XLIX. évfolyam 2023/4

Ár: 1400 Ft

LITERATURA

„Az ancien régime végnapjait élő Párizs »képének« felvázolásakor – a bűzös szagok felidézése révén – Mercier a francia főváros visszataszító arcát jeleníti meg. Ezt urbánus reformok sürgetésének – egyáltalán nem titkolt – szándékával teszi, amelyek hozzájárulnának ahhoz, hogy a város levegős és kevésbé bűzös legyen.” Bartha-Kovács Katalin

„Ha Varsóról […] azt mondtuk, tudatállapotok, egyéni és nemzedéki lelki viszonyok gyűjtőhelye, akkor Térey első pályaszakaszának másik jelképvárosa, Drezda a történelemmel való szembenézésnek és az emlékezetkultúra lehetőségeinek szimbóluma.” Melhardt Gergő

„A hagyományos elégikus perspektívát felülírva ezekben a dalszövegekben olyan város jelenik meg, amelyekre nem lehet az értékekkel telített múlt és az azoktól megfosztott jelen képletét alkalmazni.” Horváth Csaba

„A sziget tehát a regényvilágon belül mind földrajzi, mind metaforikus értelemben köztes tér, amely a permanens átalakulás közegeként értelmezhető.” Kenderesy Anna

„Mit csinál Harmsz? Az orosz irodalom történetében először hozza létre az *írói Puskin-anekdotákat,* amelyek később óriási hatással lesznek mind a városi szóbeliségre, mind az underground, mind a posztmodern szovjet irodalomra.” Kalavszky Zsófia

„A két novella futurista vonatkozásainak szempontjából kiemelten fontos a folyamatos allegorikus szint megteremtésében szerepet játszó narráció, beleértve annak jelentésszervező retorikai és prozódiai technikáit is.” Hocza-Szabó Marcell

A HUN–REN BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

LITERATURA ■ XLIX. évfolyam 2023/4

Bartha-Kovács Katalin
Melhardt Gergő
Horváth Csaba
Kenderesy Anna
Kalavszky Zsófia
Hocza-Szabó Marcell
Balogh Magdolna
Pataki Elvira – Pesthy Monika – Szegedi Eszter
Sági Varga Kinga
Bucsics Katalin

2023

Város

LITERATURA

HUN REN
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET

Literatura_2023-4_borító.indd 1 2024. 02. 07. 8:52:01

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.
(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)
Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:
HUN–REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:
Kálmán C. György
Kiss Margit
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:
Bezeczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő
Pomogáts Béla
Szili József
Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2023-as évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368

9 770057 999008 23004

Kiadja a HUN–REN BTK Irodalomtudományi Intézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a HUN–REN BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

Literatura_2023-4_borító.indd 2 2024. 02. 07. 8:52:01

LITERATURA

XLIX. évfolyam 2023/4.

Műhely

Bartha-Kovács Katalin
A 18. századi Párizs szaga Louis Sébastien Mercier *Tableau de Paris* című műve alapján 399

Melhardt Gergő
Warsawa/Dresden
– Városok és építészet Térey János 1990-es évekbeli költészetében – 411

Horváth Csaba
„Ez a város egy távoli bolygó”
– A nyolcvanas évek magyar undergroundjának Budapest-képe – 436

Kenderesy Anna
Az átmenetiség térpoétikai vetületei Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének Margitsziget-epizódjában 450

Tanulmány

Kalavszky Zsófia
A politikai és az értelmiségi kultuszok között
– Danyiil Harmsz és a sztálini Puskin-jubileum – 463

Hocza-Szabó Marcell
Két futurista lenyomat
– Kassák Lajos két korai prózaszövegének értelmezéséhez – 478

Szemle

Balogh Magdolna
Hogyan ne írjunk a holokausztirodalomról?
– Piotrowiak-Junkiert, Kinga. *Od idylli do ironii: Literatura węgierska wobec Zagłady w latach 1944–1948.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2020 – 495

Literatura_2023_4_Könyv.indb 397 2024. 02. 23. 15:58:36

Pataki Elvira – Pesthy Monika – Szegedi Eszter
Dante túlvilágképének antik és középkori előzményei
– Draskóczy Eszter. *Alvilágjárások és pokolbeli büntetések: Dante* Komédiá*jának antik és középkori forrásai.* Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2022 – 503

Sági Varga Kinga
Egy lehetséges patchwork – együttolvasási lehetőségek és értelmezések
– Bencsik Orsolya. *Énekes Krisztina rongyikái: Otthonkeresés Juhász Erzsébet, Végel László és Tolnai Ottó írásművészetében.* Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2022 – 510

Bucsics Katalin
„tárgyakat cipelek"
– *Külországi könyvespolcokon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról.* Szerkesztette Görözdi Judit és Balogh Magdolna. Budapest: Reciti, 2022 – 519

Műhely

A 18. SZÁZADI PÁRIZS SZAGA LOUIS SÉBASTIEN MERCIER *TABLEAU DE PARIS* CÍMŰ MŰVE ALAPJÁN*

Bartha-Kovács Katalin
Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszék
habilitált egyetemi docens
kovacsk@lit.u-szeged.hu
ORCID 0000 0002 4852 2006

The Smell of 18th-Century Paris in Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris*

The paper shows the literary representation of the French capital at the end of the 18th century, based on Louis Sébastien Mercier's main work, the *Tableau de Paris (Picture of Paris),* published between 1781 and 1788. Mercier's work reveals the importance of sensorial impressions, the almost naturalistic depiction of sights, sounds and above-all smells in 18th-century Paris. After an analysis of the genre of *Tableau de Paris,* the paper attempts to emphasize the unjustly marginalised role of the stench in Paris in the last days of the Ancien Régime.

Keywords: Louis Sébastien Mercier, Paris, fragmented style, smells, stench

* Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)" című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával valósult meg.

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.1

Literatura_2023_4_Könyv.indb 399 2024. 02. 23. 15:58:36

„Akkoriban, amikor történetünk játszódik, a városokban számunkra,
mai emberek számára szinte elképzelhetetlen bűz uralkodott.
Trágya bűzlött az utcákon, vizelet a hátsó udvarokon;
korhadó fa és patkánypiszok a lépcsőházakban;
rohadt káposzta és ürüzsír a konyhákban;
áporodott por bűzlött a szellőzetlen szobákban,
a hálószobákban pedig zsíros lepedők,
nyirkos matracok és édeskés-szúrós szagú éjjeliedények
szaga terjengett. A kéményekből kénköves bűzt okádtak,
a cserzőműhelyek maró lúgok szagát,
a mészárszékek az alvadó vérét."[1]

Patrick Süskind Magyarországon is népszerű regénye, *A parfüm* elején található a tanulmányunk mottójául választott idézet, amely meglehetősen negatív képet nyújt a 18. századi francia fővárosban mindenütt terjengő orrfacsaró szagokról. A regény témája szempontjából aligha lehet véletlen, hogy az idézet visszatérő eleme a bűz és annak különféle alakváltozatai. Bár a 21. századi olvasó hajlamos azt gondolni, hogy a Süskind által felvázolt Párizs-kép – ha nem is teljesen az írói fantázia szüleménye – némiképp túlzás, a felvilágosodás kori francia nyelvű irodalmi szövegek és orvostörténeti tanulmányok alátámasztják a német író könyvében megidézett, felettébb kedvezőtlen városképet. A 18. században ugyanis Párizs nem a tudományok vagy a művészetek központjaként, hanem leginkább bűzös városként jelent meg a köztudatban, és a korabeli írók műveiben nyoma sincs annak a felfogásnak, amely a parfümöket, a kellemes illatokat társítja Párizshoz.

Louis Sébastien Mercier (1740–1814) főműve, az 1781 és 1788 között megjelent, végső változatában tizenkét kötetes *Tableau de Paris (Párizs képe)* rendkívül tanulságos ebből a szempontból. Az újságíró, filozófus és politikus Mercier vérbeli grafomán, mintegy száz, különböző műfajokhoz sorolható írás kötődik a nevéhez. A maga korában elsősorban színpadi szerzőként volt ismert, napjainkban azonban jóval népszerűbbek prózai művei. Mercier-t a 18. századi francia irodalom jeles szerzőihez, a Voltaire–Rousseau–Diderot triászhoz viszonyítva ma inkább a másodvonalbeli írók között emlegetik. Halála után az irodalomtörténet-írás perifériájára szorult, és a 19. századi írók és költők (egyebek között Gérard de Nerval, Honoré de Balzac és Charles Baudelaire) fedezik majd fel újra: Baudelaire nagyra értékeli, és modern műnek tekinti a *Tableau de Paris*-t.[2] Mercier azonban egy másik, ugyancsak a fran-

[1] Patrick Süskind, *A parfüm: Egy gyilkos története*, ford. Farkas Tünde (Budapest: Partvonal Kiadó, 2020), 5.

[2] A 19. század első felében leginkább a történetírók (Jules Michelet, Louis Blanc) mutattak érdeklődést Mercier művének rendkívüli „vizuális energiája" és társadalomkritikája iránt. Lásd Jean-Claude Bonnet, „La littérature et le réel", in *Louis Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, szerk.

cia fővárosról szóló monumentális mű, a *Le Nouveau Paris (Az új Párizs)* (1798) szerzője is: ez a két könyv – az egyik a forradalom előtti, a másik az 1789-es események utáni Párizst mutatja be – kiegészíti egymást, diptichont alkot.[3] Ebben a tanulmányban azonban csak az előbbi műre, a *Tableau*-ra összpontosítunk, amely saját korában óriási közönségsiker volt, számos nyelvre lefordították.[4]

A *Tableau de Paris*-t olvasva feltűnő az érzéki benyomások: a látvány, a hangok, és mindenekelőtt a szagok jelentősége a 18. századi Párizsban. Az olvasónak az az érzése, mintha az író – számos egyéb téma mellett – a város „szagtérképét" is felvázolná. De mi a szagok szerepe a leírásban, azon túl, hogy nyilvánvalóan érzékletesebbé teszik a felvilágosodás kori Párizs felidézését? Az irodalmi művek elemzése során általában a látásnak (és kisebb mértékben a hallásnak) jut kitüntetett szerep. Ez korántsem meglepő, hiszen hagyományosan a látást tekintik mindenféle megismerés paradigmájának, míg a többi érzéket rendszerint elhanyagolják. Voltaképpen a *Tableau de Paris* címe is erre a hagyományra utal: könyve előszavában Mercier kijelenti, hogy szakít a saját korában szokványos Párizs-leírásokkal; „csak a *festő* ecsetjét" vette kezébe, és „szinte teljesen hanyagolt[a] a *filozófus* gondolatait".[5] A *Tableau* elemzésével foglalkozó szakirodalom mindezideig kevés figyelmet szentelt annak az értelmezései lehetőségnek, amely nem a látványcentrikus felfogásra, hanem egy másik, a szagokat előtérbe helyező szólamra összpontosít. Tanulmányunkban a *Tableau* műfaji sajátosságainak feltárása után arra teszünk kísérletet, hogy az érzékek közül méltatlanul háttérbe szorított szaglás szerepét kiemelve bemutassuk, milyen volt az ancien régime végnapjait élő Párizs.

Jean-Claude Bonnet, 9–32 (Paris: Mercure de France, 1995). Mercier hatásának is tulajdonítható, hogy Baudelaire főművében, *A Romlás virágai*ban az egyik versciklus a *Tableaux parisiens* (magyarul: *Párizsi képek*) címet viseli.

[3] A forradalom gyökeresen megváltoztatja Párizs arculatát. A *Tableau* idejétmúlt lesz, ez készteti Mercier-t arra, hogy 1798-ban megjelentesse a – forradalom egyik első krónikájának tekinthető – *Le Nouveau Paris*-t. Lásd Geneviève Boucher, *Écrire le temps: Les tableaux urbains de Louis Sébastien Mercier* (Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, 2014), 11.

[4] Mivel az Ancien Régime cenzorai túlságosan kritikus hangvételűnek ítélték a *Tableau* első két kötetét, Mercier úgy döntött, hogy megjelenésük után, 1781-ben – a kötetek betiltásának következményeitől tartva – a francia fővárost elhagyva a svájci Alpokban, Neuchâtelben telepedik le, és ott folytatja művét.

[5] „Je dois avertir que je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du *peintre* et que je n'ai presque rien donné à la réflexion du *philosophe*." Louis Sébastien Mercier, „Tableau de Paris", in *Paris le jour, Paris la nuit*, szerk. Michel Delon (Paris: Robert Laffont, 1990), 1. köt., „Préface", 27, kiemelés az eredetiben – *B-K. K.* A kötet hivatkozása a továbbiakban: *Tableau de Paris*. Ha a tanulmányban olvasható francia nyelvű szövegrészleteknek nincs nyomtatásban megjelent fordítása, saját fordításunkban közöljük őket.

Műfaji kérdések: Mercier érzékletes „képei”

A 18. századi nagyváros életét ábrázoló *Tableau de Paris* minden tekintetben rendhagyó mű. Több mint ezer, tetszőleges sorrendben olvasható rövid fejezetből áll, ezek a legváltozatosabb témákat ölelik fel. A műben éppúgy helyet kap a különböző városrészek jellemzése, mint a felvilágosodás kori Párizst benépesítő, napjainkra rég letűnt foglalkozásokat, sajátos tevékenységeket űző, vagy éppen csak bámészkodó városlakók bemutatása.[6] Mercier elutasítja a város szokványos leírásmódját: a *Tableau* előszavában pontosítja, hogy „[h]a bárki is arra számítana, hogy ebben a könyvben a terek és utcák *topografikus* leírását, vagy a múlt eseményeinek történetét találja, csalatkozni fog várakozásában.”[7] Hangsúlyozza, hogy nem leltárt vagy katalógust nyújt az olvasónak, hanem csupán azt írja le, amit saját szemével látott, és – bár néhány fejezetet Párizs kitüntetett helyeinek szentel – nem a város jeles épületeit, emlékműveit és látványosságait, hanem a városlakók „szellemét és jellemét”, az „erkölcsöt és annak tünékeny árnyalatait” mutatja be.[8]

Mercier-t saját szülővárosa és saját kora bűvöli el, azok a nap mint nap megtapasztalt hétköznapi jelenetek, amelyek nem hagytak semmiféle nyomot a történelemben. Célkitűzése jól illeszkedik a 18. századi írástudók törekvéséhez, akik a jelen bűvöletében éltek. A szinte pillanatról pillanatra változó nagyváros arculatának ábrázolása a felvilágosodás korában válik irodalmi témává. De hogyan lehet leírni a zsibongó, szüntelenül mozgásban levő várost? Hogyan lehet leírni a jelent, a tovatűnő pillanatot, amelynek az a legfőbb sajátossága, hogy megragadhatatlan, mert nyomban elillan, amikor valaki szavakkal rögzíteni akarja? Mercier tudatában van annak, hogy a nagyvárosi lét megtapasztalásához nem alkalmasak a hagyományos elbeszélői technikák, ezért folyamodik az úgynevezett „töredezett”, fragmentált írásmódhoz.

A *Tableau de Paris* többszólamú mű, amelynek fejezetei a nagyvárosban tett séták ritmusához igazodva követik egymást. A „töredezett” írásmód a lineáris olvasattól gyökeresen eltérő befogadásmódot tételez fel: a labirintusszerű szövegbe gyakorla-

---

[6] Jellegzetes 18. századi párizsi alak például a „bámuló” (aki lecövekel az ember előtt, és mozdulatlan tekintettel, folyamatosan rámered), vagy a „megtaláló” (aki hétfő reggelenként az utcákat rója, megtalálja és eltulajdonítja, amit az emberek vasárnapi sétájuk során elveszítettek). *Tableau de Paris,* 2. köt., 161. fejezet, „Les lorgneurs”, 90; 9. köt., 725. fejezet, „Trouveur”, 281.

[7] „Si quelqu'un s'attendait à trouver dans cet ouvrage une description *topographique* des places et des rues, ou une histoire des faits antérieurs, il serait trompé dans son attente.” *Tableau de Paris,* 1. köt., „Préface”, 25, kiemelés az eredetiben – *B-K. K.*

[8] „[…] je fais plus de cas du tableau de l'esprit et du caractère de ses habitants, que de toutes ces nomenclatures…” *Tableau de Paris*, 1. köt., 4. fejezet, „Physionomie de la grande ville”, 35. „Je me suis attaché au moral et à ses nuances fugitives.” *Tableau de Paris*, 1. köt., „Préface”, 25. A városi lét mindennapjainak bemutatása során a tekintet és a nézés tematizálásával kapcsolatban lásd Benda Mihály, „Egy magyar kószáló franciaországi útleírása: A töredékesség és a mozaikszerűség Illyés Gyula *Franciaországi változatok* című művében”, *Hungarológiai Közlemények* 2, 20. sz. (2019): 100–115, 103.

tilag bárhol „beléphet" az olvasó. A séta logikájából adódóan a *Tableau* nem egyetlen, kitüntetett nézőpontot részesít előnyben, hanem – az urbánus tér megtapasztalása során – különböző nézőpontok váltakozását teszi lehetővé, ezek közül azonban egyik sem kizárólagos.[9]

Ezen a ponton felmerülhet a kérdés: milyen műfajhoz, pontosabban milyen műfajokhoz sorolható Mercier munkája? Bár a *Tableau de Paris*-t kétségkívül a fragmentált írásmód jellemzi, rövid fejezetei mégsem a szó szoros értelmében vett fragmentumok, hiszen – töredezett szerkezete ellenére – az első kötetekben nyomokban mégis felfedezhető valamiféle kohézió.[10] A kevert műfajú *Tableau* leginkább egyfajta nem-kronologikus krónikának tekinthető. Mercier műve ugyanakkor egy másik, szintén a 19. században kiteljesedő műfajra, az úgynevezett panorámairodalomra is erősen hatott.[11]

A szerző nem Párizs történetének dicső pillanatait idézi fel, nem sematizál és nem szintetizál, hanem pillanatképek formájában mutatja be a városi lét hétköznapjait. Mercier a megfigyelő és a tudósító szerepébe helyezkedik, szüntelenül dokumentálja, amit maga körül érzékel, és gyors, ideges vonásokkal felvázolt pillanatképeit mozgásba helyezi. Művében voltaképpen a későbbi riport elődjét alkotja meg: „képei" egyszerre párizsi krónikák és a sétái során észlelt események elbeszélései. Könyvének egyik újító vonása, hogy az író felfedezi: közvetlen környezetére, a nagyvárosra is tekinthet ismeretlen terepként, s így az olvasó számára egzotikusnak tüntetheti fel a hétköznapi jeleneteket.[12] Ehhez természetesen a francia főváros életének mélyreható ismerete szükséges: Mercier Párizs-képei azáltal válnak érdekessé, hogy a város meglepő aspektusait is az olvasó elé tárják. Könyve első fejezetében az író olvasztótégelyként, érdekes, gyakran meghökkentő dolgok kifogyhatatlan tárházaként tekint Párizsra, ahol az embernek nem kell elhagynia a város falait, ha különféle, közeli és távoli tájakról származó népeket akar látni.[13]

---

[9] Boucher, *Écrire le temps*, 11. Mercier munkája párhuzamba állítható kortársa, Restif de La Bretonne *Les Nuits de Paris* (1788) című művével, aki az éjszakai Párizst írja le. Mercier és Restif nevét gyakran összekapcsolják: mindketten Párizs utcáit járják be, és írásuk főszereplője maga a város. Ugyanakkor különbözik műveik narratív struktúrája: míg Mercier elutasítja az önreprezentációt és hiányzik nála a narratív szál, addig Restif (az „éjszakai sétáló" vagy Bagoly alakjában) saját magát is színre viszi.

[10] A 2. kötet egymást követő, a könyvről és a könyvkiadásról szóló fejezetei például tematikus egységet alkotnak (142. fejezet, „Libraires"; 143. fejezet, „Livres"; 144. fejezet, „Bouquiniste"; 145. fejezet, „Brochures").

[11] Ez az elnevezés Walter Benjamin találmánya, ő ehhez a kategóriához sorolta egyebek között a 18. század végétől elterjedő erkölcsi képeket és urbánus fiziológiákat. Lásd Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX*e *siècle: Le Livre des passages*, ford. Jean Lacoste (Paris: Éditions du Cerf, 1989).

[12] Annette Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft* (München: Wilhelm Fink, 2004), 118.

[13] *Tableau de Paris*, 1. köt., 1. fejezet, „Coup d'œil général", 30.

Mercier műve abba a felvilágosodás kori általános törekvésbe illeszkedik, amely koncentrált formában ábrázolja a környező világot. Az a gondolat, hogy a város arculata a részek, a töredékek egymáshoz illesztése révén ragadható meg, korántsem újkeletű, hiszen a Diderot és d'Alembert-féle *Enciklopédia* szerkezetét is ez az elv határozta meg. A város kaleidoszkópszerű ábrázolására kiválóan alkalmas az *irodalmi kép:* ez a kifejezés sajátos reprezentációs formát jelöl, amely a 18. században a képzőművészetből, pontosabban a festészetből került át először a drámai és prózai műfajokba, majd a 19. században a költészetben is megjelent. Mercier korában a kép („tableau") szó használata egyaránt elterjedt a drámaelméletben és a tudományos diskurzusban. Ez utóbbiban listát, jegyzéket, valamint egyfajta rendszerező törekvést jelent, és – egy átfogóbb tudásrendszeren belül – a rész–egész viszonyra utal.[14] Az irodalmi kép átveszi a természettudományos szemléletmódból a rendszerező elvet, a téma sűrítettségét, a letisztultságot. Mercier képfogalmára leginkább mégis a saját dramaturgiai tapasztalata hatott. A drámaelméletben a kép a festészeten alapuló színpadi kompozíciós formát jelöl, amely gyakran a jelenet patetikus csúcspontja.[15] Mivel azonban a *Tableau*-t dinamikus jelenetek alkotják, Mercier Párizs-képei túlmutatnak a festészeti képfogalom metaforikus alkalmazásán.[16]

A város fragmentált ábrázolásmódján túl a *Tableau de Paris* témaválasztása is rendhagyó, mert – Mercier munkáját megelőzően – a nagyvárosi élet hétköznapi történéseinek bemutatása nem képezte irodalmi művek tárgyát. Az író az eseményeket összetettségükben, de mindig konkrét módon tárja fel. Nem különböztet meg fennkölt és alantas témákat, éppúgy ír a szegénységről, a bűnözésről, a prostitúcióról, a várost elborító szennyről, bűzről és mocsokról, mint a jeles épületekről, az ünnepekről, vagy arról az apokaliptikus vízióról, amelyben elképzeli a francia főváros megsemmisülését.[17] A Párizsban megtapasztalt változásokkal az író – a *Tableau* egymást követő köteteiben – lépést akar tartani, s ezeket a szemlélő több érzékére egyszerre ható, szinesztezikus módon ábrázolja. A nagyvárosi forgatag minden pillanatban a sétáló minden érzékére hatást gyakorol, elsősorban a látására, de a hallására, sőt a szaglására is: „Mennyi ékesszóló kép, amely minden kereszteződés sarkán szembeötlik, és micsoda, meglepő ellentétekkel teli képgaléria annak, aki képes rá, hogy meglássa és meghallja!"[18]

---

[14] Graczyk, *Das literarische Tableau…*, 13.

[15] Diderot drámaelméletében – amely Mercier-re is hatást gyakorolt – az ideális drámai cselekményt élőképek sorozata alkotná. A színpadi kép fogalmáról a 18. századi francia irodalomban lásd Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* (Paris: PUF, 1998).

[16] Annette Graczyk szerint Mercier alapozza meg a nagyváros leírására alkalmazott irodalmi képfogalmat, de kudarcot vall, mert be kell látnia, hogy – statikus volta miatt – a kép nem alkalmas rá, hogy általa ragadja meg Párizs élő valóságát. Graczyk, *Das literarische Tableau…*, 19–22.

[17] Ez utóbbihoz lásd *Tableau de Paris*, 4. köt., 355. fejezet, „Que deviendra Paris?", 174–177.

[18] „Que de tableaux éloquents qui frappent l'œil dans tous les coins des carrefours, et quelle galerie d'images, pleine de contrastes frappants pour qui sait voir et entendre!" *Tableau de Paris*, 1. köt., 1. fejezet, „Coup d'oeil général", 31.

Gyakran ellenpontozáson alapuló „képei" révén Mercier az állandóan változó nagyváros arculatának tünékeny árnyalatait próbálja megragadni.[19] A 18. századi Párizst erős kontrasztok jellemzik: egyszerre uralkodik benne rend és káosz, értelem és értelmetlenség, a legmagasabb szintű civilizáció és a legmélyebb nyomor. A *Tableau* narrátora az utcákat rója, és általában gyalogos szemszögből figyeli meg Párizst.[20] Alulnézetből a francia főváros gyakran mutatja kedvezőtlen arcát: zajos, de leginkább bűzös város benyomását kelti. Mercier jól ismeri szülővárosát, mégis úgy tesz, mintha kívülről tekintene rá: azt írja le, ami egy idegen szemében meglepőnek tűnhet, ilyen például a városba látogatót fogadó kosz és a rossz levegő. Érzékeli – és olvasójával is érzékelteti – a nagyvárosi élet felfokozott intenzitását, de a 19. századi (elsősorban Baudelaire írásaiból ismert) Párizs-ábrázolásokkal ellentétben nem írja le az arctalan, magával sodró tömeg élményét. Nem valamiféle Párizs-mítosz megteremtésén munkálkodik, hanem kritikusan szemléli a francia fővárost, és saját korára is meglehetősen kritikusan tekint. A város leírása során teljességre törekszik, különböző nézőpontokból ragadja meg a város különféle arculatait, és ehhez az érzékeit hívja segítségül. Azt sugallja, hogy – bár műve címében a „kép" szó szerepel – Párizs megismerése nem kizárólag a látás, hanem az összes érzék együttes felhasználásával lehetséges.

Párizs, a bűzös város

1982-ben megjelent, napjainkra klasszikussá vált esszéjében – amely Patrick Süskind regényének egyik ihletforrása volt – Alain Corbin francia történész felvázolta a 18–19. századi Párizs „szagtérképét".[21] Különböző műfajokhoz tartozó forrásszövegek (elsősorban orvostörténeti dokumentumok és irodalmi művek) alapján azt próbálta meg rekonstruálni, amit a 18–19. századi ember a szaglása által a nagyvárosokban érzékelhetett. Ebben a korszakban a nyugat-európai városlakóknak nemcsak az ízlése, hanem a szaglóérzéke is kifinomultabbá vált; egyre inkább elutasították az erős szagokat, és a semlegesebb illatokat részesítették előnyben. A történész hangsúlyozza, hogy az illat (és az íz) az emlékezéshez és az intimitáshoz kapcsolódik, és az illat-

[19] Karlheinz Stierle, „Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris*", *New Literary History* 11, 2. sz. (1980): 345–361, https://doi.org/10.2307/469015.

[20] Kivételt képez ez alól az az első kötet elején található fejezet, amelyben a szerző elképzeli, hogy felülről – a Notre-Dame tornyaiból – tekint Párizsra. *Tableau de Paris,* 1. köt., 4. fejezet, „Physionomie de la grande ville", 34–35.

[21] Alain Corbin és Georges Vigarello, „Entretien avec Alain Corbin", *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, 1. sz. (2018): 71–86, 74, https://doi.org/10.4000/perspective.9187. Alain Corbin megemlíti, hogy az 1770–1780-as években a vegyészek abból a célból kísérelték meg a szagok rendszerezését, hogy kialakítsanak egy, a szagok leírására alkalmas nyelvet. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social. XVIII*e*–XIX*e *siècles* (Paris: Flammarion, 1986 [1982]), 24.

élmény fészkeli be magát legtartósabban az emlékezetbe.[22] Ám a szagok épp illékonyságuk miatt nyugtalanítók – teszi hozzá –, mert az embert képességei határaival szembesítik, vagyis azzal, hogy nem tudja rögzíteni az elillanó elemeket. A szagokat és illatokat e tulajdonságaik miatt nehéz fogalmi szinten megragadni, s részben ez az oka annak, hogy az érzékeléselméletekkel foglalkozó filozófiák rendszerint elhanyagolták a szaglást.[23] Ennek az érzéknek a háttérbe szorítása ugyanakkor a testiség – és az érzékiség – elhanyagolását is jelentette.

Alain Corbin nehezményezi, hogy a filozófusok mind a mai napig kevés figyelmet szentelnek a szaglás érzékének, és leegyszerűsítő sztereotípiákat kapcsolnak hozzá. A szaglást társadalmi szempontból kevéssé hasznos, némileg frivol érzéknek tekintik, a vágyhoz, az állati ösztönökhöz és a vademberléthez társítják.[24] A filozófus Michel Serres is hasonló véleményen van: azt írja, hogy a hagyományos felfogás szerint az érzékek közül a szaglásnak és ízlelésnek van a legkevesebb köze az esztétikához.[25] Való igaz, hogy a nyugat-európai analitikus ismeretelméletek alapja leggyakrabban a látás, kisebb mértékben a hallás, még ritkábban az ízlelés, a 18. században, a szenzualista filozófiai irányzat hatására pedig a tapintásérzék kerül előtérbe.[26] Ám amikor Condillac 1754-es, *Értekezés az érzetekről* című művében felvázolt híres gondolatkísérletében elképzel egy, az emberhez hasonló felépítésű márványszobrot, amelynek egymástól elszigetelve vizsgálja az érzékszerveit, a szobor először különféle virágok (rózsa, szegfű, jázmin, ibolya) illata által szerez tapasztalatokat a külvilágról.[27]

Ugyancsak Alain Corbin állapítja meg, hogy napjainkban az európai nagyvárosoknak nincs jellegzetes szaguk. Míg Mercier korában Párizs bizonyos helyeihez meghatározott szagok társultak, addig a mai nagyvárosokat szagtalanság jellemzi. Az általános „dezodorizáció" kezdetét a francia történész a 18. század közepére datálja, és okai

---

[22] Corbin, *Le miasme et la jonquille*, 15, 34.

[23] Chantal Jaquet szerint az illatok és a szagok inkább megérzéseket, mint fogalmakat fejeznek ki, és a képzeletre gyakorolnak hatást. Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010), 125. Chantal Jaquet könyvéből egy rövid részlet magyarul is olvasható: Chantal Jaquet, *Szaglásfilozófia*, ford. Farkas Henrik, *2000* 27, 12. sz. (2015): 64–70.

[24] Corbin, *Le miasme et la jonquille*, 13.

[25] Michel Serres, *Philosophie des corps mêlés 1: Les cinq sens* (Paris: Bernard Grasset, 1985), 166. Ez annak ellenére van így, hogy az ízlelés és az esztétika egyik kulcsfogalma, az ízlés – a franciában mindkettőt a *goût* szó jelöli – ugyanannak a szónak az alakváltozatai.

[26] Michel Serres szerint az alapvetően holisztikus szemléletű keleti filozófiai gondolkodással szemben az analitikus nyugati filozófiák egymástól független érzékszervekre darabolják fel az érző testet. Serres, *Philosophie des corps mêlés 1*, 23.

[27] Condillac azt akarja bebizonyítani, hogy az érzékek közül egyedül a tapintás képes egymagában ítélni a külső tárgyakról. A szobor a tapintás révén a tapasztalja meg a test fogalmát: saját testéét és a külső testekét. Gondolatkísérletéből Condillac azt a következtetést vonja le, hogy ismereteink az érzetekből származnak, azok közül pedig elsődlegesen a tapintásérzetre vezethetők vissza. Étienne Bonnot de Condillac, *Értekezés az érzetekről*, ford. Erdélyi Ágnes (Budapest: Magyar Helikon, 1976). Lásd ehhez: Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, 367–386.

Literatura_2023_4_Könyv.indb 406 2024. 02. 23. 15:58:37

között megemlíti, hogy a városlakók szemében az erős szagokhoz egyre inkább negatív képzettársítások (zűrzavar, a fennálló társadalmi rend veszélyeztetése) kapcsolódtak, ezzel szemben a higiénia stabilitást sugallt. A szaglás területén bekövetkezett „olfaktív forradalom" okaihoz sorolja a polgári mentalitás elterjedését is, amely a munkamorállal ellentétesnek ítéli és erkölcsi alapon elutasítja a parfümök használatát.[28] A francia társadalom erős szagok iránti toleranciaszintje – a tudományos elméletek hatására – nagyjából a 18. század közepétől drasztikusan lecsökken.

Az 1760–1840 közötti időszakban a higiéniával együtt a higiéniáról szóló diskurzus is rohamos ütemben fejlődik.[29] A felvilágosodáskori Párizsban uralkodó rossz szagok felszámolása érdekében az írók és filozófusok egészségügyi reformokat sürgettek. A 18. században általánosan elterjedt vélekedés szerint a tömeges elhalálozásnak a rossz levegő és a szennyezett víz a legfőbb okozója.[30] De honnan származott a bűz? Többféle lehetséges forrása volt, amelyekre Mercier a *Tableau* különböző fejezeteiben utal. Megemlíti, hogy Párizs sara – nagyrészt az utcákra ömlő szennyvíztől – rendkívül büdös, a külföldiek számára egyenesen elviselhetetlen, kénes és salétromos szagot áraszt, és tele van a kocsik kerekeiről leváló vastörmelékkel.[31] A levegő úgyszintén szennyezett, átható szagát különféle bűzös anyagok keveredése okozza, ilyen a kövezet rései közé szorult trágya és ürülék, valamint a pocsolyákban pangó poshadt víz, amit a kocsik kerekei felvernek, és a házfalakra vagy az óvatlan gyalogosokra fröcskölnek.

A 18. századi gondolkodók szerint a bűz – amelyhez a rothadás, a széthullás, az oszlásnak indult holttest képzete társul – gyakran fertőző betegségek táptalaja. Mercier külön fejezetet szentel a szennyezett levegőnek: megállapítja, hogy a levegő szabad áramlása az élő szervezethez kapcsolódik, és ha a levegő nem az egészség megőrzéséhez járul hozzá, akkor halálos. Felszámolná a keskeny, rossz vonalvezetésű utcákat és a túl magas épületeket, amelyek akadályozzák a levegő áramlását.[32] Hasonló okokból le akarja rombolni a Szajna két partját összekötő hidakra épített omladozó házakat, amelyek ráadásul az árvízveszélynek is ki vannak téve.[33] Város-

[28] Corbin, *Le miasme et la jonquille*, 81.

[29] Ezzel kapcsolatban Corbin az egész társadalomra kiható „antropológiai fordulatról" ír. Corbin, *Le miasme et la jonquille*, 101.

[30] Michael Mulryan, „Chaos and Corruption in the City in Louis-Sébastien Mercier's *Tableau de Paris*", *Dalhouse French Studies* 102 (2014): 25–31, 26. A patrióta újságíró Antoine Tournon, akit a forradalom alatt lefejeztek, például „hatalmas kloákának" nevezi a francia fővárost, ahol „rothadást áraszt a levegő". („La Capitale n'est plus qu'un vaste cloaque, l'air y est putride.") Antoine Tournon, *Moyens de rendre parfaitement propres les rues de Paris* (Paris: Chez Lesclapart, 1789), 60.

[31] *Tableau de Paris*, 1. köt., 65. fejezet, „Réverbères", 65. A 18. században Párizs alapvetően megőrizte középkori arculatát, számos helyen az utca közepén folyt a csatorna, és viszonylag kevés utcán volt járda. Lásd Éric Hazan, *Párizs felfedezése: Kultúrtörténeti útikalauz*, ford. Lőrinszky Ildikó (Budapest: Typotex Könyvkiadó, 2015), 53.

[32] *Tableau de Paris*, 1. köt., 43. fejezet, „L'air vicié", 48.

[33] Uo.

szépítési javaslatai összhangban vannak a felvilágosodás kori urbanisztikai törekvésekkel: kortársaival – például az építész és urbanista Pierre Patte-tal vagy Claude-Nicolas Ledoux-val – egyetért abban, hogy az ember fizikai és morális egészsége összefügg, ezért is szeretne élhetőbb várost.[34]

A *Tableau de Paris* viszonylag sok, a Párizsban mindenütt terjengő orrfacsaró szagokra történő utalást tartalmaz. Mercier részletesen bemutatja a – halkimérések és a mészárszékek közelében érzékelhető – penetráns bűz különféle forrásait. A város szívében található, valószínűleg nem véletlenül Pied-de-Bœuf, azaz 'ökörláb' névre hallgató utcát tartja a legbűzösebbnek. Érzékletesen írja le, hogy a mészárszékektől hemzsegő utca környékén van az a hely, ahol a Szajnából kifogott vagy a város környékén meggyilkolt emberek oszlásnak indult hulláit összegyűjtik, s mindez együtt „egyetlen fertőzött, sáros tömböt képez a Pont-au-Change lábánál".[35] A Pied-de-Bœuf szűk utcácskákhoz vezet, amelyekben a tiszta ég alatt háborítatlanul csordogáló vér vörösesbarnára színezi a kövezetet. Az alvadt vér szagába olyan dögletes kipárolgások vegyülnek, hogy a gyalogos kénytelen lélegzetét visszatartva áthaladni ezeken az utcákon.[36] Az író sajnálkozik azon, hogy még igen sok időnek kell eltelnie ahhoz, hogy a vágóhidakat – strasbourg-i mintára – Párizsban is a városon kívülre telepítsék.[37]

Mercier nemcsak a mészárszékeket és a vágóhidakat, hanem a többi – erős szaggal járó és a városlakók egészségére ártalmas – szennyező tevékenységet végző műhelyt (a faggyúöntödéket, a bőrcserzőműhelyeket) is eltávolítaná Párizsból.[38] A dögletes bűz további forrásai a börtönök, a szegényházak, a kórházak és a temetők, amelyeket Mercier úgyszintén kitelepítene a városból. Meg van róla győződve, hogy a beteg vagy oszlásnak indult testből távozó bűzös kipárolgások az egészséges embert is megfertőzik. Az író szerint csaknem minden párizsi templomban átható hullaszag érződik, aminek az az oka, hogy a holttesteket ezer éve a Párizs szívében levő Aprószentek temetőjének tömegsírjaiban hantolják el.[39] Ez egyebek között azt eredményezi, hogy a temetővel szomszédos házakban gyorsan megromlik a húsleves és a tej, a megcsapolt hordókban megsavanyodik a bor, és különösen a nyári hőségben orrfacsaró bűz terjeng – Mercier érzékletes leírása akár Süskind regényébe is beleillene.[40] A *Tableau* második kötetében azonban az író lelkesen tudósít róla, hogy

[34] Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* (Paris: Rozet, 1769) és Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation* (Paris: Chez l'Auteur, 1804). Lásd ehhez: Simona Gîrleanu, „Párizs és London a 18. század fordulóján: Párhuzamok", ford. Mácsik Péter, *Korunk* 20, 10. sz. (2009): 55–61.

[35] „[…] tout cela ne compose qu'un même bloc empesté, emboué et placé à la descente du Pont-au-Change". *Tableau de Paris*, 5. köt., 390. fejezet, „La rue du Pied-de-Bœuf", 184. Ez az utca a mai Châtelet téren, a Théâtre de la Ville helyén található.

[36] *Tableau de Paris*, 5. köt., 390. fejezet, „La rue du Pied-de-Bœuf", 184.

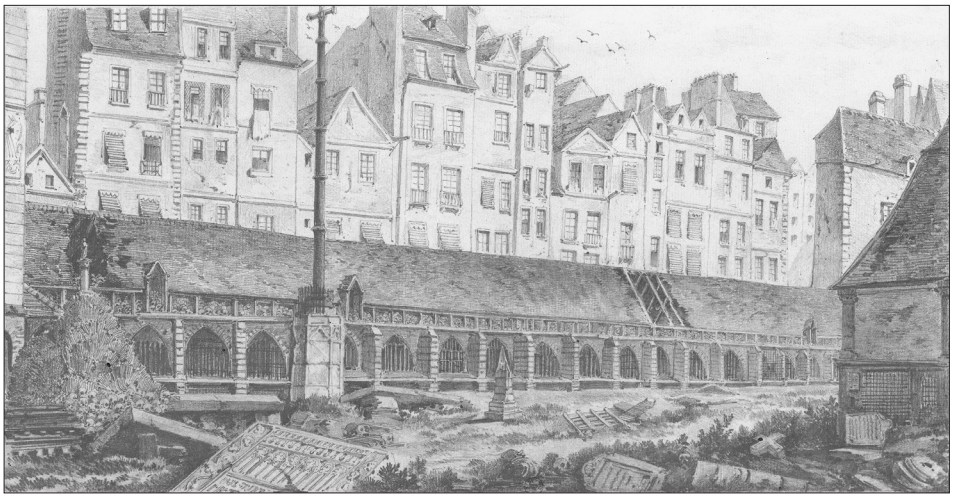
[37] *Tableau de Paris*, 9. köt., 748. fejezet, „Tueries", 289.

[38] *Tableau de Paris*, 1. köt., 41. fejezet, „Fonte de suifs", 47.

[39] *Tableau de Paris*, 1. köt., 43. fejezet, „L'air vicié", 49.

[40] *Tableau de Paris*, 9. köt., 752. fejezet, „Cimetière fermé", 292.

mióta 1780 decemberében végre bezárták az Aprószentek temetőjét – azt a tömegsírt, amely mellett Párizs központi piaca volt –, sokkal tisztább lett a levegő *(1. kép)*.[41]



1. kép. Claude-Louis Bernier, *Az Aprószentek temetőjének látképe,* grafitrajz, 22,8 × 43,5 cm, Párizs, Bibliothèque nationale de France
Forrás: Wikimedia

Könyvében a francia író arra is kitér, hogy a rosszul kialakított emésztőgödrök is fertőzéseket terjesztenek. Előfordul, hogy a Szajna vizébe elhullott állatok teteme, fekália és egyéb szennyező anyagok kerülnek, mert a pöcegödör-tisztítók ezeket egyszerűen belesöprik a patakokba vagy csatornákba, ahelyett, hogy a városon kívülre szállítanák.[42] Mercier szerint ennél még visszataszítóbb, amikor a sebésztanulók a (pénzért vásárolt vagy temetőkből ellopott) hullákat feldarabolják és az emésztőgödrökbe dobálják.[43] Együttérzéssel ír a dögletes kigőzölgések megszüntetése érdekében nap mint nap hősies küzdelmet folytató pöcegödör-tisztítók munkájáról, akiket a társadalom áldozatainak nevez: kényszerűségből küzdenek a méreg ellen, amely hosszú távon őket is elpusztítja.[44] Az utcákon általánosan megtapasztalt rothadás, a Párizst elárasztó emberi és állati hullák nagy száma zűrzavart idéz elő, aminek felszámolására a szigorúbb higiéniai előírások jelentenének megoldást.

[41] *Tableau de Paris*, 2. köt., 205. fejezet, „Amélioration", 115. E temetővel kapcsolatban Mercier megjegyzi, hogy néha különös látvány fogadta az éjszakai látogatót: megmozdult egy-egy koponya, mert patkány mászott bele, de nem tudott onnan kijönni, s ily módon néhány pillanatra megelevenedett a holtak világa. *Tableau de Paris*, 5. köt., 422. fejezet, „Rats", 189–190.

[42] *Tableau de Paris*, 1. köt., 43. fejezet, „L'air vicié", 49.

[43] Uo., 50.

[44] Uo., 51.

Mercier szerint a rothadás szervesen összefügg az erkölcsi romlottsággal. Azt kívánja, az utcaseprő lapátja bárcsak „ugyanarra a taligára tudná tenni a társadalmat elárasztó összes koszos lelket, és a városon kívülre szállítaná őket".[45]

Mercier műve számos további szemléletes példát tartalmaz, amelyek mind a bűz különféle megnyilvánulásaira utalnak, de fölösleges lenne tovább szaporítani a konkrét példák számát, inkább néhány következtetést vonunk le az eddigi elemzések alapján. Ahogy korábban már utaltunk rá, a *Tableau de Paris* témáját és műfaját tekintve is rendhagyó írás, amely egy sereg más, korabeli és 19. századi műre hatott. A forradalom után a francia irodalomban egyre több „tableau" jelenik meg, maga Mercier is megírja műve folytatását, a már említett *Le Nouveau Paris*-t.[46]

Az ancien régime végnapjait élő Párizs „képének" felvázolásakor – a bűzös szagok felidézése révén – Mercier a francia főváros visszataszító arcát jeleníti meg. Ezt urbánus reformok sürgetésének – egyáltalán nem titkolt – szándékával teszi, amelyek hozzájárulnának ahhoz, hogy a város levegős és kevésbé bűzös legyen. Számunkra, több mint két évszázad távlatából azért is érdekes a *Tableau de Paris,* mert olyan kordokumentum, amely két korszakot kapcsol össze: a letűnő ancien régime-et és a forradalommal kezdődő új korszakot. Mercier ebben a – néhol a 19. századi francia realista és naturalista írókat (elsősorban Balzacot és Zolát), máshol Baudelaire modern nagyvárosi líráját megelőlegező – művében megteremti az irodalmi kép műfaját. Ennek alapját az idő újfajta felfogása képezi: annak megtapasztalása, hogy az állandóan változó jelen leghatásosabban mozgásba helyezett pillanatképek formájában mutatható be. Az említett írók 18. századi elődjük mintájára váltak fogékonnyá az illatokra és a szagokra: Baudelaire számos költeménye, illetve Balzac és Zola regényei egyértelműen erről a hatásról tanúskodnak.[47]

[45] „Oh, si la pelle du boueur pouvait mettre dans le même tombereau toutes ces âmes de boue qui infestent la société, et les charrier hors de la ville […]!" *Tableau de Paris*, 5. köt., 450. fejezet, „Boueurs", 197.

[46] A Mercier munkája nyomán kibontakozó panorámairodalom egyik jellegzetes terméke a *Livre des Cent-et-Un (Százegyek könyve)* című, tizenöt kötetes kollektív mű, amely az elegáns, arisztokrata Párizs leírását nyújtja (s amelyet végül nem százegy, hanem százhatvan szerző írt). Lásd Stierle, „Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris", 349. Lásd még Éric Hazan legújabb könyvét: a publicista és könyvkiadó Hazan az előszóban pontosítja, hogy párizsi életképeinek megkomponálásakor Mercier művéből merített ihletet. Éric Hazan, *Le tumulte de Paris* (Paris: La Fabrique éditions, 2021), 21.

[47] Lásd például Honoré de Balzac, *A völgy lilioma* [1834], ford. Benedek Marcell (Budapest: Révai Kiadó, 1942); Émile Zola, *Mouret abbé vétke* [1875], ford. Antal László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960); Uő, *Párizs gyomra* [1873], ford. Antal László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), valamint Charles Baudelaire következő versei: *Exotikus illat* (ford. Tóth Árpád), *A haj* (ford. Tóth Árpád), *Kapcsolatok* (ford. Szabó Lőrinc).

Literatura_2023_4_Könyv.indb 410 2024. 02. 23. 15:58:37

WARSZAWA/DRESDEN

– Városok és építészet Térey János 1990-es évekbeli költészetében –

Melhardt Gergő
Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorandusz
Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia
szerkesztő
melhardt.gergo@gmail.com
ORCID 0009 0006 7068 506X

Warsawa/Dresden

– Cities and Architecture in János Térey's Poetry –

The essay focuses on the representation of architecture and urban space in the first phase of János Térey's career (until the turn of the millennium). After an introduction on the connections of the oeuvre and depictions of the built environment in the context of literary history, the paper interprets the city images of Térey's works, distinguishing three paradigms: (1) that can be called visionary, in the texts of the 1990s, where the city is an unsettling, transitory, but, in terms of the unfolding of the personality, inspiring space; (2) in the period around the millennium, where the city appears as a social issue, and the questions of ruins and the destruction of buildings come into the foreground; and (3) from the second half of the 2000s onwards, where the representation of cities focus on the interrelationship between individual and social memory: archaeological exploration of the history of buildings is a means of self-understanding and common way of dealing with the past; the rhetoric around city images is increasingly focusing on heritage conservation. The essay then takes a closer look at the first two paradigms: firstly, the volumes A természetes arrogancia and *A valóságos Varsó,* then *Drezda februárban* and *Paulus* (with Warsaw and Dresden as the two most important cities), interpreting the different patterns of interconnectedness between history and identity, destruction and construction.

Keywords: János Térey, architecture, city images, memory

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.2

Literatura_2023_4_Könyv.indb 411 2024. 02. 23. 15:58:37

„Építészmérnöknek készültem, a könyveim lettek a házaim."[1] Térey János, aki egy interjúban fogalmazott így, az elmúlt évtizedek magyar irodalmának leginkább urbánus szerzője. A Térey-recepció legnagyobb közhelye szerint az életműben központi helyet foglal el az épített környezet megjelenítése, ez annyira nyilvánvaló, hogy már a közhely felemlegetése is szinte közhelyes. Téreynek persze valóban minden művében kiemelten fontos a terek kérdése, legyen szó egyes épületekről, városi helyekről, régiókról, romokról vagy – ritkábban – a természeti tájról. A versek, regények és drámák helyszínét csaknem mindig városi terek adják. A város pedig mint emberi alkotás és mint az emberi élet színhelye, az építészet mint a szellem, a történelem és az ideológiák térbeli kifejezésmódja igen sokféleképp jelenik meg a szövegekben. Gyakran említett tény az is, hogy a szerző felvett neve a „tér" szót rejti magában.

Halálakor a *Magyar Építőművészet* folyóirat szerkesztőségi nekrológot közölt Téreyről. Szerintük ő

> […] egyike volt azoknak, akiknek hivatalból semmilyen köze nincs az építészethez, mégis, nem csupán értik a terek, formák, anyagok nyelvét, hanem le is tudják azt fordítani az irodalom nyelvére. Térey személyes ismerősként kezelte a házakat, utcákat, átérezte sorsformáló erejüket.[2]

Noha „hivatalból" valóban nem volt köze hozzá, de egész életében megmaradt szenvedélyes urbanistának: „Én vagyok a magyar irodalom kiugrott építésze", mondta.[3] A verseiben, regényeiben és drámáiban megjelenített városi terek mellett 2012 utáni publicisztikai munkássága szinte kizárólag építészeti, várostörténeti témákat ölel fel, emellett az építészeti és urbanisztikai szakma alkalmi szakértőjeként is szerepet vállalt.[4]

A Térey-művek a pálya különböző szakaszaiban eltérő képet alkotnak építészetről, épületekről, városokról és az ezeket körülölelő kulturális diskurzusokról. Gondolatmeneteik nemcsak a magyar irodalom alakulástörténetében értelmezhetők, ugyanis nem egyszer párhuzamosságot mutatnak az építészetelmélet és -kritika egyidejű diskurzusaival – habár az sem állítható, hogy Térey szorosan követte volna ezeket a

---

[1] Térey János, „[Térey János író] Szűcs Júlia interjúja", in Uő, *Szükséges fölösleg: Összegyűjtött interjúk*, szerk. Darvasi Ferenc, 313–315 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 314.

[2] a szerkesztőség, „Térey János 1970–2019", *Magyar Építőművészet* 3. sz. (2019): 90. – Ugyane lapszám elején Térey egyik Verlaine-fordítását is közlik emlékezésül.

[3] Térey János, „Az eljegesedés a társadalom állapotára vonatkozik: D. Magyari Imre interjúja", in Térey, *Szükséges fölösleg…*, 555–559, 556.

[4] Az alkalmi szakértő fogalmához és e publicisztikák átfogó értelmezéséhez lásd Sebestyén Attila, „Előtanulmány Térey nonfiction cikkeihez", in Balajthy Ágnes, Melhardt Gergő, és Radnai Dániel Szabolcs, szerk., *„A szellős térben és a szűk időben": Tanulmányok Térey Jánosról*, 206–228 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2023).

szakmai mozgásokat. Akad olyan – igaz kivételes – eset is, amikor munkája hatott az építészettörténetre vagy az építészeti gyakorlatra.[5]

Térey szépirodalmi műveiben az urbanisztika nem kulisszaként, nem a cselekmény hátttereként fontos. Szövegei nem egyszerűen leírnak egy-egy épületet vagy városképet mint a történetek színhelyét vagy mint műalkotást, nem az érdekességüket akarják felvillantani, hanem *problémaként* vetik fel ezek történetét, kialakítását, társadalmi-politikai kontextusát, esztétikai értékét és megírhatóságát. A város elemei nem allegorikusak, inkább szimbolikusak, és mindig eleve többjelentésűek: magukba sűrítenek történelmi eseményeket, metaforikusan társadalmi viszonyokra mutatnak rá, vagy puszta létük által késztetnek tágabb kultúrtörténeti, közéleti megfontolásokra, például a társadalmi emlékezet vagy a közösség politikai hagyományainak kérdéseiben.[6]

Különleges hely illeti meg az életműben az elpusztult városokat – és újjáépítésüket vagy újjá nem építésüket – és létező vagy fiktív épületek lerombolását. Igen gyakori a romok szerepeltetése is; van, amikor a romszerűség a szövegek poétikai szervezőelvévé is válik. Hasonlóképpen előfordul, hogy az életmű vagy egy-egy szöveg önértése is várostervezési metaforakészletet vesz birtokba.

A terek irodalmi leképezésének különböző stratégiáit élénk topográfiai érdeklődés is kísérte. Térey hagyatékában jelentős térképgyűjtemény maradt fenn,[7] de saját műveiben is fontosak a térképek: míg a *Paulus*ban a Dante-kiadások mellékleteire emlékeztető ábra jelzi a történet struktúráját, az *Átkelés Budapesten* kiadásában és azt követően valamennyi életében megjelent kötetében térképek szerepelnek a belső borítólapokon. Van, amikor a cselekményidőhöz közeli (az *Átkelés Budapesten*ben jelenkori, a *Kazamaták*ban 1956-os[8]), máskor archív térkép (*A Legkisebb Jégkorszak*-ban), de előfordul félig imaginárius középkori ábrázolás is (Somogyi Győzőé a *Káli holtak*ban).[9] Ezek a térképek nem azt a célt szolgálják, hogy a történet helyszíneit azonosítsa rajtuk az olvasó, de többek puszta illusztrációnál: a szövegek atmoszférájának sajátos, nem nyelvi kifejezői. Ha a szerzői önértés számára „könyvei lettek a házai", milyen várost alkotnak ezek a házak együtt?

---

[5] Sajó István építészetének újrafelfedezése nagyrészt Téreynek köszönhető. Lásd *Sajó: Sajó István, Debrecen art-deco építésze*, szerk. Szoboszlai Lilla (Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2023).

[6] Vö. Harmath Artemisz, „Mnémoszüné és a tér: Szövegszervező térkoncepciók Térey János költészetében", in Uő, *Kacér romok: A kortárs magyar líráról*, 131–159 (Pozsony–Budapest: Kalligram Kiadó, 2012), 135.

[7] Ezek a debreceni Méliusz Juhász Péter Könyvtárba került, egyelőre katalogizálatlan Térey-hagyatékban találhatók.

[8] Köszönöm Balajthy Ágnesnek, hogy ellenőrizte a *Kazamaták* térképét, amikor nekem erre nem volt lehetőségem.

[9] A Térey-kötetekben elhelyezett térképek értelmezéséhez lásd Pantyelejev Natali, „Térkép és irodalom: Fiktív topográfiák, poétikai eljárások és térképillusztrációk Térey Jánosnál", szakdolgozat. Budapest: ELTE BTK, 2021, 20–39. Köszönöm a szerzőnek, hogy egyelőre publikálatlan szakdolgozatát rendelkezésemre bocsátotta.

Literatura_2023_4_Könyv.indb 413 2024. 02. 23. 15:58:37

Irodalmi városképek

Mielőtt Térey térábrázolásait és lebombázott, majd újjáépített városait vennénk szemügyre, álljon itt néhány szó arról, hogy milyen irodalmi és gondolati hagyományokba írják bele magukat azok a szövegek, amelyek kitüntetett szereplőként használják a városi tereket.

Minden építészeti alkotás és város társadalmi tér: az emberek közti érintkezés helye, a közösség önszabályozó gyakorlatainak anyagi kivetülése, közösségiség vagy szeparáció, közös cselekvés vagy individualizáció megjelenési formáinak a színhelye.[10] Kialakítása, birtokba vétele éppúgy, mint irodalmi ábrázolása – Téreynél is – társadalmi és politikai dimenzióban és a maga sajátos történetiségében értelmeződik.

Írásos kultúra nincsen város nélkül.[11] A városok pedig nemcsak térben, hanem időben is léteznek, amit az írásos kultúra tanúsít. A városi terek és irodalmi szövegek szerteágazó összefüggéseit a befogadás felől értelmező Andreas Huyssen – Walter Benjamin nyomán – a modern- és posztmodernkori város szövegjellegét, olvasásának palimpszesztszerűségét emeli ki. A városokat és épületeket – írja – térbeli palimpszesztek módjára olvassuk, amelyben a történeti idő különböző pillanatai egymásra íródnak, de az újabb fejlemények a korábbi időszakok nyomait sosem tüntethetik el teljesen.[12] Az érzékletes palimpszesztmetafora ugyanakkor adós marad annak kifejezésével, hogy a város különböző rétegei valójában nem egymás*ra* íródnak, hanem a város kiterjedésével egymás mellé is, illetve hogy a rétegek állandóan összekapcsolódnak: a városi tereket ebből a szempontból inkább kontinuitás, mintsem szekvencialitás jellemzi.

Az irodalmi városszövegek sokféle műfajban jelenhetnek meg a modernista elbeszélésciklustól a példázatos műveken át a posztmodern nagyvárosi regényig és számos lírai szövegtípusig; mindegyiküket megkülönbözteti ugyanakkor a tereket leíró másik nagy irodalmi hagyománytól, az útleírástól az, hogy ezek nem adottnak tételezett, a szövegtől függetlenül is létező helyet kívánnak ábrázolni. Ehelyett maguk teremtik meg szövegként a város terét, másképp mondva „az ismeretek között válogatva – akár eltorzítva vagy elidegenítve – annak *folyamatát* jelenítik meg, ahogy értelmet adnak a városnak."[13] Az irodalmi szövegek városa gyakran referencializálható, de sohasem egyezik meg a rajta kívül létezővel: az írás maga is újra és újra létrehozza az ábrázolt várost. Bednanics Gábor 19. század végi irodalmi városképekről adott összefoglalása szerint a városszövegekben

[10] Vö. Schneller István, *Az építészeti tér minőségi dimenziói* (Budapest: Terc Kiadó, 2005).

[11] „Város" alatt a továbbiakban mindig nagyváros értendő. Hogy mi számít nagyvárosnak és kisvárosnak, időtől és helytől függően változik.

[12] Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

[13] Kevin R. McNamara, „Introduction", in Kevin R. McNamara, szerk., *The Cambridge Companion to the City in Literature*, Cambridge Companions to Literature, 1–16 (New York: Cambridge University Press, 2014), 5.

> […] a valóság művészi alakítása kerül előtérbe, s nem az válik lényeges kérdéssé, hogy melyik forma ragadja meg leghitelesebben a város változó közegét, hanem hogy mely alkotás képes megformálni a várost magát. A városkép […] a diszkurzívan felépülő várostudat egyedi megjelenítése.[14]

A nagyvárost színhelyül vagy témául választó irodalmi művek – különösen a 19. századtól – hagyományosan az emberi élet városi körülményeit és lehetőségeit vizsgálták: tér (vagy táj) és ember viszonyát. (De amióta az emberek városban élnek, ezzel számolni lehet. A legkorábbi, számunkra irodalomként felismerhető szövegek, a sumér kultúra alkotásai is városi környezetben születtek és azt is ábrázolják.) A 19. századtól a városi élet ábrázolásának kitüntetett tárgyai az irodalomban – elsősorban a regényekben – társadalmi kérdésekkel fonódnak össze: a tömeg jelensége, a tömeg és az egyén viszonya, a különböző társadalmi osztályok térbeli elkülönülése vagy érintkezése; valamint – a modern irodalom fontos figurájaként – a várost járó és értelmező *flâneur* szerepeltetése mind ilyen indíttatásra vezethető vissza. A 19. századi irodalmi városábrázolásokat az is jellemzi, hogy a város intézményeit és a társadalmi osztályokat egyre kevésbé rögzítettnek tételezik, inkább ezek állandó változását, kiszámíthatatlan egymás mellé kerülését írják le.[15] A városi közösség ugyanakkor a leggyakrabban egészként jelenik meg, a magányos egyén léttapasztalatával szembeállítva, akinek identitása a közösséggel kialakított viszonyán alapul.[16]

A századfordulótól kibontakozó modern irodalom városai általában töredékes, labirintusszerű, nyugtalanító terek,[17] noha a modernizmus urbanisztikai elképzelései szerint a város „a tervezést és a fejlesztést" állítja a középpontba, és „átfogó, a város egészét felölelő, technológiailag racionális és hatékony tervezést" feltételez.[18] Talán épp azért nőtt meg a történeti avantgárd és a Bauhaus hatásától is átitatott modern várostervezési elképzelésekben az igény az átlátható és átjárható, transzparens, tágas terek kialakítására, mert az alapvető várostapasztalat – legalábbis Európában – a középkori szerkezeteket őrző történelmi városok kiismerhetetlensége, szabálytalansága volt.[19] Ám a racionálisan megtervezett – gyakran a semmiből felépült – modernista városok az

---

[14] Bednanics Gábor, „Topográfia és mitológia között: A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában", in Mester Tibor, N. Kovács Tímea, és Böhm Gábor, *Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, 265–284 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 267.

[15] Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 27.

[16] Uo.

[17] Nick Bentley, „Postmodern Cities", in McNamara, *The Cambridge Companion…*, 126–137, 176.

[18] David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford–Cambridge: Blackwell, 1989), 66, idézi Bókay Antal, „Vidék és város: Poétikai-episztemológiai tér-formák a késő-modern költészetben", in Mester, N. Kovács, és Bőhm, *Terek és szövegek…*, 293–306, 304.

[19] Vö. Leonardo Benevolo, *A város Európa történetében*, ford. Ordasi Zsuzsanna (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994), 89–96, 131–171.

irodalmi művek tanúsága szerint nem lettek kevésbé – inkább csak másként – nyomasztóak, töredékesek. A modern városszövegek egyre inkább felbomló közösségeket, egymástól és a közösségtől elkülönült egyéneket mutatnak be, a városi terek pedig a korábbiaknál jóval kevésbé stabilak, folyamatosan változó részletek és hangulatok jellemzik őket.[20] A nagyvárosi tömeg valójában nem közösség, hiszen noha személyekből tevődik össze, személytelen – ilyenformán a tömeg megjelenése és ábrázolása alapvetően más képet mutat a közösségiségről és társadalomról.[21]

A városok a posztmodern irodalomban – a modernizmus labirintikus városképeit továbbírva – hasonlóképp átláthatatlan terekként jelennek meg. Ám ekkorra általában fontosabbá válik – a posztmodern építészet jellegzetességeivel szoros kölcsönhatásban (és ne feledjük, a „posztmodern" eredetileg építészetkritikai terminus volt) – az önreflexió, vagyis a belső szerkezetek, az addig rejtve maradt tartalmak és eljárások külsővé tétele, felmutatása. Például a megírt város konstruált létének előtérbe állítása, valamint a realitás összekapcsolása virtuális vagy elképzelt valóságokkal.[22] A hangsúly már nem egyén és tömeg vagy egyén és város viszonyán van, hanem az egyénen belüli konfliktusokon, amelyet metaforikusan a város belső szerkezeteinek feltárása jeleníthet meg. A posztmodern irodalom városszövegei lemondanak a város mint egész ábrázolásának igényéről, mert az totalitásában nem ragadható meg. A kulturális sokféleség, a korábban fel nem tárt események és traumák, az azok közötti összefüggések bemutatása és a történelemről tett állítások szintén felforgató erővel jelennek meg. Előtérbe kerülnek a társadalmi kisebbségek, a bevándorlók, a nők, a betegek, a melegek városi történetei, valamint az évszázadokon át meghatározó módon a férfitestre optimalizált városi terek eltérő használatából adódó különbségek. A posztmodern felforgató szándéka emellett a fogyasztói kultúra és a globalizáció ellentmondásos jelenségeire, illetve ezeknek a városi mindennapokra gyakorolt hatására adott reflexiókban is megnyilvánul. Ily módon például a modern városi irodalom főhőse, a *flâneur* sem marad az őt körülvevő világtól elkülönített, ártatlan kószáló: vagy a hatalom ellenőrző-megfigyelő tekintetének, vagy a túlfogyasztásnak, vagy a társadalmi és politikai folyamatokkal szembeni kitettségnek és tehetetlenségnek, vagy pedig egy marginalizált, a többségi társadalomtól térben is elkülönített csoportnak lesz jelképes figurája.[23] Utóbbi esetben „sötét kószálóról" is lehet beszélni, aki a neoliberális kapitalizmus kárvallott-

[20] Pike, *The Image…*, 72. A 20. század első évtizedeinek magyar prózája kapcsán ugyanerről lásd Kovács Krisztina, „Városképek a magyar irodalmi modernségben (Bródy Sándor, Hunyady Sándor, Ambrus Zoltán, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula, Lux Terka, Ágai Adolf, Babits Mihály, Zsolt Béla, Szép Ernő, Szomory Dezső, Hevesi András, Klösz György)", in *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 32, 173–184 (Szeged: SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék, 2016).

[21] Pike, *The Image…*, 116.

[22] A posztmodern városépítészet értelmezéséről lásd Harvey, *The Condition of Postmodernity…*, 66–67.

[23] Tom McDonough, „The Crimes of the Flaneur", *October* 102 (2002): 101–122.

jaként válik társadalmon kívülivé, bűnözővé, akinél a bűn elkövetése a társadalmi elismerés hiányára vezethető vissza.[24]

Térey városai

Térey műveiben a városi terek legfeltűnőbb sajátossága, hogy sokféle nézőpontból és különféle helyzetekben jelennek meg, ráadásul mindig eltérő poétikai megoldásokkal keretezve.

Az építészet ábrázolásmódjainak íve a Térey-életmű gondolatiságának és poétikájának alakulását is példázza: a posztmodern felszabadító prezentista ideológiájától, a posztmodern (sztár)építészet nem kritikátlan megjelenítésétől a társadalmi emlékezet és konszenzusok fontosságáért való harcon át az értékőrzés konzervatív elgondolásáig jutva el (ez utóbbi paradigmában a regionalizmus építészeti irányzatához is kapcsolódva). Az első pályaszakasz – a kritikában és a szerzői önértelmezésben is gyakran „alanyinak" nevezett – önéletrajzi jellegű, sokszor kihagyásokkal, víziókkal is élő beszédmódját fokozatosan váltja fel a történelmi emlékezet és a közösségi traumák elbeszélhetőségének kérdése. Az alanyiként olvasható szövegek a pálya középső szakaszában háttérbe szorulnak, hogy a kései művekben vállaltan önéletrajzi vagy autofikciós, illetve helytörténeti érdeklődésű diskurzus formájában térjenek vissza a memoárban és versekben egyaránt (mint személyes, családtörténeti és várostörténeti elbeszélések). A Térey-művek építészetábrázolása nemcsak az életmű alakulásáról, de általában a rendszerváltás utáni három évtized magyar irodalmáról, annak kultúrafelfogásáról, a közösségekhez, politikához és történetiséghez való viszonyáról is esettanulmányként tud szólni.

Az első, vizionáriusnak nevezhető eljárás a kilencvenes évek költészetében és novellisztikájában figyelhető meg, ahol – a posztmodern gondolkodáshoz és a nemzetközi irodalmi posztmodern városábrázolásaihoz illeszkedve – a nagyváros átmeneti, állandó változásban lévő és ijesztő, ugyanakkor a személyiség kibontakoztatása szempontjából felszabadító, inspiráló helyként jelenik meg. A szülőváros, amely a nagyvárosnál kisebb település, az igazi város ellenpontjaként megvetéssel elegy nosztalgia tárgya. A több városból összegyúrt versbeli terekben – mert ilyenek is bőséggel vannak – összevegyül múlt és jelen, érzéki-tapasztalati valóság és vízió, ami a leggyakrabban felkavaró élményként jelenik meg.

A második szakasz központi szövegei a *Paulus* (2001), a *Drezda februárban* (2000) és *A Nibelung-lakópark* (2004). Itt a város már nem egyéni tudatállapotok hordozója, hanem társadalmi problémaként jelenik meg: konfliktusba kerül a befektetői szempont és a történeti szemléleten alapuló sajátos emlékvédelem. Ugyanakkor a városi építészet nagy álmok, gigászi tervek közege is. Előtérbe kerül a romszerűség

[24] Adam Lynes, Craig Kelly és Pravanjot Kapil Singh Uppal, „Benjamin's 'Flâneur' and Serial Murder: An Ultra-Realist Literary Case Study of Levi Bellfield", *Crime, Media, Culture* 15, 3. sz. (2019): 523–543, https://doi.org/10.1177/1741659018815934.

mint poétikai funkció, az urbanisztika mint a szöveg önmetaforája, és e művek élnek a legradikálisabb – várostervezési, történetfilozófiai, morális és emlékezetpolitikai – ajánlatokkal, amikor maguk pusztítanak el épületeket, hol befektetői szándékot beteljesítve, hol antikapitalista terrorakció keretében. *Az Ikrek gyászbeszéde* című, a 2001. szeptember 11-i terrortámadáskor írt vers ennek a poétikai iránynak az etikai vonatkozásaival szembesít.

Az *Ultrá*val (2006) meginduló pályaszakasz és a kései epika az egyéni és társadalmi emlékezet összefüggéseire helyezi a hangsúlyt. Ebben az időszakban válik a Térey-életmű kitüntetett műfajává a városi tájvers. Az épületek itt a történelem médiumai, történetük archeológiai feltárása az önmegértés és a közösségi múltfeldolgozás eszköze. Az építészet ábrázolása egyre inkább örökségvédelmi, bölcseleti irányú. E művek (kitüntetett módon az *Ultra* és a *Moll* néhány verse, valamint *A Legkisebb Jégkorszak,* a *Káli holtak* és a *Boldogh-ház, Kétmalom utca*) építészetről, várostervezésről és ezek történetéről alkotott képe ideológiailag egyre konzervatívabb felfogásról árulkodik, miközben poétikailag sok szempontból a korábbiaknál érettebb alkotásokkal párosul.

Milyen városokról van tehát szó?

Ahogy Kemény István fogalmazott, Téreynek „voltak városai", amelyeket „térképek és könyvek alapján" úgy ismert, „mintha ott született volna".[25]

Rögzítsük felsorolásszerűen a Térey-szövegek városait: a kilencvenes évek verseiben és a *Termann*-novelláskötetben Debrecen, Budapest, Varsó és Drezda;[26] a *Paulus*ban Budapest, Kalinyingrád (Königsberg) és Sztálingrád; az *Ultrá*ban és az azt követő három líraköteben elsősorban Budapest és Debrecen;[27] a *Protokoll*ban Budapest mint csomópont mellett – mindig Budapestről el- és oda visszautazva – többek között New York, Jeruzsálem, Brüsszel kerül elő.[28] *A Legkisebb Jégkorszak*ban egyedül Budapest adja a történések, utazások vagy víziók helyszínét (egy-egy rövid, a szerteágazó cselekményben zárványt jelentő kitérő erejéig megjelenik Reykjavík, Catania, illetve Marrákes); az *Átkelés Budapesten* novellái egy-egy konkrét budapesti utcához vagy térséghez kapcsolódnak. A *Káli holtak*ban a Balaton-felvidék képében első alkalommal találkozunk nagyobb terjedelemben nem nagyvárosi környezettel,

[25] Kemény István, „Érezte a városát: Melhardt Gergő beszélgetése Térey Jánosról", *Jelenkor* 65, 10. sz. (2022): 1150–1156, 1153–1154.

[26] „Ezek a Térey-szövegek olyan imaginárius színtereket építenek ki, melyek egyszerre bírnak valamiféle történeti indexszel (kávéház, sétány, fürdőhely, a világháborús Varsó) és kapcsolódnak a jelenhez (kortárs budapesti szcénákhoz)". Balajthy Ágnes, *Térey János* [pályakép], Digitális Irodalmi Akadémia, hozzáférés: 2023.12.09, http://dia.hu/dia-szerzok/terey-janos/eletrajz.

[27] „A nyelvi-stiláris szempontból egyneműbbé váló szövegekben még inkább előtérbe kerül a költészet tereket leíró – és egyúttal újraalkotó – funkciója: az elsősorban saját múltjuk felől értelmezett helyek atmoszféráját elégikus hangoltságként közvetítik." Uo.

[28] A *Protokoll*ról e szempontból lásd Balajthy Ágnes, „Turizmus, munka, hangulat – Térey János: *Protokoll*", in Uő, *„Egy eredendő máshol": Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában*, Csokonai könyvtár 58, 291–319 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019).

igaz, a történet nagy része így is Budapesten játszódik. A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* és a posztumusz *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholmba* kötet néhány verse pedig a debreceni és Debrecen környéki gyermekkort jeleníti meg, kis számú budapesti helyszín beemelésével. A drámákat tekintve: *A Nibelung-lakópark* a német Worms metropolisszá fikcionalizált tereit használja; az *Asztalizene* helyszíne egy budai étterem; a *Kazamaták* cselekménye nem lép ki a budapesti Köztársaság térről; a *Jeremiás avagy Isten hidege* egy elképzelt jövőbeli Debrecenben játszódik. A két utolsó színműben egyrészt kevésbé jelentős a városi topográfia, másrészt ezek a konkrét terektől elemelt helyszíneket mozgatnak: az *Epifánia királynő*ben az Epifánia nevű fiktív ország és azonos nevű fővárosa,[29] a *Szodomában kövérebb a fű*ben pedig bibliai helyszínek, elsősorban Szodoma városa adja az események terét.[30]

Budapest az egyetlen város, amely – a drámákat nem számítva – valamilyen módon minden kötetben megjelenik. Gyakori szerepeltetése mellett az egyes művek igen nagy szórást mutatnak az ábrázolt terek tekintetében a fővároson belül, és az egyes helyekhez és városrészekhez társított értékelés is változik (például Buda és Pest viszonyának megítélésében). A Budapestet helyszínül választó szövegek ráadásul mindhárom paradigmában és minden műfajban előfordulnak – „Térey Budapestje" tehát minden, csak nem egységes. A Debrecen-kép ezzel szemben homogénebb, és határozottan két időszakhoz kötődik: a korai költészet alanyiságának, a versekbe írt önéletrajzi kódoknak kitüntetett színhelye a cívis város (ezeket a költeményeket gyűjti össze a *Kétmalom utca 17.* című ciklusban a 2003-as válogatott verseskötet);[31] az életmű későbbi darabjaiban pedig *(Jeremiás; Boldogh-ház, Kétmalom utca)* a személyes élettörténetbe ágyazva a város története, szerkezete, építészeti hagyományai kerülnek előtérbe.

De miért épp ezek a városok?

A legfontosabb, kötetcímeket is adó városok – Varsó, Drezda, Budapest, Debrecen – közös jegye a részleges vagy teljes pusztuláson felülemelkedő történeti és kulturális folyamatosság képzete. Térey költészetét a rombolás utáni újrakezdés különbségei és ezek emlékezetpolitikai, társadalomelméleti vonatkozásai izgatják. Nem maga a pusztítás tehát (ahogy a korai recepció „katasztrofizmust" emlegetett), hanem a pusztítás körülményeinek megértése és az azt követő építés lehetőségei.

A rombolás–újjáépítés dialektikája Térey műveiben egyszerre hordoz tragikus, elégikus és felszabadultan optimisztikus minőségeket, amelyek nem oltják ki egymást:

---

[29] Az *Epifánia királynő*ről lásd korábbi írásomat: „»Ó, mennyi fény van itt!« Háború, politika és vakság Térey János *Epifánia királynő* című drámájában", *Pannonhalmi Szemle* 31, 3. sz. (2023): 77–85.

[30] A színházban *Lót* címen bemutatott *Szodomában kövérebb a fű* értelmezéséhez lásd Osztroluczky Sarolta, „»Add ki őket, gyüttment, adjad ki a gyüttmentjeidet!«: Idegenségtapasztalat Térey János *Szodomában kövérebb a fű* című drámájában", in Balajthy, Melhardt, és Radnai, *„A szellős térben…"*, 191–205.

[31] A Debrecen-versekről lásd Sebestyén Attila, „Debrecen egy lehetséges költői szövete a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában", in Fodor Péter és Lapis József, szerk., *Szótér: Az Alföld Stúdió antológiája*, 7–16 (Debrecen: Alföld Szerkesztősége, 2008).

a pusztulásban az értéktelen is odavész, és új kezdetre nyit lehetőséget, az újjáépítés pedig hasonlóképpen különböző módokon hozhat létre dicső vagy nívótlan alkotásokat. A városok és városlakók sorsa egymást tükrözi: a városok pusztulás utáni újjáépülése az ember és a közösség tragédiákon való felülemelkedését, a gyászmunkát és az identitás újraalkotását is példázza.

A két verseskötetbe emelt városnév, Varsó és Drezda a pusztításnak és újjáépítésnek két merőben eltérő példáját mutatja. Drezda esetében a rombolás a második világháborús bombázásokat jelenti, melyekben a város teljes központja és körülbelül huszonötezer lakosa veszett oda.[32] A lengyel főváros története során többször is szenvedett nagy károkat (tűzvészek, illetve harci események miatt), a legnagyobb – és Téreynél is jelentős szerepbe kerülő – pusztítás azonban a második világháborúban érte: Varsó 1945. januári felszabadulásakor szó szerint romokban állt, a kezdeti német támadások, a gettólázadás, majd a varsói felkelés harcaiban, illetve az ezek miatti büntetőakciók keretében a város legnagyobb része elpusztult.[33] Az újjáépítés a két városban a háború végével azonnal megindult, ám eltérő mintázatokat követett. Varsóban az Óváros és a Belváros nagy részét, ahogy a nemzeti emlékezet számára fontos műemlékeket is, hasonmás formában újjáteremtették, természetesen számos módosítással és modernista várostervezési gondolatok mentén, központi tervek szerint. A hatalmas gettó helyén (Muranów negyed) ugyanakkor modern lakótelepeket húztak fel, és a Belvárosba is számos, a városképet uralni képes jelentős új épületet terveztek modernista, majd szocialista modernista stílusban.[34] A német városok újjáépítése, Drezdáé is, ezzel szemben a kezdetektől fogva viták kereszttüzében és azok eredményeként ment végbe, ráadásul Nyugat- és Kelet-Németországban ideológiai szempontból is jelentősen eltérő módokon. A két új országban közös volt ugyanakkor, hogy a weimari köztársaság időszakának építészetéhez, meghatározó módon a Bauhaushoz nyúltak vissza – Kelet-Németország esetében ez csak a

[32] A drezdai áldozatok száma a legfrissebb kutatások szerint 25 000 körülre tehető, az épületek és a városi infrastruktúra jelentős része elpusztult vagy károsult. Lásd Anne Fuchs, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present* (Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan, 2012), 6; Tobias Strahl, „The Longing for History and Patterns of Exclusion: Heritage and Society in the City of Dresden", in Robert Kusek és Jacek Purchla, szerk., *Heritage and Society*, 115–139 (Krakow: International Cultural Centre, 2019), 121–122.

[33] Az 1939-ben 1 350 000-et számláló varsói lakosságból a háború során 800 000-en vesztek oda (közülük a varsói felkelésben 250 000-en, a többiek korábbi harcokban vagy koncentrációs táborokba hurcolva). Az utak, vasutak és emlékművek 100%-a, az épületek 85%-a pusztult el. Lásd Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949: Odbudowa*, Dzieje Warszawy 6 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 71–81; Adolf Ciborowski, *Warsaw: A City Destroyed and Rebuilt* (Warsaw: Interpress Publishers, 1969), 43–64.

[34] Andrzej Skalimowski és Paweł E. Weszpiński, *Plan Warszawy 1955: Plan dzielnich centralnych*, Plan Warszawy, Ze zbiorów Kartograficznych Muzeum Warszawy (Warszawa: Muzeum Warszawy, 2018), különösen: 9–65; Juliusz A. Chrościcki és Andrzej Rottermund, *Atlas of Warsaw's Architecture*, ford. Jerzy Dłutek (Warsaw: Arkady Publishers, 1977), 44–48.

háború utáni években lehetett így, 1950-től ugyanis a szocialista modernista stílus volt az előírt.[35] Drezda belvárosának bizonyos elemeit historista eszközökkel visszaépítették, ám a város fontos szimbóluma, a Miasszonyunk-templom évtizedekig romokban állt, szándékosan, sajátos emlékműként, és csak a német újraegyesítés után kezdeményezték újjáépítését.

A továbbiakban Térey első költői pályaszakaszában vizsgálom a városok és az épített környezet pusztulásának és újjáépítésének különböző módjait. E kérdéskörnek két paradigmatikus esete: Varsó és Drezda.

A város mint tudat: Varsó (A természetes arrogancia, A valóságos Varsó)

A Térey-költészet első szakasza a kilencvenes éveket, pontosabban a *Szétszóratás*tól (1991) a *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig* gyűjteményes kötetben (2003) megjelent *Platina* című kötetnyi ciklusig terjedő versanyagot jelenti.[36] A városok ábrázolása szempontjából felfogott életmű első szakaszát a 2001. szeptember 11-i terrortámadáskor írt *Az Ikrek gyászbeszéde,* a *Platina* ciklus utolsó darabja zárja.[37]

Térey második, korai költészetének ma legkiemelkedőbbnek látszó kötete, *A természetes arrogancia* (1993)[38] veszélyes, nyomasztó várost mutat fel. *A valóságos Varsó* (1995)[39] versei ezt folytatják, a környezet megjelenítése helyett az egyénre és annak kapcsolataira helyezve a hangsúlyt. Varsó címbe emelése szimbolikus jelentőséget kölcsönöz a lengyel fővárosnak.[40]

A korai Térey-versek epikus jellegére elsőként Margócsy István mutatott rá, kiemelve, hogy e művek epikuma mindig töredékes, noha valamiféle egészre utal fiktív referenciákkal; a versek valójában cselekmény nélküliek, az események sejtetésként kerülnek csak elő, és valójában szerepeltetésük motivációja is homályban

---

[35] Fuchs, *After the Dresden Bombing…*, 80–89. Drezda újjáépítéséről lásd uo., 90–118.

[36] Ahol másként nem jelzem, a műveket az első kiadásokból idézem, ezúttal figyelmen kívül hagyva a versek későbbi átírásait.

[37] *Az Ikrek gyászbeszéd*éről mint az építészet- és térábrázolás tekintetében fordulópontot bejelentő műről lásd korábbi írásomat: „Fordulópont 2001: Térey János *Az Ikrek gyászbeszéde* című verséről", *Litera.hu*, 2022. szept. 12., http://litera.hu/irodalom/publicisztika/melhardt-gergo-fordulopont-2001-terey-janos-az-ikrek-gyaszbeszede-cimu-verserol.html.

[38] Térey János, *A természetes arrogancia* (Budapest: József Attila Kör–Pesti Szalon, 1993).

[39] Térey János, *A valóságos Varsó: Panaszkönyv* (Budapest: Seneca Kiadó, 1995).

[40] Az elpusztított Varsó képeinek meghatározó gyermekkori látványairól lásd Térey János, *Boldogh-ház, Kétmalom utca: Egy cívis vallomásai* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 29–30. Térey Varsó-élményét 1998-ban egy esszében is megörökítette: Térey János, „A rút kiskacsa: Varsóról", in Uő, *Teremtés vagy sem: Esszék és portrék, 1990–2011*, 319–328 (Budapest: Libri Kiadó, 2012). (Első megjelenése: *Eufória: Irodalmi bedekker*, szerk. Nagy Gabriella [Budapest: JAK–Palatinus, 2002], 156–163.)

Literatura_2023_4_Könyv.indb 421 2024. 02. 23. 15:58:38

marad.[41] *A természetes arrogancia* két ilyen epikus történetháttérrel rendelkezik. Az egyik egy katonai megszállás alatt álló város, amelynek topográfiájában központi hely jut egy folyónak, az afölötti hidaknak, a tájékozódást a folyó szabja meg jobb- és bal partjának különbségeivel. Bizonyos referenciák (e topográfia mellett utca- és intézménynevek) Budapestre és Varsóra utalnak. A másik háttér beazonosíthatóan Debrecen városa; az e körbe tartozó versekben az ironikus megszólalásmód ellenére kimondottan erős a biográfiai vonatkozás. A Debrecen-versekben jelentősen kisebb mértékben válik poétikai szervezőelvvé a városi tér rejtélyessége, az egyértelmű beazonosíthatóság miatt pedig nincs jelen bennük a fikcionalitás–referencialitás, leírás–vízió kettősségek játéka, amelyek a kötet többi versében meghatározók.[42]

A természetes arrogancia programadó nyitóversében *(A monostor újraszentelése)* egy tér visszafoglalásáról van szó: miután „A nemtelen horda végre / elvonul", „mi / előrajzunk a napra". Sem a tér, sem az idő nem jelölt, az idő jelölhetetlenségét a Tandori-utalás erősíti: „Miként mindenkor: Most éppenúgy". A vers központi állítása: „Visszaállt minden" – ám hogy mi minden és hova állt vissza, kik azok a „mi", akik a „kiűzetés" után visszatérnek, és jelenlétükkel újraszentelik a teret, nem derül ki. Ahogy az is nyilvánvaló, hogy a visszatérés ünnepélyes ugyan, de nem örömteli, „[v]isszaáll minden", de ez a „minden" egyáltalán nem tűnik kívánatosnak: „ízetlen ebédek", „nedves celláink bűze". Az öröm és a rezignáció kevert érzését mutatja a vers zárósora: „Ugyan, uram, én nem ujjonghatok."

Az *Arrogancia*-kötet kulisszavárosa nem a maga totalitásában ábrázolt hely, hanem olyan kronotoposz, amely eltérő helyeket és időket sűrít magába, és csak töredékeiben megragadható, egészében sosem fogadható be, csak egy-egy felvillanó esemény, emlék, kép vagy látomás formájában.

Mind az idő, mind a tér koordinátái állandó mozgásban vannak, és gyakran egymásba úsznak: térjelölőkből következtethetünk időbeixisre és fordítva. Burton Pike a modernista irodalom városábrázolásainak sajátosságaként tárgyalja, hogy azokban a városkép inherens térbelisége a nyelvi médium időbeli jellegével konfrontálódik; ezt a szövegek egyfajta légiesítő eljárása oldhatja fel, amitől a térbeli jelenlét az idő függvényének látszik. Ez a poétika nem materiális és rögzített, hanem mulandó, instabil városképeket hoz létre, egyszerre keltve az átláthatóság illúzióját (mint egy térképen) és a kiismerhetetlenség érzetét (mint egy labirintusban).[43]

*A természetes arrogancia*ban – és, mint látni fogjuk, részben *A valóságos Varsó*ban is – ehhez hasonló módon jelenik meg a városi tér, amely minden versnek állandóan változó, elmosódott, de határozottan jelenlévő, a figurák életét, mozgását erősen meghatározó színhelye és ideje. A kötetbeli városban a budapesti utcanevek rendre

[41] Margócsy István, „Az alanyi költő esete a kulisszákkal: Térey János költészetéről" [1996], in Lapis József és Sebestyén Attila, szerk., *Erővonalak: Közelítések Térey Jánoshoz*, 47–52 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2009).

[42] A kötet debreceni verseinek értelmezése egy következő dolgozat tárgya lesz.

[43] Pike, *The Image…*, 117–121.

1945 előtti formában szerepelnek (Vilma királynő útja, Aréna út, Phönix utca), amelyek csak bizonyos esetekben egyeznek meg jelenkori neveikkel (például Kálvin tér, Bajza utca, Király utca, Hermina út). A Varsóra utaló helynevek hasonlóan jelölhetnek több korszakot (Szász-kert, Muranowski tér); és számos olyan név is van, amelyről eldönthetetlen, melyik városra vonatkozik (például Teréz-templom, Körönd, Körút, Savoy), s van egyértelmű Krakkó-utalás is („Hansa-gótika és […] kanonoksor" *[Fahéjillat a karantén ideje alatt])*.[44] *A természetes arrogancia* városi terei és épületei önmagukért, történeti létükben nem érdekesek – hacsak nem Szomory Dezső egykori lakóhelyéről van szó, mint a *Vizit*ben (korábbi címén *Szomory*) –, a helymegjelölések a referencializálhatóság illúzióját keltik, de minden esetben csak metaforikusan olvashatók: „a híd", „a kolostor", „a bár", „a gettó" stb.

Ami az időmegjelöléseket illeti, számos kifejezés utal a második világháború idejére (például megszállás, gettó, „Visszatért Területek", ostrom; a *Túlutazni Varsót* motívumai a varsói gettófelkelést sejtetik), ám igen sok olyan fogalom is szerepel, amelyek ezt a konkrét időbeli lehorgonyzást elbizonytalanítják, általánosítják, absztrahálják vagy más időszakhoz közelítik (például ostrom, jegyrendszer, terror, kijárási tilalom, ellenállás, mozgósítás, gyarmatáru-kereskedés). A versek egymásutánja nem ad kronologikus történetívet, az események mozaikkockái pedig nem egyeztethetők össze egy történetté. A kötet szövegeinek tétje valójában a megjelenített világ nyomasztó (de olykor humoros vagy ironikus) légkörének benyomásokra alapozott megjelenítése. Nem Varsó vagy Budapest, nem a világháború leírása tehát a céljuk, hanem *a* város bemutatása, azé „a" városé, amely a beszélő és az általa képviselt nemzedék számára meghatározó élettér és mentális környezet.[45] Ennek a sűrített jelképnek a neve Varsó, ahogy *A valóságos Varsó* fülszövegének szerzői önértelmezése is sejteti: „Varsó neve veszélyes varázsige. […] A valóságos Varsó regényes bédekker, katalógusa mindazon helyeknek, ahol megfordultam legénykoromban. […] Ne gondolja senki, hogy saját szemével látta az én Varsómat." És ez a Varsó – minthogy nem fizikai tér, hanem egyéni és nemzedéki élettörténetek, mentális állapotok szimbóluma – fogva is tartja a versek beszélőjét: „Nincs mód, hogy Varsót túlutazzam" – szól a *Túlutazni Varsót* című vers első és utolsó sora, azé a versé, amely a két verseskönyvet szorosan összekapcsolja, hiszen mind *A természetes arroganciá*ban, mind *A valóságos Varsó*ban szerepel.[46]

---

[44] Vö. Bednanics Gábor, „Térey falvai: Topográfia, architektúra és geológia", *Szépirodalmi Figyelő* 21, 3. sz. (2022): 43–51, 44.

[45] Bengi László, „Varsótól Kalinyingrádig: Tér és idegenség Térey János ezredfordulós költészetében", in Balajthy, Melhardt, és Radnai, *„A szellős térben…"*, 11–23, 12.

[46] *A természetes arroganciá*ban a vers Kemény Istvánnak szóló ajánlással szerepel, *A valóságos Varsó*beli közlésnél ez elmarad. Kemény István visszaemlékezését Téreyvel közös (a vers születése utáni) varsói utukra lásd Kemény, „Érezte a városát…", 1154–1155. A versről lásd még Bengi, „Varsótól Kalinyingrádig…", 13.

A természetes arrogancia verseiben a város idő- és térbeli körvonalazatlanságával együtt jár a politikai elnyomás és katonai megszállás okozta állandó veszélyérzet, a viszonyok állandó változása, a világ kísérteties kiismerhetetlensége, ami a városi terek nyomasztó labirintusszerűségében, állandó átalakulásukban is megjelenik:[47] „Megroskad rövidesen ez a negyed, / majd elmerül, minket pedig / kiirtanak." *(Ez a megszállás előtti hét);* „Itt nem jutnék át. Úgy / látszik, azóta áthelyezték. / Pedig (tisztán emlékszem) / bármikor, itt legalábbis / bármikor. […] a megálló süllyed" *(Behavazott viszonylat);* „Nyilvánvaló hiány: itt villamos járt, / azonfelül / az utca neve is megváltozott" *(Minden érvényes indulat);* „A rongált móló és / a rohadó padok / között grasszálunk" *(Az ártatlanság vége)*. A versek beszélője és a többi megjelenő figura e világot nem kívánja megváltoztatni, de valójában alaposan kiismerni sem. Túlélni szeretnének, a megnehezített körülmények között mindennapi ügyeiket intézni. Politikai szervezkedésről egyetlen egyszer van szó, és jelentőségteljes, hogy a versbeszélő hamar témát vált, amikor ezt kezdi tárgyalni: „Az ellenállás egyre szervezettebbé vált, / nem sejtették a Városházán, ki űzhet gúnyt belőlük… // Ám ezúttal másról beszélek." *(Hedvig hagyományai).* A beszélő flâneurködni szeretne, de ebben a kronotoposzban, az elnyomás és bizonytalanság légkörében erre nincs lehetőség.

A megszállás, a puccs vagy az ostrom (eldönthetetlen, mikor miről is van szó) erősen kihat a városi térhasználatra. Kijárási tilalom van, nehéz átjutni a folyó egyik partjáról a másikra, a város tele van kordonokkal és a járókelőket igazoltató katonákkal.

A politikai elnyomásban is testet öltő erős militarizáltság és hierarchia, a titkosszolgálati műveletek rejtélyessége és a fennálló viszonyok kiszámíthatatlansága a magánéleti társas kapcsolatok értelmezését is meghatározza. A párkapcsolatok versbeli megjelenése ugyanezt a katonai-politikai-bürokratikus szótárt használja, például: „A milicia tehetetlen, / Ahogy Ön is a kezemben." *(Megtorlást vesz fontolóra);* „Üvölt, már elnézést, üvölt / rólad, mentelmi jogra tartanál igényt." *(Mentelmi jog);* „Feladom érdekeltségeimet itt / és menthetetlenül elcsitulok." *(A kórházparkon át);* „Ön bojkottál, madame" *(És jócskán 40)*.[48] Az érzelmi viszonyok, akár barátságról, akár alkalmi szexuális viszonyról vagy párkapcsolatról van szó, mindig hierarchikus rendbe íródnak. Az érzelmek versbeli megjelenítése nem ironikusan történik, hanem a városi terek, a kiismerhetetlen, veszélyes világ egy elemeként, amely hasonlóan nyomasztó, akadályokkal teli, hierarchizált, mint a politika, a katonaság vagy a bürokrácia világa. A kötet egyik leggyakrabban visszatérő motívuma, a kordon is így válik többjelentésűvé: egyrészt a megszállt város részei közti áthaladást nehezíti

[47] „Térey […] találmánya […]: a teremtett világ minden egyes elemét rögtön, a teremtés, a megcsinálás pillanatában *máris* el kell mozdítani a helyéről". Margócsy, „Az alanyi költő…", 49–50, kiemelés az eredetiben – *M. G.*

[48] A hivatalos-katonai nyelvezet biografikus hátteréről lásd Térey, *Boldogh-ház, Kétmalom utca…*, 27.

meg („Szombat délután hamis papírokkal újra átjut a kordonon, alig hiszi el." *[Café Commerce];* „Csapzott falak, kordon megint, de vonulok, / Micsoda ősz – ki fogja végigélni" *[Túlutazni Varsót]* stb.), de a szerelmi viszonnyal járó nehézségekbe is beleíródik: „sóvárgom, hogy durván fegyelmezz. Kettős / kordont magad elé. Merthogy kushadnom kell" *(Ez Óbuda, más erkölcs, más vétójog)*. A kordon önmagában is a határok állandó változásának metaforája, hiszen bár elhatárol, és az átkelés nem mindenki számára lehetséges, nem állandó fizikai térelem, hanem elmozdítható (ahogy meg is mozdul: „Nyolcvannyolcban itt / vártam, hogy végre meglazuljon a / kordon a fölfutó lépcsők előtt" *[Enervált darab]*).

A valóságos Varsó az előző verseskötettel szemben egységesebb narratívát ígér, erre utal a versek számozása is, ami egyfajta kronológia illúzióját kelti.[49] A verseket ugyanakkor egyedül a főhős figurája tartja össze, aki hol beszélőként tűnik fel, hol mások emlékeznek meg róla. Neve Termann, de „hadnagy"-ként is említik. A versek egymásutánja az ő felnőtté válásának, nyomasztóan nehéz körülmények közötti identitáskeresésének, majd bukásának lenyomata. Itt az egyénre kerül a hangsúly, ezért a városi tér ebben a kötetben kevésbé fontos tényező: sokkal inkább a hős útkeresése és társas kapcsolatai állnak az előtérben. Ahogy *A természetes arrogancia*ban a városi tér, úgy *A valóságos Varsó*ban Termann énje az, ami kiismerhetetlen, mert állandó mozgásban van. Katonai pályára készülő ifjú altisztként tűnik fel (főként a Zrínyi-utalásokkal teli *III. A fiatal hadnagy, IV. A jó agár és a vad* és a *XXVIII. A vitéz hadnagy* című versekben), akiről mindig az a benyomásunk, hogy identitása kizárólag a jövőre irányul: mindig *valamire* készül, de sosem derül ki, valójában mire is: „Új vagyok itt, e kényes poszton. / Iparkodom, becsvágyó munkás" *(VI. Szolgálat);* „Helyem van a tavaszban. […] Vásott és makrancos táncos leszek tehát." *(VIII. Viszketegség)*. A *XXIX. A tökéletes Kópia* című versben olyan megtöbbszörözött énként jelenik meg, amely önmaga másolása révén tudja maga mögött hagyni korábbi életkörülményeit: „A tökéletes Kópia immár a hírnév / házában lakik. […] / Leginkább / talán hajdani önmagára hasonlít, arra / a tüsténkedő altisztre, akire nem / szívesen emlékezünk."[50] A hős folyton erős gesztusokkal kinyilvánított identifikáló jelzőkkel határozza meg önmagát, amelyek általában másoktól történő elhatárolásának is eszközei: „Az ittmaradtakat nevezzük Boldogoknak. / Minden távollevő neve Különc legyen." *(II. A valóságos Varsó);* „ragaszkodom, a méltók egyike vagyok." *(V. A ragaszkodók élete)*.

A valóságos Varsó verseiben nagy szerep jut a hőshöz hasonlóan illékony körvonalú női szereplő(k)nek. A kötet egyik visszatérő páros önmeghatározása szerint Termann a „védenc", a női alak pedig a „védőnő", aki máskor gyógyszerész, orvosnő,

[49] „Az első kísérlet a verses regény irányába mutató zárt ciklusra a *Varsó* volt". Térey János, „Én titkárság nélkül dolgozom: Vári György interjúja", in Uő, *Szükséges fölösleg…*, 217–226, 223.

[50] Bengi, „Varsótól Kalinyingrádig…", 13–14.

nővér vagy anya képében jelenik meg.[51] Viszonyuk mindig hierarchikus, és legtöbbször a felnagyított szerepű nő dominál: ő védi, irányítja, utasítja a hőst. A kötet nyitóversében *(I. Akaratos kérelem)*[52] tizenegyféle jelzőt kap a nőalak: „Parancsolónk, sötét Kuzin", „Édes nénénk, bitorlónk", „Bizalmatlan vezérünk, mogorva angyalunk", „főnökasszonyunk", „Edzőnk s elárulónk", „mentorunk. Akarnok, néma múzsánk" – mindegyikben közös a hatalmi pozíció, amely révén a nőalak rendelkezik a hős – illetve ebben a versben annak társasága, közössége – fölött.

A kötet végére Termann eltűnik a versekből. Miután az *LIII.* versben bejelenti, „Nincs mód, hogy Varsót túlutazzam", a következő rímtelen szonettben *(LIV. Ulica Orla* – ez a varsói utca 1942-ig a gettóba tartozott, majd az „árja" zónához csatolták, addig itt székelt a Varsói Zsidótanács), az körvonalazódik, hogy megszökik a gettóból, a szabadulás azonban a megsemmisüléssel egyenértékű: „némi szédület árán föltápászkodom; / hallom, *mozgás,* de nem vagyok / az a fiatal ember, aki voltam, / megingok néha, kiváltképp szürkület idején." A vers zárlatában a beszélő jézusi attribútumokat kap: „[…] *Egy nedves szivacs elegendő,* / hogy lehámozzon rólam minden korábbi fényt." (Kiemelés az eredetiben – *M. G.*) A fény „lehámozása" a hős megszüntetését is jelenti. Az ezt követő versekben Termann ugyanis már nem szólal meg, helyette az őt sirató, őrá emlékező nőalak beszél. Ezzel párhuzamosan megindul a romokban álló város kártételeinek számbavétele. A *LV. A sirokkó ünneplése*ben megérkezik „a Halálhír" sürgönye, a nő pedig, a „megözvegyült menyasszony", aki mindent túlélt, elsiratja a hőst: „Moccanatlan heverek, este van. Lám, / szive, ballasztja, centruma maradtam / Varsónak és az áramlásnak, ő pedig, / kit fiamként szerettem, elveszett." Varsó hiába pusztult el, megmarad, ahogy a „védőnő" is, aki a régi Varsóra és Termannra is képes emlékezni. Az ezt követő versben *(LVI. Együttállás)* a nő bejelenti igényét Termann hagyatékára, amely nem tárgyi, hanem eszmei, illetve emlékezeti: „A hagyaték egyedül a név, az ő neve, melyet / mától én fogok viselni, jog és törvény szerint." A kötetet záró versben *(LIX. Anesztézia)* orvosnőként jelenik meg a beszélő, aki előbb saját életével, majd a romvárossal vet számot: „Az Óvárosi Szín helyén gazos, / szikkadt mezőt találtam virradatra. / Átjárható a reggel és lakatlan." A költemény zárlatában eldönthetetlen, az ő szavait halljuk-e, vagy Termannéit, a síron túlról: „Porrá állott labirintus: áldott / Szűzföldön lépdelek. Anyám ha látna." Az „anyám ha látna" ugyanis értelmezhető lenne a beszélő orvos-

[51] A nőalak motívumaiban életrajzi tények is feltűnnek, amelyek a *Boldogh-ház, Kétmalom utcá*ból ismerhetők. Térey sosem ismert, csecsemőkorában meghalt nővérét említi például a *XXVIII. A vitéz hadnagy* negyedik strófája. A *XVII. Borbála-nap* című vers az anya elvesztésével vet számot. Az anya és az orvosfigura összefüggése szintén biografikus elem (Térey anyja belgyógyász szakorvos volt).

[52] A vers címe Csokonaira utal *(Tartózkodó kérelem)*. A vers tizenharmadik sora („Megérkeztünk a fénybe. Vajon, miféle fénybe?") egy – Tandori Dezső által is gyakran idézett – Füst Milán-idézet parafrázisa: Füst Milán, „Önéletrajzom a francia, Gallimard-féle kiadás elébe", in Uő, *Írni: Cikkek, bírálatok, visszaemlékezések, útirajzok, alkalmi megnyilatkozások*, 2 köt., szerk., Szilágyi Judit, 2:154–155 (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2014), 2:155.

nő büszkesége megéléseként is, ám mivel a korábbi versek a védőnőt, orvosnőt és az anyát egymással felcserélhető megnevezésekként használták, a halott Termann anyja utáni vágyakozását is kifejezheti, egyfajta fordított pietà-szituációban. Hiszen sem anyja nem láthatja Termannt, mert ő eltűnt vagy meghalt, sem Termann az anyját (akit egy korábbi versben már elsiratott). A kötet zárlatában tehát feloldódik a kapcsolatok korábban kizárólag hatalmi hierarchiaként felfogott képzete: az egymásnak menthetetlenül hiányzó fiú és nő képe ha vigasztalást nem is, de rezignált belenyugvást képes nyilvánítani. Ennek tükörképe a romokban álló, újjáépítésre váró, tragédiáját felmutató, de az új kezdet ígéretét is magában hordozó Varsó.

Emlékmű a pusztításnak? Drezda (Paulus, Drezda februárban)

Ha Varsóról a két verseskötet alapján azt mondtuk, tudatállapotok, egyéni és nemzedéki lelki viszonyok gyűjtőhelye, akkor Térey első pályaszakaszának másik jelképvárosa, Drezda a történelemmel való szembenézésnek és az emlékezetkultúra lehetőségeinek szimbóluma. A szász főváros a *Paulus* című verses regényben (2001) és a *Drezda februárban* verseskötet (2000) utolsó, *II. 13.* című (Drezda bombázásának 1945-ös dátumát jelölő) ciklusában jelenik meg. A város ábrázolásában a korábbiakkal ellentétben sokkal hangsúlyosabbak az épített környezet történetére vonatkozó tudásanyag és az az alapján kialakított kritikai emlékezetpolitikai állítások.

A *Paulus* nemcsak műfajtörténetileg volt jelentős mű a verses regény posztmodern újraértelmezése miatt, de az építészet és az irodalom kapcsolattörténetében is alapvetően újat hozott: e regényben az építészetről és térhasználatról alkotott, igen érzékletesen kifejezett nézetek egyúttal a mű poétikáját is szervezik. A regény saját szerveződését az állandóan visszatérő körút- és gyűrűmetaforákkal, vagyis városrendezési képekkel írja le (a fejezetek mind gyűrűkként, a cselekmény pedig e gyűrűkön keresztül vezető utazásként jelenik meg szövegben és a „térképmellékletben"). Ráadásul a *Paulus*ban szerepel a Térey-életmű egyetlen építésze; az ő figuráján keresztül kerülnek előtérbe az építészetre és városrendezésre vonatkozó elképzelések.

Az építész, Kemenszky (keresztneve nincs) a főhős, Pál legjobb barátja (akinek vezetékneve nincs). Gyermekkoruk óta megosztják egymással életüket; barátságuk kezdettől fogva a városi térhasználat gyakorlataiba íródik („Együtt kapaszkodtak föl a / Pozsonyi úti villamosra" [I/19]),[53] a történet végére azonban megromlik a viszonyuk.[54] Két vitájuk szinte keretbe (vagy gyűrűbe) foglalja a regényt: az *Acta Pauli*

[53] Térey János, *Paulus*, 4., jav. kiad. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2007). A regényből vett hivatkozásokat a továbbiakban a fejezet és a strófa számával adom meg.

[54] Kemenszky neve Kemény István és az *Anyegin* Lenszkijének neveiből van összegyúrva. A szereplő mintája részben Kemény volt: „Ami »rólam« ott van, az össze van rakva az addig elmúlt kilenc-tíz év együttes kalandjaiból, közös utazásokból. […] A regényben Kemenszky lett az építész, az én »alteregóm«. Ez annyiban passzol is, hogy én is szeretem az épületeket, érdekel az építészet, ha nem is olyan szinten, mint Jánost." Kemény, „Érezte a városát…", 1153.

című második fejezetben egy romos drezdai házban ütköztetik véleményüket Pál apostolról, a *Königsring* című zárófejezetben pedig a felrobbantásra váró kalinyingrádi épületben, a Szovjetek Házában folytatják le rövid, de annál tragikusabb, mert egyikük (feltehetően Pál) halálával végződő vitájukat. Építészetről alkotott véleményük különbsége mély világnézeti és értékbeli ellentétek tükre. Míg Pál lázadó típus, aki pálfordulásakor antikapitalista dühével egész addigi világát, munkahelyét és az életének keretet adó virtuális világot is porig rombolja, addig Kemenszky a befektetők érdekeit szem előtt tartva, a fennálló rendbe hézagtalanul beilleszkedve folytatja tevékenységét. Nem alkotóművész, hanem a beruházó külföldi nagytőke kiszolgálója. Legelső említésekor egyszerre látjuk rombolni és építeni:

> Marasztalná örökre pesti
> Irodája, de a fiú
> Választ inkább nagyvonalú
> Ajánlatot, német projektet:
> Potsdamer Platz & társai.
> Ott nőnek magasházai,
> S Honecker kockái remegnek. (I/18)

Jóval hangsúlyosabban jelennek meg bontási munkái, mint alkotásai; tervezni, építeni csak egyszer látjuk őt: egy Duna fölötti gyaloghíd vázlata fekszik asztalán, amely az Újlipótvárost kötné össze a Margitszigettel (utalással Arany János tölgyfáira), majd a sziget északi részétől futna a híd másik része Óbudáig, ám ez a terv a regény világán belül is terv marad csupán (VIII/41).

Az ezredforduló környéki építészeti diskurzus egyik legfontosabb témája a „sztárépítészet" volt, vagyis az a gyakorlat, amikor egy jelentős középület megtervezését egy nagy nevű külföldi építészre (vagy a nevét viselő irodára) bízták, aki látványos, nagyszabású, az adott város turisztikai vonzerejét is növelő épületet alkotott. E gyakorlat ellenzői leggyakrabban azt a kritikát fogalmazták meg, hogy az így létrejött épületek valójában mind egyformák, és nem illeszkednek a nekik helyet adó város építészeti szövetébe.[55]

Kemenszky ilyen sztárépítész, a (szocialista) modernizmus alkotásait „magasházakra" cserélő rendszerváltás utáni vadkapitalista lendület megtestesítője, aki nem művészként, hanem menedzserként vagy szolgáltatóként tekint magára („Szent a megrendelői óhaj, […] Nincs szempont, csak financiális." [IX/42]). Saját rombolását élesen elhatárolja a háborús pusztítástól, amikor Drezda bombázásáról van szó: „– Kettős csapás – mondja Kemenszky –, / Churchill s Ulbricht dühét mi menti?"

[55] Lásd például: Kenneth Frampton, *A modern építészet kritikai története*, ford. M. Gyöngy Katalin, Szántó Katalin, és Marosi Bálint, 2. bőv. kiad., (Budapest: Terc Kiadó, 2009), 452–455; „»Az építészet lassú művészet«: Bojár Iván András beszélgetése a sztárkultuszról Juhani Pallasmaa-val", *Octogon* 1, 1. sz. (1998): 22–24.

(I/27). Pál és a narrátor szerint azonban az épített örökség elpusztítása új irodaházak kedvéért morális szempontból azonos megítélés alá esik a háborús pusztítással.

A regényben négy város szerepel helyszínként: Budapest, Drezda, Kalinyingrád és Sztálingrád. Előbbi három Pál életeseményeinek színhelye, utóbbi pedig a Paulus tábornokkal foglalkozó háborús történetszálé. A továbbiakban Budapest, Drezda és Kalinyingrád regénybeli megjelenését vizsgálom.

Budapest. – A főváros Pálnak szülő- és lakóhelye, identitásalkotó városa. Hiába díszítik szobáját amerikai városokat és Drezdát ábrázoló veduták (I/20) és hiába szeret más városokba utazni, ő elsősorban mégis az, aki „Budapesten született /– Nem hesseni, tarzuszi tájon –: / Újlipótvárosi gyerek" (I/5). A belvároson kívül azonban fenyegető térré, metaforikusan: labirintussá válik számára a város, amikor „kültelken gyakorta portyáz", „mint vérbő Minotaurusz" (VI/30), éppígy a város szerkezete is kísértetiessé, kényelmetlenné tud válni: „mint tüllháló a mortadellát, / Pest csápjai úgy fojtanak, / M-nullás gyűrű foglya vagy." (VI/1). A Pált szerepeltető történetszálban a magát szintén budapestiként bemutató narrátor részéről számos Budapestre vonatkozó észrevétel hangzik el, például hogy „Csak Podmaniczky Frici bácsi / Látott Pestben fantáziát…" (VI/1), vagy a századfordulón kialakított budapesti utcaszerkezetről: „Nézd körgyűrűit Budapestnek! / […] Párizsi minta: kör, de messzebb / Az origótól, förtelem" (I/23), valamint olyan urbanisztikai víziók, mint Kemenszky említett hídja vagy az – a *Mi lett volna, ha* című Drezda-vers és a későbbi nagy politikai versek, például az *Avartalanítod* retorikáját előlegező – eszmefuttatás Budapest huszadik századi fejlődéséről, amelyet nem zavart meg az ostrom:

> Ha nincs a végzetes *gyalogság,*
> Nem látnád sínek vége-hosszát,
> Húszegynéhány metróvonal
> Indázna szerte […]
> (I/23, kiemelés az eredetiben – *M. G.*)[56]

Pálnak szeretőjéhez, Ludovikához fűződő viszonyát is alapvetően meghatározzák a tér aspektusai. Élesen elválik egymástól – a magyar irodalomban talán először – a virtuális és a fizikai tér, és kapcsolatuk egyszerre zajlik mindkettőben; Ludovika elutasító üzenete például egy Pálnak küldött, vírust tartalmazó emailként fogalmazódik meg. Első két alkalommal reprezentatív elit helyeken, az Operaházban és a Dohány utcai zsinagógában találkoznak (II/53–67 és IV/8–16). A kommunikációs és érzelmi nehézségek pedig topográfiai különbségekként is beleíródnak kapcsolatukba. Ludovika a vírusos levelében például így ír:

[56] Az ugyanitt szereplő helynév, az „Érdes Részek", amely felbukkan a *Hügeia, egyedül* (1994) című versben és a *Holland Ház*ban (1999) is, utalás lehet József Attila *Munkások* című versére: „S hol zápfog rág, a város érdes része".

Kedves barátom, azt hiszem,
Ritkán megy át a Nagy Vizen;
Pesten sincs alkalmas agóra,
[…] Lenéz budai etikát,

Pál pedig, miután felfedezi, hogy ez az email fertőzte meg gépét, szintén térbeli alapon érti meg világnézeti különbségeiket, amelyek máskülönben talán nagyobb súllyal életkoriak és szociokulturálisak:

Kiderítettem: maga írt. […]
Letaglózott az Idegen Szép.
Igazmondása szívbeli,
Lágymányos dallamívei,
Sőt nyelvjárása… Mit felelnék? (VI/6)

Drezda. – Amikor ráun Pestre, Pál utazik. A regény második fejezetében Térey 2000-es kötetének címadó városába, Drezdába utazik Kemenszkyvel (a cselekményidő szerint nem februárban, hanem 1999 decemberében).[57] A Drezdára vonatkozó szövegrészek, mind a narrátor, mind a két szereplő részéről a *Drezda februárban* gondolatmeneteivel függnek össze. E kötet negyedik ciklusa címében *(II. 13.)* utal a város bombázására; a ciklus versei pedig különböző perspektívákból közelítik a pusztulást: az utóidejű emlékezés, az újjáépítésre adott reflexiók mellett a bombázás éjszakáját egyes emberek történetei által bemutató szövegek váltakoznak.[58]

Drezda a *Paulus* gondolatilag és kompozicionálisan leginkább kitüntetett városa: Pál és Paulus tábornok fordulatába egyaránt beleíródó helyszín, ráadásul a hitvitajelenetben Pál apostol is a drezdai romok között idéződik fel. Drezda, az imaginárius, allegorikussá növesztett „Drezda" az, ami magába foglalja mindhárom Pált, mindhárom pálfordulást.

A történelmi katasztrófa ábrázolásának poétikájára nagy hatással volt Hans Magnus Enzensberger *A Titanic pusztulása* című 1978-as könyve.[59] A két esemény persze szinte mindenben különbözik: a Titanic elsüllyedése nem emberi mulasztás eredménye (noha az elhunytak száma megfelelő felkészülés és irányítás mellett jóval kisebb lehetett volna), Drezda bombázása azonban a háború végén, csaknem értelmetlenül következett be, emberi bosszúvágy és ambíciók eredményeként. Enzensberger töredékes eposzként is olvasható verseskötete erős társadalmi érzékenységgel

[57] Lásd Kemény István visszaemlékezését Téreyvel közös drezdai útjukról: Kemény, „Érezte a városát…", 1154.

[58] Drezda bombázása gyerekkorától kezdve érdekelte Téreyt. Lásd Térey, *Boldogh-ház, Kétmalom utca…*, 28.

[59] Térey János, „Nem szent számomra a saját szövegem: Szilágyi Aladár interjúja" [2016], in Uő, *Szükséges fölösleg…*, 535–553, 541.

szólaltatja meg a tragédia áldozatait és túlélőit, dokumentumokat, fantáziákat, anakronizmusokat keverve a szövegbe, miközben a Titanic-történet elüzletiesedését is bírálja, és egy metairodalmi narratíva keretében (mely szerint a kötet első, a postán elkallódott szövegváltozatának újrateremtését olvassuk) rezignált-ironikus módon számot vet az irodalmi alkotás kifejezőképességének, társadalmi elérésének és politikai küldetéstudatának korlátaival is.[60] A *Drezda februárban* kötettel közös sajátossága Enzensbergerének az az eljárás, ahogy egyes szereplők hétköznapinak látszó történeteit írja le, amelyekre az olvasó tudatában már a tragédia árnyéka vetül (ilyen például a *Második ének*), illetve az a központi dilemma, hogy emelhető-e emlékmű, s ha igen, miként, egy ekkora pusztulásnak (erről is szól például a *További indokai annak, hogy a költők hazudnak,* illetve a *Huszonkilencedik* és a *Harmincegyedik ének*).

A *Drezda februárban* kötet verseinek is az a fő kérdése, Balajthy Ágnes szerint, „hogy szabad-e ismét beépíteni a szenvedés ikonikussá vált helyszínét, avagy meg kell hagyni a pusztítás önmagának állított emlékműveként",[61] ám a kérdésre a szövegek nem adnak egyértelmű választ, a megannyi határozott állítás érvényessége ugyanis sokszorosan megkérdőjeleződik a versek poétikai eljárásai által. A kötet verseiben mind a bombázás előtti, mind a közvetlenül azutáni Drezda felidézése médiumokra van utalva, fényképeken és filmfelvételeken keresztül férhető csak hozzá.[62] Ez figyelhető meg például a *II. 13.* ciklus nyitóversében is *(Beutazom Drezdába),* ahol a fényképleírás szinte észrevétlenül vált álomképpé, majd egzisztenciális eltévelyedéssé, amelyet az utolsó sor „Mi lesz velem?" kérdése szögez le. A romos Drezda hozzáférhetősége és ábrázolása Téreynél a romantikus romesztétikát forgatja ki, hiszen itt nem a rom látványa ébreszt látomásokat a szemlélőben, hanem maga a rom és térbeli környezete hallucinatorikus, és víziók útján észlelhető.[63] Ahogy egy interjúban mondta a szerző, „Drezda női név" (és a *Paulus*ban is csaknem szószerint így áll: I/22), amely „egy olyan fontos személy nevének helyén szerepel, aki életem egyik legjelentősebb tényezője."[64] A város elpusztulása és a személyes veszteségek egymásra íródnak, és a múlt veszteségeivel kialakítható viszony lehetséges módjaira kérdeznek rá.

Az elpusztult város romjaihoz fűződő kapcsolat, az újjáépítés kérdése kapcsán a versekben olvasható elgondolások és érvek a második világháború utáni két Németország várostervezési diskurzusaihoz is kötődnek. A nagy mértékben elpusztult

[60] Hans Magnus Enzensberger, *A Titanic pusztulása: Komédia*, ford. Garai Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982). A kötetről lásd Frank Dietschreit és Barbara Heinze-Dietschreit, *Hans Magnus Enzensberger* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1986), 115–125.

[61] Balajthy Ágnes, „»Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi«: A rom poétikája Térey János *Drezda februárban* című kötetében", in Uő, *Élő helyek: Tér- és biopoétikai összefüggések a kortárs irodalomban*, 15–31 (Debrecen: Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022), 16.

[62] Uo., 19–20.

[63] Uo., 23–25.

[64] Térey János, „»Drezda női név« Haklik Norbert interjúja" [2000], in Uő, *Szükséges fölösleg…*, 26–27, 26.

német városok sokak szemében a modernista várostervezés óriási lehetőségét rejtették magukban. A historista visszaépítés és az új épületek modernista beruházásai közötti viták többnyire köztes megoldásban oldódtak fel: a telekhatárokat és utcahálózatot a legtöbb városban nem változtatták meg jelentősen, az elpusztult házakkal megegyező méretű, azokat külső jegyeikben felidéző, de modern stílusú épületeket húztak fel.[65] A *Miasszonyunk* című vers a viták keresztтüzében 2005-ben újjáépített drezdai Frauenkirche 18. századi építésének és 1945-ös összeomlásának történetét írja meg. A szenvtelen, krónikaszerű leírásban versszakonként váltakozik a két idősík, és sem az építéshez, sem a pusztuláshoz nem társul semmiféle értékelő reflexió. Az emlékmű maga a vers, amely a templom történetének kezdetét és végét írja le, a kettő közötti idő éppúgy nem fontos itt, mint az épület szakrális funkciója.[66]

A *Drezda*-kötet záróverse, a *Szerény javaslat* (amely hangvételében *A Titanic pusztulása Első ének*ének allúziója), akárcsak a címével megidézett Swift-mű, csak címe szerint szerény, valójában radikális: olyan emlékmű-állítási gesztust ír le, amely Drezda elpusztult belvárosát körbefalazná, megközelíthetetlenné tenné, hogy

> Oda többé nem dugja be
> kerek orrát a villamos. –
> És mert csönd van, én kimondom:
> Drezda nincsen,
> és kimondhatatlanul
> jól van, ami van.

Az utolsó két sor Pilinszky-parafrázisát ironikus keretbe állítja, hogy az állítás nem kimondhatatlan, hanem épp a két sorral korábbi „kimondom" ige vezeti be. A *Szerény javaslat* ajánlatát Menyhért Anna „a múltfeledés egy másik válfaja"-ként (a múzeumi tárlókba helyezés mellett),[67] vagyis ideológiai szempontból épp saját céljai beteljesületlensége miatt tartja kárhoztathatónak: a cél ugyanis az lett volna, hogy „a rom-Drezda örökálmát" ne bolygassa meg semmi,[68] ám Menyhért értelmezésében a bombázásról szóló versciklus is ennek az „örökálom-nak" a megbolyga-

---

[65] Vö. Fuchs, „After the Dresden Bombing…"; Mark Jarzombek, „Disguised Visibilities: Dresden/»Dresden«", *Log* 6. sz. (2005): 73–82, vö. Jeffry M. Diefendorf, „Várostervezés a háború utáni Németországban", ford. Nóvé Béla, *Budapesti Negyed* 2–3, 6–7. sz. (1994. tél–1995. tavasz): 179–206; Tobias Strahl, „The Longing…", 126–128.

[66] A versről lásd Balajthy, „Drezda csak fedőnév…", 28–30; Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garay Andor, „»A nehézkedés örökbecsű emlékműve«: Térey János: *Miasszonyunk*", in Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garay Andor, *Kettős vakolás: Terek – szövegterek*, 289–319 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013). A templomról lásd Jarzombek, „Disguised Visibilities…"

[67] Menyhért Anna, „Drezda (és) az olvasó", *Élet és Irodalom* 44, 18. sz. (2000): 16, illetve: Lapis és Sebestyén, *Erővonalak…*, 81–83, 82–83.

[68] A későbbi szerzői kommentár ezzel szemben a pusztulás nyomait is magába építő, de alapvetően historista rekonstrukció mellett érvel. „Ég és föld a különbség a kétféle város között, Frauenkirche

tásaként olvasható.[69] A vers címének Swift-utalása ugyanakkor a szöveg szatirikus olvasatát kínálja fel,[70] ami szintén azt az olvasatot erősíti, hogy a *Drezda*-kötet nem kíván *egyetlen* határozott állítást tenni az emlékműállításról, hanem egyszerre képvisel egymással ellentétes nézeteket, az emlékezés társadalmi és etikai diskurzusának és gyakorlatainak lehetőségeit kutatva.

A *Szerény javaslat* nem olvasható programadó állításként, hiszen a romok újjáépítésének, eltüntetésének vagy elfeledtetésének a *Drezda februárban* versei által felvetett módjairól végső soron az derül ki, hogy mindegyik kétséges és nem megnyugtató eredményekre vezet.

A rombolás, újjáépítés problematikussága mellett a *Drezda februárban* verseinek beszélője a – ritkán felbukkanó – természetben lel egyedül békés változatlanságot: az Elba hömpölygése – a *Hadrianus Redivivus* Dunáját előrevetítő módon – minden történelmi kataklizma ellenére is megállíthatatlan, ahogy a drezdai Grosser Garten is ugyanolyan zöld, mint mindig volt.[71] A természet nem képes rommá válni; igaz, az nem merül fel a költeményekben, hogy ez a „természet" valójában éppúgy emberi alkotás (folyószabályozás, parképítés révén), mint az épített városi környezet.

A verses regényre visszatérve: a *Paulus* Drezdája nem azonos sem a regényen kívüli várossal, sem a bombázás előttivel: „Drezda mint tudatállapot" jelenik meg, amelynek „a másikkal csak neve azonos" (I/22) – e kijelentések a *Drezda februárban* azon passzusával csengenek egybe, mely szerint „Drezda csak fedőnév, nem találsz / alatta várost, Drezda nincs is" *(Mi lett volna ha)*.

Pál és Kemenszky egy romházba lógnak be éjszaka, és az ott átélt kábítószeres trip elsősorban térélményként fogalmazódik meg. A kilencvenes évek verseit és a *Termann hagyományai* legjobb novelláit idéző módon a kábítószer lesz az, amely képes pótolni, ha csak ideiglenesen is, az épület hiányzó részeit (II/5); a nagybetűs „Rom" révén Vörösmartyt is idéző Pál-féle invokáció is már ezt előlegezi:

> verzátus képpel besodrom
> Legelső, páli jointomat;
> Hazai szeretetcsomag,
> Ébredj, ébredj, búvalbaszott Rom! (II/2)

A tudat és az érzékelés kitágulása új imaginárius és intellektuális utakat nyit meg számukra, egyrészt térben („Kemenszky a szűrőhöz ér, / Tágul a lépcsőházi tér"

nélkül és Frauenkirchével […] az egész teret visszaépítik mellé, szó szerint a semmiből. Barokk utca, amiből egy szó sem igaz. De valójában én is erre vágytam." Térey János, „Málnaföldek mindörökre: Korpa Tamás interjúja", in Uő, *Szükséges fölösleg,* 751–755, 754.

[69] Balajthy, „Drezda csak fedőnév…", 20.

[70] Horváth Györgyi, „Térey és az olvasók: Nemi szerepek és Bildung Térey János *Drezda februárban* című kötetében", in Lapis és Sebestyén, *Erővonalak…*, 271–286, 283–284.

[71] Fuchs, „After the Dresden Bombing…", 16.

[II/7]), másrészt időben: a romantikus romesztétika történelmi dimenziójától egészen a páli kereszténység idejéig. Az apostol értékeléséről folytatott vitában is megjelenik az építészeti metafora:

> Nagyon díjazom építészként
> Jónevű druszád alapvetését;
> Házában nem látok hibát:
> Épített versus teremtett világ. (II/13)

majd az egyik megszólalásba a kalinyingrádi zárlatot előlegező kifejezés íródik: „A konok riposztban / Kemenszky pokolgépe robban" (II/41).

A regény másik történetszálának főhőse, Paulus tábornok már a háború legvégén, saját pálfordulata, Sztálingrád feladása után jár Drezdában, amely ekkor már – a bombázás után – szellemváros (VII/41), mely „dúltan viseli […] / A néhai előnevet" (VII/38). A város a *Drezda*-kötethez hasonlóan mediális reprezentációk által férhető hozzá, amelyek ezúttal nem a budapesti Pál szobáját díszítő képeslapfotók, hanem „est-palettájú romfestészet" (VII/39).

A város pusztulása motivikusan a budapesti Pál történetszálában is megidéződik, pálfordulásakor. Amikor elpusztítja a Termann Művek adatbázisát, Drezda neve valóban fedőnévvé válik, Pál „hadműveletét" hívja így. A virtuális adatok törlése a bombázás képeit idézi:

> Opus magnum: éjméji DREZDA,
> Egyetlen égbolt leszakad,
> Egyetlen *delete* tüze: ezt a
> Lángot nézd, s *machinád* befagy.
> (VIII/49, kiemelések az eredetiben – *M. G.*)

Kalinyingrád. – Pált végül nem szülővárosában, hanem az orosz exklávéban fekvő Kalinyingrádban éri a halál (feltételezve, hogy ő marad a felrobbanó épületben és nem Kemenszky).[72] Ez a város elsősorban a narrátor tekintetén keresztül jelenik meg a regényben, aki miközben látja és láttatja szerkezetét és épületeit, gondolkodik is róla. Például:

> Látom – Pregel martjára állva –
> Palotás rakpart ékeit,
> Mállasztó, februári pára
> Nem tompíthatja éleik (IX/4)

[72] Térey és Kemény kalinyingrádi útjáról, mely a regény helyszínválasztására is döntő hatással volt, lásd Kemény, „Érezte a városát…", 1153–1154.

A város múltja és jelene egyszerre van jelen: „Dóm, hol zendült derűs korál, / Imhol derékig lángban áll" (IX/5); „Nézem az újsütetü rendet, / Kútmérgező embersodort, / És a Megbecstelenitettet: A penge torkáig hatolt / A szabadrablás évadában" (IX/7–8), és más híres königsbergiek mellett természetesen Kant is megjelenik: „Post priori sétára indul / A parókás bölcs, négy körül" (IX/6).

Kalinyingrád a Térey-életmű első szakaszának, az elpusztult városok ábrázolásának utolsó állomása, amely némileg ironikus módon a romvárosok non plus ultrájaként jelenik meg, ahol ugyanis „[r]om sincs, nemhogy szilárd alap" (IX/26). Pál – mivel ismeri a város történetét – az egyetlen olyan városrészben száll meg, amit nem érintett a bombázás (IX/41). A múlt ugyanakkor kitörölhetetlenül jelen van a palimpszesztszerűként leírt városi térben: „Komótosan lépdel Kemenszky, / Nem sejti, hogy Paradeplatz / A tér neve, s kincse a bunker" (IX/43). Az építész, ahogy a regény olvasója már megszokhatta, inkább rombol, mint épít: Kalinyingrádba is egy ilyen projekt céljából érkezett.

Nagy napja virradt föl ma reggel:
Magabízó és eltökélt,
Ünnep ez, nemhiába élt.
Ha e vasból-betonból-agyrém
Miszlikbe megy, kockákra hull,
A városszív fölszabadul,
S dísze leend újmódi kastély,
Üvegmása a réginek,
Mit boldog pallér épitett. (IX/47)

A regényen kívüli világban is az egykori kastély helyén, pontosabban annak romjain épített – befejezetlen és üres – Szovjetek Háza (melynek elbontását 2020-ban jelentették be, és e sorok írásakor még tartanak a munkálatok) a *Paulus* építészének karrierformáló épülete: ő vezeti a ház felrobbantását és a helyén épülő sztárépítészeti projektum kivitelezését. Nem esztétikai okok vezérlik (a narrátor sugallata szerint ugyan esztétikai és urbanisztikai szempontból feltétlenül elítélhető a szovjetház), hanem az új, posztmodern üzleti épületek felhúzásával kecsegtető lehetőség. Pál a robbantás előtt berohan az épületbe, Kemenszky utánaszalad, majd rövid vitájuk után a felrobbanó ház romjai alatt egyikük életét veszti. A regény értelmezői mind Pált azonosítják a halottal, ám a szöveg egyértelműen ezt nem jelzi. (A szerző nyilatkozatai is Pál halálát erősítik.) Mindenesetre a regény jelképrendszerének csúcsra járatása, ahogy a virtuális teret elpusztító, az épületrombolást ideológiai alapon elítélő Pál élete a romok nélküli régi romváros újonnan keletkezett romjai között dől – önszántából – romba.

„EZ A VÁROS EGY TÁVOLI BOLYGÓ”

– A nyolcvanas évek magyar undergroundjának Budapest-képe –

Horváth Csaba
Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar
egyetemi docens
horvath.csaba@kre.hu
ORCID 0000 0002 6969 5926

„This City is a Faraway Planet”

– Representations of Budapest in the Lyrics of the Hungarian Underground Artistic Scene in the 1980s –

The city has always been a cultural construction and a real place to live. It was able to reflect, to represent and to metaphorise the complexity of social hierarchies, the cultural characteristics of human life by its real spatial relations. The parallel notions of polis, urbs, and civitas can be shown as models of a complex and contradictory form of existence belonging to the representation of a settlement.
The paper examines the representation of the city of Budapest in the context of the Hungarian underground lyrics in the 1980s. The fictionalised images of the city in the texts under discussion move from the particularity of subculture to the universality of culture.
The lyrics of Spions, URH, Kontroll Csoport (Control Group) Európa Kiadó, Balaton, Bizottság (The Commitee) mixed the literary topoi, Foucault's "heterotopias", rock and roll pop-cultural clichés and the "effets du réel" sociological reality in order to create a highly complex and enduring vision of Budapest in the particular conditions of the cultural politics of the time.

Keywords: representations of Budapest, city image, 1980s Hungarian underground, cultural studies, popular culture, Michel Foucault, Marc Augé

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.3

Literatura_2023_4_Könyv.indb 436 2024. 02. 23. 15:58:39

I.

A tanulmánynak nem az az elsődleges célja, hogy a nyolcvanas évek magyar undergroundnak nevezett zenei-művészeti mozgalmában született dalszövegeiben a reálisan létező korabeli Budapest előfordulásait felsorolja és osztályozza, s így egy az adott korhoz, azaz térhez és időhöz köthető, művészeti értékkel is bíró dokumentumhalmazt adjon át az olvasónak. Ennél fontosabbnak tartja azt, hogy felmutassa, hogy a szubkultúra partikularitása felől a kultúra egyetemessége felé haladó dalszövegek erősen fikcionalizált városképe hogyan folytatja a modern hagyományt, és hogyan illeszkedik bele a posztmodern világképbe.

A szubkultúra azért is fontos ebben az esetben, mert a kultúrához képest kisebb, leválasztott területet jelöl. Érdekes párhuzamot mutat a szubkultúra partikularitásával az a tény, hogy a városról szóló definíciók legkisebb közös nevezője éppen a zártság kiemelése. Max Weber szerint a városról szóló „definíciókban csak az a közös, hogy a város mindenképpen zárt (legalábbis viszonylag) település, 'helység', nem pedig egy vagy több különálló, elszórtan elhelyezkedő hajlék […] a városokban […] különösen sűrűn, közvetlenül egymás mellett állnak a házak.”[1] Penelope J. Corfield meghatározása azonban már a szellemi tartalmat is a város lényegéhez köti. Cikke alapján a várost „bizonyos mértékű társadalmi heterogenitás, kulturális azonosságtudat és városként való elfogadottság jellemzi, melyeket néha városi »életmód« néven foglalnak össze”.[2] Részben erre alapozza Gyáni Gábor a város és a kultúra összefüggéseit:

> Ha az utolsó két évszázadot tekintjük, érezhető, hogy felerősödött a város szerepe a gazdaságban, társadalomban, a kultúrában azon oknál fogva, hogy a népesség, a gazdasági teljesítmény vagy a kultúra intézményhálózata egyre inkább a városba koncentrálódott. […] A város jelenségének elméleti tudatosításakor az urbanizáció makrófolyamata vált széles körűen elfogadott fogalmi keretté. Az urbanizációnak modernizációs makrófolyamatként történő meghatározása vonta maga után, hogy a város a történeti érdeklődés fókuszába került.

Továbbá kiemeli a tulajdonságaiból, adottságaiból formálódó egyediségét, zártságát:

> […] a város nemcsak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg a térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye, egy mással

[1] Max Weber, *Gazdaság és társadalom. A gazdaság, a társadalmi rend és a társadalmi hatalom formái: az uralom szociológiája 2/4,* ford. Erdélyi Ágnes ([Budapest]: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1999), 65.

[2] Penelope J. Corfield, „Szociabilitás és kisvárosok a 18. századi Angliában”, ford. Szívós Erika, in Gyáni Gábor, szerk., *A modern város történeti dilemmái*, 1–14 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1995), 3.

> nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak a maga egyedi kvalitásaiból érthetünk meg.[3]

Gyáni ezzel a gondolatával a magyar gondolkodás Márai-féle urbánus hagyományát folytatja:

> A városokat úgy kellene leírni, mint egy gondolatot vagy egy érzés emlékét. Mindig dühítenek és untatnak a „városképek", melyek azzal kezdik, hogy valahol látszik egy torony, s folytatják a lakosság nemzetiségi arányszámával és a kalóriákkal, melyeket délben és este bekebeleznek az őslakók. Mindez lényegtelen. Egy város mindenekfelett gondolat, mely nem fér el a telekkönyvben.[4]

A város mindig is ugyanannyira volt kulturális konstrukció, mint valóságos tér: Trója és Ithaka, de város volt korábban a Gilgames-eposzban Uruk, vagy a későbbiekben az Isten városa, az Ágoston-féle Civitas Dei. Mintha a város lenne képes a tér- és időviszonyok, a szociális hierarchia és a kulturális jellemzők által a teremtés komplexitását visszaadni, reprezentálni és metaforizálni. A polis, az urbs, a civitas világmodellje térként mutat fel egy bonyolult, ellentmondásokkal teli létezést.[5]

A földrajzi területet a térben kijelölő fal a valóságos térben úgy határolja körül a város helyét, ahogyan a kulturális térben a gondolkodás szabadsága és az életmód a szellemi függetlenséget jelöli ki.

Ezt a történelmileg és kultúrtörténetileg mindig is jellemző kettős karaktert a hatvanas évek eleje óta a populáris kultúra Nyugat-Berlin képében emelte szimbolikussá. A korszak ikonikus városát a térben a berlini fal határolta körül, míg annak átlagos és szubkulturális értékrendje, életmódja egyaránt alapvetően különböztette meg az illiberális NDK-tól. Nem véletlen Nyugat-Berlinnek a magyar undergroundra gyakorolt hatása: Sőth Sándor *Szárnyas ügynök* című filmjének[6] hősei Wunderlandba vágynak, ahol mindenkinek három élete van, s amely felismerhetően West-Berlint jelöli.

Ugyanakkor a városról való gondolkodás, a szubkultúrák társadalomra, kultúrára gyakorolt hatása együtt mozog azzal a posztmodern szemléletváltással, amely a modernitás időszemléletével a teret helyezte szembe. Jelezheti ezt Foucault 1967-ben tett meglátása *a Más terek*ben: „A mai kor vélhetően inkább a tér kora lesz. […] Olyan ponton állunk, úgy hiszem, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben

---

[3] Mindkét idézet: Gyáni Gábor, „Bevezető", in Uő, *A modern város történeti dilemmái…*, i–ii.

[4] Márai Sándor, *Négy évszak* ([Budapest]: Helikon Kiadó, 2007), 64.

[5] Lásd Leonardo Benevolo, *A város Európa történetében*, ford. Ordasi Zsuzsa (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994), 15.

[6] *A szárnyas ügynök*, 1987, rendezte Sőth Sándor, forgatókönyvíró Beréményi Géza, Sőth Sándor, operatőr Csukás Sándor, Mész András, zene Darvas Ferenc.

kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait.”[7]

II.

Budapest, amely kétmillió körüli lakosával ma is az egyetlen magyar metropolis, a huszadik század második felétől egyszerre fejlődő és hanyatló város. Az ötvenes évektől jelentősen megnőtt a lakossága, s az ’56-os forradalom legnagyobb részben ezt a várost rombolta le. A 1960-as évektől a Kádár-rendszer „puha diktatúrája” egy második, nagy, ám felemás fejlődési korszakot jelentett: egyrészt sorra épültek a város szélén a nagy lakótelepek, s az 1980-as évekre a fővárosba özönlő újabb százezrekkel a lakosság elérte a 2,1 millió főt.

A nyolcvanas években a budai Várnegyedet és a Duna-part látképét világörökségi helyszínné minősíti az UNESCO, s így Budapest bekerül – vagy inkább visszakerül – a világ vérkeringésébe. Ugyanakkor a városkép egyre romlik: a belső kerületek rekonstruálása már évtizedek óta késik, s ekkor fogy el Budapest további fejlesztésére szánt pénz. Kocsis János Balázs *Területfejlesztés Budapesten 1950 és 1985 között* című könyvében azt írja, hogy 1982-ben az MSZMP XII. kongresszusa már Budapesten takarékoskodik.[8]

A további szakaszolhatóság és felemás fejlődés mellett is elmondható, hogy a hatvanas-hetvenes évektől Budapest az új lakóinak is a nagyvárosi lét lehetőségét kínálta fel. A földrajzi vándorlás amúgy is összefüggött a társadalmi mobilitással, elsősorban egy számottevőbb réteg értelmiségévé válásával; ám e folyamattal párhuzamosan kialakult egy olyan speciális értelmiség körüli réteg is, amely hozzájutott a tipikusan a nagyvároshoz köthető kulturális javakhoz – így az alternatív kultúrához is, de amelynek tagjai intézményesen nem tagozódtak be a társadalmi infrastruktúrába. Vagy még nem kezdték el, esetleg nem fejezték be a tanulmányaikat, vagy olyan munkakörben dolgoztak (például kérdezőbiztosként, modellként, statisztaként, patakellenőrként… stb.), amely bent tartotta őket a társadalomban, de elég szabadságot biztosított egy alternatív életforma gyakorlásához. Ez a mind társadalmi státuszát, mind életkorát tekintve átmeneti állapotban lévő csoport köztes volta sokban párhuzamos volt Budapest, illetve bizonyos szempontból az egész ország állapotával. A háború után születettek nemzedéke egyszerre hordozta a családi múlt történeteit és a jelen modernitását. A hetvenes évek a Kádár-konszolidáció eredményeként nem beszélt 1956 közelmúltjáról, és az 1945 előtti múltat is háttérbe szorította a korabeli jelennek az ötvenes évekhez képest kitáguló megannyi lehetősége.

---

[7] Michel Foucault, „Más terekről (1967). Heterotópiák”, ford. Erhardt Miklós, https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/.

[8] Vö. Kocsis János Balázs, *Területfejlesztés Budapesten 1950 és 1985 között* (Budapest: Critica Kiadó, 2006), 145.

A hetvenes évekre vetítve leginkább a Cseh Tamás–Bereményi Géza páros lemezei jelenítették meg ezt a léthelyzetet: Antoine és Désiré átmeneti figuraként előképei a nyolcvanas évek dalszövegeiben megjelenő nézőpontoknak. Ráadásul a középeurópai átmenetiség párhuzamba állítható a hatvanas évek nyugati jelenségeivel. Érdemes megfontolni a Hammer Ferenc által az 1960-as évek tömegkultúrájáról idézett gondolatot:

> A liminalitás vagy a liminális personae (a határok embereinek) tulajdonságai szükségszerűen kétértelműek, mivel e körülmény és ezen emberek jellegzetességei átcsusszannak azokon az osztályozási hálókon, amelyek a kulturális tér állapotait és pozícióit rendesen meghatározzák. A liminális entitások se nem itt vannak, se nem ott, hanem egy tökéletesen köztes helyzetben azon pozíciók tekintetében, amelyeket kijelöl és elrendez a törvény, a szokás, a konvenció és a szertartás.[9]

III.

Bár szociológiailag eltérő környezetből érkeznek, a vizsgált zenekarok meghatározó alakjai már Budapesten születtek. A nyolcvanas évekre az értelmiségi érdeklődésű és műveltségű szubkultúra sztárjai lettek, sőt akár komplex művészcsoportokat is alakíthattak. A Bizottság zenekar és köre a kortárs magyar képzőművészet jelentős részét lefedi. Víg Mihály dalszövegei az irodalomtörténetekbe is bekerültek, ő maga pedig a Tarr Béla-filmek zeneszerzője lett.

A zenekarok alakulása és fénykora idején a politikai helyzet miatt a művészeti intézményrendszer által is elismert sikerre nem látszott esély. Sőt, az a néhány év, ami az említett együttesek színre lépése között eltelt, meghatározó lett mint az ismertségük, mint a hatalom viszonyulásának a tekintetében. A Spions első koncertjére 1977-ben került sor, s a zenekar a következő évben részben a politikai nyomás miatt is, már elhagyta az országot. Amennyiben az URH-t a tagok miatt a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó és a Sziámi előzményének vesszük, akkor ez a sor a Balatonnal és a Bizottsággal együtt inkább a nyolcvanas évekre nyomta rá a bélyegét. Ettől függetlenül viszont kijelenthető, hogy a zenekarok alkotói a három T-vel jellemezhető aczéli kultúrpolitikában a tűrt és a tiltott kategóriák között voltak, lemezük nem készült, a rádióállomások nem játszották a dalaikat, s javarészt budapesti egyetemi klubokban léptek fel. A tűrt kategória átmeneti terében a *Spions*, az *URH*, a *Kontroll Csoport*, az *Európa Kiadó*, a *Balaton* egy olyan „rock and roll"-képet hoztak

[9] Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969), 95, idézi Hammer Ferenc, „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban", *Médiakutató* 10, 4. sz. (2009): 89–107. https://epa.oszk.hu/03000/03056/cikk/2009_04_tel/07_ejszakai_elet_nyilvanossag_szocializmus/.

létre, amely összetettségében alkalmas lett a világ reprezentálására. És ezen belül úgy használják a város irodalmi toposzát a konkrét társadalmi-szociológiai valósággal összefüggésben, hogy a dalszövegekben megjelenő fiktív városképek heterotópiái, a rock and roll kulturális-popkulturális kliséi egyszerre jelenítik meg és távolítják el ezt a világot, miközben parafrázisaikkal ki is forgatják a Kádár-kor hétköznapjainak megszokott témáit és tereit.

Ezzel messze meghaladják az amerikai rock and roll kisváros–nagyváros ellentétét hordozó dalszövegeit (gondoljunk Lou Reed *When you're growing up in a small town* sorára), vagy a brit punk külvárosmítoszát. És túllépnek az olyan magyar könnyűzenei szövegeken is, mint az Adamis Anna által az LGT számára írt *Miénk itt a tér* vagy az Omega-féle *Régi csibészek*.

Ezek a dalok, a hetvenes évek miskolci Eddájához hasonlóan nosztalgikusan ábrázolják az általában már odahagyott, vagy a búcsúzás pillanatában ábrázolt várost vagy városrészt. Sőt, a nyolcvanas évek elején a gazdag, de idegen Rózsadomb és a szegény, de a személyes emlékek hitelével bíró Kőbánya sztereotípiáit használó Hobo Blues Band is ezt a hagyományt folytatja. *Az utcán* című Illés-dalban a lámpavasnak támaszkodó figura viszont nem elégikusan viszonyul a városhoz, hanem egyszerre mozog ismerősként és idegenként saját közegében.

A vizsgált zenekarokra valódi hatást gyakorló Budapest-kép a Bereményi-dalszövegekben fogalmazódott meg. A Cseh Tamás-dalok Budapestje egyrészt az átmenetet tematizálja – „Maradunk itt vagy egyszer majd tovább megyünk” – másrészt az apró képek tömege („Felismer tanár úr, vagy tán elfelejtett már”; „Éva tegnap volt az abortuszbizottság előtt”; „Fáskerti elvtárs, legyen már olyan szíves”) szerepekre szétesett életeket mutat fel. A „jobb híján” választott, részben megszokott, de nem otthonos város képe sűrűsödik a *Megáll az idő* című film „Jó, akkor itt fogunk élni” mondatában.[10] S ez teljesedik majd ki, s válik kozmikussá Menyhárt Jenőnél az *Ez a város egy távoli bolygó*jában: „A legjobból a legtöbb kell, / De ez is jobb, mint a semmi.”

A nyolcvanas években számos egymással ellentétes politikai, gazdasági és kulturális jelenséget kellett egyensúlyban tartani. Bár az ország gazdaságilag egyre jobban függött a valós világpiactól, még tartott a Kádár-kor szocialista táboron belüli relatív gazdasági jóléte és politikai türelme. A hivatalos Magyarország viszonylagos szabadsága a béketáboron belül mindenképpen kedvezőbb volt a szovjet vezetést provokáló Lengyelország, a Charta'77 utáni Csehszlovákia, a Ceauşescu-féle Románia vagy a Honecker-féle NDK lehetőségeihez képest. Sőt, az ország politikai rendszerének legfontosabb üzenete ebben az időszakban az, hogy Magyarországon egy fiatal ugyanannyi lehetőséget kaphat, mintha a Lajtától nyugatra született volna. Nincs miért Nyugatra menni, mert az ellátórendszer biztonsága és az ismert kulturális tér otthonossága kárpótol a gazdagabb, de idegen világ lehetőségeivel szemben.

[10] *Megáll az idő*, 1982, rendezte Gothár Péter, forgatókönyvíró Bereményi Géza, Gothár Péter, operatőr Koltai Lajos.

Az ötvenhatos sanzonból a Kontroll Csoport által is saját zenei világára alakított „Holdfényes májusok", Müller Péter Iván sora, a „mindenki megszökik, vagy lelép", Menyhárt Jenő Várna-idézete, a „Megszoknak, vagy megszöknek, / elmennek de nem jönnek meg", de elsősorban az „Olyan már mint egy menekülttábor / mindenki itt van, aki nem elég bátor" az Európa Kiadótól mind-mind az elhagyott várost, az elhagyott hazát mutatja. A helyváltoztatás vagy a disszidálás eredménye lehetett, vagy a nagyon kevés „szerencsés" utazó kiváltsága volt. A város elhagyása az ország elhagyásának szimbolikus tereként tűnt fontosnak, méghozzá úgy, hogy a dalszövegekben a disszidálás értelmezési szintjén túl az ontológiai eltűnés, az idő által okozott pusztulás is megjelenik bennük, s így az eltűnés, a „lelépés" motívumának értelmezése egyben le is szűkíti a szökés pozitív lehetőségét.

A relatív jólét mellett az egyébként egész Európát meghatározó békét tudta még felmutatni eredményként a hivatalos Magyarország. S bár az atomháború veszélyét a korban a SALT-tárgyalások csökkentették ugyan, a Varsói Szerződés és a NATO szembenállása nem csökkent. A korabeli állam militarizmusa, az általános hadkötelezettség árnyékában a korabeli béketábor hazugságait mutató propaganda is reakciókat váltott ki. A propagandára adott válaszként a háború metaforája, ezen belül is a háborúban álló vagy megszállt város képe is megjelent a dalszövegekben: „Az öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost" (URH); a „Kamerák a város minden pontján rólam ontják a képeket" (Európa Kiadó) ezt mutatják.

Az underground dalszövegei stílusukban és értelmezhetőségükben azonban jóval összetettebb terekké épültek össze, mint amit a politikai propagandára adott reakció megkívánt. A dalszövegek fiktív városai az URH szociografikus „A Blahán, a Blahán / ott szült meg engem az anyám" sorától az Európa Kiadó „Ez a város egy távoli bolygó"-jának David Bowie intergalaktikus hőseit megidéző, térben és időben univerzális kiterjedésűvé tett településéig terjedt. A Spions pedig nyilvánvalóan a korabeli magyar állapotokról mond véleményt az elképzelt országra utaló *Nirvánia* című dallal:

> Dühöng a folklór és az izzadságszag
> torz népviseletben a sok ronda állat
> […]
> a munkások indulnak az indulóra
> a tankok várnak, a hajnal mind soványabb
> Nirvánia, oh Nirvánia
> kibaszott ország, üres, mint a zsebed
> Nirvánia, oh Nirvánia
> egy emberi arc sincs, az egész faj veszett[11]

[11] Molnár Gergely, *Nirvánia*.

Ugyanakkor éppen a Spions tesz szövegszerű utalást a globális falura a *Summer Song*ban: „A globális falu felett a forradalmak beértek.”[12] A McLuhan-utalás is megerősíti, hogy a dalszövegek olyan tereket hoznak létre, amelyeknek heterotopikus jellege komplexebb világértelmezést tesz lehetővé: „A heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek.”[13] Ám a szociografikus és az univerzális szint két szélsősége közötti városleírások – és ilyen a többség – általában szimbolikus tereket mutatnak. Felsorakoztatják a városi közterek tipikus tereptárgyait, mint például a szobrokat („Morrison szobrát ledöntik, a globális falu felett a forradalmak beérnek” – Spions; „Kinek emelhetsz szobrot?” – URH; „Néptelen közterek bámulják a szobrokat” – Európa Kiadó). Megjelenítik a tipikusan a városhoz köthető közlekedési helyeket, például a repülőtereket („Sietsz? – Leszállhatsz a vonatról! / Szédülsz? – Leszedünk a repülőről!” (URH); („Kihaltak a repterek” (Európa Kiadó). Sőt, a *Várna* című Európa Kiadó-dalban a mozdulatlanságot jelölő szobor és a funkcióját vesztett repülőtér találkozik is egymással: „Kihaltak a repterek, / Várna többé nem fogad, / Néptelen közterek, / Bámulják a szobrokat.”

A dalszövegekben gyakoriak a más városokat felidéző kulturális utalások. Az ilyen jellegű intertextusok közül a Camus *A pestis*ét is felidéző URH-dal, a *Nagy testvér* a legérdekesebb az orwelli létmódot városi tájként felidéző soraival: „Öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost / Minden sarkon egy félig kész mauzóleum / Hihetetlenül költséges utcakép / Ötmillió tonna szürke festék kell még.” De említhető az Európa Kiadónak a Fritz Lang 1931-es filmjét megidéző dalcíme is: *M. avagy egy város keresi a gyilkosát*, amelynek szövege az elidegenedés érzését léthelyzetté emeli: „Veszélyes vagy Magadra, / De ez csak a szokás hatalma, / Senki nincs veled, se ellened, / Félreérted a helyzetet.”

A magas és populáris kultúra között átmeneti helyzetben lévő film a városkép vizsgálatakor azért is fontos, mert a modern város képét a filmművészet alkotta meg. A nyolcvanas évek magyar undergroundja különösen vonzódott a filmhez: az URH meghatározó *Bétaville* című dala már címével is Godard *Alphaville*-jére utal, a Spielberget idéző *Harmadik típusú találkozások*, az *1984*-re utaló *Nagy testvér* és *A birodalom visszavág* című számok, vagy az imént idézett *M. avagy egy város keresi a gyilkosát* a városképek vizuális rögzítése miatt is meghatározóak. Az URH négy alapító tagja közül kettő, Salamon András és Müller Péter Iván egyaránt filmrendező, Víg Mihály Tarr Béla filmjeinek a zeneszerzője, de Menyhárt Jenő szövegeiben is rendszeresen találunk filmes utalásokat.

A film tudatosította a nagyvárosi életmód jellemzőjeként az éjszakai város képeit, s ezen belül a bárok kiemelt szerepét. Ám a vizsgált dalszövegekben a rock and roll szubkultúra kliséivel szemben ezek a szórakozóhelyek a magány helyszínei. Az Európa Kiadótól gondoljunk a következő részekre: „Koszos kis bár, sokan vannak,

[12] Molnár Gergely, *Summer Song*.
[13] Foucault, „Más terekről”.

/ Sötétség borul a városra, / […] Itt nincs megváltás számomra" – *Bárcsak lehetnék dob;* „Ugyanaz a csillag, ugyanaz a bolygó / Ugyanaz a város és ugyanaz a bár / Az éjszaka előttem és nincs mit vesztenem" – *Ha ő nem bánja*, vagy a „Szomorú este vár a bárban" – *Harmadik típusú találkozások*. A Trabanttól a „Rengeteg ismerős / Táncol lent a parti bárban" sorok ugyanazt közvetítik, mint a Balaton zenekar, főleg az „Ennek rég vége már, / Jó hogy nirvána vár" résznek a szövegvariációja, a „Vár a Nirvána bár. S a Percek alatt telnek az évek / Száz csoda vár ma, gyerünk a bárba", amelynek első sora nem az önfeledt vidámságot mutatja. Az éjszakai város pedig egyszerre nyüzsgő, fenyegető és bizonytalan a dalszövegekben. A Trabant együttes által játszott Vető János-dalszöveg jól mutatja ezt az ambivalens állapotot: „Átcipel a városon / Maszek taxin vagy buszon / Nem lehet nem észrevenni / Honnan hová utazom / […] Húzd be sötét függönyöd / Senkihez sincs már közöd."

A vizsgált időszak egyik legfontosabb, az Európa Kiadó együttes programként is értelmezhető névadó dala két olyan várost nevez meg, amelyek a múltban betöltött szerepükkel is a jelen kulturális struktúráit jelölik ki. És itt nem lehet említés nélkül hagyni a zenekar névválasztását: az Európa Kiadó egyszerre utal a korban főként világirodalmat publikáló magyar Európa Könyvkönyvkiadóra, de arra is, hogy Európa mint kulturális-történeti egység immár bérbe vehető, azaz a kulturális konstrukció áruba bocsájtható.

Az „Athéni szél és spártai eső / Ülünk a tűznél, én meg az idő" felütés olyan időbeli heterotópiákat hordoz, melyek Foucault szerint a könyvtárakhoz és a múzeumokhoz hasonlóan végtelen módon halmozódva „a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái".[14] Athén és Spárta az európai kultúra egymással ellentétesnek gondolt, mégis együtt létező lehetőségét képviselik. Ugyanakkor a „múlik az idő és múlik hely" sor az Európa Kiadó zenekar neve miatt a folyamatos pusztulást a jelen civilizációjára is kiterjeszti, és ezzel e sorok a huszadik század végének egzisztenciális-kulturális válságát mutatják, hiszen a „másik tér" felbukkanása mindig a kontinuitáshiányt jelöli. Foucault szerint a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokróniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel."[15]

Repülőterek, közterek, bárok: a városi lét tipikus terei. Méghozzá olyan terek, amelyek a kultúratudomány szempontjából egyszerre számítanak félnyilvános térnek, mint az utca vagy a bár, és nem-helynek, mint a repülőtér. Ez esetünkben azért fontos, mert ezek a helyek tipikusan a városi életformához kötődnek, s az átmenetiséget testesítik meg. A bár kapcsán adja magát a félnyilvános tér kategóriája, de ugyanennyire érdemes lenne a Hammer Ferenc által éppen a városi alternatív életforma kapcsán javasolt Oldenburg-féle „harmadik hely" beemelése az értelmezésbe:

[14] Uo.
[15] Uo.

> A harmadik hely elnevezés a nyilvános terek azon nagy változatosságot mutató sokaságát jelöli, amelyek nem kapcsolódnak sem az otthonhoz, sem a munkához, és amelyek helyszínül szolgálnak az egyének rendszeres, önkéntes, közvetlen és boldogan várt találkozásainak.[16]

A vendéglátóipari helyszínek „semlegessége szavatolja a résztvevők egyenlőségét, és amelyekben senki nem élvez – például a házigazdai vagy a vendégi státusból származó – előjogokat vagy kötelességeket.”[17] A bár tehát a kávéház variációjaként olyan félnyilvános tér, amely

> […] mint nyilvánosságforma egyaránt nyitva áll mindenki előtt, használatát nem korlátozza semmilyen rendi vagy osztályhovatartozással járó privilégium vagy monopólium. […] a polgári egyenlőség-eszménynek elvileg megfelelő intézmény, amely demokratikus alapokon áll, mivel a szabad és egyéni hozzáférhetőség normái definiálják.[18]

IV.

Ha elfogadjuk Van Rohe meghatározását, miszerint az „építészet egy korszak térbe formált akarata”,[19] akkor a vizsgált dalszövegekben a korszak térré formált közérzete jelenik meg. A város több szinten is az én és a világ közötti kommunikációs csatornaként működik. Egyrészt a város ideje válik ilyen csatornává. Le Goff szerint „[a] város ma kommunikációs csatorna a múlt és a jelen között”;[20] így a város az egyénnek a múlthoz való viszonyát is strukturálja, méghozzá úgy, hogy térré alakítja azt.

Marc Augé a nem-helyek kapcsán szintén tér és idő viszonyáról beszél, amikor a nem-helyek időnélküliségét emeli ki:

> Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre. A hipotézis, mely mellett itt érvelünk, az, hogy a szürmodernitás nem-helyeket teremt, vagyis olyan tereket, amelyek önmagukban nem

---

[16] Ray Oldenburg, *The Great Good Place* (New York: Marlowe & Company, 1997[2]), 16, idézi Hammer, „Az éjszakai élet …”

[17] Uo.

[18] Gyáni Gábor, „A kávéházba járó polgár”, *Budapesti Negyed* 4, 2–3. sz. (1996): 57–68, 67.

[19] Idézi Harkai Imre, „Rákérdeztek-e a képzőművészek?”, in Uő, *Gondolatok az élettérről: Építészeti tanulmányok* (Újvidék: Forum Kiadó, 1986), 31–34, 31.

[20] Idézi Benevolo, *A város Európa történetében,* 9.

> antropológiai értelemben vett helyek, és amelyek a baudelaire-i modernitással ellentétben nem építik magukba a múlt helyeit.[21]

A vizsgált dalszövegeknek még a valóságostól eltávolított terei is azért képesek lét-helyzetek modellezésére, mert felidézik a létezés időbeliségének kulturális aspektusait. A jelennek és a múltnak a líra egyik legalapvetőbb megszólalási módjából ismerős elégikus ütköztetése a vizsgált városreprezentációkban is megjelenik.

A régi város szembeállítása a maival lehetne tehát hagyományos klisé, de mégsem az. A legfontosabb különbség, hogy a hagyományos elégikus perspektívát felülírva ezekben a dalszövegekben olyan város jelenik meg, amelyekre nem lehet az értékekkel telített múlt és az azoktól megfosztott jelen képletét alkalmazni. A Sziámi *Én mindig Pestről álmodom* feldolgozásában felidézett Budapest sohasem volt Párizs, a múltban és a jelenben is csak vágyakozik arra, hogy az legyen. A Zsolnai Hédi-dal felújítása olyan duplacsavar, amely a hatvanas évek magyar sanzonjával egyszerre idézi fel a nyolcvanas és hatvanas évtized időbeli távolságát és a sanzonban már felidézett, de állandósult térbeli elzártságot: „A Nagykörút a Grand Boulevard, / Az Oktogon a Place Pigalle. / Igaz, hogy nincs Eiffel-torony, / Szeretlek mégis Pest nagyon. / És az sem okozhat nagy zavart, / Hogy kéklő Dunánk nem Szajna-part."

A közeli vagy futurisztikus jövőbe helyezett, science fictiont idéző idősíkok disztópikus városképei főleg Menyhárt Jenő dalszövegeiben rajzolódnak meg: „Az értelmes gépek hajnalán / Átmenetelek az életemen, / Évmilliók jönnek az ember után, / Rohadt érzés, de én szeretem," – *Ez a város egy távoli bolygó;* „A kamerák a város minden pontján rólam ontják a képeket" – *A birodalom visszavág*. Müller Péter Iván dalszövegei a jelenben hoznak létre egy olyan negatív városképet, amely érintkezik a kor reális Budapestjével: „Ez a város prostituált / Gyűlölöm, mikor kielégít; Ez a város szétrohaszt, Küzdök a végelgyengüléssel" – URH: *Bétaville*. Víg Mihály viszont felülemelkedni igyekszik azáltal, hogy kikapcsolja a várost a tudatból: „Álomkor, álomkor, / ments meg ettől a várostól" – Balaton: *Álomkor*.

V.

Ritkábban ugyan, de a vidék is megjelenik a szövegekben, elsősorban a város ellenpontjaként, a vidék a város inverze lesz. Ez a megközelítés egyébként általános jelenségnek tekinthető:

> [a] vidék fogalma a centrum és periféria viszonyrendszerében értelmezhető. Ebben a kontextusban a vidéket a centrumhoz viszonyított életminőségbeli

[21] Marc Augé, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston, Elmegyakorlat, Műcsarnok-könyvek (Budapest: Műcsarnok, 2012), 47.

> elmaradottság és az önmeghatározó képesség hiánya jellemzi, a vidék a területi, közigazgatási és funkcionális centrumok vonzáskörzetét jelenti.[22]

Az Európa Kiadó *Egy igazi hős* című dalában az első osztályú *vidéki* srác „fiatal, egészséges és szép, / Olyan, amilyet csak a moziban látsz.” A tökéletes idegen, aki azokat a sztereotípiákat hordozza, amelyeknek a város lakója nem képes, de valószínűleg nem is akar megfelelni. Ráadásul megjelenését a város és a városhoz köthető (alternatív) kultúra lassú enyészete kíséri: „zene szól a süllyedő városból […] gyilkos tréfa volt csak a rock and roll.”

A Kontroll Csoport *Besúgók és provokátorok* című dalában a vidéki lesz az idegen, akit sem intézményesen, sem erkölcsileg nem kötnek a helyi szokások. Munkája, jóllehet annak helyszínei a város valóságos tereihez, személyeihez kötődnek, erkölcsileg az állam elvont fogalmához kapcsolódnak: „Tudjuk, vidékről kerültetek fel, / és még ez volt a legjobb munkahely”.

A vidék említése azonban csak másodlagos. A dalszövegek „eltérő tereiben” megjelenő város önmagában is teljes entitás. Ezzel ahhoz az európai hagyományhoz csatlakozik, amely autonóm módon képes a létezés teljességét reprezentálni. Ennek a legjobb példája talán Szent Ágoston, aki a várost az Isten által teremtett világ modelljeként írja le:

> Két város van: a sátáné, […] a másik meg azoké, akik Isten szerint élnek. Ezeket misztikus értelemben két városnak, vagyis kétféle emberi közösségnek nevezzük. Az egyik az Istennel való örök uralomra van elrendelve, a másik pedig a Sátánnal együtt örök büntetésre van ítélve.[23]

A vizsgált városképek kettős tükrök, melyekben egyszerre látszik a nyolcvanas évek magyar valósága annak politikai-szociológiai vetületeivel és a huszadik század végének posztmodern léthelyzete. Foucault legalapvetőbb heterotópiája a tükör, mely

> […] végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia. A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a

[22] Kovács András Donát, Farkas Ernő, és Perger Éva, „A vidék fogalma, lehatárolása és új tipológiai kísérlete”, *Tér és Társadalom* 29, 1. sz. (2015): 11–34, 18.

[23] Szent Ágoston, *Isten városáról III: De Civitate Dei*, ford. Dr. Földváry Antal (Budapest: Kairosz Kiadó, 2006), 265. (XV. könyv)

> helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát" látom magam.[24]

Ezt a másik helyet, az inverz lét- és térhelyzetet mutatja az URH dalszövegének kesztyűhasonlata is: „Kifordult régen, kesztyű a város" – *Atommagömlés*.

A dalszövegekben láttatott város perspektívája összekapcsolható a *flâneur* és a *dandy* fogalmával. A fogyasztás uniformizálódását is magában hordozó „városi kószáló" része annak az általa láttatott tömegnek, a *dandy* pedig a *spleen* hagyományai miatt felülről tekint le rá, a két figura rokonságban áll egymással. Walter Benjamin a Baudelaire-től kölcsönzött flâneur alakjában találja meg a gyökértelen, „transzcendentális otthontalanságot",[25] sőt a flâneurről azt is megtudhatjuk, hogy „[t]error idején, amikor mindenkiben van az összeesküvőből, egyben mindenki abba a helyzetbe kerül, hogy a detektív szerepét játssza. S éppen a kószáló ennek a szerepnek a legfőbb városnyosa".[26] S ha a „kószáló indolenciája csak látszat. Éber megfigyelőt takar, aki szemmel tartja a gonosztevőket",[27] akkor a flâneur figurája egyszerre kószáló, a szabadság képviselője, s rendőr, a szabadság korlátozója.[28]

A Spions dalszövegeiben és kiáltványában mindenki egyszerre gyilkos és áldozat, Anne Frank és náci katona, megfigyelt és megfigyelő. Ugyanúgy, ahogyan Petri György *Horatiusi* című versében a csavargó álmában fényes szőrű rendőrkutya lehet[29] vagy a „személyi követő", azaz a titkosrendőr legfőbb baja a megfigyelttel szemben nem ideológiai, hanem nagyon is praktikus („Én nem felejtem el azt a rohadt esőt, / amikor dupla súlyára dagadt / az esőkabátom, / a cipőm talpa."[30]), úgy az áldozat és a hóhér, a megfigyelő és a megfigyelt akár egymást is kizáró szerepei a személyiség felszámolódása mellett az abszurditást is mutatják, mint a Müller Péter Iván által megénekelt léthelyzet: „Ez tényleg szánalmas státusz, egy vaktöltényes szupergyilkos Pesten".

---

[24] Foucault, „Más terekről".

[25] Bán Zoltán András, „Egy csatangoló vallomásai: Benjamin, a flâneur", *1749.hu*, 2021. június 3., https://1749.hu/fuggo/essze/egy-csatangolo-vallomasai-benjamin-a-flaneur.html; Walter Benjamin, „Párizs, a XIX. század fővárosa", ford Széll Jenő, in Walter Benjamin, *Kommentár és prófécia*, ford. Barlay László et al., 75–93 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

[26] Uo.

[27] Bán Zoltán András idézi Walter Benjamint: Bán, „Egy csatangoló vallomásai".

[28] Vö. Erving Goffman, „A terepmunkáról", ford. Kiss Zsuzsanna, in Bodor Péter, szerk., *Szavak, képek, jelentés: Kvalitatív kutatási olvasókönyv*, 53–61 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013).

[29] „S magamra húzom / rossz álmaim a hatalomról, erőszakról. / Álmomban fényes szőrű rendőrkutya leszek." Petri György, „Horatiusi", in *Petri György összegyűjtött versek*, Petri György munkái 1, 201 (Budapest: Magvető Kiadó, 2003).

[30] Petri György, „A személyi követő éji dala", in *Petri György összegyűjtött versek…*, 177–178.

A vizsgált dalszövegek városképei a személyiség képlékenységét, bizonytalanságát és kiismerhetetlenségét jelenítik meg. Az Európa Kiadó turistája,[31] a Spions nevében hordozott kémek létállapotának rejtőző elvegyülése, az URH vaktöltényes szupergyilkosa vagy az „árulómmá válnál / ha ki nem nyírnálak téged” sora mind a rögzíthetetlenséget és kiismerhetetlenséget hordozza. A személyiségek szegmensei ugyanúgy felcserélhetőek, mint a korszak költészetében.

A vizsgált dalszövegekben, mint a modern építészetben is, a határhelyzet a lényeg. Venturi a *Complexity and Contradiction in Architecture* című könyvében a posztmodern építészetről így ír:

> Azokat az elemeket kedvelem, amelyek inkább hibridek, mint „tiszták”, inkább ellentmondásosak, mint „érintetlenek”, inkább eltorzultak, mint szigorúak, inkább kettősséget rejtők, mint „világosan körülhatároltak”, amelyek egyaránt különlegesek és jellegtelenek, unalmasak és „érdekesek”, inkább konvencionálisak, mint formatervezettek, amelyek inkább elfogadnak, mint kizárnak, amelyek inkább többrétűek, mint egyszerűek.[32]

A nyolcvanas évek magyar underground rock and rollja hasonló komplexitást mutat, mint a Venturi által használt *kettősség*, az *ellentmondásosság*, az *összetettség*[33] fogalmai. Ez az oka annak, hogy a dalszövegek egyszerre láttatják a kívülálló szemével a várost és a városban magát a kívülállót.

[31] „Mozgó képek, fekete-fehérek, / Felemelt fejjel körülnézek, / Egy turista mit tehet?! / Örül neki, hogy itt lehet.” (Európa Kiadó: *Turista*).

[32] Idézi Harkai Imre, „Új törekvések az építészetben”, in Uő, *Gondolatok az élettérről…*, 97–107, 99.

[33] Uo., 100.

AZ ÁTMENETISÉG TÉRPOÉTIKAI VETÜLETEI NÁDAS PÉTER *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* CÍMŰ REGÉNYÉNEK MARGITSZIGET-EPIZÓDJÁBAN

Kenderesy Anna
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Esztétika Tanszék
doktorjelölt, tudományos segédmunkatárs

kenderesy.anna@gmail.com
ORCID 0009 0000 3872 1581

The Poetics of Transitory Spaces in the Margaret Island Episode of Péter Nádas' *Parallel Stories*

The paper examines the spatial poetics and the spatial metaphorisation of the novel's narrative thread that takes place on Margaret Island. In the analysis, I argue that the motif of in-betweenness appears not only in the geographical positioning of the island but also in several further details of the spatial representation, which carries metaphorical meanings in terms of character representation. I scrutinize the motifs of transitory spaces at different stages of Kristóf's route on the island: firstly, I look at the meanings of the path, then at the ambiguous spatial elements appearing at the urinal, and finally I examine the metaphorical meanings of the bridge.

Keywords: poetics of space, liminality, novel analysis, metaphorization, uncanny, Péter Nádas

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.4

Literatura_2023_4_Könyv.indb 450 2024. 02. 23. 15:58:40

A *Párhuzamos történetek*[1] magyarországi cselekményszálának egyik meghatározó helyszíne a homoszexuális szubkultúra éjszakai találkozóhelye,[2] a Margitsziget, amelyet Demén Kristóf fedez fel 1960 nyarán. A regény körül kialakult értelmezői diskurzusban aprólékosan tárgyalt epizód helyszínének számos részletében megjelenik a tér- és/vagy időbeli köztesség pozíciója, állapota. Tanulmányomban a vonatkozó szövegrészek szoros olvasatán keresztül amellett érvelek, hogy a különböző formákban ismétlődő motívum a karakterábrázolás vonatkozásában metaforikus jelentéssel bír: a szigeten tartózkodó Kristóf személyiségének változását, az itt szerzett tapasztalatai nyomán lezajló belső átalakulását fejezi ki.

Földrajzi elhelyezkedését tekintve a Margitsziget a folyó által kettészelt főváros köztes régiójának tekinthető, amelynek keleti oldalával szemközt a regény másik fontos helyszíne, az egyedi arculattal rendelkező Újlipótváros található. A sziget urbanisztikai és természeti adottságait tekintve ambivalens: precízen kialakított és felügyelt növényvilága ellenére magában hordozza a korlátok nélküli burjánzás lehetőségét, ennek analógiája a sziget éjszakai élete is. Ekkor ugyanis férfiak kínálják fel és adják át a testüket egymásnak, egyfajta törzsi játék, rituális vadászat keretében. A napszakok váltakozásának ritmusában a terület két különböző működés- és használatmódja bontakozik ki.

Nemes Z. Márió elemzésében a regény karakterábrázolását a nem-esszencialista antropológiai hagyomány kontextusában vizsgálja, amely a humán létező folyamatosan változó, rögzíthetetlen, nyitott lényege mellett foglal állást. Ennek a performatív művészeti színreviteleként azonosítja Nádas regényét, mivel a szöveg az ember testben és testként való létezésének megjelenítésében kimozdul az antropocentrizmus hagyományából, és „»nyitott« ember- és testképet reprezentál".[3] Tekintettel arra, hogy a testekre nemcsak más testek, hanem az őket körülvevő tér is folyamatosan hatást gyakorol, Nemes Z. részletesen tárgyalja a sziget térpoétikai jelentőségét. A helyszínt „[a] szabadság titkos tereinek mintapéldája"-ként azonosítja, ahol éjszakánként a városbeli homoszexuális közösség higiéniai izolációja valósul meg, és a „marginális (test)identitások önszínrevitele megy végbe".[4] Értelmezésében Michel de Certeau

[1] Nádas Péter, *Párhuzamos történetek*, 3 köt. ([2005]; Budapest: Jelenkor Kiadó, 2016[4]). A regényből származó idézetek helyét a folyószövegben adom meg zárójelben, a kötet- és oldalszámok jelölésével.

[2] Az elbeszélő világossá teszi, hogy a városban más „vadászterületek" is találhatók, mint például a Városliget, a Népliget, a föld alatti illemhelyek, bizonyos presszók és gőzfürdők. Lásd 2:29. A homoszexuális közösség korabeli kultúrájának tárgyalására, politika- és társadalomtörténeti áttekintésére jelen tanulmányban nem térek ki, azonban ehhez fontos támpontként szolgálhat Kurimay Anita munkája: *Meleg Budapest 1873–1961* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2022).

[3] Nemes Z. Márió, „Bevezetés", in Uő, *Képalkotó elevenség: Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*, 9–13 (Budapest: ELTE BTK Filozófiai Intézet – L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2015), 12–13.

[4] Nemes Z. Márió, „Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája: Megjegyzések a *Párhuzamos történetek* antropológiai dimenziói kapcsán", in Uő, *Képalkotó elevenség*, 125.

A cselekvés művészete című kötetének térbeli gyakorlatokat bemutató fejezetére támaszkodik. A francia történész és kultúrakritikus a hatalom által megtervezett és kialakított várost összetett nyelvi rendszerként, szövegként határozza meg,[5] amelyben a járókelő az egész átlátásának képessége nélkül, a használaton keresztül aktualizál bizonyos részleteket.[6] „A járás aktusa ugyanúgy viszonyul a város rendszeréhez, mint a megnyilatkozás (speech act) a nyelvhez vagy a kimondott kijelentésekhez",[7] ami által a sétáló egyéni térbeli mozgása a „járás retorikáját" alakítja ki. A helyek bejárása térjelleget hoz létre, amelynek következtében egy másodlagos, metaforikus jelentés jön létre a város rendszerében, a helyekhez rendelt elsődleges értelem mellett.[8] Helyként azonosítható az épített környezet előre adott, stabil struktúrája, amelyet a járókelők a mozgásukkal képesek sajátos módon térré alakítani, egyénileg életre kelteni. „Lényegében tehát a tér a gyakorlatba vont hely",[9] amelynek létrehozásával a városlakók az urbanisztikai rendszer által előre meghatározott struktúrában nyitnak rést, hogy annak előre kódolt működését felülírva a helyek egyéni értelmezését hozzák létre.

Ennek megfelelően Nemes Z. a Margitszigetet olyan helyként értelmezi, amely sajátos térjelleget nyer a jelenlévők sétamozgásában és üldözésében manifesztálódó éjszakai használatbavétele során, ugyanis ezzel a férfiak csoportja „a sziget hagyományos urbanisztikai identitását »írja át«".[10] A hely és az ebből megképződő tér viszonya az idő függvényében változik: nappal a hagyományos, polgári működésmód jut érvényre, éjszaka pedig a városi homoszexuális szubkultúra kisajátított közegévé válik. Az ideiglenes térjelleg és annak hátterében a helyhez kapcsolódó kulturális és történeti kötöttségek viszonya a sziget esetében palimpszesztusszerű közeget hoz létre, amelyben az éjszakai és a nappali jelentések visszahatnak egymásra, „nyomaik kölcsönösen *kísértik* egymást".[11]

Ez a kísértő áthatás a regény tágabb időbeli dimenziójában is megjelenik, amennyiben Kristóf 1960 nyarán játszódó kalandját összevetjük a Pozsonyi úti ingatlan tulajdonosa, Szemzőné Arnóth Irma és a lakás átalakításával megbízott építész, Madzar Alajos 1938-as sétájának elbeszélői bemutatásával. Ennek során a két szereplő elmerül a szakmaiságon túlmutató, a másik személyiségét feltérképező beszélgetésben, és „véletlenszerűen" jut ki a szigetre (2:162), ahol egyértelművé válik az egymás iránt érzett fizikai vonzalmuk. „Minél messzibbre jutottak a szigeti bejárótól, annál biztosabban számíthattak volna rá, hogy a sziget belsejében majd mégiscsak

[5] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye*, 1. köt., ford. Sajó Sándor, Szolláth Dávid és Z. Varga Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 118.
[6] Uo., 123–124.
[7] Uo., 123.
[8] Uo., 118.
[9] Uo., 141.
[10] Nemes Z., „Az ember lenyomata…", 126.
[11] Uo., kiemelés az eredetiben.

felelőtlenül egymásnak esnek." (2:181.) A karakterek azonban ellenállnak ösztönös késztetéseiknek, elhagyják a szigetet, amire az elbeszélő az „[e]gyikük sem akart elmenni ilyen messzire" (2:179) térmetaforájával utal. Figyelemre méltó, hogy a második kötet elején Kristóf ennek a mondatnak az inverzével, vagyis a „[t]úl messzire mentem" (2:7) többértelmű kijelentésével fejezi ki az őt fizikailag körülvevő terület mélyére történő behatolást, valamint a vágyainak hajszolását kísérő veszélyeztetettség érzetét. A különböző idősíkokhoz kapcsolódó megállapítások a sziget napszakoknak megfelelően változó működésével is összefüggenek, ugyanis Szemzőné és Madzar nappal nem lép át azon a térbeli és belső, pszichés határon, amelyen éjszaka Kristóf túlhalad azáltal, hogy csatlakozik a férfiak „tébolyodott társasjáték[á-hoz]" (2:11).

A Margitsziget spaciotemporális kettőssége, a napszakoknak megfelelő többértelműsége metaforikusan Kristóf személyiségének ambivalenciájára is utal. A terület ugyanis olyan állapotot teremt meg a karakter (és a többi jelenlévő férfi) számára, amelyet Darabos Enikő „a »másik élet« elvi lehetőségé"-nek[12] nevez. Ez azt jelenti, hogy a szigeten egyfajta szabadságlehetőség villan fel, amely „akkor adatik meg a szereplőknek, amikor valami radikálisan kiszámíthatatlannal kell szembesülniük akár önnön szubjektív struktúrájukban, akár a másikkal való és a kiszámíthatóság interszubjektív játékszabályai szerint szervezni kívánt kapcsolatrendszerükben".[13] A megvalósítás függvénye és lehetséges felülete is a saját test, hiszen az éjszaka ott tartózkodó emberek a fizikai élvezeteket hajszolják, s ezek elérése érdekében testi jelekkel kommunikálnak egymással. Ez a „másik élet" mutatkozik meg 1938-ban villanásszerűen az egymást megkívánó Szemzőné és Madzar számára, valamint 1960 nyarán Kristófnak is, amit a második kötet egyes szám első személyű nyitómondata fejez ki: „Van egy másik életem." (2:7.) Ugyanakkor ez a lehetőség mindkét cselekménnyszál vonatkozásában ideiglenes, hiszen az egymással elsődlegesen munkakapcsolatban álló párt a szemérem és az erkölcs tartja vissza, Kristóf pedig hajnalban, a rendőrség razziája után kénytelen visszatérni a hétköznapi életébe.[14]

A köztesség motívuma Kristóf margitszigeti útvonalában is megjelenik az ösvény metaforáján keresztül. A fiú sétájának bemutatása során világossá válik, hogy a sziget éjszakai szabályrendszerén belül sajátos jelentőséggel bír az útvonal kiválasztása, mivel a különféle területeken való tartózkodás eltérő üzenetet közvetít a jelenlévő férfiak számára. A fás és bokros zöldövezet, illetve a „civilizáltabb" aszfaltozott sétaút (2:72) szélsőséges lehetőségei helyett Kristóf az ezek között álló ösvényt választja.

---

[12] Darabos Enikő, „A néma test diskurzusa: A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében", in Rácz I. Péter, szerk., *Testre szabott élet: Írások Nádas Péter* Saját halál *és* Párhuzamos történetek *című műveiről*, 305–357 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 346.

[13] Uo., 322.

[14] Erre utal Kristóf kijelentése: „[e]gy ilyen életet, akár megtagadom, akár helyeslem és megteszem, tartósan nem fogok tudni elviselni" (2:55).

> A távoli gázlámpák ingatag fényeitől foltosan remegő sötétség teli volt keményre taposott ösvényekkel, csapásokkal. Azok a férfiak léptek le az ösvényről, s iramodtak be a sűrűbe, akik szabad prédaként kívánták felkínálni a testüket, vagy akartak valakit, aki némán és készségesen felkínálja. Ez volt a hely egyik általános alapszabálya. Amikor este tíz után eltűntek a környékről a gyanútlanul andalgó szerelmesek, akkor nemsokára anyaszült meztelenre vetkőzött alakok csupasz tagjai virítottak a sötétség mélyén, ahová nem hatoltak el sem a gázlámpák fényei, sem a városi égbolt visszfényei. […]
> Az ösvény a helyi szokások szerint adott valamennyi biztonságot, haladékot, védelmet, azt jelentette a többiek szemében, hogy még nem döntöttem el. Mintha azt mondanám nekik, vissza az agarakkal, én még keresek, még várom a nagy ismeretlent, és mindaddig érinthetetlen szeretnék maradni tőletek, míg föl nem adom az önrendelkezésemet, vagy meg nem találom.
> Az is félő volt, hogy a sűrűben az ember szarba lép, s ezért sem volt veszélytelen az ösvényről letérni.
> Mások is voltak, akik a beválthatatlan vágyaktól űzve végeérhetetlenül bolyongtak az ösvényeken, elmentek, visszatértek, nem is kevesen. (2:9–12.)

A közlekedés az ösvényen tehát a saját test totális kiszolgáltatása és a részvételtől való teljes elzárkózás közötti állapotot fejezi ki, ezáltal a döntésképtelenség térbeli metaforájává válik. Ennek a terepnek a biztonságában szemlélheti Kristóf az önmagukat felkínáló férfiakat, miközben felmérheti saját lehetőségeit is. Az ösvény továbbá a teljes biztonság és a totális ismeretlenségből fakadó fenyegetettség közötti állapotot is megjeleníti, hiszen előbbihez az embert világosan irányító aszfaltozott út, míg utóbbihoz a növényzet sötét sűrűje tartozik. Ezt a köztes jelleget emeli ki az ösvény[15] meghatározásával kapcsolatban Otto Friedrich Bollnow az ember által tapasztalt, megélt teret vizsgáló kötetében. A német filozófus értelmezésében az ösvény az emberi igény és akarat kifejezője, mivel a használat szokásrendje szerint alakul ki, vagyis ez a helyszínek között kényelmesen megtehető útvonal az emberi civilizációban és az állatvilágban egyaránt. Az ösvénnyel szemben az épített út már nem áll szoros kapcsolatban azzal a tereppel, amelyen önkényesen halad keresztül. Ezek oppozíciójában Bollnow rámutat az állatok és az emberek közötti lényeges különbségre: bár mindkettő képes az ösvények kialakítására, stratégiai szempontok alapján csakis az emberek építenek utakat.[16] A köztes állapot kifejezése mellett az ösvény – a metafora jelentéshalmozó képessége révén – a vágyak kiszámíthatatlanságára és

[15] A tanulmányban Bollnow kötetének angol nyelvű fordítására hivatkozom. Ebben a fordító a *path* főnevet alkalmazza mind az elsődlegesen 'út' jelentéssel bíró *der Weg,* illetve az 'ösvény'-t kifejező *der Pfad* német fogalmaira is, amelyek felváltva szerepelnek az eredeti szövegben. Lásd Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (Stuttgart: Kohlhammer, 1963).

[16] Otto Friedrich Bollnow, *Human Space*, ford. Christine Shuttleworth (London: Hyphen Press, 2011), 95–96.

értelmetlenségére utaló képként is értelmezhető Kristóf útvonalának elbeszélői ismertetésében:

> Rohanás közben pedig végképp nem igazodott ki a csapások, utak, ösvények bonyolult rendszerén, ami valójában nem volt más, mint az értelmetlen vágyak topográfiája, a dédelgetett fantáziák és a hiábavaló kívánságok lenyomata ezen a mocskos földön. Ha látna mindent, ha átláthatná létezésük egész rendszerét, akkor persze megértené. (2:16.)

A Bollnow által megfogalmazott különbségtétel egy másik lényeges szempontot is megvilágít Kristóf állapotával kapcsolatban: a karakter jellemzésében ugyanis egyaránt megjelennek emberi és állati tulajdonságok. Utóbbiak különösen az érzékek felerősödésében mutatkoznak meg. Mivel az éjszaka sötétjében a látás jellemzően elsődleges tájékozódási képessége háttérbe szorul, a szaglás, a tapintás és az ízérzékelés válik meghatározóvá.[17] Kifinomult érzékelése és ösztönkésztetései ellenére azonban Kristóf továbbra is képes reflektálni saját tetteire, ami az egyes szám első személyű beszédmódban mutatkozik meg, illetve az elbeszélő által kifejezett ambivalens igényeiben, amelyekből világossá válik, hogy állatias, éjszakai énje ideiglenes felszínre kerülése ellenére is elismeri és igényli ennek dialektikus párját, a nappali, racionális ént. Az elbeszélő által a „kettősség kínja"-ként (2:17) azonosított állapotot az ösvényen tartózkodás térbeli gyakorlata fejezi ki.

> De szigorúan megmaradni az ösvényeken, ezt azért nem tudta nem előírni önmagának. Nézni, látni, megfigyelni, de nem közösködni azokkal, akik kizárólag az éjszakai énjét kívánták magukévá tenni. Résen lenni, hogy őrizhesse a nappalit, s legalább a párosodás eszméjének jegyében tarthassa meg önmagát egészben. Ha nem is józanon, de legalább az őrület határán. (2:17.)

Az éjszakai és a nappali én kettősségének másik eszköze az antropológiai és az ornitológiai megfigyelési módszerek alkalmazása közötti különbségtétel, amelyeket Kristóf a sziget éjszakai és nappali látogatásával azonosít (2:16). Nemes Z. Márió hívja fel a figyelmet arra, hogy Kristóf számára az éjszakai antropológiai „terepmunka" során szerzett tapasztalatai és belátásai nappal „csupán nyomként lesznek hozzáférhetőek",[18] vagyis személyiségének kettőssége pontosan a sziget certeau-i érte-

[17] „Szaglására bízni önmagát. Kiérezni a sötétből az illatok lökéseit és hullámait, a dohányt, a szart, a romlott vizeletet, a spermát, a felcsigázott vagy éppen hűlő testek ellenséges avagy barátságos kipárolgásait, ezek azért mindig eligazították, minden pillanatban. Olyan lett tőlük, mint az állat, szimatra ment, vitte a talpa. S állatként otthonosabban is érezte magát, mint emberként, hiszen a tárgyilagosság igényét csupán állatias szinten működő érzékeivel sikerült megőriznie. Az állatiasság sima érzete az éjszaka lenyűgöző fölfedezései közé tartozott." (2:17.)

[18] Nemes Z., „Az ember lenyomata…", 127.

lemben vett tér- és helyjellegének váltakozása szerint működik, amelyben az eltérő használatmódok palimpszesztusszerűen rétegződnek egymásra. Ennek megfelelően az éjszaka megélt állatias létmód nappal pusztán emlékeztető jellegében van jelen a fiú gondolataiban. „Az animalizálódás tehát a szubjektum olyan dehumanizáló antropológiai színrevitele, melyben a dehumanizáció eseményszerűsége az ember-állat közti határvonalat bontja meg, vagyis az elválasztást a határ folyamatos áthelyezésével aláássa."[19] Vagyis a Kristófban átmenetileg felébredő, majd nappal visszahúzódó állatiasság azt eredményezi, hogy identitása a humánus és az animális lét között, e két dialektikusan szemben álló állapot feszültségében rögzül. A karakter személyisége és az ösvény térmetaforájának köztes jellege közötti összefüggést tovább erősíti az elbeszélő megállapítása, miszerint „[é]pp ez volt a problémája, hogy valahol a felezővonalon rekedt meg az életével." (2:22.) A felezővonal metaforája szintén a különböző életmódok, szexuális irányultságok közötti választási lehetőség feltárulásával kapcsolatban érzett zavart, illetve a felnőttkor küszöbén állás átmeneti állapotát fejezi ki.

A szigeten éjszakánként érvényesülő törzsi rendszert Radics Viktória sajátos kultúraként azonosítja, amelyben „megvannak a szabályok, a szokások, a rend, a társadalom, a hierarchia (még a rendőrspiclik is), a sajátos nyelv, a csoportok, a rítusok, sőt még a vallás, a kultusz is: a falloszimádat".[20] A területen a beavatás archaikus aktusa is megvalósul, amelynek helyszíne a vizelde. „A beavatott biztos, érzéki tapasztalattal telített tudásra, bizonyosságra tesz szert. A beavatás helyszíne az archaikumban is zárt hely, *csapda,* mint Kristóf esetében, és nem mindig tiszta."[21] Amellett, hogy a vizelde valóban értelmezhető a rituális gyakorlat tereként, csapdajellege – amit Kristóf belső monológjából idéz Radics – mellett más lényeges jellemzőkkel is bír. A helyszín ugyanis egyszerre zárt és nyitott hozzáférhetőségét a kétértelműség jellemzi. Ezt az olvasatot támogatja Darabos Enikő észrevétele a félnyilvános tér és a sziget viszonyával kapcsolatban, miszerint a vizelde a földrajzi tekintetben alapvetően köztes, nyitott szerkezetű természeti terület „fraktális leképeződése".[22]

> A sötét liget felé sietve fölfedeztem, hogy a vizelde bejárata fölött ég a villany, sarkig tárva felejtették az ajtaját. Elvileg ugyan ezt is ugyanakkor zárták, mint a vízesés csapjait.
> Sötét volt odabenn.

[19] Uo.

[20] Radics Viktória, „Visszatérés a regényvilágba", in Csordás Gábor, szerk., *Párhuzamos olvasókönyv: Nádas Péter regényének forrásai*, 2. bőv. kiad., 334–429 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 393–394.

[21] Uo., 401, kiemelés az eredetiben.

[22] Az idézett kifejezés a tanulmány 329. oldalán szereplő gondolatmenethez tartozó 26. lábjegyzetben szerepel. Darabos, „A néma test diskurzusa", 352.

> Amint óvatosan beléptem volna a kátránytól és a vizelettől erősen illatozó helyiségbe, hiszen tartottam tőle, hogy valami rondaságba lépek vagy valaminek nekiütődhetek, a mennyezet alatt elhelyezett keskeny csapóablakon átvilágító reflektorok valósággal elvakítottak, megállítottak.
> Melegen állt odabenn az ismerős bűz és az ismerős emberi feszültség.
> Azonnal tudomásul kellett volna vennem, hogy csapdába estem, ebből a helyzetből nem fogok egykönnyen kimászni, csapdában vagyok. Csakhogy ettől a pillanattól kezdve megint kívül álltam a személyiségemen.
> Semmit nem láttam, inkább hallottam és éreztem a lúdbőröző testemen, hogy a szemközti kátrányos fal előtt sokan állnak. Valamiként telve volt a helyiség velük. Olyan volt, mintha nagyon meleg lenne, láz. Neszeztek a ruháikkal a jövetelemtől megzavarva, csosszantak, koppantak a kövezeten. Meresztgettem a szemem, lássam, mi történik, lássam, hogy miattam mit hagytak abba ilyen hirtelen, de egyszerre vakított el a sötétség és az ellenfény ereje. Aztán még mélyebb lett, még feszültebbé vált a sötét csönd, amelyben egy karnyújtásnyira, közvetlenül a kitárt ajtó mögött, egy csap magányos csöppenéseit lehetett hallani.
> Törött mosdó porcelán öblébe csöpög így a víz.
> Nem moccantam az ajtóból. (2:122–123.)

A belépés során Kristóf azonnal elakad az ajtóban, küszöbhelyzetbe kerül. Gaston Bachelard *A tér poétikája* című kötetében az ajtó költői képének kettős szimbolikáját hangsúlyozza: nyitottsága és zártsága különböző asszociációkat ébreszt az emberben, ezáltal szolgálhat „a tétovázás, a kísértés, a vágy, a biztonság, a szabad bejárás, a tisztelet" képeivel is.[23] Ez a többértelműség érvényesül a vizelde esetében is, amelynek ajtaja nyitottsága és titokzatossága révén vonzza az ismeretszerzés vágyától fűtött Kristófot, akiben ugyanakkor a belépés pillanatában – tulajdonképpen a küszöbön – már a fenyegetettség és félelem érzései ébrednek fel. A kettősséget tovább fokozzák az ellentétes irányból érkező fények, amelyek együttes jelenléte vakító hatást kelt, vagyis akadályozza a tájékozódási képességét, így a karakter ideiglenes irányvesztését idézik elő.

Ebben a vonatkozásban releváns a kísértetiesség – Nemes Z. Márió idézett írásában megjelenő – fogalma, valamint annak kapcsolata az átmenetiség motívumával. Ezt mutatja be Georges Didi-Huberman *A látvány végeláthatatlan küszöbe* című esszéjében, amely a freudi kísérteties *(das Unheimliche)* meghatározásának egyik aspektusát a kapu és a küszöb irodalmi és képzőművészeti motívumainak elemzésével hozza összefüggésbe. A francia filozófus szerint a kísérteties tapasztalata elsősorban *dezorientáció,* idő- és térbeli irányvesztés. A Freudtól átvett kifejezés olyan állapotot jelöl, „melynek észlelésekor nem tudjuk pontosan mi az, ami *előttünk* van és mi az, ami nincs, sem azt, hogy a hely, ami felé indulunk, vajon nem épp ez a

[23] Gaston Bachelard, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 194.

belül volna-e, melynek mindig is foglyai voltunk".[24] Didi-Huberman szerint a „nyugtalanító idegenség", amelyben a szubjektum elveszíti a tájékozódás képességét,[25] a kint és a bent ontológiai szembenállását létrehozó közegben élhető át. A dezorientáció azonban nemcsak a külvilág érzékelésében létrejövő defektus, hanem a szubjektum belső változása is, amely során elszakadva a külvilágtól a saját belső hasadását érzékeli. Ez az érzés egy határ – például az anyagi és a pszichikai valóság közötti határ – bizonytalanná válása vagy kimozdulása nyomán lép fel.[26] Ezzel összefüggésben az ajtó, a kapu és a küszöb a dezorientációt kiváltó látvány helyeiként határozhatók meg, amelyeket Didi-Huberman „az előtt és a bent között" lévő állapotot rögzítő dialektikus képeknek tekint. A motívumok tradicionális és vallási jelentéseit az „abszolút kétértelműség" jellemzi, mivel térelemekként „egyszerre az átjárás és a kizárás helye[i]", ennek szabályrendszere azonban kiismerhetetlen, ezért nyílásuk egyszerre ígérettel teli és fenyegető jellegű.[27] Kafka *A törvény kapujában* című parabolájának elemzése nyomán Didi-Huberman arra a megállapításra jut, hogy az áthaladás lehetőségét kínáló nyitott térelemek a túlsó oldal hozzáférhetőségének lehetőségét létrehozva rögzítik az örök és leküzdhetetlen távolság állapotát, vagyis egyszerre teremtenek alkalmat az átlépésre és függesztik fel örökre annak megvalósítását.[28] Tehát a szubjektumban a nyugtalanító idegenség és az irányvesztettség érzéseit kiváltó nyitott ajtó elbizonytalanító küszöbként áll az ember előtt, mivel fenyegető mivolta mellett a saját, önmagába rejtett lehetőségét fejezi ki. A kísérteties kétértelműségét – mint az ismerős és idegen, az otthonos és a nem-otthonos egyidejű jelenlétének állapotát – tehát a térben ezek az átmeneti jellegű elemek prezentálják.

A vizelde bejárata a Didi-Huberman által bemutatott dezorientáció állapotát létrehozó küszöbként áll Kristóf előtt: a köztes állapotot kifejező dialektikus kép a nyugtalanító idegenség érzetét ébreszti benne. Kristóf a küszöbön pontosan érzéke-

[24] Georges Didi-Huberman, „A látvány végeláthatatlan küszöbe", ford. Házas Nikoletta, *Enigma* 18–19. sz. (1998–1999): 101–115, 101, kiemelés az eredetiben.

[25] A szintén a kísértetiessel foglalkozó Ernst Jentsch már Freud *Das Unheimleiche* című tanulmányát megelőzően az ember intellektuális bizonytalansága nyomán fellépő elbizonytalanodást, *iránytévesztést* határozza meg a lélektani jelenség fő jellemzőjeként. A német pszichiáter szerint a hétköznapi, jól ismert dolgokkal erős kontrasztban álló új, szokatlan és váratlan élmények intellektuális kihívás elé állítják az egyént és a kényelmetlenség érzetét keltik benne. Azonban az ember célja az, hogy környezete felett intellektuális uralmat gyakorolva védelmi pozíciót biztosítson magának az ellenséges erőkkel szemben, amelyek kizökkentik a stabil mentális állapotából. Elméletében a kísérteties tapasztalata csak az egyén és a külvilág interakciójában keletkezhet, míg Freud inkább a kísérteties pszichén belüli folyamataira és hatásuk vizsgálatára helyezi a hangsúlyt. Lásd Jo Collins és John Jervis, „Document: *On the Psychology of the Uncanny* (1906). Ernst Jentsch", ford. Roy Sellars, in Jo Collins és John Jervis, szerk., *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, 216–228 (Palgrave Macmillan, 2008), https://doi.org/10.1057/9780230582828_12.

[26] Didi-Huberman, „A látvány végeláthatatlan küszöbe", 101.

[27] Uo., 102–103.

[28] Uo., 106.

li belépése jelentőségét és visszafordíthatatlanságát. Didi-Huberman kitér arra is, hogy a küszöb a belépés előtti pillanatban rögzíti az egyén helyzetét, az így fennálló ambivalens létállapotban pedig a szubjektum belső hasadását nyitja meg. „E kényelmetlen helyzet jellemzi tapasztalatunkat egészen addig, amíg fel nem nyílik bennünk az, »*aki bennünket néz, abban, amit látunk*« tapasztalata."[29] Vagyis a köztesség az egyén önmagára vonatkozó reflexióját hívja elő, amelyet Kristóf esetében az egyes szám első és harmadik személy közötti elbeszélői váltás fejez ki. Ebben ugyanis világossá válik, hogy a karakter egyszerre érzékeli önmagát és reflektál a saját helyzetére, miközben visszatér a harmadik személyű, külső nézőpontú narrátor is, aki ugyanakkor továbbra is ismerteti Kristóf érzéseit, gondolatait. Bazsányi Sándor értelmezésében Kristóf „egyszerre a figyelem alanya és tárgya – ezen a ponton mintegy »kilép« az egyes szám első személy megkülönböztető »ellenfényéből«, és »belép« az egyes szám harmadik személy másokkal közös »sötétségébe«, az »éjszaka legmélyének« csakis kívülről és szenvtelenül elmesélhető történetébe".[30]

A sötétség és a fény szembenállása az orgiát félbeszakító rendőrök betörésekor is lényeges lesz. A csoportos szexuális együttlét teljes sötétségben zajlik, éppen ezért Kristóf érzéki benyomásait a taktilis és az olfaktorikus hatások dominálják. Ezt az állapotot a nyitott ajtón keresztül bevilágító rendőrautó reflektorának fénye szünteti meg (3:18), ami figyelmeztető jelzésként kezdi el oszlatni a szűk térben összegyűlt férfiakat. Kristófnak ezért „a vakító fényen át kell kimenekülnie" (3:19), amely során „[a] kitárt ajtó mögött meghúzódva, néhány pillanatra kívül rekedt a veszélyen" (3:21). Vagyis éppen annak az ajtónak a takarása menti meg az elfogástól, amelyet a belépéskor még egyszerre érzékelt csábítónak és félelemkeltőnek. Ahogyan tehát a belépés során végbemenő változást metaforikusan fejezi ki a fény eltűnése, úgy a menekülést a vizeldéből annak a visszatérése jelöli: a karakternek ki kell lépnie a fénybe, ahol a továbbiakban már nem élheti ki a sötétben valóra váltható vágyait.

Az *Anus mundi* című fejezetben Kristóf az Árpád hídon sétál vissza Pest felé, amely a szigeti tartózkodása alatt többször is az öngyilkosság potenciális helyszíneként jelenik meg a gondolataiban. „Odáig el kellett volna jutni innen. Föl a sötétből a kivilágított hídra. A víz hidege örökre nyeljen el, meg se találjanak, ha már ilyen nyomorúságosra sikerült a születésem." (2:55.) A fénymetafora a híd vonatkozásában a magasság és a mélység vertikális ellentétpárjával kapcsolódik össze. Ennek megfelelően a sziget mélyen fekvő sötét közege áll szemben a kivilágított híd magaslatával, és Kristóf vissza is tekint élményei helyszínére, amely ekkor már, a külső nézőpontból önmagára záródott területként jelenik meg:

[29] Uo., 102, kiemelés az eredetiben.

[30] Bazsányi Sándor, *Nádas Péter:* A Bibliától *a* Világló részletek*ig 1962–2017* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 480.

> Fönn a hídon állt meg először, s azokra gondolt, akik előtte itt pusztultak el a jeges árban, de gyanította, hogy ez infámia, erre nem lenne szabad gondolnia, majd visszanézett a szigetre, a sűrű lombozat azonban mindent eltakart. […] A fiatal vadgesztenyék ligete elnyelte a segélykiáltásokat, vagy soha nem volt semmilyen kiáltás. (3:19.)

Figyelemre méltó, hogy – a hagyományos konnotációktól eltérően – a sziget és a híd között megképződő ellentétben a felemelkedés és a fénybe jutás negatív értelmet nyer, hiszen a fiú a továbbiakban nem vállalja fel a homoszexuális vágyait, amelyeket a mélyben fekvő, sötét, rejtett közegben élt ki.

A mélybe zuhanás képe már az orgia során is megjelenik Kristóf fejében: „Levetettem magam valahonnan a magasból a mélybe, láttam a saját zuhanásomat, de nem értem le soha az aljára." (2:146.) Ez a „zuhanás" a félnyilvános térben meg is valósul, mivel a szinte ájulásig fokozódó élvezete során a többi férfi által formált „falanx" alakzatába csatlakozó fiú a földre kerül.[31] Vágytárgya, az Óriás eltűnését követően pedig zavartan, a földön fekve az „[e]zután egy egész hosszú életet kell majd a halálban eltölteni" (2:148) megállapításra jut. Tehát a „zuhanás" és a halál összekapcsolódó képei már a vizeldében megjelennek, majd ismétlődnek a hídon. Szintén a mélybenlét helyzete kapcsolódik a szigethez a „[g]yorsan belátta, hogy ennél mélyebbre nem süllyedhet az ember a szabadságáért, vagy legalábbis remélte, hogy nem kell még mélyebbre süllyednie" (2:14) mondatban, amely a „süllyedés" metaforikus értelmével nemcsak a sziget fizikai pozícióját írja le, hanem kifejezi a rosszabb életviszonyokba kerülés állapotát is.

Az Árpád híd átmeneti jellegének metaforikus jelentését hangsúlyozva Bazsányi kiemeli, hogy Kristóf itt „az öngyilkosság határára" sodródik,[32] ahonnan végül a fekete kutya felbukkanása fordítja vissza. A vízbe ugrás vágya ugyanakkor a megtisztulás igényének kifejezéseként is értelmezhető, ugyanis Kristóf „vitte magával a kátrány és a vizelet romlott illatát a pórusaiban, a bőrén, az orrlyuk pihéin, a nedves holmikon" (3:24). A híddal tehát megint az elválasztott területek közti átkelés motívuma jelenik meg. Certeau értelmezésében a híd kétértelmű jelenség: „összeforrasztja, majd szembeállítja a szigetszerű képződményeket. Kiemeli és fenyegeti őket. Kiszabadítja őket az elzártságból, és lerombolja autonómiájukat."[33] Éppen ezért értelmezhető a határátlépés és a rend megszegését szolgáló eszközként is, amely képes kiszervezni az adott terület határain belül megjelenő idegenséget egy másik helyre.[34] Hasonlóképp hangsúlyos a sziget különállása a város földterületétől: a hidak lehetővé teszik a hozzáférést a homoszexuális szubkultúra találkozóhelyéhez, majd hajnalban – az éjszaka és a nappal átmeneti idejében – a visszatérést a város polgári rend-

[31] „Bár nem volt érhető a maga számára sem, hogy mikor került le a kőre." (2:147.)
[32] Bazsányi, *Nádas Péter*, 496.
[33] Certeau, *A cselekvés művészete*, 150.
[34] Uo., 151.

jébe. Ez a külső terület tehát az urbanisztikai rend által alapított átmeneti tér, ahol a titkos „én" azon része mutatkozhat meg ideiglenesen, ami a város nappali életében (és fényében) rejtve marad.

Kristóf esetében a város sötétbe rejtett titka összekapcsolódik a saját, önmaga és a társadalom elől is elrejtett titkával, amely csakis itt, az elkülönített közegben tárulhat fel. Ezért érvényes Radics megállapítása, miszerint „Kristóf félelmetes, nagy kalandja önismereti kaland, és a rétegzett, meg-megoszló, széthasadással fenyegető »én«, vagyis az »ének« direkt tapasztalásához vezet", tehát a vizeldében „olyan beavatási szertartásban részesül, mely a saját személyének hétpecsétes titkát nyitja fel előtte és benne".[35] A több szempontból is köztes térben töltött éjszaka leleplezi a karakter személyiségének inkonzisztens állapotát, amit az elbeszéléstechnikai váltások érzékeltetnek.

A beavatás rituális jellegének hangsúlyozásával Radics további lényeges szempontra hívja fel a figyelmet, ugyanis a férfiak szigorú szabályrendszer szerint működő tevékenysége az átmeneti rítusok felépítésének feleltethető meg. Utóbbiakat Arnold van Gennep mutatta be jól ismert, 1909-es *Les Rites de Passage* című munkájában. Szerinte az ember életszakaszait különböző szertartások, rituálék és szimbólumok kísérik és jelölik, amelyek célja, „hogy egy meghatározott helyzetből egy másik, szintén pontosan meghatározott helyzetbe juttassák az egyént".[36] Megkülönbözteti a prelimináris, vagyis elválasztó *(rites de séparation),* a liminális, vagyis határhelyzeti *(rites de marge)* és a posztliminális, vagyis befogadó *(rites d'agrégation)* rítusokat.[37] Ahogyan a kötet fordítója, Vargyas Gábor hangsúlyozza, ezek együttesen olyan szertartások, amelyekben az egyén által tapasztalt biológiai eseményekhez és fordulópontokhoz kulturális gyakorlat kapcsolódik, vagyis bennük az ember kettős, a biológia és a kultúra által egyaránt meghatározott helyzete válik megélhetővé (születés, pubertás, házasságkötés, halál).[38] Van Gennep elmélete és annak elnevezése is térbeli gyakorlaton, – ahogyan ő nevezi – „materiális átmeneten" alapul. A vizsgált törzsek tagjai adott helyről egy másikra átjutva konkrét térbeli határon (folyó, szikla, oszlop, kapu stb.) hajtanak végre rítusokat.[39] Az átkelő ezekben a zónákban kivételes állapotba, „határhelyzetbe" kerül, mintegy „két világ közt lebeg". A határhelyzeti vagy „küszöbrítusok" *(rites de marge)* lehetővé teszik a belépést a másik, mindeddig ismeretlen új világba.

Átmeneti rítusként szemlélve Kristóf margitszigeti éjszakája a város testében érvényesülő társadalmi rendtől való eltávolodásként, szeparációként értelmezhető, amelyet az eddig ismert renddel szembenálló szokásrend megismerése követ a sziget

[35] Radics Viktória, „Kritika helyett", *Holmi* 18, 5. sz. (2006): 663–695, 684.

[36] Arnold van Gennep, *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán (Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézete–PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan Kiadó, 2007), 42.

[37] Uo., 48.

[38] Uo., 22–23.

[39] Uo., 51–55.

köztes területén. Ennek során a karakter tulajdonságai is kétértelművé válnak, a vizeldében történő beavató jellegű „küszöbrítus" végeztével pedig visszatér a városba, újfent viszonylagos stabilitásba kerül, ugyanakkor megmarad a szigeten szerzett ismerete, többlettudása.[40]

A sziget tehát a regényvilágon belül mind földrajzi, mind metaforikus értelemben köztes tér, amely a permanens átalakulás közegeként értelmezhető. A hely használatának szabályai a nappal és az éjszaka váltakozásának megfelelően módosulnak, ezáltal átalakulnak az itteni térgyakorlatokat végző egyének is. Azonban a margitszigeti kivonulás nemcsak az urbánus közeg elhagyásának történeteként olvasható, hanem visszatérésként is. Kristóf ugyanis a regényben folyamatosan olyan szituációkba keveredik, amelyekben újra felfedezi a gyermekkora helyszíneit. A Margitszigeti Nagyszálló mellett ilyenek a Klárával közös kocsiútja során bejárt gyerekkori otthonai, a Dembinszky utcai épület, és az Abbázia Kávéház is. A karaktert a regényben folyamatosan az „átlátás", a tudás megszerzésének vágya hajtja, ami egyszerre értelmezhető a saját, belső állapotának megértésére támasztott igényként, valamint a világ működésének értelmezésére irányuló erőfeszítésként is. Az önazonosság elérhetetlen ideáját hajszoló szereplő tehát azért tér vissza – néhol tudatosan, más esetekben ösztöneitől hajtva, vagy véletlenül – az egykoron ismerős, ám az idők során átalakult gyermekkori helyszínekre, hogy önmagát stimulálva „felismerési akciókat" hajtson végre. Ennek a legradikálisabb lépése a „margitszigeti kaland", amelynek felkavaró hatása nyomán képes lesz másként tekinteni önmagára.

[40] Uo., 54.

Tanulmány

A POLITIKAI ÉS AZ ÉRTELMISÉGI KULTUSZOK KÖZÖTT

– Danyiil Harmsz és a sztálini Puskin-jubileum* –

Kalavszky Zsófia
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs
kalavszky.zsofia@abtk.hu
ORCID 0000 0003 1276 3243

Between Political and Intellectual Cults

– Daniil Kharms and the Pushkin jubilee under Stalin –

The present study sketches the possible historical and synchronous contexts of Daniil Kharms' Anecdotes from the life of Pushkin. The study argues that it is important to read Kharms' literary anecdotes alongside the nineteenth-century precursors in literature and cultural history of the Pushkin anecdote as a unique phenomenon, for example the literary-historical Pushkin anecdotes and the urban Pushkin anecdotes, as well as the cheap storybooks and anecdote collections of Pushkin published around the turn of the century. At the same time, Kharms' Anecdotes are organically and deeply embedded in the Soviet cultural, literary, and social setting of the 1930s (i.e. the Pushkin cults of the state, or the scientific and artistic elite), and they are also inseparable from the poet's poetics, philosophy of art, and world view and thus from the children's literature Kharms wrote on Pushkin at the same time as this cycle. Examining the various approaches of cult and genre history, poetics, narratology, and the sociology of literature together makes it possible to expand the range of interpretation for Kharms' writing.

Keywords: cult, jubilee, Pushkin anecdote, avant-garde, children's literature, Daniil Kharms

* A Danyiil Harmsz művéből származó idézeteket Hetényi Zsuzsa fordításában közlöm. Danyiil Harmsz, „Anegdoták Puskin életéből", in Uő, *Esetek*, ford., vál., előszó Hetényi Zsuzsa (Budapest: Typotex, 2013), 142–143. A tanulmányomban szereplő minden más, fordítót nem jegyző idézetet a saját fordításomban adok meg – K. Zs.

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.5

Literatura_2023_4_Könyv.indb 463 2024. 02. 23. 15:58:41

Tanulmányomban arra vállalkozom, hogy felmutassam azokat az ideológiai, társadalmi és irodalmi kontextusokat, illetve azt a városi, szóbeli hagyományt, amelyek az 1930-as évek végén Danyiil Harmsz orosz költő-író Puskin-írásainak közvetlen szellemi környezetét jelenthették. Azt állítom, hogy Harmsz „találmánya", az úgynevezett *írói Puskin-anekdota* fenoménje – amely alapjaiban határozza majd meg később az underground, majd a posztmodern szovjet irodalom úgynevezett „anekdotikus" Puskin-felfogását – éppen az itt feltárt kortárs és történeti diszkurzusokkal való dialógusában mutatja meg, hogy ellép az anekdotaműfaj akár historiográfiai, akár folklórbeli értelmezésétől és használatától.

1.

Az 1930-as évek közepétől a sztálini kultúrpolitika az egyik központi feladatának tekintette Puskin alakjának, életrajzának és életművének a koncepcionalizálását, így mindennemű, a költővel kapcsolatos állítás, nyilatkozat, vélemény *politikai* állásfoglalásnak is minősült. 1933-tól az Orosz Tudományos Akadémia (a Puskin Ház) 1935-től pedig már az egész ország Alekszandr Puskin halálának százéves évfordulójára eltervezett, monumentális jubileum megrendezésére készült. A párt részletesen kidolgozta ennek menetét. Az ünnepségsorozat csúcspontját, egyben lezárását 1937 február elejére, a költő halálának évfordulójára időzítették. Személyesen Sztálin és a Politbüró tagjai nevezték ki az események legfőbb koordináló testületének, a Puskin Bizottságnak a tagjait.

A szovjet társadalom egyetlen csoportja sem tudta kivonni magát az esemény felfokozott irodalompolitikai atmoszférája és feladatai alól. A kultúrkampány tömegeket mozgósított, a korábbi irodalmi jubileumok jól bevált kulturális gyakorlataiból merített, és azt méreteiben és intenzitásában még grandiózusabbá tette. A széles tömegeket elérő Puskin-népszerűsítő koncepció részeként országszerte kiállításokat, felvonulásokat, színi és zenei előadásokat, megemlékezéseket, esteket, felolvasásokat, előadásokat rendeztek könyvtárakban, iskolákban, gyárakban, művelődési házakban, színházakban. A megzenésített Puskin-művekből hanglemezeket nyomtak, Puskin-kiadások,[1] -brosúrák készültek, illetve Puskinról szóló olcsó könyvek és illusztrált, drága kiadványok, albumok, naptárak, ismeretterjesztő és tudományos sorozatok jelentek meg. A költő műveit a Szovjetunió minden tagköztársaságának nyelvére lefordították. A kolhozok és gyárak kollektívái igyekeztek Puskin arcképéről mintázott fa, kő és fém dísztárgyakat, szobrokat, szőtteseket készíteni. Moszkvában nagyszabású pályázatot írtak ki egy új (optimista hangulatot sugalló) köztéri Puskin-szobor megalkotására.[2] Az ország számos településén állítottak fel Puskin-szobrokat, átnevezték a legfontosabb utcáikat, épületeiket, intézményeiket, Puskin arcképével

[1] Több mint 13 millió példányban jelentek meg Puskin-kiadások.

[2] 1937-ben az új, moszkvai köztéri Puskin-emlékmű felállításáról szóló pályázat jelmondata ez lett: „Elvtársam! / Hidd el: felragyog tiszta, szép / Fénnyel csillagunk nemsokára" (Puskin: *Csaadajev-*

díszített iskolai füzetek, épületek, belső terek voltak láthatók mindenhol, az iskolákban úgynevezett Puskin-sarkot állítottak fel. A Puskin Bizottság megkezdte a jubileum okán a költőhöz fűződő tárgyi emlékeknek a begyűjtését, a fennmaradt kéziratokból való összesített archívum felállítását, továbbá központi, állami fenntartás alá került Mihajlovszkoje, a volt Puskin-birtok és a pétervári lakás, ahol a költő meghalt.[3]

A szovjet társadalom számára nem jelentett újdonságot, hogy nagy tömegeket megmozgató kultúrkampányban kell aktívan részt vennie, hiszen nem a Puskin-jubileum volt az első ilyen esemény, írja Jonathan Platt. Az amerikai kutató szerint e kampányoknak azonos volt a szándéka: olyan, mindenki részvételét igénylő megmozdulások szervezését és levezénylését tűzték ki célul, amelyek látványosan demonstrálták a szovjet társadalmi csoportok szoros együttélésének eszméjét. A sztálini kor szociális életének *performatív kultúrája* (Jeffrey Brooks fogalma) a szovjet népet egyetlen, gigantikus kórusban egyesítette.[4]

Míg – a számos 19. századi költőt és írót is érintő[5] – irodalmi jubileumok megrendezése a 30-as évekre már hagyománnyal rendelkezett a Szovjetunióban, gyakorlati rítusaik bevetté váltak, és rögzültek ekkorra, a Puskin-jubileum egyedülálló abban a tekintetben, hogy a főszereplője még a klasszikusok között is kiválasztottnak számított. A fiatal szovjet állam irányítói az ő alakjában és műveiben látták meg azt a lehetőséget, amely alkalmas a tömegek akkulturációjára (tegyük hozzá, hogy a Kommunista Párt a cári oktatás- és kultúrpolitika ilyen irányú erőfeszítéseit folytatta, de ezt tagadta). Puskin neve tehát gyakorlatilag az analfabetizmus megszüntetésével, az új, szovjet ember (ki)nevelésével és – általában véve – megkonstruálásával forrt össze.

> A szovjet olvasó figyelmét Puskin sokoldalúságának egyetlen aspektusa sem kerüli el. A szovjet olvasó messzebbre lát el és mélyebben lát a legtöbb kutatónál és […] kritikusnál. Minden tiszteletet megad Puskinnak, az orosz irodalmi nyelv megalkotójának, az új orosz irodalom létrehozójának, a zseninek, aki

hez [1818], ford. Lothár László). A sikertelen pályázatról és a körötte lezajlott polémiáról lásd Юрий А. Молок, *Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии* (Москва: Новое литературное обозрение, 2000).

[3] Puskin sírjának őrzését és Mihajlovszkojénak, a volt birtoknak a megvásárlását a II. Miklós cár által is köszöntött, 1899-es jubileumi Központi Puskin-bizottság kezdeményezte. Hányattatott sorsukról – a birtok a rajta lévő építményekkel a 20. század első harmadában többször a teljes pusztulás szélére került – lásd az alábbi disszertációt: Е. А. Гаврилова, „Пушкинские места Псковской земли в 1837–1945 гг.: от дворянской усадьбы к государственному заповеднику" (Санкт-Петербург, 2015).

[4] Дж. Б. Платт, *Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт*, ford. Яков Подольный, Эстетика и политика 4 (Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017), 8.

[5] Lásd például Gogol 1909-es, forradalom előtti és az 1952-es, sztálini jubileumát.

> az emberiséget halhatatlan művekkel gazdagította,[6] ugyanakkor a szovjet ember mindenekelőtt és elsősorban Puskint, a saját kortársát keresi. Azokat a vonásokat keresi a költőben, amelyeket magában és a mindennapi szovjet társadalom életében felfedezni vágyik.[7]

Az *Izvesztyija* újság 32-es (február 5-i) ünnepi számában megjelenő *Zdravsztvuj, Puskin!* ('Köszöntelek, Puskin!') című publicisztika 1937-ben egyértelműen fogalmazza meg azt a kettősséget, amely a *kultúrhős* Puskin és Puskin, az *(élő) ember* dichotómiájában lesz jelen a politikai diszkurzus minden szintjén. Ennek mélyén Platt szerint főként a modernség időfelfogásának komplex és ambivalens problematikája munkált. A jelen szovjet embere szempontjából a 30-as évek jubileumának aktuális ideológiai iránya azt kísérelte meg újra és újra megmagyarázni, hogy Puskin: mi módon a miénk, a szovjet kollektíva része, mi módon építi az új, szovjet társadalmat, ugyanakkor mennyiben tartozik ahhoz a saját múlthoz is, amelytől radikálisan elhatárolódunk. A *monumentalista* és az *eszkatologikus* nézőpontok egyidejű érvényesítése azt eredményezte, hogy Puskin a *lineáris* és a *nem-lineáris időben* is a szovjet népé, a költő alakja a történeti jelen szempontjából valahol a *múló idő* és az *örökkévalóság* között létezik. A 30-as évek közepére sajátos emlékezetkultúra alakul ki, amelyben – a dicső, hősies, nagyszabású – múlt iránti nosztalgia politikai szinten megfért annak dühödt elutasításával és tagadásával.[8]

Puskin irodalompolitikai megítéléséről, a költő alakjának és műveinek társadalmi hasznosíthatóságáról alkotott elképzelésekről, a puskini tárgyi és szellemi örökség megőrzésének és fenntartásának miként jéről kezdeményezett diszkussziók a friss szovjet államban folyamatosan napirenden voltak. A kezdeti évek elutasító álláspontja után (lásd Puskin a „nemesi ideológia tipikus képviselője") a költő totális állami kisajátításának története számos bizarr és drámai fordulatot tartogatott. Ezek egyike volt, hogy miközben Puskin alakja a szocialista kultúrforradalom egyik sarokpontjává vált, az akadémiai Puskin-kutatás képviselőinek több hullámban az elhallgattatás, a meghurcoltatás jutott. A tisztogatás több lépcsőben zajlott, a Puskin Ház kutatóit érő legsúlyosabb represszió a jubileumi kritikai kiadás előkészítése közben zajlott le.[9]

Bárhogy folyjanak is a polémiák arról, hogy hogyan jelölhető ki a költő pontos helye a szovjet irodalmi kánonban, ezzel együtt pedig a szovjet társadalom múltjában

---

[6] Ez a mondat szinte szó szerinti idézet a Központi Végrehajtó Bizottság 1935. december 16-i határozatából.

[7] Здравствуй, Пушкин! // Известия. 1937. 5 февр. № 32. С. 3. Idézi: Маркус Ч. Левитт, *Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года*, Современная западная русистика (Санкт-Петербург: Академический проект, 1994), 184.

[8] Платт, *Здравствуй, Пушкин!*, 11.

[9] Erről részletesebben lásd Kalavszky Zsófia, „Két textológus párbaja a »szent szöveg« felett: Viták Alekszandr Puskin *A kapitány lánya* című regényének alapszövege körül", *Kalligram* 19, 1. sz. (2010): 89–94.

és jelenében, ezek a diszkurzusok mind az első (1928–1933), mind a második ötéves terv (1933–1937) alatt mindvégig a *historizmus* és a *szociologizmus* interpretációs aspektusai és gesztusai szerint történtek, illetve határozódtak meg. Az első ötéves terv idején Puskin leginkább akként a mesteremberként értelmeződött, akitől el kell sajátítani a költészeti technikákat, írói eljárásokat, technológiákat azért, hogy a fiatal proletár írók ezzel a megszerzett tudásukkal majd felül tudjanak kerekedni rajta. A szovjet jelennek Puskinhoz, a klasszikus költőhöz való ilyen típusú viszonyát, modelljét nevezi Stephen Moeller-Sally a klasszikus irodalmi, kulturális örökség mint kulturális tőke *neoklasszikus* felfogásának.[10] *A második ötéves terv idején már egy új elképzelés jelenik meg: a hangsúly a kultúra formáiról* annak *szellemére* tevődött. Eszerint a modell szerint a klasszikus író már nem mesterember, akitől a szakmát magas szinten el lehet lesni, hanem a *kultúrhős* valamely megnyilvánulási formája, aki megtestesíti saját népe, nemzete lényegét, szellemiségét és felmutatja annak lehetőségeit. A klasszikus szerző tekintélye – visszanyúlva e fenomén romantikus gyökereihez – itt már az alkotási és esztétikai kérdéseken túlterjed, a politikai hatalom olyan ideológiai jelentőséget tulajdonít neki, amellyel a maga legitimációját erősíti. A klasszikus orosz szerzők iránti kultusz legfőbb jegyei a 30-as évek közepétől alakjuk monumentalitásában, nézeteik optimizmusában és általában véve hősként, harcosként való ábrázolásukban fejeződnek ki (Puskin a cári önkényuralom kérlelhetetlen bírálója, a jobbágyfelszabadítás támogatója, az elesettek, a jogfosztottak gyámolítója). Kijelölődnek olyan megfellebbezhetetlen tekintélyű alkotók, akik *bogatür*ökként (hatalmas termetű és erejű középkori vitézekként) állandó hivatkozási pontjaivá válnak a szovjet politika és kultúra színtereinek. Mindez pedig elválaszthatatlan volt Sztálin személyi kultuszának növekedésétől.[11]

2.

A Puskin-jubileumot megelőző években számos művész, író kap utasítást, felkérést, megrendelést Puskin-tárgyú irodalmi, képzőművészeti vagy éppen zenei alkotás létrehozására. A szépirodalmon belül talán a legismertebbek közé Mihail Bulgakov Puskin-drámája és Mihail Zoscsenko Puskin-karcolatai tartoznak. Az előbbi alkotások közé sorolhatjuk ugyanakkor Danyiil Harmsz Puskin-szövegeit is. Úgy vélem, hogy ezek a szépirodalmi puskinisztika legzavarbaejtőbb darabjai, amelyek a kultuszkutatás – amely olvasatomban egyszerre társadalomtörténeti és poétikai megközelítést is megenged – perspektívájából tanulsággal szólíthatók meg.

Danyiil Harmsz (1905–1942) a legkésőbbi orosz avantgárd formáció, a költőkből és írókból álló OBERIU csoport (’Reális Művészet Egyesülése’) legkiemelkedőbb

[10] Стивен Моллер-Салли, „»Классическое наследие« в эпоху соцреализма, или похождения Гоголя в стране большевиков”, szerk. Евгений Добренко és Ханс Гюнтер, *Соцреалистический канон,* 509–522 (СПб.: Академический проект, 2000).

[11] Lásd uo., 510, 514.

alkotója volt. Miután a hatalom ellehetetlenítette a működésüket, Harmsz a 20-as évek végétől egyre inkább, illetve egy idő után kizárólag csak gyereklapokban jelenhetett meg. Az avantgárd művészek számára a gyereklapokban való publikálás és az önálló gyerekkönyvek kiadása nem csak megélhetésül (szó szerint az éhhalál ellen) és búvóhelyül szolgált (a politikai üldöztetés és a cenzúra kikerülése ily módon volt lehetséges), illetve nem csak esztétikai okok vezettek a gyerekkönyv-kultúra felé fordulásukhoz. A gyerekeknek írt szövegek alkotásának az infantilizmushoz való vonzódásuk is oka.[12] Az avantgárd művészek számára, elsősorban az OBERIUták számára a gyerekeknek írt szövegek és maga a könyv tere színtiszta poétikai játszótérként szolgált, azaz az abszurd vizuális és verbális nyelvi és képi formajátékok űzése a gyerekként való létezést és a művészet működését (is) modellálta.

A 30-as évek elejére azonban már a gyerekfórumok is bezárultak a költő előtt, a megváltozott politikai klíma teljesen ellehetetlenítette az anarchista, avantgárd művészi megnyilvánulások verses mesékben, gyereknek szóló apró, lírai művekben való jelenlétét is. Harmszot először 1930-ban vádolták meg osztályellenességgel, majd 1931-ben letartóztatták, száműzetésre ítélték. Meghurcoltatása egybeesett a képzőművészek és írók ellen az 1931-ben meginduló lejárató, országos kampánnyal[13] és a korábbi oktatási reform és kultúrpolitika irányítóinak leváltásával.

Harmsz 1932 októberében térhetett vissza száműzetéséből Leningrádba, a helyzete súlyosbodott, lényegében nyomorgott. 1941-ben ismét letartóztatták, pszichiátriára zárták. Az utolsó, életében publikált műve a *Murzilka* című gyereklapban jelent meg ugyanebben az évben. 1942-ben halt meg, Leningrád blokádja idején a börtön kórházában.

Harmszot 1936 végén, ahogy ez a fennmaradt kéziratok textológiai vizsgálatából kiderül, kifejezetten foglalkoztatták a Puskin-témájú, a gyerekeket és felnőtteket egyaránt megszólító beszédmódok lehetőségei.[14] 1936 telén egy Puskin-tárgyú életrajzi szöveg megírásába fogott, valószínűsíthetően a *Csizs* című, óvodás és kisiskolás gyerekeknek szerkesztett gyereklap felkérésére. A félbehagyott, vázlatban maradt írásai arra engednek következtetni, hogy Harmsz egy úgynevezett *populjarnüj ocserk*et ('népszerűsítő, ismeretterjesztő esszét') szeretett volna írni Puskinról (vagy ezt kívánták a költőtől – K. Zs.), a kéziratok pedig arról tanúskodnak, hogy Harmsz (sikerületlenség vagy elégedetlenség okán?) többször nekifutott a feladatnak.[15] Azt

[12] Евгений Штейнер, *Что такое хорошо: Идеология и искусство в раннесоветской детской книге*, Очерки визуальности (Москва: Новое литературное обозрение, 2019).

[13] Lásd a Kommunista Párt Központi Bizottságának 1931. december 29-i határozatát.

[14] Kalavszky Zsófia, „A kis nagy Puskin: Danyiil Harmsz *Puskinról* és *Puskin* című műveinek összeolvasási kísérlete", in Szabó Tünde és Szili Sándor, szerk., *Valós és virtuális terek: Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában XII.*, 51–62 (Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 2022).

[15] Harmsz felesége a visszaemlékezéseiben így jellemzi a férje és a gyerekirodalom viszonyát, illetve a férje hozzáállását a gyerekirodalmi szövegekhez: „Hallottam olyan véleményt, hogy amit Dánya gyerekeknek írt, csupa fércmű, amit a kisujjából rázott ki, hogy ez csak pénzkereset volt a számára.

mondhatjuk, hogy kísérletezett: fennmaradt egy írása, egy felnőtt és egy gyerek közötti *beszélgetés* Puskinról (ez *Puskin* címen majd csak 1987-ben lát napvilágot) és egy másik, amely a költőről szóló *ünnepi beszéd* műfajához közelít (ezt a jelenlegi kiadások a jegyzetek között teszik közzé, cím nélkül). Tegyük hozzá, hogy a költő ennek keletkezésével megegyező napokban fejezi be a *Puskinról* című („Nehéz bármit is…"), felnőtteknek szóló miniatúráját is, és valószínűsíthetően az *Anegdoták Puskin életéből* című hétrészes ciklusát is ekkor írja.[16]

Hogy *gondot, nehézséget* okozott a költő-író Harmsznak 1936 telén a *Puskinról való beszéd,* ennek nyomait nem csupán a kéziratok alakulástörténetében látjuk, hanem műveinek beszélői is sokszorosan vallanak erről, méghozzá azzal az abszurd helyzettel kapcsolatban, hogy miként lehet beszélni valakiről (ráadásul Puskinról) olyanoknak, akik nem is hallottak még róla: „Nehéz bármit is mondani Puskinról annak, aki semmit nem tud róla. Puskin hatalmas költő" – írja december 16-án Harmsz miniatúrájában.[17] December 18-án pedig a gyerekeknek szánt írásai, vázlatai, nekirugaszkodásai tulajdonképpen ezt a „nehezen"-t teszik *performatívvá:* megvalósítja a Puskinról való beszédet egy gyerekkel, *aki semmit nem tud Puskinról.* „Hogyan, te megtanultad Puskin versét kívülről, és nem tudod, hogy ki ő? […] Puskin híres költő. Tudod, hogy ki az a költő?" stb. A Puskin mint alak megteremtését, megszólítását lehetővé tevő *nyelv megtalálásának nehézsége,* amivel éppen (a fikció szerint is) Harmsz küzd, ráadásul mindez sokféleképpen tematizálódik, például általában véve a versírás gondjaként, ami a beszélgetésben Puskin saját problémájaként is megjelenik, így (sokadszorra) tükröződik a jelenben a múlt:

Természetesen szerette volna nyomtatásban látni azt is, amit a felnőtteknek írt, s amit annyira fontosnak tartott. De egyáltalán nem gondolom, hogy a gyerekeknek fércműveket írt. Legalábbis én még célzást sem hallottam tőle soha ilyesmire. *Nagyon is komolyan vette a gyerekirodalmat*. A Jozs [Sün] és a Csizs [Csíz] szerkesztőségébe járt be Marsakhoz… Soha nem vettem észre rajta, hogy egy pillanatig is zavarta volna, hogy gyermekírónak tekintik. Aztán meg, ha tényleg vacakságokat írt volna a gyerekeknek, miért szerették annyira a verseit meg a meséit? Én ezt nem hiszem. Ha ő maga nem talált volna örömet abban, hogy gyerekeknek ír, akkor aligha tudott volna olyasmit létrehozni, ami annyira tetszett nekik. Mikor a gyerekeknek írt, nemhogy a kisujjából rázta ki a verseket, de *inkább nagyon sokat bajlódott velük*." Marina Durnovo, „Marina Durnovo – Férjem, Danyiil Harmsz", ford. Szilágyi Ákos, *2000*, 7–8. sz. (2012): 99–110, 103, kiemelés tőlem – *K. Zs.* Az interjú 1996-ban készült, 2001-ben jelent meg először orosz nyelven.

[16] А. А. Александров, „Материалы Д. И. Хармса в рукописном отделе Пушкинского Дома", in *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год*, 64–79 (Ленинград: Наука, 1980); А. Т. Никитаев, „Пушкин и Гоголь (Об истории сюжета)", *Литературное обозрение* 9–10. sz. (1994): 49–51, 51; Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, ford. А. Перовская (Санкт-Петербург: «Академический проект», 1995), 451.

[17] Valerij Szazsin szerint egyértelmű, hogy itt a két szöveg összekapcsolódik. Даниил Хармс, *Тигр на улице*, szerk. В.Н. Сажин, Даниил Хармс. Собрание сочинений в трех томах 3 (Санкт-Петербург: Азбука, 2011), 403.

> Volt, hogy [Puskinnak] nem ment a versírás. Ilyenkor elkeseredettségében rágta a ceruzát, kihúzogatta a szavakat, és újakat írt a kihúzottak fölé, javította a verssorokat, és többször átírta őket. Ám, ha készek lettek, a versei olyan könnyűek és szabadok voltak, hogy úgy tűntek, mintha Puskin azokat mindenféle nehézség nélkül írta volna meg.[18]

A nehézség, amit Harmsz mind a miniatúrájában, mind a beszélgetésben problematizál, a *hatalmas* szó jelentésének ismeretelméleti definiálhatatlanságával kapcsolódik össze (lásd az 1937-es, sztálini Puskin-jubileum egyik legfontosabb célja, konstrukciója a *hérosz,* a *monumentum,* a *nagy* Puskin megteremtése volt), mégpedig a „valaki *ismeretlen,* ugyanakkor *közismert*" fogalmak egyidejű érvényességének perspektívájában. A filozófiai értelemben a valójában senki által *nem ismert* Puskin-élet, illetve -életmű és a *tömegesen, széles körben ismertté tett* Puskin *név* (hiszen 1936–37-ben mindenkinek ismernie *kellett* a nevét, még a kisgyerekeknek is) és a *nagyság* / a *híresség* fogalmak jelentéseivel kezd el játszani Harmsz és vezeti el az olvasóját miniatúrájában az abszurdig, a *nem-beszédig*, a beszédképtelenségig.

3.

Miközben Harmsz végül a *dialógus* műfajánál állapodik meg a gyereklapban publikálandó *Puskin* című írását illetően, egy másik alkotásában a korabeli tömegkultúra alapvető műfajához nyúl, az anekdotához, amely a Puskin-közvetítés igen fontos csatornájaként szolgált az orosz, majd szovjet városi közösségekben a századforduló óta.

Harmsz valószínűleg 1937-ben *Anegdoták Puskin életéből* címmel (az anegdotákat így, g-vel írja[19]) egy kisciklust fejez be, amely hét darab számozott, úgynevezett aneg-

---

[18] Даниил Хармс, „Пушкин", in Даниил Хармс, *Даниил Иванович Хармс. Произведения для детей*, Даниил Иванович Хармс. Полное собрание сочинений 3, 190–197 (СПб.: Академический Проект, 1997).

[19] A *k-g* hangok/betűk felcserélése, ha imitációként tekintünk Harmsz szövegeire, utalhat a városi anekdotára mint alacsony nyelvi regiszterben megszólaló műfajra, a rontott nyelvhasználatra/írásmódra, és arra a társadalmi csoportra, amely formálta ezeket a szövegeket. (Valóban létezett olyan ponyvakiadású Puskin-anekdotagyűjtemény a 20. század elején, amely a címében az *Anegdoták* és nem az *Anekdoták* szót szerepelteti.) Ugyanakkor a *k* hangnak/betűnek a *g* hangra/betűre való lecserélése egy, a maga nyelviségére reflektáló irodalmi műben jele egyúttal a nyelv nem konvencionális használatának, amelynek eredménye a kisiklatott, a jelentést megakasztó, „értelmetlen", csak önmagát jelentő hangsor, végső soron pedig a köznapi jelentés nélkül maradó szöveg. Harmsz szövegében a címbéli „nyelvi rontás" ráadásul nem áll társtalanul. Az ötödik anegdotában, Puskin *arpigarmák*at ír. Ezek a szójátékok a *zaum* (az értelmen túli nyelv) megtestesüléseihez hasonlóak, amely az orosz avantgárd csoportok által kidolgozott és alkalmazott irodalmi eljárások egyike volt.

dotát tartalmaz.[20] A ciklus darabjai egyenként 3–6 mondatból álló miniatűrök, verssűrűségűek, cselekményük szinte nincs. Mindegyikük középpontjában Puskin áll.

Az anegdota szó választása és címbe emelése Harmsz részéről az 1930-as évek Szovjetuniójában önmagában is, de Puskinnal kapcsolatban még inkább provokatív tett volt. Maga a műfaj és a műfaj használata (lásd anekdotázás) az uralkodó ideológiai irány szerint a kispolgári, a múlt rendszerből itt maradt, műveletlen, osztálytudat nélküli elemek megvetendő életformájára és elítélendő világnézetére utalt. Fontos tudnunk, hogy a 20-as évek végére a párt minden eszközt felhasznált, hogy a városi kultúra korábbi szórakozási, civil közösségi formáit ellehetetlenítse, megszüntesse. Ebbe beletartozott például a ponyvakiadványok elkobzása, a tömegkiadványokat nyomtató kiadók megszüntetése, az utcai performanszok, a kintornások és az esztrádműsorok betiltása vagy a nagy népszerűségnek örvendő szatirikus újságok megszüntetése, átszervezése, központosítása. A cél az új proletár kultúra létrehozása volt.

A műfaj – az *anegdota* –, a hivatalos, a jubileumi műfajok és az általuk kijelölt patetikus hangnem kereteibe tehát semmiképp nem illett, de, ahogy erről egy korábbi tanulmányomban írtam,[21] természetesen az *Anegdotákban* körvonalazható Puskin-alak, -koncepció sem felelt meg a 30-as évek központosított kultúrpolitikája által elvárt Puskin-képnek és -diszkurzustípusoknak. Még akkor sem, ha Harmsz természetesen nem *anekdotát* írt. Fontos szerzői index a cím, csakhogy – amint ezt kifejtem –, a költő a létező műfaj árnyékában marad, de trükkös, kreált *reflektálatlanság*ában ellép tőle, ami ugyanakkor *hiperreflektív gesztus*. Az egyik perspektíva a valóságra ráutalt, annak darabjait reprezentáló, azokat felmutató városi (közhasználatú) műfaj beszélőjének és létmódjának az (imitált) működtetése, a *túlazonosuló* álláspont. A nyelv itt a maga *reflektálatlanság*ában van jelen. A másik perspektíva a *hiperreflektív*ként működtetett magasirodalmi szöveg, amely mint elsősorban nyelviségében jelen levő, az anekdotákat és Puskint tisztán nyelvként reveláló megszólalás. Ennek perspektívájából Puskin és az életéről szóló szövegek elsősorban nyelvi létmóddal rendelkeznek, így a valóságra utalás, a biografikus elemek eltűnnek, feloldódnak, és Puskin az *anegdotákban* mint a nyelvvel való játékra felhívó, e játékot sugalló illokuciós erőként testesül meg. A Harmsz-szövegek ebből a perspektívából

[20] Harmsz Puskiniádája időben így rekonstruálható: 1934-ben írja meg *Puskin és Gogol* című egyfelvonásosát, amely az *Esetek* ciklus része lesz később. 1936 decemberében egy-két nap különbséggel fejez be egy *Puskin* és egy *Puskinról* című szöveget (az előbbi egy Kirill nevű kisfiúval folytatott beszélgetés, a második egy „Nehéz bármit is…" sorkezdetű jelenetminiatúra, amelyben Puskin Gogollal együtt szerepel), ugyanezen hónapban több más Puskin tárgyú vázlata is születik. Az *Anegdoták Puskin életéből* című hétrészesét 1937-re, illetve 1939-re datálja a szakirodalom. Az 1939-es dátumot Valerij Szazsin valószínűsíti. Lásd Даниил Хармс, „Анегдоты из жизни Пушкина", in Даниил Хармс, *Новая анатомия*, szerk. В.Н. Сажин, Даниил Хармс. Собрание сочинений в трех томах 2, 363–365 (Санкт-Петербург: Азбука, 2011), 365.

[21] Kalavszky Zsófia, „Kapitulálni a kultuszból. Danyiil Harmsz: *Anegdoták Puskin életéből*", in Szabó Tünde és Szili Sándor, szerk., *Emigráció: Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában XIII.*, 102–119 (Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 2023).

már nem *imitálnak* valamely beszédmódot, történeteket, nem azonosulnak, illetve túlazonosulnak valamely beszélővel és annak Puskin-képével; ezekben a szövegekben a szüzsé – tisztán nyelvi és szövegtörténés. Egyszóval e két perspektíva – a *reflektált* és *a reflektálatlan* – eldöntetlensége az, amelyben a harmszi szöveg szubverzív ereje megvalósul.

Harmsz választása ugyanakkor nem csupán a kortárs politikai kontextus szempontjából érdekes, hanem azért is, mert egy nagyon komplex és komoly történeti múltra visszatekintő fenoménnal kezd dialógust.

Ciklusának címe – *Anegdoták Puskin életéből* – történetileg sokszorosan terhelt.

1937-re ugyanis a „Puskin-anekdoták" *szókapcsolat* is foglalt volt, mint *műfaj* és sajátos *fenomén* pedig már több, mint száz éves előtörténetre tekintett vissza, sok száz elemű, vegyes és változó szövegkorpuszként terjedt, cirkulált. A kutatók és a kulturális elit számára széles körben ismertek voltak a 19. század második felétől gyűjtött és feljegyzett úgynevezett *irodalmi-történeti* Puskin-anekdoták.[22] A városi szóbeliségben a 19. század nyolcvanas éveitől ugyanakkor virulens módon nőtt az alacsony regiszterű, hétköznapi témájú, *városi* Puskin-anekdoták száma is,[23] amelyek 1920-ra egészen bizonyosan a városi folklór alapelemeivé váltak. Végül meg kell említenünk egy, az anekdotáknak e két szóbeli csoportjától különböző harmadikat, amely Puskin tömegkulturális alakjának felépítésében jelentős szerepet játszott. Ezek a már leírt, megjelent és a hallott anekdotákból összeállított, szerkesztett *anekdotagyűjtemények* voltak – a címük sok esetben csupán ennyi volt: *Anekdoták Puskin életéből*[24] –, amelyekben a Puskin-biográfia mint anekdotákból felépített életrajzi ív volt jelen. Tömegkulturális, populáris kiadványokként jelentek meg, amelyek egyfelől szórakoztatni akartak, másfelől a szélesebb olvasóközönségnek Puskin alakja és élete iránti kíváncsiságából kíséreltek meg hasznot húzni.[25] Mindhárom csoport a Puskin-reputáció, majd a költő halála után a 19. századi, cári Puskin-kultusz különböző történeti szakaszainak egy-egy jellemző műfaja.

Számba kell venni ugyanakkor még egy tényezőt. Éppen az 1920–30-as években növekszik meg tudniillik egy, az irodalmi elit felőli érdeklődés a Puskin *hétköznap-*

---

[22] Kalavszky Zsófia, „Puskin és az irodalmi anekdota", in Csörsz Rumen István, szerk., *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 9, 57–72 (Budapest: Reciti, 2021).

[23] Kalavszky Zsófia, „Puskin és a városi anekdota (orosz, lett és lengyel nyelvű forrásokban)", in Csörsz Rumen István, szerk., *Doromb: közköltészeti tanulmányok* 11 (Budapest: Reciti, 2023), publikációra elfogadva, megjelenés alatt.

[24] Lásd például az alábbi ponyvakiadásokat: А. А. Анисимов, szerk., *Анекдоты изъ жизни Пушкина*, Типография И. Я. Полякова (Москва, 1899); Ив. Ив. Иванов, *Анекдоты изъ жизни Пушкина* (Москва, 1899).

[25] Nem ismerek olyan kutatást, amelynek a középpontjában a századvégi és a századfordulós anekdotagyűjtemények, különös tekintettel a puskiniakra, állnának. Részben érintem a problémát itt: Kalavszky Zsófia, „»És nyugaton felragyogott a természet vörös cárja«.: Megjegyzések az 1920-as években gyűjtött, moszkvai Puskin-legendákhoz", in Csörsz Rumen István, szerk., *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 8, 147–164 (Budapest: Reciti, 2020).

jait megelevenítő történetek, a költő 19. századi életmódját, szokásait, döntéseit bemutató, megjelenítő történetek iránt. A Puskin kinézetét (hosszú körme, göndör haja, majomszerű arcvonásai stb.), egy-egy mondását, szokásait, gesztusait, kacagását, ruhaviseletét stb. leíró, rögzítő szövegek igen fontossá válnak. Ennek hátterét a szimbolista irodalomnak az *esztétikai életfilozófia* iránti megnövekedett érdeklődésében jelölhetjük ki. Az életnek a romantikában gyökerező azon felfogása, amely azt mint műalkotást szemlélte, és úgy vélte, hogy esztétikai értékekkel bír, ezekben az években és a századelő művészetesztétikáiban újult erőre kapott.[26] A 19. századi költő mindennapjait bemutató történetek iránti kíváncsiság egyet jelentett valamiféle egyéni, „saját Puskin" iránti tisztelet megfogalmazásával – az „én Puskinom" konstrukciója, szemben az állam „mi Puskinunk"-jával –, amely a költő életének valamilyen típusú követésében és/vagy a költőhöz magához, illetve családjához való szimbolikus és fizikai kapcsolódások ki- és felmutatásában öltött testet. A 20–30-as években tehát nem azt a mentalitást látjuk visszaköszönni, amelyet a Puskin életéről összegyűjthető információk lázas megtalálásában és nyilvánosságra hozásában látunk kiteljesedni a 19. század második felében, illetve a végén. Harmsz alkotóéveivel egy időben a Puskin élete iránti érdeklődés új keretet/koncepciót kapott értelmiségi körökben; az a „Puskin, az ember", méghozzá az életét a műalkotás szabályai szerint megteremtő, *harmonikus ember* ideájában koncipiálódott újra. Ahogy Irina Paperno írja, az Ezüstkor művészelitje megteremtette a maga számára a mitikus példaképét, ez pedig az orosz irodalom Aranykorának Puskinja volt.[27] A költő követését pedig nem csupán a puskini költészeti tradícióinak folytatásában látták *(poetyicseszkoje puskinyiansztvo),* „irodalmi életrajzuk" felépítéséhez a Puskinhoz való közelségük hangsúlyozása ugyanannyira hozzájárult, mint ahogy az életükben is követendő mintának tekintették a költő életvitelét *(zsiznyennoje puskinyiansztvo)*.[28] Az úgynevezett „Puskin-követés" – immár másodszor a történelem folyamán – ennek megfelelően nem maradt a szövegek terében, beszivárgott a 20-as évek költőinek, íróinak hétköznapi életébe, látványos gesztusokban (pl. párbaj), külsődleges elemekben (pl. ruházat *á la Puskin*) manifesztálódott.[29] A legfontosabb és egyben szenzációs erejű kötet Vikentyij Vereszajev *Puskin az életben: A kortársak eredeti tanúságainak szisztematikus gyűjteménye* ('Puskin v zsiznyi: Szisztyematyicseszkij szvod podlinnüh szvigyetyelsztv szovremennyikov', első megjelenés: 1926) című munkája volt, amely anekdotákat, memorabilékat és sok-sok fragmentumot tartalmazott Puskin-levél-

[26] Többek között Marina Cvetajeva, és Anna Ahmatova Puskin-esszéi sorolhatók ide.

[27] Irina Paperno, „Пушкин в жизни человека Серебряного века", in Boris Gasparov, Irina Paperno, és R. P. Hughes, szerk., *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From Golden Age to the Silver Age*, 19–51 (Berkeley: University of California Press, 1992).

[28] Uo.

[29] Alekszandr Blok, Marina Cvetajeva, Anna Ahmatova, Szergej Jeszenyin, Vlagyimir Majakovszkij, Oszip Mandelstam, Borisz Paszternak „irodalmi életrajzában" Puskin meghatározó szerepet foglal el. Lásd Левитт, *Литература и политика*, 178.

részletekből, -beszélgetéstöredékekből, továbbá a Puskin-kortársaknak a költőről rögzített meglátásaiból is válogatott.[30] A Vereszajev-kötet szerkesztési elve kronológiai volt, egyfajta „dokumentum-regényben", montázsszerűen bontva ki a kortársi szövegtöredékekből a Puskin-életrajzot. Vereszajev kötetének címe plasztikusan jelölte ki a kiadvány koncipiálójának célját: bemutatni Puskint a hétköznapokban, felmutatni az embert, a személyiségét, a kinézetét, az öltözékét, a beszédmodorát, és mindezt a *kor(társak) hangján* stb. A *portrészerű* bemutatáshoz pedig elengedhetetlenek voltak az immár (valamilyen mértékben) ellenőrzött és szelektált anekdoták, sokszor csupán az apró fragmentumok is.[31] Vereszajev vállalkozása azért is lesz kitüntetett Harmsz szempontjából[32] – erre Alekszandr Kobrinszkij nyomán Oleg Lekmanov hívja fel a figyelmet –, mert az anekdotákon vagy anekdotikus szövegeken kívül olyan típusú szövegeket is gyakran szerepeltet a válogatásában, amelyek valamely Puskinhoz kapcsolódó, a visszaemlékezők által elmesélt történetet adnak közre, a formájuk egyáltalán nem emlékeztet a csattanóra kihegyezett városi anekdoták szerkezetére, ugyanakkor Puskin furcsa, bizarr, meghökkentő szokásairól szerzett élmények lenyomatai, hol pedig olyan észrevételek, amelyek minden ceremonialitás nélkül, familiáris környezetben, a maga közvetlenségében mutatják a költőt.[33]

Végezetül mindez nem volt elválasztható természetesen attól sem, hogy az 1920-as években az akadémiai, professzionális Puskin-kutatás hajnalán szükségszerűen megkezdődött a 19. századi Puskin-örökség gondozásával való szembenézés is – 1890-től Puskin egyetemi kurzusok anyagává vált, ekkortól datálódik a Puskin-kutatás –, a 19. századi Puskin-kutatók örökségének feltérképezése, az úgynevezett romantikus historiográfiai módszerek felülvizsgálata, és azok a konceptuális viták, amelyek célja a tudományos igényű életrajz megalkotása, az életmű feltérképezése volt, azaz ismét a középpontba kerültek a Puskin életeseményeit bemutató, vissza-

[30] В. В. Вересаев, *Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников (1936)* (Москва: Московский рабочий, 1984). Az utolsó Vereszajev által szerkesztett kiadás 1936-os. 1945-ben, a szerző halálát követően utoljára, de már más címmel még egyszer megjelenhetett, ezt követően a kötetet érthető okokból nem adták ki, bibliofil ritkasággá válik egészen az 1990-es évekig.

[31] A kötet jelöli, hogy mely szövegrészletek fogadhatók el hiteles forrásként, és melyek azok, amelyeket erős forráskritikával érdemes kezelni.

[32] Nem csupán Harmsz, de számos más kortárs író, köztük Mihail Bulgakov szempontjából is, aki a Puskin-jubileumra időzített Puskin-drámáján eredetileg Vikentyij Vereszajevvel társszerzőként kezdett el dolgozni 1934-től. E munka menetéről, majd a szakításukról, és ennek okairól magyar nyelven a Bulgakov-naplókban olvashatók részletek. Mihail Bulgakov, *Sárba taposva: Naplók, levelek 1917–1940*, ford. Kiss Ilona (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004), 354–414.

[33] Олег Лекманов, „Об одном источнике »Анекдотов из жизни Пушкина« Даниила Хармса", in Олег Лекманов, *Книга об акмеизме и другие работы*, 279–282 (Томск: Водолей, 2000).

emlékező történetek.[34] Két munkát említek itt csupán, amelyek Harmsz szempontjából fontosak lehettek. Az egyik Szergej Gesszen és Lev Modzalevszkij *Razgovori Puskina* ('Puskin beszélgetései, mondásai') című 1929-ben megjelent kötete volt, amelynek előmunkálatait még a Puskin-kutató Modzalevszkij kezdte meg, majd Julian Okszman és Msztyiszlav Cjavlovszkij fejezett be. A könyv legfontosabb célja, hogy összegyűjtve kínálja olvasója számára Puskin szóban elhangzott aforizmáit, anekdotáit, figyelemre méltó mondásait, és ezzel „feltámassza az élő puskini szót". Mintha Puskin Eckermannjai szólalnának meg benne, akik a spontán, szerkesztetlen puskini élőbeszédet vetették papírra, pontosabban ez a lejegyzések fikciós kerete.[35] A másik Pjotr Bartyenyev archívumából kinyert anyag, amelyet Cjavlovszkij válogatott és állított össze 1925-ben.[36] Bartyenyevnek a Puskin-kortársakkal készített beszélgetéseiből állt össze a kötet.[37]

E kötetek immár egy egészen más kulturális, mediális, társadalmi, politikai és gazdasági kontextusban, a forradalom utáni Szovjetunióban, az irodalmi és a tudományos elit köreiben, és a szovjet társadalom régi-új olvasórétegeiben váltak népszerűvé. Ahogy ezt 1921-ben többen megfogalmazták, a kulturális másság kora lépett életbe, cezúra vágta el a régi világ („a péteri és pétervári orosz történelem kora") Puskin-tudását a máétól.[38] A Puskinról szóló anekdoták egyszerre fel- és leértékelődtek: a tudás- és értékközvetítés megszakadt folytonosságának vagyunk tanúi. A 20-as 30-as években összeállított gyűjtemények már nem edukációs céllal születnek, nem szórakoztatni akarnak, és nem is a gazdasági haszonszerzés okán szerkesztik őket kötetté; a 19. századi anekdoták végérvényesen eloldódnak eredeti kulturális közegüktől.

A Puskin-kultusz 19. századi – nevezzük úgy – *reflektálatlan* időszakát leváltja az a korszak, amely sokszorosan (esztétikai, filozófiai, ideológiai, politikai értelemben) *reflektálttá* teszi az anekdotát mint műfajt, mint megnyilatkozási módot, a benne kirajzolódó Puskin-képet, és elhelyezi, minősíti a *20. századi (pártállami) kultusz* mint kulturális, társadalmi, politikai jelenség kontextusában is. A 30-as évektől még említeni sem volt ajánlatos ezeket, hiszen a *politikai anekdota* mint a közvélemény kifejezésének új szovjet fenoménja kontextusába kerültek. A politikai anekdota felforgató erejét pedig a hatalom felismerte, terjesztése egyre keményebb retorziókat

[34] A formalisták Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum, Jurij Tinyanov nagy generációjának Puskin-stúdiumai máig a Puskin-kutatás alapmunkái.

[35] С. Гессен és Л. Модзалевский, szerk., *Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизведение изд. 1929 г.* (Москва: Политиздат, 1991).

[36] П. И. Бартенев., *Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851–1860 годах* (Москва: М. и С. Сабашниковы, 1925).

[37] Arra, hogy ezek a kötetek – forráspublikációk – mennyire meghatározóak voltak, csak egyetlen példát említenék: a szovjet gyereklapok 1937. februári, ünnepi számaiban szereplő Puskin-életrajzok szerzői szövegszerűen felismerhető módon innen vették át anyagukat.

[38] Vlagyiszlav Hodaszevics és Alekszandr Blok az Írók Házában tartott beszédéről lásd Левитт, *Литература и политика*, 180.

vont maga után, azaz ennek az új műfajnak a felvirágzása lehetetlenné tette általában véve az *anekdoták* tudományos igényű gyűjtését, elemzését, feldolgozását. Az anekdota címszó a szovjet lexikonokból, enciklopédiákból is kimaradt, ahogy erről friss kutatásában Mihail Melnyicsenko ír.[39]

A harmszi *Anegdoták* kisciklus annak ellenére tehát, hogy a Puskin-kultusz témáját explicit módon nem érinti, számos sajátossága okán vizsgálható a kultusz *történeti* és *politikai* alakulása szempontjából. A hét rövid jelenetből álló szöveg tudniillik a címben jelzett tárgyánál fogva (lásd Puskin életéből), illetve a hét jelenet különálló szüzséiben megjelenő valóságreprezentációs jelzések okán[40] azt az illúziót kelthetik olvasójukban, hogy Harmsz az 1799–1837 között élt történelmi személynek, azaz Puskinnak az életéből vett, elsősorban információs értéküknél fogva figyelemre méltó eseteit gyűjtötte össze, és osztja meg olvasóival. A fikció szerint tehát Harmsz „beáll" anekdotagyűjtőnek, illetve -mesélőnek (magára veszi az orális kultúra működtetőjének, továbbadójának és társalkotójának a szerepét) és ezen igen népszerű, kiterjedt, komplex és vegyes történelmi szövegkorpusznak a folytatását imitálja, mintegy „leír" belőlük hetet.

Mit csinál Harmsz? Az orosz irodalom történetében először hozza létre az *írói Puskin-anekdotákat*, amelyek később óriási hatással lesznek mind a városi szóbeliségre,[41] mind az underground, mind a posztmodern szovjet irodalomra.

Az 1930-as évek közepének hivatalos kultúráját egyszerre jellemezte a Puskin-képet kollektívvá tevő, monofunkcionálisan működő diszkurzus és a Puskinról előírt és meghatározott mederben folyó, mindent leuraló, állandósuló, információs zaj jelenléte. Ezzel egyidőben leírható egy más típusú (ellen)kultusz is, amelyet mind a Szovjetunióban maradt, mind az emigrációba kényszerült kulturális elit formált (lásd 'Puskinnal való érintkezés', a 'részesülés a puskiniban'). Továbbá rögzíthető egy a költőről szóló, igen tekintélyes, közköltészeti eredetű és a ponyvanyomtatványok által is formált, tömegkulturális hagyomány. Azt állítom, hogy Harmsz kisciklusát, az *Anegdoták*at érdemes egyszerre többféle kontextusba állítani, hiszen az gazdagon reflektál a maga 19. századi irodalmi- és kultúrtörténeti előzményeire, ugyanakkor organikusan és mélyen beágyazott az 1930-as évek szovjet kulturális, irodalmi és társadalmi szituációjába is, de épp annyira elválaszthatatlan a harmszi poétikától, művészetfilozófiától és világlátástól. A kultusz- és műfajtörténeti, poétikai, narrato-

[39] A szovjet hatalomnak a politikai anekdotákhoz való változó viszonyáról, amely eleinte megtűrte (20-as évek), majd tiltotta és üldözte a műfajt, egy tekintélyes szövegkorpuszt feldolgozó, friss monográfia számol be: Михаил Мельниченко, „Введение", in *Советский анекдот. Указатель сюжетов*, 7–23 (Новое Литературное Обозрение, 2021).

[40] Például történelmi nevek; kifejezések és egy évszám: „Mint köztudott, Puskinnak…"; „Amikor Puskin eltörte a lábát…"; „1929 [sic!] nyarát Puskin falun töltötte…".

[41] Kalavszky Zsófia, „A Vidám srácok, Harmsz és a késő szovjet szamizdat: (Наталья Доброхотова-Майкова и Владимир Пятницкий. »Лев Толстой очень любил детей…«: Анекдоты о писателях, приписываемые Хармсу. Ред. Софья Багдасарова. Москва: Бомбора, 2020.)", *Reciti.hu*, 2020, https://www.reciti.hu/2020/6151.

lógiai és irodalomszociológiai megközelítések együttes végiggondolása pedig nem csupán Harmsz szövegének értelmezési lehetőségeit tágítja ki, de alkalmat ad arra, hogy az 1920–30-as évek átmeneti időszakáról, változatos Puskin-képeiről, a tudományos elit Puskin-kultuszáról, a már nem orosz, de még nem teljesen uniformizált, szovjetizálódó társadalom politikai Puskin-kultuszáról és általában az irodalom használatáról beszéljünk.

KÉT FUTURISTA LENYOMAT

– Kassák Lajos két korai prózaszövegének értelmezéséhez –

Hocza-Szabó Marcell
Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
doktorandusz
szabomarcell713@gmail.com
ORCID 0009 0000 3599 9529

Two Futurist Impressions

– Analyzing Two Early Prose Texts by Lajos Kassák –

The paper examines two early prose texts by Lajos Kassák from the perspective of futurist aesthetics. By introducing new interpretative possibilities inherent in this approach, it attempts to transform the interpretative consensus that has so far emerged in criticism on the poetics of Hungarian activism. In a comparative analysis of the narrative and motivic systems of *Ballada* and *Anarkistatemetés,* the text aims to highlight the micro- and macro-level interrelations within the individual structure of these works. While describing the simultaneously allegorical and analogical organizing principles of the textual and tropical structures, the paper also seeks to describe the central concept of Hungarian activism (the collective individual), thus immanently incorporating into the interpretation of the works the characteristics of activism of the Hungarian avant-garde movement in the 1910s. The study shows that the scrutinization of the texts' futuristic poetic traits can productively contribute to their understanding. The analyses of Kassák's writings also juxtapose their imaginative structures concerning aesthetics and ideology, which may also help to reconsider the role of Hungarian activist literature that has been underestimated presumably due to the same duality.

Keywords: Lajos Kassák, avant-garde, futurism, Hungarian activism

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.6

Literatura_2023_4_Könyv.indb 478 2024. 02. 23. 15:58:42

1. A futurizmus és a futurista próza vizsgálatának problémái

A futurizmus a magyar irodalomtudomány diskurzusában csak elszórtan megjelenő és ellentmondásokkal terhelt fogalom, ami a 20. század eleji recepciójának problémáiból[1] és az idekapcsolódó szövegek poétikai értelmezése helyett a kultúrtörténeti szempontok nyomatékosításából eredhet. Az utóbbi időben azonban a hazai és a nemzetközi kutatások eredményei révén lehetőség nyílhat arra, hogy a magyar avantgárd futurista[2] vonatkozásait a fogalmat terhelő problémák áthidalásával vizsgáljuk meg. A szakirodalom elsősorban Kassák Lajos *Éposz Wagner maszkjában* című kötetének *Brr… bum…* kezdetű versét, illetve két korai novelláját *(Anarkistatemetés,*[3] *Ballada)* tekinti konszenzuálisan futurista hatású alkotásoknak, a novellák futurista stílusjegyeit viszont főként az aktivizmushoz sorolják. Bori Imre Kassák korai prózáit vizsgálva a zaj és csend ellentétének viszonyát is az aktivizmushoz köti,[4] valamint a Marinetti-féle haditudósításhoz hasonlító[5] *Ballada* csata közbeni felkiáltásait expresszióegységeknek[6] nevezi, amivel egyúttal a novellát az expresszionizmus dominanciájában értelmezi. Hasonló attitűddel elemzi később Szabó Júlia az *Anarkistatemetés*t, ám tanulmányában úgy határoz, hogy a „magyar aktivizmus a futurizmustól örökölte dinamizmusigényét, harckészségét és néhány témáját, amelyet később a futurizmustól eltérő interpretációban dolgozott fel",[7] kiemelve a magyar aktivizmus futurizmussal való határozott kapcsolatát. Az 1910-es évek magyar avantgárd tendenciájának tekintetében már e két tanulmány is tanúskodik az aktivizmus egyszerre futurista és expresszionista jellegéről.

Az aktivizmus „izmuskeveredései" mellett a két novella műfaji besorolása is kérdéseket vet fel, mivel a Kassákra jellemző alkotásformák olykor nem választják el határozottan a prózát és a lírát egymástól.[8] A Kassák-novellák líraiságát Béládi Mik-

---

[1] A problémakört Dobó Gábor tanulmányai részletezték: Dobó Gábor, „A futurizmus Magyarországon (1909–1944)", *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 709–728, illetve Dobó Gábor, „Elképzelni a háborút: »őrjöngő futuristák« és »áruló olaszok« a tízes évek közepén megjelenő magyar lapokban", in Dobó Gábor és Szeredi Merse Pál, szerk., *Jelzés a világba*, 52–68 (Budapest: Kassák Alapítvány, 2016).

[2] A dolgozatban a futurizmus megjelölés alatt az olasz avantgárd irányzat értendő.

[3] A novella címe több változatban is létezik. A dolgozat a *Khalabresz csodálatos pupja* című 1918-as novelláskötet kiadásához hűen az *Anarkistatemetés* címet, illetve szöveget fogja használni, csakúgy mint a *Ballada* esetében. Kassák Lajos, *Khalabresz csodálatos pupja* (Budapest: Táltos Kiadó, 1918), 67–76, 142–148.

[4] Bori Imre, „Kassák Lajos »sötét világa«", in Csaplár Ferenc, szerk., *Magam törvénye szerint*, 17–23 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987), 21.

[5] Szabó György, *A futurizmus* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 13–39, 115.

[6] Bori, „Kassák Lajos…", 21.

[7] Szabó Júlia, *A magyar aktivizmus művészete* (Budapest: Corvina Kiadó, 1981), 47.

[8] Aczél Géza, *Kassák Lajos* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 11. A később elemzett *Ballada* címválasztása is e tekintetben sokatmondó, hiszen egyszerre kifejezi a lírai és prózai vonatkozásait a műnek.

lós szerint erős képiségük és a nem konkrétumokkal foglalkozó, nem élettöredékek kidolgozott részletét láttató narrációjuk, hanem a sűrített és lényegre törő elbeszélésmódjuk biztosítja.[9] A prózai művek líraisága érzékelhetővé válik az olyan futurista mechanizmusokban is, mint a hasonlat helyett a kijelentés vagy a szimultán látásból eredő logikátlanságok használata,[10] amelyek a későbbiekben a művek elemzésekor részletesebb kifejtést kapnak majd. További problémát jelent a futurizmus alapvetően líraiként számontartott jellege, mi több, prózaiságának felvetése egyenesen önellentmondásnak tűnhet.[11] A futurista próza kérdéskörét Dávid Kinga érintette a futurizmus elméleti működésének felvázolása során. Elemzése szerint a tiszta intuíció miatt – amelyet a futurizmus végső célként fogalmazott meg – kérdéses a futurista próza megvalósíthatósága, hiszen a költészet akadálytalan képzelet is lehet, viszont a próza általában „kiterjesztett ráció".[12] A futurista próza mint önellentmondás feloldására lehet alkalmas a művek – Szabó Júlia által is konzekvensen alkalmazott[13] – prózakölteményként való megnevezése. A két novella futurista prózaszövegként való említése e problémákból kifolyólag a dolgozat szóhasználatában nem egyértelmű meghatározásként szerepel, csupán szükségszerű megnevezés,[14] ahogyan a futurista jelző sem az izmusbesorolás igényével lép fel, hanem azt tekinti feladatának, hogy a tárgyalt szövegek interpretációját a futurista eszközkészlet felőli értelmezésre is kiterjessze. Jelen munka célja tehát a művek szerkezetében megképződő futurista percepciós modell bemutatása, amivel a magyar avantgárd korai szakaszában jelentkező expresszionizmus narratívájának kiegészítése is együtt járhat, ugyanis e modellnek az én és a közösség oszcillációjába való helyezése párhuzamba állítható az aktivizmusban hangsúlyossá váló kollektív individuum megjelenítésével.

2. Fogalomkészlet

Deréky Pál expresszionizmusra vonatkozó fogalmai a futurizmus tekintetében is irányadóak: az éndisszimiláció, a deszemiotizáció,[15] valamint a diszharmónia és az ezzel összekapcsolódó montázselvű szerkesztésmód, amely a műegész és annak részei közti törést teszi meg a szöveg szervezőelvévé.[16] E fogalmak az avantgárd alkotás-

[9] Béládi Miklós, „Kassák korai novelláiról", in Csaplár, *Magam törvénye szerint*, 23–27, 24.

[10] Bori Imre, „A magyar avantgarde történetéből, futurizmus és futuristák a magyar irodalomban", *Ex Symposion* 23, 4. sz. (1967): 12–17, 17.

[11] A kijelentés abból a szempontból érdekes, hogy a legelső futuristának tartott mű – a *Mafarka, a futurista* – egy regény. F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista* (Milan: Poesia, 1909).

[12] Dávid Kinga, „A futurizmus esztétikája", *Helikon* 48, 3. sz. (2010): 342–359, 347.

[13] Szabó, *A magyar aktivizmus művészete*, 20.

[14] E problémakör tisztázásának feladata egy külön dolgozat tárgyát képezheti majd a későbbiekben.

[15] Deréky Pál, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi"* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998), 105.

[16] Ács Tamás, „Avantgárd-e a magyar avantgardizmus első kötete? Kassák Lajos: *Éposz Wagner maszkjában*", *Irodalomtörténet* (76) 26, 4. sz. (1995): 609–623, 620.

módok sajátosságait, akár kritériumait is jelölhetik,[17] viszont egyedi és változatos megvalósulásuk jelzi az izmusok közt fellépő különbségeket. Az éndisszimiláció és az ehhez szükségszerűen társuló deszemiotizáció[18] szoros kapcsolatban áll a percepcióval az individuum és a kollektivitás összeolvadása által (kollektív individuum) – ami a futurizmus esetében mindig értéktöbbletet jelent[19] –, mivel a futurista percepció célja az érzékelésen keresztül válságba került én megmutatása. A nyelv deszemiotizációjának ideologikus alapja tehát a kollektív individuum – amely lényegében egy éndisszimilációs folyamat –, és ennek megvalósulása a megváltozott percepcióból eredeztethető.[20] A futurizmus vizsgálata ezért a percepciót, az éndisszimilációt és a deszemiotizációt is magában foglaló fogalmak bevezetését is implikálja: a *sensibilitá*t (új érzékenység)[21] és a futurista analógiás képalkotást.[22]

A futurizmus tekintetében a közös pont a dinamizmus és az ezzel összefüggő percepciós modell. Daniela Palazzoli szerint a futurista dinamizmus „nem egy esemény önmagában történő rögzítésére utal, hanem egy cselekvés érzelmi és észlelési hatásainak rekonstrukciójára".[23] A dinamizmus egyszerre a motivikus és a narratív szövegalkotási rendszer hangsúlyos részét képezi, olyan nélkülözhetetlen mechanizmusként, amellyel a teljes futurista mű (és művészet) egymagában jellemezhető. Az ehhez kapcsolódó, a dinamizmus által felépülő percepciós modell a futurista alkotások esetében azt az észlelésen és megismerésen alapuló kifejezésrendszert jelenti, amely az egyén középpontiságából kiindulva az én külső és belső világérzékelése közti feszültség poétikai megvalósulását eredményezi. A percepció ezen futurista értelmezése a *sensibilitá* egyik legfontosabb része, mivel „olyan jelenségek újraalkotását végzi, amelyek különböző emberi képességekből erednek, mint például az ösztön, az értelem és a percepció".[24] A *sensibilitá* funkciója a technicizált ember „megszületésére" is kiterjed, ahol a megjelenő emberi én decentralizálódik, kimozdul megszokott helyéről. A futurizmus *újember*-ideáljának célja az ember helyét megadni a technicizált jövő-

[17] Deréky, „*Latabagomár…*", 105.

[18] Az éndisszimiláció nyelvi létrejötte többnyire a deszemiotizáción keresztül megy végbe, mivel mindkét esetben egy olyan működésmódról van szó, amely eddig csak egységben értelmezhető dolgokat választ szét: az éndisszimiláció tekintetében az egyént, a deszemiotizáció esetében pedig a jelölőt és a jelöltet.

[19] Deréky Pál, *A vasbetontorony költői* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1992), 47.

[20] A megfigyelés ebben az esetben szorosan a kassáki modellre vonatkozik, amelynek részletes és szöveghelyekkel igazolt vizsgálata a dolgozat későbbi részében kerül kifejtésre.

[21] Milan Serge, „The »Futurist Sensibility«: An Anti-Philosophy for the Age of Technology", in Günter Berghaus, szerk., *Futurism and the Technological Imagination*, 63–77 (Amsterdam–New York: Brill, 2009), https://doi.org/10.1163/9789042027480_004.

[22] Dávid, „A futurizmus…", 342–359.

[23] Daniela Palazzoli, „Bragaglia & Futurist Photodynamics", *The Print Collector's Newsletter* 8, 6. sz. (1978): 161–164, 163.

[24] Serge, „The »Futurist Sensibility« …", 67.

ben,[25] amit a művekben legkönnyebben az érzékelés megváltoztatásával lehetett elérni. A folyamat leképeződése a művekben megjelenő percepciót érintő válság, mely a próza esetében a narrátori szólamban érhető tetten azáltal, hogy a cselekmények elbeszélésében egyszerre érvényesül a narrátor világteremtő és a szereplők érzékelésében rejlő differenciált észlelési funkció. Ezáltal az általánosan érzékelt valósághoz nemcsak a narrátori leírás, bemutatás tartozik, hanem ezt kiegészítve a szereplők belső folyamatainak külvilágot átértékelő mozzanatai is. Avantgárd művek esetében viszont a percepció hagyományosan nem vonatkozik a külső valóságra,[26] hanem – szorosan a futurizmusra alkalmazva – egy belsőleg teremtett valóság intuitív kifejeződése, vagyis a technicizált ember megjelenéseire utaló képek nem külsőleg testesülnek meg, hanem az új kifejezésmód által belsőleg, a nyelv által válnak önteremtővé. A *sensibilitá* poétikai megvalósulása a futurista analógiás képalkotás, amelynek legfőbb kiindulópontja a „szemiotikai és szemantikai struktúrák analogikus integrációjában rejlik",[27] ahol a kifejezések elsődleges jelentésük által megfosztottan működnek (deszemiotizálódnak), miközben a másodlagos jelentésük kiteljesedését a tiszta intuíció adja meg („immaginazioni menza fili").[28] Ezt nevezte Marinetti az oldott (vagy szabad) szavak költészetének („parole in libertá"), amelynek végső szintje akkor valósul meg, amikor már az elsődleges szint meg sem jelenik. A folyamathoz szükséges egy állandó allegorikus szint megteremtése, amelyben a képek egyszerre „hordozzák önmaguk és saját jelbeliségükből fakadó jelentésüket",[29] és ahol egyszerre jelenik meg az alkotó mondanivalója az általa intuícióban megidézett képpel: dinamikus látomás jön létre.[30] A technika legrövidebb formája a *double nouns*,[31] amelyben az ily módon keletkezett képek villanásszerűen tűnnek fel: „Nap arany mérleg tányér ólom ég selyem hő kóc bíbor égszínkék pörkölés" (Marinetti: *Csata [Súly+Szag]*). Kiterjedtebb változata Marinetti *Mafarka, a futurista* című regényében érhető tetten, ahol a művön végigvonuló allegóriák – például a nő allegóriája – a gyen-

[25] A futurizmus első kiáltványában ezt metaforikus értelemben, a „sofőrtípus" említésével már előre meg is adják: „Azt az embert akarjuk dicsőíteni, aki a kormánykereket tartja, melynek képzelt rúdja átéri a földet, rohanó futásban, földi pályájának körein." F. T. Marinetti, „A futurizmus megalapítása és kiáltványa", ford. Komját Aladár, in Szabó György, szerk., *A futurizmus*, 127–138 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 131.

[26] Kappanyos András, „Az avantgárd újdonságkultusz paradoxona", *Híd* 82, 6–7. sz. (2018): 145–154, 147–148.

[27] Dávid, „A futurizmus…", 344.

[28] Uo.

[29] Dávid Kinga, „Találkozások: Vico és a futurizmus esztétikája", in Dávid Kinga és Madarász Klára, szerk., *Az olasz futurizmus és az európai modernség*, 24–47 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2012), 30.

[30] Dávid, „A futurizmus…", 349.

[31] Wanda Strauven, „Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema without Films", in Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination*, 201–228, 207, https://doi.org/10.1163/9789042027480_010.

geség analógiájában értelmezendők. A regény főhőse, Mafarka kényszeres küzdéséről szól, aki minden gyengeséget, és mindent, ami gyengeséget okoz, megvet és elutasít. Így a nőkön kívül a nemi vágyat, az értelmetlen haragot, a kétségbeesést és az alárendeltséget is. A mű lényege a tagadás, ami a gyengeségtől való megrögzött félelem által meghatározott sajátos emberértelmezésében teljesedik ki: a mindenfajta gyengeségtől – főképp a nőiségből eredeztethető tulajdonságoktól – megfosztott futurista ember utópisztikus születésének lehetünk tanúi.[32] Marinetti allegorikus rendszerében az a folyamatosan jelenlévő analogikus szint képződik meg a nő vissza-visszatérő motívuma által, amelyet Kassák – ahogyan az a dolgozat következő részeiben látszani fog – a kollektív individuum tekintetében alkalmaz.

3. Montázselvű szerkesztés, narráció, retorika, prozódia

A *Ballada* rövid történetének elején az összegyűlt tömeg a háborúba induló férfiaktól búcsúzik. A szinte egy-egy pillanatképbe sűrített rövid, sorszámokkal elválasztott részekben a férfiak kivonulása után a gyerekek kerülnek középpontba. A történet a továbbiakban a kaszárnyába beszökött gyermek, Jóska sorsát követi végig, aki a menetszázad elejére kerülve indulót zeng a katonáknak. A frontvonalra érkezve levelet ír megfutamodott barátjának a közelgő ütközet lehetőségéről, majd az ellenség előrenyomuló támadását éli át, amelyre válaszul ellentámadásba kezdenek. Az ütközet után csend honol, a sebesülten fekvő Jóskának pedig rá kell ébrednie, hogy ő sem fog életben maradni. Az *Anarkistatemetés* a *Balladá*val szemben csupán egyetlen jelenetet felölelő történet. A szüzsében négy legény egy koporsóban fekvő halottat visz az utcára, akikhez a város lakói csatlakoznak, azonban a tömegben túlburjánzó erő tragédiába torkollik: az emberek egymás ellen fordulnak.

A *Ballada* legfontosabb szerkezeti jellemzője a montázselvű struktúra, amely

> […] [a]z apró valóságdarabokat izolálja, majd megfosztja őket eredeti jelentésüktől, s végül a kimerevített, kipreparált mozaikkőként felhasználható töredékdarabokat a montázs, illetve kollázs elve alapján, saját intenciói szerint egy újabb nagyobb szabású töredékként állítja össze […][33]

Vagyis diszharmonikussá teszik a mű mikro- és makroszintjei közötti kapcsolatot. A hét részből álló novella fejezetei egy jelenet kibővített cselekménysorozataiként értelmezendők,[34] amelyek elbeszélése elkerüli a gondolati átkötéseket, kevesebb

---

[32] Ernest Ialongo, „Marinetti and the Mafarka Trial: Re-thinking the Early History of Futurism", *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts („Re-Writing/Riscritture")* 2, 2. sz.–3, 1. sz. (2015–2016): 5–23, 5–9.

[33] Deréky, *„Latabagomár…"*, 9.

[34] Egy, magyarul is fellelhető példa ehhez: F. T. Marinetti, „Vesszen a holdfény!", ford. Barna Imre, in Szénási Ferenc, szerk., *Huszadik századi olasz novellák*, 52–64 (Budapest: Noran Kiadó, 2005).

hangsúlyt fektet a tárgyilagos leírásra, miközben az említett montázselvű szerkesztéssel a részek közötti ellentétek nemcsak diszharmóniát eredményeznek, hanem dinamizálják a jelentésszerveződést is. Az effajta montázselvű szövegszerkesztés a futurista esztétikának azon felfogásával rokon, ahol a mesterséges szünetek nem a folyamatos, hanem a részleges megszakításokkal létrehozott, ezáltal végletekig kiterjesztett dinamizmus által működnek.[35] A futurista költészet ezen eszköze a próza határain belül is némiképp alkalmazható azáltal, hogy a részek minden esetben teljesen önálló jelenetet építenek fel, amit a dinamizmus legalsóbb fokától a legfelsőbbig fokoznak.[36]

Az *Anarkistatemetés* ihletője Carlo D. Carrá futurista festő 1911-es képe, amely a futurista festészet által kedvelt témát, a nagyvárosi életben gyakran megjelenő embertömegek egymásba folyó mozdulatait ábrázolja. Kassák novellája a futurista festményt ihlető anarchista Galli utolsó földi útját ültette át prózába, amihez – a narratív megalkotottsága által – egy lehetséges értelmezést adva allegorikus szerkezetet is társított. A novella egy folyamatos és dinamikus mozgásban lévő, egyetlen nap történésének keretébe foglalt, cselekményvezetésében minimalizált mű, amelyben nincsenek nagyobb, tipografikusan elkülönített részek, csupán egy egység, ahol a montázstechnika[37] leginkább a mondatok szintjén jelenik meg.[38] A mondatfragmentum azonban nem a konkrét mondatok töredezett megalkotottságát jelentheti, hanem a mondatok minden esetben képpé sűrített lényegiségét,[39] amelynek nemcsak tipográfiai jelentősége,[40] hanem dinamizáló hatása is van, ahogyan az a *Ballada* nagyobb egységekben megnyilvánuló, de hasonló vonatkozásaiban is tetten érhető volt már.

A két novella futurista vonatkozásainak szempontjából kiemelten fontos a folyamatos allegorikus szint megteremtésében szerepet játszó narráció, beleértve annak jelentésszervező retorikai és prozódiai technikáit is. Az *Anarkistatemetés* heterodiegetikus narrátora a futurista próza analógiateremtésének kulcsa, mivel a novella teljes egészében egy folyamatosan kiteljesedő elbeszélői monológ, amelyben a tömeggé vált emberek közös gondolatai csak néhány felkiáltás révén jelennek meg (például „Hajrá!" [145], „Csakazértis!"[145]). A narrátor teljesen alárendeli magát a történetnek, nem értelmezője, csak bemutatója a történéseknek, amelyekhez kom-

[35] Beatrice Sica, „Time and Space in the Writings of Marinetti, Palazzeschi, the Group L'Italia futurista, and Other Futurist Writers", in Geert Buelens, Harald Hendrix, és Monica Jansen, szerk., *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, 155–178 (Lexington: Lexington Books, 2012), 163.

[36] A folyamat a részek motivikus felépítésében érhető tetten, amelyet a dolgozat a következő fejezetben taglal részletesen.

[37] A fogalom a montázselvű szerkesztésmód mikroszintű változatára utal.

[38] Passuth Krisztina, *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig* (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), 246.

[39] Ez több ponton is összefügghet a szó és a kép intuitív futurista egybeolvadásának prózai szintre kibővített változatával.

[40] A mondatok minden esetben új sorban kezdődnek.

mentárt nem fűz, funkciójának legmerészebb pillanatai a néhol megjelenő hasonlatok (például „szűk sikátorokon lopakodtak a házig, s mint űzött, gyáva tolvajok surrantak be a kapun" [142], vagy „a máskor bömbölő gyárkürtök némán, mint óriás, fekete bálványok feszültek a tiszta, őszi ég alá" [142]), amelyek pedig visszatérő képeik által hatnak a szöveg jelentésstruktúrájára. A narrátor pozíciója ezáltal sajátossá válik, hiszen heterodiegetikussága révén mint én formálisan nem lép be a történet folyamába, viszont a nyelvhasználata olyan érzelmi bevonódást tükröz, amely akár azt is lehetővé teszi, hogy az elbeszélt világ tényleges résztvevőjeként legyen elgondolható. Egyébiránt a narrátor funkciói alárendelődnek a szöveg jelentésszervezői működésének, ugyanis csaknem minden egyes, a tömeg kontrollálhatatlanná válását megelőző rész megfeleltethető egy későbbi, már a tragédiába torkollás utáni szakasznak.[41] Így például a „[l]assan, szorosan egymáshoz bújva indult meg a menet" (142), illetve a második rész elején „Most rontó, idegen erők keveredtek a bolyba, s vad, bőszült daccal fogta magát benne a legkisebb is" (145). Hasonló oppozíció áll fenn a továbbiakban is: „Lehorgadt fejjel, mint a vihar elől szűkölő nyáj, elsőbb halkan, szó nélkül botorkáltak" (142), majd a második részben: „A féktelen akarat őrült buzgóságával hánykolódtak ide-oda az utcán" (145).

Az idézett mondatok tartalmi ellentmondása retorikai azonossággal párosul. Kappanyos András *Bővített retorika* című tanulmányában a magyar avantgárd költészet retorikai felépülésének vizsgálata során jegyzi meg, hogy a „magyar avantgárd szintaktikai műveletei nem annyira sértik, jellemzően inkább túlfeszítik, túlterhelik a magyar mondat kereteit".[42] A kifejtett gondolat a két Kassák-novella tekintetében is helytálló, ugyanis a mondatok szintaktikai összetettségében nem szabályszerűtlenségek, hanem a szabályszerűségen belül felépített „túlírások" szerepelnek például a jelzőhalmozások által. Ebben benne foglaltatik a főnevek minden esetben több, de legalább egy jelzőt társító módszere is: „Sötét, babonás képek rajzolódtak a szemekbe, s a gyászolók már nem is a halott, de élő, fájó maguk miatt tipegtek a sorban" (143). A kassáki mondatalkotásnak ezen retorikai funkciója ugyanazt teszi, mint a verseiben, azaz „bővítő, lassító, elnehezítő"[43] jelleggel ruházza fel a szöveget. A mondatok ily módon történő elnyújtása és lassítása a jelzők által – ami patetikus hangzást is kölcsönöz nekik – a szórend alapvető sematikusságát is magában hordozza, amelyben leginkább a topik–komment viszony változik, a magyar mondat normatív szabályait nem felrúgva, csupán a már említett jelentésszervezést irányítva. Mindemellett a szöveg prozódiájában is sematikusság mutatkozik, mivel a novella legfontosabb prozódiai eleme, a beszédritmus – amely az *Anarkistatemetés*ben kizárólag, a *Balladá*ban pedig többnyire a jelzők rendszerint párban történő alkalmazásában észlel-

[41] Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban ezt az elválasztást az első és második rész kifejezésekkel fogja a dolgozat érzékeltetni.

[42] Kappanyos András, „Bővített retorika", in Uő, *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, 37–59 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 54.

[43] Uo.

hető – mindkét részben azonos módon jelenik meg: „hosszú, fárasztó munka után" (143), „nyitott, éhes szemekkel" (144), „ritkult, veszett a piros sereg" (146).[44] A narrátor funkciójában ezáltal egyaránt benne rejlik a szöveg két részét harmonikussá, valamint diszharmonikussá szervező elv. A *Ballada* narrátora is az allegorikus szint és a diszharmonikus szerkesztés ugyanezen technikája szerint működik. A novellában a csatajelenet az az *Anarkistatemetés* narrációjában szereplő, olyan hasonló fordulópont,[45] amely a retorikai és motivikus változás közé ékelt történést mutatja be. A narrációs technika az e fordulópont köré szerveződő részekben mind retorikájában, mind prozódiájában harmonikusan épül fel, ugyanis mindkét részben ugyanúgy a csend és a lárma dinamikus váltakozása dominál, valamint a beszédritmusban rejlő páros jelzőhasználat is mindvégig megmarad.

4. Metaforahálózat, futurista analógiás képalkotás, kollektív individuum

A narrációban megjelenő képek hálózatba szerveződése fontos futurista jellemzője a novelláknak. A két szöveg metaforikus felépülése között hasonlóság fedezhető fel, ugyanis a zaj és a csend viszonya mindkét mű esetében hangsúlyos. Az előző fejezetben a *Ballada* kapcsán említett montázselvű szerkesztés alapja a fejezetek azon képeiben mutatkozik meg, ahol a részek végét a lárma, az azt követő egység elejét pedig a csend uralja. Így például az első rész elején szereplő „lármás embersűrű" (67) nyüzsgését a második rész elején a „[l]egcsendesebb a mesteremberek utcája" (68) váltja, ahogyan az „[i]vott, sirt és énekelt a falu ezen a napon" (67) extázisa a „zengő üllők, otromba acéldöngettyűk mint kékülő hullák" csendjébe fordul át (68).[46] A zaj és a csend mellett a cselekmények dinamikája is a szerkesztésmód sajátja, így például az első rész kezdeti képeiben a búcsúzkodás lassúságát a jajongva dombra futó asszonyok és a hadonászva integető férfiak képe váltja, vagy a második rész műhelyeinek lakatra fordulását és az asszonyok „lompos szomszédolását" Matyi elrohanása zárja. Az alkotásmód a második részben viszont nemcsak a költői képek sebességének dinamikus váltakozásában mutatkozik meg, hanem a képzelet és valóság közti distinkcióban is. A két gyerek, Matyi és Jóska háborúról való képzelgéséből és vágyából („És a gyerekek elszabadult fantáziája ott settenkedett a szavak fénye körül. Ismeretlen képek, messzi, idegen gyönyörűségek vággyal töltötték meg az ereiket, s vérük buzog a tettre." [68]) egymás ellen forduló akarat lesz („Aztán szemébe vágta a tulajdon rongyos kék sapkáját" [69]), amikor Matyi elsírja magát, mert nem mer

[44] A beszédritmus effajta alkalmazása kapcsolatban a dolgozat későbbi részében kiemelt tánc motívumával.

[45] „Áradt a tömeg, s valami csintalan kölyökkedv nyomán csörrent az első ablaktábla, aztán még egy, még száz, s hirtelen, mintha őrület gyújtotta volna fel az emberek eszét, már senki sem tartotta vissza magát." (145.)

[46] Megjegyzendő, hogy az „acéldöngettyű" és a „hullák" által metaforikusan a novella végkimenetele is előre megidéződik.

a háborúba menni. A két gyerek viszálya metaforikusan a háborúk lényegi konfliktusának lekicsinyített, ekkor még tét nélküli mása lehet,[47] ami egyúttal előrevetíti a képzelet és a valóság különbözőségének igazolásaként bekövetkező eseményt – Jóska halálát a csatatéren –, végzetes tétet adva a gyerekes ellentétnek.

Az *Anarkistatemetés*ben a hang kezdetben harmóniát teremtő motívum, amely a csendtől aztán egészen a hangzavarig fokozódik: a „tompa csendesség ült mindenütt" (142) gondolatát a „valamelyikük száján kibuggyant az első hang, és egyenként mindnyájukból megeredt a szó" (142) hangadása váltja, amit később a „valaki megpendítette az első dacos, vérforraló akkordot" (143) és a „száz asszony dalolt száz idegen férfi közt" (144) akusztikája erősít fel. A harmónia azonban csak a végletekig kitolt diszharmónia előkészítésére alkalmas eszköz, ugyanis a novella fordulópontján minden megváltozik: „Áradt a tömeg, s valami csintalan kölyökkedv nyomán csörrent az első ablaktábla, aztán még egy, még száz, s hirtelen, mintha őrület gyújtotta volna fel az emberek eszét, már senki sem tartotta vissza magát" (145). Az idézet után a novella képei radikálisan megváltoznak, és implicit módon kontrasztba kerülnek a korábbi leírásokkal: a „lassan, lassan hömpölygő árrá teljesedett" (143) tömegbe „rontó idegen erők keveredtek" (145), míg máshol az idilli „[f]elettük bő, tiszta sugárzásban pompázott az ég" (143) képéből az idézett fordulópont után „éles, vörösbe mártott pengék villogtak a napban" (145). A szöveg ezáltal diszharmóniát hoz létre a motívumok szintjén is, valamint az egyén és a közösség kettősségét mutatja be, amivel a kollektív individuum és az ezzel összekapcsolható éndisszimiláció változatait jeleníti meg.

Az *Anarkistatemetés* prózapoétikája ellentétben áll Kassák későbbi aktivista verseinek poétikájával. Deréky Pál az emigráció előtti aktivista formanyelv lényegét a „ma még rossz, de holnap jó lesz" logikájában ragadja meg,[48] ami folyamatos, pozitív irányba haladó szembenállást feltételez. Kassák számtalan versében él ezzel a struktúrával, amelynek ellentétével lehet találkozni az *Anarkistatemetés*ben. A novella egyik pólusán követi az aktivista formanyelvet, amikor is a „Hajrá!" (145) kiáltásokból később „Csakazértis!" (145), majd aztán az „Emberek!" (146) és az „Emberek! Testvérek!" (146), zárásképp pedig a „Testvérek!" (146) lesz. Néhányak törekvése egy nagyobb létszámú csoport ellentörekvésévé válik, melyből egy minden embert összefogó akarat lesz. Ez a kollektív individuum kialakulásának narratívája, azonban a novellán végigvonuló metaforák átfordulása épp ellenkezőleg történik. Legjobb példa erre a novella elején még kisebb létszámú csoport bemutatása: „Mintha éppen a hosszú, fárasztó munka után dús, éltető aratásról tértek volna meg", majd a mű második felében így módosul: „mint tátongó, éhes farkasok estek az arató halálnak." (143–144.) Az aratás az élet metaforájából a halál metaforájába vált át, amikor a csoport már egyre inkább tömeggé kezd nőni, miközben a kiáltások men-

[47] A novella későbbi szakaszában részletezett Jóska által írt levél is ugyanezt támasztja alá.

[48] Deréky Pál, *A magyar avantgárd olvasókönyve (1915–1930)* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1998), 28.

tén elhangzó szavak éppen ellenkezőleg hatnak. Hasonló változáson megy keresztül az aktivizmus egyik legfontosabb motívuma, az akarat, hiszen míg a novella első felében még pozitív értékindexszel szerepel („bomlott a felszabadult akarat" [144]), addig a második felében már veszélyként jelenik meg („A féktelen akarat őrült buzgóságával hánykolódtak ide-oda az utcán" [145]). A novella belső feszültsége az aktivista vers formanyelvét már előrevetítő, és a vele párhuzamosan a tragédia mentén megalkotott metaforarendszer technikájában áll.[49]

A *Balladá*ban ezt a technikát leginkább a menetszázad bemutatása érzékelteti: „A menetszázad. Mint valami ezerfejű, szürke, tömör szörnyeteg: karbol szagosodott körülöttük, s a hátukon villogott a kemény acélsörény." (70). Az alkalmazott költői képben az „ezerfejű"-ből, vagyis a tömegből, amely a kollektivitás metaforája, létrejön egy új egyén, a „tömör szörnyeteg". A kép jól mutatja a kollektív individualitás ismérvét, miszerint abban az én elveszíti privilegizált jellegét, és helyébe olyan én lép, amelynek akarata a többesből épül fel, mégis egyénként működik, ezért marad meg a kép további részében a többes szám („körülöttük", „hátukon"). A megfogalmazás a már decentralizált én jelenlétét implikálja, hasonlóan az olasz futurizmus gépesztétikájához, ahol az egyén megképződése a gépi perspektíván keresztül történik, minden emberi cselekvést a géphez való viszony határoz meg.[50] Ugyanezen logika alapján jön létre a kollektív individuum is, azzal a különbséggel, hogy az egyén csakis a közösség viszonyában létezik, a közösség határozza meg az egyén cselekvéseit, amire tökéletes példa a katonaság. A novella viszont ennek az attitűdnek a kritikáját is magában foglalja azáltal, hogy a csatajelenetben a főszereplő érzékelésének majd halálának elbeszélésében a kollektív individuum alakzata nem funkcionál, mert a halálfélelem csakis egyéni lehet.

A *Ballada* metaforahálózatában a szem motívuma által egy további technika is megfigyelhető: a futurista analógiás képalkotás sajátosan aktivista értelmezése. A novella minden meghatározó pontján feltűnik a szem, vagy az ahhoz kapcsolódó látás trópusa: a „mint valami furcsa, eleven ékkövek ragyogtak a fekete, kék, zöld asszonyi szemek" (67) szinekdochéja a „megvakultak a kohók tűzszemei"-ben (68) köszön vissza, hasonlóan a későbbi „csak az ő szemeik égtek ki a homályból, mint a kerek tűzkövek" (68) és az „[a]ztán szemébe vágta a tulajdon rongyos kék sapkáját" (69) képeihez. A motívum a novella végén is hangsúlyos, ugyanis a „[m]intha lengő ezüstszín függöny állt volna a szem előtt" (74) és „a délutáni nap most szemeibe ragyogtatta a tájat" (74), valamint az „[e]ldűlt, s csak két lázas, nagy szemét csukta le tudatlan vakságra" (75) a percepció megváltozásánál és a főszereplő halálánál is

[49] A szöveg effajta működésmódja leginkább a *Máglyák énekelnek* formanyelvéhez kapcsolódhat.

[50] Ekaterina Lazareva, „The Futurist Concept of »Man Extended by Machines«", in Günter Berghaus, szerk., *International Yearbook of Futurism Studies* 8, 213–231 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2018), 223, https://doi.org/10.1515/9783110575361-010.

jelentkezik.[51] Túl azon, hogy a novella történetének rekonstrukciója is elvégezhető lenne az idézett részletek által, a szem motívuma a többrétegű, analogikus módon egymásra mutató jelentéshalmazok alkalmazását mutatja, mivel a szem kezdetben konkrét jelentéséből („asszonyi szemek" [68]) később metaforikus jelentésében különböző képekben tűnik fel („kohók tűzszemei" [68] mint antropomorfizáció, majd égő „kerek tűzkövek" [68] mint dezantropomorfizáció), hogy végül a látás és nem látás viszonyában először egy konkrét esemény látását (háború) a novella végén az élet és halál metaforikus határmezsgyéjévé tegye (vakság). Hasonló működésmód az *Anarkistatemetés*ben a gyakran ugyanazon jelzők más főnevekhez való rendelése által létrejövő szemantikai transzformációban figyelhető meg: a „*kibuggyant* a szó" később a „*kibuggyant* a vér" kifejezésben megy át funkcióváltozáson, vagy a „tüzes, aranyba *mártott* dél volt" a novella fordulópontja után az „éles, vörösbe *mártott* pengék villogtak a napban" (kiemelések tőlem – *H.-Sz. M.*) metaforájában kap megváltozott szerepet. A novellák e motivikusságban rejlő összefüggései jelzik az én percepcióban bekövetkezett változásainak útját.

Mindazonáltal a legfontosabb futurista pillanat a *Balladá*ban a csatajelenetet bemutató rész:

> Már semmit se lehetett megkülönböztetni: valami ordító, magát faló egyetlen gomolyag volt az egész világ. Ágyúszó! Kürtzengés! Villanó acél! Vér! Sárga srapnelek, mint zúgó cserebogarak! Vér! Puskaropogás! Vér! Vér! Vér! Letiport zászlók! Repülő embercsonkok! Égő földhányás! Istenhívás! Bombák! Sírva-káromkodás! Gázbűz! Eget kapáló lovak! Tűz! Vér! Fájdalmas, hosszú vonítások! (73–74.)

A felkiáltásokat bevezető mondatok a tér teljes felszámolásának érzetével utalnak a térből való kiszakítottságra, amivel szükségszerűen nyomatékot nyer a külső világ megszűnése és a belső világ kiemelése. A futurista esztétika nyomán ugyanakkor nem a mű fölé nőtt én, hanem az én „kizárólag a világegyetemmel való közvetlen egyesülés"[52] által kerül középpontba. Az idézett ütközetet leíró részben nem a hagyományosan vett, hanem a háború élménye által megváltozott én percepciója jelentkezik, amelyben a térből és időből kiszakított, ezáltal halhatatlanná tett én válik eggyé saját percepcióján keresztül a világgal.[53] A csata konkrét leírásánál ezért jelennek meg olyan logikátlan összefüggések, mint az ágyú hangjának előbbi észlelése, az azt feltehetően megelőző, a csata kezdetére utaló kürtszóé vagy a holttestek felrobbanásának korábbi érzékelése („Repülő embercsonk!" [73]), mint ennek nyilvánvaló okaként a bombáké. Túl ezen, a „kürtzengés" szóösszetétel jól mutatja az intuíció

[51] A novellában még számtalan helyen felmerül a szem vagy a látás motívuma, az idézett részletek csak a lényegesebb előfordulásait említik.

[52] Dávid, „Találkozások…", 43.

[53] Uo.

és az észlelés összekeveredését is, amely a futurista percepció sajátja, ugyanis a zengés már a kürtszóval kapcsolatosan fellépő érzelmet is jelezheti, amit tovább erősíthet a későbbi „Vér!" (73) felkiáltások ismétlődése.

A futurista analógiás képalkotás legfontosabb momentuma a csatajelenet végén fedezhető fel: „Fájdalmas, hosszú vonítások!" (73). A szóhasználatban rejlő képlogika a novella egy korábbi mondatának segítségével értelmezhető teljes egészében: „Valahol velőtrázóan ugattak az ellenséges ágyúk." (73.) A műben máshol nem fellelhető ágyú–kutya párhuzam tekinthető a futurista analógia első szintjének, ahol a háború eszköze állatias tulajdonsággal rendelkezik, ezzel első szinten a tárgy barbárságára mutat rá, amelyen továbbhaladva a csatajelenet végén a vonítás mint állati cselekvés automatikusan az ágyúkra vonatkozó képként szervesül. A „[f]ájdalmas, hosszú" jelzők pedig már a következő szint létrehozásában játszanak szerepet, amiben nemcsak az ágyúszó és a vonítás értelmezendő egymás szinonimájaként, hanem emellé az az intuitív érzékelés társul, amelyben az ágyúszó szenvedő „szava" a katonák gyötrelmes szavaival is azonosul.[54] A teljes képalkotói spektrumban ezáltal az analógiák nemcsak a korábbi képekkel függnek össze, hanem a későbbiekkel is. E metafora által a technika teljesíti a futurista esztétika alapvető elvárását, amiben az elsődleges szint megjelenése után már csak a másodlagos szint jelenik meg: a tiszta intuíció.

Az *Anarkistatemetés* hasonlóan kitüntetett futurista pillanata a tömeg kontrollálhatatlanná válásának leírásában mutatkozik meg. Az olasz futurizmusban a tánc motívumának mind a mozgalom elméleti írásaiban,[55] mind pedig a művészeti alkotásokban[56] is kiemelt szerepe van. A motívum irodalmi szövegben való elhelyezése Marinetti tripoli haditudósításaiban[57] is felfedezhető, amikor a katonák mozgását tánchoz hasonlítja.[58] Hasonlóan funkcionál az *Anarkistatemetés* szövegében is, amikor a novella kezdetén egyre inkább hangosodó ének (például a „kizendült a szokatlan élet" [143], vagy a „megkívánt jövőről dalolt az árva nyáj" [143]) még a fordulópont előtt ritmikus mozgássá kezd el válni („Öreg, liliputi anyókák és pajkos, acélizmú gyerekek egy ütemre léptek" [144]), azonban a fordulópont után a tömeg átalakulásával az ének eltűnik és a mozgás analógiás jellege is – amely addig az öröm és a közösségi élmény jelképeként működött – megfordul: „Kemény, bitang parancs fütyült a táncra s aki bírta nyűtte mását." (145). A következő sor „Csakazértis!" (145) felkiál-

[54] A jelenet képlogikai oda- és visszautalását az ágyúszó és vonítás keretet alkotó pozíciója is megerősíti.

[55] F. T. Marinetti, „Manifesto of Futurist Dance", in Lawrence Rainey, Christine Poggi, és Laura Wittman, szerk., *Futurism: An Anthology*, 234–239 (New Haven & London: Yale University Press, 2009).

[56] Gino Severini, *Dancer at Pigalle*, 1912.

[57] F. T. Marinetti, *La Battaglia di Tripoli* (Padova: Elzeviriana, 1912).

[58] James Leveque, „Futurism's First War: Apocalyptic Space in F. T. Marinetti's Writings from Tripoli", *Romance Notes. At War: Spaces of Conflict (1870–2015)* 55, 3. sz. (2015): 425–437, 428, https://doi.org/10.1353/rmc.2015.0062.

tása után pedig bekövetkezik a tragédia, az emberek egymást gyilkolva „táncolnak", a jelenet végkifejletének leírásában pedig újból megjelenik: „[s]zürke, kemény aszfalton terültek a holtak, de felettük új, eleven lelkek táncoltak seregbe." (145.) A kiemelt rövid jelenetsor motivikájában az ének eltűnése és a tánc felülemelkedése által a szó és a tett viszonyának szembeállítását, illetve az abból fakadó félreértelmezést vagy az ösztön túlműködését mutatja, amely a novella fennmaradó részét a végzetes tragikum által határozza meg. Az ének és a ritmikus mozgás viszonya tehát úgy képezi le a novella motivikus szerveződését, hogy metaforikusan az elbeszélt események alakulását előre jelzi.

A két novella e motívumrendszerek mentén artikulált ideája a már többször említett kollektív individuum, amely „a tömeg egyes tagjait megfelelő műveltség átadása segítségével magához hasonló, magasabb rendű, cselekvő és változtatásra képes erővé avató közösségi ember".[59] A történeti avantgárd irányzatai közül az expresszionizmus és a futurizmus rendelkezett legerősebben *újember*-ideállal; különbségeik az individuumot érő hatásokra adott reakciókban értelmezhetők. E tekintetben az expresszionista alkotásban az individuumot érintő hatások mindig veszélyként funkcionálnak, míg a futurizmusban, ezzel ellentétben, felszabadulást jelentenek.[60] Kassák a maga aktivista esztétikájában e két izmus formajegyeit alkalmazva teszi központi elemmé a kollektív individuumot, ami az elemzés tárgyául választott két novellájának szüzséjében is kifejeződik. A kollektív individuum tekintetében különösen fontosak a *Balladá*t tagoló, a csatajelenetet megelőző, narrátori síkon megjelenő felkiáltások. A novellában külön szerepelnek idézőjel nélküli, valamint idézőjelbe tett felkiáltások, melyek a külső, illetve a belső síkon történő megvalósulásukat jelezhetik. A belső síkon vélhetően az idézőjelbe került felkiáltások hangzanak el, ahol nem jelenik meg konkrét beszélő. Az első példa erre a hátországi környezetben elhangzó „Háború!" „Győzelem!" (68), ami a korabeli újságcikkek állásfoglalásainak kezdetben jelentkező, háborút támogató konzervatív álláspontjának visszhangja[61] is lehet, belső felkiáltás formájában. Ennek pozíciója is lényeges: az asszonyok és a gyerekek gondolatainak ismertetése között tűnik fel választóvonalként. A következő már a csatatérre készülő katonák „Egy-kettő!"-re (70) történő menetelése, majd közvetlenül a csatatéren az „Előre!" (73) felkiáltás, illetve azután a harc közbeni „Hurrá!" (73). Túl azon, hogy a felkiáltások önmagukban is a történet lényegi eseményeit foglalják össze, mindegyik valamiféle közösségi szellem hangzó megnyilvánulása, szemben az idézőjel nélküli felkiáltásokkal (pl. „Inn-duljj!" [70]), amelyek sejthetően egyéni megszólalásokat érzékeltetnek. E megfontolásból az *új ember* kollektív individuuma bontakozik ki, miáltal az egyén és

[59] Földes Györgyi, *„Hadüzenet minden impresszionizmusnak…"* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2006), 115.

[60] Deréky, *A vasbetontorony…*, 47.

[61] Balázs Eszter, „Káprázattól az illúzióvesztésig: A háború jelentései a Nyugatban", hozzáférés: 2023.12.18, https://mediakutato.hu/cikk/2010_01_tavasz/07_elso_vilaghaboru_a_nyugatban.

a közösség harmonikus egymásbaolvadását lehet végigkövetni egészen a novella végén való felbomlásáig. A *Ballada* befejezésénél elhangzó „Ma-a-tyi! Matyi!" (75) felkiáltások a korábbi összefüggést alátámasztva már idézőjel nélkül szerepelnek, és egyúttal arra is reflektálnak, hogy a halál csakis egyéni lehet. Jóska nem azonosul a tömegemberrel, hanem leválik róla, mert nem a háború valamiféle nemes célját ismétli, hanem a barátját hiányolja. E tekintetben a novella főszereplője beteljesületlen kollektív individuum, mivel nem vesztette el énjét a közösség javára, ahogy az *Anarkistatemetés* szereplői sem.

Az *Anarkistatemetés*ben az egyetlen egyén a halott,[62] ami az allegorikus működés részeként az egyén temetésével párhuzamosan a közösség épülését jelképezi – mintegy példázattá emelve – egészen a tragédiával záruló befejezésig („[é]s ezen a napon sok erőben szép és jövőbe bizakodó embert ölelt magára halál" [147]). Az egyén megjelenése ugyanakkor viszonylagos, mivel ismeretlenségével a közösségben fontos szerepet betöltő személy névnélküliségét is magában foglalja: „A halott világot járt ember volt, sok idegen táj fürösztötte az ő szomjas szemét, sok idegen nyelv pergetett szépet az ő termékeny eszére, és egy napon senki sem tudta kicsoda, honnan érkezett, mint valami teljes, mézes fejű virág gyökerezett közéjük." (143.) A halott énje csupán a közösségben betöltött szerepében manifesztálódik: „a gyászolók már nem is a halott, de élő, fájó maguk miatt tipegtek a sorban, ami éveken át az ő szájából a világba tévedt, az forrón most mind ott zsongott, lelkesített a kócos fejekben" (143.) Az én eltörlődése a befejezésben a futurista énfelfogás szempontjából a tragikus befejezés által ellentmondásossá válik, ugyanakkor a dinamikus látomássá felépülő struktúrában a dolog (halál) és az általa intuíción keresztül megidézett kép (tömegesedett ember) olyan szervesen összekapcsolódik, hogy egymás nélkül értelmezhetetlenné válik. A kollektív individuum megképződése egyenesen az intuíciós képek éntörlésével együtt hat: kölcsönhatásukban feltételezik egymást. A novella ezzel szerkezetében megőrzi futurista jellegét, miközben gondolati szinten épp felszámolja azt. A korábban idézett metaforikus képek a szöveg dinamizmusába ágyazva az éntörlés élményének átfordulása során értelmezhetők. A folyamatban a diszharmónia a kollektív individuum ellentmondásának leképeződése, ahol az allegorikus beszédmód változó metaforái a futurista analógiás képalkotás részei. Az analógiás rendszerben a metaforák jelentése állandó mozgásban van, azonban az ezzel egyidejűleg alkalmazott patetikus hangnem ellenére az éntörlés – a futurista esztétikával ellentmondásban – veszélyként válik értelmezhetővé. A dinamizmus ennek ellenére nemcsak a szöveg strukturális szerkesztésében van jelen a diszharmónia által, hanem a képek szemantikai elmozdulásaiban, amivel a futurizmus azon törekvése teljesül, miszerint az eddig használt szimbólumok jelentését meg kell változtat-

[62] A név nélküli és már nem élő egyén már önmagában szimbolikusan tartalmazza a később kollektíven bekövetkező énszűnést.

ni (például a korábban vizsgált aratás motívuma).[63] A novella befogadóra tett végső hatása viszont már eltávolodik a szerkezet által implikált hatásától, sőt annak ellentétébe fordul át: az éntörlést veszteségtapasztalatként jeleníti meg.

A novella metaforái nemcsak a hagyományos, előzőleg kifejtett képiségen alapuló többletértelmezéshez, valamint a szöveg dinamikus épüléséhez járulnak hozzá, hanem a kollektív individuum megvalósulásának alapvető akadályait is problematizálják. A szövegben alkalmazott futurista eszközök olyan rendszer kiépülésének alapjaivá válnak, amely mind szerkezeti, mind pedig gondolati síkon egyaránt dinamizálja a művet, olyan sajátos spektrumot alkalmazva, amelyben a költői nyelv feladatához – a kollektív individuum által – az emberi lét változó viszonyrendszerének gondjai is társulnak. A *Balladá*val ellentétben azonban a futurista analógiás képalkotás második szintje – amelyben már a jelölő eltűnne, és csupán a jelölt metaforikus képzete szerepelne – nem jelenik meg, hanem egy állandó első szint révén a főszereplő percepciója immár nem a még meglévő egyén kollektivizálásaként megy végbe, hanem az egyén teljes eltörléseként. Az *Anarkistatemetés*ben tehát a kollektivizálással szemben az éntörlés kiemeltebbé válik, aminek eredménye azonban a novella befejezésében a kollektív individuum elbukása az énnel szemben, akárcsak a *Ballada* zárlatában bekövetkező halál pillanatában.

5. Összegzés

A novellák az aktivizmus irodalmának olyan kitüntetett szemelvényei, amelyekben alapvető futurista alkotásmódok figyelhetőek meg.[64] Mindazonáltal a művek nemcsak a dinamizmus prózapoétikai megteremtésében érdekeltek, hanem a képek gondolati struktúrájában rejlő logikai összefüggésekben és azoknak az énre tett hatásában is. Mindez átvezet a kollektív individuum kialakulásának elméletéhez, amelynek révén a két szöveg szerkezeti és képi különbségei a futurizmus magyar aktivizmusba való beépülésének fokozatait mutatják. A *Ballada* egészének szerkezete – Szabó Júlia értelmezésével egyetértésben – még nem rendelkezik kiterjedt futurista vonatkozásokkal. A futurista alkotásmódnak ez a mű még szervetlen, foltszerűen jelentkező megvalósulását mutatja, hiszen legfőbb futurista vonása a csatajelenet. Összességében annak az alkotásmódnak az elődjeként fogható fel, amely kiterjedtebb formájában az *Anarkistatemetés*ben manifesztálódik, és válik az aktivista gyakorlat

[63] Willard Bohn, *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua, and Verona* (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2004), 8, https://doi.org/10.3138/9781442681989.

[64] A dolgozat e bizonyítása egy ponton összevág Kappanyos András egy korábbi munkájában említett tézisével, amelyben a magyar aktivizmus összetételét az expresszionizmus és a futurizmus összejátszhatóságában látja: az expresszionizmus áll közel hozzá a kifejezendő tartalom tekintetében, viszont a stílus alapján inkább a futurizmus, azaz lényegében futurista esztétikát használ expresszionista témákra. Vö. Kappanyos András, „Izmusok az aktivizmusban", *Literatura* 36, 2. sz. (2010): 103–112.

szerves mechanizmusává.[65] Ez utóbbi darab már állandó allegorikus szintet képezve, szerkezetileg pedig futurista dinamizmust közvetítve, az aktivizmus technikáját és emberértelmezését is magában hordozza. A novella befejezésében mindazonáltal a futurista énértelmezés kritikáját is elvégzi, hiszen az utolsó kép („És ezen a napon sok erőben szép és jövőbe bizakodó embert ölelt magára a halál." [147]) nem az én felszabadításaként, hanem az expresszionizmusra jellemző énveszély érzetével hat. A két novella ezáltal úgy mutatja be a kollektív individuumot, mint folyamatos ellentmondások közt értelmezhető embertípust, amelynek irodalmi megképződése csakis ugyanilyen dekonstruktív mechanizmusok mentén, önfelszámoló beszédmódot alkalmazva ragadható meg – talán mintegy arra utalva, hogy a kollektív individuum a maga természetéből fakadóan szükségszerűen bukásra van ítélve, ám mindez megalakulásának szerves része is egyben.

[65] A két novella ezen genealógiájának sorrendjét a keletkezési idővel szemben a *Khalabresz pupjá*ban megjelenő helyük is mutatja, ugyanis Kassák hamarabb írta meg az *Anarkistatemetés*t mint a *Balladá*t, utóbbi viszont sokkal előrébb kap helyet a kötetben.

Szemle

HOGYAN NE ÍRJUNK A HOLOKAUSZTIRODALOMRÓL?

– Piotrowiak-Junkiert, Kinga. *Od idylli do ironii: Literatura węgierska wobec Zagłady w latach 1944–1948*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2020, 296 lap –

Balogh Magdolna
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos főmunkatárs
balogh.magdolna@abtk.hu
ORCID 0000 0003 3398 7799

„A magyarság régi terhei – a hazugság és az elfojtásra való hajlam – jobban érvényesülnek, mint eddig bármikor. Magyarország háborús szerepe, Magyarország és a fasizmus, Magyarország és a szocializmus: mindez nincs feldolgozva, mindezt csak kozmetikázzák és szépítgetik.”
(Kertész Imre)[1]

Külföldi hungarológus munkáját olvasni jó esetben azzal a haszonnal jár, hogy saját irodalmunk egy szeletét láthatjuk „bennszülött” elfogultságainktól, beidegződéseinktől független, külső nézőpontból, s ez termékeny lehet: esélyt adhat arra, hogy új módon legyünk képesek szemlélni irodalmunk bizonyos jelenségeit. Nincs mindig ilyen szerencsénk…

A poznańi egyetemen tanító Kinga Piotrowiak-Junkiert lengyel hungarológus 2014-ben hazájában is úttörőnek számító tanulmánykötetet adott közre Kertész Imréről, *Świadomość zwrócona przeciwko sobie samej* (’Az önmaga ellen fordult tudat’) címmel. A recenzió tárgyát képező *Az idilltől az iróniáig: A magyar holokausztirodalom 1944–1948* alcímmel megjelent tanulmánykötet a szerző második magyar témájú könyve, habilitációs munkája.

A könyv a szerzőnek abból a felismeréséből született, hogy a magyar holokausztirodalom kutatása erősen megkésett, és ami megvan, az is elégtelen, „[a] holokausztta-pasztalat magyar irodalmáról ezidáig nem készült átfogó munka” (295). A lengyel

[1] Kertész 2009-ben mondta ezt a nyolcvanadik születésnapja alkalmából a *Die Welt*nek adott interjúban. A kijelentés itthon botrányt kavart.

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.7

Literatura_2023_4_Könyv.indb 495 2024. 02. 23. 15:58:43

irodalmár ambiciózus célja nem kevesebb, mint hogy a holokausztra adott első irodalmi reakciók, az 1944 és 1948 közt született művek felmérésével és bemutatásával ezt az általa látni vélt szakmai fehér foltot tüntesse el: „a zsidó írók tapasztalatainak egész skáláját" szándékozik megrajzolni „a deportálástól a bel- és külföldi kényszermunkán át a gettóéletig és a Budapest ostroma alatti bujkálásig." (295.) Ennek megfelelően minden egyes fejezetet más és másfajta tapasztalatnak és szerzőnek szentel: Rudnóy Teréz *Szabaduló asszonyok: A szabadság első 24 órája* című lágerregényét, Radnóti Miklós *Razglednicák* című ciklusát, Szép Ernő *Emberszag* című regényét, Vas István *Márciustól márciusig* című ciklusát és *Ostromnaplóját*, Mándy Stefánia *Egy halott álmaiból* című szürreális költeményét, Heyman Éva és Dévényi Sándorné naplóit, az utolsó fejezetben Örkény István *Lágerek népe* című memoárját, illetve *Voronyezs* című drámáját elemzi. A bemutatandó művek választását azzal indokolja, hogy mindegyikre a művészi kísérletezés más-más módja jellemző, „az idilltől az iróniáig". A műelemző fejezeteket két szöveg vezeti fel: az első a kissé bombasztikus *Nobel-katasztrófa a Duna mentén, avagy hogyan jött létre ez a könyv* címmel a 2002-ben Kertész Imrének odaítélt Nobel-díj elsődleges magyarországi sajtóvisszhangját tekinti át. A *Fekete aratás: „Zsidókérdés" Magyarországon a II. világháború előestéjén* című hatvan nyomtatott oldalt kitevő fejezet a magyar zsidóság történetét foglalja össze a középkortól a huszadik század közepéig, szemelvényeket közöl a magyar antiszemitizmus történetéből, valamint a magyar-zsidó/zsidó-magyar irodalom létmódját és lehetőségeit taglaló két háború közötti vitában kikristályosodott álláspontokat tekinti át. Ehhez alapvetően Kőbányai Jánosnak a magyar-zsidó irodalom „kivirágzásáról" majd „kiszántásáról" szóló narratív sémáját használja fel.

A szerző kötetét átlapozva az olvasó első reakciója akár az elismerése is lehetne: a könyv hivatkozásai, lábjegyzetei széles merítésű irodalomtörténeti, eszmetörténeti, filozófiai, esztétikai anyagot ölelnek fel, a kötet fejezeteinek gerincét adó műelemzések sokféle kontextusba ágyazódnak a feminista kritikától a poszthumán megközelítésig, az *animal studies* eszköztáráig. Azonban a kötettel való közelebbi ismerkedés során az derül ki, hogy ez részben szemfényvesztés: a terjedelmes, nem egyszer fél-háromnegyed oldalt is kitöltő lábjegyzetek puszta könyvészeti adatsorok, az idézett művekben felvetődő gondolatok, megfontolások a műbe érdemben nem kerülnek be.[2]

A csalódást csak fokozza, hogy már a problémafelvetés módja is sok kívánnivalót hagy maga után: bizonyosnak csak annyi látszik, hogy a szerző *az elhallgatást* (a zsidóüldözések és a holokauszt elhallgatását), valamint a(z üldöztetésről írók) *zsidó identitásának* elhallgatását tekinti központi problémának, ami véleménye szerint végighúzódik az 1945-tel (1949-cel? – ez nem világos a kötetből) kezdődő korszakon,

[2] Példa erre a modernséggel kapcsolatos hivatkozások lábjegyzetcsokra, vagy a könyv szempontjából centrális holokausztábrázolási problémákat tárgyaló lengyel szakmunkákra hivatkozó lábjegyzetek (21–22).

s úgy látja, még a rendszerváltás sem hozott e tekintetben alapvető változást, mi több, a tárgy kimerítő feldolgozásával az azóta eltelt évtizedek irodalomtörténeti munkái is adósak maradnak. Mielőtt a kötet alapgondolatának bírálatához kezdenék, igyekszem összefoglalni koncepcionálisnak tekinthető állításait, s ez azért sem könnyű, mert már a bevezető fejezetben durva csúsztatásokba, féligazságokat tartalmazó állításokba, elfogultságokról árulkodó megállapításokba ütközünk. Mit kezdjünk például azzal a kijelentéssel, hogy

> [k]özvetlenül a háború után a zsidó származású írókkal, vagyis a polgári irányt képviselő írókkal, valamint a rendszer minden ellenségével szemben (sic!) szilenciumot hirdettek Magyarországon, ami a gyakorlatban publikálási tilalmat jelentett, illetve munkavállalási tilalmat a tágan értelmezett kultúra területén. (11.)

Nyilvánvaló, hogy itt különböző entitásokra vonatkozó jelzős szerkezetek jelöltjeit csúsztatja egymásra a szerző, hogy a végén a „zsidó származású szerzőket" sújtó szilenciumra helyeződjön a hangsúly, noha közismert, hogy a sztálinista kultúrpolitika intenciója első- és másodsorban *a nem-kommunista szerzők* irodalmi nyilvánosságból való kizárása volt (akik között nyilván sok volt a „zsidó származású" – ha most egy pillanatra eltekintünk ennek a jelzős szerkezetnek az önmagában is problematikus használatától). A 18. oldalon azt olvassuk, hogy a zsidó szerzők zsidóságát a kritika és az irodalomtörténet igyekezett eltussolni, a „zsidó" szó helyett gyakorta a „háborús" szó állt. A háborút követően gyorsan újra erőre kapott az antiszemitizmus, a háborús témák az *antifasiszta küzdelem* címkéje alatt szerepeltek, nem voltak külön „zsidók", csak fasiszták és akik ellenük harcoltak. Mindezen állítások árnyalatlanul, pontos időbeli behatárolások, kontextualizálás, olykor hivatkozások nélkül szerepelnek. Piotrowiak-Junkiert is átveszi azt a mára hamisnak bizonyult mítoszt, amely szerint a zsidóság szenvedéseiről hírt adó memoárokat, naplókat, beszámolókat, irodalmi műveket 1945 után hallgatás övezte. Ennek igazolására a sok évtizede joggal elavultnak tekintett akadémiai kézikönyv, az 1966-ban megjelent „Spenót" *Magyar irodalom a fasizmus ellen* című fejezetét idézve sorolja a lista feltűnő hiányait, mintha annak megállapításai ma is érvényben lennének. Egy alapos történeti kontextualizálás részeként természetesen lenne helye az egykori akadémiai irodalomtörténet kritikájának, itt azonban nem erről van szó, amit az is mutat, hogy a kézikönyv említését *követően,* tehát nem időrendben tér át az 1956 utáni olvadás következményeinek részletezésére, szól az 1970-es évek holokausztémájú könyveinek kiadói boomjáról Gera György *Terelőút* (1972), Gergely Ágnes *A tolmács* (1973), Ember Mária *Hajtűkanyar* (1974), Bárdos Pál *Az első évtized* (1975), Gyertyán Ervin *Szemüveg a porban* (1975), Nádas Péter *Egy családregény vége* (1977) című köteteinek megjelenésére utalva (15). Ide sorolandó – írja – Kertész Imre *Sorstalanság*a is (1975). Mármost, nem világos, hogy ha ezek a művek megjelenhettek, akkor mi is a helyzet az elhallgat(tat)ással.

A szerző, tovább folytatva saját munkája irodalomtörténeti előzményeinek taglalását, azt állítja, hogy 2002, azaz Kertész Nobel-díja *után* kezdett csak az irodalomtörténet a holokauszttal foglalkozni, a gyakorlat azonban akkor is csak szerzők és művek szűk körére terjedt ki; mintegy „állandó repertoárként" Radnóti, Pilinszky, Ember Mária, Keszi Imre és Nádas Péter neve fordult elő a hivatkozottak között (11). A szerző szerint mindez (mármint a holokausztirodalom kapcsán rendre ismétlődő szerzőkből/művekből álló szűk repertoár) „hihetetlenül eredményes", „előbb sztálinista, majd kommunista (sic!) politikai beavatkozás gyümölcse" (sic!) (11) volt. Piotrowiak-Junkiert talán legsúlyosabb állítása azonban az, hogy a rendszerváltozás *után* sem születtek a holokauszttal foglalkozó irodalomtörténeti művek, mi több, „máig sincsenek Magyarországon különálló tudományos tanszékek, stúdiumok, előadások, vagy szemináriumok, amelyek a zsidó irodalommal vagy történelemmel foglalkoznának" (16). Munkája értékét saját vélekedése szerint éppen az adja, hogy a feledés homályából emel ki olyan műveket, amelyekkel eddig senki sem foglalkozott.

Ezt a felütést a szerző által következetesen monográfiának nevezett munka másik bevezető fejezete követi: *Fekete aratás: „Zsidókérdés" Magyarországon a II. világháború előestéjén* címmel. Első mondata így hangzik: „A holokauszt témáját feldolgozó magyar irodalom állapotát firtató kérdés feltevését kezdjük a közös magyar-zsidó történelem évszázadain való elmélkedéssel." (29.) Miért? – kérdezhetném, mi köze van *en bloc* a magyarok és zsidók együttélését az *Ómagyar Mária-siralom*tól kezdve áttekintő vázlatnak a holokauszthoz? Lehet persze, hogy van valamiféle összefüggés, azt azonban nem tudjuk meg, hogy ez miben is állna, mert semmilyen utalás nem történik rá. Tanácstalan vagyok a fejezet egyik záró bekezdését olvasva is, aminek – feltételezem – meg kellene erősítenie a kötet problémafelvetését. Így hangzik:

> A második világháború után nemcsak tovább folytatódott az irodalom felosztása az alkotók etnikai (sic!) hovatartozása alapján, (különösen a zsidó származásúaké esetében), hanem ráadásul szilenciummal sújtották őket, aminek révén végül az ország történelmi és emberi tapasztalatai „sajátra" és „idegenre" váltak szét. Ez oda vezetett, hogy a magyar zsidók háború alatti sorsát évtizedekre elhallgatták, nem beszélve az általuk alkotott irodalomról, amely gyakorlatilag eltűnt a könyvpiacról, ahol nem volt hely a különféle magyar nyelvű nemzeti irodalmak szimbiózisára. (57.)

Ahogyan talán az eddigiekből is kitűnik, a koncepció sok sebből vérzik: a kötet megfogalmazásai alapvető felkészültségbeli, tudásbeli hiányosságokra vezethetők vissza, de kérdéseket vet fel a kötet módszertana is: források problematikus kezelésére, a téma szempontjából nem elhanyagolható tudományterületek (történettudomány, szociológia, emlékezet- és traumakutatás) ignorálására derül fény, általánosabb értelemben pedig a szemlélet, a kutatói attitűd hiányosságairól beszélhetünk. Mindezt figyelembe véve alig érthető, hogyan habilitálhatott e munkája alapján Piotrowiak-Junkiert.

Kezdjük az elején. A második világháború utáni első nagy perekben – így a nürnbergi perben és a lengyelországi perekben – az elkövetőket az emberiség elleni bűnök miatt állították bíróság elé, külön nem esett szó a zsidók ellen elkövetett bűnökről. Ráadásul 1950 körülre a hidegháborús fenyegetés hatására lényegében megszűntek a nácik elleni perek, sőt, nagyrészt a korábban elítélteket is szabadon engedték. Világszerte kevés fogékonyság mutatkozott a holokauszt megértésére. Ezt igazolja, hogy a korai holokausztmemoárok nem keltettek figyelmet, ahogyan például Primo Levi *Ember ez?* című műve sem 1947-ben. 1961-ig, az Eichmann ellen Jeruzsálemben indított perig, illetve Hanna Arendtnek a perről szóló kötetéig a holokausztot hallgatás övezte. Ez tehát egy világszerte tapasztalható trend volt, amit csak erősített a különböző országokban más és más okokból, de hasonlóképp az elhallgatást preferáló, vagy egyenesen előíró politika. Amikor a zsidók ellen elkövetett bűnök elhallgatásáról beszélünk, az 1945 utáni korszaknak ezt a világpolitikai kontextusát is látni kell, márpedig erről egy árva szó sincsen Piotrowiak-Junkiert kötetében. Az elhallgatás másik aspektusa, ami a vészkorszakról szóló könyvek hiányát jelenti, mint kiderült, hamis mítosz. Legutóbb Kisantal Tamás bizonyította be meggyőzően,[3] hogy az 1945 utáni könyvtermés áttekintése megcáfolja azt az elterjedt vélekedést, amely szerint a náci korszak atrocitásai vagy a zsidóüldözés a magyar társadalom sokáig elhallgatott témája volt, és csak bizonyos körülmények közt és szabályok alapján volt említhető.[4] 1945 után kifejezetten nagy számban jelentek meg háborús tapasztalatokat, egyéni szenvedést bemutató művek. Geyer Artúr bibliográfiája több mint 200 tételt tartalmaz az 1945 és 1948 közötti időszakból, a következő tíz évből azonban csak negyvenet. (Érdekes, hogy a Geyer-bibliográfiát Piotrowiak-Junkiert is említi, ő azonban azt emeli ki, hogy a bibliográfiát elkészültét követően rögvest be is zúzták, amivel az elhallgattatás általános parancsát, saját könyve alaptézisét látja igazolva.)

Az egyetemes, világpolitikai kontextus felvázolása mellett kellene a magyar történelmi, kulturális kontextust felvázolni, majd abban elhelyezni az elemzett műveket. Paradoxnak tűnhet, de ez elsősorban akkor sikerülhet, ha a tabusítást csak kiindulópontként kezeljük. Leírjuk egy-két mondatban, valahogy úgy, ahogyan Szirák Péter: „a vészkorszakról való beszédet a kommunista diktatúra tabuvá tette, illetve részben inautentikussá, amennyiben az »antifasiszta« ideológia keretébe helyezte."[5] Annak ellenére ugyanis, hogy ez vitathatatlanul igaz, az utóbbi évtizedekben egyre több tanulmány bizonyítja: számos olyan elfeledett művel találkozhatunk, amelyek-

[3] Kisantal Tamás, *Az emlékezet és a felejtés helyei: A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2020), 40.

[4] Ezt erősíti Scheibner Tamás és Zombory Máté bevezető tanulmánya, az általuk szerkesztett *Múltunk*-szám bevezető tanulmányában Scheibner Tamás és Zombory Máté, „Holokauszt és államszocializmus: A történelem terhe a hatvanas években", *Múltunk* 2. sz. (2019): 4–13, 11.

[5] Szirák Péter, „Magyar-zsidó sors: Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában", in Kisantal Tamás és Menyhért Anna, *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, 55–67 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005), 59.

ből teljes nyíltsággal olvasható ki a zsidó identitás vállalása. Jó példa erre György Péter tanulmánya, amelyben – több más, elfeledett regény illetve memoár kontextusában – Gera György *Terelőút* című regényét értelmezi.[6] S ez például az *antifasiszta* jelző közelebbi vizsgálatára kell hogy késztessen. Ahogyan ugyanis Richard S. Esbenshade figyelmeztet rá, fontos különbséget tenni az *antifasizmus mint ideológia* és az *antifasiszta irodalom* tematikai kategóriája között.

> Ha az antifasizmus mint ideológia nem is hagyott helyet a zsidó identitáskérdéseknek vagy a vészkorszakkal kapcsolatos magyar felelősségnek, mint *irodalmi keretrendszer* mégis lehetővé tette azt. Az akkori zavaros és szeszélyes játékszabályok végül is tágabb teret nyújtottak az íróknak, mint gondolnánk. Az antifasizmus mint címke egyfajta védelmet jelentett az íróknak, mert megjelentethették a ma már tipikusan holokausztirodalomhoz tartozó témákat a zsidó identitásra és a magyar felelősségre vonatkozó tabuk kínosan körültekintő tiszteletben tartása nélkül.[7]

Esbenshade az idézett tanulmányában több olyan hatvanas-hetvenes évekbeli művet értelmez, amelyek a fenti keretek között nyíltan beszéltek a zsidók vészkorszakbeli szenvedéseiről.

Az eddig említett kérdéseken túl az is problematikus, hogy az említett és elemzett műveket a szerző minden további nélkül holokausztirodalomnak nevezi, csakhogy ezzel a reflektálatlan fogalomhasználattal legalább két okból is gond van: egyrészt maga az elnevezés jóval későbbi,[8] mint a könyv tárgyát képező irodalom, másrészt, használata közben el kell dönteni, milyen értelemben nevezünk valamit holokausztirodalomnak. Ahogyan Kálmán C. György figyelmeztet rá:

> [a] népirtás korának új és új megjelenítései részint az emlékezés (és az emlékműállítás) morális parancsának felelnek meg, s ennyiben nem is feltétlenül szépirodalmi igényűek (s különösen nem szépirodalmi funkciójúak); a holokausztirodalom egy része nem irodalom, egy másik része pedig nem jó irodalom. Más a funkciója.[9]

---

[6] György Péter, „»A láger sors«. Gera György: Terelőút", *Jelenkor* 53, 12. sz. (2010): 1350–1360.

[7] Richard S. Esbenshade, „Holokausztemlékezet másképpen: A magyar antifasiszta irodalom", *Múltunk* 2. sz. (2019): 55–76, 56–57.

[8] Maga a holokauszt kifejezés az 1979-ben az NSZK-ban bemutatott ilyen címmel futó amerikai tv-sorozat nyomán terjedt el Európában. Holokausztirodalomról is csak ezt követően lehetett beszélni, azután, hogy fokozatosan kialakult az ismertté vált szövegekből az elsődleges kánonja (Elie Wiesel, Primo Levi, Jean Améry, Jorge Semprun, Tadeusz Borowski, Paul Celan, Nelly Sachs művei, s utólag ebbe a sorba épült bele Kertész Imre *Sorstalanság*a).

[9] Kálmán C. György, „A holokauszt és a magyar líra", in Kisantal Tamás és Mekis D. János, szerk., *A holokauszt témája az irodalomban*, 65–84 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 67.

Éppen ezek azok a szempontok, amelyek miatt Piotrowiak-Junkiertnek illett volna részint a kronológia, részint a fogalom érdemi tartalma alapján a maga vizsgálta korpusznak „a" holokausztirodalomhoz mint olyanhoz fűződő viszonyát meghatározni. Kálmán C. a nyelv, a nyelvi megformálás nehézségei, az elbeszélhetőség, az ábrázolhatóság kérdését veti fel, mint a holokausztirodalomhoz sorolt művek egyik központi problémáját, ami termékeny szempont lehet az itt elemzett művek megközelítésében is, ráadásul a kérdésnek jelentős lengyel szakirodalma is van, amit Piotrowiak-Junkiert csak egy lábjegyzetbokorban jelez, de nincs nyoma annak, hogy beépítené az elemzésekbe.[10] (S ha már a lengyel dolgoknál tartok: feltűnő, hogy egykét felszínes hivatkozást leszámítva mennyire nem él azzal a lehetőséggel, hogy érdemben játékba hozza a lengyel irodalom és irodalomtudomány eredményeit: természetesen nem komparatisztikai tanulmányt kérek itt számon a szerzőn, pusztán azt észrevételezem, mennyire hiányzik a munkából az összehasonlításnak mint elemi megismerési műveletnek a nyoma.)

Nézzük a szerzőnek azt az állítását, mely szerint nincsenek különálló, a zsidóság történetével vagy irodalmával foglalkozó tanszékek, stúdiumok, előadások Magyarországon. Ami az intézményeket illeti, a rendszerváltáskor, 1990-ben társadalmi kezdeményezésre jött létre a Magyar Auschwitz Alapítvány, amely a 2002-ben a magyar kormány által alapított Holocaust Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény jogelődje volt. 2000-ben alapították meg Bécsben és Budapesten (az azóta Hamburgban és Washingtonban is fiókintézménnyel rendelkező) *Centropá*t, amely a centropa.org nevű weboldalt működteti, s amely a közép- és kelet-európai zsidóságnak, a Baltikum, a Balkán, valamint a volt Szovjetunió zsidóságának az emlékezetét kívánja feltárni és megőrizni.[11]

Ami pedig a holokauszt és a történetírás kapcsolatát illeti, éppen egy magyar szerző, Braun Róbert volt az, aki elsőként foglalkozott itthon a holokaussztal a történelemelmélet szemszögéből,[12] s ezzel ott a helye a Nyugaton is az 1990-es években kialakuló, a holokausztkutatásokban fordulatot jelentő történelemelméleti irányzatok (Hayden White, Dominick LaCapra) képviselői között. Piotrowiak-Junkiert természetesen nem említi őt (Hayden White-ot igen), ugyanis a (magyar) zsidóság történelmével kapcsolatos ismereteit kizárólag Komoróczy Géza könyveiből meríti. De nem szerepelnek a forrásai között Karády Viktornak a magyar és a közép-európai zsidóság társadalomtörténetével és szociológiájával kapcsolatos alapvető munkái

[10] Vö. K. P-J., Od idylli…, 21, 51j, 22, 56j.

[11] A centropa.org munkatársai 25 000 családi fényképet és dokumentumot digitalizáltak, és 45 000 oldalnyi interjút készítettek 2000 és 2009 között. 2005-től tematikus weboldalakat, rövidfilmeket, utazó kiállításokat, oktatási programokat készítenek, és könyveket adnak ki. Csak két példa: *The Hungarian Jewish Source Book*, szerk., Lauren Granite, Páll Edit, és Kenesei Marcell, A Centropa Reader, 6 (2017). A kötet tíz magyar zsidó élettörténetét meséli el; illetve: *Szakácskönyv a túlélésért: Lichtenwört, 1944–1945* (Budapest: Corvina Kiadó, 2013).

[12] Braun Róbert, *Holokauszt*, Horror metaphysicae (Budapest: Osiris Kiadó, 1995).

sem,[13] még a könyve szempontjából lényegbevágó fontosságú *Túlélők és újrakezdők: Fejezetek a magyar zsidóság szociológiájából 1945 után,* illetve az időben az ott tárgyalt korszak előzményeit vizsgáló *Zsidóság és társadalmi egyenlőtlenségek (1867–1945)* sem. És nem találhatóak a forrásai között Karsai László történeti munkái sem, aki a magyar antiszemitizmus tanulmányozásához a *Kirekesztők: Antiszemita írások 1881–1992* (1992), illetve a *Befogadók: Írások az antiszemitizmus ellen 1882–1993* (1993) című antológiapárral járult hozzá (és látta el mindkét szöveggyűjteményt bevezető tanulmányokkal) akkor, amikor ezek a szövegek csak nehezen voltak hozzáférhetőek. Ugyancsak Karsai Lászlónak köszönhetjük a 2001-ben közölt átfogó, alaposan okadatolt monográfiát a nemzetközi és magyar holokausztról.[14]

Végül a magyar holokausztirodalom-kutatással kapcsolatban természetesen lehet azt mondani, hogy megkésett és hiányos. De talán több értelme van arra összpontosítani, ami viszont megvan, és ez ma már nem kevés. Épp ezért e helyt a kutatásnak csupán a fontosabb eredményeire utalhatok (s csak azokat a munkákat említem, amelyek hiányoznak Piotrowiak-Junkiert könyvéből). A holokausztirodalom jelenségét és megközelítésének lehetőségeit tárgyalja a Kisantal Tamás és Mekis D. János szerkesztette *A holokauszt témája az irodalomban* című kis könyvecske (2018). Kisantal Tamás több önálló kötetben is foglalkozott a holokausztirodalommal: *Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében* (2010); *Az emlékezet és a felejtés helyei: A vészkorszak ábrázolásmódjai a háború utáni években* címmel 2020-ban megjelent könyve pedig ugyanannak a korszaknak a termését vizsgálja, amelyét Piotrowiak-Junkiert munkája. S végül, de korántsem utolsó sorban álljon itt Szűcs Teri *A felejtés története* (2011) és Menyhért Anna *Elmondani az elmondhatatlant*: *Trauma és irodalom* (2008) című alapvető munkája.

Arra ezek után nem vállalkozom, hogy a kötet egészét bíráljam, mint ahogyan arra sem, hogy valamennyi tárgyi tévedését sorra vegyem. Azt gondolom, az eddig leírtakból mindenképpen kiderül, hogy alapvető hiányosságok jellemzik ezt a munkát. Mindez különösen azért szomorú, mert a jelek szerint a szerző nincs kellően tudatában annak, hogy külföldi hungarológusként mekkora felelőssége van abban, hogy milyen képet közvetít a magyar irodalomról vagy tágabb értelemben a magyar kultúráról. Hiszen a szépirodalmi fordítások mellett a külföldi olvasónak éppen az ilyen típusú szakmunkák jelentik az elsődleges kapaszkodót a tájékozódáshoz. Ez a könyv itt elrajzolt, tehát hamis képet fest a magyar holokausztirodalomról és a téma magyar kutatásának állapotáról.

[13] Csak néhány példa: Karády Viktor, *Zsidóság, modernizáció, polgárosodás* (Budapest: Cserépfalvi Kiadás, 1997); Uő, *Zsidóság Európában a modern korban* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000); Uő, *Önazonosítás, sorsválasztás* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001).

[14] Karsai László, *Holocaust* (Budapest: Pannonica Könyvkiadó, 2001).

DANTE TÚLVILÁGKÉPÉNEK ANTIK ÉS KÖZÉPKORI ELŐZMÉNYEI

– Draskóczy Eszter. *Alvilágjárások és pokolbeli büntetések: Dante* Komédiá*jának antik és középkori forrásai*. Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2022, 380 lap –

Pataki Elvira
Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar
egyetemi docens
pataki.elvira@btk.ppke.hu
ORCID 0000 0002 1871 1455

Pesthy Monika
valláskutató

Szegedi Eszter
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
egyetemi adjunktus
szegedi.eszter@btk.elte.hu
ORCID 0000 0003 0876 6935

Az utóbbi két évtized a megújulás időszaka a magyar dantisztikában, amelynek ékes bizonyítéka a több kutatónemzedék példás együttműködésén alapuló Magyar Dantisztikai Társaság létrejötte és készülő monumentális kommentársorozata Dante összes műveihez.[1] A magyar Dante-kutatás fontos művel gyarapodott az MDT tevékenységében és a kommentár munkálataiban aktívan közreműködő, 2014-es bolognai–szegedi PhD-disszertációja óta a nemzetközi dantisztikában is ismert és elismert Draskóczy Eszter kötete révén.

Könyvének alcíme szerint Draskóczy nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy feltárja a *Commedia* antik és középkori forrásait, de legalábbis az alvilágjárás motívumának és a pokolbeli büntetéseknek antik és középkori előzményeit. Tekintve a téma nehézségét és az eddigi szakirodalom bőségét, a vállalkozás szinte „mission: impossible"-nek tűnhet. Draskóczy azonban imponáló magabiztossággal kezeli és rendezi el e hatalmas és szerteágazó anyagot, otthonosan mozog a klasszikus irodalomban, a zsidó és keresztény apokaliptikában, valamint a középkori látomásirodalomban egyaránt. Az első rész – az *Antikvitás & Reneszánsz* lapjain 2018–2019-ben

[1] Eddig megjelent kötetek: *Komédia I. Pokol. Kommentár*, szerk. Kelemen János (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019); *Komédia II. Purgatórium. Kommentár*, szerk. Kelemen János és Nagy József (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2022).

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.8

Literatura_2023_4_Könyv.indb 503 2024. 02. 23. 15:58:44

részben már publikált – tanulmányai a klasszikus antikvitás *katabasis*-elbeszéléseinek és a biblikus-apokaliptikus tradíció eszkatologikus szövegeinek bevonásával vázolják a *Commedia* Dantéjának szerzői, szereplői előképeit (9–82). A jóval terjedelmesebb második egység a középkori vízióirodalomra összpontosít, a műfaj általános jegyeinek tárgyalása után a korpusz legfőbb alkotásainak bevezetővel, magyarázatokkal, interpretációval bővülő fordításait kínáló, több fordító közreműködésével létrejött antológia formájában (83–320). Mindez a lehetséges olvasói szintek elkülönülését eredményezi. Az impozáns kutatástörténeti bázisra épülő, az olvasó részéről a Dantemű ismeretét, általános irodalomtörténeti tudást és (a mellékelt fordítások ellenére is) némi latin/olasz nyelvi, sőt, olykor metrikai (41, 153. lábjegyzet) kompetenciát feltételező tanulmányok főként szakmai érdeklődésre tarthatnak számot. A vízió-szemelvények ezzel szemben egy magyarul ezidáig nem olvasható, jószerivel teljesen ismeretlen latin szövegvilágba engednek betekintést a filológiai előképzettséggel nem rendelkező, széles olvasóközönség számára. Bűn és büntetés megkerülhetetlen vallási-etikai kérdésfeltevésén túl a pokolbeli szenvedés realisztikus/szürreális középkori ábrázolása, amint azt a szerző is sugallja, a mindenkori népi kultúrához is kötődik. A kutatás és a tudománynépszerűsítés határterületeinek átfedését (egyben Draskóczy Eszter képzőművészet iránti elkötelezettségét) jelzik az illusztrációk is: míg az Orpheus-fejezet képei a mítosz ókori ikonográfiáján keresztül szemléltetik annak keresztény kontextusba emelését, a víziókat egy kortárs dizájner középkori metszeteket idéző számítógépes grafikái elevenítik meg. A könyvet kitűnően összeállított táblázatok, valamint bőséges bibliográfia egészíti ki, legfeljebb a név- és tárgymutatót hiányolhatjuk a nagyszabású kötet végéről.

Egy esetleges tárgymutató a munkafolyamat közben valószínűleg a szerkesztést is segítette volna, hiszen annak a végiggondolására késztette volna a szerzőt, szerkesztőt, hogy az egyazon motívumra (híd, fogcsikorgatás stb.), Dante-idézetre (pl. *Inf.* 13, 34; *Ep*. 13) történő négy-öt, formailag egymáshoz képest nem is mindig következetes utalást (lásd a *Passio Perpetuae* alakváltozatait), valamint idézetet (amelyeket a kötet ráadásul nem mindig azok első előfordulásánál jelöl s amelyek mellől nagyon hiányzik a konkrét kiadás, illetve sokszor a fordító megjelölése) hol érdemes jobban kifejteni, és hol csak előre vagy visszautalni rá.

A néhol feleslegesnek tűnő ismétlések nagyrészt a könyv szerkezetéből adódnak. A második rész egyébként igen érdekes és hasznos antológiáját valószínűleg érdemes lett volna külön, függelékként közölni, vagy az azt bevezető, *A látomás mint irodalmi műfaj* című fejezetet erősen lerövidíteni, az *Epizódok a látomások fejlődéstörténetéből* című fejezetet pedig beépíteni az antológia kommentárszekcióiba, és esetleg egy összefoglaló fejezetben tárgyalni utólag a közös motívumokat, toposzokat. Az egyes szemelvények bevezetése és lábjegyzetei közötti átfedéseket is érdemes lett volna kezelni.

Ami a könyv felépítését illeti, az egyes egységeken belül nem mindig könnyű tájékozódni: hiányoznak a fejezetszámok, ami elsősorban azért zavaró, mert minden fejezet alfejezetekre, az alfejezetek pedig további alegységekre oszlanak, és így tovább;

a 3. fejezetben például egészen az 5. (ha a fő részt is beleszámoljuk, akkor a 6.) szintig. A címek tördelése ugyan utal erre a hierarchiára, de bizonyos rétegek címének formázása annyira hasonlít egymáshoz, hogy ember legyen a talpán, aki fejben tudja az összeset tartani. A címeken kívül a tördelés-szerkesztés kevés, de annál zavaróbb hibái közé tartozik, hogy néhány esettől eltekintve a kurzív címekhez, kifejezésekhez nem illeszkednek az álló betűs toldalékok (a legtöbb esetben szóköznyi távolság választja el a címet és a hozzá tartozó toldalékot).

A három recenzens e közös, általános bevezetője után Pataki Elvira klasszika-filológus és Pesthy Monika valláskutató reflektál a könyv rendkívül gazdag anyagának egy-egy részterületére.

A klasszikus ókori, illetve biblikus-patrisztikus irodalom hatását tárgyaló tanulmányok (ezek előzményeképp a szerzőnek az ovidiusi poétika utóéletét vizsgáló remek disszertációja is megemlítendő) összetartozása nyilvánvaló: Aeneas, Orpheus és Szent Pál egyaránt a *Commedia* költő-teológus-utazó Dantéjának prefigurációi. Az új hazát kereső trójai vezér modellszerepét vázoló írás a honi ókortudomány érdeklődésére is számot tarthat, hiszen az *Aeneis katabasis*a néhány részletprobléma közelmúltbeli tárgyalásán (lásd 16, 34. lábjegyzet) kívül Kerényi Károly 1923-as, illetve Borzsák István 1968-as írása óta nem került a magyar Vergilius-kutatás előterébe. A Sibylla szerepét megöröklő Vergilius és Dante kapcsolatának bemutatása során szó esik az Elysium és a Pokol megjelenítette alvilágképzetek eltéréseiről, a *limbus* pogány bölcseinek igazság utáni fájdalmas vágyakozásáról. A szerző, érintve a késő antik Vergilius-recepció apokrif elemeit (Szent Pál látogatása a *poetarum maximus* sírjánál) áttekinti a latin *auctor* explicit és implicit jelenlétét a teljes dantei életműben. Kommentárírói eredményeit kamatoztatva számos példát hoz a pokolábrázolás vergiliusi ihletésű dantei mikroinvencióira (lásd a Polydorus, Deiphobus köré épülő epikus elbeszélések rekonstruktív újraírásának tárgyalását, 23–25). Ugyancsak említi a költőavatás hellenisztikus toposzát a középkori fényteológiával bővítő, a több szintű intertextualitást példázó híres purgatóriumi jelenetet, amelynek szerzője a megváltás próféciájaként értelmezett 4. *eclogá*t a már keresztény Statiusszal idézteti. Ezen s az ehhez hasonló emblematikus helyek mélyebb értelmezésére a minél több információt közvetíteni kívánó szerzőnek értelemszerűen nincs lehetősége.

A kutatás fővonalának további elengedhetetlen témái szintén megjelennek. A Vergiliusra utaló dantei lexika kapcsán a tanulmány szépen mutatja be a *Commedia Aeneis*ből eredő, retorikus-emfatikus búcsújeleneteit, a szeretett halott háromszori megszólításának, átölelési kísérletének rituális eredetű, törvényszerűen kudarccal végződő vergiliusi, dantei variánsait. A kötet hatalmas ívű programja sajnos itt sem tesz lehetővé részletesebb tárgyalást. Az antik gesztus rendkívül gazdag funerális kontextusára nincs mód kitérni – ennek kapcsán érdemes lett volna utalni Eduard

Norden[2] és Nicholas Horsfall[3] az eposz 6. énekéhez írott, a bibliográfiában nem szereplő kommentárjaira, valamint Norden *Orpheus und Euridice* című, máig meghatározó *Gedenkblatt*jára.[4] Metapoétikai tétje miatt ugyancsak önálló elemzésre lenne méltó az ugyanezen motívumot szerepeltető Casella-epizód, amelyben a *Commedia* szerzője a Dante-*canzoné*t éneklő s ezzel, orpheusi előképet idézve, az alvilágot elvarázsoló költőtársától vesz búcsút (*Purg.* 2, 79–81). Draskóczy Eszter összességében a mantovai és a firenzei költő harmonikus kapcsolatát állító értelmezési iskolához kapcsolódik, nem említve a kutatás azon ágát, amely e viszony nem kevéssé ambiguus voltára irányítja a figyelmet. Csak néhány példa: Mario Verdicchio[5] a vergiliusi *auctoritas*t hol tárgyi tévedések, hol *ad hominem* érvek alapján megkérdőjelező tudatos távolságtartásra mutat rá, amely alapján Dante elhatárolódik a politikailag kompromittált római elődtől (ennek jele lenne például a Turnust az augustusi ideológia *hérósa*i közé emelő hely, *Inf.* 1, 107–108); Glenn A. Steinberg olvasatában a fenntartások nélküli poétikai-etikai azonosulás lehetőségét valójában nem a vergiliusi, hanem a statiusi attitűd nyújtja Dante számára.[6]

Az Orpheus-tanulmány a mitikus trák énekes modellszerepét vizsgálja, lényegében kizárólag latin elbeszélések segítségével (a görög hagyományról lásd a 40. oldal 146. jegyzetét). Ernst Curtius sokat idézett kijelentése szerint a középkori műveltség alapvetően latinos meghatározottságú. Napjainkban e sommás állásfoglalás revideálása zajlik a dantisztikában is. A Jan M. Ziolkowski szerkesztette *Dante and the Greeks* című kötet,[7] vagy a kérdésnek szentelt nemzetközi konferencia aktái[8] újratárgyalják többek közt a korszak görögtudásával kapcsolatos korábbi elképzeléseket, az *Inferno* szörnyeinek mitológiai forrásait, Odysseus krisztianizálódásának folyamatát: a kutatás ezen új irányzataira mindenképp érdemes lett volna utalni. Az alvilágpoétika nyíltan szerepeltetett ókori latin előfutára mellett Draskóczy Eszter – joggal – hasonló fontosságot tulajdonít az általa makrotextuális modellnek nevezett Orpheusnak is. A metódus azonos a Vergiliusnál alkalmazottal: a tanulmány áttekinti a dalnok alakjának jelenlétét a teljes életműben, mindenekelőtt annak morálfilozófusi szerepére, civilizációs *hérós*i mivoltára koncentrálva. A teológusi funkció háttérben marad: a szerző által idézett, korszakos Guthrie-monográfia[9] óta előkerült leleteknek

[2] Eduard Norden, *Vergilius Maro, Aeneis. Buch VI.* (Leipzig, 1903).

[3] Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 6. A Commentary* (Berlin–Boston: De Gruyter, 2013).

[4] Eduard Norden, *Orpheus und Eurydice: Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil* (Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1934).

[5] Mario Verdicchio, „Poetic Authority in Dante and Virgil", *Italica* 94 (2017): 413–430.

[6] Glenn A. Steinberg, „Dante, Virgil, and Christianity: Or Statius, Sin, and Clueless Pagans in Inferno IV", *Forum Italicum* 7 (2013): 475–496, https://doi.org/10.1177/0014585813497332.

[7] Jan M. Ziolkowski, *Dante and the Greeks* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library & Collection, 2014).

[8] *Dante e la Grecia: Atti del Convegno Internazionale*, szerk. Irene Chirico és Marco Galdi (Atene: ETPBooks, 2021).

[9] W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion* (London: 1935).

Literatura_2023_4_Pataki-Pesthy-Szegedi.indd 506 2024. 02. 23. 16:16:29

köszönhetően mára jelentős írott forrásanyaggal rendelkező, tényleges orpheusi misztériumvallásról, annak a tradicionális görög képzetektől eltérő, sajátos túlvilágfelfogásáról nem esik szó. (A szerző mentségére legyen mondva, hogy a reneszánsz neoplatonizmusra nagy hatást gyakorló orfizmus esetleges középkori recepciójának kérdése máig feltáratlan, rendkívül ingoványos terület.) A tanulmány lényegre törő áttekintést nyújt a klasszikus és kései antikvitás (Vergilius, Ovidius, Boethius, Martianus Capella) Orpheus-elbeszéléseiről, bemutatja egyes patrisztikus szerzők (Eusebios) és középkori kommentárírók allegorikus mítoszolvasatát, kevéssé ismert műveket is bevonva a tárgyalásba *(Testamentum Orphei, Ecloga Theoduli)*. Számos kép illusztrálja az Orpheust a Jó pásztor alakján keresztül újrafogalmazó krisztianizációs folyamatot. Különösen érdekesek a görög mitológia, illetve az Ószövetség énekesének párhuzamba állításán alapuló oldalak: Draskóczy Eszter szakirodalomból kiinduló megállapítása szerint az alvilági parancsnak nem engedelmeskedő, emiatt Eurydicét végleg elvesztő Orpheus korrigálandó modell Dante számára, míg a zsoltárszerző Dávid kompromisszumok nélkül vállalható, egyértelműen pozitív előkép.

A klasszikus antikvitás mitikus alvilágjáróival kapcsolatos két fejezet (amely később szporadikusan a plutarchosi *De sera numinis katabasis*-elbeszélésének elemeivel bővül) összességében gazdag, pontos, gondolatébresztő, panoramikus összefoglalást nyújt a téma ókori poétikai előképeivel kapcsolatos modern nemzetközi kutatásról. A szerző érezhetően a közölt információmennyiség maximumára törekszik, emiatt gyakori a tömörítés, amely azonban néhol az idézett szöveghelyek kellő kontextualizálásának hiányához vezet. Néhány *desiderandum:* a kötetszerkesztés lezárásának időpontja ismeretlen, a folyamatosan bővülő, óriási szakirodalom teljes áttekintése pedig szinte lehetetlen feladat. Mindazonáltal a tanulmányok másodközlése előtt érdemes lett volna frissíteni a vergiliusi, orpheusi jelenléttel kapcsolatos szakirodalmi tételek sorát. (A fentebb említetteken túl ide tartoznék az olasz–francia–svájci együttműködésben megvalósuló *Rencontres del Archet* szemináriumsorozat Dantének szentelt, 2017-ben online publikált tanulmánykötete, benne több releváns írással Vergilius, Orpheus, illetve a zene szerepéről.)[10] A szakirodalom (akár csak jelzésszerű) frissítését kísérhetné számos, az adott témához csupán igen lazán kötődő, sem a könyv főszövegében, sem a folyóiratos előzményekben semmilyen formában nem említett, bizonyára az előkészületi fázisból hátramaradt, tucatnyi magyar és külföldi tétel kihagyása a bibliográfiából.

A szakirodalom kiterjedt ismerete, annak lényeglátó bemutatása nem kétséges. Kevésbé sikeres megoldások persze akadnak: az *Aeneis* jelentőségéről bizonyára nem Trencsényi-Waldapfel Imre *Mitológiá*ja (18, 44. lábjegyzet) a leghivatottabb összefoglaló; s ehhez megjegyzendő, hogy a 26. oldal kiemelt idézete sem Timaiostól származó forrás, amint azt Draskóczy Eszter sugallja, hanem annak Trencsényi-

[10] *Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 14–19 settembre 2015*, Rencontres del Archet (Torino: Compagnia Editoriale, 2017), https://sapegno.it/sapegno/data/File/pubblicazioni/RENCONTRES 2015-2.pdf.

féle összefoglalója. A dantisztika eredményeinek konstruktív alkalmazása néhol hiányérzetet hagy maga után: a rengeteg hivatkozás között nehezen érzékelhető, hol ér véget a kutatástörténeti áttekintés, hol kezdődik a szerző saját érvelése. Ennek eldöntését nem könnyíti, hogy a teljességgel meggyőző állítások mellől néhol lemarad a hivatkozás. A 45. oldalon utal a szerző a *Paradiso* nyitányában Szent Bernát ajkáról felhangzó Mária-himnusz és a *Georgica* Eurydice-szólításának négyszeres *te* anaforában megnyilvánuló retorikai párhuzamára: minderre Robert Hollander Draskóczy Eszter által másutt egyébként idézett 1993-as munkája *(Le opere di Virgilio nella „Commedia" di Dante)* 339. oldalán hívta fel a figyelmet. A tömörítés más esetben túlzottan általánosító kijelentésekhez vezet: a Linust Orpheus testvéreként és zenemestereként feltüntető, hivatkozást nélkülöző állítás (36) az ókori Orpheus-tradíció fővonalától távoli, apollodórosi álláspontot (*Bibliothéké* 1,3,2; 2,4,9) generalizálja. Hasonló a helyzet a *Függelék* klasszikus alvilágjárásokat felsoroló táblázatával: noha a szerző Alison Morgan adatainak javítását és kiegészítését ígéri (325, 1436. lábjegyzet), a lista a pontos *locus*ok hiányában továbbra is elnagyolt marad, s csak remélhetjük, hogy az érdeklődő laikus olvasó nem véli úgy ezentúl, hogy Pindaros ránk maradt életműve vagy a platóni *Phaidros* kizárólagos tárgya az alvilágjárás lenne. A mítosz roppant kommentárirodalmából tallózva a tárgyalt művek minimális bemutatásának elmaradása értelmezési gondot okozhat: a témában nem szakavatott olvasóban csak sokadjára tudatosodik, ki is az *Ecloga Theoduli* kapcsán említett, enigmatikus nevű Pseustis (38). A latin/olasz források szerepeltetése nem teljesen következetes, előfordulnak csak latinul, illetve csak magyarul közölt részletek.

A zsidóságban a túlvilági büntetés és jutalmazás gondolata csak az ószövetségi kor vége felé, az i. e. 2. században jelenik meg (a korábbi írások szerint a holtakra válogatás nélkül ugyanaz az árnyszerű lét vár), de ekkor még a hangsúly a jutalmazáson van: a sokat szenvedett és meggyilkolt igazak haláluk után kapják meg mindazt a jót, amiben idelenn nem volt részük, a gonoszok (üldözőik) viszont mindebből kimaradnak. A túlvilági létről két radikálisan különböző felfogás él egymás mellett: a lélek halhatatlansága és a test feltámadása. Az elsőt nyilvánvalóan a görögöktől vették át, akik gyakran ábrázolnak szörnyű túlvilági büntetéseket, ezek azonban csak a lelket érik, még ha a testre vonatkozó metaforákkal is vannak kifejezve.

A feltámadás gondolata idegen az Ószövetség korai könyveitől (Iz 26,19 sem erről szól, amint Draskóczy állítja [67], hanem metafora), és először csak az i. e. 2. századból származó *Dániel könyvé*ben (12,2–3) bukkan fel, ezt viszont a kötet nem említi, holott ez az egyik legkorábbi apokalipszis, és az egyetlen, amely bekerült az Ószövetségbe. (Hasonlóképp az *Izajás mennybemenetele* is keresztény mű, nem pedig, amint azt a korábbi álláspontot követő szerző is hangoztatja [326], zsidó apokalipszis keresztény betoldásokkal.) A feltámadás gondolata alighanem a perzsáktól származik: náluk viszont végül minden rossz megsemmisül, csak a jó marad meg, tehát nincs szó örök büntetésről. Az Újszövetségben is jelen van mind a testi feltámadás, mind a lélek halhatatlanságának gondolata, anélkül, hogy egységes kép-

pé állnának össze. A jók jutalma elsősorban az, hogy Krisztussal lehetnek majd, míg a gonoszok „kinn" maradnak a külső sötétségben; szörnyű túlvilági büntetések nem szerepelnek.

A korai kereszténység megpróbálkozott a lehetetlennel, és összekapcsolta egymással e két összeegyeztethetetlen felfogást: haláluk után a lelkek életvitelük szerint különböző helyekre kerülnek, a rosszak lelke szenved (ebben a test még nem vesz részt), majd a végítéletkor mindenki feltámad, jók és rosszak egyaránt, a jók bevonulnak testileg az örök boldogságba, míg a rosszak, szintén testi valójukban, örök időkig különböző válogatott kínzásokat szenvednek el. E borzalmas és esztelen túlvilágkép, mely azóta is uralja a kereszténységet, teljes gazdagságában először az i. sz. 2. század elejéről származó *Péter-apokalipszis*ben jelenik meg, amely a feltámadás után a bűnösökre váró nagyon is testi (de amellett örökké tartó) büntetés huszonegy fajtáját írja le a jóknak járó boldogság nagyon rövidre szabott bemutatása mellett. A büntetések közül sok az úgynevezett ellenbüntetés, amikor az a testrész szenved, amelyik vétkezett. A *Péter-apokalipszis* a nyugati gondolkodásra nem közvetlenül hatott, hanem a 2. század végén–3. század elején keletkezett *Pál-apokalipszis*en keresztül. Az utóbbi írás nagy mértékben támaszkodik elődjére, még jobban kiszínezve és bővítve a kínok ábrázolását, viszont a büntetéseket áthelyezi rögtön a halál utánra, vagyis csak a lélek szenved, a test nem. Ez jellemzi a későbbiekben kibontakozó rendkívül gazdag vizionárius irodalmat is: szerzőjük arról számol be, amit „most" látott a túlvilágon, nem pedig a feltámadás utáni eseményekről. Így van ez Danténál is, ami viszont érdekes kérdéseket vet fel: Dante többször hangsúlyozza, hogy az általa látott lényeknek nincs testük, de akkor hogyan szenvedik el a testi kínokat? Ugolino mivel rágja Ruggieri érsek mijét (*Inf*. 32. ének vége–33. ének eleje)?

Draskóczy, ha az általa felfedezett párhuzamok nem is mindig meggyőzőek, hol túlzott általánosságuk (pl. fény, szagok, mértéktelen hevű tűz), hol távoli asszociatív jellegük okán (pl. a Kókytos jegéhez a Tundalus kenyérsütő kemencéitől a *Mohamed lépcsőjé*nek csípőjükig tengerben álló angyalaiig sok mindent társít [vö. 216, 562. lábjegyzet és 263]), az *Alvilágjárások*… végén joggal jut arra a következtetésre, hogy Dante ismerte és felhasználta a látomásirodalom gazdag toposztárát, anélkül, hogy közvetlen forrásként használta volna e műveket (321). A könyv legfontosabb eredménye annak bizonyítása, hogy az ellenbüntetések *(contrap[p]asso)* jóval Dante előtt megjelentek a vizionárius hagyományban.

Ugyanakkor a rendkívül gazdag tematikát felölelő könyv már önmagában is értékes hozadéka a középkori látomásirodalom fontos szövegeinek magyar nyelvű közlése, illetve újraközlése is, amiért nem lehetünk elég hálásak. Draskóczy Eszter 2022-ben megjelent kötete tehát jelentős eredménnyel gazdagítja mind a hazai, mind a nemzetközi Dante-kutatást, és reméljük, hogy átdolgozott változata hamarosan idegen nyelven is olvasható lesz.

EGY LEHETSÉGES PATCHWORK – EGYÜTTOLVASÁSI LEHETŐSÉGEK ÉS ÉRTELMEZÉSEK

– Bencsik Orsolya. *Énekes Krisztina rongyikái*: *Otthonkeresés Juhász Erzsébet, Végel László és Tolnai Ottó írásművészetében*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2022, 220 oldal –

Sági Varga Kinga
Forum Könyvkiadó Intézet
szerkesztő
office@forumliber.rs

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Nyelv- és Irodalomtudományi Doktori Iskola, Irodalomtudományi Szakirány
PhD-hallgató
hungar@ff.uns.ac.rs
ORCID 0009 0006 8750 4069

Bencsik Orsolya kötete három fontos és érdemes életművön – elsősorban Juhász Erzsébetén, valamint Végel Lászlóén és Tolnai Ottóén – keresztül dolgozza fel az otthonkeresés irodalmi leképezését. Az önmagát alapvetően szépírónak tartó[1] szerző negyedik, ám első irodalomtörténeti kötete[2] *Énekes Krisztina rongyikái* címmel, az újvidéki Forum Könyvkiadónál jelent meg. A cím a maga konkrétuma mellett – gondolok itt Énekes Krisztina, a Juhász Erzsébet-i prózavilág ikonikus szubjektumának megnevezésére – olyan, mintha szépprózai műé lenne, az alcíme viszont a kutatási tárgyra mutat. Nem véletlen az átjárás a próza és a tudományos nyelvezet között már a címben sem, hiszen e köztesség Bencsik vállalt írói-irodalomtörténészi habitusa, választott kifejezésmódja magában a kötetben. A tudományosság elveit követő, mégis prózaírói hang és szabadság lesz így a kötet sajátja. Ahogyan írja bevezetésében: „…beszédmódom a gyakran negatív kicsengésű »esszéisztikus« kategóriához közelít" (15); „[a] vizsgált szövegkorpusszal való foglalkozásom során én magam is átéltem és értekezésemben működtettem ezt a billenékeny, dinamikus egyensúlyt" (16) azonosulás és kívülállás között. Egyszerre szubjektív olvasói és objektív értelmezői pozíció tehát a szerzőé, amelybe nem titkoltan a személyest (közös geokulturális tapasztalat és érdeklődés okán) is beépíti, mint értelmezői ka-

[1] Lásd „Szabásminták: Bencsik Orsolyával Sági Varga Kinga beszélget", *Híd* 11–12. sz (2022): 50–59, 52.

[2] A kötet egy korábbi változata a szerző doktori disszertációja volt.

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.9

Literatura_2023_4_Könyv.indb 510 2024. 02. 23. 15:58:44

tegóriát.[3] A személyes érdeklődési kör bevonása a számos asszociációs elven bekerülő magyar, délszláv és világirodalmi, valamint képzőművészeti utalás és allúzió révén is tetten érhető – amelyek hol (többnyire) közelebbről, hol távolabbról kapcsolódnak a vizsgált életműdarabokhoz. Bizonyára felróható lenne, hogy helyenként a „[s]zerzőtársi gomblyukak, intertextuális kapcsolatok vagy komparatisztikai fércelések" (9) elvonják a fősodorbeli elemzésről a figyelmet, ugyanakkor e gesztusok a szerző széles skálájú értelmezői attitűdjét is tükrözik.

A kötet műfaji köztessége mellett egyéb köztesség is szembetűnő. Tanulmányköteteknél ritka megoldás, hogy illusztrált, Csernik Attila[4] betű- és könyvobjektjeinek fényképei díszítik, ami azért is lényeges, mert szakmai és életútja a vizsgálódások középpontjában álló Juhász Erzsébet pályájával párhuzamosan, részben összefonódva alakult. Kettejük kooperációjának eredménye volt Juhász Erzsébet több könyve, melyek tárgyi megjelenését Csernik tervezte. Az együttműködésük során létrejött kötetek esetében nem beszélhetünk arról, hogy ezek az alkotások csupán a prózaszövegek illusztrációs anyagaként funkcionálnának, hanem a kép és a textus hatnak egymásra, tágítják értelmezési határaikat.[5] Szövegszinten Bencsik kötetében ez nincs kifejtve (egy helyütt érinti ugyan a témakört – lásd 63).[6] Ugyanakkor a kötet illusztrációs anyaga jelzésértékkel bír – emléket állít a kép és szöveg kapcsolata fontosságának a prózaíró Juhász és képzőművész Csernik életművében.

Az *Énekes Krisztina rongyikái* című kötet további rendhagyó technikai megoldásai közül kiemelendő a *Jelmagyarázat,* amely „(Dubravka Ugrešić szakértelmére hagyatkozva)" (9) a jelek mentén könyvolvasási javaslatokat tartalmaz. Ezek a jelek pedig fel-felbukkannak a kötet egészében – mint egyfajta marginálisok – intertextuális kapcsolatokra utalva, film- és színházművészeti vagy képzőművészeti allúziókra hívva fel a figyelmet, újabb jelentéshurkokat adva az elemzések fősodrához.

---

[3] Hovatovább a szépíró és az irodalomtörténész Bencsik Orsolya írói és értelmezői attitűdje között rokonság mutatható ki. Korábbi szépirodalmi műveinek *(Akció van!, Több élet)* központi gondolatköreihez kapcsolódnak a mostani tanulmánykötet fő vizsgálódási pontjai. Nyilvánvaló a kisebbségi lét, a határon levőség fogalmával való játék a prózakötetekben, továbbá a kiírás/szétírás, majd összegyúrás aktusa a prózák szubjektumai kapcsán. Ott van a konvenciókon kívülállóként, áttelepült vajdasági magyarként, magyar-szerbként, mégis teljes jogú egyénként való elfogadtatás vágya és az identitásválság motívuma, ott vannak a kilencvenes évek eleji háborúk szörnyű tapasztalatai, a bujdosás, az áttelepülés, az elvágyódás (sokszor ironikusan) Ausztráliába és Amerikába. Bencsik prózaszövegeiben felfedezhetők azok az elméleti koncepciók is, amelyeket az értelmezések során mozgat tanulmányaiban: mint például a Deleuze–Guattari-féle kisebbségi- és a Radomir Konstantinović-i vidékiségperspektívák, továbbá Dubravka Ugrešić-idézetekkel is találkozunk mind a próza-, mind a tanulmánykötetben.

[4] Csernik Attila (1941–) a vajdasági neoavantgárd képzőművészet egyik jeles képviselője, Juhász Erzsébet férje volt.

[5] Lásd Sági Varga Kinga, „Szöveg és kép a neoavantgárd jegyében", *Híd*, 7. sz. (2015): 53–60.

[6] A vizsgált kötetben nem tér ki a Juhász–Csernik alkotói párosra, viszont egy *Híd*ban megjelent esszéjében igen (lásd Bencsik Orsolya, „Juhász Erzsébet szemüvege", *Híd*, 11–12. sz. [2022]: 63–68).

A kötet részben Bencsik Orsolya Juhász Erzsébettel foglalkozó tanulmányainak tematikus gyűjteménye, valamint a juhászi életműhöz társított Tolnai-, illetve Végel-értelmezéseket foglalja magába. A könyv tanulmánykötet-jellegét a függelék szerkezete is erősíti. Bencsik Orsolya a kötet bevezetőjében és záró fejezetében, valamint a vele folytatott beszélgetések során is monográfiának nevezi könyvét. Elvitathatatlan az általa vizsgált témakör, az otthonkeresés, a vidékiségtapasztalat, a kisebbségi kérdés stb. alapos körbejárása az alcímben előre jelzett szerzők művei kapcsán. A műfaj-meghatározást, ha mi is a tárgyát teljességében szemlélő perspektívából közelítenénk meg, kissé óvatosabban kellene kezelni, hiszen a vizsgált központi kérdésekhez más mű és életmű is kapcsolható lenne (megjegyzem: a szerző – nyilván nem minden, de – számos további művet is bevon értelmezéseibe egy-egy vizsgált szegmens kapcsán – mint például Svetislav Basara, Slavenka Drakulić, Danilo Kiš, Roberto Bolaño, Krasznahorkai László, Balázs Attila, Danyi Zoltán, Aaron Blumm és mások alkotásait), valamint a három vizsgált opus egyike sem teljes egészében és átfogóan kerül vizsgálat alá, hanem a témakörhöz adekvát módon kapcsolódó szövegeket mozgatja és elemzi a kötet. A teljesség igénye tehát – amely a hagyományos műfaji konvenciók meghatározta monográfiák „egyik tulajdonsága" – nem valósul meg.[7] Ugyanakkor a „teljesség", a „mindent átfogó" értelmezői stratégia ellenében a tanulmányok mégis a lényeget tükröző interpretációját adják – a bevezetőben és az alcímben körülhatárolt – tárgyuknak, több szempontra kitérve közelítik meg azt, mégsem konzerválva „egységbe", létjogosultságot biztosítva így a dinamikusan változóként és lezáratlanként felfogott monográfiameghatározásnak. A kötet értelmezői narrációja bizonyos értelemben töredékességében valósul meg, hiszen az egyes tanulmányok külön-külön is megállják a helyüket, és saját asszociációs bázissal rendelkeznek, amellett, hogy felfűződnek az otthonkeresés meghatározta közös tengelyre is. A darabosság érzetét a cím is fokozza, hiszen patchworkké varródó rongydarabok/értelmezésszeletek sejlenek fel a „rongyikák" kifejezés mögött. Ezek természetesen a kötet szempontjából nem hiányosságok, csupán a műfaji besorolás képlékenysé-

[7] A monográfia műfaja kapcsán számos kérdés felvethető, a kurrens irodalomtörténeti gondolkodás egyik megosztó jelensége a műfaj. Jelen szövegben csak érintem a témát, hiszen a műfaj válsága önálló kutatást igényel. Elméleti szempontból a műfaj körbejárása szorosan összefügg a kánonképzés, az irodalomtörténet-írás egy sor lényeges kérdésével. Rákai Orsolya a Kalligram kismonográfia-sorozata (Rákai Orsolya, „Sztereográfiák: Műfaji töprengés egy kortárs »szerzői monográfia«-sorozaton", *Alföld* 54, 2. sz. [2003]: 133–141), Bedecs László a Parti Nagy-monográfia („Kettő lesz belőle. Németh Zoltán: *Parti Nagy Lajos*", *Jelenkor* 50, 7–8. sz. [2007]: 840–845), Kulcsár-Szabó Zoltán az Oravecz-életmű („Előszó", in Uő, *Oravecz Imre*, 7–9 [Pozsony: Kalligram, 1996]), Szilágyi Zsófia a Móricz-opus („A szikra", in Uő, *Móricz Zsigmond*, 7–18 [Pozsony: Kalligram, 2013]) kapcsán érintik a témakört, és rákérdeznek annak milyenségére és létjogosultságára, az irodalomtudományi iskolák általi besorolásukra. Eltérő kontextusban ugyan, de közös az az álláspont, hogy napjainkban maga a műfaj képlékenysége kerül előtérbe és „modernizálódik". Olyan „szemléletátalakulás" zajlik, amely a „keretező" monográfiaszemléletet párhuzamos igazságok mentén értelmezi (Rákai, „Sztereográfiák").

gére hívom fel a figyelmet. A szerzői szándékot így fogalmazza meg a Thomka Beátára és Weöres Sándorra utaló bevezető:

> [a] rongyszőnyegnek, pontosabban egy jól körülhatárolható, aprócska darabjának (a Juhász Erzsébet-i idegenséggel/otthontalansággal, az identitáskonfliktusokkal és a vidéktapasztalattal kapcsolatos problémakomplexumnak, illetve a vele érintkező, összeszövődő Végel László-i és Tolnai Ottó-i esztétikai világ bizonyos szálainak) gazdag mintázatát és visszatérő ábráit, motívumait, fonálszerkezetét, az „ólomévek" súlyától, terhelésétől anyagának módosulását, átrendezését, átrendeződéseit vizsgálom. (14.)

Olvasatom szerint e szerzői szándék megvalósult a kötetben.

A kötetkompozíció követi a bevezetőben vázolt arányokat, miszerint a hangsúly Juhász Erzsébet műveinek vizsgálatán van, aki a korabeli vajdasági magyar irodalmi életben aktívan jelen volt, ám a magyar irodalmi kánonon kívül rekedt. A váratlanul és korán elhunyt író és kutató életműve lezárult a kilencvenes évek végén, ám aktualitása nem szűnt meg. Nem adatott meg, mint sok más remek kortársának (mint például a kötet másik két elemzett írójának, Tolnai Ottónak és Végel Lászlónak – akiknek jelenléte a magyarországi irodalmi színtéren állandó), hogy a vajdasági magyar, illetve magyar irodalmi vonulatok sodrában, sodrásainak egyikében folytassa alkotói pályáját. Bencsik Orsolya négy fejezetbe rendezve négy lényeges problémát jár körül az életmű kapcsán: az identitáskeresés módozatait, a sajátos juhászi létérzékelést, a nyelvromlást predesztináló vidékiséget, a határképzeteket, az esszéírói mivoltot, valamint a krízisek generálta identitáskonstrukciókat.

Az első fejezetben a *Műkedvelők*et (1985, regény) a központba helyezve, valamint a *Határregény*t (2001) mellé állítva járja körül Juhász Erzsébet vidékiségfilozófiáját, a vajdasági magyar irodalom „alapítója", Szenteleky Kornél szemléletéhez (főként a *couleur locale* veszélyeihez) fűződő viszonyát, mindazokat a motívumokat, amelyek az „éleslátás" megakadályozását szolgálják (köd, por, sár stb.), a korlát- és határélményeket, amelyek a vizsgált regényekben konstruálódnak. A por képzetéhez a portalanítás gesztusát és folyamatát társítja, mégpedig az írói szándékban („írói módszerben") felismerve ezt a *Műkedvelők*ben, amikor is tudniillik a vajdasági (jugoszláviai) magyar irodalom kezdeteit, mítoszait és hagyományait portalanítja a vajdasági magyar irodalmi identitás meghatározására törekedve. A Szenteleky-hagyomány feletti kritikai beszédmódra több példát is hoz: Balázs Attila, Tolnai Ottó és Fenyvesi Ottó vonatkozó szövegeit (35). A vidékiséggel való szembenézéssel párhuzamba Radomir Konstantinović vidékiségfilozófiáját állítja Bencsik, ugyanakkor a juhászi szövegekben oly lényeges motívum, a halál kérdéskörével kapcsolatban is főként a konstantinovići tanokra alapoz. A mulandósághoz kapcsolódóan Bencsik bevonja a sivatagról, a homokról szóló irodalom egyes darabjait, külön kiemelve Tolnai vonatkozó törekvéseit, valamint a Tolnai által hivatkozott világirodalmi allúziókat (40).

A második fejezet a kötetcímbe emelt Énekes Krisztina fejezete, pontosabban a *Senki sehol soha* című köteté (ennek központi karaktere É. K.), amelyben Bencsik a folytonos kívüllét állapotát vizsgálja a „fullasztóan, észveszejtően szorongó Juhász Erzsébet-i elbeszélő" (4) és a kötetben légiesen könnyűként, a vágykategóriák megszemélyesítőjeként megrajzolt Énekes Krisztina ellentétét feltárva. A kötetbeli elvágyódás- és vidékiségkoncepcióval párhuzamban Bencsik Orsolya Aaron Blumm *Biciklizéseink Török Zolival* című prózáit tárgyalja, részint a sajátos, légies szerelem, részint a hagyományok újra-, illetve átkontextualizálása tekintetében (erről a Bencsik-kötet részletesen az első fejezetben szól a *Műkedvelők* kapcsán). A bezártság és a bezárkózás jelenléte mellé a Juhász-kötetekben szintén Aaron Blumm-novellákat emel a szerző, a *Csáth kocsit hajt* című novelláskötet darabjait, amelyek segítségével a korlátok gyakori tematizálását érinti (zsákutca, faluképzetek, határok stb.). A periferikus terek közül a bolt kap nagyobb szerepet a Juhász-prózákban, ahogyan a Blumm-szövegekben is, ugyanakkor itt már Tolnai Ottó áruházlnovellái is kapcsolódnak – mindhárom esetben a múlt feletti nosztalgia, illetve a jelen fricskája figyelhető meg a „boltélmények" kapcsán.

A *Senki sehol soha* című alkotásról szóló fejezet másik sarkalatos pontja a halálmegjelenítés, annak juhászi értelmezése, hogy tudniillik a halál valójában az önmagára találás tere, vagyis a megotthonosodásé. A haláltematika kifejtéséhez a szerző elsősorban Jean-Paul Sartre és Konstantinović fogalmaihoz nyúl. E kérdést Bencsik átvezeti az identitásépítés és -megőrzés hiábavalóságának kérdéséhez, ami identitásválságot eredményez a szövegekben, a szubjektumok körkörös, örökös bolyongását. Itt jegyezném meg, hogy véleményem szerint Juhász Erzsébet szövegeinek elemzése kapcsán az egyik legizgalmasabb terület az identitáskonstrukciók körüljárása, hiszen – talán nem túlzás ezt állítani – érdeklődésének középpontjában az identitásrétegek árnyalt és finom felépítése állt abban a geokulturális térben és időben, amelyben alkotnia adatott.

Az első fejezetben részletesen, a második fejezetben érintőlegesen taglalt vidékiségkoncepció mellé Bencsik a nyelv, vagyis a beszéd kérdését is társítja. Azt követi nyomon – főként Juhász Erzsébet kötetében, de mellé társítva Borbély Szilárd *Nincstelenek*jét és Krasznahorkai László *Sátántangó*ját –, hogy miként hat a vidéki statikusság a beszéd dinamikájára, vagyis miként szűkíti le, hallgattatja el. A beszéd így hiánykategóriává válik, a szövegek szubjektumának önmagába visszahúzódása történik, és az evilági „hazatalálás", bármiféle rend/rendszer (ezt a harangzúgás jelzésértéke nyomán vezeti le), amely a létezés értelmét jelezné, félrevezetés. A juhászi szövegvilágok kommunikációéhségét nem csupán a kisebbségi lét, a vidékiségképzetek és provincializmus táplálják, hanem egy ennél tágabban értendő „távolságtartás, a totális reflexió iránti vágy" (64–65). A Másikkal való kommunikációs igény tematizálódik Juhász esszéiben is, amelyekben többször foglalkozik az olvasó, a befogadó közeg hiányával, amelynek egyenes következménye az írói magány. Az írólétet, amely egyszerre beszédkényszer és a Másikban való feloldódási vágy, Bencsik

rávetíti a minor irodalom Deleuze–Guattari-féle koncepciójának[8] politikai aspektusára, vagyis semmi sem magánügy, hanem azon túlmutatva, vágyik a „cselekvő szolidaritás"-ra (68), ami csak a Másik aktív jelenlétével érhető el.

A harmadik fejezet felütése a foucault-i értelemben vett *hüpomnémata* kifejezés köré épül, mégpedig abban az értelemben, hogy Juhász Erzsébet esszékötetei „hüpomnémataként, »számadási könyv[ként], közügyekről szóló regiszter[ként], emlékeztetőül szolgáló egyéni feljegyzés[ként]« működnek", és amellett, hogy egyéni feljegyzések, reflexiók, céljuk az „»önmagaság konstrukciójának az elvégzése«" (70).[9] A legtöbbet emlegetett Juhász-esszékötetet, az *Esti följegyzések*et járja körül Bencsik, mégpedig nagyon jól észlelve Juhász Danilo Kiš opusához fűződő kíváncsiságát, amely a közös érdeklődési kör mentén alakul ki, tudniillik mindkettejüket mélyen foglalkoztatta Közép-Európa mint szellemi régió, valamint az Osztrák–Magyar Monarchia irodalmi reprezentációja. A továbbiakban a juhászi életműre karakterisztikusan jellemző otthontalanság és a vele szoros kapcsolatban lévő elvágyódás kerül középpontba, amely fölött a megotthonosodás és önazonosság terévé az írás (hüpomnémataírás) és az olvasás válik. Ezzel párhuzamosan Végel László és Esterházy Péter vonatkozó szemléletét emeli ki Bencsik. Az *Állomáskeresésben* kötet kapcsán pedig Juhász Erzsébet esszéhez való viszonyát (is) tárgyalja, mégpedig Mészöly-értelmezésein keresztül. Az esszék „közelebb visznek az írói gondolatkörökhöz", tehát semmiképp sem kell alárendelt műfajnak tekinteni az életmű egészében. Olyan fontos juhászi (és nem csak juhászi) életérzések elemzése merül még fel, mint a „tősgyökeres idegenség", a saját és az idegen viszonyrendszere, ugyanakkor a kisebbségi irodalom juhászi (a kisebbségi populizmus szellemét elutasító [87]) tágasságdimenziói kerülnek kifejezésre.

Az „*amidőn künn végképp besötétül*" Juhász-idézettel induló tanulmány az életmű három mozzanatát tematizálja. A kötet tanulmányai a Juhász-életmű egyes darabjait nem kronologikus sorrendben követik, és nem is mindig egy adott műből indulnak ki, hanem problémaközpontúak. Az identitáskonstrukciók (konkrétan a kisebbségi nemzettudat) kapcsán – immár sokadszorra – a *Műkedvelők*höz nyúl vissza, és az „eredetkutatással" próbálja az aktuális válsághelyzetet megmagyarázni, hogy tudniillik a Szenteleky igyekezetével – a jugoszláviai magyar irodalom megalakulásakor – létrejövő művek esztétikailag hasznavehetetlenek, ahogyan a kisebbségi nemzettudat megfogalmazása is szegényes, így lehetetlen az elődökkel való azonosulás, marad a kisebbségi identitás válsága. Válságesszéiben Juhász (a délszláv háború okán) – többek között – az emigrációt tematizálja. Bencsik az emigrációs irodalomból Danyi Zoltán *A dögeltakarító*ját állítja párhuzamba ezzel, továbbá Domonkos István és Végel László vonatkozó szövegeit. A kisebbségi entitás, az emigráció elemzése mentén számos elméletet hoz be a szerző, kiterjesztve a gondolatkört az utazásra, az

[8] Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Kafka: A kisebbségi irodalomért,* ford. Karácsonyi Judit (Budapest: Qadmon, 2009).

[9] Mindkét belső hivatkozás forrása Michel Foucault-tól származik.

idegen és a saját közötti mozgásra. Ugyanezen fejezetben foglal helyet a *Honvágy Közép-Európa után?* című tanulmány, amely a „tősgyökeres idegen" kategóriájából, valamint a posztjugoszláv pozícióból indul ki, és párhuzamot von a „tősgyökeres idegen" és a Végel László-i „hontalan lokálpatriotizmus" között (később e végeli kategória egy egész fejezetet kap – lásd 135). E tanulmány középpontjában a Juhász Erzsébet-i honvágy vagy „metanosztalgia" áll Közép-Európa iránt, valamint a Danyi Zoltán és Végel László műveivel vont párhuzam e nosztalgia kapcsán. Azon alapvető mozzanatból indul ki, hogy a kilencvenes évek délszláv háborúi okozta létbizonytalanság az alapvetően meglévő érdeklődést Közép-Európa iránt új dimenziókkal gazdagította, egyfajta elvágyódást, honvágyat eredményezett a vizsgált művekben „egy országba, / melynek neve sincsen" (Danyi Magdolna szavaival élve, *Nosztalgia* című verséből).

Az írás mint a hontalanság terepe című szöveg az írás aktusával foglalkozik. Juhász Erzsébet szemléletét érintőlegesen említi csak itt, a fókuszban Danyi Zoltán *A dögeltakarító*ja (amely regényben Bencsik Tolnai- és Végel-allúziókat vél felfedezni), Anna Kim *Jéggé dermedt idő* című műve, valamint Slavenka Drakulić dokumentumregénye áll. A regények közötti értelmezői átjárás izgalmas, és egyfajta háttértörténetét adják ezek az elemzések a „balkáni pokolnak", háborúknak, amelyek nyomán aztán a kötet szempontjából fontos, Juhász- és Végel-életműmozzanatok tovább boncolhatók. Bencsik megállapítja:

> Éppen ezért – Juhász Erzsébet, Végel László, de a fiatalabb nemzedék tagjaként Danyi Zoltán érzékeny, intellektuális és zsigeri erővel ható művészete alapján – szembetűnővé válik, hogy a délszláv háborús kataklizmákat átélő, megtapasztaló vajdasági magyar irodalom számára az írás mint a hontalanság terepe jelenik meg, és a terápiás igény ellenére sem képes végső megnyugvást hozni (133).

Valóban helytálló ilyenfajta interpretációja e jelenségnek, hiszen a nyugtalanság továbbra is ott lüktet a sorok között mindhármuknál, nem következik be a „megnyugvás", a „megotthonosodás". Juhász Erzsébet esetében az írás (és az olvasás) jelensége azonban kissé szerteágazóbb, hiszen ő magának az aktus leírásának is teret szentelt szépirodalmi műveiben és esszéiben egyaránt, és ezt egyfajta „különjárat"-ként fogalmazta meg a létben. „Egyetlen válasz van rá – írja –: amíg olvasok és jegyzetelek, otthon vagyok, megvan minden ízében belakhatóan a hazám […]. A haza legjobb meghatározása: a könyvtár".[10] A leírás gyakorlata és az olvasás szükséglete szertartásossá válik, olyan rituálévá, amely menekülési lehetőséget biztosít a megszólaló én számára a jelenvalólétből, az egyedüli járható utat képezi a szerző által megrajzolt világban. Maga az írás (és olvasás) folyamata átalakult egyfajta (párhuzamos) otthonossággá a hontalansággal szemben.

[10] Juhász Erzsébet, *Úttalan utaim* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1998), 109–110.

Az ötödik és a hatodik fejezet értelmezhető egyfajta – a szerző stílusával élve – elvarrásként, a Végel- és a Tolnai-szál kifejtéseiként és lekerekítéseiként a vonatkozó témában. Bencsik Orsolya Végel László esetében a „hontalan lokálpatriotizmus" jelenségére kiélezve tárgyalja a minoritás nyelvét, a végeli szándékoltan „roncsolt nyelvet", amely lényegében a magyarból képzett kisebbségi magyar nyelv (Deleuze–Guattari nyomán), továbbá a végeli esszénapló jellegét vizsgálja, amelyek a délszláv háború idején keletkeztek és a hontalanság problémakörét tematizálják. A számos Tolnai Ottó-, valamint Juhász Erzsébet-párhuzam vissza- és előreutal a hontalanság, az identitásvesztés, a nyelvvesztés témakörében, mégis a Végel-szövegeken keresztül nyer megfogalmazást a kisebbségi író pozíciója („a kisebbségi írónak »a senkiföldjén [van] a helye«, és annak ellenére, hogy a »kisebbségi írót mindig a szülőföldjébe döngölik bele«, valójában az ő hazája a senki földje, mely alatt a nyelv senki földjét is értenünk kell" [139]), az Európa utáni vágy illúziója

> Az Európa utáni vágy [illúziója], melynek „forrásvidékét voltaképpen a kontinens peremvidékein találhatjuk, amelyek lakói számára Európa a menedéket és az önnön történelmüktől való megszabadulás elképzelt kereteit hivatott megjeleníteni" […] A peremvidéki, a kisebbségi, a nagy nemzetek számára érdektelen vesztes valójában – születésétől predesztinálva – „nemkívánatos utas", „betolakodó", „száműzött", Európa barbár (sajnálatra méltó, szánalmas) mostohagyereke, „fattyú" (161).

E fejezetben kapunk továbbá magyarázatot Radomir Konstantinović jelentős szerepére a három vizsgált életmű kapcsán. A három, *Új Symposion* folyóirathoz köthető szerző, de főleg Végel számára Konstantinović „igazi sorstárs, […] szellemi és emberi mérce", a „»kitagadottak, a megalázottak, a lázongók, a nyughatatlanok« prófétája" (148). A konstantinovići (vidékiség)koncepció tehát nemcsak a tanulmányíró Bencsik Orsolya számára megkerülhetetlen az értelmezés során, hanem annak hatása a vizsgált szerzőknél is kimutatható.

A *Tolnai Ottó költészetének és prózai tájainak vidékisége, világisága* című, olvasatomban a kötet egészét tekintve – a kapcsolódási pontok, valamint a bevezető szövegrész Nietzsche ihlette Juhász–Tolnai-párhuzamai ellenére is – kissé elkülönülő fejezet egy igen érdekes és fontos Tolnai-tanulmány. Tolnai Ottó költészetével és életművével számos szöveg foglalkozik, lapszámot (lásd *EX Symposion* 2013/83.), monográfiákat szenteltek művészetének (lásd például Thomka Beáta, Mikola Gyöngyi, Novák Anikó stb. vonatkozó köteteit), ezek egy részére a szerző hivatkozik is. Bencsik Orsolya két részben tárgyalja a Tolnai-opus darabjait. A *Világpor* (1980, 2016) című kötet kapcsán járja körül a szülőföld–sivatag, a nyelv–deterritorizálás, kisebbségi sorstudat jelenségeit. Tolnai művészete is – Végeléhez hasonlóan, írja Bencsik – „az örök kisemmizettek, a vesztesek, az elnyomottak, a perifériára szorultak iránt cselekvő szolidáris próbál lenni" (181). Ahogyan Végelnél, Juhásznál, úgy Tolnainál is megjelenik az idegen kérdésköre, méghozzá a sajátba oltással, a tükrö-

ződés gesztusával. A sivatag lesz „…[a]z a miliő, ahol egy délibábban, a visszatükröző felületeken (kilöttyent víz/vörösbor, tükör stb.), a halálos napsugarakban (a tar koponyába vert aranyszögekben) Tolnai az identifikáció lehetőségét találja meg" (186). A *Vakvágány-létben a nagyvilág* című rész a *Virág utca 3*-at járja körül, mégpedig annak hétköznapi események által szőtt „tiszta költői játékát" (187), amelyben nem alapvetően a téma a fontos, hanem „a forma, az elrendezés módozata, a szavak felsorakoztatása, a zeneiség […], az értelem, a ráció kategóriái alól való deleuze-i felszabadulás és felszabadítás" (188). Ezen hétköznapiság – Juhászhoz és Végelhez hasonlóan – jelenti Tolnai számára azt az otthonosságot, ahol a „vajdasági magyar irodalom vidékiségkoncepciói" (189) újraértelmezhetők, és a délszláv történések, a jugoszláv anomáliák kifejezhetők.

A Roland Barthes-i nyitott és több bejáratú olvasói pozíciót valló Bencsik Orsolya számára kiemelten fontos a vizsgált narratívák kapcsán felemerülő témák, problémák, narratológiai, szerkezeti, poétikai és műfaji kérdések, valamint a közös geokulturális tér (a valamikori Jugoszlávia) miatt a déli szláv irodalmi kapcsolat bevonása, valamint a világirodalmi – kiemelten Roberto Bolaño-i – allúziók és utalások mozgatása. Az *Énekes Krisztina rongyikái* jelentősége egyrészt abban áll, hogy párhuzamba állítva a juhászi textusokat egykorú és kortárs (elsősorban Végel László- és Tolnai Ottó-) szövegekkel, – Bencsik szavaival élve – „szőttest" hoz létre, amely az identitásválság és az otthonkeresés egy lehetséges interpretációs-narratív térképét alkotja meg. Másrészt alaposan körbejárja a kiemelt témákat, amelyek Juhász Erzsébet életművének vizsgált darabjait par excellence jellemzik, lehetővé téve, hogy a szerző derekába tört életműve valamelyest visszakerüljön a köztudatba.

„TÁRGYAKAT CIPELEK”

– Külországi könyvespolcokon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról.
Szerkesztette: Balogh Magdolna és Görözdi Judit. Budapest: Reciti Kiadó, 2022, 388 lap –

Bucsics Katalin
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs
bucsics.katalin@abtk.hu
ORCID 0000 0001 8809 5961

A *Külországi könyvespolcokon* című, Esterházy Péter külföldi fogadtatásáról megjelent kötet a Reciti kiadványaként kereskedelmi forgalomba nem kerülő, ennek ellenére remélhetőleg sokakhoz eljutó olvasmánnyá válik. Amit közread ugyanis, a magyar Esterházy-recepció szempontjából is hiánypótló és igen tanulságos. Talán egyfelől gyűjteményének sokfélesége miatt: van itt nekrológra emlékeztető esszé, fordításelmélet és -elemzés, fordítás- és recepciótörténeti áttekintés, esettanulmány, „elmélkedés” s végül egy élvezetes, Esterházy-fordítókkal folytatott kerekasztal-beszélgetés átirata is szerepel a kötet végén. Az alábbi recenzió az egyes szövegekkel ennek a sokféleségnek megfelelően igyekszik foglalkozni, lehetőség szerint minden írásról – és nyelvről – szót ejteni, legalább egy-két érdekesebb szempontot, tanulságot kiemelve.

Összesen 20 szerző 12 nyelv fogadtatástörténeti nézőpontját nyújtja a *Külországi könyvespolcokon,* amelynek megvalósítására a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének 2021-es konferenciája nyomán kerülhetett sor. Görözdi Judit, az intézmény főmunkatársa, s a tanácskozás létrehívója az előszóban szóvá teszi, hogy a lengyel és spanyol fogadtatást bemutató vizsgálatokat a kötetben végül nem sikerült közreadni, s csaknem szabadkozik, hogy a vállalkozást meghaladta az „egész világ” Esterházy-recepciójának a fölmérése (10). Nem kérdés, hogy ez a kiadvány, amely az Irodalomtudományi Intézet Közép- és kelet-európai osztálya főmunkatársával, Balogh Magdolnával társszerkesztésben valósult meg, így is óriási eredmény, s még e „kevés” nyelvet, kultúrát tekintve is csak idővel átlátható összefüggésekre enged rápillantani.

„Esterházy esetében […] a műfordítás mintha több, nagyobb munka volna, mint általában.” (324) – Németh Gábor megfogalmazása itt valóban csak kiindulópont. Földrajzi távlat függvénye, hogy Esterházy épp kelet-európai, közép-európai, kelet-közép-európai vagy „egyszerűen” európai, s ennek megfelelően távolinak vagy kö-

Literatura 49 (2023) 4
DOI: 10.57227/Liter.2023.4.10

Literatura_2023_4_Könyv.indb 519 2024. 02. 23. 15:58:45

zelinek érzékelik-e. Ám míg bizonyos történeti tényezők és kultúrák távolságot okoznak, mások esetében nem egyszer a túlzott közelség okoz némi zavart. A szlovákokkal, csehekkel, szlovénekkel a helyszín, a történelem ugyan közös vagy igen hasonló, de a nyelv kevésbé, még akkor is, ha a kötet egy pontján az derül ki, hogy a szlovák távlatból „[a] közös régió és a kulturális kontextus adottsága, hogy a magyar szó nem idegen." (353), míg „[a] cseh környezet kicsit kevéssé fogadja be a magyar nyelvet, inkább csak viccként, viszont a történelmi utalásokat a csehek és a szlovákok, úgy is mint a Monarchia népei, jól értik." (353.) Ugyanakkor egy picit előreugorva az időben a közös történelem – hol enyhébb, hol súlyosabb – tabukkal is járt. A kötet kivételes, amennyiben igen tágas kulturális összehasonlításra nyújt módot, ezzel kapcsolatban pedig előzetes hiedelmeket oszlat el vagy éppen erősít meg.

*

A kötet Peter Michalovičnak a pozsonyi egyetem filozófusának, esztétájának bevezető esszéjével indít, amely lényegében olyan „elsődleges" olvasat, amelyhez hasonlóakról a különféle kultúrák Esterházy-fogadtatását bemutatva a kötet további írásai szólnak. Benne az író a posztmodern irodalom klasszikusaként jelenik meg. Érdekes látleletet ad ez nemcsak Esterházy, de a posztmodern ugyanilyen szlovák „változatáról" is.

Esterházy esetében, ez aligha vitatható, a német fogadtatás egészen külön kérdés. Ezt az is mutatja, hogy ez az egyetlen nyelv a kötetben, amellyel három írás is foglalkozik. Egyiküknek, címe szerint az egész életműről, a másik kettő pedig egy-egy Esterházy-mű fogadtatásáról szól. Elsőként Lőrincz Csongor átfogó igénnyel *(A fehér tér kétségessé tevő ereje: A német nyelvű Esterházy-recepcióról [1996–2017])* ír Esterházy német nyelvű fogadtatásáról. Kulcsár Szabó Ernőnek a megjelölt időszak kezdő dátuma idején tett, addigi német recepcióra vonatkozó megállapításai óta érdemi változást nem regisztrál, saját bevallása szerint ezért kénytelen a „kulturális publicisztika" (28) egyes darabjait szemlézni. A szemlézett cikkeket pedig egyazon korszak magyar irodalomtudományos Esterházy-recepciójával – amelyet sajátján kívül alapvetően két visszatérő név képvisel (további négy magyar szerzőn kívül mások még vitapontként sem kerülnek szóba) – olvassa össze, s ebből a pozícióból ítéli meg azokat.

Akad ugyan szaktanulmány is a német recepcióban, ezekkel azonban írásában mégsem foglalkozik, mindössze egy (5.) lábjegyzetben hivatkozza azt a három tanulmányt, amely „néhány újabb a kevés példából". Egy másik, jelen kötetben szereplő szerző (Szarka Szilvia) írásából kiderül, hogy ezek közül kettő is az autobiográfia és a referencializálhatóság fogalmával operál, amely megközelítések, ahogy elemzéséből is világossá válik, kívül vannak Lőrincz Csongor elméleti preferenciáin.

Noha a kritika műfajában még nagyobb arányban jelentkezik ez a szempont: „Esterházy szerzőségének biografikus vonásai is kiemelt hivatkozási pontjai a kritikák zömének. Olybá tűnik, mintha Esterházy biográfiája és megjelenése, valamint viselkedéstana is szinte predesztinálta volna őt a kanonikus közép-európai író sze-

repére.” (30.) A tanulmányírónak igaza van, még ha ennek tényét nem igazán fogadja is el. A tanulmánykötet számos fordítója igazolja vissza, hogy Esterházy személyes jelenléte, külföldi vendégeskedései lendítettek talán legtöbbet a külhoni recepción. A kánon a legkevésbé sem érintetlen üzlettől, piaci érdekektől, személyes vonatkozástól vagy – bizonyos történeti okokból – a nemesi származás jelentőségétől. Kányádi András a kötet egy másik szerzője a francia recepcióról írva egészen egyértelműen fogalmaz: a külföldi fogadtatás kulcsai a „mélyinterjúk” és találkozások, meghívások „átgondolt kultúrpolitikai stratégiák része, melyek nélkül nehéz lenne magyar irodalmat nagy múltú külföldi közegben sikeresen forgalmazni.” (131.) Vonatkozik mindez éppígy a német nyelvterületre, még akkor is, ha Esterházy nyelve épp biográfiai okoknál fogva közelebb van az előbbihez, mint a Kányádi által vizsgált franciához.

Mint Lőrincz írja, 2016–2017 után, tehát Esterházy halálát követően, föltűnően elhallgatott a recepció. „Csend lett Esterházy körül. Lehet persze, a kiadók és a sajtó más aktuális sztárszerzőikkel vannak elfoglalva.” (31.) Ez azonban szerinte egyúttal esély is arra, hogy ne az író személyiségével foglalkozzanak. Németh Gábor is szóvá teszi a kerekasztal-beszélgetésen, hogy az elmélyült elemzéseknek gátja is lehet Esterházy ilyesfajta, erőteljes jelenléte (326). Ám utóbbi vélemény nem kifejezetten a külföldi fogadtatásra vonatkozik, az ugyanis aligha összetéveszthető – s végképp csak korlátozottan összevethető – a magyarral.

A német Esterházy-recepció Lőrincz Csongor által nem kellően tudományosnak és igényesnek vélt sajátosságában szerinte, amint egy helyütt Kulcsár Szabó Ernő 1996-os látlelete kapcsán említi, „a magyar irodalomtudomány úgynevezett hungarológiai szekciójá”-nak (28) nem kis felelőssége van. Az általa idézett magyar Esterházy-recepció szerzőinek azóta német nyelven is megjelent írásait jegyzetben rendre föl is tünteti, azonban akkor már ezek hatóköréről, körülményeiről is eligazíthatta volna az olvasót a tanulmány. S ha már a hungarológia szóba került, az 1999-es Frankfurti Könyvvásár biztosan nem tekinthető mellékesnek – amelyet Szarka Szilvia az Esterházy-recepció (65) jelentős állomásának ítél –, ám Lőrincz Csongor a német recepció „főbb vagy fontosabb tendenciái”-ról, „formációi”-ról (28) szólva mindenekelőtt szövegekkel foglalkozik.

Jól meggondolva, végtére éppen a biografikus szerző azonosságának tételezése az, ami a tanulmány szerzőjét fölhatalmazhatta, hogy a német recepció e bizonyos szeletét elemezze. Jelen írásban időről-időre az az olvasó érzése, hogy a szerző magyar művekre utal, mialatt azt a német kritikát vonja be elemzésébe, amely zömmel végtére is német (nyelvű) művekről szól. Mindezeket figyelembe véve kevésnek érződik a nyelv(ek)re utaló, megkülönböztető gesztus.

A 32. lapon *A német nyelvű recepció fő irányvonalai*t ismerteti, amelyből két szempontot emel ki „a regionális és világirodalmi távlat”, továbbá „a történelmi és nyelvművészeti perspektíva kettősségének artikulációja” (33). E szakasz végén a német megjelenések nem magyar művekkel megegyező sorrendjét alapproblémának tartja, s olyan fölvetéseknél időz el, mint hogy: „csak találgatni lehet, hogyan alakult

volna Esterházy befogadástörténete a német nyelvterületen, ha olyan művekkel indult volna a fordítások sorozata, mint a *Termelési-regény,* a *Függő* vagy *A próza iszkolása*." (34.) Konkrét kiadói, fordítói megfontolásokat azonban nem von be érvelésébe.

Az *Esterházy mint nyelvművész* alfejezetben Zsuzsanna Gahse és Ilma Rakusa, vagyis az Esterházyt magyarul olvasó fordítóknak az író nyelvéről tett kijelentéseit idézi mint hiteles forrást (40–41), majd Gumbrecht s más, magyarul föltehetőleg nem olvasó szerzők egyes, már kevéssé nyelvhez kötött megfigyeléseit ismerteti. A „német nyelvű kritika" fogalma alatt tehát némileg keveredik a magyarul, illetve németül befogadott Esterházy. Ahogy másutt vegyesen idéz megállapításokat a „kritikusok" összefoglaló néven „a neves germanista" Ernst Osterkamptól és a már említett Ilma Rakusától az *Esti* kapcsán (46).

A 43–44. lapokon, a recepció kezdeti – az említett *Függő*t nem mellesleg bőven érintő – „idézeteufóriájá"-t is említi. A tanulmánykötet későbbi írásaiból nyilvánvaló lesz, hogy a vendégszövegek jelentik a magyar művek és egyéb nyelvű átültetéseik fő különbségeit – és befolyásolják a fordíthatóság esélyeit. Itt igen kevés szó esik erről, miközben a szerző hosszabb jegyzetet szán annak, hogy a magyar recepció közhelyét – konkrét példa nélkül – elismételje, amely szerint Esterházy-idézetként hivatkozták a Barthes-idézetet, illetve hogy rámutasson, az *Esti* kezdetén a Kosztolányi-vers „visszhangzása" nem „eredeti Esterházy-közlés" (44, 43. jegyzet). A 46–47. lapon ehhez képest reflektálatlanul kerülnek elő bizonyos, nem magyar kritikusoknak a *Bevezetés*sel kapcsolatos s épp e jelenség okozta értelmezési problémái.

A német kultúra és nyelv területi sokfélesége kapcsán ugyan Lőrincz Csongor nyomatékosítja, hogy Richard Wagner „bánáti születésű", Hansjörg Graf „münchi illetőségű", Hans Ulrich Gumbrecht pedig „német (bajor)-amerikai" stb., s az 56–58. lapokon tételeződik leginkább a német és osztrák olvasatok megkülönböztetése, az olyan megállapítás, mint a következő, fölveti a kérdést, mit is érdemes kulturális különbségként számontartani:

> Feltűnő, hogy az osztrák, svájci, esetleg délnémet kritikusok többször olyan metaforákhoz folyamodnak, amelyek valamiképpen Esterházy nyelvének (mint nyelvnek, nem pusztán a felidézett jelentésnek vagy trópusnak) érzékletességét próbálják meg artikulálni. A nyelv érzékletességi effektusai iránt tanúsított érzékenység regionális eloszlásban mutatkozik meg. (41–42.)

Lőrincz Csongor tanulmánya az Esterházy-életművet hallgatólagosan csak a szépprózával azonosítja – nincs szó publicisztikáról, drámáról, amely Esterházy-műfajok jelenléte német nyelvterületen ugyancsak nem mellékes. A tanulmány utolsó két alfejezete *(Esterházy prózája mint a történelem [írásának] archeológiája; Exkurzus: nyelv-, hatalom- és civilizációkritika),* pedig – a szöveg által vizsgált anyagban egyébként a szerző által hangsúlyosan „kivétel"-ekként kezelt kritikusi észrevételek segítségével – Esterházy-értelmezésre invitálja az olvasót.

A német nyelvű Esterházy-recepciót témájául választó szöveg más elvárásokat indít be, mint amit végül teljesít. A tanulmány, ha alcímét tekinti az olvasó, két csapdát is állít: a szövegen túl minden más tényező (kiadó, szerző, fordító) elhanyagolhatónak látszik egy másik kultúrában való fogadtatás szempontjából, továbbá nem ébreszt különösebb kételyeket eltérő nyelveken létező szöveg, illetve (élet)mű önazonosságát illetően.

Szarka Szilvia egyetlen műre összpontosítva közelíti meg Esterházy fogadtatását, méghozzá a *Harmonia Caelestis* német fogadtatásáról értekezik, amelyet a megelőző Esterházy-fordításokhoz képest már nem osztrák, hanem német kiadó jelentet meg 2001-ben, s a szerző recepciótörténeti vizsgálatai szerint Esterházy ezzel a művel ért el „igazi áttörést” a német olvasók körében. A díjak zömét ekkortól kapja, és – mint Szarka figyelmeztet rá – Terézia Mora mint fordító sem mellékes szereplője a sikernek. E műalkotás esetében, mint írja, a német fogadtatás főbb vitapontjai a magyarhoz hasonlóan a műfajiság meghatározása, illetve az első és második rész közti – minőségbeli – különbségtétel volt. Azonban rámutat arra is, hogy az erőszak esztétikájának kérdése a német recepcióban hangsúlyos volt, ami a magyar recepcióról kevéssé mondható el.

Szarka Bombitz Attila egy német nyelvű tanulmányát idézi, amely kárhoztatta a német publicisztikát, amiért a műről szóló recenziókban a referencialitást látta győzedelmeskedni, amiért azok lényegében az Esterházy család történetét igyekeztek elmondani az olvasóknak, ellentétben a magyar recepcióval, amely ezt a – Bombitz kifejezésével – „populáris” dimenziót el tudta engedni (75). Szarka jogosan veti föl ezzel szemben a kérdést:

> Nem érdemesebb-e erre a jelenségre inkább a kulturális transzfer felől tekintenünk, és azt feltételeznünk, hogy a német befogadás az eltérő történelmi és kulturális tapasztalat következtében […] igényli a referenciális fogódzókat, hogy el tudjon indulni a szövegesített történelem labirintusában. (75–76.)

A mű német kiadásával párhuzamosan, ennek szellemében jelent meg 2001-ben a *Harmonia Caelestis: Marginalien* címre keresztelt melléklet (76), amely a történeti hátteret illetően eligazította a német olvasókat.

Kulcsár-Szabó Zoltán ezt követő tanulmánya ugyancsak egyetlen mű német fogadtatásáról szól, méghozzá egy, az átültetés szempontjából aligha problémamentes darabra szűkíti vizsgálódását. A tanulmánykötet a fordítások – tehát a célkultúra szerinti – időrendben halad, amikor Szarka Szilvia írása után helyezi el Kulcsár-Szabóét. *A későn megérkezett főmű* cím ugyanakkor elsősorban a forráskultúra távlatát rögzíti amikor az Esterházy-életműben a *Bevezetés a szépirodalomba* című alkotásra az előzőleg tárgyalt *Harmonia Caelestis*szel lényegében egyenrangú csúcsteljesítményként utal (82).

Az oeuvre-rel kapcsolatos jogos fölvetésekkel indít, például, hogy a „történeti” posztmodern irodalom, amely művei a *Bevezetés*ben megidéződnek, mennyire vol-

tak fordítottak, illetve ismertek a mű megjelenésekor (88) Magyarországon. A vendégszövegekkel kapcsolatban nem mellékes adalék az sem, hogy mielőtt a teljes *Bevezetés a szépirodalomba* megjelent német nyelven, egyes darabjait lefordították, de épp a *Függő*t nem, amiről idehaza a *Matúra klasszikusok* sorozatban megjelent egy különálló (noha nem teljes) forrásjegyzetelt kiadás.

Kulcsár-Szabó utal arra, hogy a német nyelvű kritika egyfelől a korábban (a magyar eredetik után egy-két évvel, a 80-as években) megjelent darabok és a lefordított teljes mű (2006) átfedéseivel nem tud mit kezdeni, sőt nem ritkán „megtévesztésként", „címkehamisításként" tekintettek rá (83). Akkor is, ha a fordítások között a *Függő* mellett például *A próza iszkolása* című hosszabb szakasz sem volt önállóan lefordítva.

Hozzá kell azonban tenni, hogy a *Bevezetés a szépirodalomba* alcímű részeknek és ugyanezen címen megjelent „egésznek" a magyar recepcióban sem igazán nyilvánvaló vagy egységes a megközelítése. Balassa Péter egykorú megállapítása szerint „Esterházy művének elolvasása után nem leszünk kevésbé tanácstalanok, legföljebb telítettebben leszünk azok; kétségbeesésünk 725 oldallal nagyszabásúbb lett."[1] Majd Kálmán C. György, már a *Harmonia caelestis*ről írva *Új bevezetés a szépirodalomba* címmel írt méltatásában jegyzi meg: „A HC-ben (s az itt következők többé-kevésbé igazak a *Bevezetés*re is) köztudomásúlag nem nehéz eltévedni."[2]

*A Bevezetés*t, amint Kulcsár-Szabó tudósít, a német recepcióban egyfelől megjelenése – tehát a nyolcvanas évek derekának – magyar politikai kontextusához kötik, illetve a „magyar modernség bibliájának" tartják. E helyütt figyel föl arra, hogy

> […] a *Bevezetés* német fordításának olvasói […] feltűnő gyakorisággal az avantgárdban lelik fel vagy legalábbis nevezik meg annak a modernizmusnak a központi arculatát, amelyhez a könyv leginkább kapcsolódik, ideértve akár egyenesen a „klasszikus avantgárdot" is!

Az értekező helyesen arra emlékeztet, hogy ezek az analógiák sokban függenek attól a német nyelvtől, amelyen megszólal az Esterházy-szöveg.

A tanulmány befejező része érdekes megfigyelésre fut ki. A *Bevezetés,* amely németül teljességében 2006-ban, vagyis húsz évvel a magyar kiadás után jelent meg – s ily módon, a német befogadásban végképp időszerűtlenségbe keveredett (egyfelől a német olvasóknak már a 70-es években sem ismeretlen formai játékok [90], másfelől nyelvének történetisége kapcsán) –, a magyar recepciónak is tanulsággal szolgáló értelmezésre talált. Kulcsár-Szabó szerint a konkrét történelmi tapasztalat hiánya a német olvasó esetében eleve jótékonyan hagyja homályban, – a magyar értelmező számára pedig hívja föl a figyelmet – a *Bevezetés* „legkevésbé maradandó", „elsődleges

[1] Balassa Péter, „Elmélet és ornamentika: *Bevezetés a szépirodalomba* (1986)", in Uő, *Segédigék: Esterházy Péter prózájáról*, szerk. Tóth-Barbalics István, 92–98 (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 89.

[2] Kálmán C. György, „Új bevezetés a szépirodalomba", *Élet és irodalom* 54, 22. sz. (2010): 17.

vagy annak gondolt környezet”-ét (95) bemutató részére. Másfelől a német olvasó számára különösen avíttnak ható formai játékok révén, éppen jókor, a – Kulcsár-Szabó által egy kritikus nyomán – „kapitalista realizmus”-nak (95) nevezett korszakban e mű „a szavak érzéki dimenziójára való visszaemlékeztetéssel” (95), „az irodalmi nyelv anyagszerűségére” teszi ismét éberré „az ilyesmitől elszokott (elszoktatott) művelt olvasóközönséget” (91). Nem mellékes gondolat mindez a *Bevezetés a szépirodalomba* egy lehetséges időszerűségével kapcsolatban, hozzátéve persze, hogy a „művelt olvasóközönség” szerencsére alapvetően olyan emberek halmaza, akik nem kizárólag kortárs műveket vagy kiadásokat fogadnak be.

Varga Zsuzsanna hungarológus Esterházy angol nyelvű, ezen belül elsősorban brit recepciójáról írva Adam Z. Levy fordító tanulmánya nyomán a „német esztétikai siker, angol nyelvű népszerűség” modellje (97) nyomába ered. (A fölidézett írás a *World Literature Today*ben jelent meg, 2013-ban, amikor a magyar irodalom angol nyelvi közvetítése Krasznahorkai, Nádas, Esterházy, Szabó Magda, Szerb Antal, Dragomán stb. munkái révén [ismét] fölívelőben volt.) A 19. századig visszamenően vázolja a brit–magyar kulturális kapcsolatokat, illetve egyáltalán a magyar irodalom angol nyelvű közvetítettségét, majd ezt követően kerít sort az Esterházy-recepciók taglalására. A tanulmány arra mutat rá, hogy a korai, kontextualizáló írások, híradások az életmű magyarul megjelent, még le nem fordított darabjairól angol nyelven az észak-amerikai *World Literature Today* és a brit *Times Literary Supplement* hasábjain a rendszerváltás után lényegében a fordításokkal cseréltek helyet. Az angolul megjelent művek iránt azután váltakozó érdeklődés mutatkozott. Talán kevéssé látszik meglepőnek, hogy a teljes kötetként megjelent művek közül *A szív segédigéi* (1991) vagy a *Kis Magyar Pornográfia* (1995) szinte teljes visszhangtalanságával szemben a *Hrabal könyvé*t vagy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*t nagyobb érdeklődés övezte, továbbá mindeddig a *Harmonia caelestis* talált a legélénkebb fogadtatásra. Utóbbinak Varga által „legalaposabb és legértőbb reflexiója” (Joanna Kavenna, *Times Literary Supplement,* 2004) a regény posztmodern formabontó jellegével szembeni kétségeit fejezi ki, s ezt Varga Richard Aczel korai művekről írt 1988-as véleményével állítja párhuzamba (106). Az angol nyelvre még le nem fordított munkákat sorolva Varga részéről ugyan némileg túlzás a *Javított kiadás*t *opus magnum*nak nevezni (106), miközben a *Bevezetés a szépirodalomba* egésze sem jelent meg angol nyelven. Különösen a német recepció fényében pedig érdemes szóvá tenni, hogy Szöllősy Judit fordításában – amellett, hogy a latin nyelvű „vendégcím” is angolos változatban szerepel – a *Harmonia caelestis* eleve az *A Novel* alcímet kapta.

A szerző lényegesnek tartja, hogy Esterházy fordítói (Szöllősy Judit, Michael Henry Heim, Richard Aczel) „mindhárman egy generációnyi távolságban vannak magyar gyökereiktől”; s bár óvatosan, de arra jut, hogy „mindahányan valamilyen fajta magyar *nyelvi* közegben nőttek fel” (101, kiemelés tőlem – *B. K.*). Érdemes persze hozzátenni, hogy Richard Aczel Kosztolányi, Bodor Ádám és Esterházy egyes műveinek kiváló átültetője, de a kötet szerzőjeként és kerekasztal-résztvevőjeként is szereplő Szöllősy Judittal ellentétben felnőtt korában tanult meg magyarul, kétnyel-

vűnek nem tekinthető. Annál kitüntetőbb, hogy a tanulmány a továbbiakban neki mint Esterházy-értelmezőnek tulajdonítja az író „korai műveinek legárnyaltabb összefoglalóját" (102).

Varga Zsuzsanna írása az Esterházy életművét övező figyelem, illetve fordítói, kiadói hálózat szinte teljes leépülését regisztrálja brit részről a 2020-as évekre. Amint írja, „a magyar irodalomtörténet-írás és fordításkultúra egyik nagy vesztesége", hogy Richard Aczel érdeklődése „más irányba fordult" (107).

Szöllősy Judit az angol nyelvű fogadtatás amerikai vetületét mutatja be, amelyet behatóan ismer. Írása a korábbi írásokhoz képest már a műfordító „elmélkedése", tapasztalatai, meglehetősen élményszerű, csevegő modorban, s a megelőző tanulmánnyal ellentétben meglehetősen bizakodó hangnemben. Eladási példányszámokat nem tud, de az Írók Boltja Esterházy-készletéről (113), a Long Beach-i könyvtár Esterházy-állományáról (114) – bár konkrétabb adatok nélkül – szót ejt, és arról is értesít, hogy Esterházy amerikai egyetemeken tananyag (114), sőt doktori dolgozat témája is (116). Ezen kívül John Updike-nak az életmű iránti, nem elhanyagolható érdeklődésére hívja föl az olvasó figyelmét (113–114, 116). Szöllősy szövegében emlegeti a színdarabokat is, s olyan esszékről ad hírt, amelyek külföldi fölkérésre készültek. Szöllősy írásától, vagyis lényegében a kötet műfordító szerzőitől kezdve láthatóvá válik, hogy a műalkotások függetleníthetetlenek a jó kiadótól, kritikusi hálózattól, egyáltalán a piactól mint nem kis tényezőtől a külhoni sikeres fogadtatásban.

Kányádi András a francia recepcióról írva kiemeli, hogy esszéválogatás is megjelent Esterházytól, ami, mint megjegyzi „igen ritka egy külföldiek esetében jobbára csak regényekre fogékony könyvpiacon" (117). Esterházy ugyanis a közép-európaiság szempontjából érdekes, ahogy írja „politikai megfontolásból" (118). „[A] *Harmonia* előtti Esterházy ismeretlen a francia olvasóközönség számára, az arisztokrata vallomásai […] azonban áttörést hozhatnak." (125.) A *Javított kiadás* fordítása pedig igazán fölpezsdítette a kritikát. A francia fogadtatásra az is igaz ugyanakkor, hogy „[a] szerző szójátékai imponálnak a retorika magasiskolájában edződött francia kritikusoknak" (130). Az OuLiPo Esterházyval kortárs generációjának (akiknek kétezres évek elején történő budapesti látogatásukkor közös fölolvasóestje volt többek közt az íróval is) nyelvi kísérleteivel való rokonságuk miatt Esterházy szövegei izgató kihívásokat is jelentenek a franciák számára.

A tanulmánykötet igazi újdonsága, hogy a szomszédos közép-európai kultúrák Esterházy-fogadtatását is megmutatja. S tekintve, hogy Esterházy műveiben az Osztrák-Magyar Monarchia, valamint az államszocializmus emlékezete nem elhanyagolható részben van jelen, alapvető előföltevés lehet, hogy ezek a kultúrák a nyugat-európaiakhoz képest kevesebb lábjegyzetet, mellékletet igényelnek. E várakozásnak a szlovák, a cseh, a szlovén, a román, a szerb (horvát) kultúrák a gyakorlatban igen változatosan felelnek meg.

Görözdi Judit a szlovák recepcióról beszámolva leszögezi, hogy Esterházy korai darabjaival egyidőben Csehszlovákiában, épp a közös történeti folyamatok révén

a cenzúra a fordításokra is kiterjedt. 1988-ban egy esszé *(A lustaságról)* már megjelent ugyan Esterházytól, de lényegében a 90-es évek közepétől a Kalligram Kiadónak és vezetőjének, Szigeti Lászlónak köszönhető Esterházy és a magyar irodalom „fiatal nemzedék”-ének szlovák közvetítése. Az író esetében pedig olyannyira szorossá vált a kapcsolat, hogy 2016-ban a *Mercedes Benz* című dráma szlovák színházi fölkérésre készült.

A *Javított kiadás* épp a hasonló történelmi szituáció következtében válhatott sikeressé, az *Egyszerű történet vessző száz oldal* két darabjának fordított változata pedig a két mű magyar megjelenését alig pár hónapra követte, vagyis a korábban megkésett recepció példátlan módon szinte beérte a magyart. A „kardozós változat” bemutatója Esterházy meghívásával zajlott, ahol a fordíthatóság ütemétől talán nem független szlovák motívumokról is szó esett. Deák Renáta fordító lényegében Esterházy szellemében, a célkultúra kontextusára sokban támaszkodó munkamódszerének köszönhetően is lett igazán népszerűvé. Ahogy Görözdi Judit is kiemeli „a szlovák regény szövege […] olyan variánsa az eredetinek, amely a befogadó kultúra irányába tágítja a szöveg kulturális terét” (152).

Görözdi a tudományos igényű recepció terén is számottevő munkákat regisztrál (153). Fordításában Mária Kusá tételes áttekintése is olvasható a kötetben, elsősorban tágabb merítéssel: *A magyar irodalom kortárs szlovák fordításainak kontextusa: Esterházy Péter, Nádas Péter, Závada Pál és mások*.

Gál Jenő a cseh Esterházy-fogadtatásról írva egyfelől ugyancsak arról számol be, hogy a célkultúra modern irodalmának először saját mezőnyét kellett helyrehoznia, mivel, vélekedése szerint, a 70-es 80-as évek kultúrpolitikáját a cseh nemzet sínylette meg leginkább. Tanulmánya pedig az eddigi nyugat-európai recepcióval ellentétben némi meglepetéssel szolgál, amennyiben kiderül, hogy éppen Csehországban a *Hrabal könyve* nem jelentett áttörést. Az 1991-ben megjelent *Akarja látni Arany Budapestet?* című Hrabal-parafrázisában is elsősorban a jelöletlen Hrabal-idézetek visszakeresése okozott gondot (171). S a tanulmánykötetben Gál veti föl azt a gyakorlati problémát, amit a többi szerző, fordító közvetlenül talán nem firtat: „vajon mi a megfelelő eljárás, ha Esterházy vendégszövegeinek célnyelvi fordítása már létezik, de az eredetiben természetesen kapcsolódó, különböző szerzőktől összeállított szöveg a részekből összeállított célnyelvben nem eredményez grammatikailag is koherens szöveget?” (176.)

Marta Pató írásából *(Esterházy Péter cseh szerzői arculata)* derül ki az a nem apróságnak tekinthető adalék, hogy a cseh fordítások nem minden esetben eredeti nyelv alapján készültek, továbbá a cseh olvasók sok esetben csak szlovák fordításban jutnak hozzá az adott műhöz (186). A *Kis Magyar Pornográfia* első cseh fordítása (amely, mint Gál Jenőre hivatkozva állítja: *A szív segédigéi* helyett, tévedésből történt) pedig akkor jelent meg (1992), amikor Gombrowicz *Pornográfiá*jának még nem volt cseh fordítása (190).

A föntiekből is következik, hogy cseh nyelvterületen Esterházy egyfelől megkerülhetetlen, másrészt nehezen olvasható, értelmezhető írónak számít. Utóbbira Gál

Jenő hoz példát, egy recenzenst idézve, aki a *Kis Magyar Pornográfiá*t nem bírta végigolvasni, mert „mentális fájdalmat" érzett minden bekezdésnél (174).

Érdekes adalékok találhatók Anita Huťková *Esterházy műveinek szlovák és cseh fordításai a lingvokulturémák szemszögéből* című írásában, amely a lingvokulturéma fogalmával kapcsolatos elméleti fölvezetést követően (vö. a kultúrkódokról Teresa Worowska megjegyzését, 346) egyes Esterházy-szövegrészeket vizsgál, számos jellemző példán (történelmi, irodalmi, tulajdonnévi, frazeológiai) keresztül. A magyar olvasó egy alig feledhető példát bizonyosan talál: a *Kis Magyar Pornográfiá*ban a cseh fordító a József Attila-verset fölidéző részt (taní-tani) Lenin tanulásra buzdító jelmondatát invokáló sorral helyettesítette. Ahogy a tanulmány szerzője fogalmaz: „Az asszociációs háló megváltozott […] de az adott anekdotában ez az eljárás (tekintettel a cseh olvasóközönségre) alkalmasnak mutatkozik" (212). Lehetséges, hogy ezzel nem minden magyar olvasó értene egyet, de tény, hogy „Esterházy opusza […] megengedi – vagy inkább – kimondottan igényli, hogy a fordító kilépjen a szerző árnyékából" (219). Ide illik a kötet végén található kerekasztal-beszélgetés azon része, amikor a különböző fordítók épp arról vitáznak, hogy a hasonlót keresik/látják meg a célkultúrában vagy az eltérőt akarják megmutatni. „Esterházy egy olyan jelenség, amelyen keresztül, mint egy ablakon, ránézhetek az orosz irodalomra. Észrevehetem azt, ami hiányzik belőle. Nem a hasonlót akartam felfedezni, hanem a hiányzót." – nyilatkozik az orosz fordító, Vjacseszlav Szereda (331); „egy idegen irodalomból pont olyat kell bemutatni, ami nincs. Az a legizgalmasabb. Egy olyan színezetet felkínálni, amire az olvasók rá tudnak csodálkozni." – vélekedik Teresa Worowska (333). Deák Renáta, a már említett szlovák fordító érve, Huťkovával egybehangzóan, ezzel szemben az, hogy „[a] hasonlót viszont könnyebb befogadni, megérteni. A mást is főleg a hasonlón keresztül lehet megemészteni, arra is rá lehet csodálkozni." (333.)

A szlovén recepcióról beszámoló Rudaš Jutkától megtudható, hogy Esterházy legelső nemzetközi díját 1988-ban Szlovéniában kapta (Vilenica Nemzetközi Irodalmi díj), s ismert szerzőnek számít, annak ellenére, hogy eddig mindössze négy műve *(A szív segédigéi, Hrabal könyve, Egy nő, Harmonia caelestis)* jelent meg szlovén fordításban. Ám Rudaš szerint ezek az átültetések nem kis részben leegyszerűsítők, vagy épp túlmagyarázók (225). Ennek ellenére vagy épp emiatt a recepció nem kizárólag ezekre a művekre szorítkozik. Akad, aki például a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*nak föltehetőleg német nyelven olvasott változatáról nyilatkozik, amelyet regionális közelsége ellenére összetett nyelve és hagyományba ágyazottsága folytán nehezen megközelíthetőnek tart (227–228). A szlovénul is olvasható *Hrabal könyve* azonban, a cseh recepcióhoz hasonlóan, annak ellenére, hogy „nem kapcsolódik annyira szorosan a magyar nemzeti történelemhez, a hagyományhoz […] [és] elbeszélőbb, mint a többi Esterházy-könyv" (228), nem váltott ki számottevő visszhangot. Vagyis a tanulmány végén ismét csak azzal az ellentmondással szembesülhet a kötet olvasója, hogy „[b]ár szomszédos országok vagyunk, a nyelvi nehézségek, a mentalitásbeli különbségek szülte távolság minden kezdeményezés ellenére lassan számolódik fel" (235).

Faragó Kornélia a szerb fogadtatásról írva rámutat, hogy Esterházy Péter ugyancsak elsősorban személyisége, származása révén van jelen a szerb kultúrában, s a műveihez szinte az egyetlen kulcs a Danilo Kišsel való szöveg szintű kapcsolat, amely ugyanakkor bizonyos horvát fordításban éppen zavart eredményez. A Kištől Esterházy által beépített részt ugyanis a magyar változatból fordították vissza horvátra (244), s nem az eredeti szöveget illesztették oda. (Itt lép életbe a Gál Jenő által a cseh Hrabal-idézetek kapcsán megfogalmazott dilemma.) A szerb fogadtatást Faragó alapvetően szkeptikus olvasók közösségeként mutatja be az Esterházy-életmű megértésének vonatkozásában.

Bányai Éva a román recepcióról szólva kiemeli, hogy – az azóta már elhunyt – Anamaria Pop Esterházy fordítójaként nemcsak több romániai útjára kísérte el az írót, de sok beszélgetés létrejöttét is ő maga szorgalmazta és bonyolította le, így egyfajta kulturális nagykövetként erősen befolyásolta a román fogadtatást. S noha a fordítások mennyiségéhez képest elenyésző az ezekről készült ismertető, tanulmány, talán kivételes példa, hogy két romániai művész egy-egy alkotását is meghatározta az *Egy nő* (csak az egyik szerző által vállalt hatásként [255–256]). Számos román díj mellett pedig 2010-ben Esterházy elnyerte a legmagasabb román állami kitüntetést, a Kulturális Érdemrend Irodalom kategóriájának „parancsnoki fokozatát” is.

Vjacseszlav Szereda írásából kiderül, hogy Esterházy hat orosz nyelvre fordított kötete – *Harmonia caelestis, Termelési-regény, Fancsikó és Pinta, Kis Magyar Pornográfia, Egy kékharisnya följegyzései és más írások, Javított kiadás* – közül az utolsó váltotta ki a legnagyobb visszhangot; a szerző elsősorban erre a műre szűkíti beszámolóját. Esterházy e könyve bemutatóján akkor még sehol, Magyarországon sem vett részt, amikor az oroszországin megjelent. Szereda a mű magyar és orosz fogadtatásának fő irányait mérlegelve arra jut, hogy míg a magyar fogadtatást nem, az oroszt főként az határozta és osztotta meg, hogyan ítélték meg a művet mint Esterházy tettét apja ügynökmúltjának nyilvánosságra hozatalával kapcsolatban. Sokak igen méltányló vélekedésével ellentétben szélsőséges példaként Eduard Ruszakov prózaírót idézi, aki egyenesen bűnnek tartja az író apjával szemben nyilvánított gesztusát. Ennek ismertetése után maga Szereda felkiáltó- és kérdőjelekkel tarkított apológiába fog, s először is az utóbbi évtizedek magyar prózájából számára a legkatartikusabb olvasmánynak nevezi a *Javított kiadás*t, majd „az autofikció olyan korai változata”-ként határozza meg, „amelyben egyetlen fikciós elem, az író által kicifrázott részlet sincsen, de közben az egész, a társadalomra hosszú évtizedekre rákényszerített hazug élet elénk tárul a könyv lapjain.” (270.) Noha létezik olyan vajdasági magyar alkotó, aki – legalábbis e sorok írójának kijelentette – teljesen hiteltelennek tartja a *Javított kiadás*t, mivel nehezen hiszi el, hogy Esterházy korábban ne tudott volna apja múltjáról; és olyan magyarországi irodalomtörténész is akad, aki – meg szintén nem írta – de a Ruszakovéhoz igen hasonló véleményen van. Vagyis a magyar fogadtatás – ha azon nem föltétlenül csak az írott olvasatokat értjük – valószínűleg ugyanígy hordoz moralizáló gesztusokat a kortársi távlat nyilvánvaló elfogultságai következményeként.

Antonio Sciacovelli Esterházy Péter olaszországi fogadtatásáról szólva először is többekhez hasonlóan a magyar irodalom kontextusát mutatja be, amelynek környezetében az életmű értelmezhető volt. Tárgyához közelítve kiemeli az olasz egyetemek, elsősorban a római, a bolognai, a firenzei szerepét, ahol a mai napig Esterházyval foglalkozó szakdolgozatok születnek magyar lektorok közreműködésével. S a firenzei egyetemen oktató, magyar származású Töttösy Beatrix tevékenységét meghatározónak tekinti az olasz fogadtatás szempontjából, amennyiben monográfiákkal, tanulmánykötetekkel és antológiákkal segítette Esterházy és a kortárs magyar irodalom megismerését már a 90-es évek végén és a kétezres évek elején is.

Számos olasz nagy nemzetközi díja mellett Esterházy elnyerte a Grinzane Cavour-díjat is, a nemzeti díjak egyikét, amelyek mivel – mint Sciacovelli megjegyzi – „pályázói között rendszerint nem szerepelnek külföldi írók […] különösen jelentősek a nem olasz szerzők érdemeinek és teljesítményének elismerése szempontjából" (282). Nem mellékes megjegyezni, hogy a szerző kiemelésre méltónak tartja Esterházy saját és más prózaírók (pl. Kosztolányi Dezső, Rubin Szilárd) műveihez írt elő-, illetve utószavait, amelyekben „bemutat az olasz olvasónak egy-egy magyar írót, pontosabban leírja olvasói élményeit a közzétett irodalmi művekkel kapcsolatban". Ezt Sciacovelli azért tartja fontosnak, mert Esterházy a „kulturális autocritas" jogán és előnyével teszi ezt (285). Tény, hogy az angolszász környezetben ugyanebben a szerepben Esterházy kevéssé bizonyult sikeresnek.[3]

Két olyan nyelv fordítóitól található még szöveg a tanulmánykötetben, amelyek Esterházy-képe már meglehetősen szűkösnek ítélhető. Az életmű finn fogadtatását két szerző az eddig mindössze négy (*A zászló,* 1987; *A szív segédigéi,* 1991; *Hahn-Hahn grófnő pillantása,* 1996; *Egy nő,* 1998) mű fogadtatása alapján mutatja be, azokat egyesével szemlézi. Megállapítják, hogy Esterházy „az olvasók szélesebb, nem szakmai körei számára jóval kevésbé ismert" (309), s ezen a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* sokat árnyalhatna (!), ám Hannu Laulolen, az „Esterházy-fordítás finn nagymestere" elhunyt, tehát még az is kérdés marad, ki folytatja ezt a munkát.

Waseda Mika, az író japán fordítója pedig *Esterházy Péter, vagyis magyar irodalom Japánban* című áttekintésében nyilvánvalóan onnan kell indítsa beszámolóját, hogy a magyar irodalomból igen keveset fordítottak le japánra. Az Esterházy-életműben tulajdonképpen ugyanezek az arányok. Egy-két esszén, előadásszövegen és novellán kívül Waseda Mika fordításában jelent meg – először részletben (1997), majd egészében – a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (2008), majd Kato Yumiko, a heidelbergi egyetem japán lektora átültetésében az *Egy nő* (2014). Esterházy 2000-ben és 2009-ben személyesen is ellátogatott Japánba, a tiszteletére szervezett bemutató, szimpózium díszvendégeként. Ahogy Waseda Mika fogalmaz: „A közép-európai irodalom iránt érdeklődők körében […] ismertté vált Esterházy neve, mint Haydnnal is kap-

[3] Szegedy-Maszák Mihály, „Hagyomány és (újra)értelmezés: Esterházy magyarul és idegen nyelven", in Uő, *A megértés módozatai*, 133–142 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003), 141–142.

csolatos, előkelő arisztokrata családból származó, világszerte ismert, jelentős posztmodern magyar íróé.” (314.)

A kötet végéhez érve a finn és japán Esterházy nyomán a magyar olvasó elgondolkozhat, miként lehetne megítélni akár a magyar eredetik alapján is e szerző életművét például a *Harmonia caelestis* vagy kivált a *Bevezetés a szépirodalomba* – tehát a fő műveiként számontartott alkotások – nélkül, hiszen ahogy a tanulmánykötet mutatja, ezt igen sok (cél)kultúrában eddig kénytelenek voltak megkísérelni. De vajon fölmérhető-e maradéktalanul Esterházy életművének jelentősége a magyar irodalomban a fordítások, fordíthatóság ilyen összehasonlító távlata nélkül? „Esterházy par excellence az a szerző, aki folyamatosan számít arra, hogy fordítsák, ez egy különös szerzői attitűd, nem nagyon ismerek hozzá foghatót. Tehát láthatóan a fordítás tudatában ír, és ez rendkívül érdekes” – jegyzi meg Németh Gábor (326). Szöllősy Judit mulatságos történetében is lehet némi igazság: „találtam egy jelzőt a *Harmoniá*ban, amire ránéztem, és azt mondtam, a fene egye meg, hát nem az *Odüsszeiá*ból vett ki egyetlenegy jelzőt a szerző? (Mondtam is Esterházynak, mert nem mondok semmit a háta mögött, hogy azért te nagy szemét vagy, Péter, miket csinálsz itt a fordítóiddal.)” (332.) Vagyis a kötet sok más mellett arra a gondolatra is indíthatja az olvasót, hogy Esterházy életművében a „külországi” (el)ismertség jelenségével párhuzamosan bizonyos fokú oda-visszahatással is érdemes lehet számolni.