tiszatáj
75. ÉVFOLYAM

6
2021. június

Tartalom

LXXV. évfolyam, 6. szám / 2021. június

Németh Zoltán	Könnyek számolatlanul	3
László Liza	Csak egy izom	7
Tarcsay Zoltán	A befejezhetetlen (részlet)	9
Lanczkor Gábor	Túlutazni (2020 február); Musical; A Régészeti Múzeumban	14
Acsai Roland	A ház; Minden így fontos	20
Veszprémi Szilveszter	Ha utca lennél; Órarend; 1. tétel; Távolodó vízgyűrűk	22
Fenyvesi Orsolya	Hiába tömtem gyümölccsel, meghalt; Egy nap talán megöregszem; Újra; A bástya	26
Mary Oliver	A folyó; Vadludak; Álmok; Árnyak; Reggeli vers	29
Maurits Ferenc	Rodin (kis versek egy hatalmas szobrászról)	35
Molnár Lajos	Az öreg Schäffer	38
Tőzsér Árpád	Ronsard Péter, Vlagyimír Dada, Monsieur Venus és mások (Naplójegyzetek 2018-ból)	41
Milián Orsolya	„Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?" (A Tájkép Ikarosz bukásával és az angolszász ekphrasztikus költészet)	48
Kelemen Zoltán	„Költelmi Kalandor" (Lázáry René Sándor első verseskötetéről)	58
Balogh Gyula	A tiszaeszlári Eötvös Károly (Krúdy Gyula és az utolsó táblabíró)	69

BALÁZS KATALIN A tanúsítás fenomenológiája (Borbély Szilárd: A Testhez, Ódák & Legendák) 80

mérlegen

BORBÍRÓ ALETTA Traumát fedő szövet (Terék Anna: Háttal a napnak) 88

HORVÁTH ANNA Emléknyalábok egy utazásról (Maurits Ferenc: Berlini versek) 91

NEMES Z. MÁRIÓ Berlin magánosítása (Maurits Ferenc: Berlini versek) 93

PINTÉR VIKTÓRIA Költő a vérhomályban (Bozsik Péter: Behódolt tartomány. Versek és versfordítások) 96

LUKÁCS BARBARA Rengeteg (Sirokai Mátyás: Lomboldal) 100

LENGYEL ZOLTÁN A szappanbuborék alternatívái (Losoncz Alpár: A formakereső ellenállás) 104

PAP TIBOR A társadalmiság politikai és gazdasági keretei (Losoncz Alpár: A formakereső ellenállás) 108

Diákmelléklet

GERENCSÉR PÉTER Kötelezők, másodkézből (A Jókai-regények filmes adaptációi) 112

Az utolsó oldalon

SZÍV ERNŐ Hokedli, árvaság 125

Illusztrációk

MAURITS FERENC alkotásai a címlapon, a 19., 28., 34., 40., 57., 79., 87., 103. oldalon

NÉMETH ZOLTÁN

Könnyek számolatlanul

Hajnali négykor pirkad,
ilyentájt lopózok csöndben a teraszra,
hogy elvégezzem az otthonosság-tornagyakorlatokat.
Rituális halpozíciót veszek fel a barnára pácolt deszkán,
amely 1 méter 73 centiméterre emelkedik
a homokos-szikes, gyér fűvel borított talajszint fölé,
szemben a lépcsővel és a kapubejárattal.
Ennek azért van jelentősége,
mert mindennap százszor végigjátszom, százszor
a belépést a kapun, a 8 méter 24 centiméternyi
megérkezést a lépcsőkre, ahonnét
ugyanide jutok, ide, a terasz padlódeszkáira –
és újra meg újra, a lehető legaprólékosabban
átveszem a nyaraló egész környezetét.
Smith, Tanakawa és Déguey szerint egy lény
akkor képes túlélni egy adott közegben,
ha annak legalább 12,64%-át otthonosnak érzi,
ellenkező esetben elpusztul.
Fizikai vagy pszichés elváltozások
következtében úgy alakul át,
a környezet akként formálja meg,
hogy a benne végbemenő folyamatok
a halálát okozzák.
A hal lubickol az elemekben,
ezért úszok a kaputól a lépcsőig,
a lépcső éleit figyelmen kívül hagyva
ezért úszok fel a teraszra,
és úszom oda egyenként minden tárgyhoz,
számba veszem és kiengedem újra és újra
a hatalmas kávébarna napernyőt,
a napernyő bazalt körtalapzatát,
a műanyag és fa karszékeket,
a székek napocskamintás párnáit,
a két akácfa asztalt,

a rajtuk álló porcelánvázákat,
bennük a frissen szedett kamilla- és búzavirágcsokrokat,
számba veszem Iwonka ajándékait,
a türkizkék lampiont,
a sarokban álló oxidálódott bronzkék fa íbiszszobrot,
az élénkzöld békát a szélkolomppal,
számba veszem és kiengedem,
érzem lüktető nyelvemen,
visszaszívom és újra kiengedem,
a terasz cserepeit,
bennük az átható illatú levendulabokrokat,
a tegnapi és tegnapelőtti Gazeta Wyborczákat,
amelyek a kis kávézóasztal mellett hevernek,
végigfuttatom a szám peremén
a terasz fakonstrukcióit,
a róluk lógó díszeket,
a nyaraló lakóinak küszöb előtt található
vietnami papucsait, tornacipőit,
beengedem a testembe, majd pedig kiengedem
a nyaraló szobáit,
egyenként a berendezést, bútorzatot,
a bennük heverők testét,
családom tagjait,
külön-külön minden végtagot és szervet,
a párás ajkakat,
az álomtól megfeszülő csukott szempárt,
és magukat az álmokat.
Tanewski-Silva külön könyvet szentelt
a természeti környezetnek,
így egyenkét úszom oda a kert virágaihoz,
bokraihoz, fáihoz,
az elfogadás és odaadás teljességével
minden fűszálhoz,
miközben egyre tágítom a kört,
és már a kerítésen kívüli fehér törzsű nyírfa,
szil- és akácfa, a rengeteg erdei fenyő
kerül sorra.
Ha a bokorban nyulat,
a patakparton őzet, hódot,
ha a kerítés tövében kutyát, macskát találok,
fenyőn szajkót vagy örvös galambot,

magamba fogadom, majd elbocsátom őket.
Napról napra tágítom a kört,
figyelembe veszem a táj domborzatát,
a finoman elpergő homokot,
a homokban megbúvó szikes pozsgások
apró levélkéit,
a csalogányfüvet, sócserjét,
a leveleken megülő távoli gyárkémények porát.
Érzem és egymásra rakom a felsoroltak ízeit,
itt vannak a nyelvemen,
a sós, édes, keserű árnyalatai egymásra rakódnak.
Nemsokára felváltom és új perspektívákkal
bővítve a hal pozícióját
már lótuszülésben ülök,
és újra végigjárom az utat még egyszer,
a lótusz illatán keresztül kapom meg és élem át
az előbb felsoroltak létezését,
a nyúl szőrszagát, a fenyő gyantaillatát,
a levelek felületén remegő identitást.
Következik a sas pozíció, a látásé,
ezt követi a csiga, a tapintásé,
és sorban, sorban mind –
reggel hétre, mire felkel a társaság,
éppen elvégzem a gyakorlatot.
Gavron szerint nemzetek azért halnak ki
és olvadnak be,
mert saját létük otthonosságérzete
hosszú időre a kritikus pont alá süllyedt.
Vésztőy szerint egy-egy nemzet életében
vannak helyzetek,
amikor az otthonosságérzet mélyen
a megengedhető szint alá süllyed,
ezeket traumaként őrzi
generációkon át az emlékezet.
Hasonló a helyzet az egyének életében is.
Vishavatangara amellett érvel,
hogy emberek néha egészen elképesztő
körülmények között is életben maradtak,
mert olyan, rejtett komponensekkel
rendelkeztek – család, gyerekek, művészet stb. –,
amelyek az életben maradás

legalább minimális feltételeit
képesek voltak biztosítani.
De a gyűlölet ölhet – fejezi be tanulmányát.
Al-Hurab ebből a szempontból
főleg a migráns diskurzusokat vizsgálta.
Mint mondja, a szokatlan éghajlat,
ételek, szokások,
például a szeretet kinyilvánításának
testi és nyelvi módozatai,
valamint a nyelvi félreértésekből adódó traumák
betegségeket okoznak,
s végső soron halálhoz vezetnek.
Ezért szívódnak fel az egyének
oly könnyen az eltérő éghajlat, kulturális környezet
és társadalmi szokások terében.
Specifikus formája ennek
a belső migráns alakja,
aki saját környezetében szembesül
az otthontalanság tapasztalatával –
lásd Fehér Felhő Nobel-díjas indián költőnő
számtalan nyelvre lefordított
legismertebb versét,
a Könnyek számolatlanult.

LÁSZLÓ LIZA

Csak egy izom

1

Nem írok többet sem anyámról,
sem apámról. Arról, amit maguk
után bennem felejtettek.
Nem nézem pillantásukon át
magam, mert felszámol ez a látás,
ha tovább engedem.
Megvakítom őket azzal, hogy
az ország másik végébe költözöm.

Nem írok többet róluk, mégis
körém gyűlnek, nagyot sóhajtanak.
Hegyekhez szoktak, a fejüket
felemelni. A lapos táj megijesztené
őket, mert bár feltekintenének,
nincs mire. Az ég önmagába fordul,
ha nincs magasság, amibe kapaszkodni lehet.

2

Elfogy a vidék, ahol éltem. A természet
szenvtelen, benövi majd házunkat.
Ablakunkat betöri, ágyunkat befonja,
kitörli nyomunkat a betonból.

Behorpad a homlokom, miközben
ezt képzelem, és ebbe a horpaszba
állatok költöznek majd. Kétlaki lények,
amilyen én is vagyok.

A természet szenvtelen, a nyelvem
csak egy izom, a szívem csak egy izom.

A száj beomlik önmagába, úgy robbantják
be majd nevünket, mint egy bányát.

3

Két rög van apám szeme helyén.
Mellette ülök, az arcából legyek
rajzanak elő. Ez a vidék szenvtelen,
nem választja meg, ki lakja házait.

4

Állatok, ahogy puha orruk
belenyomódik a földbe,
ahol őseim fekszenek.
A két rög, hogy milyen
alakban, milyen kiterjedésben
őrzi meg pillantásukat, érdektelen.
A madarak csőre kemény.
A fák átfúrják a puha testeket.

TARCSAY ZOLTÁN

A befejezhetetlen

(RÉSZLET)

– Jöjjön – krákogott az Öreg –, van itt az egyik kis utcában egy hely, ahol…

Máté nem várta meg a mondat végét, hanem vette a kabátját, és indult, nyomában a kockaköveken imbolygó Öreggel. Már félúton voltak, amikor Máté megkérdezte, hogy egyáltalán jó irányba mennek-e, mert neki fogalma sincs, milyen helyről beszélt az előbb az Öreg, aki ezen meglepődött, mert, mint kiderült, jó irányba mentek. Befordultak egy-két sarkon, megbotlottak pár gödörben, és egyszer csak előbukkant az Apostol.

Az Apostol volt a kocsma, ahol sok-sok évvel ezelőtt, talán a gimnáziumban, mindenesetre Máté boldogult úrfikorában, ő a két szélhámossal, Telegdi Bénivel és Imreh Márkkal olykor meghúzódott a zuhogó eső és a bosszút szomjazó férjek (néha pedig felbosszantott úri hölgyek) elől. Itt sercegett végig pelyhes torkán az első szilvapálinka, és itt szeretett bele élete első kocsmárosnéjába. Itt verte véresre az orrát egy részeg, akinek tévedésből megitta a sörét, mert ő is részeg volt. Itt röhögött rajta olyan jóízűen Béni és Márk, mikor a mosdó helyett a hátsó szobába nyitott, ahol a hőn imádott, szeplőtlen csaposleány (bizonyos Dulcinea [vagy Zsuzsi, ki tudja azt már]) az egyik vendéggel, akiről utólag kiderült, hogy nem más, mint maga Márk, éppen azzal foglalatoskodott, hogy a mi Máté úrfink ifjúi lelkét és ártatlan vágyait rútul megtiporja, és ezt szapora nyögésekkel is illusztrálta. Magyarul dugtak, harsogta Béni nevetve, és az asztalt csapkodta, midőn a földet anarchia dúlta szét, és megfúlt a vérszín ártatlanság áldozata. De Máté úrfi képzeletében akkoriban még más szülemények éltek. Romantikus, hovatovább hősszerelmes alkat szeretett volna lenni, aki a nőket és a szerelmet némelyest középkori színben látta, és magát mint trubadúrt vagy kóbor lovagot tekintette, akinek nemes feladata, hogy életét minduntalan kockára tegye szeretett hölgye kedvéért. Ekkor már bőven elolvasott sok badarságot, és mint előtte Don Quijotéé, talán az ő elméje is valamelyest megzápult. Kiváltképp hős költőként és tudósként szerette magát elképzelni akkoriban, akinek nagy, forradalmi költeményei és sorsfordító társadalmi, politikai, esztétikai teóriái születnek hamarosan. Szorgosan készült is a szellemiségi életre, és ideje nagy részét kocsmákban töltötte, hogy minél hamarabb megtapasztalja, amit csak lehet, és kiismerje az embereket. Egyszóval ígéretes tehetség volt. No meg közben persze a kívánatos Dulcinea kegyeit kereste. Egészen addig az imént emlegetett na-

pig, onnantól inkább a Tünde kegyeit, aki szombaton és hétfőn váltotta Dulcineát, hogy az Apostol vendégségét ellássa sörrel, fröccsel és száraz zsíros kenyérrel.

A szürke kocsmáros rájuk mordult, amint benyitottak az Öreggel, és egy eldugott asztalhoz ültek. Máté sört kért, az Öreg pálinkát. Máté visszaemlékezett, hogy akkor, sok-sok éve, hogy csípte mindig a szemét a vastag dohányfüst, mert az még azokban az időkben volt. Az Öreg közben szörpölte a pálinkát, és kezdett erőre kapni. Máté időnként a bejárat felé sandított, nem toppan-e be Márk vagy Béni, amin cseppet sem nem lett volna meglepődve.

– Ki volt tegnap az a két jómadár? – kérdezte az Öreg, mintha megsejtette volna Máté gondolatát.

– Senki – mondta szárazon Máté, és a sörébe meredt, a buborékokba, mint annak idején is órákon át, nap mint nap. De mindez már nagyon régen volt, és azt hitte, elfelejtette, mint ahogy a két tökfilkót is. De a múlt csak nem akart feledésbe merülni.

Imreh Márk költő volt. Tizenhárom éves korában jelent meg az első verse, legalábbis így beszélték (ő így beszélte). Mire leérettségizett, már három kötete volt. Nagy irodalmárok voltak a család jó barátai, és koszorús költőfejedelmek vették szárnyaik alá. Márknak mindenre voltak szellemes megjegyzései, nem is egy, hanem mindjárt kettő vagy három, és ha valaki jobban odafigyelt, sejteni lehetett, hogy minden szavában van valami gúny, különösen, ha dicsért valakit, ezért az ember jobban tette, ha nevetett rajta, vagy úgy tett, mint aki mélyen elgondolkodik. Márk saját barátait gúnyolta a legszívesebben és a legnagyobb hivatástudattal, kiváltképp a jelenlévőket – Mátét pedig különös élvezettel. Aforizmákat, epigrammákat és egyéb görög dolgokat karcolt ezüstnyelű zsebkésével az Apostol asztalaiba, és állítólag nagyon szegény volt. Ezt is ő maga állította, és Máté sejtette, hogy ez is csak színpadi kellék, és azért terjeszti, hogy meghívassa magát a többiekkel, hogy aztán a hátuk mögött kinevethesse őket. Színésziesen ivott és színpadiasan írt, mindig megragadta az alkalmat egy-egy gúnyos sziporkához. Mindig a következő kötetén dolgozott, elégedetten lapozott előre-hátra a füzeteiben, ciklusokat rendezgetett és lapokat számozott.

Vikóczay János, akire a Telegdi Béni név egyik hamis bemutatkozásakor ragadt, mert szeretett különböző álneveken bemutatkozni, ám ez volt a legtalálóbb, lankadatlanul rendelte a különböző italokat, amelyeket mind kötelességüknek éreztek kipróbálni, csakúgy, mint az élet egyéb csábítóan bennfentes dolgait. Béni megállás nélkül hadart. Márkkal ellentétben ő a mennyiségre ment, és ez statisztikailag be is vált, mert Márkhoz hasonló gyakorisággal rukkolt elő valami frappáns megjegyzéssel, ám ezek az időnkénti sziporkák az ostoba és unalmas szóáradatban apró törmelékként úszkáltak. Béni volt, aki mindig intett, hogy hozzák a konyakot. Ő emlékeztette őket, hogy el kell érni a buszt, vagy hogy halkabbra kell fogni a társalgást, mert a szomszéd asztalnál ott ül az igazgató. Ő adott szót a többieknek, mint egy házelnök, kivéve Márknak, aki akkor szólalt fel, amikor akart, mert nagyra becsülte a humorát és leleményességét, főleg Béni, bár ő irigy volt rá, mint mindenki másra is.

Legtöbbször persze önmagának adott szót, és sosem fogyott ki belőle, mert a semmiről tudott a legtöbbet és legszabatosabban értekezni, hatalmas, egymásba folyó körmondatokban, illetve nem is körkörös, hanem spirális mondatokban, amelyek a végtelenbe tekeredtek, úgy, hogy Máté el is kezdte kidolgozni a differenciálnyelvészetet, a matematikának ezt a humán ágazatát, amely kifejezetten Béni mondatait vizsgálta, és a végtelen sok végtelen apró darabka elemzésével próbálta megjósolni, vajon valami jelentés felé konvergál-e Béni vagy sem, de a többiek lehurrogták, hogy ez értelmetlenség, amit Máté kelletlenül beismert, és Béni rendelt egy kör whiskyt. Béni mindig dugig volt pénzzel, ki tudja, honnan, talán örökölt, vagy talán addig beszélt, amíg az emberek inkább fizettek neki, csak maradjon csendben.

És hát a Lukács Feri – akiről nem volt szabad beszélni, legalábbis a baleset óta, amikor Márk és Béni olyan alapos történelemmódosítást végzett, hogy azt a Szovjetunió nagyjai is megirigyelték volna. Lukács Feri halk szavú és szégyellős fiú volt, mindig jó tanuló és erős jellem. Két funkciója volt a csapatban: egyrészt szükség volt egy Lukácsra, hogy meglegyen a négy evangélista, másrészt Ferit kiválóan lehetett ugratni, még Máténál is jobban, mert Máté egy idő után cinikus lett és óvatos, ami Márk véleménye szerint mindnyájuknak nagy kárára volt, úgyhogy egy nap előállt a Ferivel, aki egészen meg volt hatódva, hogy hirtelen ilyen előkelő és intelligens baráti körbe csöppent. Feri tiltakozás nélkül behódolt Márkéknak, folyton a kedvüket kereste. Barátnője is volt, már hosszú ideje, akiről mindig nagy áhítattal beszélt, mint egy szoborról vagy görög istennőről, nem is nagyon hitték el neki, hogy valódi, olyan eszményi volt ez a szerelem. Aztán idővel Feri egyre sápadtabb és kialvatlanabb lett, a szemei beestek, és mintha még a haja is őszült volna, így tizennyolc évesen, ami miatt Máté magában aggódott, de nem szólt, félt, hogy Feri összeomlik, beroppan valami nagy nyomástól, Béni pedig csak rendelte a rövideket, dirigált, míg Márk újabb ötleteken dolgozott. Egy szép májusi napon pedig, a vidám napsütésben és madárcsicsergésben Ferit elütötte egy autó, és szörnyethalt, legalábbis eleinte így beszélték, de aztán Béni és Márk megtiltották, hogy bárki is kiejtse Feri nevét, vagy említést tegyen bármi vele kapcsolatos dologról; a fényképekről kivágták, a lajstromokból kitörölték, a helyét az asztalnál ezek után mindig egy aktuális vendégbarát foglalta el, néha Márk szeretői, bár őket kevéssé érdekelte az Apostol és az Evangelisták szellemi közössége. Nem sokkal ezután pedig feloszlott a társaság.

Az emlékek az asztallapba ivódott, sárga dohánybűzként szivárogtak elő, és nagyjából úgy rakódtak egymásra, mint a szekrény tetején földtani rétegeket képező kosz. A múlt szaga terjengett a fémrácsos üvegtáblákból, a kocsmáros vastag, kopott pénztárcájából, az asztal lábába karcolt nevekből, a zsírfoltos terítőből, a cafrangos söralátétekből, és Máté itt becsukta a szemét, mert igazán utálatos dolog volt végignézni az Apostol berendezésén. Ez a bibliai jelentőségű kocsma már valahogy nem illett a jelenbe. De hiába, ott volt.

Az öreg lassan, módszeresen ivott. Halkan vörösödött. Várta, hogy Máté felocsúdjon a merengésből. – Egészségére – emelte fel a poharát, és Máté hozzáérintette a sajátját. Jobb lenne, ha az Öreg a lényegre térne, mielőtt rá jön egy újabb emlékroham.

– Ha nem akar beszélni róluk, nem kell – vont vállat az Öreg, és legurította a maradék pálinkát. – Majd én beszélek. Tudja, én jót akarok magának, mert maga egy értelmes, jóravaló fiatalember – ezt inkább kérdezte, semmint állította. – Saját magamra emlékeztet – ezt Máté aligha tudta elképzelni, tekintve, hogy az Öreg nem ismerte őt, de nem vitatkozott. – Én is beleestem ebbe a csapdába, azért tartok itt, de maga okosabb is lehetne, még nem késő.

Az Öreg szavait nehéz volt dekódolni.

– Ha jól értem, a Társaságról van szó.

Az Öreg bólintott, hogy arról.

– Hiszen eleve maga küldött oda – tárta szét a kezét Máté. Az Öreg szomorúan lehorgasztotta a fejét, és azt motyogta, hogy bocsánat, valószínűleg nem volt magánál, néha sajnos előfordul, és ebben Máté nem is kételkedett. Inkább faggatni kezdte a Társaságról, hogy egyáltalán kikből áll és miért társultak, mert ez még mindeddig nem derült ki pontosan.

Még réges-régen történt, a háború előtt. Tudja, mikor. Máté tudta, már hallott a háborúról, és biztatta az Öreget, hogy folytassa. Szóval réges-régen történt, az ősidőkben, amikor én még ifjú filológus hallgató voltam, mert bizony az voltam (Máté bólintott, hogy elhiszi), és az okkult társaságok története volt a szakterületem, a gnosztikusok, a szabadkőművesek – tudja. No, elég az hozzá, hogy egy nap valaki meghívott, hogy lépjek be egy társaságba. Akkoriban minden másnap alakult egy társaság, és én már vagy harmincnak voltam a tagja, az egyikben elnök, a másikban titkár, satöbbi, nem volt ebben semmi különös, mindegyiknek volt valami apropója, és általában semmit nem kellett csinálni. Szó, mi szó, ez a legújabb társaság éppen nem volt különösképpen érdekes, valami történelmi vagy vallástörténeti zagyvaság volt, csakhogy a lány, aki meghívott, olyan szép volt, hogy nem lehetett neki nemet mondani. Héloïse-nak hívták. És én úgy udvaroltam neki, de úgy (Máté együttérzően bólintott), hogy mire észbe kaptam, kiderült, hogy ez egy *titkos* társaság, és egy misztikus valamit keresnek, ami talán egy könyv, vagy egy egész könyvtár, vagy valami szent vagy ördögi tudás, ami el van veszve, és mégis a világtörténelemben itt-ott fölbukkan, és az őrületbe taszítja, aki csak találkozik vele. És hogy ők a titok őrzői, bár egyúttal keresték is a titkot, ez a rész egy kicsit homályos volt mindig is, és épp rám volt szükségük és az én okkult olvasmányaimra, hogy megtalálják… – A Befejezhetetlent, fejezte be a mondatot Máté. – Azt.

Máté elképedve csóválta a fejét. Hogy tudta az Öreg is szóról szóra ugyanezt kitalálni? Mert a Befejezhetetlent Máté találta ki, ebben egészen biztos volt, és a Társaságot is többnyire ő, kis segítséggel, amit pedig eddig lehetett tudni róluk, azt Évával és Palánkyval közösen költötték. Hacsak nem véletlenül épp ráhibáztak a va-

lóságra, ami sajnos néha megesik (vele elég gyakran megesett), még ha nagyon kicsi is a valószínűsége, mint ahogy a majmok is előbb-utóbb megírják Shakespeare összes műveit.

– És megtalálták?

– Egy csudát! – csapott az Öreg az asztalra felháborodva. – Az egész csak humbug, ábránd, tündérmese. Nem is megtalálni akarják, hanem csak keresni. Még azt sem tudni, egyáltalán mi az, amit keresnek.

– És aztán mi történt?

Hát, az történt, hogy az a boszorkány egészen elcsábította az Öreget, aztán mindenféle veszélyes kalandokba keverte, és amikor már nem vette több hasznát, gonosz érccel az orrát és füleit lemetélte, s tépte szemérmét is ki, ebeknek nyersen ebédül (Máté sejtette, hogy csak átvitt értelemben). Aztán kirúgták az egyetemről, az a némber pedig örökre eltűnt a társaságával – Magával, fiatalember, pedig majd épp ugyanez megy mind teljesedőbe, ha nem vigyáz.

Ezt Máté határozottan kétellte, főleg az elcsábítást, és ismerte magát, hogy őt aztán nem lehet csak úgy elcsábítani, kivéve ha hagyja magát, és emellett egyre nagyobb kedve támadt a kalandokhoz, és remélte, hogy tényleg van itt valami csapda, amibe érdemes lenne beleesni, és Éva fekete hajára és macskaszemére gondolt.

Majd én megtalálom ezt a Befejezhetetlent, legyőzöm a gonoszokat, és elnyerem a lány kezét, toppantott Máté, a legkisebb királyfi, az Öreg pedig háborgott, hogy milyen szó szökkent ki foga kerítésén, de Máté az Öreg minden tiltakozása ellenére felállt, odavetett némi pénzt az asztalra, és kiviharzott. Csak később vette észre, hogy az Öreg messziről követi – az ital nyilván megsokszorozta az erejét. Így nyargaltak végig az utcákon, aztán át a kivilágított hídon.

LANCZKOR GÁBOR

Túlutazni (2020 február)

A reptéren szájmaszkos utasok mozogtak,
és engem *termékeny fáradtság terelt* –
míg a gyerekeim
a *SkyCourt* emeleti
játszótér-ketrecében hancúroztak,
észrevettem az üvegen áttetsző ég alatt
egy kalickát, benne két madárral.
Előttük
állványon
puskamikrofon.
Visszacsatornázott madárdal
az *ambienthez*. Világjárvány van.
Kínában négyszáznál is több
halott.
A taxiból Attika alkonyi vonulatai nyugaton,
mintha fekete kartonból
vágták volna ki őket.

Elmentettem egy újságcikket és belőle külön a képet.
Valakik minden eddiginél nagyobb felbontású fényképet
készítettek a Napról. Apró sejtekhez hasonlóan pulzál felületén a plazma.
A határvonalnak tűnő sötétebb vonalakat a lehűlő plazma
rajzolja ki, amint visszaáramlik a mélybe,
hogy felhevülve megint a felszínre
törjön. Egyetlen ilyen buborék akkora,
mint Franciaország. Mint Görögország.

Itt kezdődött Európa
a Demokráciával, Filozófiával,
Színházzal, Tudományokkal, Művészetekkel,
olvastam első este a romterület hátsó kapujánál egy táblán.
Nehéz lett volna vitatkozni ezzel.
Nehéz lett volna nem gondolni rosszra,
mert rossz az, aki rosszra gondol, Sátán.

Niké temploma
egy cipő.

Álltam a fényes szirten,
ahonnan a mészköves lejtő
meredek eséssel fut le az öbölbe –
szemből aranyló magmaeső
verte a tengert,
a partnál megtorpant.

Álmomban aranyszínű volt
az ölemen a szőr,
mert én voltam Médeia,
és eljött értem Jászón.
Belépett a sátramba, a fejedelmi
sátorba, a fejedelem lányának sátrába.
Ölembe hajtotta fejét.
Majd borotvát vett elő.
De legelőbb meghágott,
mint egy hegyi pásztor
az ő legkedvesebb jószágát.
Tükör előtt csináltuk.
A csipkézett, jeges csúcsok
hajnali ragyogása úgy ütött át a sátorbőrön,

mintha ütemes mozgásunkat a Nap hívná elő,
akár a Hold a tengeren a dagályt
és az apályt.
Haza-,
vissza-,
újragondolom magam.
Úton van Médeia,
úton van Kolkhiszból
Korinthoszba,
és elalszik,
ott,
a szűk félszigeten,
ahol a Tiszába ömlik
a Maros.

Musical

Mint a musical
Greta Thunbergről,
olyan a jövendő: *valami lesz*.

Mint a szentté avatott
Greta Thunberg,
olyan a múlt: *szabályozatlan folyó*.

A Régészeti Múzeumban

Gergely Ágnesnek

Falfestményekkel díszített szobabelső
a vulkánkitörésben elpusztult
Akrotiriből,
a kráter pereméről (ahol a prehisztorikus a posztapokaliptikus:
Platón
szerint
ez volt
Atlantisz, roncsszsziget maradt belőle: Thíra).
Az ágy is megvan, amely az alacsony szobában állt,
gipszből.
Mint a pompeji halottak,
akiknek porhüvelyét
a rájuk kövült vulkáni hamuban
gipsszel öntötték ki.
A lábak és a keret elnagyolt megfaragása.
A keretre feszülő madzagok durva sodronya.
Holttesteknek nem találták nyomát Akrotiriben.
Elmenekültek.
Tudhatták, mi jön.
A festett falon fantasztikus
piros, kék, sárga hegyekből
fröccsennek elő
izzó lávaliliomok
hamuszárral,
és közöttük óriási
szerelmes fecskék
röpködnek.

Az író felelősségéről.
Homérosz ezt így mondta el:
… s drága kupát – ezt még otthonról hozta az agg hős –
rajta arany szegek ékeskedtek, s négy füle is volt:
mindegyiken búzát csipegetve csücsült a galambpár
drága aranyból, s kettős talp tartotta a kelyhet.

Más ember bizony azt nehezen tudná megemelni
megtelten, de az agg Nesztór könnyen fölemelte.
Édes italt ebben vegyitett amaz isteni asszony,
pramnéi jó borból, melyhez most réz-reszelővel
kecsketurót morzsolt, s hintett rá hószinü lisztet:
és, mikor elkészült az ital, nekik inni kínálta.
Nesztór aranyserlege itt van
a múzeumi tárlóban
az orrom előtt.
Kettős talp. Stimmel.
Négy fül. Ha akarom, stimmel: kétoldalt egy-egy kettős fül.
Galambpár – a fülek sík részén egy-egy aranygalamb ül.
De ez a serleg kicsiny,
legfeljebb három decis.
Megemelni
megtelten.
Ittak belőle sorra a harcosok,
tikkasztó szomjuk
az itallal elűzték.
Borból bort
(túróval, liszttel fölütve).
A vízből bor lett Kánában,
a borból vér lett Jeruzsálemben,
ezek már későbbi harsány gesztusok –
(halból hal,
kenyérből kenyér
az istenfaló-félállat
kannibáloknak).

Szélfútta olajfaligetet túlvilágított fényképe előtt
(a terem hátsó falát teljesen betölti)
hosszúkás kőhasábba zárt testtel áll huszonöt
tanító,
férfiak,
akiket Hadrianus császár uralkodása idején
az athéni nép választott meg
kamaszfiúkat
nevelni.
Lyra húrjai pengnek

a teremben,
mely nem lant.
Szorosan állnak,
ráncolt homlokkal,
kopaszon
vagy csigás fejjel, göndör szakállal,
tört márványorral
némelyikük.
Élethűen megörökített férfiak;
néznek, mint akiknek a veséjébe látni,
néznek, mint akinek a veséjébe látni,
rám, ez megrendült,
néznek rám huszonöten
vádolva.
Számonkérőn.
Szánón.

ACSAI ROLAND

A ház

A szolnoki huszonnégy emeletes
toronyházban halt meg az egyik
nagyanyám.

Már nem tudom, melyik emeleten.
Lelkének kevesebbet kellett
utaznia, hogy odafent legyen.

Aztán sokkal később
abban a házban lakott egy barátnőm,
és mindig találtunk rá módot,

hogy hallgassuk… igen, a Depeche Mode-ot.
Ez volt az a ház, ahol.
A padló. A tető. A lift.

A test. A lélek. Ha szól.
Örökké. Alig.
Valamikor. Valahol.

Velem. Veled.
Az ég hány emelet?

Minden így fontos

Kiteszem az erkélyre
a hullámos
papagájok kalitkáját.

Fent az ég kékje,
lent ébredezik a város,
és csivitelni kezd a két lármás

lény. Bentről nézem őket,
meg hallgatom
főleg.

A feleségem és a lányom
elutaztak. Csak én vagyok itthon,
és ők.

A levelek fonákja szürkészöld,
ahogy fújja
a lombot

a szél.
Látom, merre van pontos
útja,

mint leveleken tűnik át az ér,
és a lomb az égig ér,
hol tart a felhő-mustra

úgy általában, és pont most.
Minden így fontos,
de fullra,

és a nap elkezdődhet újra.

VESZPRÉMI SZILVESZTER

Ha utca lennél

Ha utca lennél, a kertvárosban lennél,
de közel a végállomáshoz, hogy mindenki tudja a neved.

Az egyik végedből nem lehetne látni a másikat,
az oldalaidtól mégis könnyen átkiabálhatnak.

A lombok egyetlen nap alatt hullanának le,
és néha csak az utca egyik felében esne az eső.

Sokat sütne a nap is,
főleg szombat délelőttökön.

Piacba torkollnál hangos, szigorúképű és mosolygós kofákkal,
aminek az idegen nem láthatja a módszeres rendjét.

Reggelenként az áruszállítók hangjával ébresztenél,
és friss gyümölccsel indítanál néhány sarokkal beljebbre.

Sokáig csak elveszve mászkálnék benned.
Lassan fednéd fel magad és a határaidat.

Apránként megismerném a színes homlokzataidat,
a kis vendéglődet, az átkelőid zöld jelzésének a tempóját.

Mint melletted, benned ugyanúgy
otthon tudnám érezni magam.

Órarend

Csak ebben a
koratavaszi napfényben,
fehér kabátban,
neonsárga cekkerrel a kezedben
tudlak elképzelni.

A szünetben Takács Zsuzsát olvasok.

Néha azt kérdem,
ide tudnád-e adni a sót.
Csak a képességed érdekel,
meg a pontos idő.

A szünetben Takács Zsuzsát olvasok.

Rendszermondatokat tudok írni,
egy-egy megnyilatkozást,
nem koherens szöveget.

A szünetben Takács Zsuzsát olvasok.

Néha megakadok,
és hogy ne kezdj el beszélni,
megismétlem az utolsó
utolsó szót.

A szünetben Takács Zsuzsát olvasok.

1. tétel

Kundera után azt mondják,
azért menekül az ember a giccsbe,
mert ott semmi sem fenyegeti.

A Pappa Piában azt is mondják,
csavarogni csak úgy lehet,
ha nincs hová hazamenned.

Horatiusról azt magyarázta a filótanár,
hogy nem a szélsőségekben kell gondolkodni.

Aurea mediocritas,
ezt fel is írtam.

Egy következtetési séma akkor helyes,
ha a premisszák igazsága esetén
a konklúzió mindig igaz.

A kétértékű logikák kizárják
az igaz-hamis közötti spektrumot.

Tercium non datur,
ezt is felírtam.

A klasszikus logikák szerint
hamis premisszákból bármi következik.

Vannak nem klasszikus logikák is.

A konklúzió a premisszák explikációja.

Távolodó vízgyűrűk

Haragudni rád olyan,
mint jól bezabálni
fafülgombás csirkeraguból
a sugárút sarkán lévő
svédasztalos kínai étkezdében
nagyböjt negyedik péntekén,
majd az otthon magányában
egész éjszaka írni valamit,
amit később nem találok meg
a számítógép mapparengetegében,
miközben háttérzajként
a régi jazz lejátszási listám szól,
amit a falszomszédom
már kívülről dúdolt múlt hét kedden
munkába menet,
pedig ő death metált hallgat.

FENYVESI ORSOLYA

Hiába tömtem gyümölccsel, meghalt

Hiába tömtem gyümölccsel,
kipukkadt, mint egy csillag,
és most szanaszét szórja szirmait,
körbe vissza a rajzos téli fára,
amikor még nem ismertem
a méhek mennydörgő formáját.
Annyi minden más érdekelt!
De kérem vissza a gyerekemet, ígérem,
most már csak kifelé nézek.
Nincs, nincs húsa
a felzabált gyümölcsnek.

Egy nap talán megöregszem

Elmentem a jósdába,
udvariasan megérdeklődni,
leszek-e még öreg és sokat.
A jósdának fogalma sem volt rólam.
Ismerte a szavannán vonuló gyémántcsordákat,
persze, az időtlenség fajgúnárjait,
a vörösből bomladozó bíbort,
a mocskos lombokat,
a dombgerincekbe hímzett szauruszokat.
A tó vizében megbotló királyfiról is hallott már,
akit oly kedvesen nevettünk ki mi mindannyian,
hogy kihirdette a szeretetet.
Mindezekről hallott már, többször is,
és láthatóan leszarta, legalábbis nem vett lélegzetet.
De amikor beléptem kőfalai közé, beléptem kőerei sodrásába,

minden széncinke reménységemmel és habból vert akarásommal,
és beszéltem neki mindarról, amire sajnos már nem emlékszem,
szegény öreg jósda kivérzett előttem,
szegény öreg jósda vére kifolyt a szememnek előtte.

Újra

újra terhesen látom magam de ekkor már
úgy beszélnek rólam hogy az életemet becézgetik
nem a pocakomat
egy gyerekem már van most kinyúlok
szőnyegnek takarónak
nem bennem de rajtam élik örömüket a vadak
két kavicsot is jól meg lehet markolni
mondják persze a tavak
és az már zarándoklat
miféle babák készültek belőlem
azt hiszem kibírtak egyet s mást
fogat esőt szélharangokat
a sietség lábjegyzete voltam
a hegyek sarkantyúja
de nem egyedül sosem egyedül
voltam
de hát neki is volt testvére
suttogják majd amikor múlt időben
beszélnek rólam újra

A bástya

Tömzsi ereje összetapasztja a sejteket.
Persze ez még abban a korban volt,
amikor meg lehetett kívánni egy várat.
Bűzlött a test, de lélek sarjadt rajta,
ha ágyú dörgött. És úgy tűnt, a táj a várral
egy akaratból fogant. Valaki
nagyot lépett, és meglelte asszonyát.

Ma pedig ez az alattomos töpszli,
kővé dermedne, de egy hirtelen mozdulattól
berosál. A játékos testében
sejtek egy csoportja
meggondolja magát.

MARY OLIVER

A folyó

„Az Amazonas egy nap alatt juttatja az Atlanti-óceánba New York kilenc évi vízszükségletét."
(New York Times)

Csak mert éppen
itt vagy ott születtem,
valami hideg városban vagy egy másikban,
ne gondold, hogy nem emlékszem,
hogyan jutottam idáig, mint egy gabonaszem,
az áradással

egy voltam az iszapos derengés felé
özönlő fonalszálakból,
kelet felé zúdultam elhagyva
majmokat és papagájokat, elhagyva
ágaikkal a felhőkbe vesző fákat, amíg
kisodródtam

aludni a Karib-tenger
kék tüdeje alá.

Senki sem beszélt
nekem erről. De apránként
visszatért a sár és a levelek szaga,
és kezdtem az átalakulásról álmodni,
érezni a sodrást.

Mary Oliver (1935–2019) Pulitzer és Nemzeti Könyv Díjas amerikai költő, természetközeli művészete olyan szerzők sorába emelte, mint Henry David Thoreau, Walt Whitman vagy Ralph Waldo Emerson. Az ártéri erdők fáradhatatlan vándora, aki a fák odvába rejtett ceruzái segítségével, a vadonban tett sétái közben írta legtöbb versét. Az itt olvasható fordítások a *Dream Work* (1986) című kötetben jelentek meg.

Hazudnak az álmok? Egyszer a nővérei
után síró hal voltam a delta
terpeszkedő ágaiban.
Egyszer csónakot találtam
a nádasban, karcsút és magányosat,
mint egy fiatal fa. A közeli
erdő sistergett a délutáni esőben.

Otthon, mondtam.
Minden nyelven létezik rá szó.
Magában a testben, megmászva
a fehér vihar falait, elhagyva a zöld
templomokat, szintén
létezik rá egy szó.
Azt mondtam, otthon.

Vadludak

Nem kell jónak lenned.
Nem kell térden csúsznod száz mérföldet
a sivatagon át, vezekelve.
Csak engedd, hogy tested puha állata
szeresse, amit szeret.
Beszélj a kétségbeesésről, a sajátodról, beszélek én is az enyémről.
Közben a világ megy tovább.
Közben a Nap és az eső tiszta kavicsai
áthaladnak a tájon,
a prérik és a mélységes fák,
a hegyek és a folyók felett.
Közben a fehér ludak a magasban,
a tiszta, kék égben újra hazafelé tartanak.
Legyél akárki, bármennyire is magányos,
a világ felkínálja magát a képzeletednek,
kiáltozik feléd, mint a fehér ludak, harsányan
és izgatottan –
újra és újra bejelentve helyedet
a dolgok családjában.

Álmok

Minden éjjel
gazdagon nyílnak
az álmok sötét
bimbói.

A szirmok
közepén megbújik
egy üzenet,
s arra gondolsz,

bárcsak emlékeznél,
és összefűzhetnéd őket,
betűnként a választ.
Hosszú az éjszaka,

én nem a könnyű fajtából –
annyi ágad van,
és annyiszor elterelnek –
madarak jönnek, mennek,

a fekete róka, amelyik lepihen,
hogy alattad aludjon,
a csontfehér szemmel
bámuló Hold.

Végre erőt gyűjtöttél,
amennyit csak tudtál,
és kihúzod a földből
gyökereid sáros szoknyáját,

s az ébrenlétbe ugrasz,
két vagy három betűvel,
mintha vízzel a szádban,
és a veszteség

érzetével – egy emlék,
még nem egy szó,
még biztosan nem a válasz –,
csak annyi, milyen érzés,

mikor a fa mélyén
kattanva nyílnak a zárak,
és tűz lobban a kéreg alatt,
és virágoznak a virágok.

Árnyak

Mindenki ismeri az ámokfutásukban szörnyű
árnyakat vető, óriás erőket, hogy minden
úgynevezett öntudatlan történés azzal fenyeget,
visszahurkolja magát a világba és az emberi szívbe.
S közben
az égen aranyból metszett
villám vándorol; s a folyó
talán elönti az alvó város pincéit.
Forgószél, tűz és vidám testvéreik
bajba sodornak minket – de ezek a fából
faragott, öreg istenarcokkal töltött órák;
vállunkra emeljük őket, mint megannyi
fekete koporsót, és sétálunk tovább
a jövőbe. Nem mondom,
hogy nincsenek holttestek a folyóban,
hogy nincsenek széltörte csontok. Úgy értem,
mind, aki hallotta a tornádó halálos
vonatsüvöltését, esküszik, hogy szó sem volt
semmilyen emberről vagy indokról – úgy értem,
a vizek minden terv nélkül öntik el
a történelmet, de még a földrajzot is. Bármilyen
csapása is tomboljon a földnek, kábult, de névtelen
szemekkel fordulunk felé; bármi is legyen
a katasztrófa neve, soha nem
ellentéte a szeretetnek.

Reggeli vers

Minden reggel
megteremtik
a világot.
A Nap narancs

karói alatt
az éj hamujának
kupacai
újra leveleké válnak,

s az ágakhoz fűzik magukat a magasban –
a tavak fekete
ruhának látszanak,
liliomok szigeteivel

pettyezve.
Ha derűs
természetű vagy,
a puha ösvények mentén úszol majd

órákon át, képzeleted
mindenhol fellobban.
És ha lelkedben
cipeled

a tüskét,
amely ólomnál nehezebb
– ha csak így tudsz
tovább vánszorogni –,

akkor is ott van benned
valahol mélyen
a vadállat, ami azt üvölti,
hogy épp a föld kell neki –

lángoló liliomaival minden tó
egy meghallgatott és nagylelkűen
teljesített ima,
minden reggel,

akár mertél valaha, akár nem,
derűsnek lenni,
akár mertél valaha, akár nem,
imádkozni.

SIROKAI MÁTYÁS fordításai

MAURITS FERENC

Rodin

KIS VERSEK EGY HATALMAS SZOBRÁSZRÓL

„Rodin bejárja az arc útjait...”
Rilke

•
danaida
hófehéren
visszabújik

a
márványba

•
puvis
de
chavannes
ragyogó
portréja

élő
márványcsipke

•
elbukik
a
kíváncsi
angyal
egy
hirtelen
mozdulattól

és
kibicsaklik
márvány
bokája

•
a
calais-i
polgárok
nehéz
tragikus
útjukra
indulva

megmerevednek
a
fájdalomtól

•
a
gondolkodó
testét
görcs
kínozza

a
nehéz
póztól

•
a
balzac-emlékmű
oly
dölyfösen
keményen
magasodik

meg
sem
áll
az
égig

•
zúzott
orrú
férfi
maszkja
a
bronz
sötétzöld
magányában

bólint
puhán

MOLNÁR LAJOS

Az öreg Schäffer

Három fiatal érkezik a kapu elé, két fiú és egy magas, szőke lány. A lány kezében cetli, a papírra néz, majd a kapura kiírt házszámra, és megnyomja a csengőt. Felújított paraszthá̧z előtt állnak, a járda mellett a szilvafák épp virágoznak, a fehér szirmokon méhecskék döngnek. A deszkakapu mögül csoszogás hallatszik, majd zörög a zár, fordul benne a kulcs.

A testes öregasszony meglepetten néz a fiatalokra. A lány elmagyarázza neki, hogy Schäffer Mihályt keresik, a segítségét kérik, az országos levéltár *Elfelejtett múlt* című helytörténeti pályázatán vesznek részt. A faluból a Szovjetunióba málenkij robotra elhurcolt németek történetét szeretnék feldolgozni. Már többekkel beszéltek, például Radványi Ádámmal, aki Rau volt, de magyarosította a nevét, és Brücher Magdolnával meg Gádor Józseffel, aki Gschwindt volt. Gádor József ajánlotta, hogy keressék meg Mihály bácsit.

– Itthon találjuk? – kérdi a lány.

Az öregasszony bólint.

– Beszélhetünk vele?

– Nem szereti emlegetni a régi dolgokat – néz az öregasszony a lány szemébe.

– Megpróbálhatjuk? Bemehetünk? – erősködik tovább.

– Ha annyira akarnak vele beszélni, jöjjenek – mondja kedvetlenül az asszony.

Megy elől a járdán, mellette a virágoskertben piros és sárga tulipánok nyílnak. Az udvar hátsó részéből fekete-fehér foltos korcs szalad csaholva előre.

– Nyughass, Dominó! – szól rá az asszony, az lecsihad, csak távolról járja körbe izgatottan a vendégeket. A háziasszony a konyhába a régi, zöld bútorok közé vezeti őket. A szögletes viaszos vászonnal letakart konyhaasztal mellett két hokedli, a szobából három barna karosszéket hoz ki. Hellyel kínálja őket.

– A kertben van, szólok neki, hogy keresik – mondja a konyhaajtóból.

A fiatalok csendben ülnek. A rövid hajú, szemüveges fiú az asztalterítő apró virágos mintáit nézi, a szőke copfos a konyhaszekrényben a leborított piros pettyes bögréket bámulja, a lány szemben ül a nyitott szobaajtóval. Bent a falon családi képekre figyel fel, az ágy fölött ifjú menyasszony és vőlegény.

Az öreg Schäffer érkezik a kertből, mindenkinek odanyújtja a nagy kezét, a szerszámnyéltől töredezett rajta a bőr. Úgy látszik, a fiatalok közül a lány a kezdeményező, az öregnek is ő magyarázza el, miért jöttek.

– Maguk olyan fiatalok, miért foglalkoznak ilyen régi dolgokkal? Erről csak az tudhat, aki átélte. Ezt nem lehet elmesélni – vakarja kerek fejét az öreg.

– Soha senki sem dolgozta fel ezt a témát a faluban – válaszol a lány. Rajta farmernadrág, hosszú lábait keresztbe veti, telefonját a kezében tartja.

– Na, és? Jól van az úgy!

– Ez is hozzátartozik a település történetéhez – lelkesedik a szőke copfos fiú.

– Kinek hiányzik az?

– Nekünk, mi szeretnénk tudni – marad határozott a lány.

Csend a konyhában. Az öreg sorban a fiatalokra néz, ők kerülik a tekintetét.

– Guthné Magdi néni mesélte, mikor Szovjetunióba vitték ki önöket, harmincannegyvenen voltak egy marhavagonban. Az egyik sarokban kivágták a vagon alját, meg a veder alját is, és ott egymás előtt vécéztek. Tényleg így volt? – néz a lány az öregre.

– Ha valaha emlékeztem rá, akkor is gyorsan elfelejtettem, nehogy álmomban előjöjjön.

– Az igaz, hogy a sahti lágerben nem a nevükön, hanem egy megadott számon kellett jelentkezniük a munkára? – szól a szemüveges.

– Nem mindegy az, név vagy szám? – vet ellent az öreg.

– A szénbányában együtt dolgozott Gottschik Péter bácsival, ő arról beszélt, hogy négykézláb szűk járatokban dolgoztak napi 10-12 órát, leizzadtak. Sok helyen bokáig ért a víz, a nadrágjuk csurom vizes lett. Mikor felértek, megszámolták magukat, így az utolsót is meg kellett várniuk, ez beletelt egy órába is, így a vizes ruhájuk kőkeményre fagyott. Mihály bácsi hogy emlékszik erre? – kérdi a copfos.

– Sehogy se, öreg vagyok én már – fogja a választ rövidre.

– Valóban csak fél liter ízetlen levest kaptak, ezt naponta háromszor, meg több napra vályogszerű kenyeret? – faggatja a szemüveges.

– Ennek már több mint hatvan éve, hogy emlékeznék rá? – mondja csendesen az öreg.

– Mondtam maguknak, hogy nem szeret a régi dolgokról beszélni. Máskor nem ilyen morcos, kedves, áldott jóember. A lágerben a többiekben is tartotta a lelket, bátorította őket, hogy hazajönnek a családjukhoz. Nagyon rossz kenyeret kaptak, egyszer emiatt panaszkodott az orosz őrnek, erre büntetésként három éjjelre bezárták a hullakamrába, és ott kellett aludnia a tífuszban elhaltak között – meséli az öregasszony.

Az öreg mozdulatlan, a csendben hosszasan néz maga elé.

– Tényleg 75 kilósan ment el, és 48 kilóval jött haza? Azt is hallottam, hogy annyira legyengült, hogy az állomásról a vasutasok hozták haza – szól közbe a copfos.

– Én erre nem emlékszem.

– Gondolom, örültek a családtagok, mikor meglátták – mondja elgondolkodva a szemüveges.

– Nem is találkozott velük – magyarázza az asszony vastag karjával az asztal fölött gesztikulálva –, míg odavolt, az édesanyját a húgaival kitelepítették Stuttgart

környékére. Többé nem is találkozhatott az anyjával, mert a kitelepítés után tíz évvel meghalt. Az apja meg a málenkij robotról nem jött haza, csak a bátyja.

– Meghalt nekem már az apám, az anyám, még az egyik fiam is.

– Maga miért hagyta meg Schäffer családnevet, miért nem magyarosította például Sárfalvira? – kíváncsiskodik a szemüveges fiú.

– Megszenvedtem én azért, hogy ezt a nevet hordhassam – kapja a választ.

Megint csend. Az öreg előbb a szemüveges fiút nézi, aztán a lányt, majd a copfost, ők meg hol az öreget figyelik, hol meg egymás tekintetét keresik.

– Ő nem is volt rajta a listán, nyilván elfelejtették felírni – jegyezi meg csendben az öregasszony.

– Milyen listán? – kérdi a lány.

– Listára írták össze azokat, akiknek jelentkezniük kellett a Bartolf-iskolában, és ő azon nem volt rajta. De aki két nevet megadott maga helyett, azt nem vitték el. Ő Wagner Istvánnal együtt Gschwindt Dani bácsi helyett ment.

– Maga miért nem mondott két nevet? – szól közbe a copfos. Az öreg nem válaszol, csak néz maga elé. A lány a kezében a telefonra pillant:

– Basszus, elfelejtettem a hangrögzítést bekapcsolni.

TŐZSÉR ÁRPÁD

Ronsard Péter, Vlagyimír Dada, Monsieur Venus és mások

(NAPLÓJEGYZETEK 2018-BÓL)

Pozsony, 2018. február 18. Az Új Symposionnal van tele a Litera. (És Szentendre, ahol kiállítás nyílt a folyóiratról, történetéről.) S ezt nem azért teszem szóvá, hogy bírálni akarom a portált (vagy a szentendreieket), éppen fordítva: ilyenkor látni, mennyire nincs helyén az irodalomtörténetünkben, s egyáltalán az irodalomról való gondolkodásunkban ez az egykor oly jelentős lap, hogy mennyire nem együttalakítója a mai irodalmi emlékezetünknek és gyakorlatunknak a nem is olyan régen szinte az irodalmunk „kihelyezett centrumaként" működő orgánum. Nyugodtan kijelenthetjük: a múlt század hatvanas/hetvenes/nyolcvanas éveiben az újvidéki Új Symposion irodalmi forradalom volt. Avantgárdja nyilvánvalóan különbözött a párizsi Magyar Műhely klasszikus avantgárdjától, de azt még senki nem fogalmazta meg, hogy miben. S ami még különösebb: ez senkinek nem hiányzik, senki sem érez késztetést egy Új Symposion-monográfia megírására. (Én legalábbis nem tudok ilyenről.) Azaz az egykori „Szimpó" mint irodalmi iskola még nincsen megnevezve. (Illetve hát reméljük, Szentendre folytatásaként most majd történnek ilyen irányú lépések.) – Egy-egy új irodalmi stílusirányzat főleg arról ismerszik meg, hogy művelőik kit (kiket) tartanak elődjüknek. A Magyar Műhely Kassák Lajosra építkezett, a szimpósok (elsősorban és főleg persze Tolnai, de tkp. Domonkos István is) talán Joyce-ra: a Tolnai versnyelvet leginkább Molly Ulysses-zárómonológjának ihletésében lehet elképzelni. Szabad asszociáció és tudatfolyam. Azaz az egész Szimpóiskola inkább preposztmodern, mintsem avantgárd.

Február 21. Márai naplójának (*Napló 1945–1957*, Akadémia–Helikon, 1990) újraolvasásával lényegesen könnyebb a dolgom, mint a *Doktor Faustus*szal volt nemrég: a naplókönyvnek (akár az egyetemes időnek) nincs eleje, közepe, vége, olvasását bárhol, bármikor el lehet kezdeni, bárhol abba lehet hagyni. A 181. oldalon olvasom: *„A nők mindig erősek. Nem véletlen, hogy minden nyelvben, amely nemet ad a főnévnek, az* erő *nőnemű. La force. La forza. Die Kraft. A magyar és az angol diszkrét."* Ami feltűnhet a mondatban: hiányzanak belőle a szláv példák. (A „sila" erő pedig – érdekes módon minden szláv nyelvben változatlan az alakja – szintén nőnemű.) Ez azt jelenti vajon, hogy Márai kassai származása ellenére sem tanult meg legalább szlovákul? – 187. oldal: *„Kevés New York-i tudja – francia is alig –, hogy Ronsard ma-*

gyar származású volt." Mikor először olvastam a mondatot, valamikor a kilencvenes évek közepén, csak annyit írtam melléje, a margóra, hogy *„Nocsak!"* De már akkor gyanús volt a dolog, mert bizony a nagy reneszánsz francia költő magyar származásáról Szerb Antal világirodalomtörténete, a Világirodalom Lexikona s a magyar Ronsard-kötetek sem tudnak, így hát a Balassiról szóló egyetemi előadásaimban s az akkoriban írt Balassi-tanulmányaimban én sem éltem a kínálkozó bon mot-val, pedig milyen jól hangzott volna: Balassi és Ronsard nemcsak kortársak, de honfitársak is voltak! Honnan vehette Márai az értesülését? Feltehetően valamely francia forrásból (azok valóban magyarországi származásúnak tartják a költőt), mert a New York-i French Institute könyvtárban járta után jegyzi le e gondolatát. Inkább magyar forrásokat tanulmányozhatott volna a nagy magyar író! Igaz, én is csak az interneten böngészve és most találok rá Szamota István bő 120 éves tanulmányára (*Oláh, bolgár vagy magyar eredetű volt-e Ronsard Péter?*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1891. február), amelyben a szerző meggyőzően bizonyítja, hogy *„Ronsard őse, midőn az aldunai országokból Francziaországba költözött, a «trnovoi» (azaz «bolgárországi») nevet egyszerűen francziásította Ronsardra, azaz Tövisire. Ha tehát a költő által említett Ronsard grófság, márkiság vagy bármi néven nevezendő tartomány létezett, az nem lehetett más mint Trnovo környéke… Mindezen érvekből következtetve, Ronsard Péter franczia költő őseinek hazáját egyedül Bolgárországba, még pedig Trnovo környékére helyezem." (*Hogy Szamota érvelése mindenki számára érthető legyen: azt, hogy Pierre Ronsard egykori őse az aldunai országokból, tehát nem Magyarországról, költözött Franciaországba, maga a költő írja egyik versében; a bolgár „Trnovo"-t talán „Tövisfalva"-ként fordíthatnánk magyarra; Szamota szerint a „Ronsard" név a francia „ronce" tövis szót rejti magában.)

Március 3. Le rêve est une seconde vie (Az álom egy második élet), mondta Nerval, talán az ismert francia szállóige tagadásaként: *Le sommeil est une petite mort* (Az álom kis halál). Az álom tehát élet is, halál is, pontosabban valami a kettő között, a közlekedőedényeket összekötő cső. Mintha csak azért élnénk, hogy a túlvilágon, a „nagy halálunkban" (örök életünkben?) legyen miről álmodoznunk (vagy rémálmodoznunk?). – A szülőfalum főutcáján fehérköpenyes orvosok vonulnak, de legalább százan. Köpenyük véres. Postás Jancsi bácsi, szájában a derekáig lógó pipájával, plakátokat ragaszt Katu Ignác pacsikkerítésére. Snitt. Az utca közepén üres papírzsákokat hömpölyget a szél. A zsák-áradat közepén egy fekete kutya gyerekkocsi elé van fogva, húzná, de a zsákok nem engedik, elborítják őt is, a kocsit is. A kocsiból egy felnőtt meztelen ember csizmás lába lóg ki. – Kész Buñuel-filmet álmodtam az éjszaka. *A „fekete kutyához"* s a *„pacsikkerítéshez"* lábjegyzet kívánkozik. – A „pacsik" nálunk, Gömörországban hosszú, hajlékony *ágat, botot,* esetenként *karót* jelent. A hajlékony ágakból font kerítés neve *„pacsikkerítés"*. Aki még ilyet nem látott, annak nem lehet fogalma a mesék „kolbászból font kerítéséről" sem. – Gyerek- és ifjúkoromban volt egy harapós, az idegenekre eszelősen acsarkodó fekete kutyánk.

Paradox módon Bobinak hívtuk, nem tudom miért, mert inkább volt Sátán, mint Bobi. Mikor nagydiákként és egyetemistaként már csak szünetekre jártam haza, én is idegen lettem számára. Ha éjszaka érkeztem, nagyon össze kellett szedni a bátorságomat, hogy be merjek lépni az udvarunkba. Később rájöttem, hogy a hangomat azért még fölismeri. Így aztán érkeztemben már messziről szólingatni kezdtem: Bobi! Bobi! Hallod? Erre rendszerint elhallgatott az ugatás és morgás, odaoldalgott hozzám a cerberuszunk, de láttam, hogy még mindig bizalmatlan, gyűlölködő, s legszívesebben belekapna a lábamba. – Na, szóval ez az álmombeli „andalúziai" kutya a mi egykori Bobink volt.

Március 28. A magyar rádióadók zenei műsorában egy idő óta mintha főleg transzvesztiták énekelnének. (S ilyen vonatkozásban nem különböznek a világ más adóitól persze.) Egyre ritkább az egyértelmű basszus, bariton, tenor, szoprán vagy alt. Csupa falzett. Kinek tetszik vajon ez a szó szerinti *egyhangúság*?

Április 14. Vissza kell vonni a klasszikus művészetek, a régebbi világirodalom (különösen a világlíra) nőképét, ma már nem érvényes az *Énekek éneke*, a *Mona Lisa*, a mai nők kinevetnék, ha valaki *Háfiz*zal vagy *Petrarcá*val udvarolna nekik. A mai nő nem finom és nem finomkodik, nincs szeméremérzete, néven nevezi az altest valóját is, s az ordenáréságban lassan túltesz a régi szeneskocsisokon. Szája, amelyet a költők nem is olyan régen még általában nyíló rózsának neveztek, már rég nem illatozik, mert tele van…, lásd alább, hogy mivel. A Literán olvasom: „*Virágzó tulipánfa (áthúzva, javítva: hazugságfa). Veríték, genny, bűz, szar, okádék, vér, sperma, pisa. Meg sör, sör, sör".* Az írás címe: *Faszikáim*. Szerzője nő. Méghozzá, a közölt fotója tanúsága szerint fiatal, szép lány. De csak addig szép, míg hozzá nem olvassuk az idézett szöveget. (S e tényen nem változtat, hogy az idézet Esterházy Péter *A fogadós naplójából* c. művéből való. A mi naplóírónőnk tüntetve ragadja ki az E. P.-írásból éppen ezt a mondatot, beépíti a saját mondandójába, más jelentést ad neki, magáévá írja.)

Május 3. Szegény Kulcsár Feri halála volt a konkrét oka, hogy tegnap megjártam Dunaszerdahelyet: Kulcsárra s az életművére emlékeztünk a SzMIT-ben. A kitűnő költő (még március 22-én elhunyt, nem győzöm már feljegyezni sem az eltávozottak nevét) 1949-ben született, tehát még a hetvenedik életévét sem érte meg. Varga Imrével s Tóth Lacival ők hárman voltak az 1969-es forradalmi évben rekrutálódó s 1970-ben megjelenő *Egyszemű éjszaka* c. versantológia nemzedékének legfiatalabb tagjai, s most íme, ez a hármas is megbomlott, Feri is eltávozott az élők sorából. Az egyik legmarkánsabb tagja volt nemzedékének. Már a legkorábbi verseit is áthatotta valami bibliás, zsoltáros komolyság, emelkedettség, ami a rendszerváltás után nyílt vallásos áhítatba és meditációba csapott át. Mécs László után az Északi Géniusz másik jelentős vallásos költője, csak ő református volt, a reformátusok lényegre

törő dísztelenségével és hajthatatlanságával. Az emlékező beszélgetés, eszmecsere résztvevői a budapesti Vilcsek Béla s a hazaiak közül Varga Imre, Tóth László és jómagam voltunk.

Május 4. Tegnapelőtt egyben a teherbírásomat is kipróbáltam: mi mindenre képes még egy 83 éves szervezet? Bírja-e a kocsivezetést hosszabb úton is, jól szolgál-e közben a szem, a láb, a reflexek? S bírja-e a 83 éves ember szellemmel, energiával a vitát, az azonnali replikázást, a rögtönzést? S jelentem (az utókornak): becsülettel helytálltam, éjfélkor már teljes testi épségben itthon voltam. Az igazi próbatétel nem az út, nem is a szellemi produkció volt számomra, hanem a vacsora. Halat vacsoráztunk, s az enyém tele volt szálkával, csonttal. Küzdöttem a hallal, mint Hemingway Santiagója a nagy marlinnel. Végül már az egész asztal nekem drukkolt. S én, az öreg halász – Santiagóval ellentétben – végül is győztem.

Május 13. Déli 12.00 óra. A Kossuth-adón az ebesi harang szól. A középkorban *peszérek* laktak itt, mondja a bemondó, s nem kommentálja bejelentését, nem magyarázza meg a *peszér* szót: mintha mindenki számára nyilvánvaló volna a jelentése. Én viszont az *ebes* (kutyás) szót nem értem, csak a *peszérrel* összefüggésbe hozva kapcsolok az *eb*-re. A magyar Ebes helynév jelentése tehát ugyanaz, mint a felvidéki (barsi) Peszéré, mindkettő alapszava az *eb,* illetve a szlovák *pes* (kutya). Valamikor mindkét helységet kutyatenyésztők, -gondozók lakhatták. (Lásd még a *kutyapecér* szavunkat, amelynek második tagja alakilag is azonos a *peszér*rel, a teljes szó maga ma már azonban inkább *sintér*t jelent.)

Június 1. Czesław Miłosz öregkori verseit fordítom. Miłosz nagyon magas kort ért, 2004-ben halt meg, 93 évesen. S szinte élete utolsó napjáig alkotott, azaz szellemileg tkp. még közvetlen a halála előtt sem volt „öreg". Akkor mi különbözteti meg az öregkori verseit a korábban írtaktól? Nehéz megfogalmazni. Magas intellektualitásuk, fogalmiságuk, pontosságuk ugyanaz (az öregség hangoztatása bennük nem stílusmeghatározó elem, inkább csak életrajzi adalék), s mégis határozottan mások, mint a fiatalabb koriak. Legszívesebben azt mondanám, valamiféle lét nélküli tudat működik bennük, pontosabban a lét csak múlt időként van jelen. De ez így túl általános, s kevéssé eredeti. Foucault ír valahol a tudat tudattalanjáról. Miłosz költészete általában távol van az érzelmektől (személyes és családi életéről például sohasem ír), de itt, a 2000-ben megjelenő *To* (Ez) c. kötetének (ennek a verseit fordítom) a „tudattalanjából" valami sajátos egzisztenciális szomorúság, elégikusság, megkockáztatom a kifejezést: „intellektuális érzelmesség" párállik föl.

Június 3. Az áprilisi Forrásban közlik Illyés Gyula 1947-es naplóját, *Félbe-szerbe* címmel, s benne Illyés összeveszésének történetét Tristan Tzarával. Tzara állítólag felszólította a magyar költőt, hogy a világsajtóban állíttassa le a csehszlovákiai ma-

gyarok kitelepítéséről készített fotókat, mert a kommunista írók (köztük a magyarok is) ezt a kommunista egység megbontásának és uszításnak tartják. Csoda-e, ha erre Illyésben eldőlt borjú! – Tzara eme „kommunista szolidaritásának" tükrében hihetőnek tűnik még az az anekdota is, amely szerint abban a zürichi presszóban, amelyben a dada mozgalom valamikor 1915-ben megszületett, a névadás idején jelen volt Vlagyimir Iljics Lenin is, s mivel az elhangzottakból nem sokat értett, mindenre nagyokat bólogatott: Da, da, da! Tzara pedig a kommunista vezér iránti tisztelettől (és szolidaritástól) vezéreltetve elnevezte a frissen alakult mozgalmat is „dadának". Eszem a lelkét meg a kommunista szolidaritását!

Június 25. Kórház az egész világ! Nézem az embereket az utcán, bevásárlás közben, dolguk után sietve, kutyasétáltatás közben – teljesen egészségeseknek, normálisaknak tűnnek, egymással szemben általában udvariasak. Ugyanakkor az általam ismert családokban, a kerítéseken belül mindenhol tombol az őrület, a férjek és feleségek, szülők és gyerekek között zajlik a sokszor kegyetlen napi létküzdelem. Senki sem normális, a magunk módján mindnyájan őrültek vagyunk. Mégis – társadalmi szinten micsoda erő tart vissza bennünket a tébolyunk szabad kiélésétől? Ez csak úgy érthető meg, hogy a társadalmi civilizációs struktúrák immár húszezer éve trenírozzák, szelídítik a bennünk dühöngő állatot. A családban, a négy fal szeparéjában viszont a társadalmi ellenőrzés nem működik, mindenki az, ami.

Június 28. Hát megint megijesztettél, Istenem! (Mint *anno* József Attilát.) De még hogyan! – Évekkel ezelőtt, Budán, a Mamut Áruház előtt láttam először egy furcsa fénycsóvát a jobb szememben, el is neveztem Mamut-szindrómának. A fénygirland (a szakemberek úgy hívják: fotopsia) időnként azóta is jelentkezik, bár elég ritkán, hálistennek!, de megszokni lehetetlen, mert mindig sokáig, kb. 25-30 percig tart, s azzal fenyeget, hogy esetleg állandósul. A mai „ijedelem" lefolyása így történt: útban a Fraktál (ez egy új, szlovák irodalmi folyóirat!) bemutatójára (a 2. számában megjelent a *Heródiás* c. versem szlovák fordítása, a bemutatón abból olvastam föl egy részletet), a Récsei vám terén falatozva (egy sonkás-sajtos bagettet majszoltam jóízűen) azt vettem észre, hogy a körülöttem járó-kelő embereknek vagy a szemük, vagy a szájuk (orruk, fülük stb.) hiányzik. Először a szemüvegemre gyanakodtam, megtöröltem, de semmi sem változott. Akkor villant belém a felismerés, hogy ezt az elváltozást a Mamut-szindróma okozza a szememben. Most a bal szemem jobb sarkában villogott félelmetesen, de később beterítette szinte a fél látóteremet. Így botladoztam föl az ötös villamosra, de mire Récsére értem, már egészen jól láttam. Korán a tetthelyen voltam, egy ideig még üldögéltem a Cérnagyár parkjában, alacsony fenyők között, a szobrász Nagy Jancsi (egykori komáromi osztálytársam) gyönyörű, érzéki lány-szobrától nem messze. Azon mértem le a szemem javulását: már minden tagját pontosan láttam. A Mamut-szindróma most is fél óráig gyötört. – Aztán elkezdődött maga a bemutató. A Fraktál ez év januárjában alakult, negyedévenként

jelenik meg. Fő- és alapító szerkesztője, a nagyon agilis és legalább annyira csinos Stanislava Chrobáková Repar, a Romboid (szintén irodalmi folyóirat) szerkesztőségéből vált ki, miután összekülönbözött a lap kiadójával. Én még a Romboidból ismerem a nagyon tehetséges és sokoldalú költőt-szerkesztőt. Ír szlovénül is, felváltva él Szlovéniában és Szlovákiában, afféle világjáró literátor. És változatlanul csinos és kedves volt a bemutatón is. Sok volt a számomra ismeretlen szlovák fiatal, de a korombeli szlovák és magyar barátaim is jelen voltak néhányan, szerintük az én verseim kapták a legnagyobb tapsot. (Jelen volt Milka Haugová is, az egyik legjobb fordítóm, s kérésre felolvasta a *Pulai amfiteátrumban* c. versem fordítását, amelyet természetesen ő készített, már régebben.) Summa summárum: szinte kényeztettek a szlovák barátaim. – Úgy tűnik, időnként nekem is szükségem van rá, hogy megijesszen az Isten. Hogy ne rántson el a semmi meg az elbizakodottság sodra.

Július 8. Kamaszkorom legszebb nyara címmel emlékező sorozat fut a Literán. Engem is felkértek, írjam meg „kamaszkorom legszebb nyarát". Ebből az alkalomból újból megnéztem az azonos című filmet (az interneten) – először a hetvenes évek közepén láttam. Akkor sem érintett meg különösebben, most sem. (Ebben a műfajban az érzékeimet igazán felforgató film az *Egy nyáron át táncolt* volt, valamikor az ötvenes évek végén.) A naiv kamasz Hermie és a fiatal, háborús özvegy Dorothy viszonyát (így pl. az ágyjelenetüket) csak akkor érezném hitelesnek, ha a film célja nem a kamasz szerelmi beavatásának a rajza volna, hanem az a valami, amit a helyzet szinte kínál. Érthetőbben: Simone de Beauvoir írja Rachilde *Monsieur Vénus*áról, hogy a regény leszbikus-szadomazochista főhőse tulajdonképpen csak birtokolni, simogatni, babusgatni vagy éppen fordítva: gyötörni, verni akarja partnerét (lettlégyen az nő vagy férfi), az igazi szerelmi odaadástól viszont viszolyog. Mintha Dorothy is csak birtokolni akarná Hermie-t! Simogatja, kényezteti, de mintha a rendező nem merné vállalni hőse leszbikusságát (vagy az esetleges egyéb ferde hajlamait): nem derül ki a filmből, hogy tulajdonképpen mi történt a fiú és a fiatal özvegy között. Elképzelhető, hogy a rendező célja éppen ez a többértelműség, a jelentés „lebegtetése" volt, de a végeredmény nem ez, hanem valami tanácstalanság, „nesze, semmi!, fogd meg jól" érzés: a néző nem tudja, mit kapott, s azt gyanítja: semmit.

Július 10. Dongó ődöng az erdő szélinél – szép jambikus sor, az időmértékes zene a belső betűrímek eufóniájával dúsítva: *dongó – ődöng.* De a logikával, amelyet pedig a költő demonstratíve az ars poétikájába emelt, itt mintha nem lenne minden rendben. Az *ődöng* ugyanis annyit jelent, hogy céltalanul jár-kel. Szó se róla, a dongó is járkálhat, hiszen van lába, de azért nem a járkálás rá a jellemző, hanem a repülés. Repülve *ődöngni* meg ugye abszurdum. De tegyük föl, hogy József Attila dongója ezúttal mégiscsak járkál, s nem repül: *az erdő szélinél* akkor sem járkálhat. Legalábbis a vers mikroszkópja alatt nem. Ahhoz az erdő túl nagy, a dongó pedig túl kicsi, hogy a kettőt egyszerre, egymás mellett láthassuk.

Július 15. Az ember – hiba a teremtésben. Az evolúció, a teremtés alaptörvénye ugyanis arról szól, hogy az erősebb legyűri a gyengébbet, a nagy hal megeszi a kis halat. Ez egyedül az ember vonatkozásában van másként: az emlősök rendjében fizikailag távolról sem legerősebb izomzatú, konstrukciójú hominida a gondolkodása (agyafúrtsága), gépei segítségével a Föld minden élőlénye fölött uralkodik. De az evolúció ilyenfajta átalakításával túl is győzte magát. Ha még egy lépést tesz, saját éltető közegét (a Földet), s így önmagát is „legyőzi", megsemmisíti: saját művei, úgymint a nanorobotok, a genetikailag módosított élőlények, a természeti-ökológiai katasztrófák s a belőlük származó új betegségek, vírusok letörlik a föld színéről a Föld eme urát és egyben legkártékonyabb élősködőjét. Beteljesül az írás, eljönnek *János Jelenései*nek szörnyei, tengeri és szárazföldi sárkányai, természeti csapásai, pusztító járványai. S az érthetetlen és feloldhatatlan ellentmondás: nem a büntető Isten vezérli őket, hanem maga az ember. Önmaga ellen. Ha akaratlanul is.

Július 20. Meghalt Ivan Fiala, a legendás szlovák hegymászó. A rádióban egy régebbi interjújának a sugárzásával emlékeznek rá. A kemény férfi elérzékenyülve számol be élete legkeservesebb élményéről. 1973-ban mászták meg két barátjával a Mount Everest Makala nevű csúcsát, mikor visszafelé jövet az egyik társának elromlott az oxigénpalackja, s eszméletét vesztve belezuhant egy szakadékba. Gerincét törte, hat napig ápolták rendkívül súlyos körülmények között (8000 méter magasban), a segítséget várva. Végül minden élelmük, orvosságuk elfogyott, kénytelenek voltak otthagyni haldokló barátjukat, s nála nélkül visszatérni a hegyalji táborba. S a történet tanulságát is megfogalmazza a sikeres hegymászó: nem csak megmászni kell tudni a csúcsot, tudni kell lejönni is róla. S a halál szomorú, de szép szimbolikus jelentést is ad az egésznek: Fiala méltósággal tért vissza az élet Makalájáról, 77 évesen, az egész nemzet tiszteletétől övezve halt meg.

Július 21. Az öregek behúzódnak megmaradt életterük sarkába, a telefonba. Fizikai kapcsolattartásra, személyes találkozásokra egyre kevésbé képesek, marad számukra az utolsó kapocs a világgal: a telefon. De ki szavatolja a telefonok evilágiságát? Hallok a kagylóban egy krákogó, kahácsoló, el-elhaló hangot – ki garantálja nekem, hogy az én kedves X. Y. barátom (akit immár több mint egy éve nem láttam) még életben van, s nem valahonnan a túlvilágról krákog, kahácsol, telefonál nekem?

MILIÁN ORSOLYA

„Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?”

A TÁJKÉP IKAROSZ BUKÁSÁVAL ÉS AZ ANGOLSZÁSZ EKPHRASZTIKUS KÖLTÉSZET

„Ki ne emlékeznék Brueghel híres képére, az *Ikarosz bukásá*ra?[1] Szép és döbbenetes kép. Már-már idilli tájon békésen szánt a szántóvető, halászik a halász, legelteti nyáját a juhász, vitorláikat bontják a hajók. Béke és csend árad el a dombokon, mezőkön, tengeren, szelíden zsong a mindennapok élete. És senki sem veszi észre, senki sem figyel föl arra, hogy ebben a békés, hétköznapi pillanatban valaki a magasból szárnyaszegetten belezuhan a tengerbe; már csak a lába kalimpál ki a vízből. Sokan, sokféleképpen elemezték, és még többen elemezhették volna ezt a képet. Ikarosz bukását, Ikaroszét, aki egyszerre vált szimbólumává a magasra, teljességre törő emberi életnek, az önmagáról megfeledkező, ujjongó életörömnek, és az emberi élet tragikus törékenységének. A Napba akart fölrepülni, s íme, most egy hatalmas és örök Nap nézi közömbösen pusztulását” – írja Hankiss Elemér az *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban* című monográfiájában.[2]

Bár az évszázadokig jóformán elfeledett, majd a XX. században újrafelfedezett tizenhatodik századi németalföldi festő, idősebb Pieter Brueghel alkotásának *Ikarosz bukása*ként történő említésekor nem mindig világos, pontosan melyik festményről esik szó – hiszen két alkotásra is gondolhatunk, amelyeket napjainkban másolatnak tartanak[3] –, de Hankiss Elemér ekphrasziszában egyértelmű, hogy a *Tájkép Ikarosz bukásával* címen ismert, a brüsszeli Musées Royaux des Beaux-Arts múzeumban megtekinthető, 1558-ra datált alkotás kerül szóba.[4] A feltehetően Brueghel eredeti festményéről készített másolat, amelyről még a másolatpárti szakértők is úgy tartják, hogy hűen őrzi Brueghel leleményes kompozícióját,[5] a „Paraszt Brueghel” ragadványnevű festő egyéb alkotásai – például a *Vakok/Vak vezet világtalant* vagy a *Vadászok a hóban* című festményei – mellett az ekphrasztikus irodalom egyik legnép-

[1] A jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

[2] Hankiss Elemér: *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban*. Osiris, Budapest, 2008, 17.

[3] Vö. „Ennek a festménynek két változata van, mindkettő Brüsszelben. Az egyik a Van Buuren Gyűjteményben, a másik a Musées Royaux des Beaux-Arts-ban. Alig van különbség a kettő között; lehet, hogy két másolat, miközben az eredeti elveszett.” Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen: *Bruegel. A festői életmű*. Ford. Csáki Judit. Vince Kiadó, Budapest, 2006, 95.

[4] 1935-ben bukkant fel egy másik változat, amely két kulcsfontosságú mozzanatban tér el a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festménytől: ezen Daidalosz alakja is látható a magasban, illetve tűző déli napot láthatunk. Ezt a változatot *Ikarosz bukása* címen tartják számon, és a számára helyet adó múzeum, a szintén Brüsszelben található Musée David et Alice van Buuren alapján a van Buuren-változatként ismert. Eleinte ezt a festményt Brueghelnek tulajdonították, azonban egy dendrokronológiai vizsgálat kimutatta, hogy a fatábla, amelyre a képet festették, Brueghel halála utáni időből származik, azaz ebben az esetben egyértelműen másolatról van szó.

[5] Vö. Christina Currie és Dominique Allart: *The Brueg[h]el Phenomenon*. Brepols Publishers, Turnhout, 2012.

szerűbb témájának számít, azaz Hankiss Elemért parafrazeálva: valóban mindenki emlékszik a festményre.[6] A létező műtárgyakra vonatkozó ekphrasziszok mindig egyfajta kulturális emlék-fenntartóként működnek, amennyiben képesek felidézni egy-egy műalkotást az olvasó emlékezetében, nemcsak felelevenítve, hanem fel is erősítve vagy akár jelentősen módosítva egy-egy műtárgy nézőre tett hatását. Emellett az ekphrasziszok hermeneutikai funkcióval is rendelkeznek, amennyiben a tárgyukról adott értelmezés révén hozzájárulnak a műalkotásról alkotott kulturális ismerethalmazhoz, bővíthetik és módosíthatják tudásunkat. A legfrissebb szakirodalmi megközelítésekben éppen az ekphrasziszok interpretatív és kritikai potenciálja, a „látás megírásában" [*writing seeing*] folytatott ténykedéseiknek a vizsgálata vált hangsúlyos kérdésfeltevéssé. Az ekphrasziszok ugyanis nemcsak kommentálhatják egy műtárgy kulturális vagy kanonikus státuszát, és új jelentéseket alkothatnak róla, felfedve a láthatóról, a képekről alkotott elképzelések mögött megbújó előítéleteket, hiedelmeket és feltételezéseket, de megkérdőjelezhetik az uralkodó szkopikus rezsimeket, kulturálisan meghatározott látásmódjainkat is. Vagyis, ahogyan Renate Brosch rámutatott, „[a]záltal, hogy az ekphraszisz a kép olyan észlelését írja le, amely ütközik a bevett értelmezéssel, félreolvassa a tartalmat, átrendezi a jelentést, vagy új jelentést ad, megkérdőjelezi és felforgatja a látás uralkodó módozatait. Ezek a képromboló [*iconoclastic*] gesztusok jelentősen gazdagítják a kortárs kultúrát, mivel egyszerre hasznosítják, megerősítik a képek erejét, és aláássák elfogadott jelentéseiket vagy üzeneteiket."[7]

A kulturális emlékezet működtetése és vérfrissítése azonban az ekphrasziszokban jellemzően a médiumkonkurrencia, a versengés gyakorlataival fonódik össze. Ahogyan James A. W. Heffernan megjegyzi, „[m]ivel nyelvileg reprezentálja a vizuális művészetet, az ekphraszisz rivális reprezentációs módozatok, a narráló szó hajtóereje és a rögzített kép makacs ellenállása közötti versengést viszi színre".[8] Az alábbiakban a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény köré szőtt ekphrasziszok kapcsán azt vizsgálom meg, hogyan írják le és 'beszélik el' ezt a Brueghelnek tulajdonított festményt, hogyan képzik meg ezek a költemények mediális Másikjukat, hogyan jelentkezik bennük a médiumok nyílt vagy burkolt versengése, illetve azt, hogy milyen esztétikai, kultúr- vagy társadalomkritikai téttel bír a médiumok vetélkedése, amely – mint látni fogjuk – a költők közötti vetélkedéssel, irodalmi apagyilkosságokkal is együtt jár. Mivel W. H. Auden *Musée des Beaux Arts* című költeménye olyan jelentős kezdőpont, amely számos más angolszász (angol és amerikai) költőre gyakorolt hatást, a legkevésbé sem teljes körű vizsgálódásomat ezúttal az angol nyelven írt költészeti hagyomány néhány példájára szűkítem le: Auden verse mellett Michael Hamburger *Lines on Brueghel's Icarus*, Constance Carrier *Brueghel: The Fall of Icarus*, William Carlos Williams *Tájkép Ikarosz bukásával* [*Landscape with the Fall of Icarus*] és Dannie Abse *Brueghel in Naples* című költeményeit veszem szemügyre.

---

[6] A Brueghel-ekphrasziszok kortárs magyar irodalmi, adódó példájaként Kántor Péter *Ikarosz bukása* című versét említhetjük meg. Vö.: https://www.holmi.org/2014/12/kantor-peter-ikarosz-bukasa. A tanulmányom címében szereplő idézetet ebből a költeményből kölcsönöztem.

[7] Renate Brosch: *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image,* in *Poetics Today* 2018/2, 225–243. 239–240. Saját ford. – M. O.

[8] James A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis form Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1993. 6. Saját ford. – M. O.

A *Tájkép Ikarosz bukásával* mint ekphrasztikus irodalmi téma kedveltségét nemcsak Brueghel XX. századi népszerűsége, hanem a festmény ellentmondásossága, többértelműsége indokolhatja: bár elvileg mitológiai témájú a kép, de egyáltalán nem Daidalosz és Ikarosz alakjai állnak a festmény középpontjában, nem ez a történet a meghatározó a képen, hanem jóval inkább az, hogy egy jelentősebb eseményre (valaki tragédiájára) hogyan – nem – reagál a környező emberi világ. Ha a képcím nem adna instrukciót, ha nem működne egyféle interpretációs kulcsként, magát Ikaroszt esetleg nem is vennénk észre a képen, vagy nem ismernénk fel mitológiai figuraként,[9] hiszen a képen szereplő emberi alakok – a hajón munkálkodók, a pásztor, a halász és a szántovető – egytől egyig a saját tevékenységükre koncentrálnak, vagy szándékosan nem vesznek tudomást Ikarosz (vagy egy férfi) vízbe zuhanásáról és fuldoklásáról, vagy pedig eleve nem veszik észre, mi történik mellettük.[10] A *Tájkép Ikarosz bukásával* ugyanakkor nem csak allegorikus, az Ovidius *Átváltozások*ában megörökített mitológiai témát egyedi módon feldolgozó festmény lehet; számos elemzés figyelmeztet arra, hogy a festmény egy németalföldi szólásmondás („Nem áll meg az eke szarva egy ember halála miatt") vizuális tolmácsolásaként is értelmezhető.[11] Idősebb Pieter Bruegheltől persze a legkevésbé sem állt távol a mindennapok groteszk humorú megjelenítése; paraszti életképei és allegorikus témái a hétköznapi élet abszurditásait jelenítik meg, akár társadalmi szatíraként is interpretálhatók. Akár allegorikus festményként, akár zsánerképként értelmezzük is azonban a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt, a mindennapi sürgés-forgás és a tragikus esemény, a festményen kapott mellékes szerep és az esemény hordereje közti ironikus, groteszk vagy tragikus kontraszt mindenképpen fennáll. Ez az a feszültségteli ellentét, amelyre – nem utolsósorban Auden versének köszönhetően – mindegyik általam vizsgált ekphraszisz épít úgy, hogy néhányan átveszik-folytatják Auden kimért megszólalásmódját, míg mások az Auden-költemény palinódiáját alkotják meg; egyesek követik Auden távolságtartó nézőpontját és képszemlélésmódjának hűvösségét, míg mások szerepversében lebomlanak a festmény mediális meghatározottságai és korlátai, és a festményen látszólag neki adott mellékszerepből főszereplővé előlépő Ikarosz belső fokalizációjából vethetünk pillantást Ikarosz sorsára és a képen ábrázolt jelenetre.[12]

Mint az közismert, W. H. Auden 1938-ban, a második világháború kitörése előtt fordult meg Brüsszelben – a vizuális művészetek iránt nem igazán érdeklődő művész állítólag a kinti

---

[9] Elsőéves hallgatóknak gyakran úgy mutatom meg ezt a festményt, hogy először nem árulom el a címét, és arra kérem őket, hogy adjanak címet a képnek. Bár nagyon kreatív megoldásokkal állnak elő, de nem meglepő módon mitológiai történetre nem szoktak gondolni, Ikarosz alakját jellemzően fürdőző emberként vagy gyöngyhalászként azonosítják.

[10] Mint Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen megjegyzik, „Ikaroszban gyakran a tudás határait feszegető kutatót tisztelik. Brueghel másként látja: nevetségesnek mutatja őt kétségbeesetten kapálózó lábaival. [A szántovető, a pásztor, a halász] [s]ztoikusok: engedelmeskednek a kozmosz, a természet törvényeinek, és a szerintük megérdemelt sorsára hagyják a törvényszegőt." Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen: i. m. 60–61.

[11] A festmény változatos értelmezési lehetőségeinek kiváló összefoglalóját nyújtja Philip McCouat következő cikke: Philip McCouat: *Bruegel's* Icarus *and the Perils of Flight*. *Journal of Art in Society,* www.artinsociety.com. http://www.artinsociety.com/bruegels-icarus-and-the-perils-of-flight.html

[12] Mindegyik általam vizsgált költemény azon az értelmezői feltételezésen alapul, hogy a festmény Ikarosz hübriszét és legendáját, valamint annak ovidiusi leírását dolgozza fel.

hideg elől menekült be a Királyi Szépművészeti Múzeumba.[13] A múzeumban töltött idő hatására született *Musée des Beaux Arts* című szabadvers[14] két – pontosvesszőkkel és kettőspontokkal meg-megakasztott – terjedelmes bővített mondatból áll, amelyek közül az első a múzeumi séta során látott műalkotásokat sorakoztatja fel, míg a második a Brueghelnek tulajdonított *Tájkép Ikarosz bukásával* című festménynél időz el. A vers tárlatvezetői, egyféle szakértői képmagyarázó retorikával él: az első strófában képről képre vándorló tekintet és beszéd tárgyait egyes értelmezők szintén Brueghel-festményekként (a *Betlehemi népszámlálás* [1566] és az *Ártatlanok lemészárlása* [1564]) azonosították.[15] Miként Michael Riffaterre felhívta rá a figyelmet, a versben a „múzeum", a „szépművészeti", a „finom-mívű" és a „drága" szavak együtt olyan „tárgyilagos esztétikai távolságra"[16] utalnak, amely a költeményben az elitista műgyűjtők és privilegizált műértők „akadémiai"[17] beszédmódjának egyféle változatát teremti meg. A múzeumi séta elbeszélése végül – érdekes módon a festő Ikarosz alakjával való bánásmódjához hasonlóan –, mintegy mellesleg megáll az Ikarosz-ábrázolás előtt, exemplumként használva a festményt az arról folytatott értekező beszéd illusztrálására, hogy hogyan ábrázolták a régi mesterek az emberi szenvedést.

Auden ironikus távolságot tart költői meditációjának tárgyától: a verscím a múzeumra összpontosítja figyelmünket, a hangnem száraz, tárgyilagos, a múzeumi ismertetés hatását keltő, a versszerkezet pedig szinte a háttérbe tolja, a tárlatvezetői beszéd mellékletévé teszi a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt. Az időnkénti szünetekkel és prózában folytatott beszédre emlékeztető ritmusával (a pontosvesszők a gondolatban és beszédben elakadást jelölhetik) szerkesztett soráthajlásos szabadvers lényegi gondolata a szenvedés banalitása,[18] az, hogy még a legnagyobb tragédiáktól is félrenéz/elfordul a világ, a mindennapok pedig – mintha mi sem történt volna – „nyugodtan" [*calmly*] folytatódnak tovább: „még a szörnyű mártírság is valahol a sarokban, / holmi kietlen zugban kell leperegjen, / hová a kutyák kullognak kutyalétükkel, hol / a hóhér lova / egy fához dörzsöli ártatlan farát"[19]. A Brueghelnek tulajdonított festmény egyféle lábjegyzetként társul a fő gondolatmenethez, hogy az emberi természetet példázzák vele; a festmény a versszerkezetben vagy a szemlélő múzeumi tapasztalatában nem kerül középpontba, mindössze csupán egy tárgy a sok más, egy téma a többi között. A vers beszélője egy teljesen hétköznapi magyarázó szófordulattal élve fordul végül a festményhez („például Brueghel Icarusában [...]"), ám minden csodálat vagy esztétikai értékítélet nélkül mutat rá és írja le azt, mintha csak a festmény egy olyan megszemlélhető alkotás lenne, amelyből ugyan „leckéket" vonhatunk le, de aztán megrendülés nélkül tovább folytat-

[13] Marcel Sarot: *Transformative Poetry. A Case Study of W. H. Auden's Musée des Beaux Arts and General Conclusions,* in *Perichoresis* 2016/2, 81–97, 82.

[14] W. H. Auden: *Collected Poems*. New York, Random House, 1976. 146–147.

[15] Beverly Whitaker Long – Timothy Scott Cage: *Contemporary American Poetry: A Selected Bibliography,* in *Text and Performance Quarterly* 1989/4, 286–296, 287.

[16] Michael Riffaterre: *Textuality: W. H. Auden's* Muséee des Beaux Arts, in *Textual Analysis. Some Readers Reading*. Eds. Mary Ann Caws. Modern Languages Association of America, New York, 1986. 1–13. 8.

[17] Riffaterre: i. m. uo.

[18] Egyes értelmezők szerint az Auden-vers a szenvedés pátosszal teli művészeti megközelítésmódjainak paródiáját nyújtja. Vö. Harold Schweizer: *Suffering and the Remedy of Art*. State University of New York Press, Albany, 1997, 131.

[19] Jékely Zoltán fordítása.

juk múzeumi sétánkat és életünket. A lírai alany így bizonyos mértékig maga is megismétli azt a figyelmetlenséget, amely a kép emberalakjait jellemzi – voltaképpen a vers egésze is egy a festmény reprezentációs finomságaira nem igazán érzékeny szemlélőt jelenít meg ironikusan –, aki higgadtan áthalad a múzeum termein, majd „dolgára megy" [*had somewhere to get go*] úgy, mintha semmi különös nem történt volna. Vagyis ebben az értelemben maga a színre vitt megszólaló is része a közömbösök világának. „Mondhatnám mondókámat máshogyan is: Ikarosz *egyéni* bátorságát, páratlan kezdeményezőkészségét *az egész világ* figyelmen kívül hagyja, s noha mindenki látja egyenként a tragédiát, rideg embertelenségük közös" – jegyzi meg Auden költeménye kapcsán Báthori Csaba.[20]

A vers második részében, a festmény leírása során felgyorsul a mondatok ritmusa, és az ekphrasztikus beszéd enumeratív jelleget ölt: a képet szemlélő felsorolja a „pórt" [*the ploughman*] és a „finom-mívű, drága hajót" [*expensive delicate ship*], akik elfordulnak a mitológiai hőstől, ám megfeledkezik arról, hogy a többi emberi szereplőt is megemlítse. A beszélő képszemlélése során nyilvánvalóan Ikarosz sorstragédiájára koncentrál, az ő történetét olvassa a képben, s bár a színek („zöld víz", „fehér lábszár") említése által utal a vizuális médiumra, de a festmény megformáltságával, kompozíciójával különben nem vet számot, a festményt szinte kizárólag a mitológiai történet megfestésének szempontjából vizsgálja, mondhatni, a festményt a görög mitológia és Ovidius szűrőin keresztül szemléli. A *Musée des Beaux Arts* ugyanakkor hangelemekkel is dúsítja a vázolt Ikarosz-történetet („hallhatta pedig / a locscsanást az a pór, s a szörnyű kiáltást"), olyan hatásokkal egészítve ki a festményt, amelyekkel az nem rendelkezik, emlékeztetve minket, olvasókat arra, hogy a hangzósság a nyelv, a költészet területéhez tartozik, s itt – csakúgy, mint a festmény – pusztán a költői tehetség játéka nyomán jut szóhoz.

Auden költeménye számos polemizáló verset váltott ki azokkal az állításokkal, amelyeket a Brueghelnek tulajdonított festményről, a szenvedéssel kapcsolatos közönyről, illetve a régi mesterekről[21] tesz – ezek közül talán Irving Feldman *Just Another Smack* című 1983-as gúnyverse a legélesebb. Feldman szerint „Auden tanár úr jó jegyeket adott / a régi mestereknek" [*Schoolmaster Auden gave them full marks, / the Old Masters*]; a költőutód ugyanakkor nemcsak az Auden-vers bölcselkedő, „akadémiai" tónusát és axiomatikus, általánosító morális ítélkezését szatirizálja, hanem azt a lírai előfeltevést is, miszerint a szenvedést semleges hangnemben a költészet absztrakt és távoli tárgyává lehet tenni.[22] Jóval higgadtabb, bár szintén polemizáló jellegű költemény a német-angol Michael Hamburger 1951-es *Lines on Brueghel's Icarus* [*Sorok Brueghel Ikaroszáról*] című verse[23], amely mind szerkezetében, mind pedig neutrális hangvételében követi Auden versét, azonban vitatja azt, hogy Ikarosz halálának észre nem vételét az elutasító közöny vagy az embertelenség indokolná. A két versszakos, rímes szabadvers tulajdonképpen csak a címével jelzi az ekphrasztikus összefüggést és nevezi meg a festményt, hiszen a képről folytatott beszéd során jóval inkább „lebirkózni" látszik a

---

[20] Báthori Csaba: *Szélső értékek*, in *Eső* 2015/2. http://www.esolap.hu/authors/181-bathori-csaba/1639.html.

[21] James A. W. Heffernan is megjegyzi, hogy „Auden óriási általánosítása a régi mesterekről enyhén szólva idioszinkretikus". Heffernan: i. m. 147. Saját ford. – M. O.

[22] Erről bővebben lásd Aidan Wasley: *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2011, 194–195.

[23] Michael Hamburger: *Collected Poems, 1941–1994*. Anvil Press, London, 1995, 82.

festményt, amennyiben mozgalmas eseménysorokat fűz a kép látványelemeihez: az első strófa így az egyik matróz alakjának sorstörténetét sűríti magába (szerelmek, új felfedezések, a rum mindenekfeletti szeretete), míg a második strófa Ikarosz ovidiusi történetét beszéli el újra. A legfeltűnőbb különbség az Auden-vershez képest az, hogy Ikarosz tragédiáját Hamburger nem a mindennapiságba süppedt világ közömbösségének rója fel, hanem – a fiatalember hübriszéről is említést téve – azzal a ténnyel indokolja, hogy Ikarosz a parton levő felebarátaitól túl távol zuhant a vízbe, és ezért jóformán érzékelhetetlen, láthatatlan és hallhatatlan fuldoklása a jelenet többi szereplője (a szántóvető, a halász, a pásztor és a matróz) számára: „Too far from his half-brothers on the shore, / Hardly conceivable, is left to drown". Hamburger tehát a verscímet leszámítva voltaképpen kitörli a Brueghelnek tulajdonított festményt a lírai diszkurzusból; az egyetlen, a vizuális médiumra tett allúzióként olvasható sor („greens, yellows, browns are what they see") jóval inkább a szereplők egyszerű életformáihoz tartozó triviális dolgok és örömök „korlátlan ízletességét" [*illimitable juiciness of things*] jelöli, mintsem a festmény színeit. Azaz a *Lines on Brueghel's Icarus* költeményében a szavak és azok elbeszélőkészsége lesz hangsúlyos és élvez prioritást, míg „Brueghel Ikaroszát" voltaképpen távoli vizuális idegenként kezeli a vers, amelynek egyes képi elemei a történetté bővítés, a cselekményesítés, illetve az irodalmi intertextus által válnak értelmezhetővé a vers beleértett nézője számára.

Constance Carrier Hamburger versével kortárs (1953-ban publikált), *Brueghel: The Fall of Icarus* [*Brueghel: Ikarosz bukása*] című költeménye épp a festmény értelmezhetőségének kérdésébe futtatja ki a különben a *Lines on Brueghel's Icarus* című vershez hasonlóan szintén a festmény mediális kereteit lebontó, a kép alakjait a képkeretek közül kiszabadító és cselekményesítő költeményét.[24] Carrier verse a szilárd talajon álló átlagemberek deixisével indít („these countryfolk" [*ezek a parasztok*]), ami alapján azt feltételezhetnénk, hogy ez a képszemlélés „mostjára", azaz akár múzeumi tapasztalatra utal, ám a gondolatjellel végződő nyitó sor után máris a Brueghelnek tulajdonított festményen ábrázolt jeleneten, sőt az *Átváltozások*ban szereplő történeten túli szcenárió kerül szóba. A továbbiakban ugyanis az a feltevés fogalmazódik meg, hogy mi történne akkor, ha a parasztok megtalálnák Ikarosz partra mosott holttestét vagy pedig a halászhálóban megtalálnák elveszített szárnyait.

Carrier tehát már az első strófában elkanyarodik a verscímben világosan deklarált témától, s a festmény leírása helyett inkább aktivitással és dinamizmussal ruházza fel a kép alakjait, bizonyos értelemben továbbgondolva és folytatva nemcsak a festményen ábrázolt jelenetet, de Auden nevezetes költeményét is. Auden verse etikailag meg- és elítéli a kép szereplőinek nemtörődömségét, Carrier pedig hasonlóképpen „közömbösnek" [*incurious*], a saját földies dolgaikba merült elfoglalt embereknek nevezi őket, olyannyira kisembereknek, hogy még a holttest vagy a szárnyak – azaz a vers által javasolt értelmezés szerint Ikarosz emberfeletti „csodájának" [*marvel*] nyomai – sem igazán késztetik tűnődésre vagy csodálkozásra, nem tántorítják el ügyes-bajos dolgaik intézésétől őket. A Brueghelnek tulajdonított festmény erős kontrasztját kiaknázva Carrier sarkos ellentétbe állítja Ikarosz és a parasztok világát, „mély" [*deep*], tulajdonképpen áthidalhatatlan szakadéknak állítva be a két világ, a kivételes ambíciók/tettek és a mindennapi mókuskerék közti különbséget. A *Brueghel: The Fall of Icarus* című költemény csak a felvetett történetlehetőséggel kapcsolatos tűnődés legvégén

[24] Constance Carrier: *Brueghel: The Fall of Icarus,* in *New Mexico Quarterly* 1953/4, 432–433. https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3403&context=nmq.

kanyarodik vissza a festményhez, eldönthetetlennek tartva azt, hogy a festő műve alapján melyik világot, Ikaroszét vagy a parasztokét kellene-e többre becsülnie a festmény mindenkori nézőjének. Vagyis a verszárlat pontosan, bár kissé didaktikusan számot ad a festménynyel kapcsolatos egyik dilemmáról, miszerint a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény értelmezhető úgy is, mint ami a nagyratörést ítéli el, az egyszerű életfelfogást és életmódot pedig értékesebbnek tartja ennél (vagy éppenséggel pont fordítva). A lírai alany végül – eléggé szentenciózusan fogalmazva –, arra jut, hogy a kép értelmezési lehetőségéről alkotott, illetve a két világ közötti döntés a mindenkori nézőé („a judgment in these matters / is ours to make"), hiszen a „középpont" és a „mellékes körülmény" közti választást rá bízza a festő. A záró kijelentés („for all his eloquence, / the choice of center, of circumference, / he leaves to us") Brueghel „ékesszóló" művészetének maradéktalan csodálatáról vall, egyben a festmény szintaxisának sokat tárgyalt eldöntetlenségére (a kép központi témájának, a fő- és mellékszereplőnek vagy -jelenetnek a kérdése) utal. Ugyanakkor a záró mondat önreflexív kijelentésként is olvasható: a vers itt mintegy önmagát, figuratív és narratív képességeit mérlegre téve utal vissza saját ténykedésére, jelesül, hogy a „centrum" és a „periféria" közti költői választás folyományaként kerültek előtérbe a jelen versben a parasztok (nem pedig a képkompozíció előterében szereplésük miatt), ahol a két, egymással ellentétbe állított világ – Ikarosz és a parasztok, illetve a *Tájkép Ikarosz bukásával* és a *Brueghel: The Fall of Icarus* – értelmezése szintúgy a befogadóra hárul.

William Carlos Williams *Brueghel-képek* ciklusának második, *Tájkép Ikarosz bukásával* című darabját[25] (1962) az Auden-költemény pastiche-aként is szokás értelmezni.[26] Williams teljességgel leválasztja a festményt a múzeumi kontextusról, és felülírja Auden versét, amennyiben itt a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény képezi az ekphrasztikus beszéd egyetlen, centrális tárgyát. Ebben az értelemben Williams kiforgatja azt a hierarchizálást, amely Auden költeményében jelentkezik, ahol a festményt a verbális meditáció vagy magyarázat illusztrációjaként használták (az Auden-vers szerkezetében is feltűnően megnyilvánuló „alárendelt" helyzetbe hozva azt).

Williams verse nem követi vagy imitálja a *Musée des Beaux Arts* című verset annak érdekében, hogy módosítsa Auden kritikáját az emberi szenvedéssel kapcsolatos közönyről, hanem inkább Michael Hamburger verséhez hasonlóan az „észrevétlenséggel" hozza összefüggésbe Ikarosz halálának a festett jeleneten belüli szemtanú-nélküliségét. A költemény hangsúlyosan, a vers első sorában jelzi, hogy az Ikarosz-történet Brueghel felfogásának és invenciózusságának eredményeként kerül a néző elé („Brueghel szerint"). Ahogyan a festményen, úgy Williams versében is a háttérben jelenik meg Ikarosz alakja: bár a kezdő és záró tercinában felbukkanva figurája egyféle keretet ad a versnek, de Williams lakonikus ekphraszisában első látásra mégis sokkal nagyobb nyomatékot kap a festmény előterében helyet kapó emberi alak, a vörös inges szántóvető. A szemlélő-leíró szűkszavúan leírja a természet tava-

[25] William Carlos Williams: *Brueghel-képek*, ford. Mihálycsa Erika, in *Látó* 2008/7. http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/

[26] Laura Clarridge értekezése a pastiche-olvasat mellett az Auden-féle költészetet elutasító Williams esztétikai nézeteiről, az audeni lírával kapcsolatos ellenérzések életművön belüli nyomairól is remek áttekintéssel szolgál. Vö.: Laura Clarridge: *Why They Are Not Painters: Ekphrasis and Art Criticism in the Twentieth Century*. Doktori disszertáció, Torontói Egyetem, 2014. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf

szi ébredését, majd a szántóvető belső világának egy darabkáját („szántott [...] önmagával betelten"). Az ovidiusi Ikarosz-történetben a festményen és Williams versében szerepeltetett előtér alkotja a háttérben, mellékesen meghúzódó környezetet, a *Tájkép Ikarosz bukásával* című költeményben azonban ez megfordul: első látásra Ikarosz vízbefúlása a mellékes, a perifériára szorult elem. A vers átmenti nyelvi médiumába a festmény vizuális médiumát néhány határozószóval, amelyek a Brueghelnek tulajdonított festmény kompozicionális megoldásait, térbeli viszonyait fogalmazzák meg: „a tengerparthoz / közel"; „a parttól távolabb". A „közel" és a „távol" antitézisét a vers az élet-halál ellentétével szövi össze: míg a földműves a napon izzadva dolgozik, ugyanez a természeti erő „elolvasztotta / a szárnyak viaszát". Mindemellett a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény szerkezeti megoldását expliciten feltárva („mellékesen" [*unsignificantly*]) a saját figurálódására is utal, hiszen a hét versszakos költemény tetemes része az ábrázolt tájjal és az előtér emberi alakjával foglalkozik, másodlagosnak látszó szerepet adva Ikarosznak. A képelemek közül önkényesen válogató, „ugráló" nézői tekintet végül megállapodik Ikarosz figuráján: „mellékesen / valami / egészen észrevétlen csobbant / ez volt / a vízbefúló Ikarosz" [*unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed / this was / Icarus drowning*]. Az „az/ott volt" [*there was*] és az „ez volt" [*this was*] mutató névmásai átalakítják a fentiekben említett térbeli viszonyt: míg a „közel"–„távol" [*near – off*] ellentét hűen visszaadja a festmény szintaxisát, addig ez a struktúra itt megfordul, az „ez" deixise a távolból közelebb hozza a fuldokló Ikaroszt. Sőt, ha az „ez volt" megnyilatkozást nem a festmény szemlélésének befejezésére, hanem a költemény véget érésére tett önreflexív célzásként olvassuk, akkor egészen közel, a mindenkori olvasó elé hozza Ikarosz alakját a költemény. Ez azonban nem a vers egyetlen metapoétikai gesztusa, hiszen az egy-háromszavas verssorok papíron való függőleges elrendezése olyan szkriptovizuális formációként is látható-olvasható, ahol a sorok, szavak vertikális és pergő ritmusú egymás után következése a zuhanás képzetét kelti. Vagyis mintha láthatósága által maga a versszöveg is megjelenítené Ikarosz sebes zuhanását – egy olyan eseményt, amelyet a Brueghelnek tulajdonított festményen nem, bár természetesen a jelen költeményben is csak képletes értelemben „láthatunk".

Pontosan a zuhanás folyamata, mégpedig ennek a szereplő tapasztalati horizontján keresztül megélt eseménye áll a walesi Dannie Abse *Brueghel in Naples*[27] [*Brueghel Nápolyban*] című, 1989-ben keletkezett szerepversének középpontjában. A fentiekben tárgyalt modernista költőkkel ellentétben, akik egytől egyig külső megfigyelői pozícióból vették szemügyre a festményt vagy narratívák segítségével egészítették ki azt, a posztmodern angol költő a belső fokalizáció és a browningi drámai monológ eljárásával jeleníti meg Ikarosz drámáját. A vers mottója az Auden-vers nyitó szavainak idézete,[28] vagyis Abse költeménye nyíltan a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményhez kapcsolódó ekphrasztikus irodalmi hagyomány folytatójaként határozza meg magát, s a modernizálás, a kortárssá formálás gesztusa mellett már a versindítás is arra utal, hogy a tradíciók átírása lesz a költemény egyik tétje. Az „Ovid would never have guessed how far / and Father's notion about wax melting, bah!" nyitánya Ovidius és Daidalosz, tágabban értve a régi korok embereinek technológiai elmaradottsággal indokolható tudatlanságát hozza szóba, amennyiben a repülésével magassági „csúcsot" [*a re-*

[27] Dannie Abse: *Ask the Moon. Collected Poems 1948–2015*. Cornerstone, London, 2014, 173.

[28] Vö.: „A szenvedés felől sosem tévedtek ők, / a Régi Mesterek".

cord] felállító Ikarosz testi tapasztalataiba a XX. század ismeretei (a jéghideg sztratoszféra) íródnak be.

Az ovidiusi történetet újraíró-módosító,[29] dölyfös és lebecsülő hangnemet megütő első versszak után a zuhanó emberalak szubjektív nézőpontjából következik el az „ott lent" [*down there*] látható dolgok felsorolása, amelyeknek csaknem mindegyike a festményen is látható. A hegy, a nap a horizonton, a hullámzó tenger, a földműves, a hajó és a tengerész, a halász alakjainak enumerációja Ikarosz tépelődésével fonódik össze; a vizuális médium nyomai itt ekphrasztikus kérdések formájában bukkannak fel: „Will I drown? My white legs / the last to disappear?" A „fehér lábak" [*white legs*] ugyanakkor természetesen nemcsak a Brueghelnek tulajdonított festmény, hanem Auden költeményének egyik részletét is megidézi (szó szerint), ahogyan Ikarosz beszéde is mindkét elől (a festő és a költő) folytatásának, továbbírásának stratégiáját viszi színre: Abse költeménye hangot ad a festett alaknak, a beszéd és a cselekvés képességével ruházza fel őt, az Auden által említett „forsaken cry" (Jékely fordításában „szörnyű kiáltás") pedig itt folyamatos beszéddé, majd egyre kétségbeesettebb kiáltozássá[30] alakul át. Az élő, pontosabban életre keltett Ikarosz zuhanásának végpontjához, a tengerbe csapódáshoz közeledését az akusztikus elem beiktatása jelzi (ami az audeni „locscsanás" és a williamsi „csobbanás" helyett áll): „most egy pásztor kutyájának ugatását hallom / ennyire közel vagyok" [*now I hear a shepherd's dog barking / I'm that near*].

Bár Ikarosz, illetve nyilván maga a költemény mozdulásra szólítja fel a jelenet résztvevőit („show me your face sailor, / look up fisherman, / look this way, shepherd, / turn around ploughman"), de azok Ikarosz térbeli közelsége ellenére sem hallják meg felszólításait, pontosan tükrözve azt a reakció nélküliséget, amelyet a festmény megörökít. A hallható és a látható dimenzióinak mediális különbségképző szerepe válik hangsúlyossá a vers két záró strófájában, amely a hagyományos néző-nézett viszonyt megfordítva magát a festőt teszi meg a látás tárgyául. Miközben Ikarosz fuldoklik és segítségért kiáltozik, egyedül egy éppen dolgozó „hülye művész" [*a jackass of an artist*] látja, akit viszont csak a „kompozíció" [*composition*], „a tenger zöld árnyalata" [*the green / tinge of the sea*] és „a katasztrófa esztétikája" [*the aesthetics / of disaster*] érdekel, nem pedig Ikarosz személye és tragikus sorsa, vagy az, hogy megmentse az életveszélyben levő embertársát. Ezzel a gesztussal Abse a festmény alkotóját a közömbösök, a csak a saját dolgaikkal törődő, mások szenvedésétől elforduló szolipszisták világához sorolja, a festmény alakjaihoz hasonlóvá, velük egyenrangúvá teszi. Azonban a versszak kijelentései legalább ennyire értelmezhetők a költőkre vonatkozóként is, így a szörnyűség esztétikájával, a kompozícióval és az audeni „zöld vízzel" [*green water*] való művészi foglalatosság kritikája voltaképpen Audenhez intézett egyféle visszabeszélés, miszerint bármennyire kívülállónak is mutatkozott a *Musée des Beaux Arts* lírai alanya és múzeumi látogatója, valójában a művészek sem különbek másoknál. Az Auden-verssel történő ironikus feleselés értelmezési lehetőségét erősíti fel a *Brueghel in Naples* utolsó versszaka, ahol ugyan a vásznán dolgozó, nagyon-nagyon az alkotómunkájába merült („busy, busy") festő neveztetik „kegyetlennek" [*stands ruthlessly*], ám mivel az utolsó sor a mottóhoz és Auden költeményének kezdetéhez (valamint természetesen a régi mesterek erős művészettörténeti kanonizációjához) fordul vissza, ezt a kegyetlenséget nem feltétlenül a művészi alkotásba mélyülés,

[29] A lírai alany szerint zuhanását nem az okozta, hogy elolvadt a szárnyainak tollait összetartó viasz, hanem az, hogy a jéghideg magasságban „vedleni" kezdett: „my wings began to moult not melt".

[30] Vö.: „Raise the alarm! Launch a boat! [...] Help! Save me!"

még csak nem is a halhatatlanságra, örökös hírnévre törekvő becsvágy („intent on becoming an Old Master") indokolja, hanem a festmény művészettörténeti és irodalmi értelmezései, amelyeknek nyilván egyike a *Brueghel in Naples* is.

Az, hogy a fentiekben tárgyalt ekphrasztikus költemények olykor elfeledkezni látszanak a festményről és elbeszéléseket fűznek hozzá vagy *expressis verbis* másodrangú szerepet adnak a mediális Másiknak, mintha azt jelezné, hogy ezek a versek csak ürügyként használják a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt arra, hogy költői meditáció vagy történetmondás formájában a saját mondandójukat mondják, a saját megjelenítő készségeiket fitogtassák. Ezzel együtt ezek a versek újra és újra visszavezetnek a festményhez, amely felől mi, nézők és olvasók, újra és újra mérlegre tehetjük a költők alkotásait, figyelemmel kísérve azt, hogy milyen nézőpontokat, látványelemeket és hangokat választanak, és milyeneket hanyagolnak el. A *Tájkép Ikarosz bukásával* és ekphrasztikus hagyománya (az Auden-vers és „leszármazottai") így nemcsak az irodalomtörténeti folytonosság működésének szempontjából érdekfeszítő, hanem azért is, mert változatos látásmódokat, lehetőségeket kínál a festmény (újra) megszemlélésére és értelmezésére.

KELEMEN ZOLTÁN

„Költelmi Kalandor”[1]

LÁZÁRY RENÉ SÁNDOR ELSŐ VERSESKÖTETÉRŐL

„Egyszer voltunk, lehettünk itt mi is csak, s már úgy vagyunk, miként ti – szerteszórva, mindenütt, sehol.”[2]

Igen sok értelemben mérföldkő a *Néhány egykori költemény* című kötet Lázáry René Sándor költői pályafutásában és Kovács András Ferenc életművében egyaránt. Jómagam a ’90-es évek közepe óta türelmetlen olvasóként vártam Lázáry első kötetére, míg hazai és határainkon túli folyóiratokban olvastam az újabb és újabb verseket és jegyzeteket. Az évtized végére úgy tűnt, jelentős lírai anyag áll rendelkezésre az életműből ahhoz, hogy megjelenhessen az oly régóta várt posztumusz kötet a titokzatos erdélyi poéta tollából. Erre azonban mintegy húsz évet kellett várni, bár 1998-ban az *Adventi fagyban angyalok* című Kovács András Ferenc-kötet tartalmazott egy versciklust, melynek címe *Lázáry úr Párisban* volt.[3] Ez a ciklus legalábbis kétségessé teszi verseinek szerzőségét, főképpen a 2019-es Lázáry-kötet életrajzi adatait figyelembe véve. A költemények túlnyomórészt annak a József Attilának állítanak emléket, aki Lázáry René Sándor halálának évében adja ki harmadik verseskötetét, a *Tiszta szívvel*t, így emlékezete még semmi esetre sem lehet tárgya a marosvásárhelyi költő lírájának.[4] A *Szegedi költők* című vers egyik megszólítottja Juhász Gyula mellett Baka István, aki 1948-ban született. Olvasható itt vers Jékely Zoltánról is, aki 1935-ben adta ki első művét.[5] A versciklus középpontjában három olyan vers áll, melyek egyszerre idézik fel Lázáry René Sándor költészetét, és lehetnek annak részei is. Az első, *Lázáry úr Párisban* a költőtől is tartalmaz mottót, éppen az *Önarckép, visszfény Párisból* című verséből, mely a *Néhány egykori költemény*ben is szerepel, ráadásul a Kovács András Ferenc-költeményben az első mottó az az Ady-versrészlet *(A Szajna partján),* mely egyúttal az *Önarckép…* mottója. A *Vaugirard: Adybandi Párisban* és a *Rue du Vieux-Colombier* című költemények pedig Lázáry lírájának az Ady-életműre reflektáló részébe is illeszkedhetnek, és különbözhetnek attól hangvételükben, mely sokkal inkább az ezredfordulós Kovács András Ferencet idézi.[6]

---

[1] Lázáry René Sándor: *Néhány egykori költemény* (Válogatott versek, 1899–1919). Válogatta és közzéteszi: Kovács András Ferenc. A Bookart kiadása, Csíkszereda, 2019, 7.

[2] I. m. 25.

[3] Kovács András Ferenc: *Adventi fagyban angyalok*. Versek (1994–1997), Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 89–104.

[4] A ciklus tartalmaz verses utalást a *Születésnapomra* című 1937-es versre, valamint a költő balatonszárszói halálára.

[5] *Az erdélyi magyar irodalom kezdetei a háború után és Kuncz Aladár* címmel.

[6] Ld. 3. jegyzetben i. m., 95–98.

A 2000-ben megjelent *Csipkéből tekert gúzs* című Kovács András Ferenc-könyv, mely átmenet az esszé, az irodalomtudományi munka és a költészeti gyűjtemény között, vagy mindhármat felöleli, s szándéka szerint a magyar manierizmussal foglalkozna, mottóként tartalmazza Marossárpataky (Sárpataki) Márton *Elogium*ának (azaz halotti méltatásának) részletét 1659-ből. A valóságban Sárpataki Márton még 1677 után is élt, s Erdély főjegyzője volt. Ennek az *Ars Moriendi* című versnek, mely a nemlétező *Delitiae Poetarum Transsylvanie* című antológiában jelent meg, műfordítója Lázáry René Sándor volt, aki ehelyütt mint nyugalmazott református kollégiumi tanár szerepel, bár erről a tisztségéről a 2019-es kötet életrajzi adatai nem tesznek említést. Az *Elogium*ból való részlet nagyrészt François Villon tűnt idők alakjainak emléket állító balladáinak retorikáját követi disztichonokban. Balassi Bálinttól Pázmány Péterig sorolja a magyar későreneszánsz és barokk alkotóit.[7] Elgondolkodtató, hogy a *Csipkéből tekert gúzs* s a hozzá hasonló, művészet és tudomány határterületein járó, magukat ott meghatározó művek egyúttal a tudományos egzaktság episztemológiai igényű megkérdőjelezhetőségének példái.[8]

A fentiekben vázolt előzményekhez képest (melyek még csak utalás szinten sem foglalkoznak, s az utalások kiterjedtsége miatt nem is foglalkozhatnak a Lázáry René Sándorra vonatkozó, az elmúlt közel harminc év folyóirataiban napvilágot látott egyéb életrajzi és filológiai adatokkal) merőben újnak tűnik az az irodalomtörténeti és poétikai irány, mely a *Néhány egykori költemény* válogatását meghatározza. A kötet szerkesztői előszava – *Prelúdium egy Lázáry-válogatáshoz* – elegyes műfajú. Életrajzi bevezetőként kezdődik, de már a második oldal felénél elkanyarodik a filológia irányába. A következő lapon ezt a filológiai kutatást hangolja rendkívül személyessé, szubjektívvá, a közreadó. A filológus szinte saját magáról ír, miközben feladatáról elmélkedik. Végül az utolsó oldal amellett, hogy lezárja az elmélkedést és megnyitja az olvasó számára a művet, olyan rögzítetlen, bizonytalan kijelentéseket tartalmaz, melyekkel kapcsolatban az irónia, illetve a dilettáns(?) életművet[9] mentő-magyarázó szándék egyaránt felmerülhet a „posztumusz olvasók”-ban.[10] A *Prelúdium* egészének nyelvi megformáltsága is meglepő, gondolkodásra késztető. Mit kezdhet az olvasó a Lázáry vándoréveit ilyeténképpen leíró mondatokkal:

> „ha tehette, meglehetősen el-eltűnt – űzötten, folyton nyughatatlanul meg-megfutott a városkából, mert (akárcsak már ifjabb korában is) gyakorta, hosszan és sokat, s tán sokfelé utazgatott a kontinenseken, de persze, mindig visszatért a földi messzeségekből, hogy más földi közelségekben és más világi közelítésekben vergődhessen tovább.”[11]

Az idézet első része utalhat az *Odüsszeia* első soraira is,[12] a „meglehetősen” kifejezés azonban nem ide illőként nemcsak elbizonytalanít, hanem utalhat a beszélő bizonytalanságára, retori-

---

[7] Kovács András Ferenc: *Csipkéből tekert gúzs*. Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez. Mentor, Marosvásárhely, 2000, 14.

[8] Lásd ehhez: Borges: *A tudomány pontosságáról*, in Uő: *A homály dicsérete. Költemények*. Európa, Budapest, 2000, 81.

[9] Erre is utalhat, de valamely esztétikai elitizmusra is, hogy életében sehol semmit nem publikált. Vö. 1. jegyzetben i. m., 6.

[10] I. m. 8.

[11] I. m. 5.

[12] „Férfiuról szólj nékem, Múzsa, ki sokfele bolygott / s hosszan hányódott,” Homérosz: *Odüsszeia* I. 1–2.

kai-szakismereti felkészületlenségére is, vagy arra, hogy a beköszöntő írója az élőbeszédet szándékozik szimulálni, ahogy a fenti idézet zárójelet követő néhány kifejezése szintén erre utal. Kovács András Ferenc úgy véli: a költő „tán sokfelé utazgatott". A kötet verseinek keletkezéséhez kapcsolt helymegjelölések bizonyosnak tekintik ezt a kijelentést. A második bekezdés csak mélyíti a bizonytalanságot: „Rekonstruálni Lázáry sorsát utólag már (és most még) elég nehéznek mutatkozik. (…) Tisztázhatatlan egyelőre szinte minden."[13] Milyen időbe helyezi a rekonstrukció folyamatát a versek közlője? Nehéz az életmű helyreállítása, mert elmúlt *már* mindaz, amivel foglalkoznia kell, vagy/és *még* el sem érkezett? Ha szinte minden viszonylagos még és bizonytalan, akkor miért éppen most jelent meg ez a kötet? Bármennyire igyekszik is Kovács András Ferenc növelni a Lázáry-életmű körüli homályt, a vékonyka, igényes kiállítású kötet megszerkesztettsége és anyaga cáfolja mindeme szabadkozást, ahogy a *Prelúdium* önmagának is ellentmond, amikor Lázáry René Sándor szigorú kötetszerkesztői elveiről ad számot.[14] A kötet címe azonban esetlegességet, a megfogalmazás körülményességét sugallja. A „néhány" azt jelzi, mintha véletlenszerű válogatásról lenne szó, az „egykori" pedig nemcsak az idő meghatározásának áll ellent, hiszen ha a szövegkörnyezetből kiragadjuk, jelentése viszonylagossá válik, de felkeltheti az olvasó gyanakvását azt illetően is, hogy az úgynevezett, közelebbről meg nem határozott „egykorúság" lenne a gyűjteményben szereplő versek legfontosabb tulajdonsága?

1992-ben került elő az első néhány Lázáry René Sándor-vers Molter Károly marosvásárhelyi irodalmár hagyatékából – ahogy arról a kötet közreadója beszámol. Molter műveinek gondozójaként a későbbi években Kovács András Ferenc két válogatást is kiadott a tudós, tanár és irodalomszervező tárcáiból, esszéiből és tanulmányaiból.[15] További kéziratok kerültek elő például a Teleki Tékából, ahogy a közreadó írja. A *Prelúdium* beszédmódja nem csupán bizonytalan, hanem inkább lírai, mint szaknyelvi.[16] Önmagát és az irodalomelméletet, de a filológiát is parodizálja. Az első Lázáry-kötet posztumusz voltát összeköti az olvasók posztumusz létmódjával, a posztumusz értelmezéssel, anélkül, hogy magyarázná, mit ért ezúttal a posztumusz kifejezés alatt. Bármilyen szerényen fogalmaz is, megelőlegezi Lázáry René Sándor összes költeményeinek kiadását. Zavart keltő retorikájának következetlensége formálja szövegét. A prelúdium, ami a zenei hagyomány szerint eredetileg előjáték, felvezetés, sőt gyakorlat volt, valamely nagyobb lélegzetű alkotáshoz, a bevezető utolsó bekezdésében mementóvá válik, egyúttal felveti a lehetőségét annak, hogy az egész kötet prelúdiumként lehetne olvasható. Az olvasó megtudja azt is, hogy a szerző születésének százhatvanadik, s halálának kilencvenedik évfordulója adta az alkalmat a kötet megjelenésére, de tudható, hogy a versek közreadója 2019-ben ünnepelte hatvanadik születésnapját.

Csontváry Kosztka Tivadar néhány sorát választotta Kovács András Ferenc Lázáry René Sándor első kötetének mottójául. A gyűjtemény anyagából nem derül ki, hogy Lázáry ismerte volna festő kortársát. Megjegyzésre érdemes ugyanakkor, hogy Csontváry sorainak egyedüli

---

[13] Ld. 1. jegyzetben i. m., 5–6.

[14] I. m. 6.

[15] Molter Károly: *Erdélyi argonauták*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 1999, és Uő: *Erdélyi rozsda*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2000.

[16] „Persze. Persze, rendezni, olvashatóvá tenni mindent annyira lassú munka, nehéz kín!" Ld. 1. jegyzetben i. m., 7.

forrása a marosvásárhelyi Látó irodalomi folyóirat 2012. májusi számában található,[17] tehát valószínűsíthető, hogy szerzője Kovács András Ferenc, aki már 1995-ös *És Christophorus énekelt* című kötetében versekkel emlékezett a festőművészre, aki tíz évvel Lázáry René előtt hunyt el.[18] Az első vers az éppen negyvenéves költő létösszegző négysorosa, mely rövidsége ellenére bőven rejt magában felfedezni valót. Négy sora csak látszatra két tökéletes hexameter, az elsőben egy verslábbal több van. Mottója Calderón *Az élet álom* című művének címéből, s annak fonetikus-költői „magyarításából" áll, s a két sor között jelentős értelmi-érzelmi feszültség van. Maga a költemény Jorge Luis Borges költészetéből is ismerhető paradoxonból bomlik ki, a visszafelé élt lét és a halál, mint létre – nem véletlen a címválasztás: *Álom a lét*, nem az élet – ébredés egyaránt kiolvasható belőle.[19] De a borgesi gondolat is, melyet *Valaki álmodik* című költeményében fejt ki az argentin költő: az idő álmodja a világot (és azt is, hogy valaki őt álmodja – például Borges, a szóban forgó versben).[20] Az álom később Lázáry René Sándor *„A könyv a forma álma…"* című versében gazdagodik további jelentéssel.[21] A forma mint valamely ideális létező álmodja meg a könyvet, vagy a könyvben a forma mint álom testesül meg? A költemény, mely legalább annyira zenei és kevésbé nyelvi-értelmi, akárcsak a *Felhőtánc, égi gagliarda*,[22] mely egyetlen testetlen hangulat csupán, mindkét értelmezés felé nyitva marad. *Berzsenyihez* című versében Lázáry nemcsak az aszklepiadészi strófát és Horatius sztoikus létszemléletét alkalmazza, de párhuzamba vonja az erdélyi, Maros-menti tájat a Dunántúllal és Somoggyal, s mindezt úgy, hogy a háttérben az antik Itália az elvárásokvágyak szintjén jelenik meg.[23]

A kötet tanúsága szerint Lázáry René Sándor Csontváry Kosztka Tivadar előtt körülbelül egy évvel járt Baalbekben, azaz Héliopoliszban. *Orphica* és *Mint Baalbek, Byblos, Petra, Palmyra* című költeményeiben közel-keleti élményeit az emlékezés elvont alakzataiba emeli, előbbi versében az elbizonytalanítás és a felsorolás eszközeivel érzékeltet egy hajdan volt, mára megismerhetetlen vallást (filozófiát? misztériumot?), míg utóbbiban az ember mint építmény jelenik meg, olyan hatalmas rom, mely az emlékezés és az álmok, művészetek helye volt egykor, míg jelenlegi állapotában az elmúlás zsúfoltan személyessé alakult emlékműve csupán, de a lírai magánbeszéd képes felidézni egykori gazdag életét, talán éppen a hiány jelzésével.[24] Borges szerint a feledés az a törékeny anyag, „amelyből a mindenség felépült."[25] Az öregedés, vagy az ember mint romos ősi épület (fizikailag, lelkileg és szellemileg egyaránt) a kötet egyik vezérmotívuma.

Ahogy Jorge Luis Borges Pierre Ménardjának *Don Quijoté*je századfordulós francia költő műve, úgy Lázáry René Sándor mint posztmodern textológus versei a trianoni tragédia *előtt*

---

17 23. évfolyam 5. szám

18 Ld. *Egy patikus nevére*, *Csontváry-elégia*, in Kovács András Ferenc: *És Christophorus énekelt*. Jelenkor – Kriterion, Pécs–Bukarest, 1995, 146–148.

19 ld. 1. jegyzetben i. m., 11.

20 8. jegyzetben i. m., 285–287. Vö. ezzel: „Az élet nem álom, de lehet belőle álom – írja Novalis." Jorge Luis Borges: *Valaki álmodik majd*, i. m. 288.

21 Ld. 1. jegyzben i. m., 37.

22 I. m. 34–35.

23 I. m. 13.

24 Vö. ezzel Jorge Luis Borges: *The Unending Gift* című versét. 8. jegyzetben i. m., 139–140.

25 Jorge Luis Borges: *A Recoleta temető,* i. m. 275.

is utána vannak. *Alexandria, 1910* című versében a kultúrát, az egykor volt, letűnt-letűnő értékeket és az élet apró örömeit egyszerre gyászolja. Nem kerülhető ki a szójáték a költő keresztnevével, már csak a személyiség – városrom párhuzam miatt sem: „Alexandria, őszülő / Alexandroszod elköszön."[26] Alexandria és az általa képviselt bölcsesség, költészet, kultúra áll a *Divus Iulus* és a *Férfiszó, Antonius Kleopátrához* című költemények középpontjában is. Bár az első mű címe az isteni Caesar római templomának neve, a főhős nem ő, hanem Marcus Antonius, aki 200 000 pergamentekercset ajándékozott az alexandriai könyvtárnak Kleopátrával kötött házassága alkalmából. Az első vers időmegjelölése „Kr. e. 48-ban" a könyvtár első adatolható égésének dátuma.[27] A marosvásárhelyi költő *De Aegypto* című versének egyik fontos sora: „Mert minden haladás: rom"[28] a rom megszemélyesülésének megfelelően jól illeszkedik a kötet egészébe, bár a konkrét versben, mely az Aton-kultusz reformidőszakára utal, inkább ellentmondásnak, paradoxonnak tűnik. A verscsoport második része a *Más Ozymandiás* Shelley és Horace Smith azonos című és témájú verseihez hasonlóan nem ekhphraszisz, inkább pszeudo-ekhphraszisz, bár mindhármat II. Ramszesz híres szobra ihlette, illetve Lázáryét az előző kettő is, negatív értelemben. Shelley és Smith az elmúlás és a fenséges nagyság ellentétét verselik meg, míg Lázáry René Sándor költeménye felcseréli elmúlás és öröklét hagyományos okozati viszonyát:

„S ha lexikonban egy kéz
Olykor nevemre rányit –
Hatalmas, súlyos arcom
Továbbreped parányit."

Az emlékezés és a fellelt, újra meglelt emlékezet koptatja a fáraó-portrét, mint a követ a sivatagi szél. Az olvasás aktualitása mutat rá a versbéli szobor szimulákrum voltára, legalábbis abban az értelemben, hogy az eredeti alkotást mint kulturális entitást *megőrző* emlékezet az olvasás értelmező folyamatával párhuzamosan lassan, de biztosan pusztítja azt. Ezt a gondolatmenetet folytatja a *De Aegypto* triptichonjának befejező darabja, a *Festett thébai sírfalak* is. A halálban tárulnak fel az élet örömei, de nem Nakht vagy Nebamun egyiptomi hivatalnokok számára, akiknek sírboltjairól a vers szól, s akikhez eredetileg tartoztak, hanem a látogatónak, a turistának. A szemlélő szerepét a versben az olvasó veszi át. A költemény úgy nyeri el melankolikus értelmét, ha az utolsó két sort az olvasó magára vonatkoztatja: „Boldog, ki víg halálba / Csak hazalátogat."[29]

Lázáry René Sándor utazásai egyúttal kijelölik a nyugati kultúra lehetséges kezdeteit is, erre jó példa a *Mare Aegaeum* című költemény. Ugyan kisbetűvel szerepel csupán, mégis fontos lehet sámiel – Szamáél említése, hiszen ő az ószövetségi sátán (nevének jelentése talányos: Isten meghallgat), aki elbukott Ádámmal szemben az állatok megnevezésének próbáján, mely a teremtés befejezésének is nevezhető mitikus névadásként az egyik legősibb költői tevékenység elődjének tekinthető: a megnevezés, a költészet maga.[30] A névadás ad létet az olyan költőknek is, mint amilyen Lázáry René Sándor, Alekszej Pavlovics Asztrov vagy Jack

[26] 1. jegyzetben i. m., 41.
[27] I. m. 42–45.
[28] I. m. 38.
[29] I. m. 39.
[30] I. m. 17.

Cole, akik egyrészt az irodalomban élnek, másrészt, ha Borges *A Gólem* című versét tekintjük, akkor a név, a nyelvi jel a jelöltté is válhat.[31] Szavak nélkül a világ halott, ahogy az Égei-tenger ihlette *Mare Aegaeum*ban alliterálva írja Lázáry:

„Szótlan szavak,
Torlódunk mondhatatlan.
Ahogy a tenger
Torkában a holtak."[32]

A kötet első verse 1899-ből, az utolsó 1919-ből származik, bár Lázáry még tíz évig élt. Az olvasó számára kínálkozik az értelmezési lehetőség: Kovács András Ferenc 2019-ben, a kötet megjelenésének évében töltötte be hatvanadik életévét, akárcsak 1919-ben Lázáry. A gyűjtemény mottója és a közel-keleti versek hangoltsága, valamint földrajzi szerkezete azonban Csontváry művészetére is utalhat, aki 1899 körül kezdi festeni jelentős műveit (első ismert festményei az 1890-es évek elejéről származnak), és 1919-ben hal meg. Amellett, hogy fiktív mottójával a kötet közreadója Lázáry René művészetét Csontváry esztétikai elvei és világnézetei alapján (is) szeretné kanonizálni, a közel-keleti utazások a két művész életében nem annyira tényszerűségükkel, mint inkább az egykori és sosemvolt mitikus hagyományok közösségével, látomásos értelmezésével jelölhetnek ki közös pontokat a két életmű esetleges összehasonlító elemzése kapcsán. Nemcsak Lázáry René Sándor bibliai tájakon megtett útjának esetleges menetrendje miatt követheti az *Abiság* című vers a két tárgyalt művet a kötetben. Ahogy az *Ószövetség*ben Dávidról Salamonra szállt a trón és ezzel együtt Abiság is, úgy öröklődhet Csontváryról Lázáryra az alkotóerő a múzsa által. Nem biztos, hogy pusztán helyzetvers lenne, hogy az ereje teljében lévő költő a *Mint Baalbek, Byblos, Petra, Palmyra* végén arról ír, hogy agg, valamint megfontolandók az *Abiság* sorai is:

„…De immár régen
együtt reszketünk: egykedvűen,
mint kettős cédrus fáradt ágai.
Külön s egyetlen árnyékot vetünk."[33]

Amellett, hogy a cédrus mind az *Ószövetség*ben, mind Csontváry művészetében központi szimbólum, a fenti sorok egy másik értelmezésben a zsidó-keresztény és az antik görögrómai hagyomány összekötéseként is olvashatóak, Philemon és Baucis történetére való utalásként. Lázáry verse ugyanakkor utalhat Kányádi Sándor *Két nyárfa*,[34] és Kovács András Ferenc *Kínai dallam Fu Ang-kun után* című verseire is.[35] Előbbi a szerelmi szál értelmezését erősítheti, míg utóbbi a közvetlen családi kötelék-hagyományozódás intimitását.

A magyar irodalomban már Weöres Sándor *Psyché*je óta ismert az eljárás, mely a mű fiktív világában létező szerzőket és műveket köt össze kitaláltakkal. *A Halott férfiak szelleméneke (Viti Levu szigetén, lent, lebegő Melanéziában)* című, bevallottan nem fordítás „inkább játékos átírás" tematikájában, retorikájában az emberiség hajdanvolt őskorát megidéző Weöres

[31] 8. jegyzetben i. m., 102.

[32] 1. jegyzetben i. m., 31.

[33] I. m. 21.

[34] Kányádi Sándor: *Vannak vidékek. Válogatott versek.* A kötetet összeállította: Jancsik Pál, Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1992, 19–20.

[35] 3. jegyzetben i. m., 15.

Sándor költeményekre utal,[36] akárcsak a későbbi *Nayariti variációk*[37] vagy a *Pygmeus elégia*, melynek 1919. november 26-i keltezése legalábbis sejtetni engedi, hogy a nép pusztulása és szétszórattatása fölött érzett bánat párhuzamba állítható a magyarság tragédiájával a XX. század elején.[38] *A Halott férfiak szelleméneke* közlőjeként feltüntetett B. H. Thompson, ahogy kultúrantropológiai munkája is, valóban létező.[39] Ellenben Sir Archibald Blacksmith, akit Lázáry Egyiptomban ismert meg, s aki talán Kavafisz néhány versét fordításra átadta Lázárynak, éppúgy létezik, mint Kavafisz költészetének 2006-ban *Hazatérés Hellász*ból címmel[40] kiadott és Kovács András Ferenc által megírt versei. Egy hatalmas és egyre bonyolultabb szöveguniverzumban, mely naprendszerek, bolygók és holdak egyre szigorúbban meghatározott rendjében épül ki jelenleg is folyamatosan, s melynek szívében Lázáry René Sándor költészete áll. Hiszen az irodalom, legalábbis Borges szerint, nem a valóság tükröződése csupán, hanem olyan része, mely által a világ egyre gazdagabb lesz.[41] A rituális halotti ének, *A Halott férfiak szelleméneke*, mely nem a halottakért szól, hanem ők éneklik, felmutatja a művészet hatalmát: a költészet az a forma, melyben szóhoz juthat az eleve hallgatásra ítéltetett, megvalósulhat a megvalósulatlan, vagy igazság adatik a legyőzötteknek. Ehhez a vershez meghökkentő módon – mivel nyelvi formáltságának durvasága élesen különbözik a finoman cizellált egzotikumtól – kapcsolódik a *Villoni sírvers*. Mindkettő a halál tragikumáról szól, de míg előbbi az elmúlás sorsszerűségét melankóliával jeleníti meg, utóbbi a halált, mint a legkevésbé szalonképes botrányt értelmezi, mélységes pesszimizmussal és obszcén mizantrópiával.

A már említett *Önarckép, visszfény Párisból* című vers Borges szövegjátékait idézi.[42] A mottóul választ Ady-vers 1906-ban jelent meg az *Új versek*ben, de alapkérdése, a művészi szerep, sors, élet kettőssége, illetve megkettőzhetősége olyan motívum, melyet Borges bontott ki *Borges meg én* című versében: a másik, aki ugyanaz problematikája. Megoldása: egyedül a nyelv és az irodalom valóságosak, méltók az örökkévalóságra.[43] Másrészt, figyelembe véve, amit *Ars Magna* című költeményében Borges a metaforáról ír,[44] a költő és a másik viszonya nem más, mint metafora, de nem szövegszinten, hanem a szerzőén, a jelhasználóén. Lázáry René Sándornak ebben a versében a szerző elbeszélőkké, lírai alanyokká sokszorozódása valósul meg, úgy, hogy Ady is megkettőződött arckép, saját magaként különböződik el a vers alanyától abban az irodalmi sokarcúságban, ahol a második versszak első sorában az *et in Arcadia ego* visszfénye is feltűnik egy pillanatra, míg a strófa utolsó két sora ismét az *Új verse*ket író Adyt idézheti. A mű egyébként egy trió része, mely a francia, illetve a németalföldi

---

[36] Ahogy a későbbi *Pygmeus mysterium* is. I. m. 36.

[37] I. m. 51–53.

[38] I. m. 72–73.

[39] Akárcsak a *Nayariti variációk* szakirodalmi megjelölése esetében. I. m. 53.

[40] Kovács András Ferenc: *Hazatérés Hellászból. Kavafisz-átiratok*. Magvető Kiadó, Budapest, 2006.

[41] Jorge Luis Borges: *Egy sárga rózsa,* 8. jegyzetben i. m., 47.

[42] 1. jegyzetben i. m., 27.

[43] „Készséggel elismerem, hogy sikerült neki néhány valamirevaló lapot írnia, de énrajtam ezek a lapok mit sem változtatnak, bizonyára azért, mert ami jó, senkinek se a tulajdona, még az övé se, csakis a nyelvé és a hagyományé." 8. jegyzetben i. m., 62.

[44] „minden absztrakt szó valójában metafora, ideértve magát a *metafora* szót is, amely görögül átvitelt jelent." I. m. 271.

kultúra előtt tiszteleg, központba újra a képzőművészetet állítva.[45] *Le Grenouillère* ugyanis nemcsak a Lázáry-vers címe, de Monet és Renoir festményeinek is, s a *Souvenir d'Argenteuil* megjegyzés csak fenntartja a képzőművészeti kettősséget, mivel mindkét művész alkotott ebben a francia városkában. A vers már a Párizs környéki fürdővárostól távol, Marosvásárhelyt keletkezett. Melankóliája, talán a vágyódó emlékezés, vagy a sorssal való számvetés miatt nincs összhangban a festmények polgári idilljével. A *Hommage à Vermeer van Delft* egyszerre tiszteleg a festő műve, a mottójául választott Baudelaire költészete és a kedvelt város előtt. Megjegyzem, a mottó szövegközti utalásként is értelmezhető tévedést(?) rejt magában. Baudelaire idézett költeményének címe *Invitation au voyage*, de írt egy prózaverset is, melynek címe *L'Invitation au voyage*, ahogy Lázáry René Sándor jelöli az idézet helyét.[46] Utóbbi költemény Eldorádót jelöli meg az utazás céljának, hangulatilag és formailag sokban hasonlít a költeményre, mely azonban általánosan fogalmaz az utazás célját illetően. Az *Útrahívás* refrénje mottóként nem annyira a németalföldi várost idealizálja, mint Baudelaire titokzatos, távoli világát, inkább Marosvásárhely felől értelmeződik tökéletesnek az emlékezetben. Nem a lírai alany feledi el a feledhetetlen tájat, „a látvány engem elfeled…" – írja, s erre a feledésre rímel messziről, a második versszakból az „elfed", mely a festő alkotói tevékenységére vonatkozik ezúttal: felmutatni és elfedni, ezáltal az emlékezéssel és a feledéssel párhuzamosan a műalkotás létrehozásának két, jól kiszámított és kiegyenlített eszköze lesz, mindegyikre szüksége van az alkotónak. A vers zárlatában a morajló tenger nemcsak Delft-től van messze, de Marosvásárhelytől is, s ez a távolság lesz az, mely útra hív a képzelet, az emlékezet hajóján, oda, ahol a Baudelaire-vers szerint a világ rend, szépség és gyönyör. A párizsi vershez hasonlóan önmagára utaló költemény a *Post tenebras lux*. Hosszas, leltár- vagy katalógusszerű felsorolásának végén derül ki, hogy a lírai alany valójában a költemény címét kereste. A latin közmondás ezúttal felirat egy régi, hugenotta városka házfalán a marosvásárhelyi költő távoli emlékezetében. Főképp Borges kései költészetében találkozhat az olvasó ehhez a vershez hasonló hosszadalmas katalógusokkal, midőn a vers szerkezetét a felsorolás retorikai aktusa adja. Ugyanebben a Lázáry-versben olvasható a „sokat bolyongtam" összetétel,[47] melyet Kovács András Ferenc is átemel bevezetőjébe, az *Odüsszeiá*t idézve.

A még meg nem született Borgesszel találkozhatott Lázáry René Sándor 1885-ben Madridban. Az ismeretlen költővel, aki a *Madridi poétika, 1885 nyarán* című versben a feledés és a névtelenség szükségszerűségére hívta fel a lírai alany figyelmét. A cím alatti utalás *„(Un poeta menor)"*[48] Borges *Aprópénz* verscsoportja egyik tagjának a címe,[49] de hasonló című és azonos problémakört jár be *Egy 1899-es kismesterhez* című verse,[50] ahogy van egy magyarra eddig nem fordított *A un poeta menor de la antología* című költeménye is. A hivatkozott kétsorost a Lázáry-vers második versszaka ismétlő szerkezetben bontja ki mint olyan ars poeticát, melyet nemcsak a költő alkotott meg, de az életmű gondozója, Kovács András Ferenc is jóváhagyott a művekhez fűzött megjegyzéseivel, valamint azzal, hogy a magyar századforduló mű-

[45] 1. jegyzetben i. m., 27–29.

[46] Charles Baudelaire: *Versei*, Európa Könyvkiadó, Lyra Mundi sorozat, Budapest, 1992, 75–76, 248–251.

[47] 1. jegyzetben i. m., 59.

[48] I. m. 46.

[49] 8. jegyzetben i. m., 168.

[50] I. m. 109.

vészetét Lázáry szemszögéből eltűnésben, visszavonódásban, „romosodásban" látja és láttatja. A kulturális emlékezetből viszonylag gyorsan kihullott, vagy soha nem kanonizálódott költő Lázáry Renéhez mérhető alakja Tolnai Lajos, aki *(A kálomista varjak…)* és a *Dante elhagyja Firenzét*[51] című verseknek is alanya-megszólítottja. Az, hogy az első vers címe zárójelben van, illeszkedik a költő lapalji megjegyzéséhez: egy soha el nem készült Tolnai-drámához vagy elbeszélő költeményhez előtanulmányként(?) fennmaradt torzó (Lázáry meghatározása), melynek témája: Magyarországon mindenki jogot formál arra, hogy megszabja a poéták jogkörét. Tolnai (létező) életműve Lázáryéhoz hasonlóan szerteágazó. Szépirodalmi, lelkészi, oktatói, irodalomszervezői és újságírói munkája során hatalmas életművet hagyott maga után, a marosvásárhelyi költő művei mégis azt sugallják, hogy sorsa a hallhatatlanság lett. A második költemény már Marosvásárhely 1918. december 2-i román megszállása után keltezett, 1919. május 31-ről. A mű alaphangját az emigráció gondolata határozza meg, versformája tercina, s a Tolnai-mottó nem annyira az Erdélyt leigázókra irányítja az olvasó figyelmét, mint inkább a „mohó opportunisták"-ra, s végszava is a belső meghasonlást kárhoztatja: „Önös falkáid szednek szét, Firenze!"[52]

Az *Asszonyi kardal Odysseushoz*[53] címében kapcsolja össze a görög eposzokat és az Arisztotelész *Poétiká*ja szerint bennük gyökerező drámát. Retorikája újfent Weöres Sándor szimuláltan mitikus költeményeit idézi, s a férfisors szégyellnivalóan szánalmas és tündöklően tragikus voltát egyaránt megénekli. Az utazás-felfedezés-hódítás kényszere az erotika legvégső lényegében gyökerezik a kardal szerint. Párhuzam jön létre mint örök tanulság a Terra Vulva, a Magna Mater és a Nap, Phaeton között, melynek sorsa és rendeltetése, hogy a sötétet keresve a mélybe szálljon. A vers számos metaforája között megjelenik a kő is, mely „Majd hazatérül", Ady *A föl-földobott kő* című versét idézve, csakhogy ezúttal nem akármilyen, hanem „gördülő kő"-ről van szó, mely eszébe kell, hogy juttassa az olvasónak a Rolling Stonest. Nem is annyira a zenekart, mint Muddy Waters eredeti dalát. Pontosabban a címnek Waters által adott magyarázatát: „Egyfolytában úton voltam (…), és ez ihlette a 'Rollin' Stone' című dalomat. Én is olyan voltam, mint egy gördülő kő."[54] Főként a vándorló munkavállalókat hívták rollin' stone-nak, de arra a férfira is használták a kifejezést, aki felkeresi az asszonyt, amíg annak a férje valahol máshol van. A vándorlás és az erotika egyként erőteljes formálója Lázáry René Sándor költeményének.

Az első világháború második évében írja Arany János stílusában létösszegző versét, az ironikus című *Arany-kori fragmentum*ot.[55] Arany hatvanévesen írja versét, Lázáry ötvenhat évesen. Tehát az utalás nem pontos, ez is arra irányíthatja az olvasó figyelmét, hogy cím és jelentése között feszültség van. A pusztító háborús időszak sem nevezhető aranykornak. Az erdélyi költő a versformával követi elődjét, elgondolkodtató viszont, hogy míg az *Epilogus* központi motívuma az út és a közlekedési eszközök, addig a fragmentumé a vízimalom, a vetés és a mag. Ugyanebből az évből származik egy tervezett groteszk háborús ciklus vázlata *(Nem és nem…)* címmel, a mű Babits és Ady háborúellenes költeményeinek társa. Erőteljes, szinte

---

[51] 1. jegyzetben i. m., 47–48, 66–67.

[52] Tolnai Lajos 1884-ben lelkészi állásáról lemondva Budapestre költözik.

[53] 1. jegyzetben i. m., 32–33.

[54] Robert Gordon: *Nem lehetsz elégedett (Can't be Satisfied) Muddy Waters élete és kora.* Ford. Szántai Zsolt. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2008, 51.

[55] 1. jegyzetben i. m., 49–50.

már obszcén képeit Dante *Isteni színjáték*ának pokoljárásával ütközteti.[56] Ezt a sort folytatja a '16-os román betörést megéneklő *Epodus hősies hordákról*, mely Horatius *7. A rómaiakhoz (A polgárháború idején)* írt epodusának első sorát[57] kapta mottóul, s ez a tény alapvetően befolyásolja a mű értelmét. Horatius verse a testvérharc elítélése, s ez a magyarok és románok többszáz éves közös erdélyi történelmére irányítja a figyelmet, akárcsak Ady *Magyar jakobinus dalá*nak híres részlete, a „Dunának, Oltnak egy a hangja." Mindezen gondolatoknak ellentmondanak ugyanakkor azok az erőteljes képek, melyek nem reguláris hadsereg manővereit idézik, hanem gyáva, rabló horda csörtetését: „De hátba támad újra majd, ha holdtalan, / Vak éj szakad le (…) Gyöngébbe marni hős csupán."[58] A költeményben dominálnak a téli tájmegjelenítések, s a „Kemény telek" kifejezés is szerepel, jóllehet a támadás augusztus 27-től október 25-ig tartott, de a költő sok mindent alárendelt a központi, erőteljes nyitó képnek, melyben veszett kutyák és farkasok hordája tör át a hegyeken. Talán a kötetre igen jellemző Ady-párhuzamok közé illeszthető *(Üdvözlet a győzőnek)* a *Győztesek éjszakája* című vers, hiszen az említett Ady-vers Kovács András Ferenc 1994-es kötetcímének is igazodási pontként szolgált *(Üdvözlet a vesztesnek).* A Lázáry-vers az *Epodus* hangulatában íródott. Farkashorda helyett most gennyes sebként szivárog át a győzők hada a hegyláncokon.

„A hős sereg, mint régen gennyedő seb,
Szivárog át a hegység gézkötésén –
Terjeng, elönt, akár a fölfakadt bűn,"[59]

Erdély éjszakáját festik a sorok, az alkony utáni sötétséget, melyben „nincs ország, dicsőség", de nyelvi megnyilatkozás („fohász") sincs, csak tagolatlan indulatszavak, illetve névtelenség és csönd. Nincs tehát nyelv sem már (az alkotó számára sem?), csak a némaság, mely „mint szájra gennyedő seb, / Szivárog át a gyávák győzelmes éjszakáin." A nyelvtől való megfosztás politikai és esztétikai szinten egyaránt megtörténik. Hasonló hangoltságú és szintén Adyt idéző nyelvi szerkezetű a *Vak madárijesztők, szétszaggatott földek* című vers is, de a gyűjteményben nem ez követi a *Győztesek éjszakáj*át. Lehetséges, hogy a kötetszerkesztő Kovács András Ferencnek köszönhető, de a két vers időbeli közelségét tekintve az is lehet, hogy a következő verscsoport ajánlása Antalffy Endrének szól, aki amellett, hogy költő, méltán híres orientalista is volt, bár teljes *Korán* fordítása kéziratban maradt (ennyiben sorsa párhuzamos is lehetne Lázáryéval). Másrészt a magyar–román kapcsolatok ápolója–alakítója is volt az elcsatolt Erdélyben. Omár Khajjám stílusában írt hét rubáíját szentelt neki a költő, melyek közül a hatodik talán Platón *Timaioszá*nak démiurgoszát idézi, míg az utolsó, mely a sakk és a Könyv (sic!) kapcsolatáról szól, Borges költői világára utalhat.[60]

Ha nem ismerné legalább vázlataiban-töredékeiben régebbről a Lázáry-életművet, azt hihetné az olvasó, hogy a *Változatok vereségre, télre* két shakespeare-i szonettje az elhallgatás verse: a költőnek nem a fegyverek zajában kell hallgatnia e szerint, hanem akkor, amikor idegen, messzi országok államfői döntenek alig vagy egyáltalán nem ismert nemzetek, kultúrák sorsáról, a költő számára nehezen vagy egyáltalán nem ismert érdekek, elvek alapján.

---

56 I. m. 54–55.

57 Horatius: *Összes művei*. Bede Anna fordításában, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 176.

58 1. jegyzet 56.

59 I. m. 63.

60 I. m. 65.

Megint csak tanulságos az ezúttal hosszadalmas jegyzet, melyet Lázáry René Sándor a versekhez illesztett, mert ebből új oldaláról ismerhető meg a Kovács András Ferenc által is alapvetően visszahúzódónak, konfliktuskerülőnek, elefántcsonttoronyba zárkózónak tűnő költő. Párszonettjét ugyanis – igaz titokban, álneveken – szétküldte Erdélybe, a Partiumba, de még azon túl is, Szegedre, Debrecenbe és a fővárosba. Azonban visszhangtalanul maradván, költői megítélésén, ismeretlenségén saját korában nem változtattak ezen versei.[61]

A kötetzáró *Consolationes*,[62] mely lehetne az 1919-ben hatvanéves Lázáry René Sándor születésnapi verse, ahogy erre több sora is utal, címével mégis inkább Senecát idézi. Így amellett, hogy a két létösszegző vers *(Álom a lét, Consolationes)* közé beillesztett húszévnyi költészet keretének lezárását képezi, az értelmiségi lét–szerep felelősségéről is szól. Babits említése szintén ebbe az irányba indítja az értelmezést. Seneca öngyilkossága az írástudók árulásának elutasításaként is értelmezhető. Másrészről a sorssal megbékélni látszó lírai alany éppúgy az irodalomhoz és az irodalomba, a nyelv univerzumába fordul, mint a *Határok* című Borges-vers alanya, akit az ötvenedik év késztet az egyre inkább elemésztő halállal való szembenézésre.[63] Az erdélyi költő számára az írásnál fontosabbá válik az olvasás, s ez nemcsak az alkotás és a nyelv iránti alázatról tanúskodik, de utalhat Lázáry René Sándor eredendően irodalmi létmódjára is, ami éppúgy valósul meg a fikción kívüli világban, mint az egyenlítő („Equator", a vers és a kötet utolsó szava) egyezményesen elfogadott jele, mely fizikailag nem létezik ugyan, mégis meghatározza világunkat, jelöli egységeit, határait.

[61] I. m. 70–71.

[62] I. m. 74.

[63] 8. jegyzetben i. m., 82–83.

BALOGH GYULA

A tiszaeszlári Eötvös Károly[1]

KRÚDY GYULA ÉS AZ UTOLSÓ TÁBLABÍRÓ

„Csíkot a Tisza mentén halászni: ügyvédet jelez"[2]

Író és témája

A tiszaeszlári Solymosi Eszter esetének feldolgozásakor Krúdy, jogász család sarjaként, olyan szempontokat is észrevett és megfogalmazott, amelyek megértése elvárhatott némi jogtörténeti felkészültséget. A recepció azonban mindeddig nem vette számításba az író feltételezhető jogi ismereteit, holott ezen szempontok segítségével rétegzettebb képet alkothatott volna a regény szereplőinek sokszor egysíkúnak tekintett motivációjáról. Így például az idős Krúdy és Eötvös szerepe és viszonya is nagyobb távlatokban kerülhetett volna értelmezésre, ahol a konkrét jogi paradigmaváltás irodalmi leképződése, majd annak az általános: századforduló, korszakhatár problematikába való átpoetizálása az író komplex világképének nagyszerű példájaként tovább mutathatott volna a kortárs értelmezések gyakori tendenciájánál, mely szerint a harmincas évek elején keletkezett mű már a közelgő világháborút megsejtő prófécia lenne, amely bár nem kizárható, ám nem is kizárólagos olvasata a tiszaeszlári regényben észlelhető feszültségnek.

„Eötvös Károly nagy beszédét úgynevezett deákferences, zsinóros attilában mondotta el, amint hogy mindenkor nagy híve volt Deáknak, ennek a dunántúli származású, tempós, szenvedélymentes politikusnak, akiről egy egész korszakot neveztek el Magyarország történetében. Eötvös szerette a Deák Ferenc gesztusait is utánozni bölcselkedésben, nyugalomban, táblabíró modorban"[3] – festi meg Krúdy kissé pátoszosan Eötvös figuráját az eszlári perről írott könyvében. Hangvétele azonban nem meglepő, hiszen főként a húszas évek második felétől kezdődően az író különös érdeklődéssel fordult Eötvös személye felé, akit ő maga is a századvég egyik meghatározó alakjának, az elmúlt kor megtestesítőjének látott: „Mikor Eötvös Károly ment el, azt írták róla a meghatott tollak, hogy az utolsó táblabíró ballag el az ősök által kitaposott országúton."[4]

Krúdy meglehetősen karakán, ugyanakkor kissé ironikusra is hangolt politikus figurája viszont még inkább a korszak allegóriájaként válik izgalmassá, hiszen a szövegekben megjelenő, kimagasló kvalitású történeti személy, az utókor fölé magasodó példakép egyszerre

[1] Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság programjának szakmai támogatásával készült.

[2] Krúdy Gyula: *Álmoskönyv*, Kalligram, Pozsony, 2008, 70.

[3] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Eötvös Károly, Magvető, Budapest, 1975, 524.

[4] Krúdy Gyula: *Pesti album*, Polónyi Géza kalapja, Szépirodalmi, Budapest, 1920, 18.

a félmúlt, a táblabíró-Magyarország gondolkodásának és az üres meggyőződések, a kétségbeesés és a kényszerképzetek Magyarországának megtestesülése.

A kialakított Eötvös-allegória tehát éppen az ellentmondásossága révén válik érdekessé, pláne, ha hozzátesszük azt a korban köztudomású tényt, hogy a XIX. századi magyar viszonyok közt táblabírói megbízást kapni már egyáltalán nem volt akkora megtiszteltetés, mint mikor az intézményt a magyar jogrendszerbe bevezették. Míg 1613-tól[5] ez a tisztség a megye nemesei közül választott olyan bírókat jelölt, akik a megyei ítélőszéken nemesek és nem nemesek fölött egyaránt ítélkezhettek, addig a nagy számú kinevezéseknek köszönhetően az ezernyolcszázas évek első felére a rang puszta kitüntetéssé üresedett, amelyet tényleges jogi munkakör nélküli személyek, általában fontos közéleti szereplők, politikusok kaptak jutalmul. Jól jellemzi a cím valós értékének devalválódását, hogy a Krúdy által Eötvös példaképeként beállított Deák Ferencet a Magyar Királyság mind a 72 vármegyéje saját táblabírájává nevezte ki.[6] Míg végül az utókor e sajátos státusz elnevezését a biedermeier szinonimájaként, a rezignált, biztonságra és kényelemre törekvő mentalitás és életstílus jelölőjeként kezdte használni.

Közismert, hogy Krúdyt különösen megihlette e kor, melynek alakjait, miliőjét és visszásságait a századelő nagy stíluskavalkádjában legtöbbször némi iróniával fűszerezett nosztalgiával idézte fel. Bár e visszatekintések sokszor elnézőek, nem ritkán mégis határozott negatív előjellel fogalmazódnak meg írásaiban: „Ez a »történelmi osztály«, amely alatt a magyar nemességet is lehet érteni, megérett arra, hogy végképpen megszűnjön, megsemmisüljön, mert csak az útjában van az új időknek."[7] És még ha Krúdy látszólag megbocsátónak is tűnik: „a tizenkilencedik századbeli magyar táblabírák […] bár körömszakadtáig tartották vármegyéjüket, belenyugodtak Kossuthba, megalkudtak Deákkal a haza és a nemzet egysége érdekében."[8], sorai közt akkor is tisztán olvashatóak a kor gondolkodása fölött érzett csalódás tapasztalatai.

Mindemellett érdekes, hogy a kritikával illetett időszak megtestesítőjeként azonosított Eötvös, konkrét szereplőként, még ezekben a szövegekben is pozitív figura marad. Sőt, egyes esetekben, ha például a szerző éppen a modern kor zaklatott életritmusáról, érdektelenségéről ír epés megjegyzéseket, a kiváló memóriájú, jó kiállású, fegyelmezett, munkabíró, következetes Eötvös karakterében formálja meg a romlott világ vágyott ellenpólusát: „Még az se tette patriarkálisabbá az Andrássy utat, hogy az Abbázia sarokablakából R. Eötvös Károly fekete selyemsapkáját vagy göndör bárányból süvegét lehetett szemügyre venni. Itt ült trafikra festett, csibukozó török példájára a »vajda«. Olykor savanyú bort ivott csevicés, zöld üvegből, különösen olyankor, ha vidéki vendége kedvéért tovább maradt el a Próféta utcából."[9] Az

---

[5] Vö. Magyar katolikus lexikon XIII. *(Szentl–Titán)*, Főszerk. Diós István; szerk. Viczián János, Szent István Társulat, Budapest, 2008, 573.

[6] Bölöny József: *Magyarország kormányai 1848–1975 (Magyar Országos Levéltár kiadványai IV. Levéltártan és történeti forrástudományok 2.,* III. A kormánytagok személyi adatai, Akadémiai, Budapest, 1978, 226.

[7] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter,* A holt utazónő mesemondásai, Magvető, Budapest, 1975, 275.

[8] Vö. Krúdy Gyula: *Pesti album*, Polónyi Géza kalapja, Szépirodalmi, Budapest, 1920, 20.

[9] Uo., 334.

eötvösi attribútumok[10] valóságos gyűjteménye e bekezdés, mely az író más, biedermeiertől megihletett szövegeit idézi eszünkbe, ahol az úri kényelem és a mértékletesség szintén feltétlen meghatározó értékként érvényesül, és amellyel szemben a tomboló, ágaskodó élet[11] ábrázolása éppen az értékveszteséget hivatott tudatosítani.

A szöveget tovább olvasva aztán, Krúdyra oly jellemzően, e két világfelfogás közt létrehozott distancia irodalmi példák révén is kiépül. Ahol, mint két véglet, az eötvösi oldalon a Vajda híres balatoni írásai, a másikon a világjáró, felfedező Sven Hedin tudósításai állnak: „A kávéház egyik részében a bárónysüveges veszprémi fiskus még mindig a Balaton körül utazgat, mikor a kávéház Nagykörút felőli oldalán már Sven Hedin ázsiai bolyongásai se keltenek különösebb feltűnőséget. […] R. Eötvös Károly szűzdohány füstje már alig töri át a kávéház levegőjét, a modern eszmék harcosainak portorikói és trabukói szagosítják be az atmoszférát."[12]

De Krúdy a hagyományok és a modernség ütközőpontjait máshol is igyekszik Eötvössel kapcsolatos irodalmi párhuzamok révén érzékletessé tenni. *A porban* című, Török Gyuláról és az irodalmi generációk jellemzőiről írott elmélkedésében, ahol még direktebb módon konfrontálja a régi világnak és a legújabbaknak az irodalmi formáit, szintén a mesterek, atyák generációjába sorolja az öreg Vajdát: „Már Jókai sem tetszik mindig, Mikszáth nem elég költő, Herczeg nem színes, Ady jön trombitálva, mint egy patkányfogó, és mögötte egy nagy csapat. Kuriózumként olvassuk Tolnai Lajos és Eötvös Károly regényeit."[13]

Feltűnő, hogy bár Krúdy gyakran sorolgatja Eötvös legkitűnőbb tulajdonságait, azok közül, legfőbb jellemzőként a mesemondó kedvét igyekszik hangsúlyozni. „R. Eötvös Károly a messziségből mindinkább hasonlatossá leend ama régi magyar figurákhoz, akik Kossuth elmúlása után más híján mesemondásból, fantasztikumból, történelmi anekdotából, szép hazugságokból éltek. […] mindig előkeresett a valóságból egy mustármagnyi igazságot, amelyhez hozzákötötte magyaros, táblabírós fantáziája pókfonalait"[14] – olvashatjuk a tiszaeszlári perről írott folytatásos történet keletkezése előtt öt évvel megjelent visszaemlékezésben. Az idézett szövegrész, maga a múltba révedés gesztusa, már önmagában implikálja azt az elnéző olvasói magatartást, amellyel a nosztalgiákat általában szemlélni szokás, ám a szerző a mesélőről szóló meséjével minderre rájátszva még meg is duplázza ezt az elvárást, mely így vonatkozik egyrészt Eötvös elbeszéléseire, a nosztalgia tulajdonképpeni tárgyára és magára a szerzői emlékezőképesség esetleges botlásaira is. Mindezzel pedig Krúdy jó előre jelzi a tiszaeszlári könyvét is átható, alapvető történetmesélői attitűdöt.

---

[10] Eötvös kávézási szokásait és csibukját Krúdy a kor nagy különce, Vay Sarolta (gróf) szájába adva is elmeséli a *Kérek egy feketét* oldalain: „Eötvös Károlyt csibukjával és kis csészéjével a kirakatba ültették az Andrássy úton […] akkor volt minden rendben, amikor az emberek azon vitatkoztak, hogyan kell a jó feketekávét főzni." Ld. Krúdy Gyula: *A gyomor örömei*, Kérek egy feketét!, Magvető, Budapest, 1994, 492.

[11] Vö. Krúdy Gyula: *Pesti album*, Szent Terézia utcái, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 334–335.

[12] Uo. 335.

[13] Krúdy Gyula: *Irodalmi kalendáriom*, Török Gyula, A porban, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 628.

[14] Uo., 191.

A pör

A tiszaeszlári Solymosi Eszter történetet eredetileg 1931 tavaszától közölte a *Magyarország* 101 részletben, de csak jóval később, 1975-ben jelent meg kötetben. Az Eötvös Károly *A nagy per, mely ezer éve folyik és még nincs vége* című könyvét alapul felhasználó, történeti igényű munka valósághűségét egy jegyzetében maga az író nyomatékosítja, aki viszont rögtön ugyanott kitér a saját, fantáziaszüleménynek tűnő kiegészítéseinek magyarázatára is. „Éppen abból a szempontból íródtak ezek az itt-ott regényesnek is látszó feljegyzések, hogy sok, eddig ismeretlen és érthetetlen dolgok megmagyarázatnak velük, s így ötven esztendő távlatából kiegészítsük Eötvös Károly írói munkának is elsőrendű ügyvédi emlékiratát. – *A szerző.*"[15]

A történetben szereplő sztárügyvéd Eötvös, a fent említett példákhoz hasonlóan ebben a többek által a dokumentumregény műfajába sorolt írásban[16] is a regényhősökhöz hasonló tónusban van megfestve. Sejtetett viszonya a vak Stern elbűvölő feleségével, a közösségi életben bemutatott Alvinczi Eduárd-os allűrjei mind kimozdítják figuráját a sziklaszilárd meggyőződések mentén munkálkodó szakember szerepéből és átemelik őt a Krúdy-regényvilágok már jóval elnézőbb életterébe. Mindehhez persze hozzátartozik, hogy bár az írót már egész fiatalon is foglalkoztatta a legendás Vajda alakja, a róla kialakított regényes képet[17] csak az eszlári per megírásának idejére csiszolta véglegesre. Ekkorra vált Krúdy Eötvöse a táblabíróvilág szellemiségének krónikájává.[18] „Eötvös Károly életvilága a legszebb és legérettebb a tiszaeszlári pör idején volt. Ekkor volt egész férfi. Betegség, gyöngeség, szeszély és félelem nélküli, egész ember. Elméje frissessége vetélkedett testi frissültségével. Hódító volt, Napóleon."[19]

Jellemző azonban, hogy Krúdy valós és stilizált vonásokat összemosó szövegeiben főként a közélettől visszahúzódó, kávéházban anekdotázó regényíróval foglalkozik. Bár könnyen ráakadhatunk más, a politikai pályafutásra vonatkozó rövid utalásokra, többször feltűnik pél-

---

[15] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, A „Fehér Hattyú" lovagjai, Magvető, Budapest, 1975, 15.

[16] „Regénynek túl valóságos, szociográfiának túl regényes. A leghelyesebb talán korrajznak nevezni." Ld. Lázár István: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter,* in *Valóság* 1975/11, 94. De például a Magvető is a *Tények és tanúk* sorozatában adja ki a művet.

„Ami Eötvösnél vallomás, tény, meditáció, adat, azt Krúdy históriaként nézi, összevon, átemel, egy-egy figurát-részletet kinagyít, mást elhagy. Minderre ma azt mondjuk: a dokumentumok szabad kezelésével tényregényt ír." Sándor Iván: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter, Krúdy Gyula regényes korrajza,* in *Magyar Nemzet* 31/169, 13.

[17] „Megtermett férfiú volt R. Eötvös Károly is, igaz, hogy még nem potrohos és kopasz, amint a mai nemzedék emlékezne rá, hanem dús fürtökkel ékesített, testhezálló, magyaros szabású ruhát viselő, költői tekintetű férfiú, amint a fiatal Kisfaludyt látjuk a régi dunántúli arcképalbumokban". Olvassuk a visszaemlékezést a *Daliás függetlenségi követek* oldalain. Krúdy Gyula: *Pesti album*, Tiszaeszlár az ötvenedik évforduló távlatából, A daliás függetlenségi követek, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 503–504.

[18] „Eötvös Károly ebben az időben még többnyire csizmában és szűk magyar nadrágban, Deák Ferencről nevezett térdig érő, zsinóros kabátban, csokorra kötött, rojtos nyakkendőben, nyitott gallérban mutatkozott a külvilág előtt […] Az öregségére oly félisteni flegmájú Eötvös Károly többször is megdöngette az asztalt, mint erről a hivatalos história tud. Mindig volt kéznél egy-két régi példája, öreg táblabírák vagy nemzeti, többnyire dunántúli régi nevezetességek, akikre vitáiban hivatkozhatott." Uo., Hogyan védett Eötvös Károly?, Szépirodalmi, Budapest 1985, 511.

[19] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Eötvös Károly, Magvető, Budapest, 1975, 519.

dául a Fiume Kávéház is mint fontos közéleti tér,[20] Krúdyt elsősorban mégis a szinte apolitikus, idős Eötvös érdekli, aki a huszadik századra már végleg a szépirodalom felé fordult. Ez, a szövegekben feltűnő Eötvös-kép ráadásul több hasonlóságot is mutat a történeti Eötvös Károly alakjával, aki mandátumai lejártával, 1905-től 1916-os haláláig szintén a szépírást helyezte előtérbe a társadalmi szerepvállalással szemben. A húszas-harmincas évek fordulójáról visszapillantva pedig a kor politikai áramlataival és jogi vitáival már azonosulni nem tudó Eötvös már joggal tekinthető a konzervativizmus ideáljának. Nem is meglepő, hogy Krúdy a *Zempléni (Imrey) Árpád* című írásában a modern (nyelvészeti)elméletek ellenlábasaként tünteti őt fel: „Tóth Béla mondogatta abban az időben –, az ugorok csak maradjanak meg a maguk tavas hazájában, van elég kenyérpusztító Nagy-Magyarországon. R. Eötvös Károly, akinek ugyancsak zamatos mondásait vásárfiaként hordozták Magyarországban: szintén nem rajongott az új atyafiságért; az uráliakért, mongolokért, török-tatárokért."[21]

Eötvös Károly és a Krúdy Gyulák

> „A nagyapám házánál sok minden tudnivaló elhangzott az eszlári vérvádról. Ezeknek az emlékeit is megtalálja itt-ott az olvasó e feljegyzésekben."[22]

1882. április 1-jén délben eltűnt Solymosi Eszter. 1883. június 20-tól augusztus 3-ig lefolyt a végtárgyalás. A Poszler György által[23] a salemi boszorkányperekhez és a Dreyfus-ügyhöz hasonlított tiszaeszlári eset Magyarország történetének leghírhedtebb pere, ennek megfelelően hatalmas mennyiségű kommentár is született vele kapcsolatban, mind jogi, társadalomtudományi, mind irodalmi szempontból. A történteket a legkülönbözőbb szempontok alapján feldolgozó művek legkiterjedtebb bibliográfiáját Kövér György *A tiszaeszlári dráma*[24] című 2011-es írása közli. Kövér monográfiája társadalomtörténeti szemszögű, az üggyel kapcsolatban felmerült ellentmondásokat az adott társadalom mikroközösségének sajátosságai felől magyarázva próbálja feloldani. A kérdésről szintén a közelmúltban, 2017-ben született másik monográfiát Blutman László jegyzi, ő *A rejtélyes tiszaeszlári per*[25] című könyvében viszont szigorúan jogtörténeti szempontok alapján vizsgálja újra az esetet. A vonatkozó irodalomtörténeti anyag felhasználása mellett e két munka nyújthatja a legtöbb segítséget a Krúdy család perben betöltött szerepének vizsgálatakor.

Tudható, hogy a Krúdy família, a nyíregyházi társadalom meghatározó jelentőségű, jogi pályán elhelyezkedő tagjaként szintén részese, érintettje volt az eseményeknek. A legidősebb Krúdy Gyula a kiegyezés után vármegyei főügyészként kapott állást Nagykállón, Szabolcs ak-

---

[20] „minden társadalmi és politikai kérdésben döntő szerepe van a »Fiume« közvéleményének. R. Eötvös Károly, Hentaller Lajos, Pázmándy Dénes, Komjáthy Béla, Olay Lajos, az akkori nevezetesebb függetlenségi követek itt keresik a kedvező néphangulatot". Uő: *Egy krónikás könyvéből*, Egy boldog korszak Budapest történetéből, Zubovics Fedor, aki Pesten is oroszlánokra vadászott, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 341.

[21] Uo., 376.

[22] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Előhang, Magvető, Budapest, 1975, 24.

[23] Poszler György: *Salemi vérvád? – eszlári boszorkány? (töredékek – Tiszaeszlárról – Sándor Ivánnak),* in *Forrás* 2005/3, 23–27.

[24] Kövér György: *A tiszaeszlári dráma*, Társadalomtörténeti látószögek, Osiris, Budapest, 2011.

[25] Blutman László: *A rejtélyes tiszaeszlári per*, Osiris, Budapest, 2017.

kori székhelyén, tőle vette át a stafétát a fia, aki már Nyíregyházán alapított ügyvédi irodát és vált ennek köszönhetően a város legtöbb adót fizető polgárainak az egyikévé. Melynek egyenes következményeként pedig a város képviselőtestületének is a tagja lehetett. Így történt, hogy az egyébként szintén jogi pályára szánt, legifjabb Krúdy Gyula gyermekként a saját bőrén érzékelhette a várost, a családot átható feszültséget.[26] Ahogy ő maga elmondta, a per neves résztvevői rendszeres vendégei voltak a Krúdy-háznak: „A nagyapám házán címer volt, fiókáit etető pelikán a címerben: ügyvéd volt a katonás magatartású öregúr, de ügyvédség helyett jobban szeretett politizálni. A Szabolcs megyei 1848/49-es honvédek elnöke és a függetlenségi párt vezére volt. Sokan megfordultak a házában a nevezetes férfiak közül, akik az eszlári vérvádat erősítették vagy tagadták. […] Miután félig-meddig a nagyapám házánál nevelkedtem: sok mindent hallottam és láttam gyerekfejjel, gyerekszemmel."[27]

Maga Eötvös Károly *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége*[28] című munkájában ugyan nem tér ki a famíliával való kapcsolatára, annál nagyobb kedvvel revideálja viszont azt a legifjabb Krúdy. Hogy a fennálló közvetlen kapcsolatot hangsúlyozza, rövidke anekdotáiban beszámol például az id. Krúdy Gyula és az utolsó táblabíró baráti viszonyáról is: „a Magyar Koronához címzett gyógyszertár sarkán, ahol a városi intelligencia találkozni szokott, aznapon, amikor a kis Scharff Móric szemébe mondta az apjának, a nagy szakállú templomszolgának, hogy a kulcslyukon át látta, amikor Solymosi Eszter nyakát elvágták, R. Eötvös Károly belekapaszkodván a nagyapám kabátjának a gomblyukába, így kezdett beszélni: – Veszprémi fiskus koromban történt..."[29] Az id. Krúdy szerepeltetésének célja azonban nem pusztán a család ázsiójának, hírnevének öregbítése, nem csak arról van szó, hogy az író örökre be akarná csatolni a Krúdy jogászdinasztiát Magyarország valaha volt legnagyobb hírű perének történetébe. És nem is csak a saját történetmesélői pozícióját kívánja ezzel hitelesíteni. E poétika különleges funkciót lát el, a kor komplex jogtudományi hátterének megszemélyesítése a feladat, amelyet az író szán neki.

Jog és irodalom

A jog és irodalom határterületét érintő munkák gyakori kritikája, hogy azok nem tesznek mást, minthogy a jogi témájú irodalmi művek cselekményét és morális tanulságait összegezve tovább bővítik az eleve elavult vagy könnyen elavuló olvasatok sorozatát.[30] Pedig, ahogy azt Nagy Tamás is megjegyzi, „a jogi tematika jelenléte (a jogászság az igazságszolgáltatás, egyes jogi problémák ábrázolása) vagy a jogra, a jogrendszerre és annak kérdéseire – legyen az kodifikáció vagy büntetőjogi reform – vonatkozó esetleges szerzői álláspontok kibontása […] korántsem jelenti a jog(tudomány)i szempontokat is mozgósító értelmezések lehetőségeinek végpontját."[31]

---

[26] Vö. Katona Béla: *Krúdy Gyula pályakezdése*, A Krúdy család, Akadémiai, Budapest, 1971, 22–40.

[27] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Előhang, Magvető, Budapest, 1975, 23–24.

[28] Eötvös Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik és még nincs vége* I–III., Eötvös Károly Munkái X–XIII., Budapest, 1904.

[29] Krúdy Gyula: *Irodalmi kalendáriom, Írói arcképek*, A Vajda, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 195.

[30] Vö. Nagy Tamás: *Egy arkangyal viszontagságai: jog, irodalom, intertextualitás Hajnóczy Péter műveiben*, Gondolat, Budapest, 2018, 27.

[31] Uo., 18–19.

A tiszaeszlári eset feldolgozottságát, referenciális megfeleltethetőségének lehetőségeit, hatástörténetét már az irodalomtudományok területén is többen vizsgálták, ám olyan értelmezés, mely reflektált volna az események hátterében meghúzódó különleges büntetőjogi helyzetre és annak a Krúdy műben való átpoetizáltságára, még nem született. Holott igazán termékeny lehet a témára nézve például Theodore Ziolkowski módszere, aki munkáiban azt vizsgálja, miként ívelnek át jog és irodalom összefüggései bizonyos történelmi korokon, különös tekintettel azokra az időszakokra, amelyekben a jog valamilyen válsághelyzetbe jutott vagy fordulóponthoz ért, és arra, hogy mindez milyen módon tükröződik a korszak irodalmi műveiben. Értelmezései egy-egy korszak irodalmi műveinek egyfajta valóságreferens értelmezéseként rávilágítanak az adott periódus jogéletének dilemmáira és a jogi és irodalmi szövegek tényleges egymásra hatására.[32] Az eszlári per ugyanis éppen egy átmeneti korszakban zajlott, mikor a még érvényben lévő szokásjog és a még ideiglenes perrendtartás egyszerre élő szabályai nem csak az egyes eljárások idejére jelentettek bizonytalanságot a bíróságok számára, de egyszerre komoly és tartós feszültséget teremtettek az ezeket alkalmazni kívánó országos és vármegyei hatóságok között is.

„És a magyar törvénykönyvet a szívemben"[33]

„Aligha volt addig büntetőeljárás a magyar jogtörténetben, melyben a vizsgálat vezetőit az állítólagos törvénytelenségek és hibák miatt olyan heves, tartós és nyilvános támadások érték volna, mint a tiszaeszlári perben"[34] – írja Blutman László, de ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy ez a vádaskodás nagyban Eötvös „tenger mulasztást és a sok törvénytelenséget" emlegető retorikájának volt köszönhető. Mely részint a vizsgálóbíró, Bary József személyére, részint a törvényszék munkájára kívánta hárítani az ügy elfajulásának felelősségét. „A mértékadó irányzat arra épít, ha szakszerűen végezték volna el a nyomozást és a vizsgálatot, akkor nem futhatott volna tévútra az ügy."[35] Holott, ahogy Stipta István is megfogalmazza: „részben a büntetőeljárás akkor hiányos és ellentmondásos szabályozása, valamint a szükséges eljárási garanciák hiánya vezetett az ügy félrecsúszásához".[36]

Deák Ferenc 1848. április 29-i rendelete volt Magyarországon az első perrendtartási jogszabály, amely a szóbeliség, a közvetlenség, a nyilvánosság, a kötelező védelem, az ügyféllegyenlőség és a bizonyítékok szabad mérlegelése elvét kötelező normává tette, és az igazságszolgáltatás terén nem ismerte el a rendi különbségeket. A szabadságharc bukása után az osztrák büntető perrendtartás lépett életbe,[37] melynek hatályát csak az 1861-es *Ideiglenes Törvénykezési Szabályok* szüntette meg, amely viszont a tradicionális jog szabályainak viszszahozatalával elég tág teret hagyott a bíróságoknak a különféle jogértelmezésekre. Ezért volt jelentős szerepe 1865-től Pauler Tivadar *Büntetőjogtanának*, majd végül Csemegi Károly munkájának, aki 1871-ben kapott megbízást a büntető törvénykönyv elkészítésére.[38] De

[32] Vö. Uo., 29.

[33] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Egy úr, ki az ablakon ugrik ki, Magvető, Budapest, 1975, 322.

[34] Blutman, i. m., 149.

[35] Uo.

[36] Stipta István: *A tiszaeszlári per és a korabeli büntető eljárásjog*, in *Jogtörténeti Szemle* (IV), 2012, 23.

[37] Vö. Mezey Barna szerk.: *Magyar jogtörténet*, Osiris, Budapest, 442–443.

[38] Uo.

szintén Csemegit bízta meg Horváth Boldizsár igazságügy-miniszter a bűnvádi eljárás ideiglenes szabályozásának megtervezésével, amely törvényjavaslat szövegét mint „Ideiglenes eljárási szabályzatot" 1872-ben körrendelettel küldték meg a bíróságoknak,[39] hogy azt egy időre fogadják el irányadó szabályként. Ám „annak ellenére, hogy a bűnvádi eljárási szabályzatot, amelyet fedőlapjának színe után »Sárga könyvnek« neveztek el, hivatalos jogforrás erő hiányában adták ki, mégis 28 évig irányította a büntető eljárási gyakorlatot."[40]

Ami pedig az id. Krúdy Gyula viselkedésének megítélése szempontjából azért fontos körülmény, mert ezzel együtt: „A felsőbb szintű bíróságok előtti eljárás továbbra is a régi szokások szerint zajlott."[41] Az eszlári eset kapcsán legtöbbet emlegetett hiba pedig magából a büntetőeljárás inkvizitorikus és titkos jellegéből fakadt, hogy bár a védelem engedélyezve volt, csak főbenjáró ügyekben tették azt kötelezővé. „A védői jogok korlátozottak voltak; az iratok megtekintése a vád alá helyezésig csak kivételes lehetőség volt. Sürgősebb eljárási cselekményeket a vizsgálóbíró vád nélkül is teljesíthetett."[42] Ebben a múltba kapaszkodó, de a jelennel a saját érdekeiben már alkudni hajlandó, rendkívül összetett jogi környezetben zajlott hát a per, mely végül Eötvös Károlynak rendkívüli ismertséget és a századfordulóig kitartó országos tekintélyét szerzett. Amit most azért jegyzek meg, mert ahogy a per során még használatos Csemegi „Sárga könyv" is csak 1900-ig voltérvényben, épp úgy a Krúdy szövegek Eötvösének karrierjében is a századforduló bizonyult vízválasztónak. E párhuzamoknak köszönhetően pedig maga a táblabírókor, az azt kvázi lezáró botrányos eszlári per és Eötvös alakja megnyugtató egységbe gyúrva jelenik meg a Krúdy-szövegek tanulságait szintetizálni vágyó olvasó előtt.[43]

A nyíregyházi ügyvédi kérvény aláírói

Az eszlári heccként is emlegetett ügy Szeyffert Ede ügyész megfenyegetésével végződő epizódja, amellett, hogy nagyszerűen világítja meg a különböző meggyőződések közt feszülő ellentétek ütközőpontjait, az incidens végén visszavonuló id. Krúdy figurájának regénybeli összetettségét is kiválóan illusztrálja. A kérdés ugyanis bonyolult, hiszen több kritika is kiemeli az idősebb Krúdy szerepét mint olyan résztvevőét, aki az igazság ellenére is ragaszkodik a rendi hagyományokhoz. Ezekben az írásokban a nagyapa a világ kerekét visszafelé forgatni vágyó negatív alakként jelenik meg. Nagy Péter például arról ír, hogy Krúdy a vérvád-ügyet csak ürügyként használja, hogy a bukott óvilág és a felvilágosult jövő közti distinkciót megte-

[39] Az egységes gyakorlat kialakítása végett azonban az igazságügy-miniszter 1872 májusában a Királyhágón inneni magyar bíróságokra, míg a budapesti királyi főügyész pedig az ügyészségekre nézve előírta ideiglenes alkalmazását. Blutman, i. m., 21.

[40] Uo.

[41] Uo.

[42] Uo.

[43] Megjegyzem mindemellett, az eszlári regény maga is említést tesz az egyik Csemegi-könyvről, a kódexről. Ha nem is túl részletesen, de egy Eötvös és Wahrmann kisasszony közt megrendezett párbeszédből kiderül, hogy Eötvös nem visz mást a tárgyalásra magával csak az apjától örökölt sétapálcát. „– És a magyar törvénykönyvet a szívemben. – Csemegit? – És Hoffmann Ede bécsi egyetemi tanár úr, Virchow Rudolf berlini egyetemi tanár úr és E. Skrzeczk berlini törvényszéki orvostani professzor úr véleményeit az eszlári hulláról." Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Egy úr, ki az ablakon ugrik ki, Magvető, Budapest, 1975, 322.

hesse: „Az ő regénye a régi Magyarország és az új Magyarország birkózásáról szól: arról, ahogyan a vármegyei világ, a csendbiztosi világ, a nemesi gátlástalan önkény világa megsemmisül s egy új, modernebb, centralizáltabb és felvilágosultabb világ születik ebben az országban."[44] Nagy kissé indulatos munkájában amellett érvel, hogy amíg a legifjabb „Krúdy egy pillanatig sem hagy kétséget afelől, hogy ő maga melyik oldalon áll; ugyanakkor többször is hangsúlyozza és ábrázolja, hogy saját nagyapja, a helyi potentát Krúdy Kálmán [sic! Értelemszerűen: Gyula.] a vérvád-tábor híve és egyik mozgatója volt."[45]

De még a témát feldolgozó Sándor Iván[46] is a legidősebb Krúdyt látja a regény egyik leginkább diabolizált alakjának. „[A] valóság helyett éppen előlép a szerep: amikor ezért nem veszik figyelembe a tényeket, mert a közvélemény a »megye tekintélyére« hivatkozva a nyíregyházi korzón ártatlanok elítélését követeli, és a tiltakozólevelet aláíró idősebb Krúdy szerint is csak az a lényeg, hogy ha ők egyszer kijelentettek valamit, ahhoz az akár igaz, akár nem, tartaniuk kell magukat mert »ezt kívánja a vármegye becsülete«.[47]" Sándor kiemeli az 1848-49-es hajdani Honvédegylet vezetőjének szerepét, aki elnökséget vállal azon az 1883. június 24-i megyei ülésen, amelyről tiltakozó levelet küldenek az igazságügy-miniszternek, amiért a főtárgyalás nem a vérvádat igazoló megyei közhangulat szerint vezettetik.[48]

Az idősebb Krúdy is részt vesz tehát abban a vitában, amely a Szeyffert Edét illető támadásokból bontakozik ki, akit azért állítanak pellengérre, mert sokak szerint a tárgyaláson nem megfelelően látta el a feladatát. A pert feldolgozó Eötvös és Krúdy is megemlíti például az esetet, mikor Szeyffertet a pártoskodásáért Ónody veréssel fenyegeti. „Ónody Géza megsuhogtatta a sétapálcáját a levegőben. – Most elszámolunk, főügyész úr!"[49] A közvádlóként eljáró Szeyffert Ede ugyanis a vádbeszédében majdnem nyíltan elismerte, hogy a vádakat alaptalannak tartja, sőt a végtárgyaláson ő maga kérte a vádlottak felmentését. Szeyffert szerepe azért alakult így, mert az volt a cél, hogy még a törvényszék mondja ki a vádlottak felmentését, és ne később az ügyészségnek kelljen ejteni az ügyet.[50] Nem tudni például, hogy célzatosan vagy sem, Szeyffert még szívességet is tett a védelemnek azzal, hogy saját maga nyilváníttatta a vádat vérváddá (vallási-rituális gyilkosság vádjává), mellyel tulajdonképpen stigmatizálta az eljárást.[51] Szeyffert, hogy saját kettős szerepét magyarázza, záróbeszédében arra hivatkozott, hogy célja a teljes igazság felvázolása volt, ám, ez amilyen jól hangzik, félreértést tükröz, ugyanis az „igazságot a bíróságnak kell megállapítani és képviselni." Ehhez pedig a felek akkor járulnak legjobban hozzá, ha feladatuknak megfelelően és szabályosan ütköztetik az érveiket.[52] A közvádló ily módon érthető közfelháborodást kiváltó vádbeszéde után a nyír-

[44] Nagy Péter: *Elfelejtett kincsek: Krúdy Eszlárja,* in *Debreceni Szemle* 2001/3, 447.

[45] Uo., 448.

[46] Sándor Iván: *A tiszaeszlári per és 2015,* L'Harmattan, Budapest, 2015.

[47] Uo.

[48] Vö. Uo.

[49] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, A főügyész utcai megtámadása, Magvető, Budapest, 1975, 407.

[50] Blutman, i. m. 169.

[51] Uo., 176.

[52] Vö. Uo., 54.

egyházi ügyvédi kamara keresztény tagjai ülést tartottak, „és 1883. június 24-én tizenketten kezdeményezték az igazságügy-miniszternél a közvádló visszahívását."[53]

Ez esetünkben azért is fontos momentum, mert, ahogy arról Kövér György tudósít, az aláírók közt ott szerepelt mindkét idősebb Krúdy Gyula neve is. Kövér egyébként ezt azért hangsúlyozza külön, mert Krúdy a regényében „nem sorolja fel a 12 aláírót, csak a kezdeményező nagyapát, aki állítólag személyesen vitte fel az igazságügy-miniszternek a levelet."[54] Az író az esetről így emlékezik: „Ugyanekkor Nyíregyházán tizenkét ügyvéd (idősebb Krúdy Gyula elnöklése mellett) a megyeház termében vádiratot szerkesztett az állami főügyészhelyettes ellen, amely vádiratban azzal vádolják Seyffert Edét, hogy pártoskodva, megbízhatatlanul képviseli a közvádat, az igazságot, ugyanezért ennek megállapítása után a főügyész azonnali visszahívását kérik a legfelsőbb igazságügyi hatóságtól."[55] Majd a levél szó szerinti közlése után az eset megokolásába kezd: „Miért lépett ki idősebb Krúdy Gyula, a nyíregyházi ügyvédek nesztora, eddig elfoglalt, tartózkodó, pártonkívüli álláspontjából? – Azért, mert a város és vármegye becsületéről volt már szó, nem pedig a zsidók dolgáról, amelyet amúgy is rendbe hoz majd Eötvös öcsém – mondta az elnök, akit éppen az 1848/49-es Honvédegyletnél viselt tisztsége miatt így volt szokás szólítani."[56] Röviddel ez után az is kiderül, hogy végül hiába kardoskodott a legidősebb Krúdy. „Pauler miniszter jótállt Kornissért, a törvényszékért, a rendért és nyugalomért, de Seyffert főügyész-helyettes ott marad a helyén, ahová küldte. Id. Krúdy lángolva jött vissza Nyíregyházára."[57]

Figyelembe véve, hogy az idézett részben maga Krúdy világítja meg nagyapja döntéseinek okát: hogy a nagyapja tulajdonképpen a vármegye azon jogát védelmezi, mely szerint lemondathatná a főügyészt, ám azzal, hogy azt a miniszter nem engedélyezi, már nemcsak a Szeyffert-ügybe avatkozik be, hanem a vármegye hatáskörébe tartozó kérdésbe is. Ennek pedig vajmi kevés köze van az idősb Krúdy vallási meggyőződéseihez.

Más szóval ez a vita alapvetően jogi szempontok alapján alakul ki, érinti elsősorban a tisztázatlan magyar viszonyokat és így tulajdonképpen kritikája is a kornak, amely hagyta, hogy az indulatok így elfajuljanak, idősb Krúdy pedig ennek, a kor elmaradt jogrendszerét pellengérre állító vitának a szócsöve. A nagyapa viselkedése tehát egyrészt felhívja a figyelmet, hogy a szabályozások azért hibásak, mert nem szabnak egyértelmű határt az országos és a vármegyei hatóságok hatásköreinek, másrészt pedig kiáll ellene, mert az német. „A német istenit! – mondta, és a legkedvesebb unokáját is megnadrágolta idősebb Krúdy Gyula. Mert haragjában mindenkit németnek szidott. Még a zsidót is. A németre haragudott leginkább e világon."[58]

Tudjuk, hogy az öreg Krúdy, a negyvennyolcasok elnöke számára ellenszenves volt minden, ami osztrák vagy német, de az író itt is tovább utal, a fentebb részletezett jogtörténeti változásokra, melyek bár folyamatosan új és új formában, de valamelyest mégis magukkal vitték a német jog elveit. Tehát az ügymenet tisztaságának a megőrzése nem valamiféle refle-

---

53 Vö. Uo., 176.

54 Kövér, i. m. 526.

55 Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, A tárgyalási termen kívül is történnek nevezetes események, Magvető, Budapest, 1975.434–435.

56 Uo., 437.

57 Uo., 438.

58 Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*, Előhang, Magvető, Budapest, 1975, 24.

xes ragaszkodás a vármegyei rendszerhez, hanem egy ennél sokkal mélyebb összefüggés felismerése. Magyarország legélesebb vitái a korban a szokásjog és az ideiglenes perrendtartás szabályai közt eligazodni próbáló Vármegye és Királyi Törvényszék közti viszonyban és harcokban csúcsosodtak ki. Ezt a helyzetet látja át az idősebb Krúdy, és ezért próbálja képviselni a Vármegye és végső soron a német hatástól való mentesség érdekeit. Mikor azonban a felsőbb döntés ezt ellehetetleníti, háttérbe vonul, és tevőlegesen már nem is vesz részt a per eseményeiben. Ezen a ponton pedig meglehetősen hasonlít egymáshoz a Honvédegylet elnöke és a Vajda. Hiszen, ahogy ez a forduló jelenti a megálljt a legidősebb Krúdy számára, úgy Eötvös pályafutása is itt éri el tetőpontját, ami ebben a jogi szempontú kontextusban azt is jelentheti, hogy az utolsó táblabíró nevével fémjelzett korforduló áttételesen megegyezik a modernet az ótól elválasztó, tulajdonképpeni századfordulóval. Ezt az elképzelést erősíti az a talán Krúdy által is jól ismert tény, hogy a per során alkalmazott, oly sok bonyodalmat okozó Sárga könyv a tizenkilencedik századdal kéz a kézben kivonulva vesztette hatályát, hiszen a felelősök 1900. január 1-jén hirdették ki az új, 1896:33. tc.-ként ismert bűnvádi perrendtartást.

BALÁZS KATALIN

A tanúsítás fenomenológiája

BORBÉLY SZILÁRD: A TESTHEZ, ÓDÁK & LEGENDÁK

Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetének a költő korábbi, *Halotti Pompa* című munkájához hasonló, kiemelkedő szerepe van a holokauszt hazai, irodalmi narratívájának kialakításában. Míg a *Halotti Pompa* a személyes kifejezésmód megkerülésével a holokausztot a régi szöveghagyományok megszólításával állítja párbeszédbe, addig *A Testhez* a trauma személyessé tételének és az áldozatokkal való azonosulásnak a témájává alakul. A holokauszt-irodalmakban a legtöbb esetben megjelenik a trauma integrálására tett erőfeszítés, mely az írásban, a kifejezésben talál formát. Az integráláson és a tapasztalatok elsajátításán túlmenően lényeges funkcióként kell megemlíteni a tanúsítást. Tanulmányomban a tanúsítás fenomenológiai jelentőségét szeretném hangsúlyozni.

Ahogyan Kertész Imre a *Kié Auschwitz* című esszéjében, úgy Borbély Szilárd is hasonló aggodalommal beszél *Auschwitz holnap* című írásában az újabb nemzedék felelősségéről, arról, hogy Auschwitz vajon helyet kap-e a jövő generációjának emlékezetében szemközt a „napirendre térni akaró gondolkodással" és azzal a feltartóztathatatlan mozgással, mellyel az a túlélők eleven tapasztalatából végleg az írás terébe lép. A holnap nemzedéke már csak a *kulturális emlékezet* formáiból és nem a *kommunikatív emlékezet*ből tudhatja meg, mit jelentett a túlélőknek Auschwitz, a test tanúsításának története és az elsődleges tapasztalat elbeszélése végérvényesen megszakad. „Miként lesz Auschwitz holnap elbeszélhető? Amikor már nem lesznek túlélők, egyedül a művészetek és a tömegkultúra mítoszai beszélhetik el Auschwitz borzalmát. Ez nem lesz azonos a túlélők tapasztalatával."[1] Borbély Szilárd tisztában volt azzal, hogy lehetetlenség, de még inkább tapintatlan vállalkozás lenne a túlélők tapasztalatairól beszámolni.[2]

Fontos megjegyezni, hogy a fenomenológiában a tapasztalat fogalmának gazdag történeti jelentősége van. Tengelyi László értelmezése szerint a tapasztalat fogalma nem tévesztendő össze az élmény fogalmával, ugyanis az „élmény" csupán tudattartalmakra vonatkozik, a „tapasztalat" viszont olyasvalami, ami meglepetésszerű újdonságként érkezik a tudatba, a tudat által táplált várakozások ellenében.[3] Heidegger a tapasztalatot rajtunk kívül álló, tőlünk idegen eseményként írja le, ami nem áll köszönő viszonyban az előzetes várakozásainkkal: „Valamivel, legyen egy dolog, egy isten, egy ember, tapasztalatot szerezni azt jelenti, hogy az megtörténik velünk, megérint minket, megráz és megváltoztat."[4] Vitán kívül áll az a tény,

---

[1] Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 115.

[2] Uo., 27.

[3] Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*, Atlantisz, Budapest, 2007, 63.

[4] Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Vittorio Klostermann GmbH., Frankfurt am Main, 1985, 149.

hogy Auschwitz tapasztalatának kifejezése, szavakba öntése egyedül a túlélőket illeti meg, de vallomásaik bármikor felidézhetők. Körülbelül hetven évvel a deportálások után így jár el az immár tíz éve megjelent *A Testhez* című kötet, amely a túlélők visszaemlékezéseit idézi a Pécsi Katalin szerkesztésében megjelent *Sós kávé* című antológiából. Borbély Szilárd nagyrészt ebből a kötetből emeli át a lágerekhez kapcsolódó *legendák* alapjául szolgáló „elmeséletlen női történeteket", az elsődleges tanúk elbeszéléseit.

Ha összevetjük a forráskötetet a legendák szövegeivel, láthatjuk, hogy a harmincegy elbeszélést tartalmazó gyűjteményből négy visszaemlékezés kap kiemelt szerepet: Sommer Magda: *Állomások (részletek)*, Rácz Éva: *Tizenkét évesen…*, Kun Magda: *Az emberség erővonalai*, László Klári: *A sámlin ülve*. Az említett visszaemlékezések Borbély-féle változatairól *(A matyóhímzés, A Nefelejcs, A szent edény, A sámli)* megállapítható, hogy a költő – a címváltoztatásokat leszámítva – tartalmilag kevés beavatkozást hajt rajtuk végre, több esetben a történet végzetes kimenetelét hangsúlyozza és fordítja a tragédiát sejtető irányba.

„Ahogyan ötös sorokban vonultunk, egyszer csak egy német katonatiszt elé kerültünk, aki terpeszállásban irányította az embereket jobbra-balra. […] Meztelenre kellett levetkőzni és a ruhánkat otthagyva, […] szinte pillanatok alatt máris áttereltek bennünket egy másik terembe. Abban a pillanatban mögöttünk bezárult a hatalmas vasajtó. […] Ordítva dörömbölni kezdtem a vaskapun. Minden hiába. Akkor világosodott meg hirtelen minden bennem. Elvesztünk! […] Ahogy elfordultam a kaputól, Klárit kopaszon láttam már mellettem. […] Senkit sem tudtam felismerni; a kopaszság felismerhetetlenné tette az ismert arcokat." (Sommer Magda: *Állomások*)

„Ötös sorokba haladtunk előre. A reflektorok fénycsóvái / vakítottak szembe. Egy német tiszt terpeszbe. Állt valahol / ott messze. Minket jobbra irányít. Vetkőzni kellett / egy terembe. Aztán áttereltek egy másikba, és a vasajtót / rácsapták reteszre. Ordítva dörömböltem egyre. Valóban / elvesztünk, értettem meg végre… Visszafordulva a többiek / már kopaszra nyírva. Meg sem ismertem senkit. / Álltak ott, mint a birka. A testükre libabőr volt írva." (A Matyóhímzés)

A tartalmi ekvivalencia és az érzelmi hatásmechanizmus differenciája jól tükröződik a forrásszöveg (Sommer Magda *Állomások*) és annak átdolgozása *(A Matyóhímzés)* között. Az érzelmi hatást a rövid mondatok rímbe szedett, durván tagolt zaklatottsága és a történet élőképszerűségét idéző auditív és vizuális benyomások erősítik fel. Az eredeti szövegből az „ordítás" és „dörömbölés" változtatás nélkül kerülnek át, viszont a „bezárult a hatalmas vasajtó" *„a vasajtót / rácsapták reteszre"* kifejezésre módosul. A szembe világító reflektorok fénycsóvái mint erőszakos érzéki benyomás, új építőelemként épül be a leírásba. A következő szövegeknél látható a tartalmi és a cselekménybeli egyezés, de a történetek befejezésénél a különbség itt már számottevőbb:

„a Boráros tér környékén kapaszkodom ki a vízből […] Hajnali sötétség, kihalt utcák. Mezítláb, csurom vizesen keresek menedéket apám régi ismerőseinek lakásán, a Gát utcában. Befogadnak, megszárítanak »kiolvasztanak«, egy hétig tart, amíg lábra állítanak. […] nem hozhatok bajt rájuk […] Elindulok a városba, […] A Városligetben találom magamat […] A gettóban, egy hosszú sorban – talán éppen kenyérért álltak –, felismerem az anyámat. Már nem voltam egyedül a világban. Valahogy kihúztuk ott, kettesben, január 18-ig, az oroszok bejöveteléig." (Rácz Éva: *Tizenkét évesen…*)

„A Boráros tér környékén / kapaszkodom ki. Hajnali sötétség, kihalt utcák. Lépkedek / köveken csendben mezítláb. Apám ismerősei befogadnak / Gát utcába. Egy hétig melengetnek. Így állok lábra. Menni kell / továbbra. Megyek a városba. A Városligetben találok magamra. / Megyek a gettóba. Egy hosszú

sorban bukkanok anyámra. Nem / egyedül, ketten a világba! Várunk naponta. Majd válunk halálra." *(A Nefelejcs)*

Míg Rácz Éva a gettóban való várakozást a felszabadulás reményében fogalmazza meg, addig *A Nefelejcs* elbeszélője inkább lemondással és beletörődéssel várja a biztos halált. Az „egy hétig tart, amíg lábra állítanak" megfogalmazás helyére az „*Így állok lábra*." lecsupaszított szerkesztésmód, a „nem hozhatok bajt rájuk" személyragot viselő ható ige helyére a „*Menni kell / továbbra*." módosító igével ellátott főnévi igenév személytelen formája kerül. A morfológiai és a szintaktikai módosítások eredményeként az eseménysor traumatikus mozaikdarabjai kerülnek előtérbe, és a történések empatikus jelentést hordozó részletei háttérbe szorulnak. A legendák szövegeiben az alany nem tudja uralni az általa megélt történéseket és az általa megélt cselekvést sem. A forrásszövegben azt olvassuk: „Ahogy elfordultam a kaputól, Klárit kopaszon láttam már mellettem.", ami a legendában a következőre módosul: „*Visszafordulva többiek / már kopaszra nyírva*." Az első mondatrészben a személy(es)t kifejező „elfordultam" igét a „*Visszafordulva*" személytelen módhatározói igenév cseréli föl. Az igekötő módosítása a test térbeliségének és orientációjának fontosságára hívja fel a figyelmet: az „elfordultam"-hoz képest a „*visszafordulva*" forma sokkal inkább egy bizonyos irány felé tartó mozgás képzetét kelti; a „többiekre" való visszafordulás mintha a gázkamrák előtti pillanatot jelenítené meg. Köztudott, hogy a gázkamrák a kivégzés hatékonyabb és személytelenebb formáját tették lehetővé az elkövetők számára, ahol nem az egyént, hanem a névtelen tömeget mészárolták le. A tömeggyilkosságokra jellemző személytelenséget a „többiek" megnevezés viszi színre a név („Klári") eltörlésével egyidejűleg. Talán nem véletlen az sem, hogy a „kopaszon láttam" múlt idejű igealak helyére a „*kopaszra nyírva*" passzív szerkezet lép, amelyre a magyar nyelvnek egy másik terminusa is van: a szenvedő szerkezet.

A fentiektől eltérően *A sámli* című szöveg nem a poétikai eljárások és módosítások folytán válik érdekessé, ugyanis alig találunk számottevő különbséget a forrásszöveg és annak átirata között. A *Sós kávé* egyik különleges darabja, *A sámlin ülve* explicit módon problematizálja az önazonosság és az elbeszélt élettörténet egységének lehetőségét. Az alábbi szövegben három generáció emlékezete olvad össze egyetlen elbeszélésben.

„Jellegzetes kép a gyerekkoromból. Nagyanyám mesél, és én a lábánál ülök, a sámlin. […] A vonat először Komáromba ment, majd sok-sok napig nem tudni, hova. Itt anyám közbe szokott szólni, ha épp a közelben volt: Igen, azt se tudtuk, hova megyünk, de nagyon sokan voltunk. Én is beszorultam a sarokba és megnyomódott az egyik vállam, azóta is fáj. Mikor anyám kiment, nagyanyám felém fordult: Hallottad, mit mondott anyád? Hogy beszorult volna a sarokba? Nem is ott állt. De azt elhiszem, hogy fáj a válla, még most is, mert órákig tartotta a vállán a te apád halott anyját, a te nagyanyádat, Sulc Fánit. […] Állunk az appelplatzon, hajnalban, meztelenül, kopaszon. A nap még nem kelt fel, reszketünk. Nincs hajunk, hogy melegítsen. Hallom nagyanyám hangját. Látom az appelplatzot, szemben velem nagyanyám arca, mert most nem a sámlin ülök, hanem az ágyban reszketek. Beteg vagyok. Közben felkelt a nap. Nagyon meleg van, forróság. Éget a nap. Lázam van. Vannak, akik nem tudnak már állni. Összeesnek. Eltűnnek. Mikor végre stimmel a szám és elvonulunk, testek a földön. Elalszom." (László Klári: *A sámlin ülve*)

Az elbeszélő nagyanyja és édesanyja visszaemlékezéseit idézi, elmondott történeteiket illeszti össze saját emlékeivel. Az egymásba ékelődő elbeszélések és a jelenben felvillanó emléktöredékek sodrásában az elbeszélő a mások által megélt történetekbe/emlékképekbe olvad, és azokban mintha saját élettörténetének konstitutív elemeire ismerne. Az „együttes élet", az „együttes észlelés" vagy a „közös vélekedés" gondolata természetes velejárója a min-

dennapoknak, életünket családi történetek keretezik és a ránk hagyományozott elbeszélések folytonos felidézése során azon vesszük észre magunkat, hogy bizonyos történetek a saját emlékeinkké váltak, anélkül, hogy átéltük volna őket. És nem ritkán előfordul az is, hogy a másokkal megélt élmények vagy tapasztalatok közös felidézése meglepő felismeréssel gazdagítja történeteink tartományát. Az idézett részlet második felétől azonban az elbeszélő és az elbeszélt én önazonosságának bizonytalanságaira, valamint az időtapasztalatban egy nem lineáris, oszcilláló strukturálódásra figyelhetünk fel. Az elbeszélt élet és a megélt élet között hirtelen különbségek támadnak, szakadáshelyek keletkeznek az élettörténet összefüggésében, amelyek ellenállnak az elbeszélői tudat elrendező, értelmező és megértő kísérleteivel szemben. Élettörténet és önazonosság egymással nem megfeleltethető fogalmak, különösen érvényes ez a válsághelyzetekre, ahol egyértelműen felmerül *a traumatikus szubjektivitás* lehetősége.

Tengelyi László a Paul Ricoeur által kidolgozott narratív identitás elméletének vizsgálatakor különbséget tesz az *értelemadás* és az *értelemképződés* között. Tengelyi szerint „az élettörténet olyan értelemképződés színtere, amely uralhatatlanságában és ellenőrizhetetlenségében gyökeresen különbözik minden értelemadástól. […] Ez a megfigyelés olyan nehézség forrása, amelyen a narratív identitás elmélete egyik változatában sem képes úrrá lenni."[5] *A sámlin ülve* című szövegben azt látjuk, hogy a készen kapott értelemösszefüggésből váratlanul új elemek lépnek elő szerkezetváltást okozva a narráció rendjében. Ezek az eltérések és hézagok arra figyelmeztetnek, hogy érdemes számot vetnünk a *tanúsításban jelenlévő értelemképződés* folyamatával is; a *kifejezés tapasztalatá*val. Merleau-Ponty fenomenológiai nyelvfelfogásában a kifejezés tapasztalata azt kívánja érzékeltetni, hogy az írás vagy a beszéd során előre nem látható módon új értelemozzanatok képződnek a szerző/beszélő eredeti szándékától függetlenül.[6] Ennek értelmében a tanúsítás „története" nem ér véget a tapasztalat kifejezésének nehézségeinél, úgy tűnik, hogy a tanúsítás több, mint a *kifejezésért vívott küzdelem*, mert az eleven jelenben szembesülnie kell újra és újra a kifejezés tapasztalatával; a spontán módon fölszakadó értelemalakzatokkal, amelyek az idegenség erejét szegezik a megnyilatkozóval szemben és az (ön)értelmezés újraalkotására kényszerítik. Felvetődhet a kérdés, hogy a magától felszakadó új értelem vajon nem pusztán a tudattalannak egy korábban elfojtott terméke-e?

A tudattalan fogalmával kritikus ponthoz érkeztünk. Ebben az írásban nem célom a fenomenológia és a pszichoanalízis viszonyát megvizsgálni a tudattalan fogalmának tekintetében[7], de annyit mindenképpen fontos megjegyezni, hogy már Husserlnél is megjelenik érintőlegesen a (fenomenológiai) tudattalan fogalma, mint egyfajta perifériás tudat és előzetes szintézis, de a fenomenológia az elfojtás mechanizmusát nagyon is vitatja. Husserl a passzív szintézisről szóló előadásaiban (*Analysen zur Synthesis*, Hua XI.) igyekszik föltárni a tudatküszöb alatt zajló folyamatok működését, egészen pontosan az affektív és a pre-affektív tudatszintek közötti viszony érdekli, hogy miként képes egy a tudatban meglévő értelemalakzat „a passzív előzetes adottságok hátteréből" kilépni. Miért marad rejtve valami a tudatosság és a reflexió számára, ha bizonyos formákban mégis megmutatkozik? Husserl szerint az elfojtás

[5] Tengelyi László: *Élettörténet és önazonosság*, in *Holmi* 1998/4, 534.

[6] Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, Gallimard, Párizs, 1969, 34.

[7] Erről a viszonyról kiváló összefoglalást nyújt Ullmann Tamás tanulmánya: *A tudattalan modelljei, Fenomenológia, pszichoanalízis és kognitív tudományok*, in *Filozófiai Szemle* 2017/1.

elmélete nem kielégítő magyarázat a tudatvilág e folyamatainak megértéséhez. Eugen Fink úgy fogalmaz, hogy „csak a tudat explicit analitikája után állítható fel egyáltalán a tudattalan problémája."[8] Részben egyetérthetünk Horváth Lajos összefoglaló megállapításával, miszerint „a fenomenológia egyrészt heves kritikának veti alá az elkülönült lelki szerkezetként vagy rezervoárként meghatározott tudattalant, másrészt pedig adós marad a mindennapi élet(világ) pszichopatológiájában is jól ismert disszociációs jelenségek, komplexusok és fizikai-érzelmi traumák értelmezésével"[9] – mégis úgy gondolom, hogy ha a fenomenológia nem más, mint „kísérlet tapasztalatunk közvetlen leírására, úgy, ahogy van, minden tekintet nélkül pszichológiai genezisére és kauzális magyarázatára, melyeket a tudós – a történész vagy a szociológus – adhatna"[10], akkor sokkal közelebb áll az élet természetes közegéhez, ahol *az egyes szám első személyben megfogalmazódó tapasztalatoknak* van kitüntetett szerepe minden más tudománnyal szemben, amely alól kivételt képez az irodalom maga. Ha az *egyénből,* illetve az individuális tapasztalat gazdagságából indulunk ki, akkor nem túlzás azt állítani, hogy a fenomenológia szándékát tekintve elválaszthatatlanul összekapcsolódik az irodalommal.

Több tanulmány megemlíti, hogy *A Testhez* című kötetben különös jelentősége van a grammatikai szabálytalanságoknak és hibáknak. A különböző tematikából építkező prózaversekben különféle grammatikai anomáliákra bukkanhatunk. Az abortusszal és a magzatelvesztéssel foglalkozó szövegeknél a személy és az igei személyragok közötti egyezés marad el *(„döntöttünk végre, hogy gyereket szeretne")*, vagy az első személyű ragozás harmadik személyű formával helyettesítődik csonka módon a *-k,* illetve az *-m* rag elhagyásával az ige végéről *(„Nem én irányította / életem és az hitte, ez így normális").* A szexuális abúzust tematizáló szövegben a határozott és a határozatlan névelő (mondattördelő) halmozása figyelhető meg, ami nem csekély szereppel bír a nemi erőszak kontextusában, ellentmondásos módon ad hangot az élvezetnek és a fájdalomnak egyaránt *(„nagyon / bő a alapból volt a bő volt rám a bugyi a félre lett / húzva").* A holokauszt szövegekre többnyire a helyhatározói ragok elhagyása jellemző, ami egyrészt az élőbeszéd benyomását kelti, másrészt újabb többletjelentésre hívja fel a figyelmet. Barna Péter az agrammatikus szerkesztésmódnál rámutat arra, hogy „a pattogó rímek, éles soráthajlások, inverziók, csonka mondatok azt az érzetet keltik az olvasóban, mintha egy felsőbb erő ellentmondást nem tűrő, megváltoztathatatlan, mindent átíró és meghatározó, ítéletei lennének."[11] A felszólító parancsoló mód és a határozói ragok hiánya katonás ragrímekbe való rendezésével célelvűséget, irányítottságot, teleologikusságot sugall. *(„Édesapám munkaszolgálatba, édesanyám az ablak előtt / várta, a Kontrássy utcába." „Oxigénhiány a vagonba.", „Felsorakozni / vízpartra, kabátot, cipőt lábhoz lerakva.")*

Összefoglalva a fenti fejtegetéseket*: A Testhez* holokausztversei a forrásszövegekhez képest egy nyersebb, zaklatottabb és töredékesebb nyelvezetet hoznak létre, ami nem jár együtt a stílus átpoetizálásával vagy megemelésével. Vilmos Eszter helyesen látja meg Borbély Szilárd sűrítési technikájának mibenlétét, amikor a történetek nosztalgikus, anekdotikus

---

[8] Edmund Husserl: *Az európai tudományok válsága II,* ford. Berényi Gábor, Mezei Balázs, Atlantisz, Budapest, 1998, 199.

[9] Horváth Lajos: *Fenomenológiai tudattalan és testemlékezet*, in *Filozófiai Szemle* 2018/3, 36.

[10] Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012, 7.

[11] Barna Péter: *Női narráció, szolecizmus, prózaversnyelv, transzhumán*, in *Zempléni Múzsa* 2012/1, 20.

elhagyását a traumához való közelítéssel magyarázza.[12] És valóban, Borbély Szilárd azokat a szintaktikai egységeket veszi át, és teszi töredékessé, amelyek traumatikus eseményekről (az egyén által elszenvedett zsidótörvényekkel járó társadalmi megbélyegzésről, halálközeli eseményekről, a bevagonírozás menetéről, a táborokba vezető vonatútról, a családok elszakadásáról és a szelekcióról, a megszégyenítésről; a kopaszság és mezítelenség elszenvedéséről) számolnak be. Ahogy a legendák, úgy a forrásszövegek sem a tábori élet mindennapjait mutatják be. Nem kapunk képet a táborokban zajló munkáról, az étkezés vagy az alvás körülményeiről, a napi tevékenységekről, elmaradnak tehát mindazok a részletek, amik egy deportált ember „átlagos" napját jellemzik. A legendák szövegeinek egyik legfontosabb feladata, hogy „nyelvbe foglalják a törést"[13].

A Testhez versbeszélői naiv, gyermeki hangon szólalnak meg az eseményeket temporálisan és érzelmileg nagyon közelről érintve, míg a *Sós kávé* elbeszélői körülbelül 60 év után tanúskodnak a női zsidóság akkori és többé-kevésbé napjainkra is érvényes helyzetéről – a boldog békeidőktől a fenyegetettségen és üldöztetésen át a visszatérésig. Visszaemlékezéseikbe beépül az úgynevezett „testimoniális differencia", ami *A Testhez*-ben értelemszerűen felszámolódik. Benveniste a superstes[14] elemzése során arra emlékeztet, hogy a tanú-lét nem csak a túlélést jelenti, a túlélés eseményszerűségén túl a tanút mindig egy differencia választja el attól, amiről tanúságot tesz. A tanú megélt tapasztalatai elválaszthatatlanul hozzátartoznak, miközben el is van választva azoktól – temporális, kognitív és affektív értelemben is szükségszerűen megkésettség, utólagosság épül be minden tanúsításba. „Az utólagosság már strukturális értelemben azt implikálta, hogy a tanúságtétel eleve hiányzó tanúság helyett tanúskodik, ugyanakkor ez a hiány és helyettesítés, pontosabban: szupplementarizáció – maga a testimoniális differencia – beíródott magába az (aktuális) tanúságtételbe."[15] Az utólagos tanúskodásból automatikusan adódik „a tanúsított másként való tanúsítása", ugyanis a tanúságtétel nem képes maradéktalanul referenciálisan megjelölni, performatíve megtestesíteni, jelenlétre hozni a tanúsítottat, hanem csak tanúskodni képes róla.[16] Az utólagosan tanúsító szövegbe ágyazódott nyugtalanító hiátust vagy „elkülönböződést" a *Sós kávé* több elbeszélőnője is szóvá teszi: „És akkor rájöttem, hogy amit átéltünk, azt nem lehet elképzelni"[17], „Miként tudom megosztani velük az élményeket […] Hogyan tudom a Soá borzalmait, az abból leszűrt erkölcsi következményeket valami érthető és értelmes nyelvre lefordítani magam és mások számára?"[18] Ugyanakkor ezek a kérdések a testimoniális differencia egy másik oldalá-

[12] Vilmos Eszter: *A holokausztemlékezet formái Borbély Szilárd irodalmi műveiben*. http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet___24_340-351_Vilmos_Eszter.pdf Letöltés ideje: 2018. december 12.

[13] Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant*, Anonymus–Ráció, Budapest, 2008, 5.

[14] A latinban két szó van a tanúra: „testis", melynek alapszava *(terstis)* a „ter" a 'harmadik'-at jelenti, azaz két pereskedő között áll. A tanú másik – Auschwitz szempontjából lényegesebb megnevezése a „superstes", aki valamit túlélt, keresztülment mindenen és mindenről tanúságot tehet. Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollatti Boringhieri, Torino, 2012, 22.

[15] Lőrincz Csongor: *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 41.

[16] Lőrincz Csongor: i. m., 32.

[17] Pécsi Katalin: *Sós kávé*, Novella, Budapest, 2007, 71.

[18] Pécsi Katalin: i. m., 118.

ra is rávilágítanak; lehetetlenséggel kell számot vetnie minden tanúságtevőnek, a „hogyan lehet elmondani, elmagyarázni, megmutatni…" hiányával.

Nevezhetnénk ezt egyfajta fenomenológiai eredetű differenciának is, mely a tanúsító és a hallgató között feszül a tapasztalat közölhetetlensége által. A tanú valami olyasmit látott, hallott, egyszóval tapasztalt, ami a hallgató számára megközelíthetetlen marad. Paul Ricoeur filozófiájában a hermeneutikai felfogás markánsabban rajzolódik ki: „A tanúság fogalma (ahogyan azt már a bibliai egzegézisnél láttuk) kettős értelemben hermeneutikai fogalom. Először is értelmezni valót *ad* az értelmezés számára. Másodszor: eleve értelmezésre *kényszerít*."[19] Eszerint a hermeneutika nem a tanúsítást megelőző tapasztalatokkal kíván foglalkozni, hanem a tanúsítás jelentésvilágára összpontosít. A hermeneutika legfontosabb kérdései maga a kijelentés értelmezéséhez kapcsolódnak, egy már közvetített tapasztalat kifejtését végzi el, mely megértéséhez összetett interpretációs eszközökre van szükség. Mezei Balázs meglátása szerint a tapasztalat „hermeneutikai oldala" mindig másodlagos, hiszen akkor indulhat be, ha van egy közvetlen észlelés, ami elindítja a hermeneutikai spirált. Mezei naturalista érvvel hozakodik elő, miszerint a látás-szemlélés evolúciós szempontból elsődleges az értelmezéssel szemben,[20] de természetesen nem tagadja a hermeneutikai elemzések létjogosultságát, pusztán az érzéki-tapasztalati adottságok elsőbbségét hirdeti, melyek mintegy beindítják az értelmezés áramát. Vermes Katalin kiegyensúlyozottabbnak látja a hermeneutika és a fenomenológia kapcsolatát, álláspontja a következőképpen foglalható össze: ha van észlelés, az mindenkor közvetítettségre is szorul.[21]

Borbély Szilárd számára az érzéki tapasztalat felé forduló egzisztencia számításba vétele éppoly fontos, mint a tapasztalat forrásainak felszabadítása, a szavakat megelőző közvetlen tartalom kifejezéséért való küzdelem. *A Testhez* nem feledkezik meg arról, hogy a holokauszt tapasztalata alapvetően a test megpróbáltatásainak tapasztalata, éppen ezért elkerülhetetlen a fenomenológia bekapcsolódása az értelmezés folyamatába. Felvetődik azonban a kérdés, hogy hogyan tudja betölteni a test az őt megillető helyét a tanúsítás narratívájában, ha a tanúsítás alapvetően a nyelven keresztül valósul meg? Szűcs Teri szerint „a tanúsító vers – amennyiben »célba ér« a befogadás során – magát a befogadót is emlékezővé, vagyis tanúvá teszi."[22] Azt gondolom, hogy *A Testhez* prózaversei nem (kizárólag) a megértéssel kívánnak célba érni, hanem a testre gyakorolt intenzív hatással, mely így képes ténylegesen autentikus tanúvá avatni az olvasót. Lehetséges tanúskodni, együttérezni, azonosulni politikai vagy felsőbbrendű vezényszóra, de ez legtöbbször érzület nélküli marad, üres cselekedet. A szövegekkel, a tanúságtevők elbeszéléseivel való találkozásnak fiziológiai hatásai egy másféle etika irányába mutatnak. Ebben az értelemben nem kívülről érkezik a „parancs", hanem a megértő testből szól. Tudatidegen mégis, mert nem áll köszönő viszonyban az előzetes véra-

---

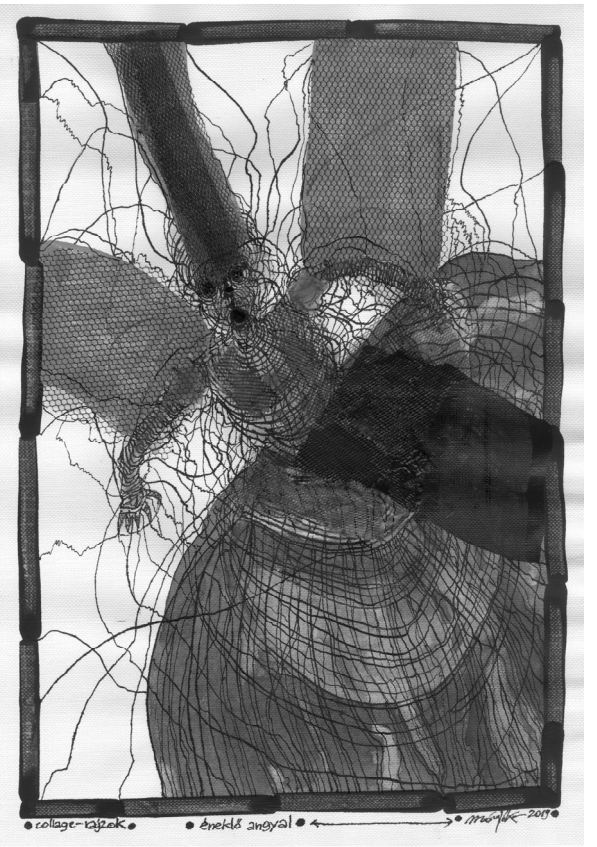
[19] Paul Ricoeur: *A tanúság hermeneutikája,* ford. Szabó István, in *A hermeneutika elmélete,* JATE Press, Szeged, 1998, 201.

[20] „Minden közvetettség értelme a közvetlenség, ami csak a szubjektivitásban valósulhat meg. Hatástörténet, tradíció, szimbolikusság – ezek mind a közvetettség formái, melyek értelmüket a közvetlenségben nyerik el." Mezei Balázs: *A lélek és a Másik*, Atlantisz, Budapest, 1998, 334.

[21] Vermes Katalin: A reszponzív érzékiség túl intenció és hülé dinamikáján, in: *A dolgok és a szavak*, szerk. Kenéz László – Rónai András, L'Harmattan, Budapest, 2008, 177.

[22] Szűcs Teri: *A felejtés története – A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Kalligram, Budapest, 2011, 31.

kozásainkkal, megérint és meglep a testi benyomás. Ez az idegentapasztalat a test éthosza / a test erkölcsi magatartása, ami hírt ad önmagáról bennem – talán egy autentikusabb tanúságtételről árulkodik. Ekképp válaszolhat a test arra az „idegenre", amit a nem-beszéddel, a nem-feleletadással hiába tagad. Waldenfels *Felelet arra, ami idegen. Egy reszponzív fenomenológia vázlata* című tanulmányában kifejti, hogy „[a]z a feleletadás, amely idegen igényekre érkezik válaszként, semmiképpen sem merül ki a nyelvi megnyilatkozásokban. […] A feleletadásban testet ölt az érzékek éthosza."[23] Ezzel a gesztussal olyasmit adunk, ami nincs birtokunkban, hiszen a tudat intencionalitásán túlról ered.



[23] Bernhard Waldenfels: *Felelet arra, ami idegen*, ford. Tengelyi László, http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html Letöltés ideje: 2018. január 10.

BORBÍRÓ ALETTA

Traumát fedő szövet

TERÉK ANNA: HÁTTAL A NAPNAK

Kalligram Kiadó
Budapest, 2020
117 oldal, 2990 Ft

Terék Anna új kötete a jelenből a múltba ereszkedik vissza a traumafeldolgozás során. A szövegekben ezt az utat követi végig az olvasó, hiszen a *Háttal a Napnak* az apa halálának hiányát, a gyászt, a traumát mutatja be, ahogyan pedig a lírai én feltárulkozik, és az idő előrehalad, úgy tisztul az ég, míg az utolsó versben a sötét is lassan szétfoszlik, hiszen „itt ér véget az éjjel / arra lejjebb, már csúszik / előre a reggel" (112).

Terék erős versnyelvvel rajzol saját magánmitológiát, ami a múlt, a fájdalom és a test képeiből építkezik. Az állandó motívumrendszer összeköti a szövegeket, és a feldolgozás folyamatát, az emlékek fellazulását bontja ki, így az olvasó versről versre egyszerre találkozik valami ismerőssel és ismeretlennel. Éppen ezért mind egy-egy lépés a gyász feldolgozása felé, hiszen fokozatosan enyhül a fájdalom, ami a szövegek komplex, sűrű képeinek, képhasználatának lazulását eredményezi: lassan enged a szorítás.

A *Háttal a napnak* verseiben hasonló narráció és vershelyzet jelenik meg, ami a motivikus, versnyelvi kapcsolódáson túl is összeköti a szövegeket. A lírai én egy bizonyos „uram"-nak mesél az apához való viszonyáról, emlékekről, érzésekről. Ez azért is izgalmas, mert míg Terék korábbi kötete, a *Halott nők* egy alapvetően női helyzeteket vizsgáló kötet, addig a *Háttal a napnak* verseit valamiféle patriarchális rendszer uralja: az elbeszélő az apáról, párkapcsolatról mesél egy férfinak. Ezt az Úristen többszöri beemelése a szövegbe csak tovább fokozza, hiszen egyrészt hierarchia jelenik meg általa, másrészt erősen kötődnek hozzá a tipikusan patriarchális képek és képzetek. Ezt a szorosan férfiakhoz kapcsolódó, nekik vagy róluk szóló, szinte monologikus szóáradatot a lírai én érzelmeinek feltárulkozása, az anyára való visszaemlékezés és az „Uram"-nak szólított hallgató némasága töri meg, hiszen mégis egy női hang által ismerjük meg a férfiakat, az emlékeket, a traumát és a feldolgozást. A kötetben a patriarchális struktúrák dominálását a női beszélő kiegyensúlyozottá teszi.

Nemcsak a női és férfi közti dichotómia jelenik meg a versekben, hanem a test egészsége és betegsége, a sértetlensége és határainak bizonytalansága. Terék versképei felbontják a testet: egyszerre emlék, a betegség megjelenésének traumája és mindeközben a fájdalom és kétségbeesés médiuma, egy kiszolgáltatott tárgy. A testen lévő lyuk a betegséget jelzi, amelyet szövet fed el: az elbeszélő traumáját takaró lepel is ez egyben, ami versről versre fokozatosan lecsúszik, de mindeközben szembesülés a közelgő halállal is:

„Képzelje, uram, az orvosok
egy lyukat vertek a légcsövébe,
hogy ott járjon ki-be a levegő […]

Mintha apám csukott szájjal
fújta volna ki-be
a torkán a halált.

A csövet csak letakarták
egy gézdarabbal, hogy szűrje valami
a tüdőbe jutó lélegzeteket.
Mozgott az a gézdarabka,
a csőbe bújt és billegett."
(*Kitömött zsebek*, 26)

Hasonló élmény jelenik meg a *Nehéz hajnalok* című versben, ami azt is mutatja, hogy Terék szövegei nagyon is tudatosan épülnek az ismétlés és ismétlődés alakzataira:

„Apám koponyájából kifűrészelt
az orvos egy kerek darabot.
Az intenzív osztályon, mikor köhögött,
csak úgy dudorodott az a kötés.
Dermedten néztem,
hogy lép ki apám fejéből
az összes gondolat,
hogy emeli meg a kötést,
majd húzza valami vissza."
(*Nehéz hajnalok*, 33.)

Az apa testének sértettsége az elbeszélői én testére is átterjed, ami vagy likvid állapotok, vagy éppen a lyukasság, az átjárhatóság által válik a csonkaság, a sérültség, a betegség és a trauma elszenvedőjévé és látható nyomává. Bár széttartónak és túlterheltnek tűnhet a test mint motívum, Terék végig következetesen szövi össze az eltérő megjelenéseket: sosem lezárt egy használat, hálószerűen kapcsolódnak össze, ahogyan a kötet többi motívuma és képei is belépnek a hálózatba, és hasonló módon variálódnak és alakulnak át. Ez a hálózatos struktúra hozza létre a *Háttal a napnak* magánmitológiáját.

Nemcsak a traumák elfedettsége oldódik fel, hiszen a kötet a kulturális tabukat is felnyitja, mint például egy családtag alkoholizmusának problémája. Azzal, hogy Terék a verseivel lebontja ezt a tabut, a testi betegség mellett az addikciót mint betegséget is megjeleníti, ami a kötet rétegzettségét mélyíti a mentális zavarok és testi betegségek mellett. Terék alkoholizmust tematizáló versei gyakran zavarbaejtőek – ami talán éppen a család és addikció társadalmi tabuként való megjelenéséből fakad –, hiszen van valami belsőséges ezekben a szövegekben, ami azt az érzetet kelti, mintha rejtett dologba tolakodnánk be:

„Az alkohol apró szeletekre vág mindent,
csak a tántorgást látod,
csak az üvöltést hallod,
csak a félelmet érzed,
csak a tehetetlenséget szorítod."
(*A sár fölött*, 109)

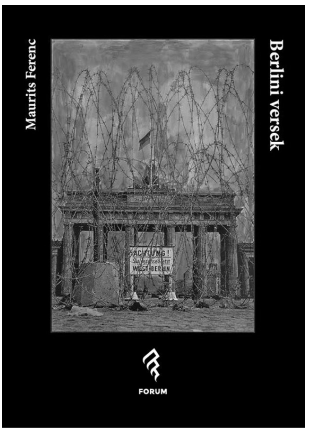
A trauma, a test és az addikció az emlékeken keresztül bomlik ki, amelyek részlegesek, töredékesek, és mivel a jelenből szólnak, egy szűrőn keresztül jelennek meg, hiszen az újabb tapasztalatokkal átszíneződnek. Ezt remekül tükrözik a kötetben található illusztrációk is, amelyeket – akárcsak a *Halott nők* esetében – Antal László készített. A képek nem fotórealisztikusak, de jól azonosíthatóan jelenítenek meg egy-egy momentumot a versekből, vagyis az emlékekhez hasonlóan egyszerre őriznek valamit a valóságból és az emlékek utólagos torzításból. Éppen ezért a képi elemek kísérik a szövegeket, nemcsak illusztrációként, hanem a vizuális formavilág és a szöveg működésének párhuzama által is. Az elhelyezkedésük szintén a felülbíráló és újraértelmező olvasást támogatja, az új szempontot, hiszen az egész oldalas illusztrációk széttörik a verseket, így szinte kétszeres zárlatot kapnak az utolsó sorok, versszakok szinte „láthatatlanságával" bizonyos szövegek.

Terék kötete a veszteség és gyász komplexuma, amely a versek témáját, motívumait, vizuális és verbális képeit is áthatja az emlékezés és az elbeszélői jelen találkozása által. A tudatos építkezés, a szövegháló megteremtése egy olyan összetett kötetté teszi a *Háttal a napnak*-ot, amely a feldolgozás folyamatába enged betekintést. Terék jó érzékkel, lassan oldja fel az első versekben megjelenő feszültséget, így egységes, fokozatos és kiegyensúlyozott a kötet szerkezete. A test szövegbeli képei és a szöveghez készült testillusztrációk mélyítik és kísérik a verseket, ami azt jelzi, hogy nem egyszerűen jó és megrázó szövegeket gyűjt magába a *Háttal a napnak*, hanem valójában egy, az elejétől a végéig átgondolt alkotás.

HORVÁTH ANNA

Emléknyalábok egy utazásról

MAURITS FERENC: BERLINI VERSEK



Forum Könyvkiadó
Újvidék, 2020
79 oldal, 3140 Ft

Maurits Ferenc kötetének kézbe vétele mindig nagy izgalommal tölt el, hiszen a kép és a szöveg, a rajz és az írás különös együtt állását, játékát tapasztalhatjuk meg. A *Berlini versek* címet viselő versgyűjteményt, ahogy arra az alcím, *Fényversek utazásaimról* is utal, útinaplóként olvashatjuk, melyben a művész utazása során szerzett benyomásait dokumentálja. Műveiben nosztalgikus hangvételben mesél találkozásáról régi korok nagymestereinek munkáival, az általuk felidézett gyermekkori emlékekről és saját művész mestereiről. Ezeket az élményeket versekben, rajzokban, fotókorrekciókban rögzíti.

Maurits Ferenc, az író-rajzoló alkotó életműve rendkívül gazdag, azonban a vajdasági művész munkássága hazánkban kevésbé közismert. Méltatlanul kevés kiállítást megért alkotásai nehezen hozzáférhetők. Magyarországon munkáit főként képzőművészeti kötetein, könyvillusztrációin keresztül és mint az *Új Symposion* grafikai szerkesztője ismerhettük meg. A hazai közönség számára Maurits művészetében az írás és a rajzolás elválaszthatatlanok egymástól. A jelen kötetben is azt láthatjuk, hogy minimalista poétikája és rajzai, fotókorrekciói együtt bontják ki a könyv esztétikai üzenetét.

2015-ben kiadott *Bukott Angyal ablaka* után ez a második könyve, melyben tematikusan versekbe és rajzaiba foglalja utazási élményeit. A korábbi kötethez hasonlóan szintén három ciklusra osztotta: Mediterrán versek, Berlini versek, Párizsi versek. A műben az utazásélmény és a művészettörténeti kalandozások szorosan összefonódnak. A művész felvillanó emlékképeit, benyomásait egy-egy művészeti alkotáshoz, művészhez köti. Ahogy azt a Berlini versek ciklus nyitó versében is olvashatjuk: „cranach / két / hatalmas / tántorgó / angyala // intenzív / rózsaszín // mint / ómama / hajdani / térdig / érő / téli / bugyija". Ezáltal a kötetben egyesül a mauritsi lírára jellemző két tematikus irányzat: a gyermekkori emlékképek *(Telep, Csendélet az ötvenes évekből)* és művészettörténeti reflexiók *(Miniatűr galéria).*

A *Berlini versek* könyv tudatos szerkesztése és igényes megjelenése a szerző grafikai szerkesztői tehetségét dicséri. A mélyfekete borítót a Brandenburgi kapu képe izzó ciklámen háttérrel teszi még nyomasztóbbá, sötétebbé. Ezzel éles ellenpontot képez a könyv lapjainak ragyogó fehérsége. Maurits tudatosan hagyja megmutatkozni a munkái mögötti fehér felületet. A fehér egyszerre jelenheti a teremtő, megvilágító fényt, valamint a teljes ürességet. Ezzel a fehér olyan szemantikai minőségére világít rá, mint hogy egyszerre magában rejti a semmit és a mindent. A fényes lapokon szinte lebegnek a katonásan sorakozó szavakként tördelt versei. A rajzait, fényképkorrekcióit fekete keretbe zárja, és színes, élénk tintákkal bombázza. A könyv lapjain megjelennek Maurits piktúrájának jellegzetes démoni figurái, amelyek szálkás vonalakból épülő gomolygó testükkel szinte mozgásba hozzák a kimerevített képeket. A kötetet végiglapozva nem tudok szabadulni attól a disszonáns érzéstől, hogy egy tökéletesen megkomponált káosz az, amivel szemben találom magam.

A fényversek megnevezéssel a művész egy sajátos lírai műfajt teremt, amely utalhat a lapok fényességét befeketítő szavakra, valamint azokra a benyomásokra, emlékfelvillanásokra, amelyeket ezekben a művekben megragad. Minimalista poétikájában mellőzi az írásjeleket, a költői eszközöket visszafogottan alkalmazza. Ezért esztétikai-kommunikációs lehetőségeit tarthatjuk korlátozottnak, valamint túl egyszerűnek. Úgy gondolom, hogy írott műveinek lényege ebben az egyszerűségben jelenik meg. Hiszen ezek a művek egy-egy érzést, gondolatot mutatnak be. Versei egy elillanó pillanatot merevítenek ki emlékképekként, és őriznek meg az örökkévalóságnak. Maurits Ferenc a maguk egyszerűségében, hitelességében rögzíti ezeket az élményeket, és így teszi a mulandót halhatatlanná.

Maurits fényképkorrekcióiban egy naiv művészeti gesztus manifesztálódik. Gyermeki bátorsággal firkál bele, értelmezi újra más korok nagy alkotásait. A művek iránti tisztelet megtagadása helyett számomra ebben a hozzáállásban egy őszinte befogadói közeledés jelenik meg. A művész nem fél a képek terébe behatolni, azokat újra értelmezni és beépíteni saját világába. Megfigyelhető, hogy a könyvben több olyan alkotás is szerepel, amelyet meghagyott eredeti, fénykép formájában. Azt bizonyítva, hogy azok a művek abban a pillanatban olyannyira híven tükrözték Maurits esztétikáját, hogy nem volt szükség a művész beavatkozására.

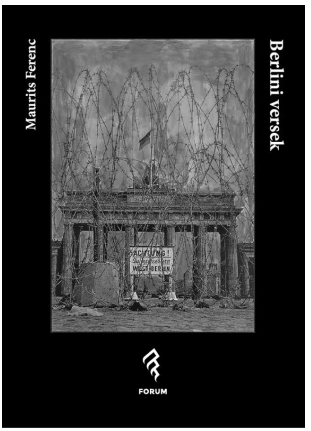
A *Berlini versek*ben a művész az írás és a vizuális művészet összhangját teremti meg. A két műfaj között nincs hierarchikus viszony. A művész mindkét médiumot szigorúan saját területén tartja, mégis egymásmellettiségük, tartalmi és megjelenésbéli hasonlóságuk izgalmas párbeszédbe hozza a képeket a versekkel. Versszavakból alkotott, élesen tördelt művei párhuzamba vonhatók érdes, szálkás vonalművészetével. Emellett az egész kötetet átitatják az élénk színek. Verseinek és képeinek komorságát színekkel töri meg: „négyszemközt / miróval / a / grand / palais-ban // rögtön / elönt / a / vérvörös / andalúzia // az / áldott / olajfák / alatt / mintha / lorca / mozdulna”. A műveiben megjelenő szürke világot vibráló színekkel kelti életre.

Maurits Ferenc *Berlini versek* című képzőművészeti kötete tudatos folytatása a művész konzekvensen alakuló életművének. A kötet egy olyan újszerű befogadói megközelítésre hívja szemlélőit, amely nem oldódik fel a versek olvasásában, a képek nézésében, hanem a kettő összeolvadásával egy sajátos nézői-olvasói magatartást kell felvennünk. Az alkotások személyes hangvétele egy egészen intim bebocsájtást nyújt a művész életének egy szakaszába. Utazásai során dokumentált képzőművészeti kalandozásai a művészet átélését megtapasztalásának fontosságát hangsúlyozzák.

NEMES Z. MÁRIÓ

Berlin magánosítása

MAURITS FERENC: BERLINI VERSEK



Forum Könyvkiadó
Újvidék, 2020
79 oldal, 3140 Ft

Losoncz Alpár *A hatalom(nélküliség) horizontja* című korszakarcheológiai monográfiájában az Új Symposion „igazságpolitikai" projektjét – túllépve a „tiszta esztétikai" megközelítéseken – úgy jellemzi, hogy az írók-művészek három generációja a kisebbség kultúra általi öntranszcendálódására törekedett, egy olyan *kisebbségi totalitás* megteremtésére, melynek politikai és ideológiakritikai dimenziójától se lehet eltekinteni. Ebben a projektben jelentős – a generációkat összekötő – szerepe volt Maurits Ferencnek, aki költői-festői tevékenysége mellett a folyóirat grafikai szerkesztője is volt: „grafikai teljesítményei, melyek az Új Symposion(ok) vizuális vetületét, képvilágát, szövegeinek ütemezését, súlyozásikiválasztási gyakorlatát, a címek és a szövegek játékát biztosították, sajátos párbeszédben álltak a folyóirat polemikus tartalmakat megjelenítő diskurzusával (…) Valóban nincs Új Symposion amorf vizualitás, elmozdított betűrend, valójában Maurits grafikai szerkesztése, az általa kibontott vizuális folyóiratretorika nélkül" (Losoncz Alpár: *A hatalom(nélküliség) horizontja – Hommage à Új Smyposion*, 335). Maurits médiumokat átívelő életművének értelmezéséhez tehát számos kulturális kontextus archeológiai feltárására lenne szükség, miközben a magyar művészetértésnek nemhogy a feladat nehézsége, de ezen hagyománykontextusok létezése se evidens. Az irodalmi közeg neovantgárdra érzékeny szegleteiben a Symposion miatt (is) ismerősen cseng(het) a neve, de a szélesebb közönség számára valószínűleg a legendás 1995-ös Kafka-elbeszéléskötet illusztrátoraként vált emlékezetessé. Azt hiszem, a kortárs képzőművészeti diskurzus szempontjából ennél rosszabb a helyzet, hiszen Maurits esetében nem rendelkezünk az életművet feldolgozó művészettörténeti monográfiával, bár a Kollár Árpád és Orcsik Roland szerkesztésében megjelent *Proiectum Maurits* (UNIV Kiadó, Szeged, 2010) című hiánypótló tanulmánykötet remek interpretációs támpontokat ad (pl. Gilles Deleuze mentén), ugyanakkor az irodalmi tér felől érkező gesztus a képzőmű-

vészeti kanonizációt hathatósan nem befolyásolja. Utóbbi helyzetet tovább bonyolítja, hogy a Maurits-művek magyarországi reprezentatív kiállítások (és online reprodukciók) hiányában csak nehezen hozzáférhetőek, arról meg ne is beszéljünk, hogy a művész számára meghatározó jugoszláv festészeti kontextus (például Dado és Veličković neoszürrealista-brutalista munkássága), melyről magyar nyelven legtöbbet Tolnai Ottó esszéiből tudhatunk meg, menynyire ismeretlen a képzőművészeti mező aktuális alakítói számára.

Az előbbiekben nem akartam a kulturális rossz közérzetet továbbszaporító *felpanaszlásba* kezdeni, noha az én közérzetem már jó ideje elég rossz, ha erre a recepciós hiányra gondolok. Vannak beszédhelyzetek, amikor a felpanaszlás mint metakritikai gesztus az értelmező kritika helyébe léphet, mert a hiány puszta felmutatásával leplezi el a hiányon végzett munka hiányát, vagyis ezáltal is csak szaporítja a hiánydiskurzust, hiszen pszichopolitikájának (a közérzeti zsarolásnak és ellenőrzésnek) része a hiány mint affektív tőke. (Az is lehet persze, hogy bizonyos hiányokat eltüntetünk, hogy aztán másokat máshol fedezzünk fel, ez lenne a kritikai hiánycsendőrség ökonómiája.) De reméljük, most nem ez lesz az eredmény. A *Berlini versek* gondosan (kép)szerkesztett könyvműve ugyanakkor „önmagában" – a fenti kontextusok *hiányában* – csak nehezen ingerli további nyomozásra a Maurits-univerzumtól érintetlen olvasót. Beavatókönyvként nem ideális, mert nem lehet egykönnyen felmérni az (élet)művet szervező esztétikai stratégia tétjeit. A korább Forum kiadós kötet (*Bukott angyal ablaka*, 2015) ebből a szempontból hálásabb, és ha egymás mellé rakjuk a kettőt, azonnal látni, hogy itt nem egy zárt műegészben gondolkodó szerzőről van szó, hanem egy „képíró" (Bányai János) médiumokon, műfajokon és köteteken túlnyúló performatív műfajkonstellációjáról, olyan vizuális-textuális útinaplóversekről („fényversek utazásaimról"), melyek már a *Balkáni mappa* (1997) *Párizsi napló* című ciklusában is megjelentek.

A *Berlini versek* három fejezete *(Mediterrán versek, Berlini versek, Párizsi versek)* földrajzi jelölők mentén csoportosítja az anyagát, vagyis nyugat-európai kószálások tapasztalatából építkezik. Az „anyag" itt nem egyszerűen élményanyag, hanem vizuális-textuális materialitás, hiszen a képírás az utazás „szemetét" kollázsolja, montírozza és sajátítja ki. „Múzeumi belépők, metrójegyek, gyógyszer- és sajtócímkék, a konyakosüveg arany borítása válik a képek alkotóelemévé mint az utazás legesendőbb, legillékonyabb rekvizitumai, emléknyomai, s egyúttal egy bőségben élő, működő civilizáció jelei…" – jellemzi Mikola Gyöngyi a *Párizsi napló*ban kialakuló eljárásmódot, utalva Leonid Šejka hatására is, akit Maurits ebben a kötetben név szerint is megidéz: „a / sainte-chapelle / hatalmas / színes / vitrázsai / között / találtam / egy / kis / leonid /šejkára / hasonlító / portrét / citrom / nagyságú / tumor / ragyogott / agyában" (66). A poétikai emlék(mű)állítás ezen túl is releváns gesztus, hiszen a kötet egésze Bányai János emlékének van ajánlva, illetve a második szöveg cannes-i jelenete (10) is a vajdasági művészet fontos alakjainak gyújtott mécses köré rendeződik. Ezek a gesztusok izgalmas párbeszédben állnak azzal a geokulturális kontextussal, miszerint itt egy posztszocialista ország művésze helyez el (vagy fedez fel) emlékezetjeleket a nyugati jóléti társadalmak turisztikai tereiben. Vagyis a „saját", többszörösen marginalizált identitástörténet („keleti" és „kisebbségi") az uralkodó kulturális-gazdasági világrend kisajátított „szemetében" képződik meg, egyfajta felforgató emlékezetpolitikai parazitizmus keretében.

A textuális-vizuális múzeumi séták a kortárs ekphraszisz-költészet felől is értelmezhetőek, ebből a szempontból Lanczkor Gábor *Vissza Londonba* (2008) című kötete ajánlkozik viszonyításként a közelmúltból, de Maurits ciklusaiban a város maga válik múzeumi térré, és

az egyes helyszínek, kép- vagy kiállítóterek ezen belül nyílnak ki. Ez különösen a berlini szövegekben hangsúlyos, ahol a „berlini fal" (hiánya / jelenléte) válik az egyik uralkodó történelmi-művészeti médiummá: „láttam / kb. / másfél / kilométer / kifestett / berlini / falat / még / ma / is borzalmas / látvány / e / rettenetes / fal / majd / három / évtizeden / át / felkoncolta / berlin / testét / megmérgezte / a / levegőt / berlin / egét" (48). A fal képeslapokra való újra- vagy átfestése, Brezsnyev és Honecker csókja, a Brandenburgi kapu mint világok közti „átjáró" motívuma összegyeztethetetlen elemek összekapcsolódásaként szituálja a történelmi emlékezet önmagában meghasadt terét. Losoncz Alpár Maurits költészetének térpoétikai sajátosságát a következőképp írja le a *Telep* (1975) című kötet újvidéki mikrokozmosza kapcsán: „Magán-területek, egzisztenciális magánkonstituciók, amelyeket átsző a történelem valósága". A *Berlini versek* turista-tekinteténél mintha valami fordított működés játszódna le, a szövegi és grafikai kisajátítás megpróbálja „magánosítani" a látványossággá változott történelmet, beleírni a „hiba" személyességét, ezzel az otthonteremtési kísérlettel önmaga turista voltát zárójelezni, ugyanakkor a felsejlő „magánkonstituciót" az emlékezetipari látványok foglyul is ejtik. A „fal" tehát egyszerre lesz beírható felület és az írást (a „berlini levegőhöz" hasonlóan) mérgező történelmi-mediális megelőzöttség. Ebben a fojtogató „nyaralásban" a műalkotások szökésvonallal kecsegtetnek: „milyen / jó / volna / az / istár-kapun / belépni / babilonba / áldott / kék / eget / őrző / oroszlánokkal / megpihenni / a / pergamon / múzeumban" (38). Maurits „minimálisra fogott" (*M. F. Dyptichonja*) szabadverseiben a „szónyi" sorok kiemelik a nyelvi ritmusból és tárgyiasítják, elnehezítik az adott kifejezéseket. Ugyanakkor az így materializált nyelvben nem szűnik meg az időbeliség, hanem inkább egyszerre szaggatottá, hektikussá és egyben tömbszerűvé, statikussá válik. Vagyis az Istár-kapu – a berlini falhoz hasonlóan – egyfajta „kísérteties küszöbbé" (Georges Didi-Huberman) alakul át, melyen nem lehet „átlépni", hiszen a statikusság és hektikusság feszültsége a köztesség örvényében paralizálja a szövegtapasztalatot. A vers melletti grafika mindezt úgy „visszhangozza", hogy az Istár-kapu képeslap-reprodukciója – mint gravitációs középpont – köré rendezi a jellegzetes rovarszerű Maurits-figurákat, akik fejükkel a kapu képére „ragadva" alkotnak lenyomatszerű, préselt alakzatot. Vagyis nem lehet belépni, de immár kilépni sem, mert a kapu maga sincs ott, hiszen a képeslap áthatolhatatlan szuvenírfelszínné lapította ki tárgyát és a magánosítás gesztusait is.

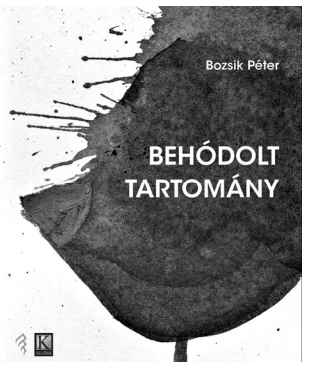
A kötet képírásai számos, a fentihez hasonló, revelatív felismerést tartogatnak, ugyanakkor a *Bukott angyal ablaká*hoz képest mégsem éreztem igazán kiaknázottnak a mediális dimenziók keresztezését. A korábbi kötetben a vizuális nyomok mintegy háromnegyede átkúszik a szövegoldalakra, míg itt inkább kivételes ez a megoldás. Ezért nem is lehet találni olyan frenetikus, már-már képregényszerű együtthangzásokat, mint a 2015-ös kötet Magritte-fotót ismétlő-torzító képszöveg-szekvenciája. Ezért is írtam korábban, hogy aki a Maurits-féle képírás valódi fesztávjaira kíváncsi, annak nem szabad itt megállnia, sőt lehetséges, hogy el kell jutni a már emlegetett Kafka-kötethez, hiszen ott egy olyan „magánosítási" bravúr sikeredik, melynek során nem csupán Maurits változik Kafkává, hanem Kafka Mauritscsá, és a szövegeket-képeket egyaránt ez a közös, de kibékíthetetlen tudat írja és rajzolja.

PINTÉR VIKTÓRIA

Költő a vérhomályban

BOZSIK PÉTER: BEHÓDOLT TARTOMÁNY.
VERSEK ÉS VERSFORDÍTÁSOK

„Észrevétlenül kifalaztak engem a világból”
Kavafisz



Kalligram Kiadó
Budapest, 2020
176 oldal, 2490 Ft

„Neked meg maradt / a dirigált véletlen / Örök csorgása / immár irdatlan időd nek / kötelek nélkül” – Bozsik Péter legújabb, verseket és versfordításokat összefogó kötetében ezekkel a sorokkal szólítja meg a művészt, a véglények grafikusát, Benes Józsefet. Az *örök csorgásról* azonnal Benes egyik apokaliptikus munkája jelenik meg előttem. Gödörben fekszik valaki. Pontosabban egy elhagyott világ elhagyott kráterében. Világsebben. Hogy ki fekszik ott, nem számít. Hús a húson. Minél tovább nézem, annál kisebb a figura, beleolvad a mélyedésbe. A sok apró vonástól mozog a kép. Látni, ahogy az alakot lassan kezdi (be)nyelni a rés. A kráter terjeszkedik, zabálja maga körül a teret, számolja fel az időt. Telepszik a csend. Konstans pillanat a pusztulás. A halálon varasodó élet, kijelöli saját területét, a *Behódolt tartományt.* Azt hiszem, Bozsik sejt valamit lírájában erről a lassú halálról, a végelgyengült test kallódásáról, a humán erózióról. Mit sejt, üvölt, dacol, ironizál, *felröhög a dolgok állásán,* néha unásig mondja már-már mániásan, aztán meg legyint, sztoikusan közöl: „Mi meg itt, halovány hullajelöltek / panyókára vetett dzsekiben, zakóban / állunk a vártán. / Révedünk romkocsmáról romkocsmára (…)”. A *Behódolt tartomány* szövegei kitágított pillanat-versekként is olvashatók a (magyar) pusztulásról. Nemzethalál-vízió. Közérzet-líra. Nagyon aktuális, fájón nagyot szól. Nincs kétségem, személyes költészet lesz ez. Intim, mély, zavaró. Nemkülönben, mint a *Vérpuding* vagy a *Gourmandiai*...

A kötet téridej e olyan társadalmi közeget idéz, ahol az igazság túlterhelt, már már teljesen elkoptatott fogalom. Mindenki transzparens, mindenki a saját szavát ismeri el kizárólagosnak. Nincs párbeszéd, nincs konszenzus. Zárványmondatok között a vers, aminek szintén megvan a maga

„igazságigénye" nem lehet más, csak radikális. Utat kell törnie. A legtöbb versnek formailag is éle van. Tűhegyesek *(Fél hat körül, Kaleidoszkóp, Lessze, Hangszennyezés, Panaszmagyar az Adrián, Beszámoló a rezervátumból, Hogy majd).* Az utolsó mondatok belefúrják magukat a fehér lapba. De már a borítót átszúrja „edit elvira vagy emília hegyes csöcse". (Gondolkodtam eufemizmuson, de rájöttem, a kritika nem lehet puhányabb, mint a tárgya. Persze a zseniális Munjin-rorschach megengedi, hogy egészségesebb pszichével rendelkező olvasók ne feltétlenül női mellre asszociáljanak a borítót látván. Ugyanakkor azt is fontos megjegyezni, hogy ezek a szövegek nyomokban vért, ondót és szart tartalmaznak. Vagyis a képek hamar átitatódnak a versek által sugallt prekoncepciókkal.) Vér tolul a bimbó köré. A *Kukkolás* című szövegben megidézett tehetetlen test(rész) címlapra kúszik. Mered és megfolyik. Ha csak a színeket nézem: sár és vér vagy szar és vér, ahogy épp forgatja az embert a sors.

Ennek a lírának a radikalitása meg fogja szűrni az olvasókat, nem tud mindenki közel kerülni hozzá, egyszerűen azért, mert kikezdi a közízlést. Átlépi az ingerküszöböt. „isten az atyámra / másnap hazamegyek / így legalább láthattam / hogyan verik szét a daliás rohamrendőreink / a kurva zsidócigánynigger menekülteket". Látható, hogy ezek a versek valamivel szemben foglalnak állást. Rámutatnak arra, hogy a kívülről állandóan „ingerelt", veszélyeztetett test válaszreakciói szép lassan felszámolódnak. Közönnyel védekezik. Elül. Vagy épp fordítva, azonosul a diktált szólamokkal, a gyűlöletbeszéd kollektivizáló hatásmechanizmusainak engedve. Úgy tűnik, mintha Bozsik lírája a bahtyini értelemben vett karneváli, vagyis alsó szólamokat a társadalmi újrarendeződés reményében hozná helyzetbe. Bozsik abszolút mai költő, ugyanakkor a költői szerephez való viszonyában van valami régimódi történeti hűség. Mintha a versekből beszélő *én*ben lenne egy jó adag váteszi hajlam. Persze szétírva, megkérdőjelezve, de a romantikus mag elvitathatatlan. Vagyis az, hogy a vers *szó-vátesz*. Szóváteszi azt, ha valami bűzlik. S nemcsak Dániában. „fehér hajunk / szomorúan lobog / a weissbrunni szürkületben / termelődik a sötétség." Ezek a versek, folyamatosan reflektálnak a világ aktuális berendezkedésére. Így akarják el-különböztetni, leválasztani az egyedet, arról a kollektív masszáról, amiben az megvezetett *gólemként* tengődik. A *Behódolt tartomány* szövegeiről első olvasásra kiderül, hogy csupán esztétikai, poétikai aspektusból történő befogadásuk, értelmezésük hamar kudarcot vallana. A szövegek igénylik a társadalmi-politikai-etikai horizonton feltehető kérdéseket.

Bozsik Péter versei nem szép versek, a szó „hagyományos" értelmében, hanem mesterien kivitelezett környomatok, látleletek. A világ jeleit olvasó, értő és ezen az értésen elborzadó költői persona, eszkatológikus hagyományokat idéz. Az utolsó szó jogán, mintha egy levegővel, olvassa rá akut helyzetjelentéseit napjainkra. „Hamarosan eltörlik / feledésre kárhoztatják a verset, / és nem tudják, / hogy jobbat, / semmilyet / vagy hozzá hasonlót / hozzanak helyette. / Egymást zabálják fel a turulfiókák, / maradványaik molylepkékhez / válnak hasonlatossá, / fészkeik kártolatlan gyapot. / Az égbolt világosan látható / füstöt bocsát le: / a gyöngék elhullanak. (Később az erősek is – / mondatja a múltból benned valaki.)" Folyamatosan szembesít. Nyelvében hordozza azt, amit elítél, s azt is, amit üzenetként tovább akar adni. Talán épp ez a Bozsik-líra nemezise: hogy az a korszak szüli, amit nem tud és nem is akar elfogadni. Tehát maga a (vers)beszédaktus is terhelt, a megszólalás ténye sem evidens. Mindeközben az az igazán bravúros ezekben a szövegekben, hogy nem kreál sematikus oppozíciókat, nem egy didaktikus tili-toli felé terelgeti a különböző szólamokat, hanem összeeresztve azokat, mutálja a szövegeit. A versbeszélő képes úgy belerianni a társadalmi igaz-

ságosztók közé, hogy a vers pillanatában minden láthatóvá váljon: a kontextus és az egyéni megszólalások külön-külön. Ez a hibrid tér pedig a maga széttartó energiái miatt egyre inkább feszegeti a nyelvi határokat, képiesül, apokaliptikus vízióként tűnik fel. Az ismerős lózungok új térbe helyezésével, az olvasóban aktiválódnak a freudi fogalom, a kísérteties (az elfojtott visszatérése) tudatalattit megpiszkáló energiái. „Megborzongok / de nem a hideg széltől." A saját verseket záró szöveg, a címadó *Behódolt tartomány* Sziveri-intertextusa, olyan testi tapasztalatokkal egészíti ki a szövegteret, melyben az öntudatlan testi reflex, az emlékezet fájó indexe is egyben. Egyre szűkebb, egyre terheltebb a verstér. A nyelvi kataklizma kikerülhetetlen. Egyszerre temeti be a lírai ént és a befogadót. Érezhető, ez a bőrünkre megy. A retorika abúzusa. Fenyegető a nyelvi közeg, ami körülvesz, figyelmeztetnek a versek. A kimondott szó észrevétlen formál, torzít mindenkit. A különböző hatalmi diskurzusok közé szorult embert roncsolja, korrumpálja a nyelv. A szövegekben megidézett entrópikus vad retorika elől nincs menekvés, a tudat szinte védtelen. „A rezervátum / (bár ő birodalmat mond) / harminchatezer éves / nem több és nem is kevesebb / pontosan ennyi / mi mindig itt éltünk / és fogunk élni." Különösen érzékenyen van ez kijátszva a versek textuális hálójában vergődő én írásgyakorlata felől. Bozsik lírai alanya állandóan küzd saját nyelvi hagyatékának hiteles rendezésével, közreadásával: igazít, pontosít, utánajár, olvas, ír, emlékezik, idéz, s kezdi mindezt elölről újra és újra. „Végeztem magával. / Pontosabban: maga végzett velem. / Igenis maga. (Hisztérikus, női hangon / szeretném, ha hallaná.) / Végeztünk. Elvégeztem. (Úgy is mint tenyészállatok etetése, / boldog gyerekkor, sötöbö.) / Kivégeztem. A munkát. Ezt. / Maga meg:be-." Bennhagyja a változatot is a szövegben, hogy az olvasó lássa a nyelvi alakulás útját, érezze, hogy a vers nem végleges, nyitott, szabad lüktetés, a nyelv egyetlen feddhetetlen (játék)tere. Nem akar elbújni a nyelv mögé. Nincs rejtett alany. Ezzel együtt azonban a kívülről érkező, a kívülről beemelt mondatok, hangeffektek, zajok, zörejek csonkolják a verset, darálják a vers-tudatot. Fájdalmasan izgalmas ez a nyelvi tusa, harc a Diszkurzív Nagyúrral. S ha ez nem lenne elég, egy (re)konstruált autoriter tekintettel, pontosabban füllel még blokád alá is vonja a verset. A hatalmat szimbolizáló érzékszerv helyzetbehozásával szinte kihúzza, ki-hallgatja a szövegből a megidézett belső politikai szólamok által nem támogatott mondatokat. „A mindenség szobája / lehallgatva, átkutatva. / És megmotozva / bőre, tüdeje, szíve, mája…(…) A rendőr álmában keményedik / a gumibot. Janicsárok / készülnek bemérni / a lakosság gondolatait." Ezeken a pontokon kapcsol be az a mentálhigiénés aktusként értelmezhető destruktív energia, mely a káromkodásokban, a triviális versnyelvi kijátszásában, erotikus betétekben, valamint a perisztaltika különböző megjelenési formáival jut érvényre. Nem kíméli sorait. „Lelkem hűlt helyén / meg tudja a faszom / talán tán zenél / egy hidrogénatom." A vers tehát saját immanens működésmódjával jelenti ki, hogy nem ismer el semmilyen autoritást, terében bármi megtörténhet. Néha egészen úgy tűnik, mintha a versbeszélő direkt próbára akarná tenni anyagát, tudni akarja, mit bír még el. S talán azt is kérdezi közben, hogy őt magát meddig bírja el, meddig tartja meg. Így lesz ab ovo a kimondás szabadsága a líra, egy olyan terep, ahol az én nyelvi alakzatai képesek átírni a kollektív többes erőszak-szólamait.

Hogy hol vannak egy ennyire kiszolgáltatott nyelvi létesülésnek a szökésvonalai, azt jól példázzák a kötetcsendek. (*Visszakézből* 1989, *Vérpuding* 1999, *Gourmandiai partraszállás* 2010) Vagyis az a tény, hogy a líra születése akadályoztatott folyamat. Másik oldalról érzékletes ugyanebben a kérdésben a kötetszerkezet. A *Behódolt tartomány* egyötödét teszik ki

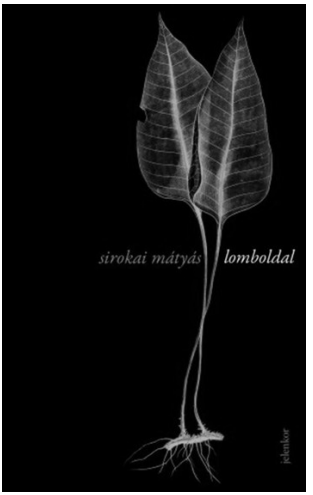
a saját versek, ezután fordítások következnek. Sorrendben: Alexandar Tišma, Miodrag Pavlović, Stevan Tontić, Josip Osti verseinek magyar átiratai. Beszédes aránytalanság. Az olvasónak rögtön kérdései lesznek. Elsőre az tűnik majd fel, hogy mennyire fontos szövegek ezek. Kérdés: Miért csak most jelenhettek meg magyar nyelven? Persze jobb később, mint hogy nem, de azért azt is fontos kimondani, hogy a saját versek tükrében, a fordított versek néhány mitologémája, problematikája anakronisztikusnak hat. Ami azonban fontosabb, hogy még ezzel együtt is nagyon dinamikusan tágítják a Bozsik-versek terét. Látványos, mennyire szervesen épült be a fordított anyag a saját lírába, illetve a saját anyag a fordítottba. Ez mintha annak a feljebb tárgyalt retorikai abúzusnak lenne egy alternatív reverzibilis változata, amely ellen Bozsik (lírai)énje küzd. Vagyis a vers mint az egyetlen elfogadható autoritás működik. Nem deformál, sokkal inkább oldja a kötéseket, fel/megszabadít. A *Jelentés a Kór Házából* című korábbi munkájában, pont erről vall (*Tengertan*): „Stevan Tontić, Josip Osti, Danilo Kiš, Slavko Mihalić, Nebojša Vasović, Mirko Kovač, Filip David, Svetislav Basara művei, hogy csak a délszlávokat említsem, akiknek nagy részét fordítottam, igenis segítettek abban, hogy túlélővé váljak, és – mondjuk – ne mártírrá." Szóval azt gondolom, hogy ez az aránytalanság vallomás is. A kötet első részének elemi feltétele a fordított anyag léte. Olyan gondolati kommuniók alakultak ki, mint az istenkérdés gnosztikus hagyományokat idéző líra felőli faggatása: „de hang nem jő sehonnét (Tontić) / Ő, a Legnagyobb Mém, közömbös (Bozsik)," a félelem atavisztikus állandósult jelenléte: „reszkető / egyhelyben állás (Tišma) / A múltnak vanja / basztat (…) örök készültségben vagy (Bozsik)," vagy annak alapélményként való felismerése, hogy a háború/élet, politikai önkény/élet keresztmetszetében ugyanaz az élet inflálódik. Az emberi önkényt és idiotizmust a halál abszolút demokráciája ellensúlyozza: „harcolt / a már halott / ellenféllel (…) ki a győztes / és ki a legyőzött / a halálra ítéltek harcában (Osti) / Egymást zabálják fel a sasfiókák, / maradványaik molylepkéhez / válnak hasonlatossá (Bozsik)."

A háború, a nyelvi hadviselés talán elhallgattathatja a múzsákat, de azt egy percig sem szabad elfelejteni, hogy a költő, a költő azért lát a *vérhomály*ban.

LUKÁCS BARBARA

Rengeteg

SIROKAI MÁTYÁS: LOMBOLDAL



Jelenkor Kiadó
Budapest, 2020
68 oldal, 1699 Ft

A kör bezárul, az út adott. Ha *A beat tanúinak könyve* coming of age a tajgán, a *Káprázatbeliekhez* kozmonautái pedig spirituális éhségüket az űrrel csillapítják, akkor a *Lomboldal* megérkezések sorozata egy olyan tudatállapotba, melynek igénye már az első könyv kezdőlapjain is kibontakozott. A *Lomboldal* Sirokai *Beat*-trilógiájának harmadik része, a hétköznapi határátlépésekkel és biológiai látomásokkal operáló költészet ezen pontján az önmagába visszatérő, némiképp a kezdőponthoz visszajutó utazó figyelme már nem a feje felett, hanem a talpa (és a tenyere) alatt lévő valóságra irányul. A *Lomboldal* metapoétikai gesztus arról, ahogyan a lírai én megtalálja, majd feloldja önmagát az ökolírában. Ahhoz, hogy ennek jelentőségét jobban megértsük, muszáj visszatekintenünk az előző két kötetre is.

A *Beat*hez és a *Káprázat*hoz hasonlóan a *Lomboldal* is öt részre tagolható szerkezetileg, az egységeken belül viszont nem számozással vagy cikluscímekkel, hanem egy hosszabb-rövidebb darabokból álló, örvénylő szöveggel kerülünk szembe, melyet két hangra bontanak a tipográfiai különbségek (kurzivált-nem kurzivált) és a tördelés. Legszembetűnőbben ez különíti el a *Lombodal*t a másik két kötettől, melyekre nem jellemző ez a tördelési kettősség.

A hangok kétfélesége olyan, mintha tanító és tanítvány (itt: növénylő), két tudatállapot, vagy akár a tudatalatti és a felettes én váltakozását, párbeszédét követné le. Ezek egymásutánisága organikusan képezi le a gondolatok szabad áramlását, az itt-ott naplószerű szövegek egy része pedig megszólalásmódjában is sokkal személyesebb, mint ahogy azt a *Beat*ben vagy a *Káprázat*ban megszokhattuk.

A *Lomboldal* első könyvében majdnem fele-fele arányban (5:4) szerepel a kétféle szöveg, a másodikban viszont egyáltalán nincsenek kurzív részek (9:0), melyek a harmadiktól fokozatosan visszatérnek (1:8, majd 2:7 és 3:6), de számuk a simán szedettek mögött marad. Kettejük közeledése és távolodása diktálja a kötet dinamikáját. Mivel a simán szedett ré-

szek a gyakorlatban (vagyis a kötetben szereplő gyakorlatok végzése közben) teszik magukévá a kurzív szövegek tartalmát, a két hang elmélet és gyakorlat feszültségét is ábrázolja.

A növénylő útja mellett a köteten végigvonuló két hang párbeszéde és egymásutánisága nyomán az is lekövethető, hogyan alakult Sirokai beszédmódja a trilógia első része óta. A kurzívval szedett részek felidézik az előző két könyv profetikus ihletésű szövegeit, a másik hang viszont önreflexív, személyes nézőpontot képvisel, nyelve letisztult, a hétköznapi pillanatokban megnyilvánuló teljesség elérésére irányul.

Sirokai panteisztikus ökolírája eddig is fontos szerepet kapott, ám a *Lomboldal*lal csúcsosodik ki leginkább, válik igazán személyessé a természethez való közelítés. Az összetett látomásvilággal dolgozó, asszociatív képzettársítások és a túlburjánzó, profetikus szövegek helyett itt valami másba gázol bele az olvasó. A *Lomboldal* tétje a növényi nyelv megszületése. Az újfajta megszólalásnak előfeltétele az érzékelés megváltozása (melyre az előző két kötetben is számos példa található), ez eredményezi a lírai nyelv átalakulását. Sirokai már a *Beat*ben elkezdett kísérletezni azzal, hogyan lehetséges az érzékelés különböző szintjeit nyelvi formában megszólaltatni. Akkor a szakrális beavatás eszközkészletét hívta segítségül (eksztatikus látomásosság, határátlépések, az alapokhoz való visszatérés gesztusa), a fiú már rögtön az első szövegben elhagyja apját és anyját, hogy az erdőbe vonuljon. Egészen a világűrig eljut az első kötet végén, a spirituális éhségre adott transzcendentális vizsgálódás pedig a *Káprázatbeliekhez* c. kötetben folytatódik. Az önmagunkhoz (és másokhoz) hasonlóan megismerhetetlen világűr fürkészése a teremtő keresésébe torkollik, a poszthumán kozmonauták nyelvéhez pedig az ősi mítoszok szolgálnak ihletül. Mi köti össze a beavatást és az űrutazást a *Lomboldal*lal? A növények nem szűnő, ihletet adó jelenléte, amely képes arra, hogy a figyelmet önmagunkon túlra fordítsa.

Az észlelés megváltozása itt a következőképpen alakul. A gravitációval való játékot (négykézlábra ereszkedés) követően a növénylő mozdulatai átalakulnak. Átöleli a fa törzsét, végighúzza tenyerét a kérgén (33), csodálni kezdi a „növényi szerelműek érinthetetlen táncát" (35), miközben az emberi nyelv esetlegességeit szép lassan kiküszöböli a taktilis nyelv.

Érdekes a *Lomboldal*hoz hozzánézni Sirokai performatív videóit a költő Instagram-oldalán, ahol megvalósulásuk közben lehetünk tanúi az alapvetően egyensúlygyakorlat alapú, jógára, erősítésre és akrobatikus készségekre fókuszáló gyakorlatsoroknak. Ilyen és ehhez hasonló, a természetben végzett növénygyakorlatok ihletik a *Lomboldal*ban megszületőnövényi költészetet. Az újfajta nyelv igénye a végigvonul a trilógián. „A legboldogabb, aki nyugalmat talál a növényi létben" (*Beat*, 7). „A zöld nyelvet beszélők lesznek az elsők, akik a kirajzás után megtanulják az új bolygók növényvilágának dialektusát" (*Káprázat*, 9). „Vágyódás az organikus élet zárt és folyamatos körforgása után (…). Vágyódás a növényi lét után" (*Lomboldal*, 10). A *Lomboldal*ban növénylővé lesz a lírai én, akinek erőfeszítései a flóraval való azonosulásra irányulnak. A folyamat egy pontján megszületik a növényi nyelv, melynek dallamosan hullámzó szavai kölcsönhatásba lépnek az emberivel: „Barion boriallé ayutta dit, ullam fraggé varigao. De ciprusunk koronája csúcsától a tövéig bókoló és lágyan leomló ágaktól, hajtásoktól telt" (37). A kötet címe is belép ebbe a nyelvi játékba, a lomb és a domboldal szavak összeolvadásakor keletkező Lomboldal szép példája a mechanizmusnak. Mivel a nyelvnek a növényi nyelv áramlásába való becsatlakozása első találkozáskor felfoghatatlan, előkészületek szükségesek hozzá. Elsajátítását meg kell, hogy előzze a szavak illúziójától való búcsú („Mégis mi másunk marad, letéve szavainkat másikunk előtt", 38), ugyanis ez az igazi

akadály abban, hogy eljussunk a nyelven kívüli igaz valóhoz. Vissza kell mászni a fára a többhegyű figyelem kiélesedéséhez. Ahhoz, hogy szert tegyünk a „legtisztább energiamintára" (61), különféle gyakorlatokat kell elvégeznünk, ezeken keresztül lesz a *Lomboldal* nyelvi beavatás, „ellazult nyelvi lépés"-ek kísérlete (62), melyet a jelenlét és az egyensúly ihletett.

Akárcsak egy meditáció esetében, a *Lomboldal*ban is fontos szerepet kap a légzés, az egyensúly, az egótól való megszabadulás és a jelenét. Mindezekhez a kötet speciális növénymeditációi nyújtanak fogódzót, ezek segítik az utazót, hogy megtapasztalja „mentális és a természeti tér egymásba hajlását" (57). „Amikor a növénylő eljut a légzés teljes szétterítéséhez, létrejön az életprincípiumok belső körforgása" (9). Ahhoz, hogy visszatérjen az „organikus figyelem vadonjába" (15), át kell alakítania észlelését, négy végtagra ereszkedve, a földhöz közelebb kerülve kell felélesztenie a „többhegyű figyelmet", mely által önmagát már nem különállóként, hanem a természet részeként fogja érzékelni. A négykézláb járás (11), a fára mászás (19) és más növénygyakorlatok véghezvitele közben pedig átjárhatóvá válnak tudat és tudattalan, én és a másik közti különbségek (49). Sirokai nem a Walden-tó mellé megy, a *Lomboldal* (és valójában a *Beat*-trilógia egészének) tétje nem a társadalomból való kitagozódás, hanem az emberi mivolt béklyóitól való megszabadulás. Ehhez pedig nem elég a térbeli elkülönülés, az érzékelés is alapvető módosításokra szorul.

A nyelv miatt (ami a kommunikáció és az önreflexió elsődleges eszköze) nehézkes az észlelés átalakítása, hiszen a kívánt tudatállapot elérése valójában a gondolkodás leállításával egyenlő. A folyamatos belső párbeszéd elcsendesítéséhez kellenek a gyakorlatok, melyek visszarántják a pillanatba az elkalandozó elmét. „A talpak alá simuló kötél, a jelen húrjának e darabja, amelyen minden mozdulat a pillanaté, ez a húr éppúgy leveti magáról azt, aki gondolatban a múltba merül, mint azt, aki a jövőbe kívánkozik" (48). Az egyensúlyi állapot áll legközelebb a lebegéshez, amit a kötélen lépkedve csak egy lélegzet különböztet meg a zuhanástól (46). Ez a légzés és a figyelem által összpontosított pillanat teszi átélhetővé a jelenlétet. A testre is szükségünk van az elme elcsendesítéséhez. Ennek tanúi lehetünk fára mászáskor, repetitív és extatikus doboláskor (49), favágáskor (60) vagy a fejjel lefelé végzett gyakorlatoknál (55), melyek segítik a növénylőt, hogy megváltoztassa érzékelését. Egy fejre fordított világ fordított testhelyzetei kellenek ahhoz, hogy meginduljon egy belső utazás, melynek ugyanúgy állomása gyerekkorunk, mint az előttünk sok évvel élt őseink időszaka. Így végül eljutunk a növényi ősök idejéhez, akiken keresztül az „organikus figyelem vadonjába" (15) vezet az út. A növényi nyelv és mozdulatok inspirálta, helyváltoztatás nélküli határátlépésektől hemzsegő *Lomboldal* szövegei kialakítanak egy olyan testpoétikát, amely lábak és kezek helyett gyökerekben és lombkoronában gondolkozik.

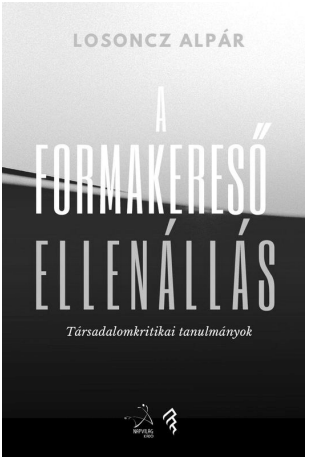
A kötetben kevés vers reflektál a dehumanizált nyelv és a felerősödő érzékek miatt a világon kívülre került lírai én eszképizmusára. Ugyan a trilógia egyértelműen a világon kívülre törekszik, de nem csak az individuum és a társadalom ellentétét szeretné semmissé tenni, hanem az egyént is feloldja („amikor itt és most, de nincs benne én", 64). A második szakasz „Mi hajt a magasba és miért pont a fákra" kezdetű verse némiképp pótolja ezt a hiányt, az átalakulás, a tudatváltás és a lelassult élet igénye párhuzamosan merül fel az ezekhez kapcsolódó kételyekkel. Ezek a kijelentés-kérdések felfedik a lírai én belső vívódását, ám a folytatás szövegeiben alábbhagy az ilyen típusú reflexió. Pedig a növények nyelve ugyanúgy eltávolít egymástól, mint az emberi nyelv, és az erdőből is nehéz hazasétálni, ha a fák lombjaitól nem látni a kivezető utat. Persze kérdés, hogy ezen a ponton releváns-e még a hazaút opciója.

Sirokai 2020-as kötete könyvvé tágított meditációs gyakorlat. Különféle növényekkel, eszközökkel és testgyakorlatokkal elért tudatállapotok rögzítése, ahol az extázis már nem cél, hanem meghaladandó állapot. A *Lomboldal* kötetzáró verse az olvasónak dobja a labdát, hogy benne folytatódjon a kilépés pillanatainak sokasága, miután végleg megérkezett a rengetegbe.

LENGYEL ZOLTÁN

A szappanbuborék alternatívái

LOSONCZ ALPÁR: A FORMAKERESŐ ELLENÁLLÁS



Napvilág Kiadó
Budapest, 2020
385 oldal, 3200 Ft

Ha annak az egyszerű gondolatnak az igazságát sikerül belátni minden következményével együtt, hogy az idő *nem* pénz, akkor már meg is kapta gondolkodásunk a fönnálló renddel szembeni radikális kritikához szükséges *kezdő* lendületet. Hiszen innen már nem is olyan nehéz eljutni ahhoz (néminemű Marx-stúdiumok is tovább lendíthetnek), hogy föltárjuk „a (kritikailag értelmezett) munka jelentéseit, a munka státusát a kapitalizmusban." Ennek alapja a konkrét és elvont munka kritikai elválasztása: „egyfelől fennállnak a konkrét munkák a specifikus tudásokkal, képességekkel, másfelől létrejön a mérés és összehasonlítás céljából a specifikumoktól való elvonatkoztatás és a tiszta munkaidőre való leegyszerűsítés". Mindennek eredményeképpen áll elő „a számszerűsített összehasonlítás lehetősége, amely csak az időbeliség megnyilatkozó különbségeket méri az objektivitást biztosító pénz segítségével" (Losoncz Alpár: *A formakereső ellenállás*, 355–6). Így lesz a kapitalizmus, pontosabban szólva a tőkés termelési mód reális absztrakciója révén a fönnálló rend egyik axiómája az, hogy az idő: pénz.

Ám, mondhatjuk most már rátérve Losoncz Alpár kötetének címébe is fölvett egyik vezérmotívumára és fő témájára, szintén könnyedén belátható, hogy a fönnálló renddel (amennyiben *rendről* beszélhetünk egyáltalán) szembeni *ellenállásnak* nemigen lehet hatékony formája, ha, tegyük föl, pusztán hangosan skandáljuk az utcán, akár engedik, akár nem, hogy az idő nem és nem és nem pénz. Ez jobbára időpazarlás (és pénzünk sem lesz több tőle föltehetőleg). Hiszen a kapitalizmus reális absztrakciói (melyek egyik eminens példája a pénz és annak elvont azonosítása a (munka)idővel) strukturális determinációkká, szükségszerűségekké csontosodnak. A kritikai ellenálláshoz azonban az is szükségesnek látszik, hogy radikális elgondolást alakítsunk ki a szükségszerűségről. Különösképpen szükségesnek látszik, hogy ra-

dikális kritikát gyakoroljunk korunk egyik lózungbálványa, a politikumtól elidegenített „gazdasági szükségszerűség" fölött. A szükségszerűség ugyanis, állítja egy kritikus ponton Losoncz Alpár, esetleges (és emlékezzünk: Søren Kierkegaard határozta meg egy paradox révén úgy a sors fogalmát mint szükségszerűség és esetlegesség egységét). „Ha processzuálisan szemlélődünk, és a »gazdaságit« is megszabadítjuk a rá nehezedő célirányos-funkcionális ballaszttól, akkor bár elfogadhatjuk, hogy a gazdasági szférában ugyan mindig jelen vannak bizonyos strukturális determinációk, de be kell látnunk, hogy ezek *történetiek* és *esetlegességek által meghatározottak*. Parafrazeálva azt mondhatnánk, hogy a gazdaságban a kontingencia »egyenesen vastörvény«. A szükségszerűség ugyanis: kontingens. És a gazdasági szükségszerűség is kontingens" (365).

Az ellenállás tehát, újra fölvéve kuszálódó fonalunkat, nem lehet puszta tagadás vagy negativitás. Kevés annyit kijelenteni vagy szajkózni, hogy az idő *nem* pénz. Érdemes viszont megpróbálni föltárni a kortárs időtudat alternatíváit. A kötet első tanulmányának (mely egyébként a legkésőbb született, és az egyetlen, amelyik magyar nyelven jelent meg először *A jövő emlékezete* címen) bevezető részében a szerző kiemeli: „…[a] historizmusmozzanat nem csupán a későkapitalizmus tartozéka, hanem a modern időtudat önmagával vívott harcának belső része. Pontosabban a historizmus mint *transzcendencianélküliség* és *emlékezeti pozitivizmus* szerves része a modernség önreflexiójának" (20). Nem sokkal később megfogalmazza ennek az időtudatnak a korrekcióját, mely egyúttal a modernitás történetét differenciáló és strukturáló erőnek is bizonyul. A modernitás története nem-egyidejűségek és disszonanciák története: „A francia forradalom egybeforr a Haitin kitört forradalommal [1791. augusztus 22-én tört ki lázadás a francia gyarmati uralom ellen Toussaint Louverture fölszabadult rabszolga vezetésével Hispaniola szigetén, mely végül 1804-ben a független Haiti állam megalapításával végződött – L. Z.], s így az eredendő *nem*-egyidejűségek jutnak érvényre. A modernség mint állandó átmenet magába foglalja ezeket a nem-egyidejűségeket, mert a modernségben minden történelmi vonatkozást áthat az időbeli *disszonancia* tapasztalata. *Maga a modernség differenciálódik effajta disszonanciákra*: hiába tesz szert uralomra a kronológiai-racionális, mennyiségileg szervezett időforma, amely arra hivatott, hogy eleget tegyen a kapitalista módon szervezett időimperativusoknak, a modernség temporalitását e disszonanciák tagolják" (28).

Engedjétek meg, hogy ezen a ponton egy talán megvilágító potenciával rendelkező kitérőt tegyek. Halasi Zoltán *Bella Italia. Nászút 1980* című 2016-ban megjelent verseskötetében van egy hosszúvers, mely illuminatív konstellációba állítható az eddig említettekkel. A vers címe *Bologna (Stazione Centrale).* Az ólomévek vége felé, 1980. augusztus 2-án ezen a vasútállomáson bomba robbant: 85 halálos áldozat, több mint 200 sebesült. A vers beszélője/beszélői perspektivikusan idézik meg a történteket, a záró sorban pedig a „nászúton lévő" „lírai alany" több mint poentíroz: „Bolognában a vonatunk nem áll meg."

Odüsszeusz, mint ismeretes, a vérrel és egyéb áldozati fluidumokkal teli gödör fölött állva kivont karddal csalogatja a holt lelkeket Teiresziász, a jós szavát keresvén. A következő sorokban a vers beszélője retroaktív mágiával idézi meg a merényletben hirtelen-váratlan holt lelkeket életük perspektívájából bevon(z)va őket:

Te, aki a mamádhoz készülődtél,
te, aki nagybátyádhoz verseiddel,
te, aki vadvizekre műlegyezni,

te, aki még letennél néhány vizsgát,
te, aki a Szent Márk teret fotóznád,
te, aki tengerparton pincérkednél,
te, aki leszerződnél társulathoz,
te, aki munka híján hazamennél,
te, aki cukorgyárba laboránsnak,
lásd világosan, szappanbuborék volt.

Tervek táblái, életállomások,
kék, zöld, sárga, narancs és vörös gyűrűk,
lágy fehér pont a centrális korongban,
te, szénalapú megfigyelő, látod,
csillagszivárvány, saját tükörképed
az esetleges szükségszerű volta,
a szükségszerű esetleges volta,
a folyamatok színe és visszája,
addig fogd meg, amíg kicsi, a rókát,
felszáll a por és ágyat vet a csendnek.
(Halasi Zoltán: *Bella Italia*, 81–82.)

Halasi Zoltán jegyzete a „szappanbuborékhoz": „célzás részben arra, hogy Licio Gelli [fiatalon fasiszta önkéntes, később gyáros, befolyásos pénzember, költő, valamint a Propaganda Due = P2 szabadkőműves páholy nagymestere – L. Z.] szerint az olasz politikát háttérből irányító P2 szabadkőműves páholyt csak felfújták ellenségei, az újságírók; az egész ügy Gelli szerint nem volt más, mint »*una bolla di sapone*«, szappanbuborék" (102). Meghagyom az olvasónak, a költő eljárását követve, hogy utánanézzen eme „szappanbuborékban" fölsejlő tüneményeknek és annak, hogy milyen máig ható érvénnyel rendelkeznek – ha szeretne.

Az ellenállás (gondolkodója) formát keres. A kötetben utolsóként szereplő, már idézett írásában („Tőke, válság: homeopátia?") az olasz Antonio Negrivel, az olasz ólomévek egyik meghatározó alakjával vitatkozó szerző stratégiailag is kiemelt fontosságú kulcsfogalma a forma. A kötet egyébként jó néhány revelatív formaelemzést kezdeményez vagy visz végig esetenként. Vegyük föl ezúttal a marxi ihletésű fonalat az áruformánál, mely gondolatmenet dialektikája révén részben „vissza" is kalauzol bennünket a pénzhez! „Az ellentmondások dinamikája *formák* kialakulásában érhető tetten. Például a cserében a munka terméke az áru *formáját* ölti magára, mely egyszerre foglalja magában a csere- és használati érték feszültségét, és egyszerre előbbinek dominanciáját utóbbi felett. A csereérték önállósulása ideiglenesen felold egy ellentmondást, ám eredménye az, hogy intézményesül a hatalmi különbség tőkések és a »puszta munkaerő« tulajdonosai, a bérmunkások között. Vagy tekintsünk még távolabb! A csere során a dolgok áruformát nyernek, és a pénz válik mértékükké. Ezzel valami feloldódik, úgymond formát nyer. Ám a pénz mozgása eleve magában rejti az őrület szikráját, a vad, orgiához hasonlatos, spekulatív bacchanáliák lehetőségét. […] Az áru feloldja az ellentmondást a *privát* és a *társadalmi szintek* között, ám a köztük fennálló különbséget nem törli el, sem annak lehetőségét, hogy utóbbi föléje kerekedjen az előbbinek, akár az erőszak árán. Az ellentmondások csakis időlegesen tekinthetőek feloldottnak; csak olyan *formák* léteznek, amelyekben az ellentmondások megjelenhetnek, ám nem tűnnek el. Nem az egyensúly modellje láttatja ezeket a folyamatokat, hanem a feszültségi szikrák kisülései" (327–328). És korábban már megtudjuk a címben szereplő válságról, hogy az a dialektikus „ellentmondások erőszakos robbanása" (314), melynek során „erőszak által közvetített módon

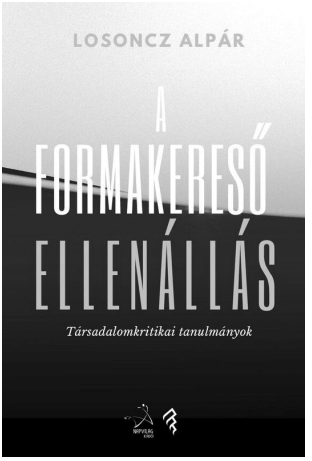
önállósulnak az egyébként szintézisben lévő mozzanatok" (315). Mindez *mutatis mutandis* érvényes a kritikai ellenállásra, és az erőszak és hatalom *(Gewalt)* kritikájára is. Hiszen a válasz a kérdésre, hogy „mit tesz az uralkodó osztály, amikor hatalmat gyakorol?" „Kényszerformákat létesít, amelyek felújítják a strukturális dominációt" (385).

Végül csak fölvetésszerűen hadd említsek meg még egy összefüggést, mely nem tünetszerű, ám mégsem véletlen, és sem nem szükségszerű, sem nem esetleges. A kortárs kritikai társadalomelmélet két legjelesebb magyar gondolkodójának, Losoncz Alpárnak és Tamás Gáspár Miklósnak is meghatározó tapasztalata a kisebbségi lét. Losoncz Alpár előző kötetének (*A hatalom(nélküliség) horizontja. Hommage à Új Symposion.* Forum, Újvidék, 2018) egyik fejezetcíme orientálhat bennünket az összefüggés föltárásában: „Hogyan/miért lesz a kisebbségiből forradalmár?" Lezárásképpen ebből a könyvből (ha nem is az említett fejezetből) idézek: „Mindig szaván kell fogni a hatalmat ahelyett, hogy az eszmények és a valóság közötti diszkrepanciákon lamentálunk ítéletnapig. Nem várhatunk a jövőre, elébe kell menni a szabadsággyakorlásnak, ez volt az eredeti symposionista gondolat, az első nemzedék programja, amely mélyen belenyúl a kisebbségi létezés szövetébe: Jugoszláviában mindenki kérdezhet, beszélhet, nekimehet a falnak, megrendítheti a fennállót, a kritika nem nemzeti előjog, nem földrajzi aspektus, hanem univerzális kapacitás, gyakorolhatják a többségiek és a kisebbségiek egyaránt, nincs kettős mérce, az emancipáció kísérlete, a »valóságos mozgás« az emancipáció felé mindenkinek kijár. Ebből a beszédhelyzetből szól az Új Symposion" (Losoncz Alpár: *A hatalom(nélküliség) horizontja*, 176–177).

PAP TIBOR

A társadalmiság politikai és gazdasági keretei

LOSONCZ ALPÁR: A FORMAKERESŐ ELLENÁLLÁS



Napvilág Kiadó
Budapest, 2020
385 oldal, 3200 Ft

Losoncz Alpár legújabb – eredetileg egy magyar és öt szerb nyelven született, különálló írásból egybeszerkesztett – kötete egy olyan gondolatfolyam, amelyet a tézissé átfordítható cím *(Az ellenállás napjainkban autentikus forma keresésére szorul)* és a műfaji önbesorolást sugalló alcím közötti termékeny feszültség működtet. A társadalmi kötelmek történetileg kialakult, dologiasult mibenlétét és az ezek ellenében kifejthető szubjektív ellenállást, az önmaga által alkotott törvényeknek magát alávető, a saját autonómiáját megvalósítani vágyó ember sziszifuszi törekvéseit sajátos fraktálszerű szerveződéssé rendezve, a társadalmiság lényegi kérdéseit firtatva, folyamatosan tovább osztódva vonultatja fel az e kérdések kapcsán intencionális alakot nyert jelenségek filozófiatörténeti előéletének vonatkozásait. A jelent megcélzó felütés – ahogy az a szerző által írt előszóból is kiviláglik –, a kifejtést nyert tézis maga, borúlátó, de mind az elméleti keretek, mind a közelmúltban artikulálódott 'kritikai tapasztalat' kritika alá vonása azt erősíti meg, hogy nemhogy van értelme, hanem egyenesen lehetetlen nem foglalkozni az általa felvetett témákkal – amelyeket a társadalmiság politikai és gazdasági kereteiként foglalhatunk egybe. Annak ellenére, hogy az aktuális helyzet, a már több évszázados múltra visszatekintő dominás hatalmi és termelési rendszerek által eluralt, a saját megszüntetésük céljával létrejött kritikai elképzelések diszkurzív és cselekvési tereit is maga alá gyűrő, a normál működésébe betagosító fennálló, de a jelzett időtávban is számos alkalommal megújuló formatörténeti képződmény – amit hívhatunk akár (késő) modernitásnak vagy (poszt)indusztrializmusnak – jelenleg éppen semmilyen párbeszédnek nem kedvez. Közben a lényeget felmutatni kívánó fogalmak körüli viták története – ahogy azt a szerző is előre reflektálttá teszi – szinte egybevágó az elmúlt három és fél évszázad politikai és gazdasági fogalomkonstrukcióinak a

történetével. A heteronóm feltételekkel szemben körvonalazódó ellenállás sokkal meghatározóbb viszonyulás, semmint hogy el lehessen tőle tekinteni, ha nem kedveznek a róla folyó diszkussziónak a külső körülmények.

A tanulmányok elé illesztett paratextusok, különösen a szerkesztői előszó, azt állítják, hogy egy társadalomelméleti munkát tart a kezében az olvasó. Ezt én, a formalizált társadalomelmélet megközelítések tapasztalatai alapján, nem tartom védhető leírásnak. Ez azonban inkább hozzátesz a könyv erényeihez, semmint elvenne belőlük. Ha az akadémiai diskurzusok fenti alosztályába lenne besorolható, akkor éppen azok a szerkezeti és módszertani jellegzetességei kellenének, hogy hiányozzanak vagy visszaszoruljanak a műfaji követelmények okán, amelyek igazán izgalmas és elgondolkodtató olvasmánnyá teszik a kötet.

Márpedig ezek az írások nem vázolnak fel sem egy koherens definíciókra, objektív leírásokra és az azok közötti szilárd viszonylatokra alapozott társadalomrajzot, amit tanítani kéne és lehetne, sem nem vizionálnak egy eljövendő jobb világot, amelyet önmagunk (viselkedési mintázataink és elképzeléseink) kritikai revíziójával akár elérhetővé is tehetnénk. Nem állítom, hogy nem lehetne a losonczi gondolatmenetekből kimerevíteni számos definícióként is értelmezhető mondatot, s azokat egymás mellé helyezve (meg/re)konstruálni a szerző társadalomelméleti nézeteit, de az olvasás során a befogadóba munkáló feszültséget/bizonytalanságot ezek nem hiszem, hogy képesek lennének kiváltani, helyettesíteni. Az itt egybeszerkesztett tanulmányok – ahogy a szerző korábbi kötetei is – sokkal inkább képezik lenyomatát egy sajátos filozófusi attitűdnek, amelyből a nem beavatottaknak is lehet és érdemes tanulni. (Ha ez az önfelszabadítási program túl nagy erőfeszítést igényelne, akkor még mindig megmarad minimális célkitűzésként az olvasás öröme.)

Az első, eredetileg is magyar nyelven íródott tanulmány *(A jövő az emlékezetben)* kulcsként is szolgál a kötet olvasásához. A szerző ennek tárgyával, a Lübbe által újragondolt historicizmus kezdet-vég kontinuitásával szembemenve, a múzeummá redukált szemlélődéssel vitatkozva, ellenpontozza a saját filozófiai módszerét (ez azonban – értelemszerűen – csak a további öt elolvasását követően válik szembeötlővé).

A második szöveg *(A neoliberalizáció archeológiája és genealógiája)* Foucault-nak a neoliberalizmushoz való viszonyulását elemzi, s a losonczi életműben amúgy is központi szerepet betöltő biopolitika legújabb formatörténeti alakzataira kérdezve rá teszi plasztikusabbá a pénzügyi kapitalizmus elburjánzása előtti, még az ellenőrzésnek és az árukkal körbebástyázott szükségletmenedzsmentnek feltüntetett vágy-ipar kereteit, valamint a globalizációs fejlemények során új formákat nyerő, a szerzői funkció elméletének megfogalmazójaként is ismert Foucault korai halála okán az által már kevésbé tematizált kiszolgáltatottságok dinamikáját.

A harmadik írás *(Az immanencia politizációja, politizáció az immanens révén)* dinamikájában nagyon eltér a többitől. Deleuze-nek nem az állításai, hanem a hozzáállása az, ami szervezi a szöveget, így az jóval pörgősebb a másik négynél. Az ellenállásnak itt a mintázata és nem tárgya az irányadó.

A negyedikben *(A radikális szembeszegülés két stratégiája: Rousseau és Marx)* az összehasonlított kritikai hozzáállások egyezéseinek és különbségeinek, a kezdeti kapitalista hatalomelmélet és a kibomló tőkés világrend radikális kritikusaiként sok tekintetben azonosnak tűnő, de számos kulcsvonatkozásban eltérő összehasonlítása. A társadalomfilozófia politikafogalma ebben a diszkurzív közegben a társadalmiság mélystruktúrához tartozó láthatatlan

és nem szándékolt kötelmeinek (teszik, de nem tudják) a felkutatása, amelynek egy speciális – bár már évszázadok óta fennálló – alesete a tőkés termelési forma által felügyelet alá vont emberi létezés. Mindannak ellenére, hogy Rousseau napjainkban inkább szolgál mintájául a progressziónak, Losoncz Marx napjainkban is megkerülhetetlen át-/értelmezésének a szükségességét hangsúlyozza.

Az ötödik tárgya a lelkiismeret és az engedelmesség fogalompárjának a végigkövetése a görögségtől napjainkig *(Lelkiismeret és engedelmesség),* miközben sor kerül a társadalmiasság és a szuverenitás Hobbes által megfogalmazást nyerő konstrukcióinak a napjainkban releváns átgondolására – a szabadság és biztonság párosának újabb kori formaalakzatként az utóbbit akár a viszonylagos jóléttel is be lehetne helyettesíteni, s világossá válna a fennálló rend, a kései kapitalizmus mindent magában foglaló leviatánjának kimeríthetetlen abszorpciós ereje. (Itt jönnek elő leginkább azok a kulcsmondatok, amelyekre akár társadalomelméletet is lehetne alapozni.)

Az utolsó szöveg *(Tőke, válság, homeopátia)* Antonio Negri újkritikai szemléletével vitatkozva igyekszik megragadni a válság mibenlétét. Ennek egyik, társadalomelméletté merevíthető elemeként, némi leegyszerűsítéssel (a modellek mindig általánosítani kénytelenek, ezért leegyszerűsíteni kényszerülnek): a válság alkalom a társadalmiság – azon belül a termelési viszonyok – lényegének formatörténeti újra konfigurálására.

A könyv lényege azonban nem az egyes tanulmányokban felvonuló témákban rejlik, hanem az azokhoz közelítő feldolgozási módszerben. A rendelkezésére álló, élő hagyományt oly módon szervezi át, hogy a témáinak körbejárásakor az elődök/kortársak gondolatfonalaiból újra sodort szőttest hoz létre. Így a maga szerzői mivolta úgy bújhat meg a megidézett gondolkodók által képviselt gondolati sokszínűségben (ami nagyon messze áll a tarkaságtól), hogy a továbbvitt és az új kontextusba szervezett eredetiek elvonják a figyelmet a szerzői aktusról. Csak ritkán válik egyértelműen láthatóvá (és még akkor sem hivalkodó) e szövegfolyamban a szerzőiség markánsan saját kézjegye (autoritása), miközben az adott kérdéskör korábbi fonalainak elrendezése nemcsak az új kontextus és a szerzők mellett a diskurzusba bevont recepciót vonultatja fel, hanem új távlatot is rendel a vizsgálat alá vontakhoz. Ez az eljárás első ránézésre hasonlít az irodalmi kollázsból ismert technikához. A leginkább szembeszökő különbség, hogy eltűnnek az eredeti szöveg azon markerei, amelyek az ott – a másság/idegenség tipográfiai kiemelésével – feszültségteremtő/dekontextualizáló funkcióval bírnak, s az elidegenítés gesztusával hivatottak kihangsúlyozni az új alkotás jellegzetességeit. Itt a nem szó szerinti idézetek gondolatsodronyai úgy simulnak bele a szövegbe, hogy kölcsönzöttségük témaként történő folyamatos előtérben tartásával is egységes szövegfolyamként hömpölyögnek, mintha a szerző csak médiuma lenne a kritikai gondolkodás nemzetközi hagyományának, aki pusztán elősegíti a félbemaradt, kellően meg nem világított gondolatmenetek kiteljesedését. Ugyanakkor a kései modernitás patchwork eljárásával sem rokonítható az általa kialakított filozófiai narráció, hiszen a szövegelemek határai elmosódnak, így a megszakítottság helyett a folyamatosság – a filozófiai hagyomány kollektív teljesítménye – nyer hangsúlyt, ez a megoldás azt sugallja, hogy a kiválasztott témák maguktól is „megállnak", s „csupán" ezeknek a jelenben való további hömpölygésének a felszínre hozásához, élővé válásához lenne szükség egy értő fonalszervezőre. Ilyetén nem a gondolatok eredetisége, hanem a relevanciája kerül központi funkcióba. Nem kényszerül újat/nagyot mondani, ahogy az társadalomelméleti megnyilatkozások 'iskolateremtő', szerzőcentrikus példái esetében ki-

indulási alap, hanem a meglévő újrarendezésével, a határok kitágításával visz közelebb a közös célhoz, a társadalmi kötelmek mibenlétének a feltárásához és az ezek mentén megfogalmazható szabadságfeltételek felmutatásához. A rejtőzködő szerző ezen értelmező szerepe így azt a látszatot kelti, mintha neki csak az eredeti gondolatok egymás mellé rendezésében lenne szerepe. Ebben a tekintetben Losoncz Alpár munkássága igencsak eltér a baloldali kritikai gondolkodás magyar gyakorlatától. A most kötetbe szerkesztett gondolatfolyamainak nincsenek immanens „oldalvonatkozásai". Az általa képviselt gondolkodás mint módszer, túlmutat a nálunk konszenzus övezte kritikai gondolkodás közmegegyezéses célján, s alkalmat ad szubjektív (értsd: megváltoztatható, kontingens) világ szabadságfeltételeinek a szisztematikus számbavételére. A filozófiai hagyományának görgetése nem az egyes megnyilatkozások cáfolását/ellehetetlenítést tekinti feladatának, hanem az adott történeti (egyedi és esetleges) viszonyok között megszületett megállapítások vakfoltjainak a visszaszorítási folyamatát, a gondolkodás menetét (ilyetén a felvilágosodás folytatója) próbálja meg közkincscsé tenni, mindezt anélkül a bizakodó hit nélkül, amely a baloldali és/vagy a kritikai gondolkodás teleologikus céljaként egy-egy jobb világ (az addigitól eltérő társadalmi állapot) keretfeltételeinek a felvázolását tartaná az irányába megfogalmazott alapvető társadalmi elvárásnak. Olyannyira, hogy egy-egy ilyen pozíció időleges betöltésnek ígéretétől megrészegülve hajlamos elfedni a gondolatmenetét számos ponton kikezdeni látszó belső ellentmondásokat. Losoncz Alpár kötete ezekből a reflektálttá tett ellentmondásokból nyeri elvitathatatlan meggyőző erejét. Nemhogy elfedné ezeket, hanem több oldalról is fókuszba állítva, jelöli meg újra és újra őket az átgondolás céltárgyaiként az ellenállásra való felkészülés belső programjai számára. Nem vállalja fel az olvasó helyetti döntést. A gondolkodásnak ebben az értelemben nála nincs finalitása. Az olvasóra hárul a feladat, hogy folytonosan visszatérjen a vizsgálat alá vont fogalmakhoz és önnön adott élethelyzete, valamint szellemi kondíciója függvényében megnyugvásra leljen.

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE
177. szám

GERENCSÉR PÉTER

Kötelezők, másodkézből

A JÓKAI-REGÉNYEK FILMES ADAPTÁCIÓI

Az irodalomtörténet gyakran dorgálta meg Jókai Mór regényeit vargabetűiért, a narratíva szigorú ok-okozati láncolatának fellazításáért, illendő hát egy Jókai-tanulmányt is elkalandozással indítani. Nevezetesen Clement Greenberg *Avantgárd és giccs* című esszéjével, melyben az amerikai esztéta radikálisan szembeállítja a kevesek számára befogadhatónak ítélt progresszív művészetet a közönségorientált tömegkultúrával. A szerző kétségtelenül elitista nézőpontja szerint az avantgárd célja „meglelni az ösvényt, amelyen a kultúrát […] *mozgásban* lehet tartani", míg a giccs „kifosztja" és „felhígítja" a magaskultúrát, profitot hajhászva állítja elő „a népszerű regényíró figuráját".[1] Greenberg írása – kisarkított dichotómiája ellenére – abban revelatív, hogy magyarázatot kínál az érték és a siker diszharmóniájára: a tömegközönség megszólíthatóságának előfeltétele az újszerű formák és nézőpontok kerülése, az emocionális hatások kizsákmányolása, ezzel szemben a konvenciósértések szükségszerűen szabnak határokat az esztétikailag értékesnek tekintett avantgárd piaci népszerűségének. Úgy vélem, a greenbergi fogalompár termékeny módon hasznosítható a Jókai-értés ellentmondásainak megragadásához.

Jókai regényei és az azokból készült filmadaptációk többszörösen (esztétikai, funkcionális, mediális, kereskedelmi szempontból) a magasművészet és a tömegkultúra metszéspontjában állnak, de korántsem tisztázott, hogy milyen fokig sorolhatók az egyik, illetve a másik oldalhoz. Ha a magaskultúrához való tartozás egyik legjobb fokmérőjének a középiskolai kötelező irodalmi olvasmányokat tekintjük, Jókai kétségkívül a magaskulturális kánon része, ugyanakkor a Jókai-filmek statisztikailag is igazolható módon népszerűek, ami viszont a greenbergi oppozíció alapján a giccs körébe sorolná azokat. Most akkor a magasművészet vagy a tömegkultúra körébe tartoznak? Szépirodalmi alkotásokról vagy bestsellerírói lektűrökről van szó? Presztízsfilmekről vagy szórakoztató tömegfilmekről? Mit kell érteni Jókai népszerűségén, az irodalmat vagy a filmet, vagy mindkettőt egyaránt? Milyen változtatásokon mentek át a Jókai-regények a filmes adaptálások során?

Úgy tűnik, az irodalomtörténet és a filmtörténet – nem is annyira látens módon – azt sugallja, hogy Jókai regényeivel, illetve a regényeiből készült filmekkel valami baj van, mert egyaránt fintorgással fogadja azokat. Ami az irodalmat illeti, a Gyulai Pál által megképzett, majd Péterfy Jenő által megszilárdított domináns értelmezői hagyomány a realista ábrázolásmódot számonkérve Jókai műveit korszerűtlennek ítéli, és szembeállítja vele Kemény

[1] Clement Greenberg: *Avantgarde és giccs,* in: Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*. Közgazdasági és Jogi, Budapest, 1978, 95, 98, 99.

Zsigmond magasabbra taksált prózáját.[2] Filmes téren pedig az utóbbi évtizedben megjelent három magyar nyelvű adaptációelméleti és -történeti munka meglehetősen visszafogottan foglalkozik Jókaival. Könyvében Sághy Miklós egyszer sem említi Jókai nevét, csak a magasművészethez sorolt filmes átiratokkal foglalkozik, Király Hajnal és Gelencsér Gábor összefoglalói pedig röviden reflektálnak a Jókai-adaptációkra.[3] Gelencsér éppen a Greenberg által az avantgárdhoz kötött innováció hiányával indokolja tárgyalásuk mellőzését: „nem vizsgálja azokat [a filmeket], amelyek a jelentés és a forma szempontjából nem újítóak. Jellegzetesen ebbe a körbe tartoznak a klasszikus irodalmi művekből készült szórakoztató funkciójú filmek".[4] Önmagában is beszédes mindhárom munka elitista nézőpontja, melynek látókörén kívül esik a „klasszikusként" és „kötelezőként" elkönyvelt Jókai, így a regényeiből készült filmeket alig tették tudományos kutatás tárgyává. Ezek után tanulságos, hogy Paár Ádámnak a Jókai-adaptációkra fókuszáló áttekintő szövege nem tudományos folyóiratban, hanem egy olyan médiumban, blogon látott napvilágot,[5] mely éppúgy magával hozza a populáris nyilvánosság – és az effajta nyilvánosságtól való akadémikus ódzkodás – kontextusát, mint Jókai regényeinek eredeti megjelenési helye, a hírlapi tárcarovat.

Dávidházi Péter kultusztörténeti könyvében, melyet éppen egy Jókai-idézettel nyit, világított rá arra, hogy a kultusz nem igényli az olvasást, vallásos retorika használatával eleve értékesként tételez egy (élet)művet, és olyan állításokat fogalmaz meg róla, melyek tudományosan ellenőrizhetetlenek.[6] Dávidházi nyomán monográfiájában Szilasi László mutatta ki, hogy Jókai regényeit a kultikus befogadásmód uralja, és még a kritikai megközelítés is „belül marad a cáfolni kívánt paradigmán", mivel apologetikus szándék vezérli.[7] A Jókai-kultusz tovább öröklődik a filmes változatokban, a vallásos tisztelettel övezett szerző presztízsének meglovagolásával, a regényíró „szent témáinak" feldolgozásával, ami kitűnik *Az utolsó budai basa* című elbeszélés 1963-as filmváltozatában a narrátori előszó kultikus beszédmódjából. Ugyanakkor a kultuszhoz tapadó nem-olvasás nemcsak metaforikusan, hanem szó szerint is értendő. Hansági Ágnes 2001 áprilisában kérdőívek önkéntes kitöltésével vizsgálta, mennyire ismeretesek a fiatalok körében a Jókai-művek. A válaszadók szinte kizárólag azokat a műveket említették, melyekből készültek filmváltozatok, és első helyeken következetesen a legnépszerűbb adaptációkkal rendelkező regényeket nevezték meg *(A kőszívű ember fiai, Az arany ember, Fekete gyémántok)*.[8] Ugyanakkor a kutatásban részt vevők olyan műveket is Jókai-alkotásként azonosítottak, melyeknek nem ő a szerzője, ám ezeknek is jellemzően volt

---

[2] Gyulai Pál: *Újabb magyar regények,* in: Uő: *Válogatott művei,* Szépirodalmi, Budapest, 1989, 172–197; Péterfy Jenő: Jókai Mór, in: Uő: *Válogatott művei,* Szépirodalmi, Budapest, 1962, 241–266.

[3] Sághy Miklós: *Az irodalomra közelítő kamera: XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi,* Kalligram, Budapest, 2019; Király Hajnal: *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl,* Koinónia, Kolozsvár, 2010; Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között,* Kijárat, Budapest, 2015.

[4] Gelencsér Gábor, i. m., 21.

[5] Paár Ádám: *Jókai a moziban: Adaptációk öt politikai rendszerben,* in *Filmvilág Blog* 2019. 03. 14. https://filmvilag.blog.hu/2019/03/14/jokai_a_moziban (utolsó letöltés: 2020. 06. 27.)

[6] Dávidházi Péter: *„Isten másodszülöttje". A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Gondolat, Budapest, 1989, 5.

[7] Szilasi László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés"*, Osiris–Pompeji, Budapest, 2000, 45.

[8] Hansági Ágnes: *A kánon egyszólamúsítása. A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón*, in *Irodalomtörténeti Közlemények* 2003/2–3, 293–296.

filmes változatuk: *A fekete város* (Mikszáth Kálmán), *Ida regénye* (Gárdonyi Géza), *Özvegy és leánya* (Kemény Zsigmond), *Árvízi hajós* (nem létező mű, de a *Kárpáthy Zoltán* egyik epizódja) stb. Hansági abban összegezte a kutatást, hogy „Jókai tehát bizonyosan az aktív kánon része, ami azonban […] semmi esetre sem jelenti egyúttal azt is, hogy a regényeket könyvformában olvassák".[9] Vagyis a Jókai-művek gyakorlatilag nem a regényekből, hanem a filmekből ismertek, a kánon elsajátítása nem olvasással történik, hanem másfél órás filmnézéssel spórolják meg a kötelezőnek tekintett irodalmi művek, sőt akár a „kötelezők röviden" típusú zanzák elolvasását. Tanulságos, hogy a kérdőívek kitöltői nem mecseki szénbányászok, hanem újonnan felvett bölcsészhallgatók voltak, akik frissen kerültek ki a középiskolából, így feltételezhető, hogy a nem humán beállítottságúak körében még inkább kimutatható volna, hogy Jókai művei a filmekből ismertek. Mielőtt azonban elitista gőggel a kötelező olvasmányok és a honi „alapműveltséghez" sorolt művek széles körben divatozó nem-olvasásán kezdenénk csámcsogni, rögtön hozzá kell tenni, hogy az utóbbi évtizedek Jókai-diskurzusának egyik alaptapasztalata az, hogy a professzionális olvasás, az irodalomtörténet sem ismeri kellőképpen Jókai szövegeit, és a kultikus attitűd folytatásaként a készen kapott paneleket anélkül visszhangozza, hogy tapasztalati ellenőrzésnek vetné alá saját állításait. Fried István Jókai elhanyagolt kései korszakát tanulmányozva mutatott rá a regények világképének változásaira, a hasadt szubjektum reprezentációjára és a regénypoétika modernizációjának lehetőségeire, illetve arra, hogy a Jókai által alkalmazott populáris regisztert az irodalomtörténet alulreprezentálta, így „az ismeretlen Jókai" még feltárásra vár.[10] A regényei árnyékában maradt novellák vizsgálata is új fénytörésben láttatja a romantikus mesemondóként felcímkézett Jókait, ami végső soron abban összegződik, hogy az irodalomtörténetnek le kell számolnia saját sztereotípiáival Jókaival kapcsolatban.[11]

A Jókai-adaptációk – szó szerint – *láthatóan* azért játszanak jelentékeny szerepet a XX. századi Jókai-értésben, mert az olvasástól rugalmasan elszakadó nagyközönség számára ezek mediálják, közvetítik a regényeket, így azok már eleve másodkézből származnak. Mielőtt a filmváltozatok funkcionalitását és a médiumváltások okait részletesebben szemügyre vennénk, az áttekinthetőség érdekében szükséges lajstromba szedni a Jókai-filmeket.

Némafilmes korszak	Horthy-korszak	Kádár-korszak
1915: *Szegény gazdagok* (Walter Schmidthässler) 1916: *Mire megvénülünk* (ifjabb Uher Ödön) 1917: *Fekete gyémántok* (Carl Wilhelm) 1917: *Az elátkozott család* (Carl Wilhelm, feltehetően nem fejezték be)	1935: *Az új földesúr* (Gaál Béla) 1936: *Az aranyember* (Gaál Béla) 1938: *Fekete gyémántok* (Vajda László) 1938: *Szegény gazdagok* (Csepreghy Jenő) 1941: *Sárga rózsa* (György István)	1957: *Melyiket a kilenc közül?* (Szőts István) 1959: *Szegény gazdagok* (Bán Frigyes) 1962: *Az aranyember* (Gertler Viktor) 1963: *Az utolsó budai basa* (Mamcserov Frigyes) 1964: *Rab Ráby* (Hintsch György)

[9] Hansági Ágnes, i. m., 278.

[10] Fried István: *Öreg Jókai nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben,* Ister, Budapest, 2003; Fried István: *Jókai Mórról másképpen,* Lucidus, Budapest, 2015.

[11] Hansági Ágnes – Hermann Zoltán (szerk.): *A kispróza nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról,* Tempevölgy, Balatonfüred, 2018.

1917: *A szerelem bolondjai* (Carl Wilhelm) 1917: *A gazdag szegények* (Carl Wilhelm) 1917: *Halálítélet* (Emil Justitz) 1918: *Az aranyember* (Korda Sándor) 1919: *Fehér rózsa* (Korda Sándor) 1919: *A lélekidomár* (Garas Márton) 1920: *Névtelen vár* (Garas Márton)		1964: *A kőszívű ember fiai* (Várkonyi Zoltán) 1966: *Egy magyar nábob* (Várkonyi Zoltán) 1966: *Kárpáthy Zoltán* (Várkonyi Zoltán) 1968: *Sárga rózsa* (Zsurzs Éva) 1971: *A vasrács* (Rényi Tamás) 1973: *És mégis mozog a föld* (Hajdufy Miklós) 1974: *A bolondok grófja* (Vámos László) 1976: *Fekete gyémántok* (Várkonyi Zoltán) 1976: *A lőcsei fehér asszony* (Maár Gyula) 1978: *Mire megvénülünk* (Horváth Ádám) 1979: *A nagyenyedi két fűzfa* (Bán Róbert) 1981: *Névtelen vár* (Zsurzs Éva) 1984: *Szaffi* (Dargay Attila) 1988: *Az új földesúr* (Lányi András) 1989: *Erdély aranykora* (Horváth Z. Gergely)

A fenti lista nem tartalmazza *A cigánybáró* számtalan zenés filmváltozatát (1927, 1935, 1954, 1962, 1975), melyek alig többek lefilmezett operett-előadásoknál, és nem szerepeltettem a rendszerváltás után készült csekély számú feldolgozást sem (*Szigetvári vértanúk*, 1996, Horváth Z. Gergely; *Melyiket a kilenc közül?,* 2006, Takács Vera). A korpuszból nem foglalkozom a *Szaffi*val, mivel animációs filmként egészen más filmtörténeti kontextust igényel. Önmagában is sokatmondó, hogy mely műveket és hányszor adaptálták, milyen műfajokat kedveltek, milyen időszakokban szaporodtak el az adaptációk, de a hiányok is éppígy jelzésértékűek. A katalógus alapján döntően Jókai nagy történelmi narratíváiból születtek feldolgozások, a novellákat kevésbé favorizálták, de ha igen, akkor azok is történelmi témaként artikulálódtak *(Az utolsó budai basa, A nagyenyedi két fűzfa).* Ennek nyomán a mozgóképek Jókairól a „történelmi regények" szerzőjének képét alakították ki, még akkor is, ha például *Az arany ember* kevésbé illeszthető be ebbe a kétségtelenül nehezen definiálható műfajba. *Az arany ember* mellett a *Fekete gyémántok*at adaptálták a legtöbbször, mindkettőt három alkalommal, ám az első ismert, 1915-ös Jókai-film alapján a *Szegény gazdagok*nak is három változata volt. A romantikusnak tekintett elbeszélések és a nagyepikai hősök iránti vonzódást tanúsítják a mellőzött művek is, mivel Jókai kései, a századforduló nemzetközi irodalmával is párbeszédképesnek tartott művei kívül kerültek a filmgyártás horizontján. Az adaptációk tehát a romantikus múltidézésre vágyó közönséget célozták meg potenciális nézőként. A *Melyiket a kilenc közül?* 1957-es változata tematikailag, terjedelmében, elkészítésének idejében, financiálisan és stílárisan is zárványt képez. A vallásos-néprajzi ihletésű rövidfilm-változat Szőts István személyes ambíciója volt már 1943-ban is, és miután az 1956. október 24-re

tervezett forgatást a „sajnálatos események" elsodorták, a rendező saját pénzéből fejezte be a munkát, de annak autentikus, realistának tekintett díszlete is szemben áll a Jókai-filmek hagyományos *mise-en-scène*-jével.[12] 1990 után a politikai-gazdasági kontextus miatt a nagy költségvetésű romantikus múltfilm műfaji elavulásával magyarázható a Jókai-adaptációk hiánya, bár a múltfilm igényét a *Honfoglalás* (1996, Koltay Gábor) premierje iránti várakozás és a kritikai sikertelenség ellentmondásosan mutatja.

A Jókai-filmeknek három, időben jól elhatárolható hulláma volt, de ezen időszakok sem tekinthetők egységesnek. Az első hullám a tízes évek második felére tehető, nem függetlenül a világháborús importkorlátozás miatti filmgyártási konjunktúrától, de a forradalmi időszakot követően gyorsan lehanyatló magyar filmipar a Jókai-adaptációkat is folytathatatlanná tette. A második, korántsem ilyen intenzív korszak a maga öt filmjével az 1930-as évek második felére esik, a Horthy-kor visszafogott érdeklődésének egyik oka, hogy az időszak a vígjátékok és melodrámák iránt mutatott fogékonyságot. 1945 után a koalíciós időszak és a Rákosi-korszak terméséből teljesen kiszorultak a Jókai-filmek, ami abból a szempontból érthető, hogy ez a periódus ideológiailag hadban állt a feudális nemesség pozitív, romantikus reprezentációjával, az „úri világgal", így a „plebejus" hősöket (*Ludas Matyi*, 1949), illetve a kritikai realizmusként értelmezett Mikszáth- és Móricz-adaptációkat részesítette előnyben (*Beszterce ostroma*, 1948; *Különös házasság*, 1951; *Forró mezők*, 1948; *Úri muri*, 1949; *Rokonok*, 1954). A Jókai-adaptációk harmadik hulláma és egyúttal virágkora az 1960–80-as évekre esik, amikor húsz filmváltozat született. A korszak belülről mediálisan is differenciált, amíg a hatvanas években a mozifilmek domináltak, utóbb egyre inkább a kisebb költségvetésű tévéfilmek és televíziós sorozatok felé tolódott el a hangsúly, az 1989-es *Erdély aranykora* pedig már egyértelműen a hanyatlás jele. A továbbiakban részletesebben vizsgálom meg ennek a három korszaknak az ismérveit. Amíg az adaptációelméleteket – ha lehetséges egyáltalán koherens elméletről beszélni – George Bluestone 1957-es *Novels into Film* című munkájától fogva a '90-es években elterjedő dialógusközpontú megközelítésekig konokul a hűségelv tartotta fogságban, vagyis az, hogy az adaptáció mennyiben „őrizte meg" az „eredeti" mű „szellemét", addig a következőkben a regények és a filmek összemérését csak első, bár szükséges lépcsőfoknak tekintem, de elsősorban az adaptációk funkcionalitásának hátterére kérdezek rá.

A korábban mondottak alapján a Jókai-adaptációk többsége a „történelmi film", a „múltfilm" vagy az „örökségfilm" nem egyszerűen megragadható műfaji képletébe tagozódik be. Ennek folytán gyakorta éppúgy a hiteles múltat keresték benne, mint a regények XIX. századi kritikusai, noha már Jókai Mór epitheton ornansa, a „nagy mesemondó" is a fiktív jegyeket sugallja, mert úgy hangzik: a „nagy lódító". Király Jenő egy nagyobb közösség képviseleti szerepével ruházza fel a régmúltba helyezett történelmi filmet: „A túl közeli múlt nem a történelmi film tárgya. A privát közelmúltat a nosztalgiafilm ábrázolja, a történelmi film a kollektív-nyilvános távolmúltat."[13] Jóllehet Jókai számára *Az arany ember* vagy a *Fekete gyémántok* a közelmúltat jelentették, de a XX. századi filmnézőnek már a történelmi múltat reprezentálták. Király a historizmus funkciói között említi a „legitimációs funkciót" (a történelemben keresett önigazolást), a „kompenzatórikus funkciót", melyben „nagy szerepet játszik a távoli, hősi múltba visszatekintő szemlélet (pl. Jókai a szabadságharc bukása után)", az ezópusi ket-

[12] Szőts István: *Ember a havasokból,* in *Filmvilág* 1990/1, 48–57.

[13] Király Jenő: *A történelmi film fogalma és típusai,* in *Filmkultúra* 1985/10, 7.

tős kódolásra utaló „chiffre-funkciót", a múlt példája alapján tettre buzdító „felszólító funkciót", a „menekülési funkciót" (bár Király nem ad magyarázatot arra, hogy ez az eszképizmus miben különbözik a „kompenzációtól"), valamint az „expresszív funkciót".[14] A filmkritika szinte következetesen az örökségfilm keretében tárgyalta a Jókai-adaptációkat, noha a népszerű *Az arany ember* sokkal inkább a személyes meghasonlás eszképista műveként fogható fel. A „legszabályosabb" történelmi műnek talán csak *A kőszívű ember fiai* tekinthető, mely ugyan családtörténetként indul, de a család a klasszikus eposzok mintájára egy egész nemzettel azonosítódik. E film kapcsán így lamentált a történelmi film paraklétoszi szerephagyományáról Lukácsy Sándor: „Minden közösségnek kell egy romantikus mesélő, andalító, ríkató, nagyálmú; a franciák Hugót iktatták be ebbe a szerepbe, mi Jókait fogadtuk el [...] Mert a romantika többnyire őriz magában valami gyermekit és naivat."[15]

Amint arra máshol rámutattam,[16] a tízes évek hazai némafilmes térképén a történelmi film funkciója a legitimáción és az eszképizmuson túl az emancipáció volt, nevezetesen az, hogy magának a filmnek a médiumát általa „nemesítsék meg", a filmet az irodalommal egyenértékű művészeti formaként fogadtassák el. A tízes évek hazai filmelméleti gondolkodásának egyik sarkalatos pontját képezte, hogy német és francia mintára a filmet ki kell szabadítani addigi alacsony státuszából, és szórakoztató „szennyfilmek" helyett kulturális, népművelő profilt kell szabni neki. A médium nimbuszának emelését klasszikus irodalmi művek adaptálásával, ezen keresztül oktatási, kultúraközvetítő és képviseleti funkcióval igyekeztek megvalósítani. Körmendy Ékes Lajos a médium instrumentális felfogása mellett érvelt: „igen fontos kultúrérdekek fűződnek ahhoz, hogy az a szükséglet ne lelkiismeretlen üzletszerűséggel nyerjen kielégítést, hanem a lehetőség legmesszebbmenő határáig tapintatosan – szinte észrevétlenül – felhasználtassék a tömeg művelésére és helyes szellemi irányítására."[17] A történelmi filmekhez szükséges nagy narratíva technikai feltételei is a tízes évek közepén stabilizálódtak, lehetővé téve a hosszabb, többtekercses filmek vetítését. Döntően tehát a filmes médium felemelésének programja adta meg a lökést az 1910-es évek második felének Jókai-adaptációihoz, amit az antant országokból származó filmek behozatali korlátozása is előmozdított. A történelmi filmek mintáját a dicső antik múltra emlékeztető olasz kosztümös filmek, az úgynevezett „peplum" eposzi műfaja (*Trója bukása*, 1911; *Quo vadis?*, 1913; *Cabiria*, 1914), ezek amerikai háziasításai, illetve a francia könyvadaptációk (*Nyomorultak*, 1913) szolgáltathatták. A korabeli kritika az első ismert Jókai-filmet, a *Szegény gazdagok*at (1915) kultikus nyelv keretében dicsérte („Jókai drága fantáziájának gyermekei, az emelt homlokú hősök, a szelid hősnők és a zord démonok életre keltek"), a *Mire megvénülünk* kapcsán (1916) a tematikai megmagyarosodást és a történelmi levegőt emelték ki („Régmúlt idők szokásait, régi urak örömét és búját epedő szerelmesek sóhaját a legtisztább magyar miliőben tüneményes káprázattal varázsolja elénk a mozi vászna."), míg *Az aranyember* (1918) az *aemulatio* (vetélkedés) büszke hangjait is előhívta („méltán sorakozik a külföldi filmgyárak nagy attrakciói sorába").[18] A némafilmes korszak vizsgálatát megnehezíti, hogy két mű *(Mire*

[14] Király 1985: 8–9.

[15] Lukácsy Sándor: *Várkonyi Zoltán: A kőszívű ember fiai,* in *Filmvilág* 1965/8, 9–10.

[16] Gerencsér Péter: *Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban*, in *Irodalomtörténet* 2019/4, 425–427.

[17] Körmendy Ékes Lajos: *A mozi*. Singer és Wolfner, Budapest, 1915, 75.

[18] *Szinházi Élet* 1915/11, 1.; *Pesti Hírlap* 1917. január 13., 8.; *Mozihét* 1918/51.

megvénülünk, Az aranyember) kivételével valamennyi Jókai-film megsemmisült (vagy lappang).

A Horthy-korszak amúgy is lassan ébredező filmipara nem folytatta a tízes évek adaptációs lendületét, újabb feldolgozások csak a hangosfilm időszakában születtek. Ennek legfőbb oka az volt, hogy a hollywoodi modellt másoló magyar filmipar kereskedelmi beállítottsága a minél nagyobb profit elérésére törekedett, így a széles tömegigények kiszolgálása érdekében a szórakoztató tömegfilmek gyártását tartotta szem előtt. Közelebbről a *Hyppolit, a lakáj* (1931), majd a *Meseautó* (1934) óriási közönségsikere lebegett az alkotók szeme előtt, így újra meg újra ezt a képletet ismételték. Csak az 1930-as évek végétől jelentek meg a szórakoztató funkciót képviselő vígjátékok mellett más szerepet is betöltő „komolyabb", azaz a magaskultúrához sorolt műfajok, a *Meseautó* rendezője, Gaál Béla két Jókai-művet is adaptált *(Az új földesúr, Az aranyember).* Hirsch Lajos, e filmek producere láthatóan a „szent" szerzőhöz méltó kultikus beszédmódot működtette, amikor egy interjúban arról beszélt, hogy „az íróhoz csak méltó formában lehet hozzányúlni, a kivételes magyar zsenit csak méltó keretek között szabad a közönségnek szervírozni".[19] Nem csoda, hogy a kritika örömmel szemlézte az amerikai lapokat, „amelyek hasábokat írnak az elragadtatás hangján" az Egyesült Államokban is bemutatott *Az aranyemberr*ől.[20] A magyar film korabeli általános eltolódása az operettszerű ábrázolásmódtól a dráma és a realista konvenciók felé a *Fekete gyémántok* és a *Sárga rózsa* ekkori változataiban is megfigyelhető, de ezek – már csak műtermi felvételeik révén – sem érték el Fejős Pál és Szőts István autentikusabbnak tartott munkáinak szintjét. Jókai legrealistábbnak tartott alkotásából, a *Sárga rózsá*ból készült 1941-es adaptáció pusztaábrázolásában inkább a népszínmű, mintsem Geörg Höllering móriczi ihletésű *Hortobágy*ának (1936) követője, de még így is jobban őriz valamit a puszta néprajzi ábrázolásából, mint az 1968-as végletekig sterilizált operettváltozat.

A Jókai-adaptációk igazi aranykora az 1960-as években érkezett el. A Kádár-korszak művelődéspolitikája az 1956-os forradalom után kifejezetten intézményes elhatározás keretében ösztönözte a pedagógiai célú filmadaptációkat, melyek kulturális misszió jük mellett nagyrészt a népszórakoztatás funkciójával bírtak. A kakukktojásnak számító Szőts-féle *Melyiket a kilenc közül?* után (mely szigorúan nem is tekinthető a Kádár-éra részének) a harmadik hullám nyitódarabja a *Szegény gazdagok* 1959-es változata volt. Ösztönzést adhattak ehhez a románcos történeteivel rokon Dumas korabeli francia adaptációi is. Amíg ez a filmváltozat még felismerhetően kapitalizmus- és burzsoáziaellenes, mivel a gazdagok romlottságának és a szegények kizsákmányolásának marxista-leninista ideológiáját visszhangozza, a későbbi Jókai-filmek jóval kevésbé tartalmaztak aktuálpolitikai áthallásokat, elvégre a kádári paternalizmus az életszínvonal-emelkedésért és a szórakoztatásért cserébe apolitikus magatartás kialakítását, a közéleti kérdésektől való elfordulást várta el állampolgáraitól. Látványosan kiütközött ez abban a libikóka-hatásban, hogy a Jókai-filmek konjunktúrájával párhuzamosan visszaszorultak a korábban szorgalmazott Móricz-adaptációk, a 2006-os Szabó István-féle *Rokonok*-adaptációig mindössze két Móricz-film készült (*Égi madár*, 1957; *Árvácska*, 1976), a „kritikai" megközelítés egyre inkább kikerült a mainstream közönségfilmből. Mint Gelencsér Gábor megjegyzi, a '60-as években már a kalandot állították előtérbe, és „ideológiai

[19] *Szinházi Élet* 1936/45., 45.

[20] *Szinházi Élet* 1935/23., 46.

helyett piaci szempontok érvényesülnek".[21] Noha a lehetőség bőven megvolt benne, *Az aranyember* 1962-es változatából teljességgel hiányzott a kapitalizmuskritika, nem alakították át a színlelt vadkapitalizmus vagy a társadalmi mobilitás filmjévé sem, de a természetbe visszavonuló Timár Mihály eszképizmusa adekvát a befelé forduló, a vidéki nyaralókba hátráló kádári kisember bezárkózásával.

A korabeli Jókai-filmek funkciói összetettek, az eszképizmus, az oktatási segédanyag mellett a filmipar felzárkóztatásának és a nemzetépítésnek a szolgálatába szegődtek. Ezek az adaptációk felfoghatók a hatalmas költségvetésű, történelmi tematikájú hollywoodi nagyepikai látványfilm domesztikálásaként is, melynek új hullámát a *Ben-Hur* 1959-es változata, vagyis éppúgy a nemzetközi peplum katalizálta, mint a tízes években. A szélesvásznú mozifilm teremtette meg az attrakciók Jókaiját, ezekhez a '60-as évekbeli közönségvonzó szuperprodukciókhoz sorolható *Az aranyember*, *A kőszívű ember fiai*, az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán*, kialakítva a „spektákulum társadalmának" hazai válfaját. Sándor Iván korabeli kritikájában egyértelműen utalt a nyugati attrakciók „öngyarmatosító" (Alexander Kiossev fogalma) utánzására, amikor a háziasítást méltatta („annyi próbálkozás után végre elkészült egy magyar szuperfilm. Miben hasonlít a nyugatiakra? Abban, hogy látványos, színes eszközökkel szórakoztatni akar."), Kürti László *A kőszívű ember fiai* kapcsán az attrakció mellett szállt síkra („A romantikus hős igényli a látványos megnyilatkozást. A kicsinyes takarékosság ebben az esetben műfaji vétség"), hasonlóan Fenyő Istvánhoz („S mindez megfilmesítve, szélesvásznon, mélytüzű színekkel, elsőrangú kiállításban, legkiválóbb színészeink parádés alakításaival!").[22] Dacára annak, hogy ezek a filmek szórakoztató tömegfilmként értelmeződtek, kulturális szempontból a nemzetépítés misszióját is betöltötték, ami szélesebb nemzetközi tendenciába illeszkedett. Nikolina Dobreva hívta fel a figyelmet arra, hogy az 1960-as években a szocializmus hivatalos internacionalista ideológiájával szemben a közép-európai és balkáni országok a nemzeti büszkeség fényezése és a történelmi kontinuitás megteremtése érdekében mindannyian készítettek nemzeti múltból választott heroikus filmeposzokat.[23] A nemzet mitologizálására és a történelmi tablókra alkalmas Jókai-filmek mellett a magyar termésből különösen a nézői azonosulást a jó/rossz képlet alapján megkönnyítő *Egri csillagok* (1968) kínált erre lehetőséget. A románoknál Sergiu Nicolaescu filmeposzai (*Dákok*, 1967; *Vitéz Mihály*, 1970), a szlovákoknál a *Jánošík* (1963) című betyárfilm látta el a nemzetépítő funkciót, míg a lengyeleknél a magyarhoz nagyon hasonló státusza volt a történelmi filmnek (*A kislovag*, 1969; *Özönvíz*, 1974), de ide sorolhatók a Heimatfilm elágazásaként az osztrák Sissi-filmek (1955, 1956, 1957) is. A dicsőséges(sé szépített) történelmi múlt imaginárius menedéket is jelentett a jelen elől.

A korszak Jókai-adaptációinak további funkciója az oktatási anyag szemléltetése volt. A *Köznevelés* 1963-ben világosan megfogalmazta, hogy „[i]rodalomtanításunk így is újabb il-

---

[21] Gelencsér Gábor, i. m., 196.

[22] Sándor Iván: *Jókai regényei filmen,* in *Film, Színház, Muzsika* 1966/51.; Kürti László: *Jókai regénye filmen,* in *Film, Színház, Muzsika* 1965/14., 18.; Fenyő István: *A Nábob és a Kárpáthy Zoltán filmen*, in *Kortárs* 1967/3., 500.

[23] Nikolina Dobreva: *Eastern European Historical Epics: Genre Cinema and the Visualization of a Heroic National Pas*t, in Imre, Anikó (szerk.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Wiley-Blackwell, Malden, 2012. 344–365.

lusztrációs lehetőséghez jutott",[24] míg *Az utolsó budai basa* filmváltozata „irodalmi képeskönyv" gyanánt címkézte fel magát. Amíg a tízes években Jókai által igyekeztek a film kulturális státuszát emelni, addig a hatvanas években a film által Jókait népszerűsítették. A Jókai-befogadásnak ez a „képi fordulata" nyilvánvaló összefüggésben áll a regényíró nehézkesnek ítélt, a középiskolások számára kihívást jelentő nyelvével, valamint a nagyregények divatjának hanyatlásával, a rövidülő szövegek tendenciájával, amely előbb életre hívta Bródy Sándor Jókai-átdolgozásait, utóbb pedig a „kötelezők, röviden" műfaját. A film illusztratív használatába bele volt kódolva, hogy megteremti az „ikonoklaszták" ellentétes csoportját, akik szerint Jókait nem szép dolog filmen olvasni. Amint azt a korábban idézett Hansági-kutatás is alátámasztja, az adaptációk idővel már nem is annyira oktatási segédletet képeztek, hanem helyettesítő feladatot láttak el, a filmnézés gyakorta nem az olvasás mellé, hanem annak helyére lépett. A filmnek a regénnyel szembeni hierarchikusan alacsonyabb státusza nem annyira az adaptációk „másodlagosságában", hanem a magyar kultúra irodalomcentrikus voltában gyökerezik. Ez a beállítottság a kultúraközvetítést és a nemzet reprezentációját elsődlegesen szövegek feladatának tulajdonítja, mert a film médiuma Magyarországon nem tudott olyan rangot kivívni, mint az Egyesült Államokban.

A harmadik adaptációs hullámon belül a hetvenes évektől – a kibontakozó gazdasági nehézségek következtében is – a nagy költségvetésű szuperprodukcióktól a kisebb befektetésű filmek felé tolódott el a hangsúly, ezzel együtt mediális áthelyeződés is megfigyelhető. A mozival rivalizáló televízió elterjedésével a széles vásznú látványfilmek helyét a rövidebb terjedelmű tévéjátékok *(A vasrács, És mégis mozog a föld, A bolondok grófja, A nagyenyedi két fűzfa),* néhány esetben pedig a televíziós sorozatok *(Mire megvénülünk, Névtelen vár)* foglalták el. Ennek következtében – bár már a hatvanas évek is használt költségkímélő megoldásokat – a látványos díszletek, a grandiózus szereplőgárda még az olyan monumentálisnak szánt produkciókból is eltűnt, mint az utolsó, Várkonyi Zoltán rendezte Jókai-adaptáció, a *Fekete gyémántok* (1976), az *Erdély aranykora* pedig ezek hiányát fapados eszközökkel, külső narrátor alkalmazásával, metszetek, veduták és állóképek használatával próbálta kompenzálni. Nyilvánvalóan az a filmtörténeti kontextus is közrejátszott a Jókai-adaptációk divatjának lecsengésében, hogy amíg a hetvenes évek a mától való elfordulás időszaka volt, a '80-as években az érezhető (világ)politikai dinamika következtében önvizsgálatként már a közelmúlt vagy a jelen, nem pedig a távoli múlt tartott érdeklődésre számot.

Jóllehet az eredeti műhöz való hűség (vagy szebben fogalmazva: az ekvivalenciaelv) az adaptációk csak egyik és nem is feltétlen legfontosabb aspektusát jelenti, röviden ki kell térni a médiumváltás egy elkülönböződő sajátosságára. Az irodalomtörténet, előbb Hansági Ágnes, majd Szajbély Mihály révén csak az utóbbi évtizedekben kezdett reflektálni a Jókai-regények mediális aspektusaira, nevezetesen arra, hogy a művek eredetileg hírlapokban tárcaként, nem pedig könyvekben jelentek meg, a könyv csak másodlagos médium volt.[25] Ennek a látszólag elhanyagolható szempontnak az a következménye, hogy a heti adagokban határidőre szállított szövegrészletek összevethetők voltak az adott lapban megjelenő aktuális hírek kontextusával (például a *Fekete gyémántok* cselekménye a korabeli panamákkal), gyakorta Jókai szenzációra és egzotikumra épülő szövegei is a hírekből származtak, és az elit (a kevesek) ál-

[24] L. I.: *Az Aranyember – új magyar film,* in *Köznevelés* 1963/3., 83.

[25] Hansági Ágnes: *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció–Tudomány, Ráció, Budapest, 2014. Szajbély Mihály: *Jókai Mór,* Kalligram, Pozsony, 2010.

tal olvasott könyvekkel szemben a sokak által lapozott újság mint tömegmédium Jókai népszerűségét is elősegítette. A kulturális hierarchiában azonban a könyv médiumának éppúgy nagyobb volt a tekintélye az újsággal szemben, ahogyan a XX. században a könyvnek a filmmel szemben. A felfüggesztett elbeszélésmód révén az üzletember Jókai az olvasói visszajelzések alapján a sikert piaci szempontból is tesztelhette, kialakítva a közönségkutatás, az elégedettségmérés „paleolit" formáját, és anyagilag is érdekében állt minél hosszabbra nyújtani az elbeszéléseket. A szétszabdalt szövegek révén Jókai regényeinek szerkezeti aránytalanságai, elkalandozásai is kevésbé tűntek fel, mert a tárca a befejezetlen epizódok apoteózisa volt az egész felett. A filmadaptációk annyiban követték a tárcarovatok kulturális státuszát, hogy a tömegközönséget jobban elérő médiumban népszerűsítették Jókait, bár a technológiai determinizmus szokásos csapdájához vezetne, ha a könyvet eleve a „tipográfiai elme" rendezett, lineáris, reflexív kulturális médiumaként, a mozit és a televíziót pedig a szétszórtság, az akció, az emocionalitás és a szórakoztatás médiumaként tételeznénk, ahogyan a mcluhanisták teszik.[26] A hűség szempontjából a Jókai-regények szerialitásához, a „folyt. köv." logikájához a szappanopera formája illett volna a televízióban, ezzel szemben a Jókai-adaptációk – még ha praktikus okokból több részletben is vetítették – nem darabokban, hanem eposzi hosszúságban kerültek a közönség elé. Ez lehetetlenné tette a filmben a néző visszajelzések alapján történő módosításokat, amire az epizodikus formával együtt jellemző módon a hatvanas évek történelmi filmjeinek ragyogó paródiája, a *Gyula vitéz télen-nyáron* (1970) című posztmodern médiafilm reflektált. A filmek csak néhány esetben, és érthetően főként a televízióban követték valamelyest a szerialitást (az *És mégis mozog a föld* három, a *Mire megvénülünk* és a *Névtelen vár* hat epizódból állt), de egyes filmeket sorozatként és mozifilmként is szét-, illetve összevágtak. Még lényegbevágóbb azonban a terjedelmi korlátok miatti rövidítés, mert az adaptációkból Jókai szövegeinek egyik legfőbb ismérvét, a(z) (el)kaland(ozás)okat tüntették el, kiegyenesítették vagy rosszabb esetben értelmezhetetlenné tették a narratívát (az *Erdély aranykora* például a filmidő első 25 percében lerendezi a regény felét). Mivel az eposzi szuperprodukciók a lélektanilag megalapozott, célorientált, hősközpontú és okokozatiságra épülő úgynevezett „klasszikus hollywoodi elbeszélésmód" felé való orientálódást igényelték,[27] ez a dramaturgia szükségszerűen ellentmondásba került Jókai regénypoétikájával, a lélektani motiváció Gyulai–Péterfy duó által kifogásolt hiányával, a bonyolult szerkezettel, a központi cselekmény gyakori hiányával, az epizodikussággal és a több hős köré épülő narratívával. Az eredeti történetek kiegyenesítésével, részek elhagyásával, hézagos meséléssel az elbeszélést Gyulai Jókai-kritikájához idomították, a filmek így egyfajta „javított kiadásokká" váltak, de Jókai műveit csak érdemi veszteségekkel lehetséges hollywoodi elbeszéléssé alakítani. Röviden: amit nyertek a vámon, azt elvesztették a réven.

Ezen a ponton lehetséges visszatérni az avantgárd és a giccs greenbergi dichotómiájához. Amennyiben a Jókai-filmek egyik célja az irodalmi illusztráció volt, az eleve nem kedvezett a szabad adaptációknak, a formai újításoknak, a konvenciók kimozdításának, mert a hűtlenség apokrifnek minősült. Mégis létezik néhány olyan változat, amely alternatívát képez, a *Rab Ráby* tévéváltozatában például II. József pozitív hangsúlyokat kap, *A lőcsei fehér asszony* nem

[26] Lásd: Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business,* Viking Penguin, Methuen, 1985.

[27] Lásd: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 169–216.

illeszthető a hős nemzetképviseleti szerepébe, akciódús narratíva helyett kontempláció jellemzi, hosszú beállításaival, svenkjeivel és szüntelen kameramozgásaival a jancsói stílus kiterjesztésére tesz kísérletet, míg *Az új földesúr* Lányi András-féle változata aktuálpolitikailag kifejezetten áthallásos volt 1988-ban. Nem meglepő módon ezek a filmek kevésbé nyerték el a szélesebb közönség tetszését, a port.hu internetes portálon például *A lőcsei fehér asszony*t a szavazók 6,6 pontra pontozták le (2020-os adat), a hozzászólások tekintélyes része pedig a rendező, Maár Gyula vélt nepotizmusán köszörüli a nyelvét, amiért feleségével, Törőcsik Marival játszatta el a főszereplő Korponayné szerepét. Látható módon gyakran a Jókai-képzetek határozzák meg az értékelés elvárásrendszerét, mintsem a primer olvasás. Mert Jókai *A lőcsei fehér asszony*ban az árulás természetrajzát vizsgálja, az *Erdély aranykora* a heroizmus visszaszorulására hegyeződik ki, a nézők viszont az önmagával stabil viszonyban álló patetikus hőst, a leegyszerűsítő jó/rossz képletet, a románcosságot, a hatásvadász érzelmeket kérik számon, és a szereplővel való azonosulásra vágynak. Vagyis greenbergi értelemben: giccsre. Persze nyitott kérdés, hogy már maguk a Jókai-tárcaregények is mennyiben szolgálták ki olvasóközönségük elvárásait, mennyiben írhatók le a giccs fogalmával, illetve a születésük óta eltelt idő milyen mértékben tette giccsé azokat, mennyiben veszítették el magaskulturális státuszukat. Hiszen Jókai a nézői tetszést tartotta szem előtt, és – amint azt többek között Szilasi László kimutatta – szövegei a (realista) regény olvasási stratégiáival szemben inkább a Northrop Frye által körülírt „románc" fogalmával olvasandók, melyeket a romantikus történet, a kaland, a polarizált hősök, a valós és csodás elemek keveredése, a realizmus zárójelbe tétele jellemez.[28] Mindazonáltal a tömegkultúra befogadója egyszerű képleteket, a filmekben akciót vár, így a siker, a nézőközönség kiszélesítése érdekében a világképeket le kell egyszerűsíteni. Belátható, hogy *Az aranyember* 1962-es filmváltozatából például éppen emiatt szükségszerűen hiányoznak az egydimenzióssá rajzolt Timár Mihály belső vívódásai, a meghasonlás miatti gyötrődés helyett itt a kaland kerül előtérbe, a spleen, a melankólia nem fér bele a klasszikusba, ahol a hős önmagával azonos. Greenberg elmélete alapján viszont éppen ez a kommersz „tömegvonzásának" záloga, a sokakhoz szóláshoz egyszerűsítés szükséges, amit alátámaszt, hogy a Jókai-filmek a statisztikák szerint többmilliós nézőszámaikkal hosszú éveken keresztül vezették a toplistákat.[29]

Nem meglepő ezek után, hogy a részint költők, irodalomtörténészek, esztéták, azaz a magaskultúra képviselői által írt kritikák eltérő álláspontra helyezkednek a Jókai-adaptációk értékelésénél, mint a filmek tömegközönségét jelentő nézők: „A közönség tetszéssel, a bírálók fanyalgással fogadták ezeket a filmeket."[30] A kritikák visszatérő eleme a Jókai-művek elszegényítésének vádja. *Az aranyember* színes adaptációja Sas György szerint „elszegényíti még az olvasóban élő Jókai-képet is, ahelyett hogy előkutatná mélyebb értékeit", a Timár-ábrázolást „passzív egysíkúságáért" hibáztatja, a filmet „egyoldalúan idealizálttá teszi, hogy mit sem mutat meg a vívódó emberből".[31] Ugyanő a *Fekete gyémántok* hiánylajstroma végén azt a következtetést vonta le, hogy az ábrázolásmód „elszegényíti a filmet", az „elsemlegesítő

[28] Szilasi 2000: 108.

[29] Lásd: Gombár József (szerk.): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai. 1948–1987,* MOKÉP, Budapest, 1987.

[30] Idézi: Sas György: *Vizsga romantikából*, in *Film, Színház, Muzsika* 1977/8., 12.

[31] Sas György: *Az aranyember*, in *Film, Színház, Muzsika* 1962/50., 14.

hatások" „csorbítják a mű belső igazságát".[32] Fenyő István az *Egy magyar nábob* és *Kárpáthy Zoltán* kapcsán a „társadalmi harcokat valóban mozgató osztályerők és kollektív politikai törekvések fellazult, némiképp felszínessé vizenyősödött felvonultatását" kárhoztatta bírálatában.[33] Nemes Nagy Ágnes a *Mire megvénülünk*-ből a kalandot hiányolta, és kiterjesztve azt a „megfilmesítési szokásokra", Jókai kisarkításáról beszélt.[34] Kulcsfontosságú ebből a szempontból Almási Miklós 1967-es írása,[35] mely címéül a *Kárpáthy Zoltán* filmváltozatának magas nézettségi számait választotta, de e piaci sikerrel szembeállította a minőséget, és „a magasabb művészi igényeket tápláló, filmkultúrában, művészi-közéleti igényben fejlettebb nézőréteg és a »csak mozizni« szerető publikum" szükségszerű szétválásáról írt. Almási szerint „a szuperfilm mindenkihez szól, de csak látszólag, mert kilúgozza azt a felfelé törekvést, ízlésátalakító szándékot, mely filmművészetünk »nézőnevelésének« egyik legvonzóbb eredménye volt", és attól tartott, hogy a Jókai-filmek nézője nem lesz nyitott a szerzői filmekre: „az *Egy magyar nábob*tól nem vezet út a *Hideg napok*, a *Tízezer nap* típusú filmek felé, mert a néző úgy érezheti, végre megérkezett a nagy művészet otthonába". Az idézett kritikák retorikája, az „elszegényítés", a „kisarkítás", az „elvizenyősödés" és a „kilúgozás" feltűnő hasonlóságot mutat azokkal a metaforákkal, a „kifosztással" és a „felhígítással", amivel Clement Greenberg illette a giccset, „amely a valódi kultúra megromlott és akademizált utánzatait használja nyersanyagul".[36]

Mindez választ is kínál arra, hogy a kritika miért utasította el a Jókai-adaptációk többségét. Azért, mert ha körülírásokkal is, a giccs keretében tárgyalta azokat, ami viszont a tömegek elérésének és a népszerűségnek az aranyfedezete. A jókais távolságtartással, humorral és gúnnyal szemben ezek a filmek gyakran ábrázolták patetikus színészi játékkal a nemesség életformáját, így kritika helyett megerősítettek, idealizáltak bizonyos magatartásformákat. Ennek kitüntetett példája az *Egy magyar nábob* filmváltozatában Kárpáthy János vad tánca, mely Jókainál az üvöltözésben és ivászatban élvezetét lelő reformkori mágnások parlagi, műveltség nélküli életstílusának szatírája, ám a film nézője számára könnyen követendő mintául kínálkozhatott. Valami nagyon hasonlóra utalt kitűnő esszéjében Almási Miklós is, amit érdemes egy picit bővebben idézni: „A jelenet *szándékolt* jelentése – Jókainál és Várkonyinál egyaránt – az öreg életformájának, kedélyes barbarizmusának kritikája: innen, erről a mélypontról indult el a középnemesség, hogy egyszer majd az ország vezérlője lehessen. Csakhogy már a jelenet megfogalmazásánál, és még inkább annak nézőtéri újrafogalmazásában dolgozni kezd a néző »elvárása«: mást lát és élvez a néző, és más marad a kép szándéka. A publikum az öreg »virtusának« lesz foglya […] A nézőben e gesztus hatására elmosódik minden kritikai fenntartás, az a sztereotip kezd működni, melyet száz év óta ápol a »jókais« szemléletmód: egy belevaló magyar urat lát, azt a gesztust, melyet ez a sztereotip, mint a »magyaros virtus« ideáltípusát őrizte."[37] A filmnéző ezen értelmezésével pedig a Jókai-filmek konzerválnak egy feudális világot, mintát adnak a mindenkori Don Quijotéknak meg a „ha-

[32] Sas 1977: 12–13.

[33] Fenyő 1967: 502.

[34] Nemes Nagy Ágnes: *Jókai Móric bánata,* in *Filmvilág* 1979/5., 52–53.

[35] Almási Miklós: *4 332 325.* in *Kritika* 1967/10., 33–36.

[36] Greenberg 1978: 98.

[37] Almási 1967: 34.

gyományőrző" ökörsütéseknek és várjátékoknak, ahol újraélhetik a sohasem volt, szép új múltat.

Ezzel szemben a hatvanas évek progresszív, illúzióromboló filmművészete éppen ezeknek a „történelmi filmeknek" a kritikája, az antitézise volt, azok konvencióit forgatta ki. Amíg Jancsó Miklós alkotása, a *Szegénylegények* (1965) greenbergi fogalommal avantgárdként ragadható meg, addig a Jókai-adaptációkat a magaskultúra képviselői láthatóan leértékelték. Az említett Kárpáthy János-jelenettel példázható „romantikus" történelemábrázolással szemben Jancsó filmjei az „antiromantika" körébe tartoztak (és most itt tudatosan utalok a hatvanas évek Jancsó körüli nevezetes vitájának fogalmi ellentétpárjára).[38] Még egyszer idézve Almásit, a Jókai-regények filmek révén történő elsajátításával „a néző úgy érezheti, végre megérkezett a nagy művészet otthonába". Ne feledjük: Greenbergnél a giccs nem szimmetrikusan a magaskultúra ellenpólusa (mint ahogyan az elitnek ellenpólusa a népi), hanem szoros szimbiózisban áll vele, annak felvizezése, hamis utánzása. Hasonlóan ahhoz, mint amikor a *Sorstalanság* 2002-es Nobel-díja után tömegek vásárolták fel Kertész Ákos regényeit és a kertészeti szakkönyveket, hogy velük a magaskultúrához tartozásukat igazolják. A Jókai-adaptációkat azonban ellentétesen ítélte meg a kritika és a tömegközönség: amíg a magaskultúra (az „avantgárd") alacsonynak tekintette, a tömegkultúra (a „giccs") magasművészetnek. „*Dzsigerdilen – It's the real thing*".

[38] Bíró Yvette: *Szegénylegények,* in *Filmvilág* 1966/1., 1–5.; Rényi Péter: *Antiromantika? – Különvélemény a* Szegénylegények *ügyében,* in *Filmvilág* 1966/4., 1–5.

SZÍV ERNŐ

Hokedli, árvaság

Kiálltak az utcakapuba, kikönyököltek az ablakba, rongyot vagy vékony kispárnát helyeztek a könyökük alá. Sok efféle, az idő folyásába beleráncosodó embert láttam a gyerekkori szülővárosomban, ami mégsem volt város soha, most sem az. Most már végképp nem az. Ha az volt mégis, akkor a két világháború között talán, csak mert a várost várossá a polgár teszi, az iskola ricsaja, a lenge szivarfüst, a kaszinó hátsó traktusából előhozott komolyabb bor, a tőzsdei értesültség, a vetőmag ára. Az orvos. Az ügyvéd. A mérnök, a tanár, a gyártulajdonos, a helytörténész, a patikus, a taxis, a pap. Rabbi! Az olyan értelmiségi, aki bár lehetett megalkuvó, korrupt vagy számító, lehetett kényes-kétes jellemű, mégiscsak a műveltség és a kultúra útján szocializálódott. Kellett rebellis is, persze.

De hogy a világ, az életünk hírekből áll. Nem feltétlenül kell a hír értelmezéséhez, mint a parasztnak vagy a munkásnak a kezet mozdítania, és az ujjak erejére bízni az élet folyamatát, néha elég az elme járatása. Értékelés, összegzés, kivonás, osztás, szorzás. Hír az én, a te, az ő. Hír az ember. Isten nagy sajnálatra nem hír. Úgy értem, az Öregisten. A fia után meg koktéloznak a Gonzó-gyerekek. Jó, jó, Isten az valami más, ha van, ha nincs.

Szolid vagy csapongó életünket a hírek áramütései vezénylik. A hírek jönnek és mennek, az értelmiségi nem csak befogadja és igényli, hanem nagyban alkotja és gyártja is a híreket, olykor érdekei szerint, előfordul, hogy maga ellenében hurkol nyakakasztó göcsöt.

Mint kisgyerek, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján sokszor álltam meg a házkapu mellé ácsolt pad előtt. A hírhez tartozó eszköz. Üldögélt rajta fejkendős, csupa ránc ember. Akadtak olyanok, akik nem ácsoltak padot, hanem fogták a hokedlit, és kivitték. Gyerekkorom egyik legfurcsább, mégis leginkább bensőséges házi tárgya – a faragott meggyfa bot mellett – a hokedli volt. Kisszék. Igényesek varrtak rá vastag, szürke filcet, ne törje annyira a fonnyadó ülep húsát. Hol lehetnek már, miféle enyészet verte el őket. Egy magasabb, nincs rajta filc, és a nagyon alacsony, azon van. Hokedlin ülni mit jelent. Ideiglenesség, megpihenés, semmiképpen sem a kényelem keresése, inkább valami szükség. Borsófejtés, tyúkkopasztás, meggymagozás. Meg aztán kivinni a hokedlit a ház elé. Ülni. Nézni az utcát, a forgó port, lovaskocsit, a rendőr Wartburgját, hallgatni a szomszédot, kapál, szögel, mit fűrészel. Ez volt régen a tévé. Ki halad el a kövezett oldalon. Részeg-e. Miért sír. Kérdezni tőle, ha jön végre valaki, ezt meg azt. Tudakozódni. Értesülni. Végtére is, mint egy mozi, viszont van köze ahhoz, amit a valóságnak nevezünk. Manapság bent villódzik a tévé, mesét mond. Brazil mese, mexikói, török, magyar, mind mese, mese, mese, mákony. Élt a szomszéd utcában egy néni, ült a nagy fenekével a hokedlin, egyszer odahívott magához. Int a májfoltos kéz, mintha kérne. Az árokba döntöttem a kis piros biciklit, mentem. Tegnap idejött, reszelte az öregasszony, idejött, mint te, és azt sziszegte az arcomba, dögöljek már meg. Kicsoda?! Nem ismertem, valaki. Semmit se tudtam róla, te gyerek.

Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

Acsai Roland
Fenyvesi Orsolya
Lanczkor Gábor
László Liza
Maurits Ferenc
Németh Zoltán
Mary Oliver
Veszprémi Szilveszter
versei

Molnár Lajos
Tarcsay Zoltán
prózája

Tőzsér Árpád
naplójegyzetei

Balázs Katalin
Balogh Gyula
Kelemen Zoltán
Milián Orsolya
tanulmánya

Diákmelléklet:
Gerencsér Péter
a Jókai-regények filmes adaptációiról

9 770133 116008 21006

Emberi Erőforrások Minisztériuma
NKA