjegye az erős önletrajzi jelleg és a szövegköziség:

a szövegek közötti transztextuális dialógus Gérard Genette rendszerezte formájának minden eleme hálóként szövi át verseit, ideértve az idézet és a célzás formájában megnyilvánuló intertextualitást, a paratextualitást, mely a címekben, alcímekben, jegyzetekben, mottókban található meg, az architextualitást, vagyis a műfaji hovatartozás jelölését, továbbá a meta-textualitást, melyet kommentár jellegű szöveg-szöveg relációban létrejövő kapcsolatként jellemezhetünk, valamint a hipertextualitást, mely az alapszöveg transzformációja vagy imitációja következtében alakul ki (Toldi 2012, 45).

Böndör 2019-es kötetében ironikusan Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* című regényének beszédhelyzetét idézi meg. Két egymástól távolra szakadt

barát beszélgetésének vagyunk tanúi. Olyasféle érzelmi és egzisztenciális drámáról nincs azonban szó, mint amely Márai hőseit mozgatja. A külföldre szakadt főhős itthon maradt barátját hallgatja, aki gyerekkorától kezdve meséli el neki az életét. Megtudjuk, hogy élettörténetük az érettségiig párhuzamosan haladt. A Kessler fivéreknek nevezett barátok sorsa az érettségit követően fölcserélhetővé vált. Egyikük szülei betegsége miatt nem fogadta el az Egyesült Államokba szóló sportösztöndíjat, barátja utazik el helyette, az itthon maradó fiú pedig megörökölte barátja kedvesét, Rózsát.

A főhősök felcserélhetőségét a kötet beszélője a mindenkit uniformizáló fogyasztásra vezeti vissza. Mégsem az általános értelmű konzumkritikán van a hangsúly. Faragó Kornélia állapítja meg: „egy időben korábbi fogyasztói kultúrára pillant vissza az elbeszélés, sok minden csupán felidéződik, és így az emlékezeté a központi szerep” (Faragó 2020). Böndör a konzumkritika segítségével annak a miliónek hétköznapi vetületére emlékezik, amelyben a *Symposion* indult. Gyerekkorának és fiatalkorának időszakára tekint vissza, a múlt század ötvenes és hatvanas éveinek jugoszláviai populáris kultúráját idézi meg, amely az életnek a hétköznapi keretét adta. Ez az időszak a fogyasztói társadalom kezdete volt a titói Jugoszláviában. Az amerikanizáció jegyeit veszi számba a verses elbeszélés. Böndör kötetében szinte szóról szóra azokra a jelenségekre tér ki (az önkiszolgálóra, a reklámokra, a zacskós levesre, a tv-re, a farmernadrágra, a miniszoknya divatjára, a beat- és rockzenére), amelyeket Radina Vučetić elemez *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* című könyvében (Vučetić 2012).

A kötet paratextusában verses elbeszélésként meghatározott főszöveg egy-egy fogalmához végjegyzetekként rövid költemények tartoznak. Az egyik ilyen vers váratlanul és ironikusan a kisebbségi költészet alapjegyét idézi meg. A tizenhatodik, a *Küszöbtől a fájdalomig* című versjegyzet a „nincs mit befejezni” látletétől, a beköszöntő, sohasem magától értetődő fájdalomtól jut el a halál kikerülhetetlen tényéig, miközben az utolsó két versszakban a nyelv jelölő funkciója feltétlenné válik. A szavak a többségi verset jellemző tiszta, áttetsző jelentéssé a halálban válnak:

Poraimat a Dunába szórni nem lehet,
tiltja a törvény, vennem kell sírhelyet.
Viselője úgysem hallja, a nevem helyett
írják rá a keresztre, hogy ez a Duna.

A Duna park, a Duna utca,
végső esetben
A Duna–Tisza-csatorna is megteszi.
(Böndör 2019, 105.)

A minor tapasztalat megkerülhetetlensége

A magyar kultúra egyetlen, közös alakulástörténetének lehetősége 1920-ban elveszett:

Trianon után pluralizálódott a magyar nemzet – szélesítve-tágítva ezáltal a különféle kontextusban élő, a magyar kultúrában mozgó-résztvevő, azt teremtő-alakító, egyúttal a magyarországi horizontokhoz képest divergáló tapasztalattal rendelkező emberek sorát (Losoncz 2020, 96).

Sem a közös nyelv és a hagyomány, sem az a feltételezés, hogy azonos líratörténeti korszakban létrejött művek hasonló jegyeket viselnek, nem ad elegendő alapot annak feltételezésére, hogy a kisebbségi költészetek az anyországi líra alakulását követik. Csak a minor tapasztalat poétikai kifejeződésére összpontosító értelmezés írhatja le a kisebbségi versek jelentésszerkezetét. Az értelmezés nem indulhat ki pusztán a nyelvből, a közös irodalmi hagyományból, a képzettársítások közös pályáiból, az értelmezőnek mindenekelőtt azt kell vizsgálnia, hogy a minor vers hogyan, milyen helyzetből lép párbeszédbe a hagyománnyal, s hogyan alakítja ki – poétikai eszközök segítségével – azt a „saját” versszerkezetet, amellyel önmaga lehetőségeit is kijelöli. Ennek a jelentésszerkezetnek a példája az *Új Symposion* első és második nemzedékének önreflexív formáltságú költészete.

Irodalom

- Angyalosi Gergely. 2015. „az én szívemben boldogok a tárgyak”. In Uő. *Rejtett fényforrások*. 107–112. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Bányai János. 2003. Diszkontinuitás és versbeszéd: Az Új Symposion homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé. In Uő. *Egyre kevesebb talán*. 27–44. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Biti, Vladimir. 2018. The Politics of Remembrance: Walter Benjamin's Childhood Around 1900 and Miroslav Krleža's A Childhood in Agram in 1902–1903. In Biti, Vladimir. *Attached to Dispossession: Sacrificial Narratives in Post-Imperial Europe*, 235–276. Leiden–Boston: Brill.
- Böndör Pál. 2019. *Vásárlási lázgörbe: Verses elbeszélés*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Culler, Jonathan. 2000. Aposztrophé. *Helikon* 46 (3): 370–389.
- Danyi Magdolna. 2013. *Enyhület és felröppenés: Összegyűjtött versek*. Újvidék–Szabadka: Forum–Életjel.
- Domonkos István. 1963. *Rátka*. Újvidék: Forum.
- Domonkos István. 1964. Első áldozás. In *Kontrapunkt (Symposion 61–63)*. 22–28. Újvidék: Forum.
- Faragó Kornélia. 2020. A konzumattitúd verses formája. Böndör Pál: *Vásárlási lázgörbe. Verses elbeszélés. Alföld* 71 (3): 106–111.
- Jung Károly. 1991. *Barbaricum: Fűgák és más versek*. Újvidék: Forum.

- Krleža, Miroslav. 1952. *Djetinjstvo u Agramu (1902–1903)*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće.
- Kulcsár Szabó Ernő. 2017. Szótest – látvány – hangzás: A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között. In „*folyékony szobor vagy szilárd szökökút*”: *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn. 10–61. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Ladányi István. 2019. Műfordítás és kulturális identitás az *Új Symposion* folyóiratban. *Partitúra* 13 (1): 65–80.
- Losonczi Alpár. 2020. Különbségben létezni. *Híd* 86 (6): 80–98.
- Mártonffy Marcell. 2017. Tilalom és mértéktelenség: Nemes Nagy Ágnes és az apofatikus hagyomány. In „*folyékony szobor vagy szilárd szökökút*”: *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn. 106–121. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Nemes Nagy Ágnes. *Ősszegyűjtött versek*. [Digitális Irodalmi Akadémia]. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/NEMESNAGY/nemesnagy00386_kv.html (2022. aug. 14.)
- Szeli István. 1992. A *Barbaricum* élményhátteréről. *Híd* 58 (1–3): 97–100.
- Toldi Éva. 2012. „Mulatni kell”: Böndör Pál költészete és a lírai hagyomány. *Hungarológiai Közlemények* 13 (2): 44–55.
- Tolnai Ottó. 1963. *Homorú versek*. Újvidék: Forum.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő dísznózsírból: Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony: Kalligram.
- Utasi Csaba. 2007. Ár ellen – mértéktartón: József Attila vajdasági recepciója az ötvenes évek elején. In *Uő. Ráadás*. 59–66. Újvidék: Forum.
- Utasi Csaba. 2007a. Az ezredvég rettenetes ragyogása: A hatvanéves Jung Károly költészetéről. In *Uő. Ráadás*. 146–154. Újvidék: Forum.
- Virág Zoltán. 2015. Az idegenség természetes léthelyzete: Danyi Magdolnával beszélget Virág Zoltán. *Tiszatáj* 69 (3): 74–85.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

A KÉPZŐMŰVÉSZETI LÁTÁS TOLNAI OTTÓ KÖLTÉSZETÉBEN

Az irodalmi mű látványa



Mikola Gyöngyi megállapításából szeretnék kiindulni, aki szerint Tolnai Ottó költészetében „az érzékelésnek a nyelv előtti síkja”, a „képi percepció” különösen fontos: „A kifejezés már adva van, mielőtt szavaink lennének róla, amit látunk, abban már valami (minden) kifejeződik számunkra” (Mikola 2005, 19). Ezt a lényeges megfigyelést azzal lehetne kiegészíteni, hogy Tolnai esetében nem a hétköznapi, hanem a képzőművészeti látásról van szó.

A régi retorikaelméletek részletesen tárgyalták a nyelv képteremtő képességét, a szinte látványszerűen érzékletes kép, az enargeia vagy pictura jelentőségét. Maurice Blanchot, amikor az irodalom befogadását a látás különleges eseteként határozza meg, a retorikai értelemben vett képszerűséget a teljes műnek tulajdonítja, ezzel pedig a valóságosság vagy a mimézis kérdését az ókori tradíciótól eltérő módon tételezi. Írni és olvasni Blanchot szerint nem más, „mint átadni magunkat az idő hiányából fakadó elragadtatottságnak” (Blanchot 2005, 10). Az idő hiányának tapasztalata abból következik, hogy a mű által „saját kezdetének erőszakosságában – a lét jut szóhoz” (Blanchot 2005, 10). A mű olyan képként mutatkozik előttünk, mely eltér a valóságos látványoktól. A mű, noha a valóságos tárgyakhoz hasonlóan távolban marad, nem lehetséges tárgy: „valamifajta érintés módján” hat ránk, melyből mégis hiányzik a valóságos érintésre jellemző cselekvés és kezdeményezés. A műalkotás mozdulatlan mozdulata, egy mélység nélküli mélység rántja magával és nyeli el a befogadó tekintetét. Az elragadtatás, amelyet a képként megnyilvánuló mű vált ki („a kép szenvedélye”), „a világ mögé” húz bennünket, „ahol [a mű] már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenbe állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára” (Blanchot 2005, 18). Ezt a hatást Blanchot a fény elemi élményeként nevezi meg:

[az] elragadtatásnak ez a közege, ahol az, amit látunk, megragadja a látást és befejezhetetlenné teszi, ahol a tekintet megdermed a fényben, ahol a fény abszolút ragyogása egy szemnek, amelyet nem látunk, de amelyet mégis szakadatlanul látunk, hiszen nem más, mint saját tekintetünk tükröződése, ez a közeg az igazán vonzó és elragadó: fény, mely egyúttal mélység, taszító és vonzó tény, melyben elsüllyedünk (Blanchot 2005, 19).

A mű felmagasztalja, „a lét látszatát” adja az anyagnak, melyről utólag azt mondjuk, hogy a mű belőle készült (Blanchot 2005, 187). Mégsem arról van szó, hogy a mű az anyagot akarná megjeleníteni, hanem arról, hogy anyagát, amelyből van, az arra jellemző sötétségében mutatja fel. Tolnai korai összegző költeményében, a *Doreen 2*-ben a versben megképződő kép anyagságára utal, ebbe a közegbe akar beleveszni:

hajótöröttként akarok hánykolódni
 rajta és lassan alásüllyedni
 úgy hogy észre se vegyem mikor
 fulladok bele / minden versbe bele akarok fulladni
 bele akarok fulladni
 bele akarok fulladni minden versbe
 (*Doreen 2*)

Későbbi művei azonban arról is tanúskodnak, hogy tisztában van vele, a műalkotásban az anyag sötétsége valami éteri áttetszőségben szabaddá és láthatóvá válik, a mű pedig e folyamatban „kibontakozik, *kifényesedik, élettel telítődik*”, „*apoteózissá lesz*” (Blanchot 2005, 188, kiemelés az eredetiben). Tolnai *A tengeri kagyló* című kisregényének lezárásában az elbeszélte gyerekkori létérzékelés, megismerés apoteózisszerű képben összegződik:

[a] fontos a tiszta világoskékben átáztatottsága mindennek; az áttetsző lehetséges kék, amely a karnátum gyümölcshéj 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 nyáriasan csöndes és tiszta „őstermészet” ez, amelyben nem mocskolódt be még semmi, az anyagok még megóvták szüzességüket... (Tolnai 2011, 127).

A létélmény mint képzőművészeti látás

Tolnai *Költő disznósírból* című interjúregényének egyik központi jelenetében költőként való megszületését 1966 márciusára teszi. A rovinji riván ekkor egyetlen szempillantás alatt tavasz lett:

a tengerparti népeknek, még az északibb isztriaiaknak sincs semmi válaszuk a télre, úgy tesznek, mintha nem létezne [...], mintha egy pillanatnyi kihagyása volna csupán a természetnek, mintha a Teremtőnek egy pillanatra lenne szüksége, hogy összeszedje magát, feltöltse festékkészletét, hogy a Teremtő is átváltson metafizikus festőből impresszionistává, fauvistává, tasisztává. [...] Szóval, ahogy a tél hirtelen megszakadt és berobbant a tavasz, akárha egyszerre, mind kinyílt a virág, úgy tűnt, mintha a Terem-

tő 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 pillanattal előbb, tulajdonképpen onnan jelzett, a végtelenből, ismét világolni kezdett – [...] világolni, tündökölni kezdett az *azúr*... (Tolnai 2004, 95).

A leírt jelenetben a látványokon, Isten vásznain a „végtelen” kezd „világolni”, a transzcendencia megnyilvánulását pedig egy tovább nem elemezhető érzéki minőség, egy szín közvetíti (Tolnai az *azúrt*, a tenger színét Isten nevéként olvassa: az *Úr*). A költővé válás akkor következik be, amikor a valóságos látványok létélménnyé szerveződnek a szemlélődő tekintete előtt. A létélmény felismerése azonban maga is a festészeti élmény struktúrájának függvénye.

A modern és kortárs képzőművészet „hitelesítő eljárásainak”, a képzőművészet médiumára tett utalásoknak a beemeléssel Tolnai a versnek mint képnek a hitelességét erősíti föl.

A kortárs délszláv képzőművészet

Az interjúregényben Tolnai részletesen vallott azokról a korai kulturális hatásokról, melyek a délszláv térségben érték. Ezek között nagy szerepe volt a kortárs képzőművészetnek. A huszadik század ötvenes éveinek végén Belgrádban megalakult Mediala csoport műalkotásait „az idealizált reneszánsz festészet posztszürrealista fantáziája, a művészeti objektum neodadaista-fluusszerű lerombolása, a mindennapi tárgyak poetizálása” (Miško Šuvaković. 1993. *Od socrealizma preko modernizma do neoavangarde. Tesliana*, zima: 65–71 idézi: Denegri 2013, 18) jellemzi. A Mediala tagjai, különösképpen vezére, Leonid Šejka a kereszténység, a misztika, az alkímia és más okkult tudományok, a fekete mágia, a diabolikus beavatás elemeiből elméletet is alkotott, mely egységes világnézetté, következetes rendszerré nem tudott kiépülni. Az érintkezés Tolnai költészetében nem az elmélet vagy a figurális képelemek szintjén érhető tetten. Vladimir Veličković eszkatologikus, a végső dolgokat megjelenítő festményei, az előcsarnokok és pincék, börtöncellák, mosókonyhák helyszíne, Ljubo Popović festményein, a halálban és erőszban feloldódó emberi alakok, Dado Đurić angyalgyermekai, babái, Glavurtić hátukon embereket és házakat hordozó madarai, fiú-robotjai nem kerültek át Tolnai költői világába.

A transzcendencia és az iszonyat összekapcsolását azonban ezekből a képek-ből meríthette Tolnai. Dado Đurić egyik írásában elmondja, gyerekkorában, a második világháború idején, lovak és emberek bomló holtteste mögött hogyan nyílt meg számára a Shkodrai-tó végtelen kék szépsége (*Mediala* 2006, 33).

Deleuze a transzcendencia megtapasztalását a Cézanne-képeken „érzetnek” nevezi. A kép nézője csak akkor tesz szert az „érzetre”, ha a képbe belépve eljut az érzékelő és az érzékelt egységéig: „[e]z Cézanne tanítása [...], az Érzet [...] maga a test, legyen az akár egy alma teste is. [...] És amit a képen lefestünk, az a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal” (Deleuze 2014, 44).

A tengeri kagylóban A fekete óra című Cézanne-kép kapcsán – amely a kisre-gény címlapját is díszíti – az elbeszélő a következőket fogalmazza meg:

A képen a tengeri kagyló, ez a brutális formátlan forma [...] a mutató nélküli fekete órával van szembeállítva, a citrom csak a centrumpontot 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).

A saját hitelességének lehetőségét kutató kortárs művészetnek azonban olykor a test tapasztalatán, tehát a fenomenológiai érzékelésen alapuló „érzet” is túl kell lépnie. Deleuze szerint Francis Bacon a festményein egy olyan testet jelenít meg, amelynek esetében „[a] fenomenológiai hipotézis talán nem elégséges, mert csak a megélt testtel [corps vécu] számol. A megélt test azonban még semmi egy mélyebb és majdnem megélhetetlen Hatalomhoz képest” (Deleuze 2014, 53). Deleuze szerint a folyamat a Tolnai által is emlegetett festővel indult: „Cézanne volt talán az első, aki transzformáció nélküli deformációkat hajtott végre, hogy rákényszerítse az igazságot a testre” (Deleuze 2014, 67–68).

Bacon, aki kijelentette, nem a borzalmat, hanem a kiáltást akarta megfesteni, különbséget tett a látvány és a kép kiváltotta *érzet* erőszakossága között. Deleuze megállapítása szerint „[a]mikor Bacon kétféle erőszakot különböztet meg, a látvány és az érzet erőszakosságát, és azt állítja, hogy le kell mondanunk az egyikről, hogy elérhessük a másikat, azzal tulajdonképpen az élet mellett tesz hitet” (Deleuze 2014, 70). A Mediala alkotói a látvány borzalmas-sága helyett hasonlóképpen az érzet erőszakosságának adtak előnyt, és Bacon festészetéhez hasonlóan az élet mellett tettek hitet.

A csont mint absztrakt forma

A látvány szerepe Tolnai költészetében nem írható le pusztán a délszláv kontextus, a hatások földidézésével. Verseiben nagyon érzékenyen kijelöli a maga és mások helyét: költői megnyilvánulásainak egyik legnagyobb értéke éppen a *helyzet tudata*.

A múlt század hetvenes éveinek elején keletkezett versét, a *Sirálymelcsontot* B. Szabó György emlékének ajánlotta. B. Szabó, a második világháború utáni vajdasági magyar kultúra egyik újjászervezője. 1920-ban Nagybecskerekben született, előbb Zágrábban tanult művészettörténetet, majd 1942-től az Eötvös Collegium tagjaként délszláv irodalmat. A második világháború után hazatért, meggyőződéses kommunistaként a Vajdaság művelődési életét szervezte. Figyelemmel kísérte a múlt század ötvenes éveiben Jugoszlávia kibontakozó képzőművészeti életét, melybe absztrakt grafikai sorozataival maga is bekapcsolódott. Az új, születő világot szerinte az a művészet képes megjeleníteni, melyről leválik minden pusztán tematikai, elbeszélő elem. Az elhatalmasodó tüdőbaj, a szanatóriumokban töltött hónapok a kétely felé sodorták, a korai halál 1961-ben egy művészileg és gondolatilag rendkívül izgalmas eszmélkedést szakított félbe. Tolnai verse B. Szabó 1959-es, *I. kompozíció (Fehér sorozat)* című tusrajzát írja le. A rajzon egy elnyújtott, egyszerre mértaninak és szervesnek ható formát látunk, mely mintha a kép felületén lebegne.

Tolnai verse a modellül szolgáló képet igeneli, a B. Szabó művének szóló elismerést, a mű értését szelíd önirónia ellenpontozza. A vers-én egy történetet mond el, mely szerint az Excelsior terasza alatt éppen narancsosládákat szegezett:

Amikor a sirályból kiesett melcsontja
Kikerülte a csórt a karmokat
És mint régi szentképeken
A részletesen megrajzolt l é l e k
Megállt egy pillanatra a sziget fölött.

(*Sirálymelcsont*)

Deleuze szerint „[k]ét út létezik a figurativitás meghaladására (vagyis az illusztráció és a narrativitás együttes meghaladására): az egyik az absztrakt forma, a másik az Alak felé visz” (Deleuze 2014, 43). Az Alak az érzethez kapcsolódó érzéki forma, az idegrendszerre hat, az absztrakt forma viszont az agyat célozza meg. A Mediala alkotóinak törekvései közelebb állnak az Alakhoz.

Bacon művészetének vonatkozásában az absztrakt, az agyhoz szóló művészethez a csontot, az Alakot megteremtő, az idegrendszerre ható művészethez pedig az eleven testet rendeli (Deleuze 2014, 43). Tolnai hasonló képzőművészeti érzéktől vezérelve nevezi B. Szabó absztrakt rajzának központi alakzatát *sirálymelcsont*nak, amely a lelket idézi fel. Tolnai B. Szabó versét önarcképnek tételezi. Jean-Luc Nancy utal rá, hogy amikor a 19. és a 20. század fordulóján megroppant a poétikus (teremtő) és az ikonikus (a modellt helyettesítő) funkciónak a portrét addig a mimézis keretében uraló egyensúlya, e törés következtében elmosódott „az ember arca”. A mimézis ettől fogva megszaba-

dul a modelltől, önmagát kezdi modellálni, a reprezentáció pedig önmagát modellálva „szubjektummá” válik: ekkortól minden olyan arc, amely a festő stílusában készült, önarcképpé válhat (Nancy 2015, 58).

A fej és a hús

A *Vidéki Orfeusz* ciklust inspiráló festmény, Pechán József 1921-es portréja a kezében gitárt tartó, grimaszolva énekelő Wilhelmet, a verbászi falubolondot ábrázolja. Tolnai esszéjében megállapítja:

Ez az ének, számomra, nem más, mint Pechán éneke, muzsikája, a portrén kon elemzett vörös egész képen való előmlése. [...] Wilhelm itt mosolyog, vicsorít vissza a császárra, régi ismerősére. De itt vicsorít vissza a művész is tragikus sorsára (Tolnai 1977, 798).

A *Wilhelm-dalok avagy a vidéki orfeusz* című ciklusban Tolnai Wilhelm énekeit alkotta meg. Wilhelm a versekben értelmetlen szókapcsolatokat dúdolgat, állításait megismétli és variálja. Minden énekében egy történet váza bontakozik ki: 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.

Wili látszólag mechanikusan ismételt szavai, a hasonló szóalakoktól vezérelt asszociációi között metaforikus jelentések létesülnek, melyek meghaladják a tudatát.

Az *Ott a budi mögött* című versben anyjával folytatott párbeszédét halljuk. Wili felszólítja anyját, ne varrogasson, inkább nézze, milyen szép. Mi szép, kérdezi anyja. Ott a budi mögött, Isten vérrel hányt le a búzatáblát, mondja Wili. A párbeszéd töredék egy kívülálló, elrendező instanciát feltételez, mely egy brutális és kegyetlen tapasztalat jegyében átértékeli az impresszionisták kedvelt motívumát, a pipaccsal teli búzamezőt.

A *patkányfogó csattant* című versben Wili „szűzanya meztelen” odasiet a patkányfogóhoz, felveszi a szétroncsolt tetemet és bejelenti: „fél patkány a jobb tenyeremen / fél patkány a bal tenyeremen / megyek felköltöm őket / megyek megmutatom nekik” (*A patkányfogó csattant*). A vers kezdetén megállapítja, nem taps volt, amit hallott, majd hozzáteszi: „szeretem amikor tapsolnak / amikor véresre tapsolják a tenyerüket / amikor az erős ütésektől lerepülnek az ujjak” (*A patkányfogó csattant*). Deleuze beszél arról, hogy Bacon festészetében az arc „egy strukturált térbeli szerveződés”, amely a fejet borítja. A fej, melyhez az arc „lehántásával” jutunk el, a test függvénye:

[n]em arról van szó, hogy [a fejnek] nincs lelke, hanem hogy itt egy olyan lélekről van szó, amely test és eleven lélegzet, egy állati lélek, az ember állati lelke: disznólelke, bivalylelke, kutya-lelke, denevérlélke... Bacon tehát

egy nagyon sajátos tervet követ portréfestőként: megpróbálja szétszedni az arcot, felfedni vagy felszínre hozni a fejet az arc alól (Deleuze 2014, 29); Bacon nem azt mondja, hogy „irgalom az állatoknak”, hanem hogy minden szenvedő ember hús. A hús az ember és az állat közös zónája (Deleuze 2014, 32).

Wilhelm a vers végén a szétroncsolódó testtel s egyúttal a patkánytetemmel azonosul.

Az elmúlás jelei

Tolnai legutóbbi, 2017-es verseskötetének költeményei eltávolodva a képtől látszólag az élőbeszédhez közelítenek. Aposztrophékat, leírásokat sorjáztat, az esszékből és a prózaművekből a költészetbe is átkerülő hasonmások, a palicsi infaustusok szavait idézi. A hangzás eleme a vers-én ironikus önjellemzéseiben is felbukkan.

Költeményei mélyszerkezete azonban változatlan. A vers a hasonló alakú szavak ismétlődésének, a variációknak a segítségével az apoteózis minden jegyét magán viselő képként bontakozik ki. A vers-én kijelenti, Pesten látta élete leghosszabb nyelvű partvisát:

vitték valahová a sugárúton
olyan volt mint valami abszolút egzakt mérőrúd
ragyogása apám bolti rőfjét idézte
hihetetlen de boltjából csak az a rőf maradt
mennél szegényebbek lettünk
annál vakítóbban ragyogott a mindenség átmérője mondtam
(Tolnai 2017, 115).

Egy bélyeg megfáradt színe istenbizonyíték lesz (Tolnai 2017, 38). Egy másik vers énje Vojo Stanićról és Bojan Bemről, a festőkről azt állítja:

a világhoz való viszonyukban
a nagy olasz naivakhoz hasonlatosan van valami közös
teret anyagot tudnak biztosítani az áhítatnak
(Tolnai 2017, 227).

Az új versekben tudatosan alkalmazott fogalmak közé tartozik a monarchiaszürke mantil, a gyöngyös, az ólomlemez, a martonosi vak kosárfonó, a drótkefe, a borzháj. A versről versre vándorló fogalmakat a beszélő változtatlanul motívumnak, költői kategóriának nevezi, s azt kérdezi magától, „kitarottál-e mondd motívumaid (metaforáid) mellett / a végtelenbe tudtad-e fűzni ultraviola fonalukat” (Tolnai 2017, 93).

Tolnai költői kategóriái nem bölcséleti fogalmak, inkább látható, anyagszerű minőségek: vagy azok metaforái. Az öregség talán egyféle eloldódásként, a magyarázatra törekvésnek, az újhoz lendületet adó lehorgonyzásnak a hiányaként, az általános fölerősödéseként írható le. A *Nem könnyű* költeményeiben az elmúlás jelei egy változatlanul gazdag és telt vizuális közegen szűrődnek át.

Irodalom

- Blanchot, Maurice. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó, Németh Marcell. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Deleuze, Gilles. 2014. *Francis Bacon: Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Denegri, Ješa. 2013. *Srpska umetnost 1950–2000: Pedesete*. Beograd: Orion Art, Topy, IPD.
- Karahasan, Dževad. 2007. Smrt, jezik i ogledalo. In Dževad Karahasan. *O jeziku i strahu*. 27–39. Sarajevo: Connectum.
- Mediala. 2006. Szerk. Gradimir D. Madžarević. Beograd: Službeni glasnik.
- Mikola Gyöngyi. 2005. *A nagy Konstelláció: Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*. Pécs: Alexandra.
- Nancy, Jean-Luc. 2015. *Das andere Porträt*. Übersetzt von Thomas Laugstien. Zürich–Berlin: Diaphanes.
- Tolnai Ottó. Doreen 2. In *Homorú versek*. Petőfi Irodalmi Múzeum. Digitális Irodalmi Akadémia. https://reader.dia.hu/document/Tolnai_Otto-Homoru_versek-1080
- Tolnai Ottó. Sirálymellcsont. In *Sirálymellcsont*. Petőfi Irodalmi Múzeum. Digitális Irodalmi Akadémia. https://reader.dia.hu/document/Tolnai_Otto-Siralmellcsont-624
- Tolnai Ottó. Ott a budi mögött. In *Wilhelm-dalok avagy a vidéki orfeusz*. Petőfi Irodalmi Múzeum. Digitális Irodalmi Akadémia. https://reader.dia.hu/document/Tolnai_Otto-Wilhelm_dalok-439
- Tolnai Ottó. A patkányfogó csattant. In *Wilhelm-dalok avagy a vidéki orfeusz*. Petőfi Irodalmi Múzeum. Digitális Irodalmi Akadémia. https://reader.dia.hu/document/Tolnai_Otto-Wilhelm_dalok-439
- Tolnai Ottó. 1977. Pechán József. *Híd* 43 (6): 792–799.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő disznószétről: Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony: Kalligram.
- Tolnai Ottó. 2011. *A tengeri kagyló: Kisregély*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó 2017. *Nem könnyű: Versek 2001–2017*. Budapest: Jelenkor.

A TANÚSÁGTEVŐ FELELŐSSÉGE

Aleksandar Tišma: *Upotreba čoveka*



A fiatalember

Naplóját, pontosabban annak nagyobb részét Aleksandar Tišma 2001-ben, két évvel halála előtt bocsátotta közre.¹ A közel hat évtizeden át vezetett, 1128 oldalt kitevő feljegyzésáradat művének legfontosabb kommentárja. Marko Čudić találó jellemzése szerint „egyfajta brutális intim lecsupaszítás, a végső-kig vitt egzisztenciális félelemtár és elmélyült műhelynapló” (Čudić 2018, 52).

A tizennyolc éves, érettségire készülő fiú első, 1942. július 29-én kelt bejegyzésében elmondja, hogy 1941 őszén fordulat állt be az életében, „a válságok ideje” lejárt. Önmagát a következő szavakkal jellemzi:

eltűnt kamasz nihilizmusom, a gondolatok és eszmék ama rendetlensége. [...] Különösen, szinte természetellenesen tárgyilagos lettem. [...] S most, íme, itt állok fiatalon, egészségesen és kiegyensúlyozottan. Olyan hajónak látom magam, amely a ködön áttörve végre nyitott látóhatárt tud maga előtt, és azon tétovázik, melyik irányban induljon el (Tišma 2001, 9, fordítás tőlem – U. Cs.).

A leküzdött krízisről nem árul el semmi közelebbit, nem jegyzi föl például azt a körülményt sem, hogy az újvidéki szerb tannyelvű gimnáziumból az új, magyarországi igazgató kicsapatta őt (a szünetben a mellékhelyiségben cigarettázott), ezért magántanulóként készül az érettségire. Válságát a politikai változásokkal, Belgrád 1941-es bombázásával, a Jugoszláv Királyság kapitulációjával, Bácska Magyarországhoz való visszacsatolásával, az 1942-es újvidéki razziával sem hozza összefüggésbe. A fiatal naplóíró belső, szellemi-lelki alakulását szemmel láthatóan öntörvényűnek látja.

A zavar, amelyet maga mögött tud, nem a gyerekkor és a pubertás határán bekövetkezett irányvesztés lehet, hanem tehernek érzett hármass, szerb–magyar–zsidó identitásának következményeként alakulhatott ki. Szülei még a Monarchiában nőttek fel, édesanyja, a horgosi származású Müller Olga olyan

¹ Tišma a *Napló* előszavában elmondja, 1991-ben egészében közreadott korai feljegyzéseit változtatások nélkül jelenteti meg a kötetben, későbbi naplójából azonban kihagyja azokat a részleteket, amelyek feleségét és rokonait sértenék. A *Napló* hiánytalan kéziratát a Matica srpska kéziratgyűjteményében helyezte el, s a maga és a felesége halála utáni huszonöt évre zárta (Tišma 2011, 6).

asszimilált zsidó kereskedőcsaládból származott, amelynek tagjai izraelita vallású magyaroknak tartották magukat. Apja, a szerb nemzetiségű Gavro Tišma a horvátországi Likában, Gospić környékén született egy kis faluban, korán félárva lett, előbb a szerémségi Karlócára, az ortodox papneveldebe került, majd a papi szemináriumban folytatott tanulmányait félbeszakítva segédként dolgozott Szegeden, egy zsidó származású kereskedő üzletében. Müller Olga a házasságkötésükkor áttért az ortodox hitre (Tišma 2012, 18–26). 1924-ben, a trianoni döntés nyomán határtelepüléssé lett Horgoson született fiukat ortodox templomban keresztelték meg. A család később Újvidékre költözött, Gavro Tišma itt déligyümölcs-nagykereskedést tartott fenn. A vallási szertartások betartásának tekintetében mind az apát, mind az anyát közömbösség jellemezte, ami nem volt szokatlan a korabeli, többnemzetiségű Újvidéken (Tišma 2012, 27). Tišma gyerekkorában megtanult magyarul.

1992-es önéletrírásában (Tišma 2012) azt állítja, feltehetőleg azért lett író, mert a művészetnek a szépség és a világosság elve szerint megalkotott világát – ellentétben valóságos identitásával – uralni tudta. Amint elmondja, gyerekkorában úgy érezte, a tény, hogy nem egészen szerb, gyengévé teszi és megalázza őt. Miközben szerb nemzetiségű társai nem voltak tudatában annak, hogy a többségi nemzethez tartozás, az ösztönös beidegződések, az örökölt vélemények mennyire megkönnyítik a másokkal való érintkezésüket, magabiztosságuk Tišmát a saját bizonytalanságában erősítette meg (Tišma 2012, 28).

A *Napló* tanúsága szerint az írás nem oldotta meg, hanem csupán egy másik síkba vetítette ki, és így fönntartotta az önazonosság belső feszültségét. A *Napló* fiatal írójának feljegyzéseiből kiderül, egy nagyon határozottan végigvitt életvitelre szánta el magát. Az életmód lényege, hogy két olyan hajlamot ápol magában, amelyek segítségével elfeledkezhet önmagáról. Az önfeledtség egyik lehetősége az írás, a másik a szexualitás. A tizennyolc éves fiú meglepően kiforrottan szól hozzá irodalmi kérdésekhez, noha természetesen jó néhány meghatározó olvasmány később kerül majd a kezébe. A nyilvánosházak, a külvárosi kocsmák látogatásától a „szerelmi betegség”, a folyton kiújuló gonorrhoea sem tántorítja el.

Naplójában később többször is önazonossága feszültségével magyarázza a rá jellemző, nem csupán a prostituáltakhoz fűződő promiskuitást. 1972. szeptember 19-én kelt bejegyzésében gyerekkorát – valószínűleg nemzeti hibriditására, viszonylagos, lebegő helyzetére is utalva – nemlétnek nevezi, amelyből a nők és az írás segítségével próbált szabadulni (Tišma 2001, 562). Két évvel később pedig az alábbi, kegyetlen látéletet fogalmazza meg:

Belső pusztaságom alapja az, hogy képtelen vagyok szeretni. Azokkal az érintkezésekkel próbálom meg legyőzni a pusztaságot, melyekre egyedül képes vagyok – a nőkkel való érintkezésekkel. Ám minthogy ezekben az

érintkezésekben nincs szerelem, és nem is születik belőlük szerelem, utánuk újra pusztaság keletkezik, mely újabb érintkezésekre hív. Ez a kör mánia, a mánia minden nyugtalanságával és elégedetlenségével. Ám amikor a tavasszal, betegségem következtében, kitörtem belőle, nem a megszabadulást pillantottam meg, hanem a reménytelenség és a halál szakadékát (Tišma 2011, 587, fordítás tőlem – U. Cs.).

Önéletírásának visszatekintő, összegző szövegében identitása két pilléreként szerbségét és a zsidóságát jelöli meg. *Naplója* szerb nyelvű: amikor belekezd, már eldölt, hogy az önkifejezés és az irodalomról való gondolkodás nyelve számára a szerb lesz.

Önéletrajza alapján úgy tűnik, a közvetlen környezetéből, az iskola és a barátai felől érkező impulzusok 1941-ben erősödtek fel annyira, hogy eldöntötte, szerb író lesz. Az 1941. március 27-én, a Jugoszláv Királyságnak a tengelyhatalmakhoz való csatlakozását követő katonai puccs melletti szimpátiatüntetést még közönyösen figyelte (Tišma 2012, 29), pedig, a többi szónokhoz hasonlóan, gimnáziumi igazgatója is azt kiáltozta a városháza erkélyéről, hogy inkább a háború, mint a tengelyhatalmakhoz való csatlakozás (Bolje rat nego pakt!). Bácska Magyarországhoz való visszakerülése után „részleges szerbségéhez való szolidaritásból” iratkozott be az újvidéki szerb tannyelvű gimnáziumba (Tišma 2012, 37). Az újvidéki razzia utolsó napján anyai nagyanyja, Müller Teréz már a Duna jegébe vágott lék felé vezető sorban állt, amikor megérkezett a vérengzést leállító parancs. Tišma a razzia után felismeri, „hogy itt élet-halál harc folyik, az egyik félnek el kell pusztulnia ahhoz, hogy a másik fennmaradhasson” (Tišma 2012, 38, fordítás tőlem – U. Cs.). A magyar kultúrát régiesnek és zártnak látta, meg volt róla győződve, hogy a harcból a kevésbé régiesnek, nyitottabbnak látott délszláv kultúra fog győztesként kikerülni.

1942-ben, az érettségi után Budapesten beiratkozik az egyetemre. Tudatosan készül írói hivatására, francia olvasmányai mellett magyarul is sokat olvas. Ennek ellenére szellemi magányban és aszkézisben él itt, nem adja át magát a kulturális közeg alakító hatásának (nem ismerkedik meg például azokkal a magyar írókkal, akik számára a fasizmus – hozzá hasonlóan – az egzisztenciájukat veszélyeztető fenyegetés volt), ösztönösen elzárkózik mindentől, ami őt délszláv írói identitásában megingathatná. 1961-es útirajzában, *Közép-Európa délkörében* azt állítja, a magyar főváros számára a vágyott és akkor még ismeretlen, elérhetetlen Nyugat-Európának pusztán az előképe volt:

Pest a kaland volt a számomra, háborús forgatagával, amíg engem, a betolakodót és szökevényt valószerűtlen fényével és sötétségével elrejtett, reményként és kiútként egy még élőbb, még tömegesebb, még romlottabb forgatagot vetítve elő, melyben nem csupán identitásunktól, hanem

az identitásunkra való rá gondolástól is megszabadulunk. Engem, a zöld-fülűt alakított, ám az elégedetlennek a messzeségbe vezető utat mutatta meg. E messzeség szükségszerűen a város kivetülése volt, ám nem ő maga (Tišma 2015, 107, fordítás tőlem – U. Cs.).

Tišmát 1944 tavaszán munkaszolgálatra hívták be, a vészkorszakból három hónapot egy erdélyi munkatáborban töltött, lövészárkok ásásával. A háború végén Újvidékre tért vissza. Háború utáni naplófeljegyzései az új, számára idegen szocialista rendben való helykereséséről, írói kísérleteiről szólnak. Első művei, melyek nem a szerb epika hagyományát követték, éles elutasításban részesültek, arra készítette Tišmát, hogy még évtizedekig kételkedjék szerb nyelvtudásában és a stílusára jellemző nyelvhasználat jogosultságában (Čudić 2018, 55).

A tanúságtevő felelőssége. A *Blahm* könyve

Philippe Lejeune úgy látja, az autobiográfiát létrehozó önéletrajzi szerződés érvénye az önéletrajz írójának fiktív műveire is kiterjed, a befogadó a szerző fiktív műveit is úgy olvassa, hogy az irodalmi hősök érzékelésében, környezetük leírásában a szerző személyes élményeit fedezi fel (Lejeune 2003, 42–44). Tišma önéletrajzának segítségével regényei bizonyos jelneteinek autobiografikus eredetét azonosítani lehet, naplójából kiindulva pedig az „önéletrajzi tér” rejtettebb megnyilvánulásai is feltárhatók. Vladimir Gvozden megfigyeli, hogy Tišma prózája egy hasadás, egy törés köré szerveződik: Tišma számára az irodalom a világ megértésének emelkedett formája, ám az irodalomra egyúttal a világban közvetlenül megtapasztalható szenvedés és ínség kifejezésének feladatát is rábízta (Gvozden 2005, 83–84). Tišma nem úgy ír, mint a holokausz áldozatai vagy tanúi, hanem mint olyasvalaki, aki a holokauszt hatását, mások tanúságait és traumáit újraalkotja. Elbeszélése nem a traumát személyesen átélők beszédének jegyeit mutatja, hanem inkább azt, amit a holokausz elbeszélése egy érdeklődő hallgatóban kelt (Gvozden 2011, 6–7). A lejeune-i, értelemben vett „önéletrajzi tér” megléte Tišma műveiben azonban arra világít rá, hogy prózájában a „holokausz-effektus”-t létrehozó elbeszéléstechnika, az erőszak történéseinek tárgyilagos bemutatása, a hősök érzékelésének, reakcióinak belső nézőpontú ábrázolása nem független a fasiszmusról és táborokról tanúságot tevő szerző személyes felelősségének kérdésétől.

Tišmában a múlt század hatvanas éveitől kezdődően kezdett formálódni az az elemi erejű felismerés, hogy bár a Soát személyesen nem élte meg, ahhoz mégis elháríthatatlan módon köze van. Említett útirajzában, a *Közép-Európa délkörében* a haláltáborok létét nagyon visszafogottan, szinte érintőlegesen említi. Lengyelországban és Bécsben a koncentrációs táborok három túlélőjével

találkozott. *Naplója* szerint azzal a zsidó származású lengyel kisfiúval azonosult, akit egy fénykép úgy örökít meg, hogy a varsói gettóban hitleri köszöntésre lendíti a karját (Tišma 2001, 596, 1009). Regényeinek a táborokat megjárta szereplői életben maradásukat „közreműködésüknek” köszönhetik. A „közreműködő” alakjával való azonosulásnak Tišma esetében két síkja van. Attól fogva, hogy zsidó identitásával azonosult, az a magatartás, amellyel sikerült elkerülnie a Soát, etikai értelemben kiegyenlítődött a túlélő magatartásával. A túlélővel való azonosulásnak azonban egyúttal prózapoétikai oka is van, Tišma tudta, hogy a fasizmust és a Soát kizárólag a szemtanú nézőszögéből írhatja le.

Giorgio Agamben 1981-ben publikált, *Ami Auschwitzból maradt* című könyvében a táborokról való tanúskodás és az átéltek nyelvi megjelenítésének kérdését veti fel. Abból indul ki, hogy a tanúskodás mindig az etika területéről a jog területére való átlépéssel jár együtt, hiszen az etikai, a politikai és a vallásos felelősség is csupán a jogi felelősség segítségével fejezhető ki. A haláltáborról vallomást tevő nem lehet büntelen, hiszen tanúskodása „etikai értelemben – egy minden felvállalhatónál nagyobb felelősséggel” (Agamben 2019, 16) való szembenézést jelent. A vallomást tevőre nehezedő felelősség a koncentrációs táborok léthelyzetéből, a Primo Levi által „szürke zónának” nevezett állapotból ered, amelyben „a jó és a rossz, és velük a tradicionális etika minden eleme, eljut az összeolvadás pontjára” (Agamben 2019, 16). A haláltábor, a felelősség hiányának szférája nietzschei értelemben nem *túl* van a jón és rosszon, hanem *innen* (Agamben 2019, 17).

A táborok valódi tanúja az lehetne, aki odaveszett. A tanúságot tevőnek a fizikailag teljesen kimerült, apátiába esett, a légerek zsargonjában muzulmánoknak nevezett táborlakók érzékelését, tapasztalatát kellene kifejeznie, ez a tapasztalat azonban kifejezhetetlen. A túlélő a valódi tanúk, az áldozatok helyett beszél, a már nem-embert, a muzulmánnt juttatja szóhoz, ám a valaki helyett való beszéd ebben az esetben nélkülöz minden értelmet: mindig egy hiányra utal, hiszen az odaveszetteknek nincs átadható történetük vagy tanításuk. Ennélfogva a tanúságtételben részt vevő mindkét szubjektum: „a néma beszélő, a nem-ember és az ember egyaránt belép abba a megkülönböztetés nélküli zónába, melyben már nem lehet kijelölni az alany pozícióját” (Agamben 2019, 106–107).

A „minden felvállalhatónál nagyobb felelősség”-et Tišma a koncentrációs táborok történésének szentelt öt regénye közül az elsőben, az 1972-ben megjelent *Blahm könyvében* az újvidéki razzia összefüggésében mutatja meg. Danilo Kiš *Fövenyóra* című regénye, amely a razzia utáni időszakban, részben újvidéki színtereken játszódik, szintén 1972-ben látott napvilágot.

A regény főhőse, Miroslav Blahm, apai oldalról közép-európai, anyai oldalról pedig balkáni zsidó családból származik, a múlt század negyvenes

éveiben végzős gimnazista. Az újvidéki razziától és a deportálástól úgy menekül meg, hogy feleségül veszi szerb nemzetiségű szerelmét, Janját, és áttér az ortodox hitre. Blahmot Janjához és a lány egyszerű családjához a nyelvbe, a szokásokba való begyökerezettségük vonzotta, amelyet idegen minták és hatások nem ingattak meg, azt a módot csodálta bennük, ahogyan nem akaratlan, hanem ösztönösen, magától értetődően ellenállnak minden másságnak (Tišma 2011, 128).

Blahm a razzia idején már nem lakik otthon. Amikor a letartóztatások hulláma eléri a Merkúr-palotát, ahol él, a magyar hatóságokkal együttműködő újságíró és lapszerkesztő, Predrag Popadić menti meg, akit Blahm Janja szeretőjének hisz.

A regény utolsó fejezetében az újvidéki zsinagógában, abban az épületben, amely az 1944-es deportáció idején gyűjtőpontként szolgált, Blahmhoz a hangverseny szünetében ingatlanügynök ismerőse, Funkenstein csatlakozik, aki feltűnő, divatjamúlt öltönyében úgy mozog a templomban, mint aki otthon van. Blahm beszélgetés közben felteszi a kérdést, hogyan élte túl a háborút. Funkenstein válaszából kibontakozik, hogy egész családját, mind a tizenhetüket Bergen-Belsenbe deportálták. Funkensteinnek az volt a szerencséje, hogy Kerbler, a zenekedvelő táborparancsnok az első appelen megkérdezte, ki játszik hangszeren. Funkenstein hegedülni tudott, neki és zenésztársainak az volt a feladatuk, hogy a halálraítélteket a vesztőhelyre szállító, foglyok húzta saroglyát zeneszóval kísérik. Blahm, amikor a szünet végén újra magára marad, azzal szembeül, nem tudja Funkenstein imént elbeszélt történetének minden részletét felidézni, a helyszínt nem látja maga előtt, hiszen sohasem járt ott. Felidéződik benne gyerekkori élménye, amikor nagymamája magával vitte a zsinagógába. Már akkor elidegenítően hatott rá a rabbi és a hívek imájának szenvedélye és odaadása, mert megérezte, az ősiség az idegen környezetben nem maradhat fenn, pusztulásra, gyűlöletre és megsemmisülésre van ítélve. Majd azt gondolja, apjának a zsinagógával szemben a kávéházakat előnyben részesítő „kozmozopolitizmusa” ugyanolyan túlzás volt, mint a régi hagyományok ápolása az idegen közegben, s ugyanúgy halálra volt ítélve (Tišma 2011, 227).

Blahm a razzia előtti hetekben szégyent érezve bolyongott Újvidék utcáin, és a halált hívta. A zsinagógában az önvád paroxizmusával azt állítja, rokonait ő ölte meg (Tišma 2011, 227).

A szégyen meghaladására a regény utolsó bekezdéseiben a főhős elképze-
li azt a majdani háborút, pogromot, amelyben elpusztult hozzátartozóihoz hasonlóan ő is engedelmesen a hurokba hajtja majd a fejét, vagy odaáll majd a puskacsövek elé. Blahm azonban látomásával nem múltbeli „bűnét” szeretné jóvátenni, hanem az áldozatok tisztánlátásával azonosul. Az erőszaknak abba a fokozhatatlan pillanatába képze-
li magát bele, amelyben az áldozat megbizo-

nyosodik halála elkerülhetetlenségéről, és ezzel egyidejűleg az őt hatalmában tartó, vele szemben álló embert gyilkosaként ismeri fel. Az áldozatok igazságát Blahm belső nézőpontja hitelesíti.

A személytelen tanúskodás. *Az ember ára*

Tišma következő regénye, az 1976-ban megjelent, magyarra *Az ember ára* címen fordított *Upotreba čoveka* a felelősség kérdéséről látszólag messzebbre kerül, mint a *Blahm könyve*. Tišma naplójába 1974. március 25-én feljegyezte, ez az első olyan könyve, amelyben nem önmagát ábrázolja (Tišma 2001, 582). Ezt az állítást tovább árnyalja az 1974. június 29-i bejegyzés. Ebben leszögezi, *Az ember árát* azért tartja első epikai művének, „mert benne első ízben nem magamat írom le, hanem önmagam elemeit más alakokba építem bele. Ezt már, a főhőst kivéve, a *Blahm könyvében* is megtettem. Ám itt egyetlen hőssel sem azonosulok” (Tišma 2001, 585, fordítás tőlem – U. Cs.).

Az Upotreba čoveka Újvidéken játszódik. A gimnázium felső osztályaiba járó három főhős németül tanul. A Celjéből származó, német anyanyelvű Kisasszony, Anna Dertvenšek, akihez nyelvtanulás céljából magánórákra járnak, belehal epeműtétje szövödményeibe. Titkos naplóját Vera Krohnerre bízta, s a lányt arra kéri, égesse el. Vera a füzetet fölteszi a polcra, iskoláskönyvei közé, ám előtte a naplófüzetbe bejegyzi a Kisasszony halálának dátumát. Egykori tanulótlársa, Sredoje Lazukić e bejegyzés alapján azonosítja a füzetet a Kisasszony naplójaként, amikor 1945-ben, a város felszabadulását követően Vera feldúlt szülői házában az iskoláskönyvek között megtalálja a naplót, és magához veszi.

A regény a harmincas és a negyvenes évek egész vajdasági társadalmát olyan „szürke zóná”-nak láttatja, amelyben a tapasztalat nem képes artikulálódni, hanem közvetlenül a testbe és a szexusba íródik bele. Sredoje apja, Nemanja Lazukić, a Szerbiából származó, a Vajdaságban élő nemzeti kisebbségekre mélységes megvetéssel és gyanakvással tekintő ügyvéd azért járattja németórákra a fiát, mert szerinte a németiséggel szemben a trójai faló taktikáját kell alkalmazni.

Vera apja, a Bécsben tanult Robert Krohner kereskedő, lotyóvá lett egykorú cseléd lányukat, Rézit vette feleségül, azt szeretné, hogy gyerekei a helyi sváb nyelvjárás és a jiddis helyett az irodalmi németet tanulják meg. A lányát, Verát a szokásoknak és hiteknek a házukban uralkodó szégyenletes összevisszasága iktózzal tölti el, ezért védekezésül falat emel maga köré. A fal csupán akkor omlik le körülötte, amikor a táncórán a szabályos, személytelen tánclépések alapján mindenki mással azonosnak tudja magát.

Sredoje különös, kegyetlen élvezetvágyat fejleszt ki magában. Az a meggyőződése, hogy a nőket le kell igazni, meg kell törni, le kell róluk tépni a tartóz-

kodás álarcát. A tánciskolai gyakorlatokat képmutatásnak érzi. A vállára ereszkedő könnyű lánykezek kihívják őt, aki tapasztalatból már tudja, az érintés mennyire közeli és mély lehet. Amikor Verával táncol, mindketten úgy érzik, különös harmóniában kapcsolódik össze a testük. Sredoje nem érzékeli, hogy Vera számára a tánc az általánosság, a jellegnélküliség menedéke.

A regény egyik fejezetében a „személytelen, ám nem mindentudó narrátor” (Gvozden 2011, 7) az Auschwitzból Újvidékre visszatérő, teljesen magára maradt Vera Krohner érzékelését, reakcióit, környezetét, a mindennapi életbe való visszatérésének kudarcát beszéli el, azt, ahogy munkahelyének elvesztése után érthetetlenül, ugyanakkor magától értetődő könnyel ajándékokért vagy pénzért odaadja magát idegen férfiaknak. A regényben Vera egyes szám első személyű beszámolója is olvasható a táborról, arról is, hogy a felügyelő, Handke hogyan választotta őt ki a bordély számára, amikor egyszer a foglyok testi állapotát mérték föl úgy, hogy meztelenül egy keskeny pallón kellett végigfutniuk, hogyan tették meddővé.

Vera és Sredoje a háború után, a harmincas éveik elején találkoznak újra. Vera elmeséli neki azt, amit a táborban átélt. A testi kapcsolat közöttük kezdetben a szexualitást nem magába foglaló gyengédségre korlátozódik. Végigolvassák és megvitatják a Kisasszony naplóját, ezt az érzelmes, lelki fájdalomról beszámoló szöveget, melyben több férfi is fölbukkan, akikkel a Kisasszony többnyire nem lépett testi kapcsolatba. Amikor Sredoje megkérdőjelezi a Kisasszony fájdalmát, Vera kifejti, egyik szenvedés nem kisebb a másiknál, minden azon múlik, meg van-e békélve az ember. Sredoje következő kérdésére, hogy a Kisasszony fájdalmánál nem nagyobb-e annak a szenvedése, akit kényszerítenek a szerelemre, Vera zokogni kezd, a túlélő büntudatával azt válaszolja, éppen arról volt szó, hogy a táborban „belenyugodott” abba, ami vele történt. Az őt karjaiba vevő Sredoje a vigasztalás ölelését érzéki ölelésbe váltja át:

most, amikor megszokott arca szertefoszlott előtte, képzeletében fölmasgasodik előtte a lánynak egy másik arca, s amögött egy másik test, bizalmatlan ruganyosságában, átszellemülten, az a test, amely után kisiúsan vágyakozott, s amely most, miközben magához vonja, íme, meztelenül és ártatlanul, fogolyként szalad vele szemben a hosszú, üres téren keresztül, a pallón át, amely olyan keskeny, mint amilyen keskeny a halál és az élet közötti határ (Tišma 2010, 326, fordítás tőlem – U. Cs.).

Amikor a gyönyör legmagasabb fokát csiholják ki testükből, rájönnek, kapcsolatuk jövőjében semmi más nem lehet jelen, mint lassan elnehezedő, öregedő testük. Sredoje felajánlja, égessék el a Kisasszony naplóját. A regény a napló égésének leírásával zárul.

A történetet a méltán Tišma prózaírásának javához tartozó tematikus leírások, listák szakítják meg. A narrátor ezekben bizonyos elemeket előrevetít,

más elemekhez visszatér, kinagyítva őket. A listák nem a történet ok-okozati összefüggéseit vagy időrendjének logikáját törlik meg.

Agamben – Levi nyomán – kiemeli, „a muzulmán nem látott és nem tudott semmit, hacsak nem a látás és tudás lehetetlenségét” (Agamben 2019, 47). Tišma regényében a történetbe ékelődő listák egyik legfontosabb jellemzője az, hogy bennük látványok kerülnek hangsúlyos szerepbe. Az elsőben az elbeszélő – ekkor még a történet kezdetén járunk, a narrátor állításainak többsége ezért anticipáció – azoknak a helyszíneknek emberektől üres rajzát adja, ahol a hősei hosszabb-rövidebb ideig éltek. A szereplők életterének megjelenítéséből hiányzik az időre való bármilyen utalás. A leírásokban a szobabelsők úgy üresek, hogy nem tudjuk, lakójuk egy pillanatra hagyta-e el őket, vagy éppen elhurcolták. Az elbeszélő az auschwitz-i tábor épületeit madártávlatból mutatja be, közülük baljóslatúan kiemelkedik a bordélyház fehérre meszelt épülete. A második lista a szereplők testének, bőrének, szőrzetének, szemszínének, hajának, fiziológiai adottságaiknak, például a betegségekre való hajlamaiknak kimerevített sora. A harmadik felsorolás a szereplők halálát írja le, a negyedik az elválások jeleneteit helyezi egymás mellé. A halálnemek sorozata Vera Krohner apai nagynagyjával kezdődik, aki életét az auschwitz-i gázkamrában végzi, és a harmadik főhős, a szélsőséges testi megcsönkítást elszenvedő Milinko Božić utolsó pillanatainak leírásával zárul. Partizánnak állt ő is, a visszavonuló német csapatok, mert a németektől zsákmányolt zubbony volt rajta, németnek hitték, és amikor megsebesült, magukkal hurcolták. Sebesülése következtében végtagjait és látását elvesztette, dobhártya és hangszálak nélkül maradt.

Az elbeszélő mindössze láttatni akar. Még fokozottabban így van ez abban a talányos, sűrítettségében ragyogó és felkavaró betétszövegben, amelyben Tišma egy újvidéki pillanatképet, az utcán járó-keelő emberek mozdulatait örökíti meg. Ebben a városképben nem a hiány tűnik fel, hanem a jelentésnek valamilyen különös, rejtélyes teljessége.

Míg a *Blahm könyvének* főhőse megmarad a személyes tanúskodásnál, *Az ember árának* szövegformálása mintha a tanúságtételnek azt a formáját közeli-tené meg, melyet Agamben teljes deszubjektívációként írt le.

Irodalom

- Agamben, Giorgio. 2019. *Ami Auschwitzból maradt: Az archívum és a tanú. Homo Sacer III.* Ford. Darida Veronika. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Čudić, Marko. 2018. Aleksandar Tišma fragmentumai a magyar irodalomról. *Alföld* 69 (9): 52–66.
- Gvozden, Vladimir. 2005. Aleksandar Tišma és a Holocaust-effektus. Ford. Orcsik Roland. *Tiszatáj* 1. 82–97.

- Gvozden, Vladimir. 2011. Mukotrпно oživljavanje istine. In Aleksandar Tišma. *Knjiga o Blamu*. 5–19. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Lejeune, Philippe. 2003. Az önéletírói paktum. In *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. Varga Zoltán. 17–46. Budapest: LHarmattan.
- Tišma, Aleksandar. 2001. *Dnevnik 1942–2001*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Tišma, Aleksandar. 2010. *Upotreba čoveka*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tišma, Aleksandar. 2011. *Knjiga o Blamu*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tišma, Aleksandar. 2012. *Sečaj se večkrat na Vali*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tišma, Aleksandar. 2015. Meridijani Srednje Evrope. In Aleksandar Tišma. *Drugde: Putopisi* 57–107. Novi Sad: Akademska knjiga.

A VERSFORDÍTÁS ALKÍMIÁJA

Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš fordítói elvei



Poétikák

Danilo Kiš élete végén, a közép-európai irodalomról szóló 1986-os esszéjében hivatkozott először Kosztolányi nevére (Kiš 2012, 129). Műveit, poétikáját a formálódása éveiben nem ismerte: a magyar költészet 1967-es szerb nyelvű antológiájába írt előszavában (Kiš 1995) legalábbis még nem tért ki ezekre. Késői éveiben is elsősorban a prózaíróról említi, 1989-es interjújában Kosztolányit azok között az írók között nevezi meg, akiket a beszélgetés pillanatában példaként vagy mintáiként tart számon (Kiš 1990, 279).

Kišt mindenekelőtt a *homo aestheticus* kivételes tisztasággal megvalósított pozíciója vonzhatta Kosztolányiban. Míg Kosztolányi nem élte meg sem a második világháború eseményeit, sem pedig a rá következő kommunista diktatúrákat, Kišt az foglalkoztatta, hogy az irodalom hogyan tud elszámolni a huszadik század véres történeti tapasztalatával, miközben megőrzi önelvűségét.

Mindkettejük esetében a próza sok szállal kapcsolódik a költészethez. Kosztolányi, akinek pályájában a költői és a prózai termés szakaszai váltakoznak, a prózát az értelmi, a verset pedig az érzelmi élet zenéjének nevezte (Kosztolányi 1990i, 501). Kiš többször felidézte, hogy költőnek készült, korai lírai impulzusait a műfordításban élte ki, s a költészet a prózai kifejezés sűrítettségére tanította meg (Kiš 1990a, 212). Regényének, a *Kert*, *hamunak* elbeszélésmódját mint intellektualizált lírizmust határozta meg (Kiš 1990a, 213).

Aleksandar Tišma egyik naplóbejegyzése, amelyben Kiš írásművészetéről vall, közvetve megvilágítja, mit kell értenünk a próza költészeti alapján. Tišma a nála tizenegy évvel fiatalabb, ám korábban sikeres Danilo Kišre egész életében mint irodalmi riválisára tekintett. 1990. április 14-i feljegyzésében arról számol be, hogy az újvidéki zsidó hitközségben Kiš prózájáról tart majd előadást: napok óta műveinek bővületében él, csodálkozik, korábban hogyan maradhattak rejtve előtte Kiš prózájának értékei. A következő általános véleményt fogalmazza meg:

[Kiš] fölényesen jobb a művészi kifejezés és a metafizikusság tekintetében, ami a nyolcéves Andi halálfélelmében mutatkozik meg, és Borisz Davi-

dovics abbéli eltökéltségében, hogy a vizsgálat szorításában megőrizze az igazságot. De azért szegényebb motívumokban, nincs erotikája, ahogy, mondjuk, nekem van (Tišma 2001, 960, fordítás tőlem – U. Cs.).

Tišma a saját műveiben jelen lévő erotikára utal. Regényeiben a társadalmi visszasságok, a hatalmi területek a szexus területén nyilvánulnak meg, prózájában az erósz sokszor olyan erőként mutatja be, amely az individuáció ellenében hat. Ehhez az alapvetően világot létesítő művészethez viszonyítva mind Kiš, mind pedig Kosztolányi prózája költői abban az értelemben, hogy a dolgok eredendő, közvetlen érzékelését, a közvetlen létviszonyt fejezi ki.

Mind Kosztolányi, mind pedig Kiš jelentős versfordítók voltak. Mindketten a magyar és szerbhorvát kultúrában bevett közép-európai fordítási modellt követték, amely a verset eredeti formájában ülteti át. Az ezzel ellentétes, francia fordítási mód az eredeti formai sajátosságait prózai parafrázis segítségével próbálja érzékeltetni. A közép-európai mód a vers jellegzetességeinek tudatosítását feltételezi. Fordításelméleti írásaikban közvetve tehát költészetfelfogásukról tanúskodnak.

Az élő nyelv

Kosztolányi úgy vélte, hogy a hallott vagy olvasott nyelv „annyira élő és valóságos, hogy érzékeinkkel is észlelhetjük” (Kosztolányi 1990a, 187). Az anyanyelvű szöveg szerinte az író lelkének *testi létezése*: „Az, hogy anyanyelvemen írok, nem fogalmazás, hanem a lélek légzése, a legközvetlenebb közlés, szabad úszás, ösztönös és élet” (Kosztolányi 1990c, 226). Az írásban a személy eltűnése után is a „lélek beszéde” őrződik meg (Kosztolányi 1990c, 228).

A főtiekhez hozzá kell tennünk, hogy a lélek szónak Kosztolányi számára nem volt metafizikai jelentése. A lélek az ember élettani létezéséből következik: „nem egyéb, mint a szerveink működésének finom terméke” (Kosztolányi 1990g, 462).

Kosztolányi ugyanakkor a nyelv egyes elemeinek is lelket tulajdonít, a szavak lelkét például a hozzájuk társuló képzettartalmaknak tulajdonítja:

Egy új szó lassanként telik meg képzettartalommal. Idő kell hozzá, amíg reá az a fénykör fonódik, mely a pontosan kicövekelt, fogalmi jelentésen kívül bizonyos nemes tétovaságot és elmosódottságot is ad neki, a kedélynek azt a sugárzó mozgékonyt, a beleképzeléseknek és hozzágondolásoknak azt a derengő rugalmasságát, a különféle emlékeknek azt a gyöngén világló, rejtelmes ködét, mely a szavaknak voltaképp a lelke (Kosztolányi 1990f, 208).

A vers keletkezése

A huszadik század első negyedének irodalmi gondolkodását az az elképzelés határozta meg, hogy az irodalom a művészeti ágak között önálló státusszal rendelkezik, és más írásnemekkel szemben magasabb rendű (Józan 2009). A költészet bizonyos értelemben a leginkább elszakadó, ezért legmagasabb rendű megnyilvánulásnak számított.

Józan Ildikó, amikor a huszadik század eleji magyar szerzőnek a 19. századi felfogással szakító új irodalomfelfogását írja le, kiemeli, hogy az említett szerzők az irodalmi művet olyan nyelvi konstrukcióként fogták fel, amely „a nyelvi működés *taníthatatlan* és *ösztönös* folyamata révén keletkezik” (Józan 2009, 97–98).

Kosztolányi szerint a vers létrejöttékor – egy magasabb rendű éberség állapotában – a költő tudati világa kikapcsolódik. A költőnek az ihlet pillanatában képek és szavak jutnak eszébe:

Ezek a szavak és képek már megírandó verséből valók, mely valahol létezik is, csak még benne nem jutott öntudatra. Nyomukon indul el, vakon, anélkül, hogy tudná, hova fog érkezni. [...] Fogalma sincs még, hogy mi a lényeg, csak azt érzi, mi a forma. Munkája abból áll, hogy odaveti magát ennek az érzéki játéknak (Kosztolányi 1990j, 516–518).

A képek és szavak megmutatkozó „érzéki játéka” ugyan már a verset előlegezi meg, a költő azonban a maga élményét az írás folyamatában találja meg, akkor, amikor e folyamat közben egyféle átalakulásként az emlékezés és az önelemzés maga: „a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképpen akkor tudja meg, hogy mire akart emlékezni, hogy mit akart magáról kideríteni, mikor verse már elkészült” (Kosztolányi 1990h, 485).

Amikor a verset Kosztolányi emberi szervezetként tételezi, voltaképpen a versnek a megalkotójával való azonosítása ellen lép fel. *Tanulmány egy versről* című, a *Nyugat*ban 1920-ban megjelent írásában kijelenti: természettudományos módszert vezet be a versértelmezésbe, a láthatóból indul ki: „a kritikusnak, akár a lélekbúvárnak, elsősorban a vers testi szervezetét kell vizsgálnia, hogy pontos diagnózist adhasson” (Kosztolányi 1990g, 462). Egy másik jegyzetében arra tér ki, hogy a versek értékelésekor mindig a kézzelfoghatóra, az érzékelhetőre szorítkozik. A versben megnyilvánuló szellemről és lélekről ugyanis csak azt lehet megállapítani, hogy magas vagy alacsony, őszinte vagy nem őszinte (Kosztolányi 1990f, 447). Kosztolányi a bíráló tevékenységét az orvosával állítja párhuzamba, aki a gyógyítás műveletét a testre, a szemmel láthatóra korlátozza: „Bírálatomban, melyet költeményekről mondok, hasonlóan tartózkodom afféle általánosságoktól, hogy »szárnyatlanok«, inkább azt próbálom kimutatni, hol a lúdtalpak” (Kosztolányi 1990f, 447).

A tiszta nyelv

Többször kifejtette, hogy a költészet nem fordítható szóról szóra. Arra hivatkozott megindoklásképpen, hogy a különböző nyelvekben az azonos fogalmakat jelölő szavak zenei hangzása és a szavakhoz társuló képzettartalmak különböznek¹ (Kosztolányi 1990k, 575). Szegedy-Maszák Mihály figyelmeztet, hogy Kosztolányi, amikor a versfordítás lehetőségéről ír, Walter Benjamin felfogásához kerül közel (vö. Szegedy-Maszák 1998, 76).

Benjamin *A műfordító feladata* című híres esszéjében leszögezi, hogy az *elgondolás módjai* (azaz a szavakhoz kapcsolódó képzettartalmak) különböznek az egyes nyelvekben: a francia pain szó például a kenyér fogalmának egészen más elgondolási módját képviseli, mint a német Brot. A jelentésnek ezt a bábeli megosztottságát az egykori, eredendő *tiszta nyelv* (Reine Sprache) nem ismerte. Az *elgondolás különböző módjai*, melyeket a mostani nyelvek szavai képviselnek, a *tiszta nyelv* jelölőjében, az *elgondolt dologban* (Benjamin 2007, 188) feloldódnak majd. Az *elgondolt dolog* világosan jelzi Benjamin gondolatmenetének messianisztikus eredetét. A *tiszta nyelv* az emberiség eredeti nyelvét (tehát a teremtés nyelvét) újítja majd meg.

Benjamin szerint a költői nyelv nem juthat el a *tiszta nyelv* állapotába. A vers nyelve olyan, mint az emberi szervezet tudattalanul maradó működése, melyben „az élet megnyilvánulásai a legbensőségesebben összefüggnek az élővel, de semmit sem jelentenek a számára” (Benjamin 2007, 184). A fordítás „egyetlen és hatalmas képessége” Benjamin számára éppen az, hogy a fordítás a tudattalan működést tudatosítja, „a szimbolizálóból szimbolizáltat” alakít. A fordítás nyelve „nem gondol el s nem fejez ki semmit”, benne „minden közlés, minden értelem és minden intenció olyan szintre emelkedik, ahol elenyészik” (Benjamin 2007, 193). A fordításban azáltal, hogy a célnyelvi jel az eredeti vers nyelvének helyére kerül, mintegy negatív *a tiszta nyelv* idéződik meg.

A Benjamin esszéjét értelmező Paul de Man a következőket állapítja meg:

A történelem Benjamin értelmezésében egyáltalán nem messianisztikus, hiszen a szakrális és a költői szigorú szétválasztását, illetve a *reine Sprache* és a költői nyelv szétválasztásának végbevételét jelenti. A *reine Sprache*, azaz a szakrális nyelv nem függ össze a költői nyelvvel, a költői nyelv nem hasonlít a szakrális nyelvre, nem függ tőle és egyáltalán: semmi köze hozzá. A költői nyelv épp a szent nyelvhez fűződő kapcsolatának negatív tudása révén iniciál (de Man 2007, 266).

¹ Ha sokáig ismételtetünk egy szót, megnyilatkozik hangalakjának „rejtett, metafizikai és zenei értelme” (Kosztolányi 1990, 27, kiemelés az eredetiben). Kosztolányi azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a szóból kiiktathatatlan a fogalom. A tíz legszebb magyar szóról írott jegyzetében eljátszik a gondolattal, hogy a magyarul nem tudó „esetleg gyönyörűnek és légiesnek érezheti ezt a szót is: *disznó*, s holmi tündéri hullámmást képzelhet bele, mindaddig, míg nem értesül arról, hogy a *disznó* csak *disznó*” (Kosztolányi 1990d, 241, kiemelés az eredetiben).

Kosztolányi a versfordítás tudatos mozzanatát a szertárbeli fizikai vagy vegytani kísérlet metaforájával érzékelteti. Azt állítja, hogy a fordítás során: „szinte lombikban és görebben történik meg a szemünk előtt, amit egyébkor a természetben látunk” (Kosztolányi 1990g, 466). Legszemléletesebben *Ábécé a fordításról és a fordításról* című esszéje végén jellemzi e kísérlet mibenlétét:

A műfordítás a művészetben az, ami a valóságban a kísérlet, mely a természeti jelenségeket mesterséges úton idézi elő. Vihar egy üvegbúrában. Íme, fénypázmák villognak, mennydörgést hallani, ugyanolyant, mint a völgyekben, s a villámról el kell ismernünk, hogy villám, noha tudjuk, hogy csak gyantalemezekből született. Még az ózon illatát is érezhetjük, akár a fizikai szertárakban, villamoskísérletek után... (Kosztolányi 1990k, 579).

A forma széttörése és újrateemtése

Danilo Kiš *Madárvadászat avagy a versfordításról* (Lov na pticu ili o prevodenju poezije)² című esszéjét 1962-ben írta. A huszonhét éves szerző ekkor már publikálta terjedelmes Verlaine-tanulmányát, hosszú dolgozatban értékezett Brjusov költészetéről, az orosz és a francia szimbolizmus párhuzamos jegyeiről. Az említett 1962-es esszében francia példákra hivatkozik, versfordítói elveit azonban minden bizonnyal befolyásolta a magyar költészet fordítási tapasztalata is. Egy évvel korábban, 1961-ben az újvidéki Forum Könyvkiadó adta ki azt a *Noć predgrada* című kétnyelvű, magyar–szerb válogatást József Attila költészetéből, melynek Kiš volt a fordítója. Ady-fordításai a *Krv i zlato* című 1961-es kétnyelvű újvidéki kötetben jelentek meg. 1961-ben, az újvidéki Forum gondozásában, a *Strmom stazom* című gyűjteményben láttak napvilágot Kiš Radnóti-fordításai.³

Adyt tizenennyolc-tizenkilenc évesen ismerte meg, s kezdte el fordítani: verseiben minden akkori érzésének kifejeződését megtalálta (Kiš 1990b, 252; Kiš 1990c, 274). Az Ady költészetével való találkozás a hatás-izony különösen erős válfaját váltotta ki benne, ennek pedig az lehet a magyarázata, hogy a gyerekkori magyarországi tartózkodáskor kétnyelvűvé lett ugyan, az Ady költészetével való ismerkedés időpontjában azonban már eldőlt, hogy az irodalmi megnyilatkozásai nyelve a szerbhorvát lesz, meghatározó magyar költészeti élményének hatását pedig a szerbhorvát nyelv segítségével nem tudta semlegesíteni: az öncenzúra ezért olyan erősen lépett fel, hogy nem tudott költővé lenni.

1962-es esszéje felütésében leszögezi, a versfordítás a „találkozástól” a katarziszig vagy megvalósulásig alig különbözik a versírás folyamatától. A költő

² Az esszé Kiš *Po-etika* című, 1972-es kötetébe *A versfordításról* (*O prevodenju poezije*) címen került be.

³ Kiš magyar műfordításairól, fordítói gyakorlatáról és elméletéről, prózájának magyar intertextusairól lásd Marko Čudić alapvető monográfiáját (Čudić 2007).

az illatokat, a hangokat és színeket fordítja le, a műfordító pedig „az objektív világot, a »természetet« a színesztétikus hangszerelés teljes gazdagságával a költő *révén*, pontosabban az előtte lévő *vers* révén tekinti át” (Kiš 1995, 274, kiemelés az eredetiben).

Kiš gondolatmenetének egyik legfontosabb megállapítása, hogy az eredeti verset platóni eszmeként és eredetként határozza meg. Mint kiderül, az eredeti vers nem csupán fordítója számára elérhetetlen eszmény. A költők elhallgatnak, amennyiben elhiszik, hogy a platóni „ősminták” elérése hiúság. A költőkben – mondja Kiš – szerencsére még amikor kételyek gyötrik is őket, van annyi hiúság, hogy az isteninek azt a világot tartsák, amelyet maguk teremtenek. A költők arra törekszenek, hogy a világ démiurgoszaivá lényegüljenek (Kiš 1995, 275).

A fentiekből következik, hogy a versfordítónak szükségszerűen költővé kell válnia (Kiš 1995, 276).

Kiš szerint a költészet fordításának ontológiai síkon három szakasza van. Az első, melyet találkozásnak, befolyásnak nevez, a költői ihlet vagy inspiráció megfelelője. Ebben a szakaszban: „a költő-fordító csupán *sejti* e hangot [az eredeti vers hangját], ahogyan kezdetben a démiurgosz-költőnek is csupán a »hang«, a sejtés áll a rendelkezésére. Nem, *nem csupán* a nyelvről van szó” (Kiš 1995, 276, kiemelés az eredetiben). A költő-fordító számára az eredeti nyelve egy újabb fátyol, újabb sejtés, újabb utalás: „a legtökéletesebb, legefemerebb fátyol, amely elvegyül a vers testével, fátyol, amely egyidejűleg elrejt és feltár, úgy, hogy a fehérség, a vers »teste« csupán sejthető” (Kiš 1995, 277). A költő-fordító, a pusztán filológussal szemben tisztában van vele, hogy a fátyollal a bőrt és a húst is lerántaná.

A védekezés azért következik be, mert a fordító az eredeti verssel való teljes azonosulásra törekedve rádöbben, hogy a vershez vezető legnagyobb akadály az eredeti nyelve. Elkezd a megfelelő (cél)nyelvi kifejezőmódot keresni, „mellyel az eredeti »valamijét« – s ez a »valami« nem más, mint az ideál –, minél inkább kimerítheti, nem utánaképezheti, hanem megteremtheti” (Kiš 1995, 277).

Az azonosulás csúcspontján, amikor a fordító megérzi, hogy birtokában van az eredeti világának meghódításához szükséges nyelvnek és hangnak, elkezdődik a fordítás folyamata. Ezen a ponton a platóni ideál minden metafizikai testetlenség nélkül, konkrét költői formaként, „szonettként vagy kötött metrikai egészként mutatkozik, melyben »rend és törvény« uralkodik” (Kiš 1995, 279). A költő az eredeti fegyelmét és rendezettségét akarja megőrizni, ám ahhoz, hogy ezt megtehesse, e rendet előbb fel kell dúlnia, azután pedig újra kell teremtenie.

Az emberi test metaforáival mind Kosztolányi, mind Kiš a vers önelvű szerkezetét érzékeltetik. A versfordítást mindketten az eredeti versben kifejeződő létélmény különös, nem interpretatív tudatosításaként – átköltésként – határozzák meg.

Irodalom

- Benjamin, Walter. 2007. A műfordító feladata. Ford. Tandori Dezső. In *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter. 183–195. Budapest: Balassi Kiadó.
- Čudić, Marko. 2007. *Danilo Kiš i mađarska poezija*. Beograd: Plato.
- De Man, Paul. 2007. Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról. Ford. Király Edit. In *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter. 240–267. Budapest: Balassi Kiadó.
- Józán Ildikó. 2009. *Mű, fordítás, történet: Elmélkedések*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Kiš, Danilo. 1990. Između politike i poetike. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Prir. Miočinović, Mirjana. 200–211. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo. 1990a. Ironični lirizam. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Prir. Miočinović, Mirjana. 212–224. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo. 1990b. Politizirao sam celog života. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Prir. Miočinović, Mirjana. 251–253. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo. 1990c. Ironijom protiv užasa egzistencije. In Kiš, Danilo. 1990. *Gorki talog iskustva*. Prir. Miočinović, Mirjana. 272–280. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo. 1995. O prevodenju poezije. In Kiš, Danilo. *Varia*. Prired. Miočinović, Mirjana. 274–278. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kiš, Danilo. 1995a. Novija mađarska lirika. In Kiš, Danilo. *Varia*. Prired. Miočinović, Mirjana. 298–313. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kiš, Danilo. 2012. Varijacije na srednjoevropske teme. In *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Ured. Božović, Gojko. 125–141. Beograd: Arhipelag.
- Kosztolányi Dezső. 1990. A szó. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 25–28. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990a. A tudomány nyelve. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 187–190. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990b. Nyelvművelés. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 198–215. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990c. A lélek beszéde. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 216–228. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990d. A tíz legszebb szó. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 240–241. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.

- Kosztolányi Dezső. 1990e. Művészet és öncsalás. In Kosztolányi Dezső 1990. *Nyelv és lélek*. 344–346. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990f. Párbeszéd a formáról és a lényegről. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 447. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990g. Tanulmány a versről. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 461–471. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990h. Új költészetünk. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 484–486. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990i. Ábécé a prózáról és a nyelvről. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 501–506. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990j. Hogy születik a vers és a regény. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 514–521. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Kosztolányi Dezső. 1990k. Ábécé a fordításról és a ferdítésről. In Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*. Vál. Réz Pál. 547–579. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi Kiadó – Forum.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1998. Fordítás és kánon. *Irodalomtörténet* 82 (1–2): 63–82.
- Tišma, Aleksandar. 2001. *Dnevnik. 1942–2001*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

ARTHUR KOESTLER FOGALOMPÁRJA – A JÓGI ÉS A KOMISSZÁR – DANILO KIŠ IRODALMI GONDOLKODÁSÁBAN



Bevezetés

Danilo Kiš egyik beszélgetésében Borgest és Arthur Koestlert nevezi meg azok között a szerzők között, akik „eszméik és írásmódjuk alapján” közel állnak hozzá, az utóbbit „eszméi és élete okán” (Kiš 1990, 208). Míg Borgeshez fűződő viszonyát, az *Anatómiai leckében* és önálló esszéikben is áttekintette, Koestlerről nem írt tanulmányt, a magyar–osztrák származású író regényeinek, nyilatkozatainak, önéletrajzainak részleteit szépprózai munkáiba sem építette be intertextusokként.

Különös módon Koestler eszméi kizárólag értekező prózáján hagytak nyomot. Kiš esetében, ahogyan ezt monográfiája, Radics Viktória megállapítja, a szépprózai munkák köré fonódó tanulmányok, esszék, kritikák, vitacikkek, jegyzetek, interjúk (melyeket Radics „átszellemült beszélgetéseknek” nevez) az életmű szerves részei, sőt: „az elejétől végig jelen levő, erőteljesen kritikai (ön)reflexió, ami a művekből sem hiányzik, az opus pillérkötege” (Radics 2002, 9). Míg korábban mások és saját műveit értelmezve vagy az irodalmi diskurzus lehetőségéről, az irodalmi mű formakérdéseiről gondolkodva elméleti és esztétikai megfigyelésekre: Eichenbaum, Tinyanov, Barthes, Sartre, Ricardou, Foucault és mások kijelentéseire utalt, az *Anatómiai lektől* kezdődő periódusban művei alapjegyét a jogi és a komisszár ellentétével, Koestler *eszméi tartalmú* ellentétpárjával ragadja meg.

Az *Anatómiai lektől*ben Koestler dichotómiájával világítja meg az általa kialakított novellaszerkezetnek a borgesi modelltól való eltérését: „Borges embere jogi, a *Borisz Davidovics síremlékének* alakjai komisszárok...”¹ (Kiš 2012, 49; Kiš 1999, 56). Ugyanitt B. D. Novszkijjal, a gyűjtemény címadó novellájának főszereplőjével és a *Fővenyóra* főhősével, E. S.-szel kapcsolatban megjegyzi, mindkét szereplőt ugyanaz az individuális lázadás fűti, az első alak azonban

¹ Kiš *sűrített*, nagyon pontos értekező nyelvét következetes fogalomhasználat jellemzi. A különböző időpontokban keletkezett magyar fordítások a fogalmakat gyakran eltérő szinonimákkal adják vissza, a Kiš-idézeteket ezért saját fordításomban közlöm. A szépirodalmi művek esetében pedig az önreflexív mozzanatok tűnnek el sokszor, ezért a szépirodalmi művek idézett szakaszait is újrafordítottam. A forrásmegjelölésnél, az adott eredeti szöveghely lelőhelyének megjelölése után, pontosvesszővel elválasztva, a magyar fordítás adataira is hivatkozom, amennyiben az létezik.

komisszár, a másik pedig jogi, bár az ellentét később felfüggesztődik, a jogi komisszárrá lesz, a komisszár pedig jogivá, ám sohasem dialektikus egységükben, hanem különálló és egymástól elválasztott szakaszokként (Kiš 2012, 49; Kiš 1999, 56). A két szereplőnek a történelmi körülményekhez való viszonyát is a koestleri ellentéppárral világítja meg:

E. S. sorsát (a szó elsődleges és büntetőjogi értelmében értett) történelmi *lefolyásmenetek* határozzák meg, ám ő e történelmi eseményekhez jogiként viszonyul, azaz lázadása súlypontját metafizikai síkba helyezi át, míg B. D. Novszkij mindenekelőtt társadalmi lény és *homo politicus*, a metafizikai kérdéseket ezért *komisszárként* oldja meg. [...] B. D. Novszkij a történelmi események középpontjában áll, ám ezeknek az eseményeknek ő a *mozgató karja* is („komisszár”) – innen az időszerűség és a történetiség érzése; E. S. sorsával és elköteleződésével (e két fogalom közé az egzisztencialista filozófia joggal tesz egyenlőségjelet) nem vesz részt a történelem alakításában, noha a történelem által meghatározott lázadása súlypontját metafizikai síkra, Istenre viszi át – innen a tragikus életérzés („jogi”) (Kiš 2012, 51–52; Kiš 1999, 59).

1980-ban Kiš művészete kvintesszenciájának tartja az emberi tapasztalat mélyét strukturáló, feloldhatatlan ellentmondást, a jogi és a komisszár ellentétét, és megjegyzi: ez a két álláspont szépirodalmi műveiben dialektikusan váltakozik, sőt a két, látszólag ellentétes, ám voltaképpen egymást kiegészítő nézőpont együttesen is jelen van munkáiban (Kiš 2012c, *Između nade i beznada* 117; Kiš, *Remény és reménytelenség között* 89).

Dolgozatomban az eszmei fogalmak poétikai használatára keresek magyarázatot. Mert bár e fogalmakkal Kiš szereplői világnézetét, a történelemhez való viszonyukat vagy a műbeli világot megszervező nézőpontot jelöli ki, az idézetek a műbeli referencián túlra, a poétikai szerveződés kérdéseire vezetnek. Minthogy Kiš szövegei sem intertextuális viszonyba nem lépnek Koestler szövegeivel, sem kommentárként nem kapcsolódnak hozzájuk, munkáikat csupán párhuzamosan lehetséges értelmezni. Elsőként Koestler esszé- és önéletrírásában a jogi és a komisszár ellentétének jelentését és kontextusát vizsgálom meg, majd a Kiš esszéiben, beszélgetéseiben és a szépprózájában kibontakozó önreflexiónak azokat a mozzanatait jelölöm ki, amelyek kapcsolatba hozhatók, párhuzamba állíthatók Koestler szellemi tapasztalatával, s felfedik Kiš Koestler művéhez való kötődésének természetét.

A jogi és a komisszár

Koestler a jogi és a komisszár dichotómiáját 1942-es, a *Horizon* folyóirat lapjain megjelent esszéjében (*A jogi és a komisszár I.*) fogalmazta meg. Esszé-

je közvetlen előzményei közé tartozik 1938-as kilépése a kommunista pártból és másodszori nyelvváltása. A sztálini koncepciós perek mechanizmusát leleplező, még németül írt regénye, a *Sötétség délben* 1940-ben először angol fordításban (*Darkness at noon*) jelent meg nyomtatásban. 1939-es, a megszállt Franciaországból Casablancán és Portugálián át vezető útját és Nagy-Britanniába való megérkezését elbeszélő önéletrajzi munkáját, *A Föld söpredékét* (*The Scam of the World*, 1941), ahogyan az ugyanezen az élményen alapuló *Érkezés és indulás* (*Arrivals, Departures*) című regényét is már angolul fogalmazta meg. Életrajzírója, Márton László szerint Koestler Angliában azzal szembesült, hogy a kommunizmussal egyáltalán nem rokonszenvezők is gyanakvással figyelik, köpönyegforgatást sejtene a világnézeti fordulata mögött. Önmaga tisztázásának indítékával fogott „politikai és társadalom-lélektani nézeteinek rendszerbe állításához” (Márton 2006, 155–156). Ennek első terméke az említett esszé. A tisztázás szándéka az oka, hogy a jogi és a komisszár ellentétét általános keretben, saját tapasztalatától elszakítva tárgyalja. Nem véletlen az sem, hogy esszéje csupán a második világháború végén, a teljes politikai és társadalom-lélektani rendszert magába foglaló kötete részeként váltott ki visszhangot.

Az esszé felütésében Koestler egy olyan gép gondolatával játszik el, amely a társadalmi magatartásokat bontaná elemeikre, miképpen a fizikus a fehér fényt. A képzelt „szociológiai spektroszkóp”-ba pillantva:

...a színek egyik végén – nyilvánvalóan az infravörös oldalon – találunk a komisszárt. A komisszár a kívülről jövő változásban hisz. Hite szerint az emberiséget sújtó összes nyavalyát, beleértve a székrekedést és az Oidipusz-komplexust is, a forradalom, azaz az árutermelés és a radikális újjászervezés tudja és fogja meggyógyítani. Hiszi, hogy ez a cél minden eszköz használatát szentesíti, beleértve az erőszakot, a cselvetést, az árulást és a méreg használatát. A komisszár szerint a logikus érvelés tévedhetetlen iránytű, a világegyetem egyfajta óriási óramű, amelyben az egyszer mozgásba lendített nagyon nagy számú elektron előre kiszámítható pályán fog örökké keringeni.

[...]

A színek másik végén – ahol a hullámhossz oly mértékben lerövidül és a rezgésszám oly magas, hogy szabad szemmel már nem látható – ott kuporog a jogi: színtelenül, anélkül, hogy a legcsekélyebb mennyiségű hőt is termelné, de a mindenben való áthatolás képességével felruházva, szinte beleolvadva az ultraibolya fénybe. [...] Hite szerint minden ember egyedül van a világon, ugyanakkor egy láthatatlan köldökzsinór köti a világmindenséghez. Az egyén alkotóerejét, jóságát, igaz voltát, hasznosságát csak az ezen a zsinóron eljutó nedv táplálja. A földi életben egyetlen feladatunk az, hogy elkerüljük az olyan cselekedeteket, érzelmeket vagy gondolato-

kat, amelyek esetleg a köldökszínór szakadásához vezethetnek. Ezt egy nehéz, gondosan kimunkált technikával tudjuk csak tartósan elérni, s ez az egyetlen technika, amit a jogi elfogad (Koestler 1994, 20).

Az esszéből csupán a jogi és a komisszár plasztikus képe hozható kapcsolatba Kiš poétikájával, a társadalom-lélektani gondolatmenet nem.

Kiš Koestlert közép-európai szerzőnek tartja, annak ellenére, hogy munkásságának második fele Nagy-Britanniában bontakozott ki. Életútját, az ehhez a térséghez kötődő „intellektuális kalandját” *Változatok közép-európai témákra* című esszéjében így foglalja össze:

Hogy a közép-európai értelmiségiről mint valamely valóságos jelenségről, az azonosság és másság hegeli egybeolvadásától való különösebb félelem nélkül beszélhetünk, ezt elsősorban Arthur Koestler személyének köszönhetjük. Magyar–cseh–zsidó származása kétségkívül valamiféle zodiákus előjelként ad magyarázatot kereséseire és ellentmondásaira, melyek a judaizmustól az asszimiláció elméletéig, a marxizmustól a kommunizmus teljes tagadásáig, a keleti spiritualizmus gyakorlásától annak demisztifikációjáig, a tudományba vetett hittől a „gondolkodás valamennyi zárt rendszerében” való kételyig, az abszolútum keresésétől az ember kritikai képességét illető derűs rezignációig terjednek. Koestler intellektuális kalandja – egészen *legutolsó választásáig* – európai mértékkel mérve egyedülálló. Magában hordozza minden egyes közép-európai értelmiségi potenciális életrajzát, annak radikális megvalósulásaként (Kiš 2012c, 138; Kiš 1989, 169–170).

A közép-európai zsidóság életterének eltűnéséről, a jogi és a komisszár ellentétének genesiséről Koestler kétkötetes önéletrajzában ad számot.

Koestler közép-európai intellektuális útja

Koestler önéletrajzának *Nyílvessző a végtelenbe (Arrow in the Blue)* című, 1951-ben megjelent első kötete a gyermekkorától a kommunista pártba való belépéséig tartó időszakot, 1954-es, *A láthatatlan írás* című második kötete pedig „komisszárként” eltöltött éveit, a falangisták sevillai börtönében átélt egzisztenciális fordulatát és Nagy-Britanniába való megérkezését beszéli el. Koestler nyíltan megvallja, hogy a lelki folyamatok őszinte és kendőzetlen ábrázolására való törekvése kudarcba fulladt, rá kellett jönnie, hogy „ebben a műfajban az igazság, amelyből hiányzik a művészet, rögeszméktől terhes” (Koestler 1996, 33). Az olvasó tapasztalatainak az irodalom eszközeivel teljesé formált ívét kapja.

Az önéletírás profán horoszkóppal indul. Koestler 1905. szeptember 5-én Budapesten született. Elmondja, arra gondolt, talán a földi események aznap

konstellációjának is lehet befolyása életére. Születése csillagállását a *The Times*-ban 1905. szeptember 5-én közölt hírekből, cikkekből és hirdetésekből olvassa ki. Az újságcikkekből kirajzolódik az a világviszonylatban érvényes erőter, amelyben született, rögtön hozzáteszi azonban, hogy talán a régi asztrológus, „ez a profetikus bohóc a maga fekete csúcsos kalapjával és díszes selyemköpenyével valahogy mégis többet és igazabbat sejtett meg az ember sorsának lényegéről, mint napjaink politikusai és pszichiátere” (Koestler 1996, 17). Ez a benyomás abból ered, mondja, hogy abban a pillanatban jött a világra, „amikor az Ész Korára éppen ráborult a sötétség” (Koestler 1996, 17).

Osztrák és magyar neológ zsidó családból származott. Ortodox vallású apai nagyapját, aki igazi vezetéknevét soha nem árulta el családjának, Leopold X-ként említi a szövegben: ő a 19. század közepén Odesszából érkezett Miskolcra, fölvette a Köszler nevet, Magyarországon elszegényedett. Fia, Henrik, a gyerekkorát végigdolgozva, a munka szüneteiben világnyelveket tanulva tett szert vagyonára. Apját, egy angol és egy német cég textilcég képviselőjét, Koestler kissé hóbortos feltalálóként ábrázolja, aki olyan vállalkozásokba fog, mint az amerikai cégek munkáját majd megkönnyítő borítékfelbontó gép vagy a radioaktív szappan gyártása. A találmányok közül a valóságban nem egy a korai gyerekkor kényelmét és jólétét biztosította. Anyja, Adéle Zeiteles családjának egyik őse a Gólemet megalkotó prágai Loeb rabbi volt. A művelt és vagyonos család egy váltóügy miatt szegényedett el. Adéle a botrányt követően Budapestre költözött, lánytestvéréhez, aki a magyar fővárosban volt férjénél. Arthur szüleinek egyetlen, kései gyermeke volt.

Legkorábbi érzéseként a bűntudatot, a félelmet és a magányt jelöli meg. A legerősebb félelmet, az ősrémmel való találkozást az érzéstelenítés nélkül végrehajtott mandulaműtét váltotta ki, melyre nem készítették fel. Magánya abból következett, hogy osztrák származású anyja rosszul érezte magát a barbárnak tartott Budapesten, ezért elszigetelten éltek, a kis Arthurnak iskolába indulása előtt nem voltak gyermektársai.

Koraérettként jellemzi önmagát, egyúttal azonban még serdülőkorában is mind szellemileg, mind érzelmileg gyermetegnek. Mohón tanult, falta a könyveket, korán kialakult a természettudományok iránti szenvedélye. A darwini evolúcióelméletet népszerűsítő biológus és filozófus, Ernst Haeckel munkája volt legfontosabb olvasmánya. A végső kérdések foglalkoztatták: „Fiatalkorom hősei Darwin és Spencer, Kepler, Newton és Mach; Edison, Hertz és Marconi voltak, a tudomány végvidékének Buffalo Billjei. A biblíám pedig Haeckel *Die Welt-rätselje*” (Koestler 1996, 55). Haeckel nyomán meg volt győződve az élettani determináció igazáról: „Ami az emberben érdekes, és ami egyáltalán tanulmányozásra méltó, az szöveteinek vegytana és öröklődésének algebraja, származása a majomtól; valamint agyának kapcsolótábla-szerkezete” (Koestler 1996, 61).

A tudomány mindenhatóságába vetett bizalma tizennégy éves korában rendült meg, amikor a budai hegyekben egy maga alkotta feladványon (a kilőtt nyílvevő rejtvényén) töprengve ráébredt a végtelen megismerhetetlenségére. A végtelen iránti vágyat környezeti feszültségeknek és frusztrációknak tulajdonítja, és olyan stigmaként határozza meg, mely azokat jelöli, akik képtelenek kielégülést találni az itt és most világában (Koestler 1996, 57). Ez az *abszolútitás*nak nevezett állapot indította el később a társadalmi mozgalmak felé: „Amikor szinte megszállottan törtem a fejem a nyílvevő dolgán, az csak a keresés első fázisa volt, a Végtelent mint célpontot az Utópiák különféle válfajai váltották fel” – mondja (Koestler 1996, 57).

Az első társadalmi utópia, amely megérintette, a kommunizmus volt. A Tanácsköztársaság száz napja érzéki benyomásként maradt meg emlékezetében: a tüntetés során lelőtt munkások temetési menetkor játszott Chopin-gyászinduló, a hirdetőoszlopokat, palánkokat borító avantgárd forradalmi plakátok, a budapesti május elsejei ünnepségnek a történelmi emlékezet eltörlését célzó monumentális díszletei. A leplek mögé rejtett vagy bedeszkázott köztéri szobrok és emlékművek, melyek elé a történelmi materializmus és a forradalom nagyjainak és a proletariátust jelképező munkások allegorikus alakjainak olcsó anyagokból készült hatalmas szobrait helyezték el. Koestler a Kígyó téren (a mai Ferenciek terén) felállított diadalív hatalmas vörös glóbuszaira emlékszik (Koestler 1996, 67–68, 71, vö. Markója 2018).

A család Budapest román megszállásakor Bécsbe költözött, Arthur az osztrák fővároshoz közeli kisvárosban, Badenben folytatta a reáliskolát, majd a bécsi Műegyetemre iratkozott be. Egy párbajozó, hatalmas ívásokat tartó, a német bursák antiszemita erőszakos provokációira erőszakkal válaszoló cionista diákszövetség, az Unitas tagja lett. Személyes kapcsolatba került Vladimir Zsobotinszkivel, a cionizmus revizionista szárnyának vezetőjével, aki a brit fennhatóság alatt létesítendő „nemzeti otthon”-t önálló palesztin államként értelmezte, brit típusú kormányzati rendszerrel, francia típusú iskoláztatással, hadsereggel, ahol a héber ábécé helyett a latint vezetik majd be (Scammell 2009, 38–39).

Az önéletrajz tanúsága szerint Koestler második meghatározó felismerésére 1924-ben, egy tavaszi reggelen, a Volksgartenben került sor. Egy padon ülve olyan pamfletet olvasott, mely a legutóbbi palesztinai zavargásokról szólt: „teli iszonyú részletekkel, kardélre hányt gyerekekről [...], meggyilkolt zsidó telepesekről, akiket előbb megvakítottak és kasztráltak, a mandátumi hatóságok passzív magatartásáról, s hogy nem engedélyezik, hogy a zsidók önvédelemből fölfegyverkezzenek” (Koestler 1996, 109). Szinte fulladozott a tehetetlen haragtól, kisvártatva azonban Hermann Weyl Einstein relativitáselméletébe való bevezetésének egy mondatának hatására: „A felháborodás fullasztó torok-

szorítását felváltotta az »óceánérzés« derűs nyugalma, oldott belső csendje” (Koestler 1996, 112). A korábbi látomásában szereplő nyílvevő kettéhasadt, egyik fele a benső felé, másik fele a társadalmi cselekvés irányába fordult. Önmagát, akiben hol politikai fanatizmus, hol pedig a szemlélődő távolságtartás kerekedett felül, Pavlov professzor ellentétes ingereknek kitett, kísérleti neurózisban szenvedő kutyájához hasonlítja. Azt is pontosan látja, hogy „a szóban forgó laboratórium századunk második negyedének Közép-Európája² volt”; az ingerek pedig, amelyekre reagált, annak a kulturális rétegnek előbb anyagi, majd fizikai megsemmisítése, amelyből származott (Koestler 1996, 112). A zsidóság üldözése, majd kiirtása miatti „krónikus felháborodás”-nak távlatából bűnnek látszott a távolságtartás, ugyanakkor jól tudta, hogy a távolságtartás, a befelé fordulás a művészet feltétele.

Az utolsó szemeszterben félbehagyta egyetemi tanulmányait³ és Palesztinába utazott, hogy ott halúca, azaz tőke nélküli mezőgazdasági munkás legyen. A Jezréel-völgyi kevuca tagjai, akik próbaidőre engedték maguk közé, végül alkalmatlannak találták a közösségi életre és a nehéz fizikai munkára. A szélsőséges szegénység napjai következtek. Cionista diákszövetségbeli kapcsolatainak köszönhetően az Ullstein-tröszt közel-keleti tudósítója lett, később Párizsba helyezték át. Az öt Ullstein fivér egyike, Franz felfigyelt a de Broglie-ről írt cikkére, Berlinbe hívta, ahol Koestlert a *Vossische Zeitung* tudományos szerkesztőjévé, a hatalmas tröszt által megjelentetett lapok tudományos tanácsadójává, idővel pedig a *B. Z. am Mittag* külpolitikai szerkesztőjévé nevezték ki.

Koestler 1931-ben a kommunisták vereségével végződő választások napján, a hitleri hatalomátvételt megelőző szorongásos idők kezdetén érkezett Berlinbe. A szocialisták hitelüket veszítették, a kommunizmus látszott az egyetlen olyan erőnek, amely képes az erősödő fasizmusnak ellenállni. Berlin a maga avantgárd kultúrájával az első világháborút követően a határok feletti, azokat átszellemítve megképző közép-európai kulturális térség központja volt. A határok átszellemítéséhez a térségben a hontalanná lett milliók is hozzájárultak.

Koestler 1931 végén, a „vörös évtized”-nek, az optimizmus rövid periódusának, az elvetélt szellemi reneszánsznak a kezdetén lépett be a német kommu-

² Koestler a Monarchia egymással versengő és egymással összeszövődött emlékezeti modellekből és emlékezettartalmakból összetevődő egységes államtudatának (Csáky 2019, 321) örökségére nem tér ki, ahogyan a Közép-Európa egyesítésére az első világháború alatt és a két világháború között kidolgozott elképzelései sem érdeklik. Az említett időszak Közép-Európa-konceptiójának áttekintését lásd: Le Rider 1994, 121–148; Ormos 2007, 49–184.

³ Az irodalmi stilizáció és a valóság különbségét mutatja, hogy míg az önéletrajz hirtelen, szinte irracionális elhatározásként ábrázolja a leckekönyvnek a döntést megpecsételő elégetését: a valóságban Koestler, akit mérnöki tanulmányai korábban sem elégitettek ki, az utolsó félévben már alig járt be az egyetemre, a leckekönyv elégetésével tehát tanulmányai kudarcát leplezte el, elhatározásához pedig az is hozzájárult, hogy apja egyik csődbe jutott vállalkozását követően tandíját már nem tudta tovább fizetni (Scammell 2009, 43).

nista pártba (Koestler 1950, 24). Gyerekkori ismerősének, Striker Évának és fivérének a Tauentietzstrasse 8. szám alatti lakását, amelyet a Romanisches Caffé nem hivatalos toldalakának tekintettek, belsőépítészek, művészek, színészek, igazgatók, hírlapírók látogatták, közöttük Anna Seghers, Manés Sperber és Alexander Weissberg, a meggyőződéses kommunista fizikus, Éva majdani férje (Scammell, 2009, 78–79). Manés Sperber előbb Koestler ügyetlen, önkompenzáló teatralitását vette észre, majd lényének befelé forduló vonásait is, rájött, hogy a lelke mélyén komolyan azt kutatja, mi rejtőzik az ismerőség álarca és a valóság látszata mögött (Scammell 2009, 75).

Utólag tisztán látta, kommunistává válásának az volt a feltétele, hogy az abszolútum vágyáról lemondva elfogadja a marxizmus „zárt gondolkodási rendszerét”. A gondolkodásnak ezt a módját így határozza meg:

„Zárt rendszer”-en először is egy olyan egyetemes gondolkodási módszert értek, amely azt állítja, széles e világon minden jelenség magyarázatára képes, és az emberiség minden bajára gyógyírt ígér. Másodszor: olyan rendszert, amely semmiféle újonnan megfigyelt tény nyomán nem hajlandó önmagát módosítani, hanem kellően rugalmas védekezőrendszere van ahhoz, hogy semlegesítse ezek hatását – azaz rendkívül magas szintre fejlesztett kazuisztikus eljárások segítségével beilleszse a kívánt rendbe. Harmadszor pedig olyan rendszert, amely – ha az ember egyszer a bűvkörébe került – kritikai képességeit minden talajtól megfosztja (Koestler 1996, 262).

1932-ben, berlini életét feladva, a Szovjetunióba utazott. A Carl Dunker Verlaggal egy német, osztrák, francia, olasz, angol lapban megjelenő cikksorozatra és egy könyvre kötött szerződést, amely a proletárállamot „burzsoá szemszögből” mutatja majd be. A Forradalmi Írók Nemzetközi Szervezete (a MORP) vállalta útja pénzelését.⁴

A Szovjetunió határát átlépve a kritikai képesség felfüggesztését nyomban gyakorolhatta. Útjának első állomása Harkov volt: az ukrainai éhínség, a holodomor (éhhálál) kellős közepébe csöppent. Az Orosz és az Ukrán Köztársaságban az első ötéves terv ipari eredményeit kutatta, később pedig közép-ázsiai elmaradott köztársaságokon utazott végig, egészen az afgán határig, majd onnan egy másik útvonalon tért vissza Moszkvába. A Szovjetunióban töltött öt hónap kiábrándította. A visszásságokat azzal magyarázta, hogy a kísérletre elmaradott viszonyok között került sor, a kísérletet magát nem vetette el. Harkovba visszatérve értesült a Reichstag felgyújtásáról. Magyar útlevelével elhagyhatta a Szovjetuniót. Párizsba menet meglátogatta Budapesten élő szüleit.

⁴ A *Fehér éjszakák, vörös nappalok* (*Von weissen Nächten und roten Tagen*) című útirajzának erősen cenzúrázott változata végül egyetlen nyelven, németül jelent meg, Harkovban.

A virtuális Közép-Európa elveszésének pillanatában tudatosodik benne a magyar irodalom gettószerű bezártsága. A magyarországi viszonyokról megfogalmazott véleménye nem egyértelműen negatív. Elmondja, hogy Németh Andorral ketten alkották a *céget*. Visszaemlékezésükben mindketten maguknak tulajdonítják a közösen írt dráma tervét,⁵ amelyet végül mégsem tűzött műsorára a Belvárosi Színház. További drámák megírását tervezik, kénytelen-ségből detektívregényt ütnek össze. Németh Andorban utólag a komisszár-szereptől elnyomott felének kivételését fedezi fel: „A szemlélődő fél hosszú időn át szunnyadozott, s Némethben fellelte kivételését és megtestesülését. A komisszár útját jártam ekkoriban; szükségem volt alteregóra, a jógira” (Koestler 1997, 209).

Hitler hatalomátvételétől számítja tizenhárom évig tartó száműzetését. Önkéntes száműzetés volt ez, Koestler érvényes magyar okmányokkal rendelkezett, hazájában a hatóságok nem gyanították, hogy a német kommunista párt tagja. Koestler 1933-ban még kommunista, ebből a szempontból tartja hosszabb budapesti tartózkodását eszképpista nyaralásnak: „Számomra mindez egyfajta *eszképpista* nyaralás volt, s megerősítette abbéli meggyőződésemet, hogy a burzsoá társadalom halálra ítéltetett” (Koestler 1997, 193–194).

Párizsban a Komintern nyugati propagandahálózatát irányító, sajtótermékek és intézmények hálózatát kiépítő Willi Münzenberg keze alá került, viszonylagos függetlenségét azonban megőrizte, nem vált fizetett pártkatonává. A fasiszta rezsimek tanulmányozására felállított kutatóintézet (INFA) munkatársa volt.

A marxizmus zárt gondolkodási rendszeréből Koestlernek úgy sikerült kitörnie, hogy félig tudatosan, félig öntudatlanul a korábbiaknál súlyosabb egzisztenciális válságba sodorta magát. Franco merénylete után a köztársaságiak oldalán Spanyolországban fegyverrel készült harcolni, ám Münzenberg azt javasolta, magyar útlevelének birtokában, továbbá a konzervatív *Pester Lloyd* és a liberális *News Chronicle* hírlapírói igazolványával Franco főhadiszállásán keressen bizonyítékot a német beavatkozásra. Még kétszer vetették be Spanyolországban. Utolsó alkalommal Malagából tudósított. Az anarchisták védte város elesett, Koestlert letartóztatták, s hónapokig halálos ítéletének végrehajtására várt.

Malagai elfogatásának pillanatában a gyerekkori ősrém visszatérését érezte. A sevillai magánzárkában azonban, az állandó létbizonytalanság dacára, megszűnik szorongásos neurózisa. Ekkor éli át létélményét, melyről az önéletírás harmadik jelene ad számot. Matematikai bizonyításokat idéz fel, és karcos cellája falára, többek között a prímszámok euklideszi bizonyítását. Felismeri,

⁵ A *Bar du soleil* címen később Párizsban, immár Koestler neve alatt előadott drámáról van szó. Vö. Koestler 1996, 181, 192; Németh 1953, 569–570.

hogy a végtelen ugyan valami „ködbe vesző, misztikus massa, s mégis szert tehetünk róla némi ismeretre, anélkül, hogy édeskés kétértelműségekben veszünk volna el” (Koestler 1997, 407). E felismerés váratlanul a léttel való boldog egység tapasztalatába csap át.

Az „óceáni érzés” morális felismerés is. A szomszédos zárkák foglyait, akiket börtönbeli sétáiról ismer, egymás után viszik kivégezni. Koestler számára végérvényesen bebizonyosodik az egyént a magasabb társadalmi érdekekért feláldozó kommunista tanítás tarthatatlansága.

Az élménynek azonban Koestler intellektuális vonását hangsúlyozza:

Ami az ilyen tapasztalatokat a zene hatására, a szerelemben vagy egy táj szemlélésekor átélt elragadtatástól megkülönbözteti, hogy e hárommal szemben kifejezetten intellektuális tartalma van. Jelentést hordoz, ha nem is nyelvi értelemben. Szavakra való legjobb „fordítása” talán az lehetne: minden létezőnek egysége és összefonódása; egy átfogó és teljes összefüggés; olyasmi, mint a gravitációs tér vagy a közlekedőedények rendszere. *Az én* azért szűnik meg létezni, mert egy mentális ozmózis folyamatában kapcsolatot teremtett a kozmikus óceánnal, amely feloldotta és befogadta. Ez a feloldódás és kitágulás az *óceánérzés*; minden feszültség megszűnése, teljes katarzis, a minden megértést meghaladó béke átélése (Koestler 1997, 407–408).

A siralomházban uralkodó „nyers félelem” és az abszolútummal szembe-sülő, „a misztikus élményekre fogékonnyá vált szellem” hatására „kétfrontos harc” bontakozott „a tömör, racionális és materialista gondolkodás ellen, amely a szellemi tisztaságra való harminckét évi edzés után olyan szokássá és szükségletté vált” benne, „mint a testi higiénia” (Koestler 1997, 409).

Az ablakban töltött órák, amelyek hosszú sora akkor kezdődött, amikor felismertem, hogy a végtelennel kapcsolatban véges állítások is lehetségesek, [...] közvetlen bizonyossággal töltöttek el abban a tekintetben, hogy a valóságnak létezik egy magasabb rétege is, s hogy a létezést egyedül ez képes jelentéssel megtölteni (Koestler 1997, 409).

A virtuálissá váló Közép-Európa nemcsak az abszolútum iránti vágy kifejlődését segítő közeg volt, hanem a megnyilatkozás módját is meghatározta. Koestler komisszár időszakában számos publicisztikát, említett útirajzát, egy Manés Sperberrel közösen összeállított, álnéven publikált szexuális felvilágosító kézikönyvet és Spartacus-regényét alkotta meg. Szépirodalmi munkái „a történet felszíne könnyen kitapintható rétegekben” hordják „az író közvetlen élményanyagát és politikai-szellemi tájékozódásának irányát” (Márton 2006, 144). Eszméit több műfajban: regényben, esszében, önéletrajzban fejezte ki.⁶

⁶ Eszméinek vagy álláspontjának leírása ezért regényeinek, esszéinek, önéletrajzának, műveinek szimultán értelmezését feltételezi. Lásd Hammerstein 2022; Körmendy 2007.

A második világháborút követően azonban nem írt több regényt, álláspontját tudományos művekben fejtette ki.

A dolgok rendjében való részesedés

Danilo Kiš meggyőződése szerint az irodalmat a benne kibontakozó „metafizikai” kiterjedés különbözteti meg minden egyéb írásos megnyilatkozástól. A „metafizikai” elem a mű legmegfoghatatlanabb része, egyféle „metafizikai” sugárzás, „amely előtt tehetetlenül állnak az analitikus elméletek”, az életrajzon, a szociológiai megközelítésen alapulók és a strukturalizmusok, formalizmusok, a fenomenológiai eljárások egyaránt. A „metafizikai” elem az a vékony és megfoghatatlan határ, amely az irodalmat a publicisztikától elválasztja, és amely „az alakot öltés és a sugárzás kegyelmében” részesült műveket a „metafizikai” elemet csupán imitáló alkotásoktól megkülönbözteti (Kiš 1990c, 85–86).

Az irodalmi élmény abban az istenhitet nem feltételező értelemben „metafizikai”, ahogy azt Paul Ricœur a kinyilatkoztatás hermeneutikáját megalapozó tanulmányában kijelöli. Ricœur a kinyilatkoztatás fogalmát és az ész fogalmát úgy szeretné feltárni, „hogy azok termékeny dialektikát alkothassanak, s együtt járulhassanak hozzá, úgymond, a hit megértéséhez” (Ricœur 1999, 116). A kinyilatkoztatást olyan különböző, egymás fölé nem rendelhető (próféta, elbeszélő, rendelkező, bölcsességi, himnikus) megnyilvánulások egymást kiegészítő együtteseként határozza meg, amelyek a költői megnyilvánulás jegyeivel írhatók le. Ricœur rámutat arra, hogy az irodalmi műfajok „egy olyan referenciális funkciót töltenek be, mely eltér a mindennapos nyelvtől, de főleg a természettudományos nyelv leíró funkciójától” (Ricœur 1999, 142). Az irodalmi mű felfüggeszti a tudományos nyelv elsődleges referenciáját, ami által egy sokkal eredendőbb referenciális funkció szabadul fel, helyreállítva „a dolgok rendjében való részesedésnek és a dolgok rendjéhez való odatartozásnak azt a valóságát, amely megelőzi azt a képességünket, hogy a dolgokat úgy állítsuk szembe önmagunkkal, mint objektumokat a szubjektumokkal” (Ricœur 1999, 243). A költői funkcióban „az igazság nem igazolást (verifikáció) jelent, hanem megnyilvánulást (manifesztáció), vagyis szabad létét annak, ami megmutatja magát” (Ricœur 1999, 144).

A kinyilatkoztatásnak mint megnyilvánulásnak a befogadása a filozófia részéről a heteronómia igényéről és az autonóm szubjektum elképzeléséről való lemondást igényli. A megfigyelés tárgyától magát megkülönböztető szubjektumot a tanú váltja fel: aki a történelmi pillanatban megnyilvánuló abszolútumról tesz bizonytságot. Ha az abszolútumnál kevesebbéről, például az erkölcsi világrendről tenne csupán tanúságot, ez esetben képtelen volna a rosszal (az igazolhatatlannal) való szembesülésre: „Csak azok az események, aktusok és szemé-

lyek nyithatják meg az utat az eredendő igenlés felé, akik tanúságot tesznek arról, hogy az igazolhatatlan itt és most legyőzetett” (Ricoeur 1999, 153–154).

Kiš az irodalmi mű „metafizikai” elemét a tanúsághoz kapcsolja. Az irodalom melletti elköteleződést „totális választásnak” nevezte, amely ebben, s csakis ebben az értelemben elkötelezettség (Kiš 1990b, 58). Egyik kései beszélgetésében a később halálához vezető betegségét annak tudja be, hogy az irodalom által az abszolútumot kereste, s a testtel való írásról, az irodalomról mint betegségről beszél (Kiš 1990f, 231). A tanúság igényéből következik végső soron művének (ön)reflexív jellege. Szerinte az irodalom a 19. század közepén elvesztette világot modelláló szerepét; a modern művészet a kétely jegyében születik: az irodalmi mű „kérdéseket tesz fel a világnak, miközben a világnak válaszokra van szüksége” (Kiš 1990a, 35). Az irodalom indirekt fény: a mű mélyen behatol a világba, ám, ahogyan Barthes állítja, „megáll azon a ponton, ahol valamit jelölni kezdene” (Kiš 1990a, 35). Kišt kezdetben mindenekelőtt az irodalmi mű megalkotódásának feltételei, a formának a kérdése érdekelt. Később, amikor a gulág ábrázolására vállalkozott, a tanúság kérdésének súlypontja máshova került, az foglalkoztatta, hogy a rossz hogyan nyerhet értelmet a leíró, nem vallomásos beszédben. Prózapoeitikájának ezt a kihívását érzékelteti a jogi és a komisszár dichotómiájával.

A tanúságtétel változatai

Többször írja, hogy „az életrajz alattomos hatása” (Kiš 1990d, 143), a gyerekkorában megtapasztalt gonosz fordította az irodalom felé, továbbá, hogy a megírt művek felváltották a megéltet az emlékezetében (Kiš 2012, 61; Kiš 1999, 69–70). Minden bizonnyal a családi trilógia utolsó darabja, a *Fővenyóra* járult hozzá legteljesebben a gyerekkor traumájának irodalmi átértékeléséhez.

A regényben négyféle narráció váltja egymást: a főhős, az apjáról mintázott E. S. csupán az *Egy örült feljegyzéseiből* címet viselő fejezetek elbeszélője. Ironikus, groteszk képzettársításokban gazdag elmélkedéseit áthatja a nemlét, az erőszakos halál, a kirekesztettség kérdése, mégis kizárólag az utolsó megnyilatkozása válik a szó szoros értelmében tanúságtétellé, elsősorban annak köszönhetően, hogy a testamentum egyes szám első személyű szólamában két hang, két nézőpont fonódik össze. Renate Lachmann figyeli meg, hogy az apa a montázstechnikával összeszerkesztett fejezetekben a regény társszerzőjévé válik (Lachmann 2006, 106), Kiš pedig „két tudat, két élmény” (Kiš 1990, 18) egymáshoz való közeledéséről beszél. E. S. a testamentumában a halállal néz szembe: a kivételes, erőszakos halállal, és ugyanakkor az egyszerűvel is, amelytől senki sem menekedhet meg (Lachmann 2006, 111). E. S. a halál eseményét teljes megsemmisülésként vizionálja, azt állítja, holtteste bárkája

az örökkévalóság hullámain fog sodródni: nemlétként a nemlétben. Az özönvízről szóló történetnek utolsó, radikális értelmezését olvassuk,⁷ E. S. magával akarta vinni azt a kevés embert és szeretetet, ami az életét jelentette, az emberek, az állat- és a növényvilág specimenjeivel akart elmenni, mindezt a szíve bárkájában kívánta elhelyezni, a szemhéja mögé zárni, amikor az utoljára lecsukódik. Erről a tiszta absztrakcióról hitte azt, hogy képes lesz észrevétlenül átlépni a még nagyobb absztrakció, a halál kapuján. Az akarat, a hit, az intelligencia, az örület, a szeretet (az önszeretet) erejével meg kellett kísérelnie összesűríteni ezt az absztrakciót, hogy fajsúlyt nyerjen és léggömbként felszálljon, a sötétségen és a feledésen túlra (Kiš 2014b, 215; Kiš 1973, 287–288). A szöveg a Noé bárkájának rakományát a szívből növő keserű füvek metaforájával nevezi meg: E. S. abban bíz, hogy ha terve, a költői metaforának a végső konzekvenciáig való kiterjesztése sikertelen lesz, akkor is megmarad a néma anyag tanúsága, a *materiális* herbárium, a levelek, feljegyzései. S ha az özönvízben ezek is elvesznek, akkor örültsége és álma talán távoli visszhangként, sarki fényként fennmarad. E. S. utolsó mondatai utólagos érvénnyel az egész regényfikciót tanúsággá lényegítik át, „a beékelt, hangsúlyos József Attila-i látomás: »s halált hozó fű terem / gyönyörűszip szívemen« megerősítése a fejezet létösszegző jellegének” (Thomka 2009, 90–91):

Valaki megpillantja majd ezt a fényt, talán meghallja e visszhangot, az egykori hang árnyát, és megérti e fény, e pislákolás jelentését. Talán a fiam lesz az, aki majd feljegyzéseimet és pannon növényekkel teli herbáriumaimat egyszer kiadja (befejezetlenül és hiányosan, ahogyan minden az, ami emberi). S mindaz, ami a halált túléli: kis, semmis győzelem a pusztulás örökkévalóságán – az emberi nagyság és Jahve kegyelmének bizonyítéka. *Non omnis moriar* (Kiš 2014b, 216; Kiš 1973, 288).

Kiš úgy emlékezik, hogy Kolima ugyanolyan megszállottan kezdte foglalkoztatni, ahogyan korábban a gyerekkora (Kiš 1990e, 227). A gulággal olyan történetek megírására vállalkozott, melyeket nem élt meg, s melyeket a psi-

⁷ Andi, a *Kert, hamu* gyermek főhőse Kerkabarabáson, a nyugat-magyarországi kis településen, ahova az újvidéki razzsiát követően költöztek, kirekesztettségüket valamely nagy, ismeretlen, levezelhelhetetlen bűnüknek tudja be, ezért a Noé-történettel azonosul. Noé történetét Kiš magyar nyelvű iskolai katekizmusában olvasta (Tomson 2014, 181–182). Noé mítosza a családi ciklus egészében a főhőshöz, E. S. személyéhez társul. Az *Egy örült feljegyzéseiből* utolsó fejezetében, a testamentumban E. S. bárkája a nemlét vizein sodródik, hasonlóan Kafka hősének, Gracchusnak, a Fekete-erdőben szerencsétlenül járt vadásznak halotti bárkájához, amely „földi vizeken jár”; „nincs kormány, sodorja a szél, mely a halál legmélyebb régióiban fúj” (Kafka 1973, 380, 382). E. S. azonban saját holttestét tételezi bárkaként. Ez a mozzanat a *Kert, hamu*nak abból a jelenetéből következik, melyben Rheinwein úr, a gazdag kereskedő úgy indul a gyűjtőhelyre, ahonnan majd valamelyik haláltáborba deportálják, hogy szekerekre rakja valamennyi ingóságát és értéktárgyát. Az elbeszélő ezeket az előkészületeket „az özönvíz előtti evakuáció nyomorúságos parafrázisának”, „a Noé bárkája e világi reprízének” nevezi. Eduard Sam, akit Rheinwein úr a kocsiján szállít a gyűjtőhelyre, nem visz magával semmit önmagán és emlékein kívül (Kiš 2014, 108–109; Kiš 1967, 150).

chologizálás veszélye nélkül nem mutatható meg belső távlatból. Mirko Kovač visszaemlékezése szerint a *Borisz Davidovics síremlékének* megjelenése előtt Kiš hozzá fordult a kételyeivel, szabad-e olyan eseményekről írnia, melyeket nem élt meg (Kovač 2013, 533).

A borgeszi novellaszerkezet az objektív elbeszélés lehetőségét kínálta. A hiteles és fiktív forrásoknak, melyekből a történetek felépülnek, az a feladatuk, hogy az olvasót az elmondottak hitelességéről meggyőzzék: „az író többé nem isteni mindentudással hatol be hőseibe, hanem Isten levéltárosának és írnokának módjára, aki a halál pillanatában előveszi a cselekedetek nagy protokollumát, és abból olvassa ki hőseinek ott már *feljegyzett* cselekedeteit, gondolatait és terveit” (Kiš 2012, 104; Kiš 1999, 121, kiemelés az eredetiben).

Renate Lachmann megfigyelése szerint Kiš novellagyűjteményében, a *Borisz Davidovics síremlékében* szereplő fiktív dokumentumok metaforikus szerepűek: a tanúságtétel eszközei. Az olvasó képes különbséget tenni az elsődleges jelek (a hiteles források) és a másodlagos jelek (a fiktív dokumentumok között), felismeri, hogy a történeti hitelességet semmibe vevő szimulákrum az enargeia vagy evidentia, a valóság erejével ható képet megteremtő eszköz (Lachmann 2006, 102).

A *rózsafanyelű* és a huszadik század húszas éveiben Kárpátalján valóban megesett történetet beszél el. Miksa Hantescu, a novella főszereplője, pártfeladatból megöli az árulással vádolt Hana Krzyżewskát. A novellát nyitó, az elbeszélés nehézségeiről szóló önreflexió is az evidentiát teremtő metaforák közé tartozik.

...hogy a történet a szerző eszményei szerint lehessen igaz, ahhoz románul, magyarul, ukránul vagy jiddisül kellene elmondani; vagy leginkább e nyelvek keverékén. Ekkor az eset logikájából következően, zavaros, mély és tudattalan történés következtében, az elbeszélő elméjében orosz szavak is felvillannának, egyik pillanatban gyengédek, mint a *teljatina*, a másikban kemények, mint a *kindzsál*. Ha tehát az elbeszélő elérhetne a bábeli zűrzavar megfoghatatlan és félelmetes helyzetébe, Hana Krzyżewska felváltva románul, lengyelül és ruszinul felhangzó alázatos könyörgését és iszonyú rimázkodását hallanánk (mintha halálának kérdése csupán valamely nagy és végzetes félreértés következménye volna), hogy lázas dadogása a halál görcsében és az elnyugvásba átváltozzék a halottakért héberül, a teremtés és a pusztulás nyelvén elmondott imába (Kiš 2014a, 5; Kiš 1978, 5).

A fenti szakaszt értelmező Vladimir Gvozden nyelvkritikai élt tulajdonít a szerző állításainak: „A nyelv, az összeütközések eszköze, az antagonizmusok gerjesztője csak másodlagos nyelvként volna képes az »igazság« kihordására, vagy jobban mondva, az igazság terhének elviselésére” (Gvozden 2005, 141), ezáltal azonban figyelmen kívül hagyja az önreflexió metaforikus jelentését.

A bábeli nyelvzavar története elsődlegesen ugyanis nem a szerzőhöz, hanem az elbeszélés „tárgyához”, a meggyilkolt lányhoz kapcsolódik. Hana, amikor minden általa ismert nyelven könyörög a gyilkosának, a nyelv jelentésnélküliségének iszonyatát éli meg. A hiteles ábrázolás feltételeként Kiš az áldozattal való – a megfigyelő szubjektum és a tárgy különbségét felfüggesztő – teljes azonosulást nevezi meg, mellyel az elbeszélés eléri a valóság erejével ható kép, az evidentia szintjét. Már a szerző tudatában felvillanó szavak is jelzik, hogy valami végzetesen jóvátehetetlennel kell szembesülnie.⁸ A tanúságtétel lényege az igazolás. A szemünk előtt lezajló exitus végén a szerző hangja átvált a halál jóvátehetetlenségét Isten elé táró halotti imába: a gyilkosság ábrázolása az értelmezés és a véleményformálás mozzanatát is magában foglalja: a mű „jelenlétével kijelöli azt a teret, amelyben az erőszakos halál botrány: értelmet ad e halálnak” (Tasić 2005, 135).

A babilóniai történet megidézése a figuratív nyelvhasználatnak ahhoz a vigasztaló funkciójú válfajához tartozik, amelyet Jonathan Culler *via philosophicának* nevez. A figuratív nyelv ebben az esetben egy szó szerinti jelentésében elmondhatatlan történetet valami más elbeszélésével jelenít meg (Gvozden 2006, 429–430).

Az irodalmi mű mint hely

A Kiš hagyatékában *A* és *B* jelzettel fennmaradt két szövegnek az irodalmi mű „metafizikai” élménye a tárgya. A *Lauta i ožljci* (*Lant és sebhelyek*) című posztumusz kötet szerkesztője, Mirjana Miočinović e két szöveget afféle összegző poétikai záradékként illesztette *A holtak enciklopédiájából* kihagyott, az 1983 után megjelent vagy kiadatlanul maradt szépprózai szövegeket összegyűjtő gyűjtemény végére. Mirjana Miočinović *Jegyzetek* című utószavában eltöpreng, hogy 1986-ban, abban az évben, amikor később halálosnak bizonyuló betegségét diagnosztizálták, Kiš miért tért vissza a családi trológia élményanyagához. Az *A* jelzetű szöveg a Kotori-öblöt írja le, melyet a *Fövenyóra* egyik jelenetében E. S. is néz; a *B* szöveg, a kerkabarabási nyomorúságos vályogépület leírása pedig a regénytrológia helyszínére vezet el. Pascal Delpeche szerint a két szöveg egy francia folyóirat körkérdésére készült. A megkérdezetteknek arra kellett válaszolniuk, mi volt életük legjobb és legrosszabb helyszíne. Mirjana Miočinović a szövegeket mégis jogosan nevezi poétikai jellegűnek, hiszen Kiš mindkét szöveget önreflexív módon alkotja meg.

⁸ Ala Tatarenko tanulmányából tudjuk, hogy a teljatina oroszul a vágóhidak kettős kampójára akasztott hús neve (Tatarenko 2013, 64).

Az A jelzetű szöveg szerint a legjobb hely az, ahonnan a part magaslati pontjáról a Kotori-öbölre látni. A szövegben az öböl látványának leírását utasítások helyettesítik:

Kotorból (*Kotor se trouve dans la région de la Zeta, en Yougoslavie, dans le golf Cattaro, une embouchure de la mer Adriatique*) öt óra körül kell elindulni. Egyórányi meredek szerpentineken való vezetést követően meg kell állni valahol, és el kell kezdeni várakozni.

A napnak derülnie kell lennie, ám nyugaton elefántcsordára hasonlító fehér felhőknek kell mutatkozniuk.

Tekintetünkkel ekkor át kell fognunk a tengert, a hegyeket, az eget.

Azután az eget, a hegyeket, a tengert.

S biztosan kell tudnunk, hogy apánk ezen az úton járt, autóbusszal vagy egy Kotorban bérelt taxival, és meggyőződésünknek kell lennie, hogy ugyanezt a látványt látta. [...]

A kabócák ciripelésére is figyelmet kell fordítanunk (mint millió karóra felhúzása), mert egyébként könnyű erről megfeledkezni, ahogyan, állandósága miatt, a szőrös üröm illata is észrevétlen maradhat (Kiš 2011, 91–92; Kiš 1994c, 74).

A felsorolt feltételek az élményt elemeire bontják, a részletekre tagolás értelmé pedig akkor válik világossá, amikor a narrátor kijelenti, ismerőse, az öbölben horgonyzó szovjet cirkálóról, majd a magaslatról filmre vette az öböl látványát: az előhívott filmszalagon azonban csupán feketeség látszott. Az elbeszélő szerint az „óceáni érzés” – a végtelen érzékelése – a brouillage válfajától függetlenül, sárga, kék, vörös foltokat hagy maga után a filmszalagon, amennyiben az érzékek szenzációi közül valamelyik kimarad (Kiš 2011, 92; Kiš 1994c, 75). A pszedoracionális magyarázat arra világít rá, hogy az „óceán-ézés” megjelenítésére az irodalmi megnyilatkozás alkalmas (a film sohasem képes valamennyi érzék szenzációját érzékeltetni). A föltáruuló látvány, noha az emberi érzékeket szólítja meg, azoknál állandóbb, a látványnak korábban az elbeszélő apja, s még korábban Sigmund Freud is tanúja volt.⁹

A legrosszabb patkánylyuk a kerkabarabási melléképületnek, az egykori istállónak a helyszíne, ahová az elbeszélő ismerőse társaságában érkezik. Az épületbe belépve a fűtésre használt fenyőtoboz sűrű, egészségtelen füstjében mozgó alakokként pillantja meg egykori önmagát, édesanyját és nővérét. A szövegekhez illesztett utóirat leszögezi, az A és B szöveg rejtélyes módon összefügg.

⁹ A három párkáról szóló álmát Freud valóban dalmáciai és montenegrói utazása során látta, álmának elemzése az *Álmfejtés* egyik híres magyarázata (Freud é. n., 153–156).

Az elbeszélő az elhallgatás alakzatával traumatikus gyerekkorát az irodalmi kifejezésmód feltételeként nevezi meg.

A jógi és a komisszár képviselői kései esszéiben

Kiš kései írásai közül a Nabokov- és a De Sade-esszé bizonyítja, hogy a jógi és a komisszár ellentéte mindvégig megmaradt. Nabokov írásművészetét a huszadik századi történelem borzalmairól nem megemlékező, tisztán a „metafizikait” tanúsító művészetként jellemzi. Nabokov egy idilli gyerekkor után érkezett Keletről, a virtuálissá vált Közép-Európa középpontjába, Berlinbe. Az orosz emigráció politikai életében dúló groteszk szenvedélyek elfordították a politikától. Kiş szerint Nabokov művészetének érzelmi töltete Oroszországban töltött első húsz évében gyökerezik, egész műve nem más, mint az elveszett Paradicsom utáni prousti nyomozás. A regényeiben feltűnő lepkék, a művészet képviselői, a mennyország létét, a *létének lehetőségét* bizonyítják egy Isten nélküli világban (Kiş 2012a, 56–57; Kiş 1994a, 148).

Az „istení márkí” annyiban képviseli a komisszár szerepének abszolútá fokozott válfaját, hogy lázadása a „metafizikum” ellen irányul. A lázadó kétségbevonásnak a test a terepe. A lázadás nem a test megölésével ér célba (a *Justine* környezetében, a libertinus szerzetesek kolostorában a kegyetlen élvezetek céljára tartott nők folyton cserélődnek, a régiek eltűnnek, ám csak sejteni lehet, hogy megölik őket [Sade 1989, 119–121]), hiszen a gyilkosság a hatodik parancsolatot megszegő, morálisan értelmezhető cselekedet lenne. A kéj és a kegyetlenség: a nyílt sebekben napvilágra kerülő hús erőszakos élvezete, fogdosása (De Sade 1989, 78), a metafizikai ürességet kihívó, a tisztaság értékét deszakralizáló tett. De Sade regényeinek monotoníája, a fokozódni nem tudó kopuláció unalma a Poklot hozza el a földre.

Kiş pontosan kijelöli a két szerző irodalomeszményének a sajátjától való különbségét: a hiányzó történelmi dimenzióra mutat rá annak megállapításával, hogy Nabokov kissé alvajáró szereplői, akikhez alig jut el a történelem szörnyű lármája, az utolsó fejezetben úgy halnak meg, fájdalom nélkül, ahogyan a sakkfigurák dőlnek el (Kiş 2012a, 58; Kiş 1994a, 150). De Sade márkí regényei pedig azt az embert állítják elénk, aki számára nem létezik vigasz, ezek a művek tehát kizárják a tanúságtétel lehetőségét.¹⁰

¹⁰ Kişnek a gnószizhoz való viszonyát – többek között a *Simon mágus* című novella értelmezésével alátámasztó dolgozatában – Mirjana Bečejski úgy látja, hogy „De Sade filozófiája olyan módon a *simonidánus misztérium* radikalizálódása, hogy Érószhoz Thanatosz társul. Az alapvető különbség abban van, hogy a simonidánusok az egyesülésben az emberben létező szikra Istennel való újraegyesülésének esélyét látják, míg De Sade világában Isten (a megváltás) legtávlatbbi absztrakcióként sem létezik” (Bečejski 2019, 576–577, kiemelés az eredetiben).

Összegzés

A jögi és a komisszár ellentétével Kiš az írásművészetét jellemző kettősséget fejezi ki. Az irodalmi mű egyszerre jeleníti meg a „metafizikai” kérdéseinket és a történelemhez való viszonyunkat. 1980-ban az irodalom lényegét a következőkben jelölte ki:

S mi más lehetne az irodalom, mint ez: a pascali iszonyú térségekbe révedt ember sikolya és kérdése, másfelől saját korszakának és idejének áttekin-tése egy lehetséges történelmi távlatból [...]. Mert az irodalom a remény formája. [...] De az irodalom szenvedélyes állást foglalás is, és a „komisz-szárnak” a szociális igazságért, a történelemnek és a történelem folyama-tainak értelmessé tevéséért folytatott harca (Kiš 2012b, 120; Kiš *Remény és reménytelenség között* 120).

A kettősséget reflexiójában más fogalmakkal is érzékeltette, a jögi és a komisszár ellentétének azonban irodalmi gondolkodásában kitüntetett helye van, hiszen az Arthur Koestler önéletírásában ábrázolt környezetet a múlt század nyolcvanas éveiben saját hagyományaként ismerte fel.

Koestler és társai a virtuálissá vált Közép-Európában, az osztályukat előbb háttérbe szorító, majd megsemmisítő körülmények között döntöttek a társadalmi utópia és a befelé fordulás lehetősége között. A náluk harminc évvel fiatalabb Kiš gyerekként a közép-európai zsidóság megsemmisítését eredményező folyamat eskalációjával került érintkezésbe: irodalmi reflexiójában a jögi és a komisszár ellentétét a tanúságtevő irodalom belső, poétikai kérdésekként vetette fel.

Irodalom

- Bečejski, Mirjana. 2019. Danilo Kiš i gnosticizam. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 67 (2): 559–580.
- Csáky, Moritz. 2019. *Das Gedächtnis Zentraleuropas: Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region*. Wien: Böhlau Verlag.
- Freud, Sigmund. é. n. *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest: Somló Béla Könyvkiadó.
- Gvozden, Vladimir. 2005. Danilo Kiš kao srednjoevropski pisac: Prilog čitanju i pisanju identiteta. In Gvozden, Vladimir. *Činovi prisvajanja: Od teorije ka pragmatički tekst*. 133–149. Novi Sad: Svetovi.
- Gvozden, Vladimir. 2006. Ars memorativa u Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša. In *Žanrovi srpske književnosti. Zbornik broj 3.*, ured. Karanović, Zoja i Radulović, Selimir. 425–441. Novi Sad: Filozofski fakultet, Orpheus–Orfeus.
- Hammerstein Judit. 2022. *Oroszok és magyarok: Magyar írók Oroszország- / Szovjetunió-tapasztalata az 1920-, 1930-as években*. Budapest: Örökség Kultúrpolitikai Intézet.
- Kafka, Franz. 1973. Gracchus, a vadász. Ford. Tandori Dezső. In Kafka, Franz. *Elbeszélések*. 378–382. Budapest: Európa.

- Kiš, Danilo. 1967. *Kert, hamu*. Ford. Ács Károly. Budapest: Európa.
- Kiš, Danilo. 1973. *Fövenyóra*. Ford. Borbély János. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Kiš, Danilo. 1978. A rózsafanyelű kés. In Kiš, Danilo. *Borisz Davidovics síremléke*. Ford. Borbély János. Újvidék: Forum.
- Kiš, Danilo. 1989. Variációk közép-európai témákra. Esszé. Ford. Gallos Orsolya. *Jelenkor* 33 (1): 33–42.
- Kiš, Danilo. 1990. Svi geni mojnih lektira. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. 17–22. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1990a. Peščanik je savršena pukotina. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. 32–39. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1990b. Doba sumnje. Kiš, Danilo, *Gorki talog iskustva*. 40–70. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1990c. Banalnost je neuništiva kao plastična boca. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. 71–88. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1990d. Imenovati znači stvoriti. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. 143–152. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1990e. Trajno osećanje krivice. In Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. 225–234. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod – Srpska književna zadruga.
- Kiš, Danilo. 1994a. Nabokov, avagy a nosztalgia. Ford. Vujicsics Marietta. In Kiš, Danilo. *Kételyek kora: Esszék, tanulmányok*. 144–150. Pozsony–Újvidék: Kalligram – Forum Könyvkiadó.
- Kiš, Danilo. 1994b. Sade márkiról. Ford. Vujicsics Sztoján. In Kiš, Danilo. *Kételyek kora: Esszék, tanulmányok*. 174–180. Pozsony–Újvidék: Kalligram – Forum Könyvkiadó.
- Kiš, Danilo. 1994c. A; B. Ford. Balázs Attila. Kiš, Danilo. In *Lant és sebhelyek: Novellák a hagyatékból. 1980–1986*. 74–77. Budapest: Pesti Szalon.
- Kiš, Danilo. 1999. *Anatómiai lecke*. Ford. Balázs Attila – Radics Viktória – Varga Piroska. Budapest: Palatinus.
- Kiš, Danilo. 2011. A i B. In Kiš, Danilo. *Lauta i ožljci*. 91–94. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012. *Čas anatomije*. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012a. Nabokov i nostalgija. In Kiš, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. 53–58. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012b. Između nade i beznada. In Kiš, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. 53–58. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012c. Varijacije na srednjoevropske teme. In Kiš, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. 125–142. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012d. O Markizu de Sadu. In Kiš, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. 119–124. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2014. *Bašta, pepeo*. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2014a. Nož sa drškom od ružinog drveta. In Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. 5–16. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2014b. *Peščanik*. Beograd: Arhipelag.

- Koestler, Arthur. 1950. Arthur Koestler. In *Ein Gott der keiner war. Arthur Koestler, André Gide, Ignazio Silone, Louis Fischer, Richard Wright, Stephen Spender schildern ihren Weg zum Kommunismus und ihre Abkehr.* 19–72. Zürich–Stuttgart–Wien: Europa.
- Koestler, Arthur. 1994. A jógi és a komisszár I. In Koestler, Arthur. *A jógi és a komisszár.* Ford. Hruby József. 20–31. Budapest: Osiris.
- Koestler, Arthur. 1996. *Nyílveesszó a végtelenbe.* Ford. Boris János. Budapest: Osiris.
- Koestler, Arthur. 1997. *A láthatatlan írás.* Ford. Makovecz Benjamin. Budapest: Osiris.
- Kovač, Mirko. 2013. *Vrijeme koje se udaljava: Roman – memoari.* Beograd: Laguna.
- Körmendy Zsuzsanna. 2007. *Arthur Koestler – Hariban a diktatúrákkal.* Budapest: XX. Század Intézet.
- Lachmann, Renate. 2006. Faktografija i tanatologija u Grobnici za Borisa Davidoviča, Psalmu 44 i Pešćaniku Danila Kiša. Prev. Beganović, Davor. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 54 (2): 99–111.
- Le Rider, Jaques. 1994. *Mittel-Europa: Auf den Spuren eines Begriffes.* Aus dem Französischen von Fleck, Robert. Wien: Deuticke.
- Markója Csilla. 2018. „Vörös posztó”: Városinstalláció 1919. május elsején a források tükrében. *Enigma* 25 (94): 147–215.
- Márton László. 2006. *Koestler, a lázadó.* Budapest: Pallas Páholy.
- Németh Andor. 1973. Emlékiratok. In Németh Andor. *A szélén behajtvá: Válogatott írások.* 541–738. Budapest: Magvető.
- Ormos Mária. 2007. *Közép-Európa. Volt? Van? Lesz?* Budapest: Napvilág Kiadó.
- Radics Viktória. 2002. *Danilo Kiš: Pályarajz és breviárium.* Budapest: Kijárat.
- Ricœur, Paul. 1999. A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Ford. Bogárdi Szabó István. In Ricœur, Paul. *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* 116–158. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Osiris.
- Sade márki. 1989. *Justine avagy az erény meghurcoltatása.* Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: Európa.
- Scammell, Michael. 2009. *Koestler: The Indispensable Intellectual.* London: Faber and Faber.
- Tasić, Vladimir. 2005. Predlog za razmišljanje o Kišu. In Tasić, Vladimir. *Njuškači jabuka: Eseji.* 125–137. Novi Sad: Svetovi.
- Tatarenko, Ala. 2013. *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma.* Beograd: Službeni glasnik.
- Thomka Beáta. 2009. Narratív örökség, kulturális szöttes: Danilo Kiš. In Thomka Beáta. *Déli témák: Kultúrák között.* 69–91. Zenta: zEtna.
- Tompson, Mark. 2014. *Izvod iz knjige rodenih: Priča o Danilu Kišu.* Prev. Bazdulj, Muharem. Beograd: Clio.

„A KÉP MAGÁRA CSUPASZÍTOTT ÉLESSÉGE”

Mészöly Miklós poétikai reflexiója



A reflexió és a széppróza kölcsönössége

Mészöly Miklós esszéiben is és egyik utolsóként napvilágot látott, a Szigeti Lászlóval folytatott, 1999-ben megjelent, az egész művére kitekintő *Párbeszéd-kísérlet*ében is, az irodalomról szóló megfigyeléseit metaforikus nyelven fogalmazza meg. Ennek az egyszerre szenzuális és ugyanakkor értelmi pilléreken nyugvó poétikai gondolkodásnak néhány jegyét szeretném felrajzolni.

Thomka Beáta a reflexió és a széppróza kölcsönösségét figyeli meg Mészöly művében, azt állapítja meg, hogy esszéinek „fogalmi apparátusa mélyen prózájának talajába ágyazott, történetei pedig nemcsak a formaeszmé szintjén, hanem a világukat alakító észleletek, események, helyzetek, látványok, érzetek rétegeiben is tömény gondolati anyagot tárolnak” (Thomka 1995, 11).

A pontos észrevétel azt a kérdést veti fel, hogy Mészöly epikájának fordulatai magukkal vonták-e minden esetben egy új prózapoétika kidolgozását, vagy éppen ellenkezőleg, megszólalásmódjának módosulásai egy mindvégig változatlan poétikai elképzelés mentén bontakoztak ki. Úgy látom, művészet-felfogása prózafordulatai során nem változott meg gyökeresen, a különböző időszakokban keletkezett feljegyzései ugyanazoknak a kérdéseknek más távlatú megfogalmazásai. A szerves kibontakozás érzését erősíti, hogy korábbi feljegyzései gyakran a későbbiek nézőszögéből nyerik el valódi jelentőségüket.

1974-es *Egy-hang és hangváltás* című esszéjében Mészöly arra keres választ, hogy a gyakori, éles hangváltásokat miért érezzük természetesebbnek a lírai, mint a prózai életművek esetében, s arra a következtetésre jut, hogy a próza „még a legnyitottabb építkezés mellett is valamilyen zártság szuggesztíóját kelti” (Mészöly 1977c, 80), a próza – a lírával ellentétben – „akarva-akaratlan korlátozó időélményt, zártabb térélményt ad – olyan értelemben is, hogy *kevésbé* ösztönöz kiegészítésekre” (Mészöly 1977c, 80). A hetvenes években állapítja meg azt is, hogy: „[m]inden mű bekerítés, elhatárolás, hogy legyen mibe belerántani másokat, akik számára az ajánlott izoláció majd heurisztikus szubjektivitássá válik – közössé” (Mészöly 1977d, 89). A *Párbeszéd-kísérlet*ben ugyanerre a kérdésre, az irodalmi forma képletes személyességére tér vissza: „a művészet kezdettől fogva egy individuum, egy molekula, egy sejt egyéni

élet-, világ- és egyéb víziójának a letéteményese, egyfajta kizárólagosságnak a megtestesítője” (Mészöly 1999, 105). Ez a személyes kizárólagosság Mészöly szerint a „mágmájában koncentráltan adja az abszolútnak a közérzetét [...]. Tehát valami abszolútra tud hivatkozni anélkül, hogy az abszolút mögötti vagy fölötti, az azon túlmutató lényegszerűségeket, további dimenzionálható dolgokat egyáltalán feltételezhetne” (Mészöly 1999, 105).

Már *A tágasság iskolájának Objektív – Konkrét – Szubjektív* című jegyzetében is úgy vélte, tudatos szubjektivizálásra van szükség, „hogy így szűrjük ki, semlegesítsük, leplezzük le mindazt, ami a konkrét – konvencióink és beidegzéseink kényelmességéből is – ál-objektívként tapad. Vagyis minden olyasmi, ami elemi függelékként kínálja magát, holott nem az” (Mészöly 1977g, 265). *A Párbeszédkísérlés*ben, ahol az irodalmat a világhoz való közelítés nem mindennapi formájaként határozta meg, és újra a valóság megváltoztatásának szükségességére utalt, azt állította, az irodalom „úgy lát valóságosan, hogy megváltoztatja a valóságot. És ez az a dimenzió, amelyben a valóság megnyithatja magát” (Mészöly 1999, 63).

Szigeti László kérdéseire válaszolva a világhoz az irodalom szempontjaival közelítő szubjektum ismeretelméleti körülményeit is vázolja. Fölidézi, hogy az író megfigyelő eszköze saját maga, az énje, a pszichéje, s amint hozzáér egy jelenséghez, a hozzányúlásával változtat rajta, éppen ezért a jelenség „ontológiai, vegytiszta mágmájá”-hoz (Mészöly 1999, 220) nem juthat el, ahogyan magához sem. A művet létrehozó tudat számára nem érhető el egy olyan „omnipotens létezési közérzet” (Mészöly 1999, 220), amely egy „feltételezett isteni lény” (Mészöly 1999, 220) számára adva van, „aki egyidejűleg érzékeli és tudja önmagában egyesítve az egészet”. A totális ugyanis „nem lehet tudatában önmagának, tudatában csak valamivel összehasonlítva lehet az ember” (Mészöly 1999, 108). Mészöly megállapította: „Nem vagyok azonos az egésszel. S miközben művészileg totalitásra törekszem, csakis szembeállításban tudom magamat megfogalmazni” (Mészöly 1999, 108). Mészöly, aki a transzcendencia bármely lehetőségét bizonyíthatatlannak vélte, nem vonta kétségbe, hogy a bennünket körülvevő meghalad minket. A valóságnak szerinte elmozdíthatatlan, ontológiai masszivitása van (Mészöly 1999, 108), azzal szemben pedig, „amit nem tudok, és belátható módon és belátható ideig nem fogok tudni, azzal szemben nem lehet igazam” (Mészöly 1999, 111). Ennek következtében a világhoz való közelítés a világgal való szembenállás helyzetévé lényegül át. Ez a szembenállás a mészölyi prózamodell alapja, a mélyben tetten érhető szerkezete, váza: a mű első korszakában az alany pozíciója, a másodikban pedig a valóság műbeli feltárulásának feltételei állnak az érdeklődése előterében.

„Az ontológiai létezés és ábrázolás megkísértése”

Mészöly első alkotói korszakának reflexiójában az irodalmi művet létesítő tudat helyzete, a megfigyelés, az elbeszélés ontológiai hitelű helyzete kerül előtérbe. A korai esszék részben még az első alkotói időszak novellái és regényei előtt, vagy velük egyidejűleg keletkeztek. Ezekben az írásaiban Mészöly a világirodalmi mértékkel mérhető elbeszélés feltételeit keresi. *A tágasság iskolájában* közölt *Érintések (1945–1972)* ciklus 1/A jelzés alá sorolt, *Korszerű, korszerűtlen konzervativizmus* című jegyzete a műalkotás hitelességének feltételét a következőképp határozza meg: „A művészet értéke és tartóssága attól függ, milyen mértékben képes egy kor létezés-élményét a kor ösztudásának a fókuszában felmutatni. Ez a fókusz: a kor abszolút öntudata” (Mészöly 1977f, 257–258), Mészöly Szigeti Lászlónak megemlíti, hogy gimnáziumi éve alatt a természettudományi tantárgyak nem keltették fel az érdeklődését, inkább a természettudomány filozófiájának kérdései foglalkoztatták. Mészöly fiatalkori esszéiben és későbbi reflexióiban is abból a feltételezésből indul ki, hogy a „tudományos ismeretdimenziók” (Mészöly 1999, 101–103) és az irodalmi szemlélet korrelációban áll egymással. Ezt az együttállást a hitelesség kiiktathatatlan feltételének látta. A kortárs világirodalmi művekben megvalósult, maga elé eszményként állított narratív modellt a korai esszékben a tágas természeti terekben végbemenő érzékelés metaforáival fejezi ki. Az irodalmi mű „inzultáló jelenlét” (Mészöly 1977b, 71–75), alapeleme pedig „a kép magára csupaszított élessége, ami túlmutat önmagán” (Mészöly 1977e, 228). Mészölyt Bartók zenéjében is a *Microcosmos* darabjainak „sajátos »állóképszerűsége« és »történéshiánya« ragadja meg” (Mészöly 1977b, 68).

Korai és középső korszakának művei, mind *Az atléta halála*, mind a *Saulus*, mind pedig a *Film* leírhatók e modell keretében. A *Filmet* követően Mészöly „az ontológiai létezés és ábrázolás megkísértése”-t (Mészöly 1999, 75) feladja. A művek fókusza a jelen ontológiai pillanatából átkerül egy szabadon lebegő, fiktív pontba.

„A világ intenzív gazdagsága, freskója, totalitása”

Mészöly esszéjének, *A pille magányának* a központi metaforája az előző korszak térbeli látványaihoz hasonlóan az irodalmi modellt összegző kép. A pille leírása azonban a térbeli látványokkal ellentétben nem a világgal viszonyba lépő tudat helyzetét, érzékelését, hanem az irodalmi művet, a valóság gazdagságának „megmutatkozását” és a forma magára zárulását szemlélteti: „Ez a pilleszárny-elmozdulás a legrejtélyesebb manőverezés, amit ismerünk. A fogantatás aktusaként nyílik szét, hogy megmártózzék a fényben (teljesség), majd a legtartalmasabb kövületként zárul össze ismét” (Mészöly 1989, 8).

Ebben az esszéjében Mészöly a fordulat utáni prózája eszközeivel, novel-laszerű keretben a flamand festő Joos de Momper képének *keletkezését*, a fest-mény jelentésének megképződését beszéli el: a vizuális kép megalkotódásá-nak leírása egyúttal a prózáról szóló olyan reflexió is, amely a világhoz való irodalmi közelítés modellje szerint képződik meg. Mészöly ez esetben is „a tapasztalás inherens időbeli formájával interpretálja a narratív szerkezetet és vizsont” (Thomka 1995, 17).

De Momper festménye antropomorf tájkép: az ábrázolt domborzat elemei-ből egy emberi fej bontakozik ki. A festő a képelemek arccá szervezésével arra figyelmeztet, hogy a perspektivikus képen nem magát a természetet látjuk, hanem az az ecsetvonásokban, a színtelületekben, a fény effektusaiban a kép megalkotójának látása mutatkozik meg. Az elbeszélő megjegyzi, a mester „tud arról, hogy a természet mögött is foncsor van, csak meg kell találnunk a rést, amelyen keresztül hunyorítva pillanthatunk magunkra [...] – s akkor már kirajzolódik a látvány, amiben összegeződünk” (Mészöly 1989, 8).

A szöveg szerint a kép akkor érlelődik meg a mesterben, amikor a tapasztalati valóság elemei a képhez hasonló struktúrába szerveződnek. A képnek és a valóságnak ez a különös egybecsukódása akkor következik be, amikor a mester Heidelbergában szemtanúja a bűnös lány, a szőke Hannelore tortú-rájának. A kízóeszköz, egy hatalmas, számos helyen átluggatott rézbálvány a fejedelem lóistállójában áll, vizet öntenek bele, amely feltartóztathatatlanul emelkedik, a szerkezetbe zárt bűnösnek pedig egy kis nyíláson át kell kime-regetnie a vizet. A szőke Hannelore az összesereglett nézők elképedésére elhajította a merődedényt, állát a nyílásba helyezte, és „mosolyogva várta meg, míg a víz tükröző falat nem vont közte és a világ között” (Mészöly 1989, 16). Az elbeszélő megjegyzi: „Csudálatos módon akkor is egy arc rajzolódott ki az események palettáján, mely nem hasonlított Hanneloréra, csupán azonos volt vele” (Mészöly 1989, 16). Megképződik tehát a kép síkja, amelyben a dombor-zat részletei a kibontakozó archoz képest a valóságot jelenti.

A kép létrejötte előtt a mestert szobájának „dús kelméi, az ólomüveg-kazet-ták, a bútorcsend, a sárgaréz csillogás vagy a kert erotikus indázata” (Mészöly 1989, 8) veszi körül. Noha az elbeszélő állítása szerint a világnak de Momper előtt kibontakozó részletei tetszőleges alakzatokba rendezhetők, „a látvány mégsem távolodik el valami végleges egyetlentől” (Mészöly 1989, 8). A fény-törés pillanatról pillanatra más kijelentést *ragyogtat* föl, „a világ széttördeli magát, mindegyikünknek juttat egy darabot” (Mészöly 1989, 8).

A perspektivikus ábrázolás mibenlétét megjelenítő festmény a „legtermé-szetibb megnyilvánulás”-nak (Mészöly 1989, 19), „önkéntelen kép”-nek (Mészöly 1989, 19) tűnik. Azt a feltétlen szabadságot fejezi ki, amelyhez bármikor csat-lakozni tudnánk. A szabadság ebben az összefüggésben a műalkotás „abszolút

közérzetét” jelenti. Mészöly néhány sorral később idézi is Spinozát, aki szerint: „az igazi szabadság csakis az első ok és semmi egyéb” (Mészöly 1989, 21).

A *Párbeszédkísérlet*ben Mészöly a prózafordulata mibenlétét magyarázva megállapítja, hogy kezdetben „az elvonatkoztatásból, vagyis a világ algebrájából” (Mészöly 1999, 64) indult ki, hogy később, vénségére mérhetetlenül érdekelni kezdje „a világ intenzív gazdagsága, freskója, totalitása” (Mészöly 1999, 64). A „világ tiszta algebrája” (Mészöly 1999, 64) iránt érzett éhségét mostanra „egy másfajta, kielégíthetetlen éhség” (Mészöly 1999, 64) váltotta fel, amelyet a következő infinitivusi szerkezettel jelöl meg: „freskóba sűríteni a világ gazdagságát” (Mészöly 1999, 64). Néhány bekezdéssel később az akkori negyvenes-ötvenes írók „dülleszkedő, hatalmas freskókísérleteit” (Mészöly 1999, 64) említi, amelyek arról tanúskodnak, mintha szerzőik azt hinnék, „a káoszt meg lehet reparálni” (Mészöly 1999, 64). Azt állítja, sosem akarta megszerezni a „hatalmas mesefolyamok leírójának mesterlevelét” (Mészöly 1999, 65). A következő mondatokban pedig azt is jelzi, hogy az az irodalmi reflexió és a széppróza közelsége esetében az analízis változatlanul fennálló igényéből következik:

én az algebra kilesésében, kiszimatolásában szerettem volna járatos lenni. Kezdetből rettentő erősen dolgozott bennem az élettények racionális megközelítésének szándéka, melyből aztán később lecsapódtak esszéisztikus írások is. Nálam az irodalmi művelet és a tetten érő logika mindig párhuzamosan működött, sosem volt szó arról, hogy közvetlenül a racionálisabb logikából akarjak kiindulni. Nem. Az esszéim amolyan szükséges melléktermékek (Mészöly 1999, 65).

Az esztétikai élménynek a prózafordulat utáni művek esetében is az ismeretelméleti feszültség a forrása.

A történelmi átiratok

A Szolláth Dávid monográfiájában „történelmi átiratok”-ként (Szolláth 2020, 238–266) említett három novellát (a *Sutting ezredes tündöklése*, a *Legyek, legyek – avagy az elmondhatóság határa* és a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* tartoznak ide) Mészöly, fiatalabb kortársaihoz hasonlóan, vendégszövegekből építi föl, ám véleményem szerint ezekben a műveiben változatlanul érvényt szerez prózamodelljének, legteljesebben a *Sutting ezredes tündöklésében*. A novellában vagy kisregényben két szólam váltakozik, az egyik az egyes szám harmadik személyű narrátor hangja, a másikhoz pedig a főhősnek, Sutting ezredesnek a szerelmét, Privorszky Crecence-t megszólító beszéde és a novellának azok a részei tartoznak, melyek a szerelmeseknek nem a mű valóságosan világában elhangzó szavait, párbeszédét rögzítik. Sutting a Crecence-t megszólító beszédében egy különös konspiráció nyelvét használja. Ebben a nyelvben a

forradalom eljövételét a tavasz kezdetéről szóló mondatok jelölik, miközben a forradalom ugyanezekben a mondatokban a szerelem fedőneve. Az ezredes beszéde egészében autoreferenciális, nem a mű világában, hanem a mű terében hangzik fel. A szerelem ebben az autoreferenciális, mégis érvényes szólamban kezdődik, válik éppen most jelenvalóvá, és kerül analógiába a főhős legelemibb élményével. A novella záradékában az ezredes Lembergől hazafelé tartva hazai földre lép. A hazai föld ismeretlen tájai, amelyeken útja során áthalad, egy-egy részletükkel az ismerős, az otthoni tájat idézik meg. Az elbeszélés nem ad referenciális leírást a főhősnek az otthoni tájhoz fűződő viszonyáról, a világgal való szembenállásának legeredendőbb rétegéről, erre csupán az idegen tájak *negatív* leírásaiból következtethetünk.

Egy lehetséges közép-európai modell

Végül Mészöly és Danilo Kiš poétikai reflexiójának egymáshoz való közelségére szeretnék rámutatni. A közép-európai származású írók közös sajátosságát – saját magányosságát is jelezve – Kiš egyféle formatudatként értelmezte:

Ha azt mondom, hogy a *forma tudatossága* a közép-európai származású írók egyik közös sajátossága, a forma mint az élet, a metafizikai kétértelműségek értelmesebbé tételére való törekvés, a forma mint *választási lehetőség*, a forma mint az archimédeszi pont megtalálására tett kísérlet a bennünket körülvevő káoszban, a forma mint a barbárság okozta pusztulásnak és az ösztön irracionális választásának ellentettje, tartok tőle, hogy ezzel talán csak a magam intellektuális és irodalmi rögeszméit általánosítom (Kiš 1989, 42).

Mind Mészöly, mind pedig Kiš prózájának esetében „vegyes” esztétikai modelről van szó, amelyet egyszerre jellemez az adottat, a történelmi viszonyokat aprólékosan megjelenítő analitikus leírás és a mű „metafizikai” dimenziójának, „abszolút közérzetének” megjelenítése.

Tudomásom szerint Kiš nem ismerte Mészöly munkáit. Pedig nemcsak a magyar író formatudata, poétikai reflexiója, hanem a „pannon próza” transzkulturális jegyei is bizonyára fölkellették volna érdeklődését. Annak a kérdése merül föl, hogy ez az erősen a megszólalás nyelvéhez kötődő, abba mélyen beleágyazódó, mégis transzkulturális jellegű elbeszélésmód, amely mindkét szerző sajátja, a közép-európai próza még feltárára váró megkülönböztető jegyének tekinthető-e.

Irodalom

- Kiš, Danilo. 1989. Variációk közép-európai témákra: Esszé. Ford. Gallos Orsolya. *Jelenkor* 33 (1): 33–42.
- Mészöly Miklós. 1977a. A tonalitás és atonalitás közérzetéről. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 26–70. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977b. Egy-hang és hangváltás. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 76–80. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977c. Hagyomány és forradalom. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 71–75. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977d. Pattern és izoláció. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 89–101. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977e. Korszerű, korszerűtlen konzervativizmus. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 257–258. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977f. Interjú. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 228–238. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977g. Objektív – Konkrét – Szubjektív. In Uő. *A tágasság iskolája*, szerk. Márványi Judit. 264–266. Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1989. A pille magánya. In Uő. *A pille magánya*. 7–22. Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.
- Mészöly Miklós. 1999. *Párbeszédkísérlés*. Pozsony: Kalligram.
- Szolláth Dávid. 2020. *Mészöly Miklós*. Budapest: Jelenkor.
- Thomka Beáta. 1995. *Mészöly Miklós*. Pozsony: Kalligram.

NEVEN UŠUMOVIĆ *MAKOVO ZRNO* CÍMŰ KÖTETÉNEK REJTŐZKÖDŐ CSÁTH-INTERTEXTUSAI



Az 1972-ben, Zágrábban született horvát novellista, Neven Ušumović családi körülményei folytán kora gyerekkorától az érettségiig Szabadkán élt. A balkáni háborúk kezdetén, immár egyetemistaként újra a horvát fővárosba költözött, filozófiát, összehasonlító irodalomtörténetet és hungarológiát tanult. 2002-ben a jelentős olasz kisebbséggel rendelkező, isztriai Umagban helyezkedett el könyvtárosként. Ma az Umagi Könyvtár igazgatója, míg lakhelye a szlovéniai Koper.

Gyűjteményes köteteinek jellegzetessége, hogy egy-egy számára meghatározó helyszínhez kapcsolódnak. Az első, az 1997-es *7 mladih* (7 fiatal) a huszadik század kilencvenes éveinek Zágrábjában, a 2009-es *Makovo zrno* (Mákszem) a nyolcvanas és kilencvenes évek Szabadkáján, a 2012-es *Rajske ptice* (Paradicsommadarak) a szlovéniai Koperben, a 2019-es *Zlatna opeklina* (Arany égési seb) pedig Isztriában és Umagban játszódik.

A döntő szellemi élmények, benyomások a balkáni háborúk előestéjének Szabadkáján érték. Egy beszélgetésben az írás legfőbb indítékaként a huszadik század nyolcvanas és korai kilencvenes éveinek ellenzéki és alternatív szabadkai kultúráját nevezte meg. A városban működő Ljubiša Ristićet említi, akinek:

nemhivatalos „színtársulata”, a KPGT (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar) [...] ebben az időben sok értékes projektumot jegyzett és nemzetközi tekintéllyel rendelkezett. Ristić a KPGT feladatát „az egységes jugoszláv kulturális térért” folytatott harcként írta le, s a szabadkai városatyák szemében éppen e mozgalom multikulturális és mozgósító ereje lehetett vonzó. Ristić magával vont egy sor művészt a régióból és biztosította tevékenységüket (Kulaš 2017, fordítás tőlem – U. Cs.).

Ušumovićra a zágrábi Damir Bartol Indoš neoavantgárd egyetemi társulatának, a Kugla glumištenek *Njihanje* (Ringatózás) című rituális és disztópikus előadása gyakorolt legerősebb hatást. Íróvá válásában ezen túl az alternatív kultúra világához tartozó barátok játszottak nagy szerepet. Ebben az időszakban a szabadkai Gustav söröző volt a fiatal rockzenészek, képregényművészek, színészek és performance-művészek gyülekezési helye, amely mindennapi színházukként, találkozhelyükként, hangversenyek, a műhelymunka és a

heves szórakozás helyszínéül szolgált (Kulaš 2017, fordítás tőlem – U. Cs.). A nyolcvanas évek végén a baráti kör néhány tagját sorkatonai szolgálatra hívták be. Ušumović nemsokára maga is bevonult, majd egy év katonai szolgálat után megkezdte egyetemi tanulmányait. Az ország széthullásának pillanatában az egykori társak átjárhatatlan vagy nehezen átjárható határok mögé szorultak. Íróvá válását Ušumović a szabadkai kapcsolatai lényegét kitevő szellemi közösség fenntartására irányuló erőfeszítésének tulajdonítja:

Barátságok közben és a barátságok intim terének fenntartásáért vívott harc közben kezdtem írni. S minthogy az a világ, amely bevezetett az irodalomba, felgyorsultan tűnt el, fiktív világokat kezdtem teremteni, hogy e fantasztikus tereket az olvasóimhoz közel hozzam (Glavaš 2020, fordítás tőlem – U. Cs.).

Zágrábi egyetemi évei alatt magyarul kezdett tanulni, hogy a szabadkai barátaival közös érzékenységet, fogékonyságot tudatosíthassa, megőrizhesse magában. A hungarológiai tanulmányok, a magyar irodalom olvasása felébresztette benne a fordítás vágyát. A fordítást alapvető „szellemi tapasztalataként” határozza meg (Bašić Palković 2020).

A rejtőzködő intertextusok

A műfordítás hozadékaként Ušumović a prózájába magyar irodalmi hivatkozásokat illeszt: a szabadkai helyszínű, a balkáni háborúk idejére datált *Makovo zrno* című kötetét például Csáth-intertextusok szövik át.

Kérdés persze, hogy az anyanyelvű olvasó ezeket az intertextusokat felismerheti-e a szövegben, s ha nem, vajon a szövegvilágban az olyan hivatkozásoknak milyen szerepe van, melyek a befogadó figyelmét elkerülik?

A recepció alapján arra következtethetünk, hogy a horvát vagy szerb olvasó nem ismeri fel a Csáth-intertextusokat. Csáth Géza novelláinak nincs horvát fordítása: az Ušumović művét eredetiben olvasó, magyarul nem tudó olvasó az 1991-ben *Opijum* címmel Sava Babić átültetésében és válogatásában megjelent, az 1912–13-as naplót is tartalmazó szerb gyűjteményhez (Čat 1991), valamint ahhoz a néhány átültetéshez fordulhat, melyek szerb irodalmi folyóiratokban jelentek meg. Ahhoz, hogy az intertextusok felismerhetők legyenek, a Csáth-életmű bizonyos kanonizációjára volna szükség a célnyelvi kultúrában. Ez a szerb kultúrában sem következett be. Saša Ćirić, a *Makovo zrno* szerb kritikusa nem ismeri fel *A békát*, az *Anyagyilkosságot*, *A tort*, az *Opiumot* megidéző helyeket a novellákban, holott ezek az elbeszélések a Sava Babić-féle gyűjteményben szerbül olvashatók volnának.

A Csáth-intertextusok helyett az elbeszélés századfordulós jegyeire hívja fel a figyelmet:

Ha nem ismerjük is, eredetiben vagy fordításban, e magyar író történeteit, érzékeljük Ušumović elbeszélőmódjának hiteles avantgárd vagy kora modern impulzusait, a morfinisták és öngyilkosok, az ördögi és monomániás művészek alakját, az eksztatikus lélekállapotokat, a felébredt Erószt és az erotikus, nekrofil és szociálisan ihletett késztetések bizarr kombinációit (Ćirić 2009, fordítás tőlem – U. Cs.).

Ušumović magyarra fordítója és értelmezője, Ladányi István is azt hangsúlyozza, hogy a *Makovo zmo* novelláiban egymásra vetítődik „a csáthi lidércnyomásos világérzékelés és reprezentáció határélménye” és „a huszadik századi történelmi események határhelyzetei, a kisvárosi lét bezártságára reagáló kitörési próbálkozások, extrém tapasztalatszerzési módozatok” (Ladányi 2013, 39).

Dolgozatomban az Ušumović novelláiban megnevezetlen Csáth-olvasat néhány mozzanatát tárom fel.

A szövegeket szervező figyelem

„Fellapozhatjuk-e Csáth szövegeit anélkül, hogy a lényét, sorsát, szellemét őrző nyelvből ne éreznénk ki a szenvedélynek, az energiának, az ártatlanságnak s a tragikusan mély érzékenységnek a lélegzetét s légszomjait?” (Thomka 1988, 6–7, kiemelés az eredetiben), kérdezi Thomka Beáta tanulmánya elején, a Csáth-szövegek hatását a sugárzó figyelemben jelölve ki. Ez a Csáth-elbeszélésekben megképződő figyelem nyelvíleg nem jelölt, a novellák anyaga, a történetelemek elrendezése közvetíti.

Azok a korai Csáth-elbeszélések, amelyek az emberi létformát az állati vagy a növényi élettel szembesítik, ismeretelméleti feszültséget visznek színre. *A fekete kutya*, *A magány történeteinek* első darabja és *A béka* tartoznak ezek közé a szövegek közé, Ušumović csupán a legfontosabbra, *A békára* hivatkozik.

A béka esetében az énelbeszélő története nem a visszatekintő magyarázat, hanem a rejtély logikája szerint bontakozik ki. Elmondja, nemrég egy iszonyú hang ébresztette fel álmából, a hangot követve a konyhába ment, ott baljós sejtelem fogta el, amikor az első pillantásra macskának tűnő lény megmozdult a sötétben.

Hasonló ez ahhoz, mint amikor Jean-Luc Nancy az emberi testről értekezik. Példáiból világossá válik, hogy az állatok jelenlétében ugyanaz a testtudat lép működésbe, mint az emberek jelenlétében. Nancy a testről szólva egyrészt azt hangsúlyozza, hogy a test mindig „kívül van”. Ez a kívüllét nem csupán azt jelenti, hogy a test más testek társaságában helyezkedik el, hanem azt is, hogy noha a test egy egzisztenciát határol körül (körvonala egy lét kezdetét és végét jelöli), nemcsak térbeli kiterjedésében, hanem a lényege szerint is „kívül” van, hiszen a szervek működését elrejtí, a benseje háttérbe húzódik, hogy a

test mint külső manifesztálódhassék. Az egymástól való eltérésük a testeket megkülönbözteti egymástól és kiteszi őket egymásnak (Nancy 2019, 13–14).

Az énelbeszélő közli, hogy amikor a békát a maga valójában megpillantotta, eszébe villant, miszerint vidékükön „az a hír járja, hogy amely házban egy ilyen szőrös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki” (Csáth 1977, 32). A békát ezután megpróbálja megsemmisíteni, a küzdelmük közben mindvégig értelmezhetetlen marad számára a béka viselkedése, nem képes eldönteni, hogy az állat védekezése és ellentámadásai ösztönösek-e, vagy gondolkodásról tanúskodnak. A békát végül sikerül megölnie, amikor azonban másnap a földarabolt tetemet és a gyilkosság eszközét, a zöld vértől beszennyezett baltát el akarja takarítani, a konyhában nem találja nyomát az éjszaka történeteknek. A novella záradékában közli, az esetet nem tarthatja álomnak, hiszen felesége „e nap után két hétre kiterítve feküdt” (Csáth 1977, 33).

A szöveg nem igazít el abban a kérdésben, hogy mit kell a békán értenünk. Az énelbeszélő a világ racionális magyarázatában hisz. Bár a novella szövege a rációval látszólag a babonát állítja szembe, a ráció voltaképpen ellenpólusának a mítoszt kell tartanunk. A mítoszt, amelynek Manfred Frank meghatározása szerint feladata a szociális alakzatok életösszefüggéseinek igazolása. Ahogyan ezt az antik történetek bizonyítják, a mítoszok természeti vagy az emberi létezőt a szent szférájához viszonyítják, s a létezőt e viszonyítás segítségével igazolják. Ez ebben az esetben annyit jelent, mint a létezőt valamely, az emberek között kétségbevonhatatlan értékhez viszonyítani. A kétségbevonhatatlan érték pedig legradikálisabb értelemben az, amit sérthetetlennek, mindenütt jelenvalónak és mindenhatónak tartunk, tehát a szent (Frank 1989, 96–97).

A felvilágosodással uralomra jutó ráció, amely a világ maradéktalan megértését ígérte, megölte a mítoszt. A Csáth elbeszélésében szereplő béka a világból a ráció uralomra jutásával kiutasított ismeretlennek a megtestesülése. Azért elpusztíthatatlan, mert a ráció maga termeli ki. Csáth az ismeretelméleti válságot nem elméleti problémaként tárgyalja, hanem személyes keretben veti fel.

A novellák egy része a mítosz halálával kialakult orientációs válság megoldásának lehetőségeit fogalmazza meg. Nyilvánvaló, hogy ezeket a szövegeket is ugyanaz a létkérdések iránti érzékenység hozza létre, amely *A béka* életanyagát is megszervezte.

Az *Ópium* a válságnak a nietzschei művészetmetafizikánál is radikálisabb megoldását tárja elénk. 1886-os *A tragédia születésére* visszatekintő, *Önkritika-kísérlet* című írásában Nietzsche emlékeztet arra, hogy már *A tragédia születésének* Richard Wagnerhez szóló előszavában is a művészetet, s nem a morált nevezte meg az ember voltaképpen metafizikai tevékenységeként. Tragédia-könyvében többször visszatér az a tétel, amely minden történés háttérében egy istent lát, „aki mind az építésben, mind a romlásban, a jóban éppúgy, miként a rossz-

ban is csak a saját örömének és teremtményének akar a tudatára ébredni” (Nietzsche 1986, 13). „A világ, isten pillanatról pillanatra *elért* megváltása”, „örökkön változó, örökkön új látomása” annak, „aki csak a *látszatban* találhat rá megváltására” (Nietzsche 1986, 13). Míg Nietzsche-nél a művészet a morált úgy függeszti fel, hogy az álmokképekhez hasonló képei a teljes tudatot, az összes érzéket maguknak foglalják le, addig Csáthnál a kábítószer-élvezéssel – a képek projekcióját, az álomlátást is kiiktatva – a lét közvetlen, misztikus gyönyörét lehet megtapasztalni.

Csáth a gyerekkort az emberi élet olyan időszakaként tételezi, amely – igaz időlegesen – megoldást hoz az orientációs válságra. Rónay László szerint:

bár pontosan tudta, hogy az érintetlen, természetes, az elemivel kapcsolatát el nem veszítő létforma az egészséges, ő maga titkon –, majd egyre nyilvánvalóbban a kísértetieshez, a titokzatoshoz vonzódott, de sosem ahhoz a titokhoz, amely szerves fejlődésben alakul, s így ér a tetőpontra (Rónay 1987, 39).

Az érintetlen, természetes, az elemivel kapcsolatát el nem veszítő életforma a gyereké, aki még nem racionálisan értelmezi, hanem közvetlen viszonyban áll a világgal.

Az *Anyagyilkosságban*, amely már azt a felismerést közvetíti, hogy a művészet „időlegességében nem meghaladása az emberi létezésnek, hanem éppenhogy belebonyolódás mind az életnek, mind a művészetnek az ellentmondásába” (Bengi 2014, 80), a Witman fiúkat a teljes közöny veszi körül, a világot ezért magukból kiindulva ismerik meg. Morál nélküli világukban pseudomitológiai képzetek veszik őket körül. Úgy érzik, mintha az éjszakára kikötözött bagoly hiábavaló szárnyverdesése mágikus erőként rájuk szállna:

Álmukban együtt jártak végig nagy mezőket, óriási fehér lovak hátán, veszett vágatásban. Szédítően magas hegycsúcsokról repültek lefelé, és meleg, véres tengereket úsztak át. Ami fájdalom és szenvedés csak lehetett a földön, mind ott vonaglott, sikoltott és üvöltött a lovak patái alatt (Csáth 1977, 125).

Ébren pedig olyan mitológiai lényeket érzékelnek maguk körül, mint a lég asszonyai.

A *Makovo zrno* című gyűjtemény intertextusai

A Csáth-intertextusok szövegbe illesztéséhez fontos adalékkal szolgál Ušumović Bodor Ádám *Sinistra körzetétől* adott alábbi kommentárja. Ušumović arra figyelmeztet, hogy az egyoldalúan allegorikus olvasatok elszegényítik Bodor művének jelentését:

Habár a Sinistra mindenképpen a kelet-európai totalitárius rendszerek diktatúrájára utal, ez azonban csupán e világ „manifeszt” oldala, amelybe a szimbólum konfúz, archaikus hatalma tör be. [...]

Az újkori ember folyamatos deszakralizációja megváltoztatta szellemi életének tartalmait, ám nem zúzta össze képzelete mintáit: egy egész mitológiai hulladék tengődik a kevésbé ellenőrzött zónákban – írta Eliade. Eliade képes beszédéhez csatlakozva azt mondhatjuk, hogy Bodornál a mitológiai hulladék sajátos újrahasznosítására kerül sor, ami prózájában a ráció groteszk elferdítésében nyilvánul meg (Kulaš 2017).

A Csáth-intertextusok valóban ahhoz hasonló szerepet töltenek be szabadkai helyszínű kötetében, mint a mitológiai hulladékok Bodor Ádám *Sinistra körzetében*. A szövegben ábrázolt referenciális világ elemei a csáthi létkérdésekkel telítődnek.

A címadó novella személyes narrátora az elbeszélés pillanatában a vele mindig kegyetlenül és erőszakosan bánó férfit, Jóskát – azaz Brenner Józsefet – immár tizenkét éve szereti. Az énelbeszélő és szerelme egyaránt Szabadkán élnek, bár Jóska Pesten szeretne írói karriert befutni. A férfi kábítószer-élvező: az ópiumot általában a fővárosban vásárolja, ott azonban az elbeszélés jelenében drámáját épp elutasították, pénzsűkében lévén ezért egy helyi bunyevác öregasszonytól mákgubókat szerez be. Az elbeszélés felütése mesteri: a „haldokló ólomkatoná”-nak, a gubókból éppen teát főző főhős férfiasságának nadrágon keresztüli, ujjbeggyel való felélesztésére tett kísérlet, melyről a személyes elbeszélő számol be, Csáth opusának anderseni rétegét idézi meg. Az elkészült mákfőzet felett Jóska – szokásához híven – a szer adta gyönyörrel szónokol, érvei az *Ópium* című Csáth-novellát idézik meg. Amikor mindketten megisszák a mákteát, korcsolyáikkal a kezükben a befagyott, éjjeli Palicsi-tó felé tartanak. A korcsolyázás motívuma Csáth Géza gyerekkori naplóiban is szerepel, ám Tolnai Ottó *árvacsáth* ciklusából lehetett ismerős Ušumović számára. A jégen a két főhős elválik egymástól, Jóska messzire elsiklik, a női énelbeszélő megbotlik egy jégbordában, fölvérzi a lábát, majd hanyatt fekve, abban a testhelyzetben marad, amelyben az *Ópium* narrátora szerint az ópium-pipát szívók élik meg a gyönyört. Úgy érzi, mintha egy hajón feküdne, és a hold felé tartana. Csakhamar rádöbben azonban, hogy az időközben felkelő napba néz. Megdördül a jég, zajlani kezd, a narrátor pedig a napvilágnak¹ őt körülvevő monumentális természeti jelenetét saját, Jóska monológjai ellen intézett, elemi válaszaként éli meg. A novella test és lélek dualizmusát fordítja ellentétébe. Az énelbeszélő lelke a fagyhalál pillanatában vagy a mámor perceiben kiéhezett ragadozóként a víz alatti halrajokhoz csatlakozik, hogy végre megkaparintsa zsákmányát: Jóska lék alá süllyedt holttestét.

¹ A napvilágot az *Ópium* énelbeszélője a kábítószer-élvezők ellenségének nevezi.

A *Dar* (Gyár)² rövid szegmensekre tagolt szövege egy egyenlőtlen érzelmi kapcsolat történetét beszéli el. Tibor nem viszonzozza Sonjának a már-már a felkínálkozás határáig elmenő érdeklődését. A valóságos időben legtávolabbi esemény, amelyet a mindentudó narrátor elmesél, egy Sonját traumatizáló eset: a gimnazista lány motorbiciklis fiúk társaságában illegálisan átlépte a határt, a magyar határőrök elfogták és egy kazamataszerű épületben fogva tartották. Tibor a trauma hasonmószerű kiirtásának ürügyével hosszú sétákra viszi Sonját, majd elcipel a Szabadka helyrajzában pontosan azonosítható, elhagyatott, huszadik század eleji téglagyárba. Az épület tetőgerincéről leugró lány alatt beszakad a talaj, Tibor gondolkodás nélkül utána ugrik. A lenti gyár-csarnokban az egykori munkások árnyai vesznek körül. A lenti terem infernális jegyekkel rendelkezik, Tibor mégsem a pokolba jut, hanem egy olyan helyszínre, amely ugyanúgy a föld és az ég közötti senkiföldjén található, mint azok a „földi vizek”, amelyeken Kafka hősének, Gracchusnak, a vadásznak halotti bárkája hányódik. Itt áll az az ismeretlen rendeltetésű nagy gép, amelyet a munkások békának neveznek. Az elbeszélő szerint a főhősnek évek kellettek,

hogy valamiféle rendezőelvet fedezzen fel, amely a gyári futószalag melletti életét irányítja. Akárcsak a többiek, lassan közelített afelé, amit a munkások a magyar néven *békának* szólítottak. Már a szó első említésekor megérezte „valóságosságát”: a rothadás bűzét, a pállott békanyálét. Abból a sötét csomópontból áradt, amely felé lassan közeledett (Ušumović 2021, 46).

A gyász értelmessé tenné a helyzetet, amelybe került, ám a békából nem Sonja holttestének bűze árad, a helyszínen „[n]incs semmi értelem, csak a rothadás gyúlik” (Ušumović 2021, 47). Amikor Sonját megpillantja, kimondja azt a mondatot, „amiért élt”, a lánytól megkérdezi, megbocsát-e (Ušumović 2021, 48). Sonjával a platformra lépnek, és leszállnak a béka belsejébe. A novella záradékában Tibor énelbeszélői szölamát halljuk, szavai talán valamilyen feltételes valóságra vonatkoznak:

Kint voltunk, utolértem, gyengéden átöleltem, és mosolyogva átvettem a vezetést. Sűrű, puha hó esett. Úgy döntöttem, hogy elviszem magamhoz. A dolgozószobámban egy cserépkályha áll, benne bekészítve a szén, csak alá kell gyújtani. Először a házikönyvtáramat mutatom meg: Rilket, Kafkát és Bertolt Brechtet eredetiben, ezekkel biztos nem találkozott még. Talán megengedi, hogy megöleljem és megcsókoljam, és éjszakára is nálam marad (Ušumović 2021, 49).

Az *Anyagilykosság*ot a kötet két elbeszélése idézi meg. *A marhavagonban* (Ustočnom vagonu) egyik főhőse, Ivica az általános iskola hatodik osztályába jár.

² A kötet elbeszéléseinek részleteit Ušumović novelláinak magyar gyűjteményéből idézem (Ušumović 2021), az értelmezés során azonban a fordítást minden esetben összevettem a horvát eredetivel (Ušumović 2009).

Az iskolájukban csupán néhány hónapig helyettesítő Dulić tanár úr a jase-novaci vérengzés évfordulóján elképzelteti velük a város húsüzemébe megér-kező marhavagonokat, a keservesen bőgő, dobogó, a vagon alján a futáshoz lendületet vevő állatokat, akik – a koncentrációs táborba hurcolt zsidókkal ellentétben – tisztában vannak vele, hogy lemészárolni viszik őket. Darida Veronika az állat tekintetéről írt tanulmányában kitér arra is, hogy az álla-tok legyilkolása általában nem számít botránynak, bizonyos képzőművészeti alkotásokat, fotókat és filmeket azonban nem lehet döbbenet nélkül szemlélni. Ezek közé tartozik „Jeles András *Senkiföldje* (1994) című filmje, melynek első kockái egy disznóvágást mutatnak, utolsó, archív képsora pedig a táborok felé való bevagonírozás megrendítő jelenetét” (Darida 2016, 101). Dulić a párhuzammal nemcsak a holokauszt és az állatok feláldozásának azonosságára mutat rá, hanem „behatolt a játék területére is, és megfertőzte azt” (Ušumović 2021, 30). A gyerekek figyelmét ugyanis felhívja arra, hogy a legyilkolt álla-tok utolsó maradványai a Palicsi-tóba ömlenek, amelynek megtisztított vizét csapvízként isszák. Felszólítja őket, hogy amikor focizás közben hányingerük támad a dögfeldolgozó szagától, ne hányjanak, hanem gondoljanak a zsidók-ra, akik ugyanezt érezték.

Ivica és bátyja, a gimnazista Jerko elhanyagolt gyerekek, a külvárosban élnek, szüleik elváltak, a Solid cipőgyárban robotoló nagynénjük viseli gond-jukat. Jerko, „akiben hűvös és célratörő intelligencia” munkál, könyvek helyett pornókazettákat tart az asztalán és állatokat kínozt, amelyeket Ivica szerez be neki. Újabban varjakat kínoznak, Ivica fantáziaképeiben a húsárugyár vagonjai megtelnek varjúfejet viselő hullákkal és fekete tollakkal. A testvérek asztaliteniszezni járnak, itt ismerkednek meg a magyar osztályba járó, tizen-hat éves Zitával, akinek apja a November 29. nevet viselő húsárugyár szerb nemzetiségű igazgatója. Csendben bosszantani kezdik a jól játsszó, ám rend-kívül fölényesen viselkedő lányt, később azonban Ivica a közelébe férkőzik, mind gyakrabban játszanak együtt Zitáék házában. A lány folyton olyan illatot áraszt, mintha most lépett volna ki a hideg zuhany alól, Ivica arról ábrándo-zik, hogy „titokban beoson a zuhanykabinjába, aztán pedig *psycho* vagy *porno*, attól függően, hogy éppen melyikre van hangolódva” (Ušumović 2021, 37, kiemelés az eredetiben). Egy este a húsüzem raktárépületeiig merészkednek el, Ivica azt szeretné, „hogyan megtalálják ezeket a sertésekkel és szarvasmarhá-kkal zsúfolt marhavagonokat, és rákényszerítsék Zitát, hogy hallgassa a *rémült patadobogást, ahogy a vagon csúszós alján megpróbálnak lendületet venni a menekülés-hez*” (Ušumović 2021, 38, kiemelés az eredetiben). A valóság felülmúlja Dulić meséjének szörnyűségét, ahogyan a több száz vagon mellett előrehaladnak, a lány egy pillanatra elveszíti egyensúlyát, Ivica kezébe kapaszkodik. Amikor a fiú megpróbálja megölelni, ellöki magától, s azt mondja, *búzsasz, mint a barmok*.

Ekkor Ivica egy váratlan mozdulattal felrántja az egyik vagon ajtaját – a szerelvényből disznók tódulnak kifelé – felugrik a vagonba, és magára zárja az ajtót. A hasonlat valóságba fordításával, a „barmokkal” való azonosulás felszabadító, radikális gesztusával zárul a novella.

A *Vereš* című elbeszélés főszereplője a balkáni háborúk kezdetén a sorozás elől Budapestre menekül, ott Soros György ösztöndíjával tanulmányokat folytat. Egy kínai önkiszolgáló étterem a törzshelye, amelynek steril tisztasága azt az üres idegenséget jeleníti meg, amelyben Budapesten él. Vereš, az étteremben dolgozó horvát fiú, aki szintén Szabadkáról érkezett, egy alkalommal elmondja neki Pestre kerülésének történetét. Már a zöldhatáron való átkelésének leírásába Csáth-intertextusok ékelődnek. A Magyarországra szökő fiatalok átjutását egy szerb határőr segíti. Szolgáltatását busásan megfizetteti velük, és olyan közömbös irántuk, mintha féldisznókat csempészne. A menekülők Tompán egy disznóvágás közepébe érkeznek, a horvát novella a leölt kocát sirató kislány szavait magyarul idézi. A kislány *A tor* cselédlánynak, Mariskának – grammatikailag kicsit módosított – szavaival siratja a leölt kocát, minden bizonnyal azért, mert a novella szerzőjének figyelmét nem kerülte el, hogy *A tor* elején Mariska testét – a későbbi történeteket előrevetítve – szimbolikusan a koca testével egyenlíti ki az az elbeszélői közlés, amely szerint Mariska reggel „megszappanozta erős, vörös, de finom szőke pelyhekkkel borított kezeit” (Csáth 1977, 19).

Vereš budapesti életének leírásába *Az anyagyilkosság*ból származó intertextusok tagolódnak be. A fiatal prostituált, akit megismer, „mintha gumiból lett volna, sebezhetetlen, hozzáférhetetlen”, „az élet bármilyen vonatkozása kapcsán” annyira érdektelennek bizonyul, hogy a főhős, akit vonz „a testi élvezet nélküli élet, az eltompult egzisztenciák tiszta néma közössége” (Ušumović 2021, 80), kénytelen őt követni. A lány két öccse, Árpád és Géza – a Witman fiúk reinkarnációi – foglyul ejtik Verešt, lekötözik, és a combhúsával etetik a baglyukat, amelynek már kivájták a szemét, ám további kínzások céljából még egy ideig életben akarják tartani. Verešt a lakásba beköltöző kínaiak mentik meg, így kerül az étterembe.

Összegzés

A kortárs magyar irodalomban Csáth Géza művére legtöbbször úgy hivatkoznak, hogy életét és tragikus sorsát is felidézük. Tolnai Ottó *Mi volt kérdés a legszebb Dániában* című versében a boldogság fogalmát Andersen bácsi meséiből merítő kisgyerekek, Csáth és Kosztolányi alakját idézi meg:

az andersen-szobornál ismét kosztolányiba botlottam / ahogy az a sírkerti
és helsingőri iszony tovább fokozódott / ugyanis unokaöccse csáth is ott állt

mellette / álltak ott csurom véresen / ahogy az élet rémdrámájából megérkeztek / ha valaki akkor te tudod mit jelentett nekik / bácskai kisgyerekeknek andersen bácsi: mindent / a gyilkos ni visszatért a tetthelyre akartam mondani / de a mosoly ráfagyott arcomra / mert valóban ez a bácsi volt mindennek az oka / ez a gügyére sikerült nagy bronzbácsi / a két bácskai szegény kisgyerek azt a boldogságot / akarta minden áron (morfium browning etc) elérni / megtartani minden áron (morfium browning etc) / amit e bronzbácsi könyvében sejtettek meg először / visszajöttek hát hogy kibogozzák hol vétették el / hol cserélték fel a dolgokat hol a mesét az élettől / ám annak a könyvecskének amit andersen bácsi tart / csak fedőlapja van / üres fedőlapok közé dugja mutatóujját (Tolnai 1989, 3).

Neven Ušumović Csáth-intertextusai olyan rejtőzködő hivatkozások, melyek nem idézik meg (kötetének még az *Ópium* című Csáth-novellára rájátszó, Csáth Gézárt szerepeltető címadó elbeszélése sem) a horvát irodalomban ismeretlen szerzőt. A kötet legtöbb novellája a múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveinek Szabadkáján játszódik. Csáth novellisztikájának ismeretelméleti kérdései a szövegvilág jelenségei, hősei mögött névtelenül rajzolódnak ki, nem csupán azt jelezve, hogy a múlt, az előző századforduló világlátása, meggyőződése továbbélnek a balkáni háborúk előestéjének és korszakának a jelenében, hanem azt is, hogy a jelenségek és emberek sohasem tudnak valóságosan testet öltetni: a világ mögött az ismeretlen dimenziója kezdődik.

Irodalom

- Bašić Palković, Davor. 2020. Odbacivanje čistunstva u pisanju i mišljenju. *Hrvatska riječ*. 04. 09. 2020. <http://www.hrvatskarijec.rs/vijest/5722/Odbacivanje-cistunstva-u-pisanju-i-misljenju/> (2024. dec. 2.)
- Bengi László. 2014. Művészet/allegóriák: Csáth és Kosztolányi korai művészetfogalmáról. *Alföld* 65 (6): 76–87.
- Čat, Geza. 1991. *Opijum: Dnevnik morfiniste*. Prev. Babić, Sava. Beograd: Tvoračka radionica Bab.
- Ćirić, Saša. 2009. Kritika 21. Neven Ušumović. *Booksa. Tjedni newsletter*. 22. 02. 2009. <https://booksa.hr/kritike/kritika-21-neven-usumovic> (2023. jan. 22.)
- Csáth Géza. 1977. *Ismeretlen házbán: Novellák, drámák, jelenetek*. I. kötet. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Darida Veronika. 2016. Az állat tekintete. *Magyar Filozófiai Szemle* 60 (3): 96–105.
- Frank, Manfred. 1989. *Kaltes Herz: Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Glavaš, Marijo. 2020. Neven Ušumović: Kapital govori talijanskim, upravlja hrvatskim, a čisti smeće bosanskim jezikom. *Moderna vremena*. 28. 12. 2020. <https://mvinfo.hr/clanak/neven-usumovic-kapital-govori-talijanskim-upravlja-hrvatskim-a-cisti-smece-bosanskim-jezikom> (2022. dec. 2.)

- Kulaš, Vanja. 2017. Neven Ušumović: Pokretljivost, višejezičnost i poliperspektivnost kao nasušna potreba. *GKR*. <https://gkr.hr/Magazin/Razgovori/Neven-Usumovic-Pokretljivost-visejezicnost-i-poliperspektivnost-kao-nasusna-potreba> (2022. dec. 15.)
- Ladányi István. 2013. Között: Neven Ušumović elbeszéléseiről. In Ladányi István. *Eresszai észrevételek: Esszék, tanulmányok*. 34–50. Zenta: zEtna.
- Nancy, Jean-Luc. 2019. *Körper*. Übersetzt von: Ambs-Lesure, M.; Dornberg, N.; Ivanović, V; von der Osten, E. Wien: Passagen Verlag.
- Nietzsche, Friedrich. 1986. *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Rónay László. 1987. A megállított örökkévalóság. *Üzenet* 17 (1–3): 37–46.
- Thomka Beáta. 1988. A kárhozat grammatikája. In Uő. *Esszéterek, regényterek*. 5–13. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1989. Mi volt kérded a legszebb Dániában. *Jelenkor* 32 (1): 1–4.
- Ušumović, Neven. 2009. *Makovo zrno*. Prvo izdanje. [Digitalizacija]. BEK. <https://elektronickeknjige.com/knjiga/usumovic-neven/makovo-zrno/> (2023. jan. 23.)
- Ušumović, Neven. 2021. *A csalogány nyelve: Elbeszélések*. Ford. Ladányi István. Újvidék: Forum Könyvkiadó.

AZ ÁLLATI ÉS A NÖVÉNYI LÉT IDEGENSÉGE CSÁTH GÉZA ELBESZÉLÉSEIBEN



Csáth Gézára, szinte még gyerekként, revelációként hatottak a darwini tanok.¹ 1914-es, *A tudományos megismerés útja* című cikkében azt írja, Darwin az élet rejtélyét egyszer és mindenkorra megoldó igazság felfedezője:

Ő vette észre először azt, amit az emberi, állati és növényi élet minden jelensége szinte kiabálva hirdet, de amit senki meglátni, összefoglalóan átérteni addig nem tudott, hogy az életnek a célja maga az élet, az élés, hogy a természetnek élete semmi egyéb, mint élőlények küzdelme a fennmaradásért, az életért, aminél fogva minden állat és növény úgy alakul, úgy fejlődik, úgy él, hogy ezt a kényszerű célját, ezt a vágyát: a fennmaradásért, az adott viszonyok mellett minél inkább elérhesse (Csáth 1977a, 503).²

Csáth rámutat, hogy a darwini igazság lassanként minden tudományban érvényre jutott. Az elmúlt évtizedben (azaz a huszadik század első évtizedében) a darwini tan a pszichológiát is átformálta – igaz, a többi tudományághoz mérten késve. Csáth szerint az új pszichológiának „az összes nagyszerű kutatásai a darwini elv körül jegecesednek ki” (Csáth 1977a, 438).

A fenti idézetek bizonyítják, hogy Csáth Géza a freudi és breueri pszichoanalízist a 19. századi természettudományos fordulat részének tekintette. Első novellái szinte e tudományos művek olvasásával egy időben keletkeztek.

Szajbély Mihály a novellák alakításában a freudizmus szerepét tartja meghatározónak.

¹ Csáth Géza korai olvasmányait Szajbély Mihály az *Új nemzedék* című, önéletrajzinak tekinthető regénytörredék *Első fejezete* alapján jelöli ki. Az egyetemi tanulmányok céljából Pestre érkező főhős, amikor hónapos szobáját elfoglalja, az ágya feletti polcon többek között Ernst Haeckel 1899-es, „a természettudományos eredményeket feldolgozó, egységes világmagyarázatot megalkotó” munkáját, a *Die Weltrütselt*, a dán kísérleti pszichológus, Alfred Lehmann *Babona és varázslat* című könyvét és a *Természettudományi Közlöny* néhány számát is elhelyezi (Szajbély 1987, 28–30). Bori Imre átfogó Csáth-tanulmányában a novella főhősének irodalmi olvasmányait emeli ki: Leonid Andrejev regényét, a *Ködöt*, valamint Andersen meséit (Bori 1979, 276).

² Másutt is hasonló lelkesedéssel nyilatkozik. *A vallások és mítoszok pszichológiája* című írásában kifejti, hogy „a Krisztus utáni XIX. századig kellett várnunk, hogy megismerhessük a nagy kozmosznak, az életnek titkát. Darwin fejtette meg. Ő akadt rá az összes talányok kulcsára. [...] Mert azt mutatta, magyarázta meg nekünk, hogy az életnek nincs titka. Hogy az életnek egyetlen célja az élés. Az élet, s amit látunk magunk körül, az nem más, mint küzdelem a létért, az életért” (Csáth 1977a, 437).

A szépíró Csáth Géza számára a freudizmus ugyanazt jelentette, amit a „Fiatal Bécs” írói, mindenekelőtt talán Schnitzler és Hofmannsthal számára jelentett: recipiálásával anélkül juthatott el a lélekábrázoláshoz, hogy meg kellett volna tagadnia természettudományokon iskolázott világszemléletét (Szajbély 1987, 33).

Úgy látom azonban, hogy a csáthi elbeszélések legjellemzőbb vonulatát a freudi elmélet alapján végbemenő lélekábrázolásnál mélyebben meghatározzák a darwini tanítás olyan elemei, mint amilyen az ember és állat különbségének kérdése. A darwini tanítás teljes világmagyarázatot nyújt, ám a személyes létét érintő kérdésekre, például a mulandóságra vagy a haláltudat kérdésére nem adhat választ. Dolgozatomban azt tárom fel, hogy a Csáth-novellák a darwini tanok mely sarkalatos pontjaira támaszkodva jelenítik meg ezeket a minden esetben a személyes egzisztencia szemszögéből megfogalmazódó végső kérdéseket.

A századelőn már a hagyományos novellatípusban is bevetté váltak a „hangsúlyossá tett érzéki-atmoszferikus elemek” (Thomka 1986, 27), a lineáris cselekményvezetést felváltotta a „közérzetrajz, léhangulat, életérzés spirálisan” kibontakozó íve (Thomka 1986, 27), Csáth Géza élt is ezekkel az eszközökkel, például az *Ió*, a *Tavaszi ouverture*, *A délutáni álom*, az *Eroica* című elbeszéléseiben, az állatokat és növényeket szerepeltető történeteiben azonban a klasszikus novellaszerkezeteket részesítette előnyben.

Jeleazar Meletyinszkij a műfaj történeti áttekintésekor Goethe Eckermann-nak mondott szavait idézi, miszerint a novella megtörtént, „szokatlan esemény”.³ Goethe másutt „kivételes esemény”-ről beszél, A. Schlegel „különleges”, Tieck pedig „csodálatos” eseményt említ. Tieck a „fordulópont” jellegzetes szerepét hangsúlyozza, amely a mű csodálatos-különleges effektusát teremti meg (Meletinski 1990, 6). A novella további jegye a rövidség, mely a szerkezet intenzitásában, a különböző asszociációk koncentráltságában, a szimbólumok használatában nyilvánul meg, mindez pedig „szükségszerűen, a fordulópontban megvalósuló, a kompozíció »gömbjén« világosan megmutató kulminációba torkollik” (Meletinski 1990, 7).

A Csáth-novellák cselekménye az egykorú olvasó és a szerző által ismert környezetben játszódik, és a tanulság is általános érvényű, ám a novellaszerkezetek egésze, anélkül, hogy elemeik érzékletessége vagy lélektani hitelessége csorbulna, az olvasás során egy gondolati kérdés erős sugallatába vált át.

A béka

A béka (1905) névtelen énelbeszélője ismeretlen közönségnek számol be az iszonyú varanggyal való találkozásáról. Az esetet – a hatás fokozása céljá-

³ Lásd az 1827. január 25-i feljegyzést: Eckermann 1973, 226.

ból – jelen idejű mondatokban idézi fel. Egy áprilisi esős éjszakán félelemre, ideges, lázas reszketésre ébredt, amely egyre erősödött:

S e pillanatban hang üti meg a fülemet. Egy hang, amely gyereksíráshoz és elkínzott állat nyögéséhez hasonló. Egy hang, amelyre megül a velő a koponyámban, és a gerincemen, rettenetes görcsös borzongás fut végig.

[...]

A hang ismétlődik. Erősebben és erősebben. Hallatára idegeim minden szálát elállja a rettenet és a kín. Valami üvöltő, panaszos, hívó és fenyegető hang, amelyet majd végtelen messzeségben, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútorokból áramlana felém.

Mintha egy halálra kínzott kicsi gyerek nyöszörögne. Mintha valami kitépett szárnyú vén bagoly üvöltene az éjszakába az elmúlásról (Csáth 1977, 31).

Elindul a hang nyomában, a sötét konyha sarkában megmozduló lényt először macskának véli, majd megpillantja a szőrös, rettenetes varangyot. Eszébe villan, hogy a halált jósló békát látja, melyről a vidékükön élő hiedelem azt tartja, hogy aki megpillantja, annak egyik közeli hozzátartozója hamarosan meghal. Felragadja a baltát, rátámad a hevesen ellenálló, zöld váladékokat kibocsátó, lónyerítéshez hasonló hangokat hallató, ráugró és őt megharapó állatra, melynek a vére is zöld. Végül sikerül megölnie. Másnap korán reggel felkel, hogy eltakarítsa a szörnylény maradványait, ám a konyhában a nyomát sem találja küzdelmüknek. Határozottan elutasítja a feltevést, hogy a békával való küzdelmét álmodta, hiszen két héttel az eset után a felesége kiterítve feküdt.

Szajbély Mihály szerint az éjszaka felriadó narrátor, anélkül, hogy észrevette volna, újra elaludt. Az ekkor látott álma felszínre hozta

azt az ébrenlétben sok apró jelből megsejtett, de a tudatalatti mélyére szorított felismerést, hogy a felesége halálos beteg. De az álombeli cenzúra sem engedte egészen felszínre jutni azt, amit az ébrenlét cenzúrája teljesen elfojtott, s a feleség halála helyett a halált jósló béka jelent meg csupán; a vele való harc pedig kifejezi a főhősnek azt a vágyát, hogy szeretné megakadályozni hitvese halálát (Szajbély 1989, 155–156).

Kérdés, hogy a novella szövegét szabad-e, érdemes-e pszichoanalitikus esettanulmányként⁴ felfognunk, hiszen nyilvánvaló, hogy az énelbeszlői szólam racionalizálásával a szövegben kibontakozó iszonyú minőséget kiiktatjuk az

⁴ A freudi szempontok szerint értelmezhető lélekábrázolás a Csáth-novellákban más esetben sem meríti ki a mű teljes jelentését. Z. Varga Zoltán például azt fejtő ki az *Anyagyilkosság*ot értelmező dolgozatában, hogy a novellában kétségkívül meglévő „lélektani-analitikus főszólamot hogyan bővíti, árnyalják többdimenziós világgéppé a szimbolikus, metafizikus, morál-filozófiai al-szólamok” (Z. Varga 2013, 45).

értelmezésből, holott a lidérces, a borzalmas megteremtését a szöveg alapvető szándékának kell tartanunk. A szövegnek ez az intenciója legjobban talán egy Kafka-párhuzammal világítható meg. Walter Benjamin szerint Kafka, aki az őt érdeklő dolgok világát átláthatatlannak vélte, munkáiban az állatokra azt a feladatot osztotta, hogy az *elfelejtett dolgok tárolói* legyenek (Benjamin 1980, 808). Kafka állataival szemben a csáthi békában a világ ismeretlen, idegen, értelemmel megközelíthetetlen vonatkozása tárul fel.

Az emberi és az állati tekintet

Csáth Géza a tényből, hogy az ember pszichikai megnyilvánulásai az anyag működésére vezethetők vissza, arra is következtetett, hogy az élet valamennyi formája rendelkezik a lelki élet bizonyos változatával:

állatok vagyunk, nem isten képeire, hanem az anyag alakulási esélyei szerint alkotva, és nincsen lelkünk, vagy ha a szellemi működéseinket ezzel a szóval foglaljuk össze, akkor lelke van a lónak, a madárnak, a kígyónak, a légynek, a kagylónak, sőt a növénynek és a bacilusnak is. Anyagból épült organizmus mindannyi. Az érzékelés, az emlékezés, a gondolkodás, a képzettársítás kimutatható valamennyinél, és ebből világos, hogy a szellem, a lélek is tulajdona valamennyinek: csupán az érzékszervek és az agy fejlettségi foka szerint különböznek (Csáth 1977a, 504).

Jól tudta,⁵ hogy az állatok lelki élete teljesen ismeretlen előttünk. Az állat radikális másságának elgondolására nem vállalkozott, korai novelláiban mégis felbukkan az állati és az emberi felcserélhetőségének és azonosításának a lehetősége. *A fekete kutya* című Csáth-novella főhőse, a parasztember elveszíti legénykorú, tüdőbeteg fiát, akit csecsemőkorától egyedül nevelt. A temetőben az öreg lábaihoz egy fekete pásztorkutya dörgölőzik: „A kutya barnássárga szemeiben az a kifejezés villogott felé, mint amikor a Jóska utoljára ránézett. A kutya arca hasonlított a fia arcára” (Csáth 1977, 12). Az öreg „nézte ezeket a rejtelmes állati szemeket; a kutya tompán köhintett, éppúgy, mint a fia” (Csáth 1977, 12). Amikor újra mellé szegődik, magához edesgeti, eteti és itatja, simogatja fekete szőrét, amikor az jóllakva az ölében hever: „Izmos és erős állat volt, csak néha köhögött furcsán. Éppen, mint a fia, mikor még élt. A szemét nézte, azt a különös állatszemet, a fia lelke van benne. Kiszállt a lelkéből a nagy keserűség, mikor simogatta a kutyát, mert hát mégis megvan

⁵ *A vallások és mítoszok pszichológiája* című tanulmányában a lélekvándorlás kapcsán jegyzi meg a következőket: „Az állatok nem tudnak beszélni, lelki életük megfejthetetlen titok számunkra, miket gondolnak, miket éreznek, nem sejtjük. Tehát semmi sem szól ellene, hogy *felhasználjuk* őket egy ilyen büntetési elméletre, mely szerint az emberi lélek a halál után állatba költözik, és ott vezekli le bűneit” (Csáth 1977a, 445).

az ő fia valamiképp” (Csáth 1977, 13). A fordulat akkor következik be, amikor a beteg állatot a gazdája, a jegyző lelövi. Az öreg baltával támad a gyilkosra, halálosan megsebzí, örültek házába kerül, s ott hamarosan meghal.

Egy patologikus lelki folyamat rajzát kapjuk, eközben azonban nyugtalanítóan nyitott kérdés marad, van-e alapja az emberi és az állati tekintet azonosításának. A kutya, a fiúhoz hasonlóan tüdőbeteg, a betegség azonban nem lehet az állat és ember közötti *tertio comparationis*, hiszen az állatok minden jel szerint nem rendelkeznek a betegség tudatával. Eldönthetetlen marad, hogy a fiú utolsó fájdalmas, kérő, békés és kétségbeesett pillantását kell-e állatinak tekintenünk, vagy az állat léthelyzetét, általában vett kiszolgáltatottságát jelzi az, hogy a mindenkori tekintete olyan, mint az ember halál előtti, utolsó pillantása.

A létérzékelés nyitottsága

A tor (1905) a hajnali ég posztimpresszionista festményre emlékeztető leírásával indul:

A téli éjszakának vége volt... és messze, a fekete háztömegén túl: ott, ahol a mező homályos vonalban végződik – egy szürke csík jelent meg az ég alján. Fönn még a csillagok pislogtak. És lent a házak között, a mély árnyéktalan sötétségben, ahol az alvó emberek lélegzése hallatszott, még semmit sem tudtak arról a szürke csíkről (Csáth 1977, 20).

Az elbeszélés részletről részletre haladó, a nap eseményeit bemutató pontos és érzékletes rajzán, az emberi tevékenység, a környezet leírásán túl, vagy éppen ennek révén a szövegben egy jelentésátvitel is kibontakozik. A főhős, a kis cseléd lány, Maris testére rögtön az elbeszélés kezdetén a később leölt koca jegyei vetülnek: „Megvizezte és megdörzsölte piros, tizenöt éves leányarcát, megszappanozta erős, vörös, de finom szőke pelyhekkkel borított kezeit” (Csáth 1977, 20).

Marisnak a kocához intézett szavai, noha ezt a lány nem tudhatja, a vele aznap megeseőket is előrejelzik:

Az udvar végén rőfögött és turkált a koca, amelynek ma leendett a tora. Odament hozzá Maris, és megsimogatta:

– No, te is fölkelteél már, kocám, abbahagytad az alvást, ne neked, szegény kocám, levágunk máma, elgyön az az ember a nagy késsel, sutt le a nyakadat, szegény árva.

A koca rőfögve dörgölőzött a lányhoz, aki csakhamar a mosópincébe sietett, tüzet gyújtott a kondér alá.

[...]

A koca beröfögött a mosókonyha ajtaján, Maris felelt neki:
Bizony, akárhogy beszélsz,⁶ leölnek téged máma. Jön a hentes a nagy
késsel, beüti a torkodba, sírhatsz, sírhatsz!...” (Csáth 1977, 20–21).

A disznó leszúrásának jelenete pontosan megismétlődik Maris megbecste-
lenítésének (vagy a nemiségbe való, szociális értelemben mélységesen ambi-
valens beavatásának?⁷) eseményében:

A kocát hamarosan előterelték. A hentes csak odament, lefogta a fejét, a
lábai közé szorította, egykettő, szépen végzett vele. Maris eltakarta köté-
nyével az arcát. A gyerekek kiabálni kezdtek:

– Ujjé, a Maris fél!

[...]

Alig lépett be Maris a konyhába, a hentes átkarolta a derekát, és magához
szorította egész testében.

Megölelték őt már mások is, de sohasem érezte az ölelést – kisiklott, ütött és
továbbszaladt. De most ránehezedett az izmos kar, megkötözték és megbé-
nítették a hatalmas húskötelek. A lélegzete is majd elállott, kiáltani sem
tudott.

Félóra múlva szemre húzott kendővel járt az udvaron (Csáth 1977, 21–22).

A szövegben kibontakozó, az állat levágásának és a cselédlány megbecste-
lenítésének azonosításán alapuló metafora ellenáll a leegyszerűsítő értelme-
zéseknek. Biztonsággal nem dönthető el, hogy erőszakról olvasunk-e. Az
esemény baljós fásultságára mindössze a környezet rajzából következtethetünk:

A mosópincében nem volt senki más. Fönn a szakácsnő a vacsorát főzte.

A disznóölés minden érdekessége elmúlt, csak a fáradtság maradt meg,

⁶ Maris a koca hangját az állat beszédének nevezi, valójában azonban az ő beszéde válik az állatokéhoz
mérhető nyelvvé. Giorgio Agamben a nyelv és a halál kapcsolatának szentelt könyvéről (*Il linguaggio
e la morte*) értekezve Darida Veronika az állati és az emberi hang különbségét a következőképp hatá-
rozza meg: „Beszélhetünk-e egyáltalán sajátos emberi hangról? Olyan tiszta és elkülönült értelemben,
ahogy az állatok esetében, semmiképp sem. Az ember az egyetlen beszélő és gondolkodó lény,
de beszéde és gondolkodása, Agamben tézise szerint, sajátos hangnélküliségét hivatott leplezni. Az
emberi gondolkodás a nyelvben keresi a hangot, pontosabban a hang atopozását. Így a nyelv veszi
át a hang helyét: a nyelv lesz az ember hangja” (Darida 2016, 101–102).

⁷ Csáthnak a nemiségbe való beavatása *A tor* párhuzamul kínálkozik. 1904 őszén kezdte meg orvosi
tanulmányait, órarendjében az első félévben már bonctani gyakorlatok is szerepeltek. Az 1906-os
naplőfüzetnek az előző évet áttekintő összefoglalásában 1905. december 15-ére teszi, amikor unoka-
testvérével, Kosztolányi Árpáddal felmentek egy Piroska nevű, Pál utcai prostituált lakására. Végig-
nézte, amint társa szeretkezik vele. A látványhoz naplójában a következő megjegyzést fűzi: „Ekkor
láttam először meztelen, élő, egészséges nőt” (Csáth 2007, 21). Megfizeti a lánynak a szolgáltatásért
járó egy koronát, ám nem él vele. A karácsonyi vakáció eseményei közül: „A harmadik felemlítsre
méltó dolog volt az első nemi közözlésem” (Csáth 2007, 25). Munk Artúrral egy „szép kis Sváblány”
hírére keresik fel a Nagykalapú nevű szabadkai nyilvánosházat. „De azt hiszem – írja Csáth – egy
hiba volt – *bennem!* Rögtön lehúztam az ingét, és ezzel a színpadhoz túlságosan közel mentem. Meleg
hulla – szólottam magamhoz a hyperexempláció egy pillanatában” (Csáth 2007, 25).

melyet a sok munka okozott, és a bágyadtság, amely az erős vér- és hússzaggal lopózkodott a fejekbe. Künn hideg téli este volt, míg a konyhában a tűz melegsége terpeszkedett (Csáth 1977, 22).

A történetek lehetséges következményei függőben maradnak, a novella a disznóölés napjának végével lezárul:

Csak amikor az ágyba feküdt, jutott eszébe újra a dolog, a gyerekről, akit az imént elaltatott.

– Nekem is lesz... nagy baj is a... – vigasztalta magát; mégis elkezdett csendesen sírni.

De igen rövid ideig tartott a sírás, mert Maris csakhamar könnyen, a fáradtak tiszta, nagy lélegzésével – elaludt (Csáth 1977, 23).

A novella záradékában az alvó cseléd lányt már csak az elbeszélő látja. Az olvasó eddig a novella cselekményére, az állat erőszakos halálának és a titkos, törvényen kívüli aktusnak az azonosítására figyelt, most azonban arra a figyelemre kerül a hangsúly, amely a nap történéseit „látta”. Kiderül, hogy ez előtt a novellában megképződő tekintet előtt az élet csodálatos gyönyöre és rettenete tárult fel.

Az irodalom mint a vágyteljesülés médiuma

A darwini tanítás szerint az életformák mindegyikének legfőbb készítése a fennmaradásukra irányuló vágy. Az Aiglon – Sassy Attila rajzairól írt ismeretetésében (*Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről*) Csáth Géza kifejti, Sassy Attila rajzai a fennmaradás vágyát helyettesítő, azt magában összesűrítő, névtelen, hatalmas erőnek, a kéjnek a jelenlétéről tanúskodnak. Csáth leszögezi, „nem holmi nagy szexualitású ember telhetetlensége, szomjassága ez”:

hanem a mágus bölcs belátása, aki rájött, hogy az élet titkát a szenvedélyek folyton égő piros lángocskáiban kell keresni, aki le tudta és le merete vonni a nagy tanulságot, hogy az élet egyetlen oka és célja az élet maga: a vágy, ami kielégítésre törekszik, ami mozgásra, küzdelemre kényszerít, ami kormányozza az élő és élettelen anyagot. Ő azonban nem áll meg ennél az igazságnál. Az ő témája az a vágy, ami nem az életért küzd, hanem a kielégítés szurrogátumát, a kéjt tűzi ki egyedüli célnak (Csáth 1997a, 390–391).

A *tudományos megismerés útja* című tanulmányában Csáth Géza nem tartja hihetőnek, hogy az állatok gondolnának a halálra vagy el tudnák képzelni a halált. Ugyanitt azt állítja, a haláltudat hiánya egyaránt jellemzi az állati és a gyermeki pszichét (Csáth 1977a, 505).

Az 1908-ban írt *Szombat este* a gyerekkor animisztikus világérzékelését idézi meg. Az *Emlékirat eltévedésemről* énelbeszélője azt mondja el, hogy miként

veszett el gyerekkorában egy délután, amikor a városukhoz közeli Batizfűrdőn (Palicson) nyaraltak. Az eltelt időt relativizáló kezdő állítások („Eltévedésem húsz, harminc vagy negyven év előtt történt, e pillanatban pontosan igazán nem tudom. De azt tudom, hogy akkor négy és fél esztendő voltam” [Csáth 1977, 162]), amelyek a zárómondatban megismétlődnek („Azóta elmúlt húsz, harminc vagy negyven esztendő – nem tudom biztosan, hogy mennyi –, az emlékirat azonban csak most készült el” [Csáth 1977, 169]), a gyerekkor idejének különleges jelentőségére utalnak.

A *Tavaszkok* című elbeszélés alábbi szakasza a gyerekkori életfelfogást és életérzést a születés előtti idővel állítja szembe: „a születés előtti öntudatlan, boldog növényi létezés után, ó, akkor is nehéz, sírásokkal és keserves volt a lét. De a gyerekkor örömei megvigasztaltak, és a képzelet újra mindenhatóvá, azaz elégedetté tett bennünket” (Csáth 1977, 64).

A serdülés esztendeiben, a könyörtelen élettani determináció hatására, a gyermeki világlátás eltörlődik:

El kell szenvedni most *másodszor* is a világra jövetel fájdalmait. [...] Újra meztelenül, pajzs és ruha nélkül állunk künn a sors hidegében. Íme – mondja a kegyetlen természet néma demonstrációja –, boldog voltál, megvigasztalódtál, belenyugodtál, hogy élsz. Most azonban mondok valami mást. Az élet nem az volt. Az élet másmilyen. Egészen másvalami. Nézz körül és figyelj csak: elégedett vagy-e? Nos, ugye, nem, tehát keress rá módot, igyekezz, hogy újra az lehess. Próbáld meg, talán sikerül (Csáth 1977, 64, kiemelés az eredetiben).

A *varázsló kertjében*, ahogyan ezt Bori Imre megfigyeli, a felnőttek akarják viszontlátni a gyermekkort (Bori 1979, 292). A novella főhőseinek, az elbeszélővel találkozó, gyerekkoruk helyszínére látogató Vass fiúknak néhány óra múlva indul a vonatuk, fölkeresik a mellékutcában álló épületet, amelyet egykor a varázsló házának neveztek. A házat az utcától elválasztó csodálatos kert leírása szecessziósan stilizált. A kerítés mögötti térség derékmagasságig földdel van feltöltve, a kert növényzete színpadszerű magasságban tárul a Vass fiúk és a novella befogadója elé. Pontosabban: olyan szögéből látjuk a kertet, ahogyan egy festményt pásztáznánk végig a tekintetünkkel. A látvány szecessziós illusztrációként, képletes ekphraszisként hat.

A Vass fiúk egymás szavait kiegészítve idézik fel a gyerekkorukban kitalált mese részleteit. A kert mögötti ház lakói, a varázsló szolgálai nappal a becsukott zsalugáterek mögött alszanak. Éjjel indulnak portyázásukra, a varázsló pedig meggyújtva a koponyában elhelyezett lámpását: „virraszt szobájában. Olvas, örködik. Nehogy baj érje a rablókat” (Csáth 1977, 82). A rablók félig-meddig a varázsló háziállatai is: „friss békákat és gyíkokat esznek, továbbá több éves

cserebogarakat kapnak csemegéül, amelyek, mint a befőttek, üvegekben állanak a varázsló kamrájában” (Csáth 1977, 82). A varázsló szürkületkor lefekszik a kertbe, „akkor minden virág leánnyá változik. Ő pedig hempereg a virágok között...” (Csáth 1977, 82).

A mű záradékában a Vass fiúk elindulnak az állomás felé: a világ hétköznapi történései, az időmúlás jelzése, a kútnál vizet húzó cseléd lányok, az estébe váltó délután leírása azt sugallja, hogy az éjszaka leszálltával mindaz meg fog történni, amit a mese állít. Csáthnak a művészet mediális jellegét hangsúlyozó, szecessziós kertleírása ebben az összefüggésben nyer értelmet. A szecessziós kertet *A tragédia születésében* kifejtett művészetmetafizika értelmében vett képnek kell tartanunk. Nietzsche az apollóni művészetet a dionüszoszi világelv álomlátásaként írja le már műve előszavában. A mámor istenét az apollóni művészet álomképei térítik el attól, hogy saját ellentmondásos létének mélységeibe omoljon: a látás gyönyöre tereli el őt a magába hullástól (Nietzsche 1986, 13). *A varázsló kertjének* éjszakai történéseit, a megelevenedő mesét ez az isten látja.

A sebész az érzékelés élettani determinációról szóló novellák sorába illeszkedik, amennyiben a tárgy a idő tudata. Az elsődleges narrátor, a medikus-hallgató egy vidéki kávéházban találkozik a másodlagos narrátorral, a zöldre kopott frakkot viselő ősz, beható tekintetű sebésszel, aki meghökkentően radikálisan értelmezi az ember lelki működésének biológiai meghatározottságát: azt állítja ugyanis, hogy az idő nem más, mint az „agyvelő fejlődésének egy ideiglenes maradványa” (Csáth 1977, 46–47). Ez a hiba az evolúció következő szakaszában már a magzati lét során ki fog küszöbölödni. Egyelőre azonban agyvelőnket gyerekkorunktól fogva behálózza az idő: „mint egy polip, nyúlványokat, kacsokat, ágakat bocsát a friss, egészséges velőbe: tehát gondolkozásunk minden momentumára” (Csáth 1977, 49). Noha az időt tartalmazó agysejt semmiben sem különbözik a többi agysejtől, a sebész tudni véli, hogyan lehetséges azt kimetszeni. Találmányát az emberiség rendelkezésére fogja bocsátani, addig azonban, amíg alkalma nem nyílik sebési tudásának bemutatására, az abszintot ajánlja pótlékkul (Csáth 1977, 50). Az *Ópium* mindkét novellához kapcsolódik. A létérzékelés eszköze itt is a tudatműködést módosító, mámort okozó anyag, mint *A sebészben*, *A varázsló kertjének* látomásával szemben azonban az *Ópiumban* leírt kábítószer okozta gyönyör a művészet-metafizikánál közvetlenebb létélvezetet ígér.⁸

⁸ Az 1912-es, a bibliai József történetére is rájátszó, *Egyiptomi Józsefben* Zalai Jóska, a találkozási novella modellje alapján megalkotott elbeszélés másodlagos narrátora álmában, a Krisztus előtti harmadik-negyedik évezredi Egyiptomban a zavartalan gyönyört tapasztalja meg. Az őt körülvevő tájat az egyiptomi művészetből ismerős stilizált lótuszvirágok, pálmák és íbiszmadarak népesítik be. Az álomban a látás maga is „a gyönyör isteni és tökéletes forrása” (Csáth 1977, 270–271).

Anyagyilkosság

A varázsló kertjének párdarabja,⁹ az *Anyagyilkosság* elbeszélője a vágyat magát helyezi vizsgálat alá. Mészöly Miklós megállapítja, hogy Csáth ebben a művében „öszön és tudat olyan archaikus frissességű konfliktusait tárja föl, ahol a bűnben és a megengedhetetlenben ugyanolyan érvénnyel van jelen a megfellebbezhetetlen ártatlanság is” (Mészöly 1978, 8).

A novella hősei a pubertás küszöbén álló kisfiúk, akik teljes elszigeteltségben élnek velük nem törődő édesanyjukkal. A környezet, a felismerhetően jelenbeli helyszín (amely itt egy bérházra szorítkozik) olyan kulturális tartalmaktól üres élettér, amelyben a fiúk kizárólag biológiai ösztöneikre hagyatkoznak. Az elhanyagolt gyerekek legtöbbször korán találkoznak a nemiséggel. Nem így a Witman fiúk, özvegy édesanyjukat rendszeresen látogatja a fiatal bankhivatalnok, e látogatások valódi természetéről azonban sejtelmük sincs.

„Nagyúri foglalkozásnak ismerték föl az élest, s öndtudatlanul és korán saját szükségleteikhez formálták az időt” (Csáth 1977, 133). A Witman fiúkat a testi létezésből elválaszthatatlan kín és szenvedés, a „fájdalom misztériuma” érdekli kifogyhatatlanul: a testi fájdalom elszenvedése és a másik testi épségének megsértésével elérhető felülkerekedés. A padlás egy rejtett zugában rendezik be és szerelik fel kínzóeszközökkel boszorkánykonyhájukat. Itt szinte anatómiai értelemben precíz és szisztematikus élveboncolásokat hajtanak végre állatokon. Egymást is megkínózzák, ám ez alig lehet több, mint az önuralom gyakorlása: valószínűleg abbamarad a még elviselhető fájdalom határán. A Witman fiúk tudatát semmilyen világmagyarázat nem korlátozza. A test tapasztalatából indulnak ki. Tisztában vannak vele, hogy a beszélni nem tudó, tudattal nem rendelkező állatok élettani működése, fájdalomérzékelése megegyezik a miénkkel. A bagoly tortúrája közben arról beszélgetnek, hogy „a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött, és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik. De hol lakik? Minden valószínűség szerint a fejében” (Csáth 1977, 136). Aludni térnek, a vergődő állatot pedig éjszakára ott hagyják kikötözve a padláson: „csak arra hallgattak, hogy a padlásról jön-e valami nesz. Úgy érezték, hogy valami feszes ruganyosság szállja meg a tagjaikat, mintha a lekötözött, vonagló állat hiába pazarolt ereje feléjük, rájuk suhanna” (Csáth 1977, 135). Ezen az éjjelen mitológiai szimbólumokkal teli álmot látnak, amely megmutatja az állatkínzás valódi értelmét:

Álmukban együtt jártak végig nagy mezőket, óriási fehér lovak hátán, vezett vágatásban. Szédítően magas hegycsúcsokról repültek lefelé, és megleg, véres tengereket úsztak át. Ami fájdalom és szenvedés csak lehetett a

⁹ Bori Imre úgy látja, „*A varázsló kertje* ennek a gyermekvilágnak a színét, az *Anyagyilkosság* a fonákját rajzolja. Amott a vágy megmarad a mese szintjén, emitt realizálódik” (Bori 1979, 293).

földön, mind ott vonaglott, sikoltott és üvöltött a lovak patái alatt (Csáth 1977, 135).

A pusztítás, a fájdalom fölötti uralom számukra a létezés fölötti hatalom elérésének útja.

Egyikük a szexuális gyönyört is felfedezi, amikor egy fiatal prostituálttal találkozik. A testi élvezet és a fájdalom közelségére dőbben rá: „Witman fia a bagolyra gondolt, és átvillant az eszébe az, hogy mindaz, ami az életben szép, nagyszerű és izgalmas, miért rettenetes, megmagyarázhatatlan és véres is egyszerismind?” (Csáth 1977, 136). Nem tudjuk, mennyit ismer meg a szerelem fiziológiájából: nem mindent, hiszen hamar ráun a játékra: „Csalódottan kelt fel, várt, és tágra nyílt szemekkel nézte a nőt” (Csáth 1977, 136). A találkozásról nem számol be testvérének: a levegőben lakó emberekről szóló történettel áll elő. A levegő hatalmas, puha testű asszonyai, akik lebegő testükkel súrolják, érintik a két fiút, a pseudomitológiai képzetek közé tartoznak. A gyermek-kori animizmus példája, hogy mindketten érzik a lég asszonyainak érintését.

Az elbeszélés szenzualitása különös ellentétben áll az ábrázoltak kegyetlenségével. Azokat a jeleneteket, melyekben az idősebb fiú először találkozik a fiatal prostituálttal, a fény játéka kíséri:

Félig mezítelen lányt látott az ablakon keresztül az egyik szobában, aki rózsaszínű ingben fésüklődött. Az utcasarokról visszafordult, még egyszer benézett a szobába. A lány most háttal állt a szoba mélyén, fehér válla szinte csillogott a napfényben.

[...]

Lebocsátották a függönyt, a délutáni napfény sárgán szűrődött be a parfüm-illatos szobába. A lány a szőnyegre hengeredett, és engedte magát csókolni, ölelni (Csáth 1977, 136).

Az alakokra sugárzó fény valamiképpen a Witman fiúk életéből hiányzó gyengédséget jelöli. A Witman fiúk később közösen is fölkeresik a lányt. A kínzás számukra ismerős módszereivel közelítenek hozzá. A lány először nem kér pénzt szolgáltatásaiért, hiszen gyerekekről van szó, akik fiziológiailag valószínűleg még nem alkalmasak az aktusra. Búcsúzáskor azonban azt kéri, ha legközelebb jönnek, hozzanak valami ajándékot neki. Az anyjuk ékszereire esik a választásuk. Az anya felébred az ékszereket őrző szekrény üvegajtájának csörömpölésére, ekkor az idősebb fivér néhány késdőfessel megöli, elhárítja a vágyuk előtt tornyosuló akadályt. A novella azonban több a megdöbbentő gyilkosságba torkolló eseménysornál és a hozzá vezető patológiai kórképnél.

Mészöly Miklós rámutat az ösztönnek gátat szabó normák efemerségére:

Ha azt vesszük, hogy a két fiú végsőkéig vitt cselekedeteinek óraműpon-tossága, hibátlan logikája, célszerűsége két olyan lélekben természetes,

akik semmivel sem akarnak többet, mint önmaguknak jót vagy jobbat: ez önmagában a legemberibb. Csupán kötelezőnek szoktuk érezni, hogy ennek a törekvésnek határai vannak – kell legyenek. De ha, mondjuk, a történelmet nézzük – miféle határt ismer az emberi történés összfojama- mata? Az a Csáth, aki ilyen és ehhez hasonló novellák világába merül le, vajon *ködlovag*? Nem mi tűnhetünk-e inkább annak ömellette? (Mészöly 1978, 10, kiemelés az eredetiben).

A novella elbeszélője nem az ösztön álláspontjára helyezkedik. A Witman fiúk életmódjának ismertetésekor megjegyzi: „Az az egyetlen ecetfa, amely az udvar közepén állott, és annyi esztendeje meghozta rügyeit, leveleit és virágait, valószínűleg érezte, hogy mindez nem jól van” (Csáth 1977, 134), a kegyetlenséget, az ösztön megnyilvánulásait abból a nézőszögből ábrázolja, amelyből az ecetfa figyeli a világot.

A biológiai és a politikai test

A „szokatlan eset”, amely Csáth 1912-es, *A kis Emma* című elbeszélésének középpontjában áll, az újságok bűnügyi krónikájába illő: gyerekek, akikhez az ártatlanságot társítjuk, felakasztják játszótársukat.

A kerettörténet szerint az elbeszélőnek nemrég távoli rokona naplófeljegyzései jutottak a kezébe. A harmadik füzetben található érdekes feljegyzéseket némileg rövidítve és az interpunkció módosításával adja közre. A közreadott visszaemlékezés szerzője, a rokon fiú, a leírt események résztvevője húszéves korában öngyilkos lett. A szövegből nem tudjuk meg, hány éves lehetett, amikor a második elemi osztály kezdetén vele történeteket lejegyezte. Szövege három részre oszlik. Mondandóját nála egy évvel fiatalabb húga osztálytársának, a kis Emmának a leírásával kezdi. Emma a húgával, Irmával barátkozó összes lány között a legszebb volt, mondja, és hozzáteszi: „Szőke haját, szürke szeméit és finom arcocskáját már első látásra édesnek találtam” (Csáth 1977, 277). A szöveg következő része: a második osztály új tanítóját, a magas, vastag hangú, vörös arcú embert, Szladek Mihályt mutatja be, aki nem szeret olvasatni vagy szépírást íratni, hanem magyaráz és feleltet. Aki az órán nem figyel vagy játszik, azt egyszer figyelmezteti. A másodszori vétséget mindenkor pálcázással bünteti. A vétkesőt társaival vágatja meg. A büntetés végrehajtóinak teljes erőből kell ütniük, máskülönben rájuk is verés vár. A többszörösen bukott, a többiekénél négy-öt évvel idősebb Zöldi lesz a büntetések rendszeres végrehajtója, mígnem egyszer órá is sor kerül. Nem akarja átengedni magát a büntetésnek, tízen-tizenöten húzzák ki a padból. A visszaemlékezés írója már-már csatlakozik Zöldi előállítóihoz, ám eszébe jut, hogy őrnagy apja megvetné őt, ha megtudná, többekkel együtt támadt a fiúra. A tanító bosszúja félelmetes,

addig oszt Zöldire sorozatos pálcaütéseket, míg az ki nem mondja, nem lesz többé engedetlen, a pálcaütéseket pofonok követik, a kamasz fiú szédülten a falnak esik, és megkapaszkodva kiszalad az ajtón. A visszaemlékező az eset után belázasodik, kénytelen otthon elmondani a szüleinek a történeteket, azok pedig a különös kegyetlenségen felháborodva, másik iskolába íratják. Így, legalábbis egy időre, elszakad Emmától. A visszaemlékezés harmadik mozzanata a vacsoránál szóba kerülő kivégzés, melynek kapcsán apjuk felidézi az egykor látott akasztást. A gyerekek: a naplóíró, a húga és Gábor, a bátyjuk azon nyomban akasztófát rögtönöznek a padláson. Hamarosan végrehajtják az első kivégzést: felkötik az udvarba tévedő dakszlit. Míg egy baba vagy egy játékkálat felakasztása szimbolikus, a felnőttek világának szerkezetét leképező, következmények nélküli játéknak minősülhetne, az állat kivégzésével valóságossá válik az akasztófa.

Néhány nap múlva a kis Emma játszani jön hozzájuk. Irma kezdeményezi, akasszák fel Emmát. Gábor a hóhér szerepébe helyezkedik. A visszaemlékezőre a bíró szerepe jut, ám segít a húgának abban, hogy a kislányt felemeljék a hurokhoz. Ekkor öleli át őt először. Az első érintést követi a gyilkosság: a maradéktalan birtoklás a vágy tárgyának elpusztítását feltételezi. A néhány nappal korábban felkötött dakszli „szomorú, mély, síró hangokat adott” (Csáth 1977 284), Emma azonban hangtalanul hal meg.

A szöveg jelentésének kulcsa, hogy miként függ össze a tanító szadista rémuralma a kis Emma halálával végződő eseménysorral. Az iskola, ugyanúgy, mint Kosztolányi 1933-as Esti-ciklusának második fejezetében a társadalmat képviseli kicsiben. A gyerekkori, az állati és a biológiai lét és a felnőtt, társadalmi szerep egymásra vetülése a koncentrációs táborok létét lehetővé tevő szellemi helyzetet idézi meg. Giorgio Agamben *Homo sacer* című könyvének végkövetkeztetése szerint ebben a helyzetben megkülönböztethetetlené válik a város és az otthon, a biológiai testünk és a politikai testünk; véglegesen elveszik annak a lehetősége, hogy a mondhatatlant, a némát elkülönítsük a kommunikálótól (Agamben 2018, 206).

„önnönmagának mélységes mélyeit bűvárolta”

Kosztolányi Dezső 1919-es írásában, melyben a *Nyugat* olvasóközönségét Csáth Géza tragédiájának és halálának körülményeiről tájékoztatja, „a rokonhoz, barátához és pályatárshoz fűződő kapcsolatnak minden megrendültség és együttérzés mellett is feszült, kibeszélés és elhallgatás erőterében bontakozó rajzát adja” (Bengi 2014, 76). Szinte elsőként közli azt a megfigyelését, hogy a szerhasználat következtében Csáth „régí lírai hangja, mely közös gyermekkorunk és emlékeink édes mélységeiből szakadt föl, egyszerre megcsuklott”

(Kosztolányi 1977, 468). A szer „a maga forró és sűrű ködfátyolával” (Kosztolányi 1977, 471) azok előtt is elfedte a pszichikai betegség elhatalmasodását, akik Csáth Géza sorsát közelebbről figyelték.

Csáth az orvosi tanulmányokkal és a pszichoanalízissel önmagát szeretne gyógyítani: „a lélekjárásától, attól az ideges túlfűtöttségtől” menekült, „melyet a morfiummal gyógyítani akart” (Kosztolányi 1977, 468).

Csáth Géza pályáját felrajzolva Szajbély Mihály arra figyelmeztet, hogy a társadalomnak a modernitás korában kialakuló funkcionális alrendszerei a szerepkörök elkülönülését vonták maguk után, aminek következtében a modernitás korában a normákat felváltó *normalitások* alakítják ki a viselkedést, a kor embere már nem identitással, hanem identitásokkal rendelkezik (Szajbély 2014, 230–231). A személyisége szétagolódását sok századfordulós író válságként élte meg. Ezeknek az íróknak a vonatkozásában, akik közé Csáth Gézát is odasorolhatjuk,

a freudizmus úgy értelmezhető, mint eleve kudarcra ítélt segítségnyújtási kísérlet a személyiség stratégiai menedzselésére. Kudarcra ítélt azért, mert a pszichoanalízis rituáléi nem a multiplikálódás megváltoztathatatlanságának belátásán alapultak és a vele való együttélés stratégiáinak kialakítására törekedtek, hanem a tudat mélyére hatolva a személyiség egységét igyekeztek helyreállítani (Szajbély 2014, 233).

Kosztolányi mintha ezzel ellentétes véleményt fogalmazna meg. Írásában az öngyógyítás útját kereső, majd kábítószer-élvezővé lett Csáth Gézáról váratlanul az első novelláival irodalmi sikereket arató tizenhét éves fiúra tér vissza, aki „nyelveket nem tudott, egy magyar kisvárosban elszigetelten minden hatástól, önnönmagának mélységes mélyeit bűvárolta” (Kosztolányi 1977, 472), s e szellemi törekvés, beállítódás mellett mindvégig kitartott.

Kosztolányi szerint unokatestvére „menekülni próbált a melankólia elől, mely túlvilágian-édes dallal zengett írásaiban. [...] Egy darabig átmenthette ezt a művészetébe, aztán már sok volt, a befogadó közeg nem vette át, és összeroppantotta a testet” (Kosztolányi 1977, 471–472). Az irodalmi tanulmányok révén Csáth Géza, ugyanúgy, ahogyan Kosztolányi, felismerte volna, hogyan lehet az alkotás feltételét, a mélységes érzékenységet, a környezet hatásait az irodalom önelvű közegében átlényegíteni. Nem arról beszél Kosztolányi, hogy a személyiség integritása az irodalmi műben állítható helyre, hanem arról, hogy a személyiség a maga ellentmondásaival feloldódik a mű önelvű közegében.

Mészöly Miklós tanulmányában a következőképp foglalta össze Csáth alapvető szellemi törekvését:

Csáth a századforduló irodalmának egyik legmeztelenebb rejtélye. Rövid harminckét évébe beszorított életműve a teljes nyitottság pillanatában

szakad meg tragikus hirtelenséggel. [...] Mindenütt a határzónák vonzák elemi erővel, akár az önpusztításig. [...] Olyan alapvízió légkörében otthonos, melyben a jelenségek, tények, a belső és külső normák egyetlen valóság és élmény tartozékai. És integrálódni csak ehhez a gyakorlatilag *virtuális egyetlenbe* szabad (Mészöly 1978, 8, 12, kiemelés az eredetiben).

Csáth Géza – a darwini tanításból kiindulva – novelláiban ehhez a *virtuális egyetlenhez* közelített.

Irodalom

- Agamben, Dordo. 2018. *Homo sacer: Suverena moć i goli život*. Prev. Babić, Milana. Loznica: Karpos.
- Bengi László. 2014. Művészet/Allegóriák. Csáth és Kosztolányi korai művészetfogalmáról. *Alföld* 65 (6): 76–87.
- Benjamin, Walter. 1980. Franz Kafka: Halálának tizedik évfordulójára. Ford. Tandori Dezső. In *Walter Benjamin. Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. 781–817. Budapest: Magyar Helikon.
- Bori Imre. 1979. A „homo novus” nagysága és tragédiája. In Bori Imre. *Varázslók és mákvirágok: Tanulmányok*. 267–309. Újvidék–Budapest: Forum – Magyar Helikon.
- Csáth Géza. 1977. *Ismeretlen házban. I. kötet: Novellák, drámák, jelenetek*. Összegegyűjtötte és az utószót írta: Dér Zoltán. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Csáth Géza. 1977a. *Ismeretlen házban. II. kötet: Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Összegegyűjtötte és az utószót írta: Dér Zoltán. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Csáth Géza (Ifj. Brenner József). 2007. *Napló (1906–1911)*, szerk. Beszédes Valéria. Szabadka: Szabad Egyetem.
- Darida Veronika. 2016. Az állat tekintete. *Filozófiai Szemle* 60 (3): 96–104.
- Eckermann, Johann Peter. 1973. *Beszélgetések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Budapest: Európa (Magyar Helikon).
- Kosztolányi Dezső. 1977. Csáth Géza [Csáth Géza betegségéről és haláláról, 1919]. In *Uő. Egy ég alatt*, sajtó alá rendezte Réz Pál. 466–473. Budapest: Szépirodalmi.
- Meletinski, Jeleazar. 1990. *Istorijska poetika novele*. Prev. Mečanin, Radmila. Novi Sad: Matica srpska.
- Mészöly Miklós. 1978. Előszó. In *Egy elmebeteg nő naplója: Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya*. A szöveget gond. és sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. 5–28. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Nietzsche, Friedrich. 1986. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Szajbély Mihály. 1987. „Megértettem a természetet”. Csáth Géza művészetfelfogásának és írói gyakorlatának természettudományos alapjairól. In *Emlékkönyv: Csáth Géza születésének századik évfordulójára*, szerk. Dér Zoltán. 28–36. Szabadka: Életjel.
- Szajbély Mihály. 1989. *Csáth Géza*. Budapest: Gondolat.

- Szajbély Mihály. 2014. Csáth Géza (1887–1919). Egy kudarcos értelmiségi karriertörténet kórrajza. In *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások*, szerk. Biró Annamária – Boka László. 231–240. Nagyvárad–Budapest: Partium Kiadó – Reciti.
- Thomka Beáta. 1986. *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Újvidék: Forum.
- Thomka Beáta. 1988. A kárhozat grammatikája. In Uő. *Esszék, regénytervek*. 5–13. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Z. Varga Zoltán. 2013. Csáth Géza: Anyagyilkosság. Műelemzés – didaktikus kísérlet. *Literatura* 39 (1): 44–49.

A TANULMÁNYOK ELSŐ MEGJELENÉSÉNEK HELYE

A *Körmöcbányai táncszó* kulturális kontextusa

Utasi Csilla. 2021. A *Körmöcbányai táncszó* kulturális kontextusa. *Hungarológiai Közlemények* 22 (4): 1–13.

A kisebb költemények és az *Obsidio* viszonya Zrínyi Miklós kötetében

Utasi Csilla. 2015. A lírai költemények és az eposz viszonya Zrínyi Miklós Syrena-kötetében. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 40 (2): 223–241.

Képeleméleti kérdések a Syrena-gyűjteményben

Utasi Csilla. 2017. Képeleméleti kérdések Zrínyi Miklós Syrena-kötetében. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 42 (1): 171–181.

Orpheusz alakmása: Zrínyi Miklós Syrena-kötetének elbeszélői pozíciója

Utasi Csilla. 2016. Az *Obsidio Szigetiana* horvát fordítása. *Tanulmányok* 53 (2): 15–22.

Utasi Csilla. 2021. Szándék és imitáció Zrínyi Miklós Syrena-kötetében. In *Zrínyi Miklós és a magyarországi barokk költészet*, szerk. Bene Sándor, Pintér Márta Zsuzsanna. 137–156. Eger: Lyceum Kiadó.

A magyar katolikus restauráció női olvasmányai

Utasi Csilla. 2014. A magyar katolikus restauráció női olvasmányai. In *Tudástérkép (Vajdasági Magyar Tudóstalálkozó 2014): Konferenciakötet*, szerk. Berényi János. 61–65. Újvidék: Vajdasági Magyar Akadémiai Tanács.

Esterházy Pál önreprezentációi

Utasi Csilla. 2015. Esterházy Pál önreprezentációi. In *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, szerk. Ács Pál. 301–315. Budapest: MTA BTK, reciti.

A gyerekkor képe a régi magyar emlékirásban

Utasi Csilla. 2013. A gyerekkor képe a régi magyar emlékirásban. In *Tudományos diskurzusok – Vajdasági Magyar Tudóstalálkozó (2013. április 13., Szabadka): Konferenciakötet*, szerk. Berényi János. 94–99. Újvidék: Vajdasági Magyar Akadémiai Tanács.

Hunnia és Pannónia között: *Miroslav Krleža és a magyar irodalom*

Utasi Csilla. 2020. Hunnia és Pannónia között. *Hungarológiai Közlemények* 21 (2): 30–39.

Az *Új Symposion* első nemzedékének esszéírása

Utasi Csilla. 2023. Az *Új Symposion* első nemzedékének esszéírása. *Hungarológiai Közlemények* 24 (3): 7–87.

Költészet kisebbségben: *Jung Károly, Danyi Magdolna és Böndör Pál versei*

Utasi Csilla. 2022. Költészet kisebbségben: Jung Károly, Danyi Magdolna és Böndör Pál versei. *Hungarológiai Közlemények* 23 (4): 16–31.

A képzőművészeti látás Tolnai Ottó költészetében: *Az irodalmi mű látványa*

Utasi Csilla. 2019. A képzőművészeti látás Tolnai Ottó költészetében. In *Laboratorija Tolnai Laboratórium*, szerk. Danyi Zoltán. 115–124. Szeged: Porta Novum Nonprofit Kft.

A tanúságtevő felelőssége: *Aleksandar Tišma: Upotreba čoveka*

Utasi Csilla. 2021. A tanúságtevő felelőssége. Aleksandar Tišma: Az ember ára. In A belgrádi hungarológia negyedszázada. A Belgrádi Egyetem Filológiai Karán 2019. november 29–30-án megtartott *A belgrádi hungarológia 25 éve* című nemzetközi tudományos konferencia előadásai, szerk. Marko Čudić. 519–532. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.

A versfordítás alkímiája: *Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš fordítói elvei*

Utasi Csilla. 2021. A versfordítás alkímiája: Kosztolányi Dezső és Danilo Kiš fordítói elvei. In *Jedanaesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum Susret kultura: Zbornik radova*, ured. prof. dr Ivana Živančević-Sekeruš, prof. dr Zoran Paunović, prof. dr Željko Milanović. 7–17. Novi Sad: Filozofski fakultet.

Arthur Koestler fogalompárja – a jogi és a komisszár – Danilo Kiš irodalmi gondolkodásában

Utasi Csilla. 2024. Arthur Koestler fogalompárja – a jogi és a komisszár – Danilo Kiš irodalmi gondolkodásában. *Anafora* 11 (1): 1–25.

„A kép magára csupaszított élessége”: *Mészöly Miklós poétikai reflexiója*

Utasi Csilla. 2022. „A kép magára csupaszított élessége”: Mészöly Miklós poétikai reflexiója. In *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*, szerk. Földes Györgyi, Kovács Gábor, Ladányi István, Szávai Dorottya. 283–290. Budapest: Gondolat Kiadó.

Neven Ušumović *Makovo zrno* című kötetének rejtőzködő Csáth-intertextusai.

Utasi Csilla. 2023. Neven Ušumović *Makovo zrno* című novellagyűjteményének rejtőzködő magyar intertextusai. In *Dvanaesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum Susret kultura: Zbornik radova*, ured. prof. dr Ivana Živančević-Sekeruš, prof. dr Zoran Paunović, prof. dr Željko Milanović. 237–248. Novi Sad: Filozofski fakultet.

Az állati és a növényi lét idegensége Csáth Géza elbeszéléseiben

Utasi Csilla. 2024. Az állati és a növényi lét idegensége Csáth Géza elbeszéléseiben. *Hungarológiai Közlemények* 25 (4): 1–19.

NÉVMUTATÓ

A, Á

Accarini, Tideo 47
 Achillini, Claudio 39
 Ács József 112
 Ács Károly 99
 Ady Endre 99, 102, 103, 105, 110, 153
 Agamben, Giorgio 143, 147, 200, 207
 Ahumada Lara, Ignacio 16
 Alberti, Leon Battista 45, 52
 Ambrosius, Aurelius 66
 Andersen, Hans Christian 195
 Andrejev, Leonid 195
 Angelus Silesius (Johann Scheffler) 43
 Apáti Ferenc 13
 Armbrust Kristóf 14, 15
 Árva Bethlen Kata 92
 Augustinus, Aurelius 66, 71, 82, 94, 101, 113

B

Babić, Sava 185
 Bacon, Francis 134–136
 Von Baden, Jacobe 31
 Bajorországi (Wittelsbach) Mária Anna hercegnő 31
 Balassi Bálint 16, 26, 29–31, 33
 Balistrilić, Dujam 48–51
 Bányai János 99, 112, 113, 120
 Bartók István 11
 Bartol, Damir Indol 187
 Bartućević, Hijerolim 51
 Bašić, Đivo 55
 Bašić Palković, Davor 185

Bečejski, Mirjana 173
 Beckett, Samuel 109
 Bedegi Nyáry Krisztina 7, 63, 66, 69, 84, 94, 95
 Beham, Hans Sebald 13
 Belamarić, Joško 51
 Belaj, Mirjana 82
 Bellarmino, Roberto 64
 Bem, Bojan 137
 Bene Sándor 21–23, 27, 29, 30–32, 35, 37, 38, 53–55
 Bennewitz, Ingrid 12
 Bengi László 207
 Benjamin, Walter 100, 152, 198
 Beöthy Zsolt 11
 Bergyajev, Nyikolaj Alekszandrovcics 115
 Beriszló Péter (Petar Berislavić) 48
 Betlenfalvi Thurzó Imre 63
 Bethlen Gábor 91
 Bethlen Miklós 32, 90, 92, 93
 Binet, Étienne 64
 Biti, Vladimir 99, 100, 121
 Blanchot, Maurice 131, 132
 Blažević, Zrinka 58
 Bodor Ádám 188, 189
 Bogdan, Tomislav 52
 Bogišić, Vlaho 99
 Bognár Péter 11
 Bóka László 111
 Borges, Jorge Luis 157
 Bori Imre 99, 102, 195, 202, 204
 Bošković-Stulli, Maja 53

NÉVMUTATÓ

Bosnyák István 114, 115

Božičević, Frane 47

Böndör Pál 127

Brabanović, Predrag 90

Brajović, Saša 24

Brant, Sebastian 13

Bratičević, Irena 55

Brown, Peter 66

Brueghel, id. Pieter 14

Brunken, Otto 91

Budina Sámuel 56

Búzási Enikő 73

Bužančić, Radoslav 51

C, Č, Ć

Čale, Morana 52

Calmo, Andrea 51

Camilli, Camillo 53

Calpurnius, Siculus 32

Castello, Bernardo 40

Catullus, Caius Valerius 48

Cézanne, Paul 134

Cicero, Marcus Tullius 16, 39, 48, 56

II. Cillei Ulrich gróf 56

Ćipiko, Jerolamo 49

Ćipiko, Nikola 48

Ćirić, Saša 185, 186

Classen, Albrecht 12, 15

Claudianus, Claudius 48

Conteo di San Martino, Matteo 51

Coreth, Anna 79–81, 84

Cosmerovius, Matthäus 43

Cranach, id. Lucas 13

Čudić, Marko 139, 142, 153

Culler, Jonathan 122, 123

Curtius, Ernst Robert 15

Cs

Csáky, Moritz 163

Csáth Géza 185–189, 192, 193, 195–209

Cserei Mihály 92

Cserenkó Ferenc (Franjo Črnko) 55

Csörsz Rumen István 11

D, Đ

Dalmata, Giorgio 47

Dante, Alighieri 49

Danyi Magdolna 118, 124–127

Darida Veronika 191, 200

Darwin, Charles 102, 161, 195

Delpeche, Pascal 171

Deleuze, Gilles 134–137

Denegri, Ješa 133

Diocletianus, Gaius Aurelius Valerius 47

Diogenész Laertiosz 52

Domonkos István 113, 120–122

Draskovics IV. János 81

Draskovics II. Miklós 81

Draskovics Mária Eusébia 32

Ducraux, Marie-Elizabeth 81

Đurić, Dado 133

Dürer, Albrecht 113

E

Eckermann, Peter 196

Edison, Thomas 161

Einstein, Albert 162

Enenkel, Karl. A. E. 89, 90

Erdélyi Aladár 72

Esterás Pál I. Esterházy Pál

Esterhás Sándor 93

Esterházy Anna Júlia 81

Esterházy László 94

Esterházy Miklós 7, 63, 71, 72
 Esterházy Orsolya 74, 82, 83, 93, 94
 Esterházy Pál 72–74, 76, 77, 80–86,
 92–95

F

Faragó Kornélia 128
 Fejtő Ferenc 99
 I. Ferdinánd magyar király, német-római császár 31
 II. Ferdinánd magyar király, német-római császár 79, 81, 84
 III. Ferdinánd, magyar király és német-római császár 80, 81
 IV. Ferdinánd magyar, cseh és német király 80
 Fišković, Cvito 51
 Von Flemming, Viktoria 39, 40
 Fodróczy Péter 55–57
 Forgách Ferenc 56
 Frank, Manfred 187
 Franke, Birgit 13, 14
 Franko, Francisco 165
 Freud, Sigismund 172
 Fülepi Lajos 134
 IV. Fülöp spanyol király 55

G

Galavics Géza 80, 81
 Gamulin, Miće 51
 Don García (García Álvarez de Toledo y Osorio) 51
 Genette, Gerard 127
 Gerézdi Rabán 11
 S. Gibson, Walter 10
 Ginsberg, Allen 109
 Giotto, di Bondone 173

Giovio, Paolo 40
 Glavaš, Marijo 185
 Glavurtić, Miro 173
 Goloubeva, Maria 71, 85
 Gonzaga, Francesco bíboros 32
 Grgurić, Andrija 55
 Grgurić, Petar 55
 Grgurić, Stjepan 55
 Grzėskowiak, Radosław 64
 Guillaume de Lorris 13
 Gumpfenberg, Wilhelm 86
 Gundulić Ivan 52–54
 Gvozden, Vladimir 142, 146, 170

H

Haeckel, Ernst 161, 195
 Hajnal Mátyás 7, 63–66
 Hammerstein Judit 166
 Handsch, Georgius 67
 Hargittay Emil 73
 Hausner Gábor 39
 Hektorović, Petar 50–53
 Henckel, Arthur 25
 Hertz, Heinrich Rudolph 161
 Hieronymus, Sophronius Eusebius (Szent Jeromos) 16, 48, 66
 Hitler, Adolf 165
 Von Hofmannsthal, Hugo 196
 Holl Béla 64
 Homérosz 54
 Horatius (Quintus Horatius Flaccus) 16
 Horváth Cyrill 11
 Horváth János 11, 14
 Hulszenboom, Paul 64
 Hunyadi János 52, 54

NÉVMUTATÓ

I

Iszokratész 89

J

Jankovics József 11

Jean de Meun 13

Jeles András 191

Jembrich, Alojz 56

Jovanović, Neven 49

Józan Ildikó 151

József Attila 153

Jung Károly 118, 123

Jülich, Johann Wilhelm; Kleve, Jülich
és Berg hercege 31

K

Kafka, Franz 169, 198

Káldi György 48

Kaličević, Junije 17

Karbić, Marija 15

Karnarutić, Barne 55, 57

V. Károly német-római császár 51

II. Károly osztrák főherceg 31

Kaspert, Anton 56

Kazinczy Ferenc 29

Kemény János 91

Kempis Tamás 48

Kepler, Johannes 161

Kerouac, Jack 109

Király Erzsébet 22

Kiš, Danilo 112, 120, 143, 149, 150,
153–155, 157, 158, 160, 167–174,
182

Kiss Farkas Gábor 24

Klaniczay Tibor 21, 39

Knapp Éva 80, 81, 86, 87

Koestler, Arthur 157–166, 174

Koestler, Henrik 161

Kolesch, Dora 91

Kolumbić, Nikica 50

Koncz István 112

Konjović, Milan 112

Konstantinović, Radomir 113

Kosseleck, Reinhart 56

Kosztolányi Dezső 149–153, 155, 192,
207, 208

Kosztolányi Árpád 200

Kovač, Mirko 170

Kovács Sándor Iván 21, 23, 39

Körmendy Zsuzsanna 166

Kőszeghy Péter 11, 15, 26

Kraljević Marko (Mrnjavčević, Marko)
54

Kreuse, Britta-Juliane 66

Kreusl, Johann 11, 12, 16, 17

Krems, Eva Bettina 31, 32

Križko Pál 11

Krleža, Miroslav 99–101, 103–105, 108,
110–113, 115, 121

L

LaCoque, André 30, 31

Lachmann, Renate 168, 170

Ladányi István 107, 116

Lamormaini, Wilhelm 79, 84

Lehmann, Alfred 195

Lejeune, Philippe 142

Leonardo, da Vinci 112, 115

Le Rider, Jaques 163

Levi, Primo 143, 147

I. Lipót magyar király, német-római
császár 71, 80, 81

Loeb rabbi (Judah Löw ben Bezalel) 161

Losoncz Alpár 119
 Lőkös István 48, 55, 99
 Lubarda, Petar 109
 Lučín, Bratislav 47, 48
 Ludányi Mária 11, 12, 17
 Lukács György 111
 Lukianosz, Szamoszatai 56
 Lupić, Ivan 55
 Luzvic, Étienne 64, 65
 Luxemburgi Zsigmond magyar király,
 német-római császár 52

M

Mach, Ernst 161
 Madžarević, Gradimir 115
 Maior, Johannes 85
 Makuljević, Nenad 109
 De Man, Paul 152
 Márai Sándor 127, 128
 Marconi, Guglielmo 161
 Marino, Gaimbattista (Giovan Battista)
 26, 39–41, 44, 45
 Markója Csilla 161
 Martini, Lucas 7, 67–69
 Martirani, Bernardin 51
 Márton László 157, 166
 Mártonffy Marcell 126
 Marulić, Marko 47–49, 51
 Marullus, Michael Tarchaniota 33
 Mátyás király 54
 Matić, Dušan 113
 Mattioli, Pietro Andrea 67
 Maurits Ferenc 122
 McLuhan, Marshall 68
 Meletinski, Jeleazar (Meletyinszkij,
 Jeleazar) 196

Melius Juhász Péter 14
 Merényi Lajos 72, 75–77, 80, 87
 Messenger, Jean 64
 Mészöly Miklós 177–182, 204–206, 208,
 209
 Mezei Emese 15
 Mikola Gyöngyi 131
 Miljković, Branko 113
 Miller, Arthur 109
 Milošević, Miloš 49
 Miočinović, Mirjana 171
 Mirković, Marija 82
 Mirnai Szent Miklós püspök 85
 Miskolczy Csulyak István 48
 Moeninghoff, Burckhardt 43
 De Molina, Luis 64
 Mollay Károly 15
 De Momper, Joos 180
 Monok István 39
 Moor, Henry 109
 Munk Artúr 200
 Musart, Charles 64, 65
 Müller, Jan-Dirk 24
 Müller, Jürgen 14
 Müller, Olga 139, 140
 Müller Teréz 141
 Müller, Ulrich 7
 Münzenberg, Willi 165

N

Nabokov, Vladimir 109, 173
 Nagy Lajos (I. Lajos magyar király) 105
 Nancy, Jean-Luc 135, 136, 186, 187
 III. Nádasdy Ferenc gróf 81, 82
 Nádasdy Krisztina 81

NÉVMUTATÓ

Nádasdy Mária Magdolna 81
Nádasy János 85
Nagy Sándor 54
Neihart, von Reuenthal 12
Nelting, David 24, 26
Nemes Nagy Ágnes 118, 124–127
Németh Andor 165
Németh Ferenc 107
Németh László 103
Newton, Isaac 161
Nietzsche, Friedrich 187, 188, 203
Niger Tamás (Toma Niger, Thomas de Nigris) 48
Novák József 11
Novak, Slobodan 113

O

Obilić, Miloš 54
Oesterreicher, Wulf 24
Ohmučević, Nikola 54
Opitz, Christian Nikolaus 14
Orbini, Mauro 53
Orlovsky Géza 39
Ormos Mária 163
II. Oszmán szultán 54
Ovidius (Publius Ovidius Naso) 33, 48, 50, 55

P

Palma, Jacopo il Giovane 40
Pantić, Miroslav 15
Papalić, Dmine 48
Papalić, Jerolim 48
Pavlović, Miodrag 113
Pechán József 136
Pécsi Lukács 7, 68, 69

Peil, Dietmar 45
Pelc, Milan 44
Pelegrinović, Mikša 50, 52
Peres Zsuzsanna 75
Pesti Gábor 16
Petőfi Sándor 102
Petrarca, Francesco 24, 48, 89, 90, 95
Petronius Arbiter 41
Pfisterer, Ulrich 39, 40
Picasso, Pablo 108
Piccini, Giacomo 57
Platón 33
Pikli Natália 15
Poliziano, Angelo 32
Popa, Vasko 113
Preti, Girolamo 35, 42, 53
Propertius, Sextus 48

Q

Quintilianus, Marcus Fabius 39

R

Račić, Nikša 51
Radauš, Tatjana 56
Radics Viktória 157
Radnóti Miklós 153
Ranjina, Nikša 15
Rákosi Jenő 110
Ratković, Milan 56
Regn, Gerhard 24
Rembrandt, van Rijn 113
Rickhes, Matthäus 43
Ricoeur, Paul 30, 31, 167
Ristić, Ljubiša 184
Rónay László 188
Rota, Bernardino 51

S, Š

De Sade, Donatien Alphonse François 173
 Šalgo, Judita 120
 Sannazaro, Jacopo 51
 Sartre, Jean-Paul 108
 Sassy Attila (Aiglon) 201
 Scammel, Michael 162, 163, 164
 Schade-Tholen, Sigrid 13, 14
 Schnitzler, Arthur 196
 Schöne, Albrecht 25
 Schulze, Winfried 24
 Seghers, Anna 164
 Šejka, Leonid 133
 Sekulić, Isidora 113
 Semptei Névtelen 16
 Servius (Maurus Servius Honoratus) 48
 Sinkó Ervin 110, 111, 114, 115, 120
 Siri, Vittorio 23
 Soros György 192
 Spechtler, Victor 14
 Spencer, Herbert 161
 Sperber, Manés 164, 166
 Springeth, Margarete 14
 Stanić, Vojo 137
 Statilić, Marin 48
 Stengel, Karl 65
 Stjepan Uroš (Stefan Uroš I) szerb király 54
 Stratz (Pater Stratz ferences szerzetes) 93
 Striker Éva 163
 Šubarić, Juraj (Subarics György) 23, 43, 45
 Šuvaković, Miško 133
 Sveštarov-Šimat, Margarita 57

SZ

B. Szabó György 135
 Szajbély Mihály 195, 197, 208
 Szegedy-Maszák Mihály 152
 Szelepcsényi György 81
 Szeli István 123
 Szende Katalin 17
 Szent Ágoston l. Augustinus, Aurelius
 Szent Erzsébet 68
 Szent Imre herceg 81
 Szent István magyar király 81
 Szent László (I. László magyar király) 81
 Szent Margit 68
 Szentmártoni Szabó Géza 6
 Szent Tamás (Aquinoi Szent Tamás) 71
 Szent Wolfgang (Regensburgi Szent Wolfgang) 82
 Széphelyi F. György 82
 Szerb Antal 111
 Szigeti László 177, 178
 Szilády Áron 6, 11, 14, 15
 Szilágyi András 75, 76
 Szilágyi Mihály 54
 Szolláth Dávid 181
 Szörényi László 21, 31, 35, 80, 85
 Sztálin, Josif Visszarionovics 108

T

Tansillo, Luigi 51
 Tasić, Vladimir 171
 Tasso, Bernardo 51
 Tasso, Torquato 53
 Tatarenko, Ala 171
 Tatarin, Milovan 55
 Thomka Beáta 169, 177, 186, 196
 Thököly Éva 75, 81

NÉVMUTATÓ

Thurzó Erzsébet 93

Tibullus, Albius 48

Tischler, Maria 15

Tischler, Paul 15

Tišma, Aleksandar 120, 139–145, 149, 150

Tišma, Gavro 139

Tisza István 110

Tito, Josip Broz 114

Tkalčević, Anica 56

Toldi Éva 127

Tolnai Ottó 105, 107, 112–115, 120–122, 131–138, 192, 193

Tolnai Vilmos 11

Tomson, Mark (Thomson, Mark) 169

Tüskés Gábor 80, 81, 86, 87

U

II. Ulászló magyar király 54

Updike, John 109

Ušumović, Neven 184–186, 188–191, 193

V

Valla, Lorenzo 48

Z. Varga Zoltán 197

Varro, Marcus Terentius 40

Veličković, Vladimir 133

Velikonja, Mitja 108

Verancsics Antal 55

Vergilius (Publius Vergilius Maro) 15, 22, 29, 32

Viller, Bartholomäus 84

Virág Zoltán 118

Viskolcz Noémi 82

Volf György 13

Vučetić, Radina 109, 128

W

Wagner, Richard 187

Wagner-Egelhaaf, Martina 89

Weissberg, Alexander 164

Wesche, Jörg 41

Weyl, Hermann 162

Wiericx, Anton 63

Wiericx, Hieronymus 63, 64

Z

Zeiteles, Adele 161

Zemplényi Ferenc 64

Zlatarić, Dominko 53, 54

Zrínyi György 54

Zrínyi Miklós (költő) 7, 21–35, 37, 39–42, 44, 45, 47, 53, 56, 59, 72, 93

Zrínyi Péter 55, 57, 58

Zs

III. Zsigmond lengyel király 53

Utasi Csilla
ORCID 0000-0002-9175-9068

ORPHEUSZ ALAKMÁSA
Rejtőzködő intertextusok

Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
www.ff.uns.ac.rs
Újvidék
2025

Kiadó: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 21000 Újvidék,
Zoran Đinđić u. 2. / Fő- és felelős szerkesztő: dr. Milivoj Alanović
egyetemi rendes tanár, a Bölcsészettudományi Kar dékánja /

Szerkesztő: dr. Novák Anikó docens, tanszékvezető / Recenzensek:

dr. Bence Erika egyetemi rendes tanár (Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Újvidék), dr. Marko Čudić egyetemi rendes tanár (Belgrádi Egyetem, Filológiai Kar, Belgrád), dr. Medve Zoltán egyetemi rendes tanár (J. J. Strossmayer Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Eszék). A recenzensek a kiadványt a tudományos monográfiák besorolással látták el / Lektor és korrektor: Buzás Márta / Műszaki szerkesztés: Barna Csaba / Fedőlapterv:

ifj. Sebestyén Imre / A fedőlapon Hans Sebald Beham metszete és Rembrandt önarcképe /
Példányszám: 200 / Sajnos Nyomda, Újvidék, 2025

Izdavač: Filozofski fakultet u Novom Sadu, 21000 Novi Sad, ul. Zorana Đinđića 2. /
Glavni i odgovorni urednik: dr. Milivoj Alanović, redovni profesor, dekan Filozofskog fakulteta / Urednik: dr. Aniko Novak, docent, šef Odseka za hungarologiju / Recenzenti: dr. Erika Bence redovni profesor (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Novi Sad), dr. Marko Čudić redovni profesor (Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd), dr. Zoltan Medve redovni profesor (Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek) / Recenzenti su izdanje uvrstili u kategoriju naučnih monografija /
Lektor i korektor: Marta Buzaš / Priprema za štampu: Čaba Barna / Grafički dizajn: Imre Šebešćen, ml. / Na korica je reprodukován dr. Hansa Sebalda Behama i Rembrandtov autoportret / Tiraž: 200 / Štamparija: Sajnos, Novi Sad, 2025

CIP – Каталогизacija y пyблиkацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

821.511.141.09
821.511.141-4

UTASI, Csilla, 1966-

Orpheusz alakmása : rejtőzködő intertextusok / Utasi Csilla.
– Újvidék : Bölcsészettudományi Kar, 2025 (Újvidék : Sajnos).
– 220 str. : ilustr. ; 24 cm

Tiráž 200. – Bibliografija. – Registar.

ISBN 978-86-6065-935-6

a) Мађарска књижевност

COBISS.SR-ID 180664329

