

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

KÓRIZS IMRE
SCHEIN GÁBOR
ZALÁN TIBOR
VERSEI

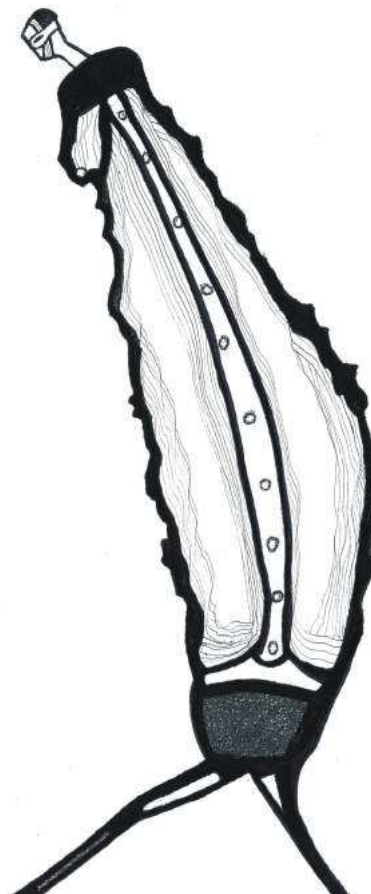
GREDEL LAJOS
PODMANICZKY SZILÁRD
PRÓZÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSÓ ÉLETE”

BALÁZS IMRE JÓZSEF
FRIED ISTVÁN
MAGYAR MIKLÓS
TANULMÁNYAI

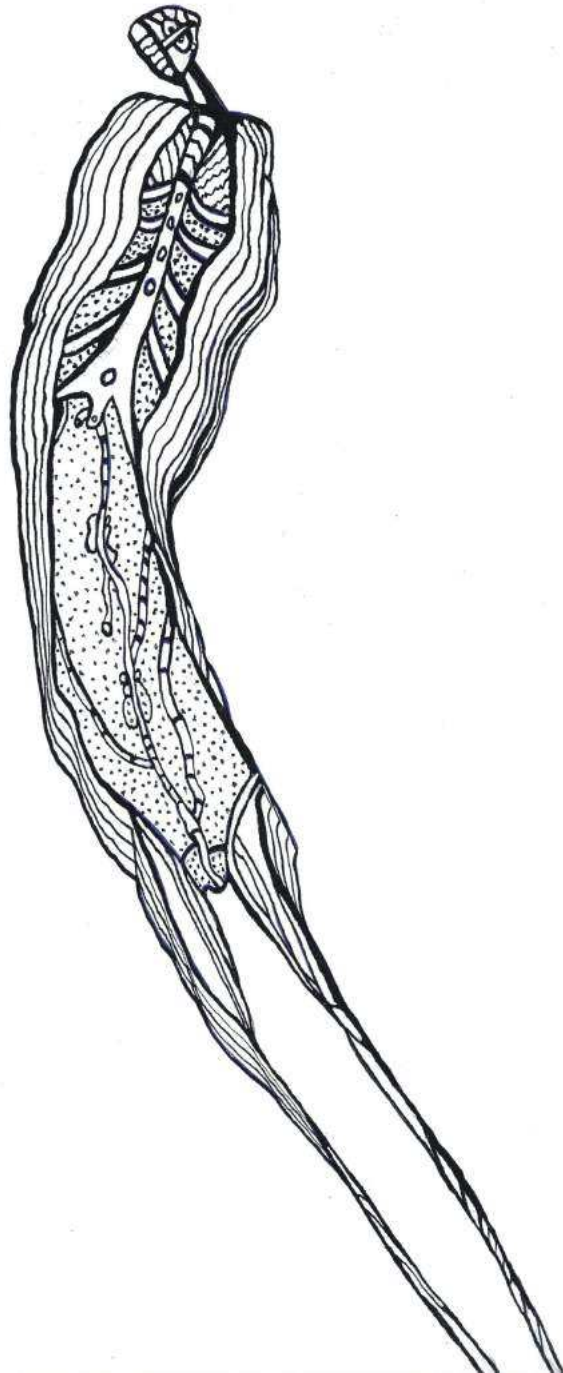
ANGHY ANDRÁS
SZILÁGYI SÁNDOR
MŰVÉSZETI ESSZÉI

IN MEMORIAM
FÜLÖP LÁSZLÓ



HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM

2013/12



alföld

HATVANEGYEDIK ÉVFOLYAM — 2013. DECEMBER

- 3 ZALÁN TIBOR verse: Holdas éj a tenger fölött
- 5 SCHEIN GÁBOR verse: Új század
- 6 GRENDEL LAJOS: Utazás a semmi felé (regényrészlet)
- 11 KÓRIZS IMRE versei: Egy vers árnyéka és punt; Tálalási javaslat; Nem
- 14 PODMANICZKY SZILÁRD: St. Tropez felett az ég
- 20 ACZÉL GÉZA versei: (szino)líra (akasztó; akasztófa; akasztófárávaló)

műhely

- 22 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („Ez volt az élet?” – 2. rész)

tanulmány

- 40 FRIED ISTVÁN: „Ebben a tíz évben megszűnt egy életforma és egy műveltség” (Márai Sándor: Hallgatni akartam – Önéletrajzi esszé?)
- 57 BALÁZS IMRE JÓZSEF: Laknak-e a homokórában madarak? (Déry Tibor szürrealista korszakáról)
- 74 MAGYAR MIKLÓS: Az eltűnt és a megtalált idézetek nyomában (Intertextualitás Esterházy Péter és Claude Simon regényeiben)

művészet

- 83 ANGHY ANDRÁS: Parerga (Csontváryról)
- 95 SZILÁGYI SÁNDOR: Photography Theory (Kortárs kritikai megközelítések)

szemle

- 102 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Man, it pours (Oravecz Imre: Kaliforniai fürj)
- 109 BOD PÉTER: Aki a boldogságot saját halottjának tekinti (Cserna-Szabó András: Szíved helyén épül már a Halálcsillag)
- 114 WIRÁGH ANDRÁS: Egy kép összeáll (Szilágyi Zsófia: Móricz Zsigmond)

119 P. MÜLLER PÉTER: A magyar (kultur)politika állatorvosi lova: a Nemzeti Színház (Imre Zoltán: A nemzet színpadra állításai)

126 IMRE LÁSZLÓ: Fülöp László 1941–2013

képek

BENES JÓZSEF grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

PETŐCZ ANDRÁS, TANDORI DEZSŐ, TÉREY JÁNOS versei

GARACZI LÁSZLÓ: Magyar mátrix (dráma)

ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete

Tanulmányok Jelky András, Jókai Mór prózájáról

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debreceen.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

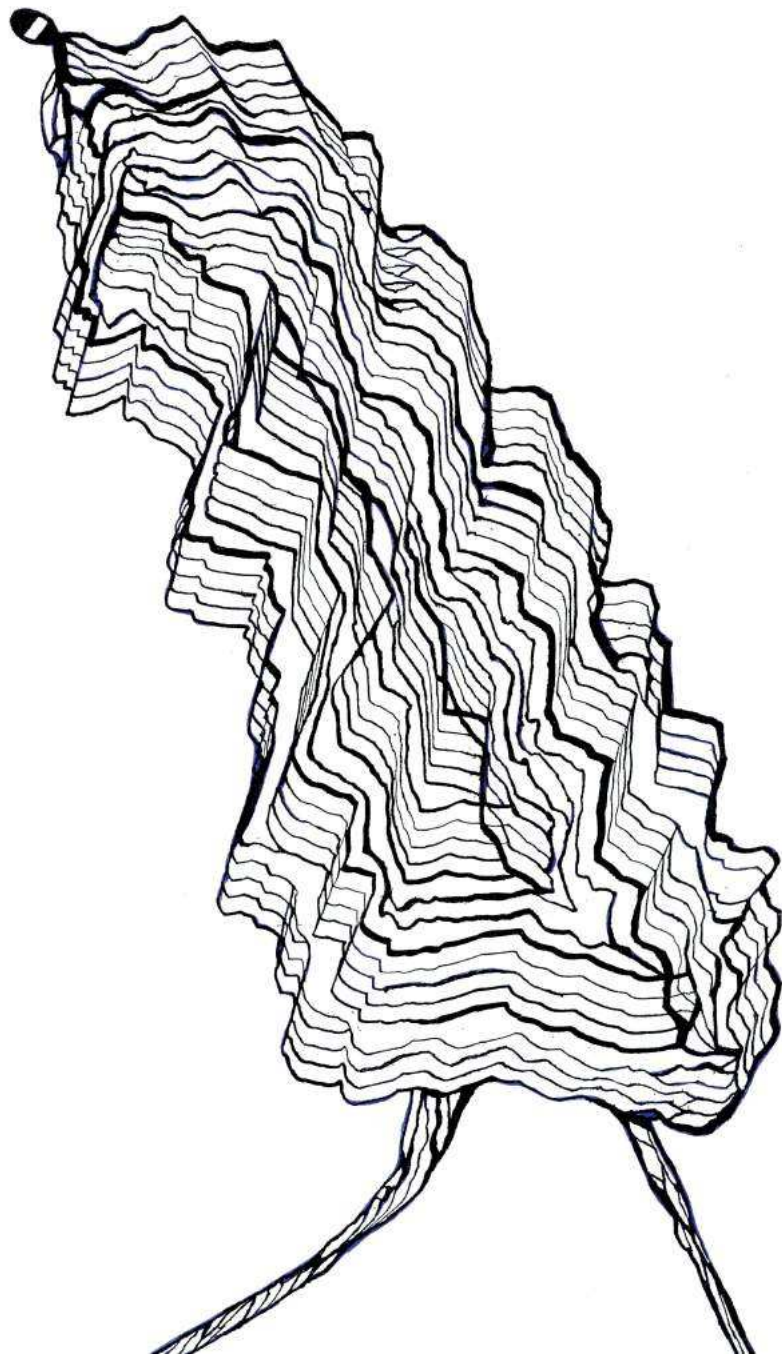
alföld

500 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





ZALÁN TIBOR

Holdas éj a tenger fölött

egy elveszett XIX. századi festményre

*Mit akar tőlem ez a rongy hold
költők ribanca sápadt bete
ge Telt pofával vigyorog az
égen de könnyezik közben s langy
permete arcomra szítál Mint
álmos gyermekének az anya
avítt históriákat mesél
arról hogy hol s arról hogy hol nem
volt És hogy volt de már nem lehet*

*Tenger fölötti teraszon ül
ve nézem birtokom mint az éj
szakát nézte egykor egy sovány
ember Nyakát nagy fej fedte Gal
lérja nyitva Szívig hatoljon
inge alatt a szél Ujjaim
szórakozottan dobolnak az
asztal lapján Elmerült ritmu
sok után tapogat egy lélek*

*Percekkel sakkozok ilyenkor
az ember S a múlt mint egy pohár
nehéz bor fejébe száll annak
aki eljátszik azzal mi le
hetett volna És hogy nincs miért
áldozni királynőt Valaki
visszaemeli fejét a lét
be Bámulom és megrettenek
félek kidől alólam a föld*

*A nyár is úgy telt mint az élet
sehoggy Mire értelmét lelte
volna szertefoszlott Maradt u
tána egy marék forró hamu
Mintha meztelen lennék az éj
szakában S valaki folyton néz
ne Szégyenlősen takarom el
magam De lehet hogy csak a hold
De lehet még valaki aki*

nincs már Emlékek boronája
csontokat forgat ki a lélek
barázdáiból Nem lehet nyom
nélkül eltüntetni azt ami
egyszer megtörtént már Hiába
És olcsó kapaszkodó a soha többé
meg hogy már örökké lehetet
len Gennyedzik mint a friss varak
a mültra borított vékony hár

tya Whiskym fogytán borom elfo
gyott Jövömmel farkasszemet né
zek Üresség mered vissza rám
A rongy hold s a könnyű fellegek
barokkosra lágyított két
ségbeesés Vagy csak előre
felejtés Ami megírva van
mondja az írás önmagáról
elkövetkezik Vagy elmarad

Sorsom térképe kiterítve
előttem Gubancos sehováak
szakadékok fölött átnyúló
meleg szavak Meddő érinté
sek Nem váltottam meg a vilá
got Sem a világban magam Sem
a világ cseregesztusként en
gem Elvagyunk egymás mellett El
vagyunk egymás nélkül A világ

s én Nagyképűség énnek hívnom ma
gam Voltam aki lehetnék Ke
vés a tudatomban megrakó
dott szeretet Kapni nem tudok
Adnom nincs már semmit se kinek
Bámul a rongy hold vallatópap
reverendájában felejtett os
tya Már nincs mit mondanom Ke
vés vagyok a feloldozáshoz

Hallgatnom sincs miről Patt Megáll
a kéz az asztal lapján Az el
merült zenék mélyen lent marad
nak akár az elfelejtett bang
szerek Fogamhoz koccan a whis

*kys pohár Félelmemre ria
dok Pedig azt hittem elszámol
tam mindenkivel Valaki a
fal mögött most mégis felzokog*

SCHEIN GÁBOR

Új század

Oszip Mandelstam emlékére

*Élünk, és lábunk alatt süpped
az ország. Csalóka pázsit inog.
Két század gerince megint iszappal,
vérrel tapad? Hínárok, tóvirágok mélye
kiveti az elnyelt vadat, szemgödre
ránk mered. Új napokba lépni,
az új század erre vágyott. S már borzad,
látván, miféle születés ez.*

*A vad hátgerince
nem kisdéd zsenge porca.
Roskatag, holt, meszes.
De elárulja, hajdan mily erőt vitt
megtört, bütykös íve, és mert
áldozatul az élő semmit se hoz,
helyette élni fog, belőle,
az újjászült, hajlékony bestia.*

*És nincs már, aki őriz, aki vár.
Nincs hang a fuvolában.
Dallamát elfújta a kofa szél.
Odalent emberkínnal reng
a hatalmas gyomor,
és löki fel újra taraját,
az új század arany ütemére
szisszennek a viperák.*

GRENDEL LAJOS

Utazás a semmi felé

7.

Délután három óra múlt, olyan csendes volt a környék, mintha mindenki elvonult volna a hátsó kertekbe pihenni. Rövid tétovázás után Attila elindult a menhely felé. Bandi emléke most ismét megelevenedett, s a szokásosnál is jobban megviselte. A temetésre annak idején eljött Tomi a feleségével és a gyerekeivel. A hátsó harmadban álltak, Attilának eleinte fel sem tűntek. Attila nem sírt, de végtelenül szomorúnak érezte magát. Csöpi viszont sírt, teljesen kivetkőzött magából, a temetés előtt három tablettát vett be, amitől olyan volt, mint a lázas ember. A búcsúztató pap prédikációjának kellős közepén vette észre Tomit, és először azt hitte, hogy nem jól lát. Egyből hevesebben vert a szíve. Mégiscsak azt mondta magában, no, nem vagy egyedül. De Tomi elment, nem jött hozzá részvéte kívánni. A következő napon délelőtt elvitte a pszichiáterhez Csöpit, azok ott is tartották. Megfigyelésre, mondta az orvos, néhány nap múlva hazaengedik. Csöpi ezt nyugodtan fogadta, minden rendben lesz, mondta, vagy semmi sem lesz rendben, és ez kissé fenyegetően hangzott. Egész délután egyedül lófrált, hazamenni nem akart, mert megtévelyodott volna az ürességtől és a Bandi hiányától. Alkonyodott, csak akkor ment haza. Be kell laknia a lakást, gondolta. Ligetfaluban laktak, még csak három hónapja. Mint a nem született pozsonyiak szokták belakni Pozsonyt, gondolta aztán. Akkor jött Tomi, meglehetősen váratlanul. Autóból szállt ki, talán Volvóból, nem tudta megmondani, mert nem értett a kocsikhoz. Az autót elküldte. Tulajdonképpen örült neki, ha az örömét be is árnyékolta a nagy keserűség. Mindenben ügyesebb volt Tomi, és ezt elismerte, de azért nem sajnálta.

– Sajnálom – mondta Tomi. – Egyszerűen nem tudok napirendre térni fölötte.

Behívta a szobába. Tomi jó sokáig maradt, éjfél is elmúlt, mire hazakecmergett. Bandiról fokozatosan áttértek Tomi problémáira. Arról kezdett el beszélni, hogy otthagyja a politikát, megtakarított egy kis pénzt ahhoz, hogy a vállalkozását folytassa. (Persze, ábránd volt, a politika olyasmi, mint a narkó vagy a lutri. Ha egyszer belekezd és szenvedéllyel csinálja az ember. És persze pénzt is hoz, csak a legnaivabbak gondolják, hogy a pénz smafu.) Attila lekísérte a kapuhoz. Sötét volt, és esett az eső. Attila hirtelen Bandira gondolt... Hogy jó szorosan tart-e a koporsó, hogy nem ázik-e meg szegény. Egy pillanatra úgy tűnt, hogy elment az esze szegénynek.

– Mindig az első hónap a legnehezebb. Aztán fokozatosan begyógyul a seb. Egy év, két év... – mondta Tomi, de aztán hozzátette: Persze voltaképpen nem múlik el sohasem. És ez eléggé őrjítő.

Ó, istenem, mennyi idő eltelt azóta! Egy azonban biztos, helyreállította a barátságukat, még ha nem is teljes mértékben. A menedékház udvarán a portás már ismerte, s intett neki, hogy menjen csak tovább. Hála Istennek, nem találkozott senkivel, s úgy osont be a szobájába, mintha tilosban járt volna. Abban a régmúlt idő-

ben, fia halála után, eltévedt, mintha labirintusba került volna. Jobbra vagy balra, fel vagy le, vagy éppen sehogyan se... Nem tudott mit kezdeni magával. Berúgott és sírt, vagy csak, amíg Csöpit ápolták a pszichiátrián, nézte a négy falat és sokszor nem ebédelt és nem vacsorázott. Úgy járt be a munkahelyére, hogy ott is volt meg nem is. A híreket azonnal elfelejtette, mert, úgymond, „nem szóltak róla”. Aztán végre hazajött Csöpi, és lassanként megemberelte magát, mert Csöpi továbbra is a „padlón feküdt”. Neki kellett az új lakást elfogadhatóvá tennie, főznie és takarítani. Legalábbis az első napokban. Két hónapba telt, míg egyszer csak moziba mentek. És színházba. És hangversenyre, pedig azelőtt sosem jártak hangversenyre. Csöpi unta, de kibírta. Tizenhét év után úgy viselkedtek, mintha most ismerkedtek volna meg. „Le is játszottam az ismerkedést” – mondta némi megkeseredéssel Attila, mert azért a tizenhét évvel ezelőtti és a mostani között egy szakadék volt, és hát a szakadékban Bandi teteme hevert. Többé nem játszották el a megismerkedést. Bandi halott volt, és ez újra felidézte bennük a fájdalmat és a szomorúságot.

Amikor a Manderla-ház udvarán összefutott Boronkayval... Nos, igen, ezt, úgy látszik, nem felejtí el, még ha Boronkay hamarosan meg is halt, és a dráma, amit írt (vagy nem is írt meg), úgysem kellett volna a kutyának sem. Akkor megbeszéltek, hogy rövidesen találkoznak. Már másnap hívta Boronkay. És nem hagyott békét neki egy hétig. Attila végül sóhajtott, és elment. Boronkay be volt rúgva, jóllehet még nem ütötte el a toronyóra a déli tizenkettőt, még a nagy óramutatónak föl kellett másznia huszonöt perctet, hogy dél legyen. De Boronkay úgy vigyorgott azzal a citromsárga mosollyal, hogy Attila legszívesebben megfordult volna, és ha megharagszik Boronkay, ha nem, irányt vált a Billa felé. De egyrészt már látta őt a padról, ahová – mit tudom én – leroskadt. Ah, no, olyan szeme volt, mint a sasnak. Attila gondolatban legyintett, ezt a tíz perctet kibírja, ha fát hasogatnak a hátán, úgy is. Boronkay meg szorongatta a kéziratot, mintha az egész élete rajta lenne gót betűkkel és megfejthetetlen számsorokkal, melynek csak ő tudja titkát. Attila leült mellé a padra, az irgalmasok órája nagy, sötét szemként meredt rája – az irgalmasok órája már tudta, hogy hiábavaló az egész, csak vázlatokat tartalmaz a kézirat, és most már az is marad örökre, mert Boronkaynak egyre ritkábbak a józan pillanatai. És hát meg fog hamarosan halni, amit még nem tudott Attila sem. Boronkay összezagyvált hetet-havat, az egészre csak akkor figyelt fel Attila, amikor, ha akarta, ha nem, így szólt:

– Ha nem halt volna meg Bandi, eszembe sem jutottál volna.

Attila nehezen szólt, mert nem szerette az összevissza beszédet. A sakkozásban a ló logikája. Ha az ember nem tud sakkozni, eltart vagy tíz percig, amíg a ló lépéseire rájön az ember.

– Ez most hogy jutott az eszedbe? – kérdezte ingerülten.

Boronkay abban az állapotban volt, hogy már túl könnyen siklottak a szavak a szájából, már nem tudta, de nem is akarta ellenőrizni őket. Már nem a szájából beszélt, hanem a hasából.

– Elvesztetted a fiad, és ez borzalmas dolog. Mondhatnám úgy is, hogy másodszor vesztetted el a szüzességedet... Az ilyesmi ritka eset. Megedzi az embert.

Attila még nem volt dühös, de azért remegni kezdett a keze. De Boronkay a kicsivel már nem törődött. Magával volt elfoglalva teljes mértékben.

– Igen – mondta. – A fiad elvesztése megváltoztatja az életedet. Még nem teljesen tudod, de érzed, hogy ez tovább így nem mehet.

– Nem érzek semmit. Érted? – mondta rekedten, és alig leplezve izgalmát Attila.

– Persze, persze. De ez fokozatosan átmegy rajtad. Illetve cinikus leszel vagy megpróbálsz új életet kezdeni. És biztos vagyok benne, hogy előbb-utóbb új életet kezdesz. Mert alapjában véve nem vagy cinikus ember. Nos, ilyen emberre van szükségem. Nem megjátssza, hogy szomorú, ez előbb vagy utóbb színészkedéshez vezet. Az ilyenektől kiráz a hideg. De te más vagy. Igazából mássá lettél. Neked még fáj a fiad elvesztése. Természetesen vagy szomorú, nem a szomorúságot kényszerből felidéző. És ez óriási különbség. Ezt még egy dilettáns is el tudja játszani.

Most már Attila is sejtette, hová akar kilyukadni Boronkay.

– Soha sem írtál drámát.

– Nem hát – mondta Boronkay. – De változnak az idők. Én leszek Közép-Európa legjobb drámaírója.

– Aha... Ezt minden író mondja.

– Egy sor sincs kész belőle. De ne izgulj, a fejemben már kész van. Csak három-négy napot kell tők józanon elviselnem.

Attilának nagy kő esett le a szívéből, szinte jókedve kerekedett.

– Majd szólj, ha készen lesz. Akkor majd elgondolkodom a dolgon. – És fölkelt, és olyan barátságosan szorította meg Boronkay kezét, hogy majdnem eltörte az ujjait. Boronkay, részegsége ellenére, gyanakvóan nézett rá.

– Nem hiszel nekem. Hát majd meglátod.

Na jó, elemző időszak vette kezdetét. Ahogy távolodott Bandi halála, és vele együtt a félelmek, szorongások, lidércnyomások engedtek a szorításukból, nagyobb teret kapott a fantázia. De nem az a fantázia, hogy Bandi él valahol, hogy láthatatlanul részt vesz a cselekvésükben. Bandi halott volt, s ezt föltámasztani ugyanolyan lehetetlen volt, mint a tegnapi halálos sebet ejtett golyót visszamanipulálni a puskába, és meg nem történné tenni a tegnapi eseményt. De ugyanakkor mércévé kezdett válni, mint az igazság, becsület, őszinteség. Ezek is absztrakt fogalmak, de létezésük nélkül elviselhetetlenné válik az élet, vélte Attila. Anélkül csak a halál marad. Attila úgy érezte, hogy Bandi figyelni minden mozdulatát, mi több, helyesnek vagy helytelennek ítéli meg. Ez rövid ideig tartott, nem is egészen fél évig, de olyan intenzív volt, hogy tulajdonképpen ő, Bandi irányította a cselekedeteit. A nem létező Bandi irányított mindent, és ugyan nem kérdezte meg Csöpit, de föltehetőleg, Csöpire is nagy hatással volt. Aztán elmúlt. Nem egyik napról a másikra múlt el, hosszadalmas folyamat volt, mely fokozatosan halványult el, ahogy egy tízéves gyerekből fokozatosan absztrakció lesz, mint Bandiból. Halott gyerekek, és mégis a feltétele annak, hogy mégis továbbmenjünk. „Bandi hirtelen fölengedte a sorompót, és én átmentem a túloldalra. De Csöpi megtorpant. Ettől a ponttól kezdve fokozatosan különvált az életünk. De én még sokáig nem vettem észre.”

Igen, egy dologban feltétlenül igaza volt Boronkaynak: megváltozott Attila élete. Bandi halála után az első év nehezen telt el, mintha sosem akarna véget érni. Ebben segített neki Csöpi – persze idézőjelben, mert Bandi halála ugyanúgy az

őrületbe hajszolta, mint őt. Külön-külön nehezen tudtak volna mit kezdeni magukkal. De együtt valamivel könnyebben ment. Amit sosem próbáltak, most koncertre mentek, színházba és néha moziba. Újra éltek a házasságuk előtti időszakot? Attila szerint, mintha megismételték volna a múltat, de a múlt megisméltése végül is lehetetlen volt, már csak a Bandi halála miatt is. Nem tehetek úgy, mintha Bandi halála zárójelbe lett volna téve. Hiába tettek úgy, „mintha”, Bandi halála örökre beírta magát az életükbe, de jó sok időbe telt, amíg tudatosodott bennük. Álmaiban, Attiláéban, számtalanszor előjött az élő Bandi, és ő úgy örült, hogy a félreértés tisztázódott. Aztán fölébredt, és minden folytatódott tovább, mint az első napokban Bandi halála után. De a koncerten vagy a színházban egy-egy pillanatra elfeledkeztek róla. Még nevetni is tudtak, mert vígjátékokra mentek, és helyel-közzel magával ragadta őket a színházból áradó jókedv. Az egyik vidám pillanatban lopva odanézett Csöpire. Nem nevetett. Csukott szájjal elnyomott egy ásítást. Hirtelen elfogta a lelkiismeret-furdalás. Csöpi három-négy óránál nem aludt tovább, míg Attilával előfordult, hogy végigaludta az éjszakát. Pedig ez, isten bizony, jó jel volt...

Igen, megváltozott. Megváltozott a hangulata, melankolikus lett és szórakozott, elfelejtkezett dolgokról, amit nem tartott olyan fontosnak. Viszont mélyebben és nagyobb alapossággal gondolkodott. Voltak azonban napok, amikor kihagyott az agya, nem törődött semmivel és senkivel. Betegségnek tartotta ezt, de remélte, hogy ideiglenes, és majd az idővel elmúlik. Bandi halálát is betegségnek tartotta, de *gyógyítható* betegségnek. Egy évvel a halála után összefutott a főpályaudvaron Boronkayval, aki a húga férjének a temetésére ment Kassára. Boronkay józan volt, és meglehetősen rosszkedvű. Attila összefüggést látott a látogatás céljával. Noha nem feltétlenül tartozott a mostani témához, de előhozta:

– Gondolkoztam rajta. Azt hiszem, hogy elvállalom.

Boronkay úgy nézett rá, mint akinek a tudatában írni katonák menetelnek a francia határ felé. Márpedig ez, jelen pillanatban, lehetetlen.

– Fogalmam sincs róla, hogy miről beszélsz.

– Hát a darabot. Amit írtál, vagy írni fogsz!

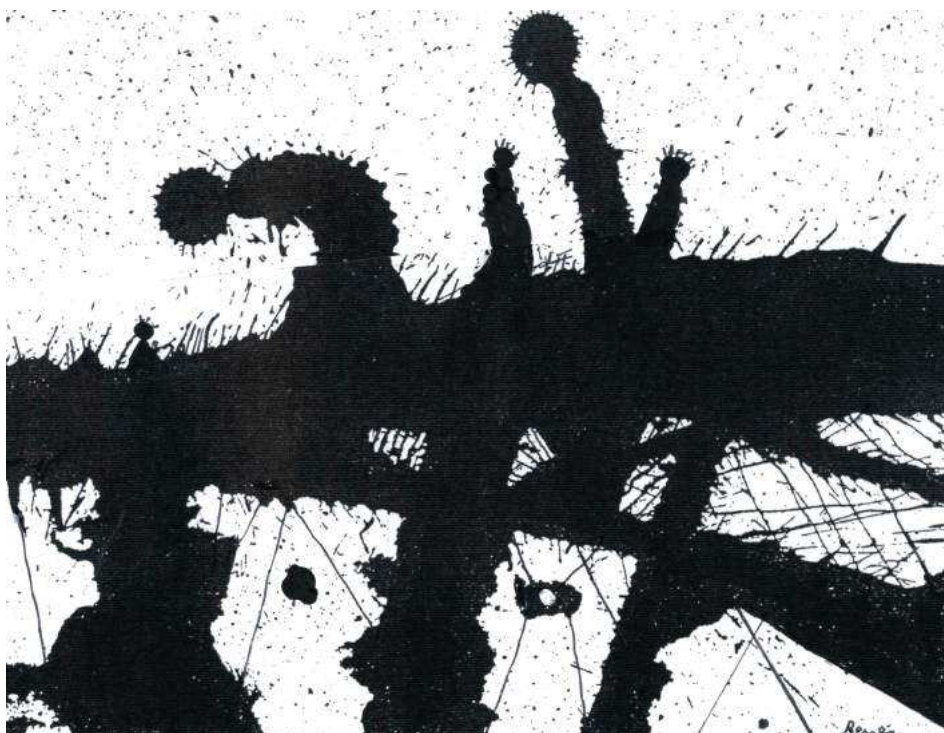
Boronkaynak földerült az arca.

– Ja, úgy!... Sajnos, az utóbbi hónapokban nem volt időm foglalkozni veled. De a temetés után vége lesz. Szóval elvállalod. Hát ez nagyszerű! – Ennyiben maradtak.

No, mindegy! Attila megsejtette, hogy az írás végleg eltávolodik, nem mint-hogyha egyáltalán közel lett volna. Ha egyáltalán elkészül vele, neki már ősz haja lesz. Mindez a „Hát ez nagyszerű” mondatból hangozhatott el. Ez a mondat ugyanis, mondhatni, az ellenkezőjét jelentette. Persze ehhez a következtetéshez úgy jutott el, hogy már túlságosan jól ismerte Boronkayt. Azt jelentette, hogy majd a jövőben, ha egyáltalán időt szánok rá. Attila bölintott, és otthagya. Jegyet vett másnapra a pesti gyorsra. Amikor néhány nap múlva megérkezett Budapestről, Boronkay már kómában volt. Ezek szerint, mielőtt megszelídíthette volna, végleg elszállt a madár. Egy kicsit bánta, de nem nagyon. Viszont vett magának bátorságot, és előállt Csöpinek egy olyan javaslattal, ami nem fordult volna elő Boronkay kómája nélkül. Azt mondta:

– Még nem vagyunk öregek... Talán újra kellene kezdeni. Elmozdulni ettől a zsákutcás faltól.

Csőpi először gyanúsán nézett rá, majd egy szelíd mosoly futott át az arcán.
– Ugyan. Ne siesd el.
– De holnap vagy holnapután már későn lesz.
– Még nem felejtettem el Bandit – mondta szigorúan, sőt egy kicsit szemrehányásképpen.
– Dehogyan felejtetted el. Én sem felejttem el soha. De újra meg kell tanulni mosolyogni.
– Azt én döntöttem el, hogy mikor mosolygok, és mikor nem – és jelezte, hogy egyelőre befejezi a témát. – Tulajdonképpen már mondani is akartam neked.
– Mit – kérdezte Attila.
– Félek, hogy megsértődsz.
Attila megesküdtött, hogy nem sértődik meg.
– Csak mondd meg nyugodtan – és érezte, hogy kiszáll minden ereje.
– Néhány napig egyedül akarok aludni. Csak néhány napig. A másik szobában is van hely, vagy a Bandi szobájában...
– Persze – mondta Attila –, persze – ismételte meg már nyugodtabban. – Talán nekem is jót tesz – mondta, és forgott körülötte a világ. Nem a megfelelő irányba haladtak a dolgok, de, őszintén szólva, semmit nem tehetett ellene.



KÓRIZS IMRE

Egy vers árnyéka és punt

HATKEZES

*Az elején, ahol a galamb küzd egy túl nagy falattal,
még akármi lehet.*

*(Annyira küzd, hogy egy iskolás osztály
már nem is fér el tőle rendesen.)*

*A túlparton valaki, akit szeretnek, ágyhoz van kötve.
A fene tudja, ezt elég lett volna érzékeltetni,
mondjuk a híd leírása során, egy-két jelzővel.*

*Alighanem eddig tartott az első ihlet,
de úgy látszik, itt segített valami kézhez formált,
elasztikus, hordozható, praktikus
kreatív technika, valami elsajátítható
(de olyan, amit érdemes is elsajátítani).
Hogy a galambok, meg a folyó így meg úgy.*

*A hajléktalanok viszont mindig veszélyesek:
a valódi együttérzéshez ebben a versben már késő,
bár az a kövér nő, aki egyenes derékkal alszik a széken,
és közben nem ér le a lába, még nem díszlet,
vagy nem jobban, mint bármi más.*

*De itt talán mégis kezd kontúrталanná válni az egész,
ha látszik is, hogy nem akarja szétbeszélni.*

*Viszont azt az idézetet nem tudhatta fejből:
beleesik az alexandrin könyvtáros költészet csapdájába.
A költő, aki az álom és az ébrenlét határán írja a verset,
és az olvasó, aki ugyanott olvassa...*

*Na, most a másik osztály már teljesen belefért,
nyilván mert elsősök, most tanulhatnak olvasni.
De a szonett egy kicsit hajánál fogva van ideráncigálva,
még akkor is, ha ez pont egy szonett.*

*Sok ez egy szonetthez.
Hiába fér el minden tizennégy sorban,
az árnyéka idomtalannul nagy.
Jobb volna, ha kisebb lenne ez az árnyék, mint a vers,
vagy felismerhetetlen lenne, vagy nem is volna,*

*mint a repülésnek, a betegségnek,
a gyerekkornak, az álomnak.
Vagy nem kívül, hanem benne.
Akkor tényleg jó lenne.*

*

De ez se jó.

Az árnyék árnyékáról inkább ne is beszéljünk,
és ha az egész talán mégis csak megy előre,
ha viszi is előre valami, ez kevés.

Mint az amerikai fociban,
ahol egy csapatnak tíz yardnyit kell
előrevinnie, előredobnia, előreerőszakoskodnia a labdát,
összesen négy próbálkozásból
(a próbálkozások során elért távolságok összeadódnak),
és amikor még a harmadik után is csak olyan kevés van meg,
hogyan látszik, már nem lesz meg a tíz,
akkor előrerúgják a nagy semmibe, hogy az ellenfél
minél távolabbról indíthassa meg a saját támadását.

Hát akkor ez itt az a rúgás, szaknyelven punt.

Tálalási javaslat

Fáradtan olvasd ezt a verset.

*Lehetőleg közvetlenül
egy többnapos kialvatlansággal járó
munka utáni alvás orgiája előtt.*

*Így is született, amikor hazafelé olyan fáradt voltam,
hogy egy szembejövő ismerősöm szavaira –
„Nahát, egy igazi szivaros ember!” –
mintha valaki más válaszolta volna belőlem,
utalva a vacak hazai dohányra:
„Kár, hogy a szivar nem igazi.”*

*Az utakon, az épületek között úgy éreztem,
nem is én megyek, hanem valami kurzor irányít,
úgyhogy okkal félhetek attól,*

*hogy egy piros lámpánál állva
egy kávéscsésze
vagy egy leesni készülő ceruza utáni óvatlan mozdulat
az autók közé pöccint.*

*De aztán rendben hazaértem,
bár ezek a szavak
még mindig úgy jelennek meg a képernyőmön,
mintha helyzetem valami ismeretlen felhasználó írta őket.*

Nem

*Nem lehet az akácvirágfürtök
fertőzésszerű, bolyhos dekorációját,
a bodzabokroknek,
ezeknek az apró, gömbölyű nagynéniknek
a tányérjait, kínáló tenyereit,
a vadgesztenyefák
váróterem-katedrálisainak parasztbarokkját,
a felásott parcellák kávézaccközönyét,
a pipacsok szemekbe fröccsenő pirosát,
a réti füvet, amibe hol itt,
hol ott fekszik bele egy darab szél,
az árkok vizében térdig rohadó tavalyi nádat,
a foltokban vedlő rozsot,
és fönt, mindezek fölött
a felhők tiepolói gőzhalmazait,
és még feljebb, a láthatatlan csillagokat,
nem lehet.*



St. Tropez felett az ég

Az ég beborult St. Tropez felett. A turisták megálltak egy pillanatra, és a sötét felhők előtt vakító házfalakat nézték. A festő kezében megállt az ecset, a váratlan természeti esemény elbizonytalanította. Át kellene festenie a szikrázó napsütést tomboló viharrá. Aztán meglódult a tömeg, mindenki menekülőre fogta. Egymás után csapódtak a kocsiajtók a tengerparti parkolóban. Csinos férfiak és csinos nők futottak a vihar elől. De hiába. A városból kivezető keskeny út pillanatok alatt bedugult.

Mi legyen, kérdeztem Noémit.

Te tudod, te vagy az utazási szakértő, Noé.

Tegnap is elindultunk St. Tropez-ba, de rossz időben, a turistákkal együtt vonultunk, és nem maradt időnk szétnézni. Este azt találtam ki, ha itt bárhová is el akarunk jutni, akkor ellentétes mozgást kell végeznünk, mint a tömeg.

Szétnéztem a parkolóban, és közvetlenül a part mellett megpillantottam egy éttermet.

Menjünk be, mondtam Noéminek.

A kocsisor meg sem mozdult. Az álló autók mellett átléptünk a sorompón, és bementünk az étterembe. A közelgő vihar miatt leeresztették a kerthelyiség sátorponyóját, valami homályos műanyaglapon át hullámozott a tenger. A kerthelyiségben egy elegáns páron kívül senki nem ült. Résnyire elhúztam a sátorponyót, és kinéztem a közelgő viharra. Az ég dermesztően kék volt, de a nap még mindig átsütött a felhők alatt, és fehérre mázolta a világítótornyot a vörös ballonnal. Úgy néztem rá, mint egy remekműre.

Az elegáns pár suttogva beszélgetett az asztalnál, valahonnan halk francia szonok szóltak.

Nem Noémivel szemben foglaltam helyet, hanem mellette, hogy ugyanazt lássam, mint ő. Hatalmas száraz kádakra láttunk, melyekben egy-egy rák és kagyló feküdt.

Fölütöttük az étlapot. Valahol villámlott.

A kocsinak nem lesz baja, kérdezte Noémi. Úgy láttam, aggodalma inkább annak szól, hogy nem tudott választani az étlapról.

A pincér az asztalunk felé indult, útközben öltötte magára a zakóját, megigazította a csokornyakkendőjét. Mire az asztalunkhoz ért, kifogástalan öltözékben kérdezte meg, hogy mit iszunk.

Noémi habozott, én sört kértem. Egy kis sört.

A pincér elmosolyodott, mutatójával megemelte Noémi állát, és a szemébe nézett.

Rozé, mondta.

Miután elment a pincér, Noémi nagyot nevetett.

Ezek a franciák!

Előző nap elég későn, vacsoraidőre értünk St. Tropez-ba, nem maradt időnk szét nézni, egyből beültünk egy étterembe vacsorázni. Noémi kinézte magának a kagylókat, bár soha életében nem evett még kagylót.

A pincérmű a másik asztalnál ült, és rozét ivott. Vagyis azt hittük, hogy a pincérmű, pedig a szemközti butikot vezette. Látta, hogy tanácstalanok vagyunk, és átült az asztalunkhoz, hogy segítsen választani.

Provanszi kagyló, mutatta az étlapon, szüper!

Én maradtam valami egyszerű baromfinál.

Amikor kihozta a valódi pincér, és letette Noémi elé a provanszi kagylót, a butikos megmutatta az étkezési fogásokat.

Kiválasztunk egy szép példányt, amit fölnyitunk, majd ennek a páncélját használjuk a továbbiakban kanálnak. A nagyapámtól tanultam, mondta, halász volt.

Kiitta a rozéját, átment a butikba, bezárta a palettákat, fölcsatolta a bukósisakot, és elviharzott. Aztán még visszajött, mert bent hagyta a táskáját.

A pincér visszajött, hozta a sört és a pohár rozét.

Noémi tengeri halászlét választott az étlapról, én nem voltam éhes.

Remek választás, mondta a pincér, mintha a halászlét is Noémi szemszínéhez igazította volna.

Kíváncsi voltam, mi történt közben a forgalommal, kinéztem a sátor mögül a parkolóra. Az autók nagyjából ugyanott álltak. Emlékeztem egy vakítóan sárga Minimorisra, most hajtott át a fölemelet sorompó alatt.

Már egy órája lejárt ugyan a parkolójegyünk, de ebben a káoszban senki nem foglalkozott vele. Ott állt a kocsink a kiürült parkolóban. Egy olasz autó. A színkódjára évekig emlékeztem.

Noémi a levest kanalazta, én meg a tegnapi nagy kalandunkra gondoltam újra. Azt hiszem, ezt egy darabig nem fogjuk elfelejteni, mondtam Noéminek.

Fréjus-ból indultunk St. Tropez-ba, mert Noémi mindennél jobban látni akarta. Nem rég itt forgattak egy tévésorozatot, tenger, homok, romantika. Megértem.

Elég részletes Európa-atlaszom van, könnyű vele a tájékozódás. Valamilyen pálmás ligeten át autóztunk St. Tropez felé, és nem sokkal később meg is érkezünk. A térkép szerint láttam a tengerbe benyúló félszigetet. Noémi boldog volt. Ritkán válnak az ember álmai valóra.

Parkolót kerestünk a kocsinak, aztán elindultunk fölfedezni a környéket. Először a tengerpartra mentünk. Noémi állt csípőre tett kézzel a szélben, és a fejét csóválta.

Nem ilyen volt, ez sziklás. Ott a homokon feküdtek, Noé.

Szívem, mondta, ez film. Ott forgatnak, ahol akarnak. Lehet, hogy a félsziget másik oldalán homokos a part.

Csak reméltem, hogy föl tudom oldani a csalódását.

Fél tizenkettő volt, a főtéren zsongott a piac.

Nézzünk körül, és együnk valamit, mondtam.

Szalámik, sajtok és halak. Noémi a rákos, zöldses kuszkuszt nézte ki magának sült kolbásszal. Nekem is megtetszett. Két adagot kértünk, amit műanyag tálakba raktak, de evőeszközt nem tudtak adni. Kézzel mégsem ehetünk kuszkuszt!

A tér túlsó oldalán megpillantottam egy élelmiszerboltot.

Várj meg itt, mondtam.

A kolbászt elharapjuk, de a kuszkuszhhoz minimum villa kell.

A boltban nem találtam mást, csak műanyag kanalakat, ötvenes kiszerezésben. Háromszor is átkutattam a polcot. Kézbe vettem az ötven kanalat tartalmazó tasakot, és átgondoltam a lehetőségeimet. Aztán a pénztárnál fizettem.

Noémi persze azonnal megkérdezte, minek vettem ennyi kanalat, kettő is elég lett volna. Mondtam, tudom. Aztán megpróbáltam elképzelni, milyen jól fog ez még jönni bizonyos helyzetekben, de semmiféle bizonyos helyzet nem jutott eszembe.

Kisétáltunk a partra, és leültünk egy nagy sziklára. Enyhén fúj a szél, kellemes meleg volt, június első napjai. A sziklának csapódó tengervíz szétfroccsent a levegőben. Fönről fölborzolt tollú sirályok figyelték a vizet. A távolban hajó úszott a horizont felé.

Nem szóltunk egy szót sem, ettünk.

A tengerparton ott állt egy tábla, rajta egy kis fölirat, először észre sem vettem. Fréjus. Háromszor is elolvastam, mire Noéminek szóltam.

Frézsű, mondtam.

Noémi végzett az ebéddel, a műanyag edényt és a két kanalat kidobta. Maradt még negyvennyolc. Tőlünk nem messze két motoros rockker csinálta ugyanazt, amit mi. Ettek és nézték a tengert. Noémi odament hozzájuk, és megkérdezte, miért van oda kiírva, hogy Fréjus.

Azért, mert ez Fréjus, válaszolta a nő, nagyon udvarias volt, nem botránkozott meg a kérdésem.

Noé, mondta, finom volt az ebéd, de tovább kell indulnunk, mert nem St. Tropez-ban vagyunk, hanem valahol Frézsű alsón.

Nem baj, mondtam, nem lehet messze, amúgy is ebédelnünk kellett. Próbáltam elsimítani topográfiai tévedésemet.

Újra útnak indultunk az olasz autónkkal, amiben francia sanzonok szóltak.

Mi van, miért hallgatsz, kérdezte Noémi.

Be kell vallanom, mondtam, könny szökött a szemembe.

Noémi majdnem beleszaladt az előtte fékező francia autóba.

Nekem is, csak nekem vezetnem kell, mondta Noémi.

Itt az otthonukban egészen máshogy szóltak a francia sanzonok. Más volt az akusztikája a tengerrel, a pálmafákkal és agávékkel, és a francia rendszámú kocsikkal. Valóságossá vált a zene. Ilyet még nem tapasztaltam.

Rövid idő múlva gyönyörű homokos partszakaszhoz értünk. Nem volt zsúfolt, napernyő csak itt-ott vetett árnyékot a napozókra. Ste.-Maxime volt a hely neve.

Noémi bekanalazta a tengeri halászlét és megitta a rozét. Magunkra maradtunk a sátorban, az elegáns pár fizetett és távozott. Nem autóval voltak, eltűntek a házsorok mögött. A férfi átölelte a nő derekát.

A vihar közben elvonult, a pincér fölhúzta a sátor oldalát, sós tengeri szél futott át az asztalok között. Otthon éreztem magam.

Miután fizettünk, visszamentünk a parkolóba. A kocsisor eltűnt, szabad volt az út hazafelé.

Fréjus-ben egy konténerszállóban laktunk, amit valójában átmeneti munkásszállónak használtak a külföldi munkások. Az internetes foglalásnál ez valahogy nem derült ki. A konténerszállóval nem lett volna semmi baj, ha nem közös mosdót és WC-t kell használnunk. Műanyagból volt minden. Imbolygott és recsegett. Se hűtés, se hűtő a szobában. Egy a mediterrán nyárban félkész öngyilkosság. Az ablakunk egy Lidl-bolt hátsó udvarára nézett. Amikor megérkeztünk és mindez kiderült, törölni akartam a foglalást, de már nem lehetett.

Másnap visszatértünk Ste.-Maxime homokos strandjára, ahol végre kialudtuk magunkat az éjszakai forgolódás után.

A víz még hűvös volt, de úszáshoz kiválóan alkalmas. A tegnapi nagy hullámok elültek. A strand és az út fölött pálmafás apartmanok sorakoztak, virágok lógtak az erkély vasrácsáról.

Ebédre hoztunk magunkkal néhány szendvicset, a kocsiban beleitta magát a tésztába a vaj.

Melegszendvics, mondta Noémi a megterített motorháztető felett.

A paprika és a paradicsom is meg volt.

Délután fölűnt a strandon egy fotós. A gyerekeket fotózta, ahogy beleásták magukat a homokba. Egy másikat a mama ölében kapott lencsevégre.

Nem volt toladó, elkérte a címüket. Aztán csinált még néhány biztonsági fotót, és elment.

Aztán jött egy árus, szalmakalapot és hosszú fehér köpenyt viselt. Az arca bárázdált volt, de mosolygott az ősz fürtök alatt.

Rütyütyü-rütyütyü, vagy valami ilyesmit kiabált.

Fahéjas cukorral pörkölt mogyorót árult.

Noémi percekig falatozta a forró homokban.

A pálmás apartmanok fölött szállt le a nap, visszaindultunk a konténerhez. Az út másodjára már ismerős volt. Bokrok, fák és ismerős kanyarok. Még néhány nap és belakjuk a környéket.

A konténerszálloda éttermében vacsoráztunk. A bárpultnál fáradt munkások cigarettáztak. Néha kiszaladt valamelyik, mert nem hallotta a telefonját. Pedig nem volt zaj. Vagy inkább nem akarta, hogy hallják, miről beszél a feleségével. Bohóckodik a gyerekeknek. És magyarázza, miért kell itt lennie.

A szomszédos asztalnál egy amerikai család kártyázott. Két idős szülő és egy láthatóan szellemileg problémás fiú, aki ha veszített, gyilkos indulatokkal emelte a kezét az apjára, de aztán visszaült. Nem lehetett pontosan megállapítani, mikor szakadhat el nála a cérna, és üti meg tényleg az apját. Sérülésnyom nem volt rajta. Tudnia kellett, mire képes a fia.

Spagettit ettünk, bolognait. Szétfőtt tészta, íztelen mártás és kevés sajt. De a sör jó volt, csapolt Kronenburg. Elidőztünk az amerikai család megfigyelésével. Aztán elmentek a szülők, a fiú rémisztően egyedül maradt. Néha rám nézett. Nem láttam a szemében indulatot. Üres volt a tekintete. Az ujjait számolgatta. Mind megvolt.

A bárban halk zene szólt, a pincérnő emlékeztetett valakire. Talán egy osztálytársamra, akit soha nem láttam ennyi éves korában.

Éjjél elmúlt, mikor aludni tértünk. A szobában hőség volt. Az ablakot kinyitottam, de nem mozgott a levegő. Kinyitottam az ajtót is, de Noémi kérte, zárjam be, mert nem érzi magát biztonságban.

A szobában három ágy volt. Kettő egymás mellett, a harmadik pedig egy emeletes ágy, fölöttük keresztbe. Noémi az emelten aludt. Odafönt még melegebb volt.

Másnap reggel korán hozták az árut a Lidlbe. A hűtőkamion nehezen farolt be. A levegő most mozgott, behozta az elégett dízel szagát.

Megvártuk, amíg kifertőtlenítik a WC-t és a mosdót, utána használtuk, ahogy lement a korán kelők menete. Akkor indultunk arra az útra, ami St. Tropez-ban végződött, a tengerparti étteremben.

Körbejártuk annak a félszigetnek a csúcsát, amin Tropez benyúlik a tengerbe. Kiszáradt fű mindenütt. Az öböltől nem messze nyolcemeletes luxushajó. Az aránytalanul nagy hajótest miatt elveszítettem a térbeli ítélőképességemet. Közeli makettnek látszott, miközben kilométerekre volt.

St. Tropez temetője a tengerparton fekszik. Összeolvadnak a vakító sírkövek és a távoli vitorlák fehérjével.

Az ott mi, kérdezte Noémi.

Az ott, kérdeztem.

Nem, az amott.

Ja, az egy forgatás.

A sírkövek között hátrált az operatőr.

Jesszusom, mondta a Noémi, a sorozatot forgatják. De ki halt meg?

Senki, csak kijöttek napozni a temetőbe.

De, meghalt valaki, erősködött Noémi, ok nélkül ezek nem járnak temetőbe.

Igazad lehet, mondtam, és a színész játékát figyeltem, aki fekete ruhában törölgette a szeméit.

Az utolsó rész, mondta Noémi.

De egy ilyen temetőben nem lehet depressziósnak lenni, mondtam.

Dehogyne, Noé, mondta Noémi, itt elveszíteni valakit tízezerszer nagyobb csapás.

Paradicsomi állapotok uralkodtak a temetőben. Alig tudtam rábeszélni, hogy menjünk tovább.

A forgatás lassú. Lassabb, mint ahogy a filmen látod. Kevés hasznos idő sok horizontallal jár.

Végre tovább indultunk, hogy megkeressük azokat a plázsokat, ahol a film szerelmes része forgott. Kietlen partszakaszon vezetett át az út, tobozok és kagylók között.

Azt gondoltam, estig is gyalogolhatunk, akkor sem találjuk meg a plázsot.

Zárt kastély az ősparkos fák között. Aztán föladtuk, és kocsival indultunk útnak, hogy megtaláljuk a sziget másik oldalán a forgatás helyszínét.

Nem sikerült.

Egy keskeny, homokos partszakaszon ültek néhányan, sört ittak, amit kis faházból szolgáltak föl. Nem voltam biztos benne, hogy nem magánterületen vagyunk. Csak úgy beülni egy családhoz vacsorázni és sörözni! Kutyát sehol nem láttam.

Senki nem tudja, Noémi, hogy itt vagyunk, mondtam. Csak mi, és ez a néhány ember, aki lát minket.

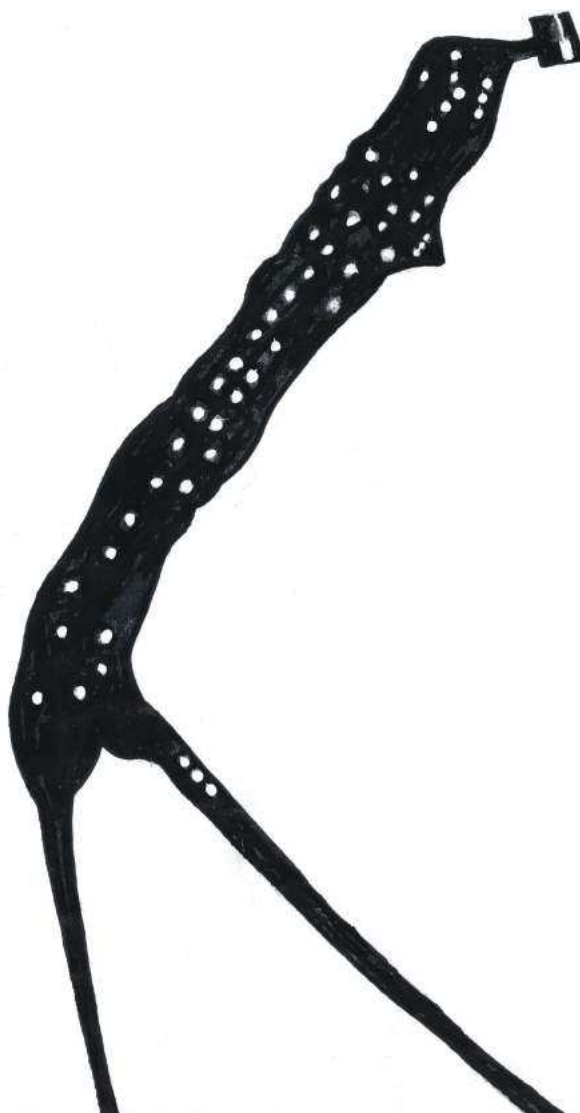
És ez mit jelent? Vagy miért mondd, Noé?

Mert jó így.

Egy-egy póló volt rajtunk, papucs, és egy-egy szellős rövidnadrág.

Nem mondtam azt, hogy megérkeztünk, mert nem tudtam volna elmondani, hogy hová. Csak meg.

Leültem a homokba, és néztem, ahogy Noémi leveszi a papucsot a lábáról, és begyalogol a vízbe.



ACZÉL GÉZA

(szino)lira

torzósztár

AKASZTÓ

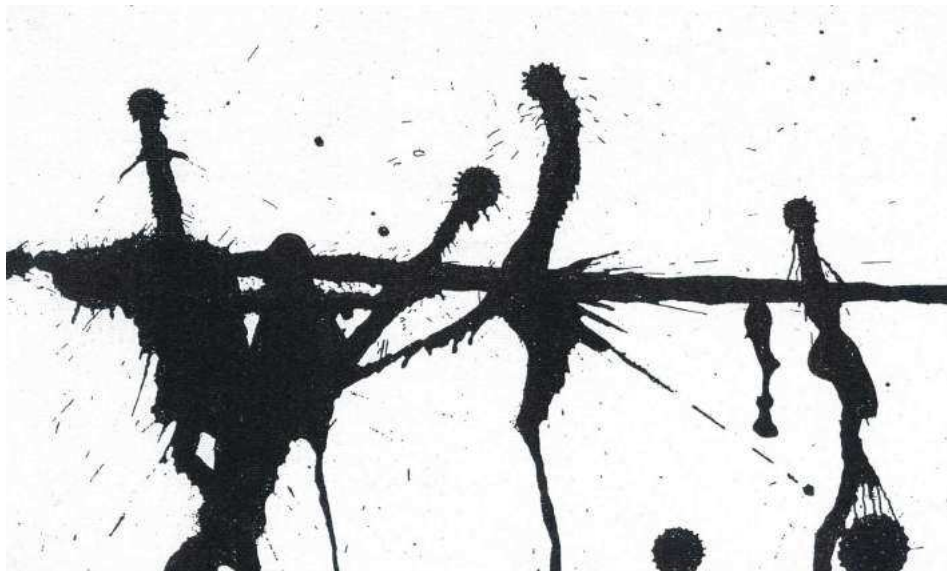
ha olykor fel-felbukkan kísérteni kezd a horrorba belógó szó pedig másik dimenzióból nézve mily ártalmatlanul lapul tarkónk mögött az akasztó persze most is a szerencsésekre várva mert a cipőfűzővel a gombbal s ezzel a kis szárnalmas burokkal egész életemben csatázva sobasem jutbattam békességre talán az anyag minősége tette mivel luxus boltokba a lelkünk akkor sem lett beeresztve mikor ravasz kirakatai arcunkba fénylettek így régi bakancsod ellepték a tettek fémkarikás lyukaiban zsinórja gyatra teste gyorsan foszlott ha nyögve huzigáltad mindennapi lőtásodban előbb-utóbb lötyögni kezdett a lábad a gombokról már nem is beszélve néhány kis cérnaszálon fityegett estére a reggelente sebtében felvarrott és hiába vártad már a műanyagot előbb jampi csukáidban kezdett csúszkálni a poliészter gondosan formázott masnid alatt majd egyetlen kis húzás-sal a gomb is leszaladt ezek után pedig a kényelmetlen vonaton alád került a mázsás nagykabátod széle s már pattant is húrja zuhanva a pakk a jámbor fejére és bár néha még varrogatta édesanyja az élet új minőségével a téma abba lett hagyva közönyösen arctalan

AKASZTÓFA

gyanús kis félreballások után kikerülhetetlenül összeállt a nóta ekkor már nincs mellébeszélés félénk asszociációk ártatlan rajzos blöffök se melyek kísértének a korai gyerekkor óta gyűrött papírokon pont-pont vesszőcskével ringatózik az akasztófa komor alanya s mégis befutja apró kamaszos báj mivel nem ért még a törékeny tudathoz a kegyetlen világ csak amikor meglökött egy ricsajos szünetben a szeplős pankotás nem akarsz akasztást látni fegyőr papámmal a szűk folyosóra beosonhat akárki s némi hegyes szögből az udvarra lelátni s kis szerencsével reggel törik nyakszirtjét a rabnak mivel a hóbérok mostanság sokat aratnak és rendnek kell lenni nos izgága druszám stílusa ekkor nem volt ilyen trendi de a tanulságokat azóta magamban sokszor kikerekítettem hisz udvarolgattam én a parancsnok lányának is ám előlről muskátlik öntötték el a kertet miként a komoly kórházakban s csak hátul dobálták a hullát aztán véres diktatúrák szirénája bűg át fülemen míg csak betonná nem szilárdul bennem a kegyelem minden dolgok megbocsátása de ha néha szadista állatokat látok kenetteljes hittanórákon még megzavarodom

AKASZTÓFÁRAVALÓ

*van időm így a vége felé a biológia okán sokasodó öregkori dübromokat félretol-
va hosszan elmerengni néhány megroggyant emberi kapcsolatban mért is nem
szól a flóta ha bizalmatlan szedegetjük innen-onnan a tüskéket a kintről jövőket
miközben mások a miénket míg a poézis különös hullámbosszán oda jutottam
hogy nagyon sokakkal élhetnénk mi egészen nyugodtan ha nem ülnénk fel az
egyenes beszédnek hisz kiművelt embertársaink olykor jóságos aprócska ka-
nyarokkal élnek a társas kapcsolatot szellemileg fölgazdagítva de még az egysze-
rűbbnek is szemantikai üzenetében a közlést valami lágyuló humor nyitja olykor
pedig csak egy átsuhanó lelki vihar sodorja igéit értelmezhetetlen tájra mert
miként értelmezzük a robbanó felkiáltást – megöllek ha naiv szemekkel néz kis
bűnöcskéjével a gyermek a mamára vagy átmeneti dübök mögött már simogatás-
nak indulna a szó tétován csak kiböki te te akasztófáravaló s akkor csak sokasod-
ni kezdenek a gondok ha alanyaink nem érik el e finom stíl alsó küszöbét
begyeskedik a lány vaduló öklét rázza a legény s a kellem elmarad biztos a vers
rossz hát feláldozod magad*



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„EZ VOLT AZ ÉLET?”

2. RÉSZ

„Az iskolában hatvanan vagyunk”

„Százszor, ezerszer emlegette őket; régi tanárait, iskolatársait, a rokonokat, a család barátait, közeli és távoli ismerőseit, oly sokszor, oly sokat, hogy már én is annyira ismertem mindenkit, öregeket és fiatalokat, azokat is, akiket sohasem láttam, mintha éveket töltöttem volna körükben. »Annyiban vagyok csak író, amennyiben emlékezni tudok« – mondta.” Kosztolányi Dezsőné idézett visszaemlékezése egy Szabadkán tartott estélyen hangzott el, 1960-ban. Ő ugyan nem volt jelen az ünnepélyen, ám a szöveget előre megírta, és elküldte a szervezőknek. Minderről egy, az MTA Kézirattárában található dokumentum tanúskodik.¹³⁵

Kosztolányi Dezső elemi iskolába a Vörös ökör (ma Ivan Goran Kovačić) nevű tanintézménybe járt. Az *Esti Kornél* Második fejezetében a címszereplő azonos nevű iskolába iratkozik be. „A Vörös ökör az elemi iskola volt. A népművelésnek ez az egyemeletes palotája onnan kapta merőben sajátos nevét, hogy valamikor a helyén egy düledező, ütött-kopott kocsmá állott, melynek cégéjére egy vörös ökör volt pingálva. A viskó már egy emberöltő óta leégett. De ennek a borissza városnak korhelyei még mindig szívesen emlékeztek vissza az itteni duhaj éjszakákra s ezért kegyeletesen az iskolára is átruházták a kocsmá nevét, mely ekképen apáról fiúra szállt.”¹³⁶ Az életrajzi olvasatokat részben alátámasztandó, érdemes említenünk, hogy az iskola valóban a közeli kocsmáról kapta a nevét. Az egykor szintén itt tanuló Csuka Zoltán visszaemlékezéseiben olvashatunk a névadásról: „A Vörös ökör iskolában – mert az iskolákat akkor még népiesen arról nevezték el, milyen kocsmá helyén vagy közelében épültek, nem úgy, mint később, a nemzeti nagyokról –, mondom, a Vörös ökörben, ahol a betűvetést tanultam [...]”.¹³⁷ Az iskola olyan népszerű volt a városban, hogy még gúnyverset is írtak róla:

„– Azt mondják, hogy itt Szabadkán
Nincsen kultúra elég,
Hogy több itt a lókupecz mint
Az igazi műveltség;
Mondják nincsen egyetemünk
És ami hozzávaló
Tudományos élet s egyéb
Sok civilizáció, –

Nem is elég tán, hogy immár
El is jutottunk oda,
Ott az ökör,
Ott az ökör
Ott az ökör iskola!”¹³⁸

Kosztolányi hatodik életévét betöltve, 1891 szeptemberében vált tankötelessé. Kosztolányi Dezsőné könyvéből úgy tudjuk, hogy „halálra válva sírt, amikor édesanyja először otthagya”.¹³⁹ A Vörös ökör – vagy hivatalos nevén, a „Központi iskola” – akkoriban az egyik legkorszerűbb elemi iskolának számított Szabadkán. A város vezetősége ugyanis előtte egy évvel döntött a fejlesztések mellett, és öt új iskolát építettek föl. „1890-ben a város gazdasági helyzete már megengedhette, hogy az iskolákra is több gondot fordíthassanak. Ekkor határozta el a tanács az új iskolaépületek felállítását a városban és a tanyákon. [...] 1743 óta folyik a városban intézményes elemi oktatás, új, célszerű iskolaépületet az elemi iskolák azonban sohasem kaptak. [...] ötnek a felépítését a tervek elfogadása után meg is kezdenék [...] A tervek szerint a Vörös Ökör, vagy – ahogy már akkor is nevezték – Központi iskola kb. 1120–1200 tanuló befogadására készül 14 tanteremmel, megfelelő gyűlésteremmel, igazgatói, jegyzői, könyvtári, irattári szobával, tornateremmel és két szolgalakással.”¹⁴⁰ Csuka Zoltán az iskola hétköznapijaiba is bepillantást enged, amikor a Vörös ökört a zsidó iskolával hasonlítja össze: „A zsidó iskolában egyébként nagyon jól éreztem magam, egyrészt azért, mert az itteni gyerekek sokkal szelídebbek voltak, nem olyan verekedősek, mint a Vörös ökörben, másrészt mert szombaton nem volt tanítás”.¹⁴¹

Az MTA Könyvtár Kézirattárában fennmaradt Kosztolányi Dezső tanulmányi *Értesítője*, második és negyedik osztályos korából. Ez alapján tudjuk, hogy – másodikos korában – Petrik Endrének hívták a tanítóját. Magatartását, szorgalmát és „előmenetelét” havonta értékelték. Előbbi kettő folyamatosan „dicséretes” volt, utóbbi pedig 1892 novemberében még jó, majd 1893 februárjára jeles, májusra pedig kitűnő lett. Az év végi megmérettetésen hit- és erkölcsstanból volt jelese, a többi tárgyból mind kitűnőre vizsgázott.¹⁴² Később, negyedikesként, Kovács Mihály lett a tanítója. Az év végén „általánosan jeles rendű osztályzatot nyert” a vizsgán. Magaviselete dicséretes volt, szorgalma ernyedetlen. Nyelvtanból, földrajzból és ének-ből kapott kitűnőt, rajzból jót, a többi tárgyból pedig jeles osztályzatot. Bizonyítványa kiállításának dátuma 1895. június 24-e volt.¹⁴³

Az 1895/96-os tanévtől kezdve Kosztolányi Dezső a Szabadkai Községi Főgimnázium tanulója lett. A város vezetősége már 1782-ben fölavatta azt a tanintézményt, amely később a gimnázium lett. 1858-ban – az első kisdedővő létrehozásával párhuzamosan – az algimnáziumból főgimnázium lett. 1859-ben – Czorda Bódog indítványára – pedig nyolcosztályossá egészítették ki. „Első épülete a városház melletti kis raktár volt s ennek helyén 1818-ban épült fel a mai [1908-as adat] régi gimnázium. 1898-ban költözött át a 350,000 korona költséggel felépített új kétemeletes palotájába. [...] Szeged után az egész alvidéknek legnépesebb középiskolája, melynek rendes nyolcz osztályán fölül még négy párhuzamos osztálya is van teljesen állami mintára szervezett berendezéssel, a város saját pénztárából állami vezetés alatt fenntartva.”¹⁴⁴ Az iskola működését részletesen bemutatják azok az

évkönyvek,¹⁴⁵ amelyekben összefoglalták az adott tanévek eseményeit. Itt rögzítettek az elvárásokat és a célkitűzéseket is, valamint közreadták a tanulók eredményeit. Rendszeresen hírt adtak a pályadíjakról, föltüntetve a nyertesek neveit. Az iskola keretein belül működő Önképzőkör, valamint az énekkar szereplésével kapcsolatos hírek külön fejezetben szerepeltek. Az ifjúsági és a tanári könyvtárak gyarapodásáról szintén beszámoltak az évkönyvekben, valamint az ún. filológiai és az esztétikai „múzeumban” őrzött műtárgyakat is rendre leltárba vették. A gimnáziumhoz tartozott még – többek között – laboratórium, rajzterem, díszterem és kápolna is. Az intézmény vezetői fontosnak tartották a szegény családokból származó tanulók segélyezését, így e célra is külön szervezetet hoztak létre, és az adományokról sem felejtettek el szólni az év végi összefoglalókban. Ugyanakkor a tanulók többsége tehetősebb családokból származott: „Az ország harmadik városának legmagasabb fokú kulturális intézményébe főként a birtokosok, a helyi polgárság és értelmiség, a városi hatóság, a módos és befolyásos személyek gyermekei járnak.”¹⁴⁶

A gimnázium szellemiségét jól tükrözik az évkönyvekben megfogalmazott célkitűzések, pedagógiai elvek. Az 1901/1902-es tanévről tudósító dokumentumban például az alábbiakat olvashatjuk: „A tanintézetnek a jó nevelés és a fegyelem érdekében tett intézkedései a következők voltak: az igazgató [id. Kosztolányi Árpád] mindjárt a tanév ünnepélyes megnyitásakor (szept. 4.) tartott beszédében, de a tanév folyamán is minden kinálkozó alkalommal, különösen az iskolai- és önképzőkori ünnepélyeken [...] iparkodott a tanulóknak az iskola és előjáróik iránt való tiszteletnek, egymással szemben a kölcsönös bizalomnak, jóakaratságnak és szeretetnek, továbbá a vallásosságnak, a trón iránti hűségnek és hazafiságnak szent érzelmeit felébreszteni és fejleszteni”¹⁴⁷ A gimnázium ezzel lényegében a Közoktatási Tanács utasításait követte. Az 1899-ben megjelent, módosított tanterv ugyanis – többek között – a következőket tartalmazta: „az irodalom történetében elsősorban a vallásos és hazafias érzést kell ápolni. Isten, király, haza: e háromság lebegjen mindig az oktató és nevelő szeméi előtt.”¹⁴⁸ Mindennek fényében a vezetőség nagy hangsúlyt fektetett a vallásos nevelésre is. A tanulók jelentős része római katolikus volt, így elsősorban ennek a vallásnak a gyakorlását szorgalmazták. Ahogy az évkönyvből megtudjuk: „Növendékeink *vallásos kötelemeiket*, miként azelőtt, úgy a lefolyt tanévben is a felsőbb egyházi hatóságok által előírt módon általában pontosan teljesítették, amennyiben csupán néhány esetben kellett az osztályfőnököknek és a testületnek egyes, ezen kötelességükről megfeledezett tanulókat büntetések alkalmazása által erre szorítani. – A tanulók létszámának nagyobb részét alkotó róm[ai]. kath[olikus]. ifjúság minden vasárnap és ünnepen a tanári kar tagjainak felügyelete és buzdító példaadása mellett szent misét és szent beszédet hallgatott”.¹⁴⁹ Az évkönyv részletesen közli azt is, hogy mely katolikus ünnepeken vettek részt a tanulók. A nem katolikusok vallásgyakorlatával kapcsolatban mindössze a következőkről tudósít a dokumentum: „A többi vallásfelekezetekhez tartozó ifjak saját hitoktatóik vezetése és ellenőrzése alatt tettek eleget vallásos kötelességeiknek.”¹⁵⁰

Külön fejezetben szerepelnek a fegyelmi kérdések az évkönyvekben. Az iskola vezetősége e tekintetben különösen szigorú volt. *Az intézet működése* című feje-

zet első pontja általában a *Fegyelem* címet viselte. Az évkönyvek tételesen föl sorolják a magatartásbeli kihágásokat, illetve a magaviseleti jegyek számarányait is közlik. A kirívó esetekről szólván az igazgatóság „erkölcsi romlottságot” föltételez, és minden ilyen alkalommal összehívják a tantestületi tanácsot. A fegyelmezési problémákkal kapcsolatban a következő tanulságot fogalmazza meg az 1901/1902-es évkönyv: „Úgy ezen 5, tanács folytán történt eltávolítással büntetett, mint a kizárással sújtott 1 fegyelmi esetnek végső okait abban kell keresni és lehet megtalálni, hogy a megtévelyedett tanulók szülei közül némelyek foglalkozásuknál fogva nem voltak képesek gyermekeik erkölcsi nevelése felett az ellenőrzést kellően gyakorolni s ezzel az iskola munkáját támogatni, mások pedig – bár erre módjuk lett volna – e tisztüket oly lanyhán teljesítették, hogy az iskola intései, feddésai, dorgálásai és fokozatos megrovásai maradandó nyomot nem hagytak gyermekeik lelkében, úgy hogy ezek a fegyelmetlenség lejtőjén lefelé való haladásukban végre is eljutottak ama pontra, hogy őket e tanintézetben az általános fegyelem komoly veszélyeztetése nélkül megtérni nem lehetett.”¹⁵¹ Előfordult azonban, hogy a túl nagy szigor áldozatokat is követelt. 1901. május 23-án Lipozencsics Lázár az alábbi indítványt adta be a Városi Tanácshoz: „a gimnázium egyik jeles tanulója, »el nem viselhetvén a vele szemben ismételt tanúsított túlságos igaztalan szigort«, öngyilkosságot követett el”.¹⁵² Az esetről beszámol Csáth Géza is naplójában, 1901. május 3-i keltezéssel. 21 hetedik osztályos diák ugyanis – miután egyik tanárúknak szerenádöt adtak – kocsmába ment, ahol elfogyasztottak pár liter bort. A tanári konferencia „kevésbé szabályszerű” magaviseleti jegyet, valamint a tandíjkedvezmény és az ösztöndíj megvonását szavazta meg számukra. Az egyik diák, Kovács Gyula azonban olyan érzékenyen reagált a megrovásra, hogy öngyilkosságot követett el. Búcsúlevelében az igazgatót – id. Kosztolányi Árpádot – és Rorák Imre tanárt tette felelőssé. A helyi lapok erős támadást intéztek a tanári kar ellen. Csáth a következőképpen kommentálja a történéseket: „Palics mellett az országuton a sinek közt megtalálták a holttestet mellette a revolvért és megállapították hogy *ötször lött* mely lövések közül csak az ötödik talált. Ennek a dolognak a lélektani alapját illetve megoldását két különböző alapra helyezem 1.) Szülei szemrehányása elől menekül kiknek egyetlen fia és utolsó reménye volt. 2.) Büszkesége mely ilyen semmiségre fellázadt és erős akarattal párosult idegbetegségét (környavaja, a mit azonban nem talállok elfogathatónak [!] egészen) [okoztal].”¹⁵³

Magatartásbeli problémái Kosztolányi Dezsőnek is adódtak. Egyik jellegzetes „lázadása” az volt, amikor 1900. március 15-én nem ment iskolába.¹⁵⁴ „Kérdőre vonják s Kosztolányi Dezső ezt válaszolja: »Nem mentem iskolába, mert nagyapám, aki negyvennyolcas honvédszázados volt, arra tanított, hogy ez a nap a legnagyobb ünnepek egyike. Nem is fogok ezen a napon soha iskolába menni.«” – írja az esetről Kosztolányi Dezsőné.¹⁵⁵ Magatartásból beírást kap – „kevésbé szabályszerű magaviseleti jegyet”, azaz 3-ast¹⁵⁶ –, ám a következő évben – miután apját már kinevezték igazgatónak – hivatalos ünneppé teszik március 15-ét. Kosztolányi 1901. március 15-én így idézi föl az eseményeket: „Sajnos, hogy a magyar kormány annyira rövidlátó, vagy rosszakaró, hogy a nemzeti újjászületés napját nem tudja méltóképpen megünnepelni, örvendetes pedig, hogy édesatyám, a hitvány »kéz alatt« adott utasítást megvetve, egész nap adott szünetet. Hej! tavaly

ilyenkor Kálnaival¹⁵⁷ de szapultunk, de tanácskoztunk!”¹⁵⁸ Az apa igazgatói kinevezésével Kosztolányi Dezső helyzete nemcsak könnyebb lett, hanem nehezebb is. Ő lett az „igazgató fia”, így ebbéli státuszában is meg kellett felelnie az elvárásoknak. Középpontba kerülve megkülönböztetett figyelemmel kísérték viselkedését. Dacos és elutasító magaviselete azonban nem mérséklődött, sőt rendszeresebbé váltak kihágásai. Gesztusa egyaránt szólt az iskola vezetőségének és édesapjának. Naplójában például így elmélkedik: „Mióta VI. gimnáziumba járok, gondolkozni kezdek, vajjon mi vezet jobban a nagysághoz, mi fejleszti ki jobban a talentumot, az iskola, vagy a vele való dacz.”¹⁵⁹ Édesapjáról festett portréjában pedig úgy említi kettejük viszonyát, hogy a lázadó aspektusra helyezi a hangsúlyt: „Magam is a tekintély-romboló ifjúsághoz tartoztam. De amíg a többiek könnyűszerrel kiélhették az apjuk elleni lázadásukat, úgy, hogy az apjuk jelképét, a tanárokat gyűlölték, nálam ez a folyamat bonyolultabb volt. Egyaránt szítottam társaimhoz, akik forradalmi ösztöneimet szólaltatták meg s a tanárokhoz, akikben apámat, a kegyeletet, védelmeztem. Megértettem mind a két pártot. Így bizonyos lelki hasadás és ketősség támadt bennem. Fájni már akkor fájt, hogy nem tudok semmiféle párthoz tartozni, de már akkor vigasztalt korai elfogulatlanságom függetlensége.”¹⁶⁰ Mint az idézett szövegrészekből következhet: Kosztolányi „lázasága” ellentmondásokkal teli magatartás volt.

Az iskolában oktató tanítványok sem mindig váltották ki a diákok lelkesedését. Amint az Munk Artúr emlékeiből kitetszik, a latinos műveltség megszerzése helyett inkább a praktikus – az életben könnyebb boldogulást nyújtó – tudás megszerzése volt sokak célja: „Egondolom: milyen haszontalan dolgokkal töltötték tele fogékony, fiatal koponyáinkat. A legfontosabb volt a latin és a matematika. Nyolc éven át bifláztuk a latint és a végén nem tudtunk semmit. A szabad fordítás is nehezen ment. A praktikus, életre fontos tudnivalók helyett betéve fújtuk Vergiliust. Matematika professzorom nagytudású, kevésbeszédű ember volt, csak nagy ritkán állt szóba tantárványaival. Különös módszerével sikerült velünk a matematikát megüjtatnia. Nem sokat magyarázott. Felírta a képleteket a táblára, aztán gyorsan letörölte. Aki értette, annak jó, aki nem értette, tanulja meg.”¹⁶¹

Az iskola azonban neves tanárokkal büszkélkedett. „A gimnázium tanárai mind szakmai, mind társadalmi szempontból olyan nevet vívtak ki maguknak, amely helyet biztosított számukra a városirányítás minden területén.”¹⁶² E ponton elsősorban azokról érdemes szólnunk, akik Kosztolányi Dezsőt is tanították, és komolyabb hatást gyakorolhattak rá. Külön kiemeljük magyartanárát, Toncs Gusztávot (1859–1938). „A Hiador néven ismert Jámbor Pál után és Loósz István előtt, aki Adyról írt könyvet, Toncs az egyetlen magyar tanár Szabadkán, akit az irodalomtörténet is számon tart” – állapítja meg Dér Zoltán.¹⁶³ Toncs apja – Toncs Ferenc – orvos volt, aki az 1848–49-es szabadságharcban is részt vett. Toncs Gusztáv a budapesti egyetem magyar-filozófia szakát végezte el, később pedig közgazdasági képesítést szerzett. Harminc éven át tanított a szabadkai gimnáziumban, mellette könyveket, tanulmányokat és cikkeket írt, valamint „végezte a tudomány iskolán kívüli népszerűsítésének akkor még intézményesen alig támogatott munkáját”.¹⁶⁴ 1888-ban fölveszik a Természettudományi Társaságba, 1933-ban a Filozófiai Társaságnak is tagja lesz. Tudott németül és franciául, valamint – fiának följegyzése alapján – jól

olvasott angolul és olaszul, „latinul pedig folyamatosan beszélt”.¹⁶⁵ Cikkeit nem pusztán a helyi lapok közölték, hanem országos szintű fórumokon is publikált, mint például a *Budapesti Hírlap*ban. Tankönyveiből is számos iskola diákja tanult. Irodalmi értelmezéseiben olyan mestereket követett, mint Gyulai Pál vagy Beöthy Zsolt. Jelentős munkái között kell említenünk *Zágoni Mikes Kelemen élete* című könyvét,¹⁶⁶ melyre a hivatalos kritika is fölfigyelt, és olyan szerzők írtak róla, mint Gyulai Ágost, Császár Elemér és az a Négyesy László, akinek stílusgyakorlataira majd az egyetemista Kosztolányi Dezső is jární fog. 1909-ben a *Szabad Líceum* kiadásában megjelenik *Shakespeare drámai művészete* című munkája is. Madách *Az ember tragédiája* című alkotásával szintén komolyabban foglalkozott, melyről a *Bácsmegyei Napló* 1923. január 28-i számában közölt írása tanúskodik. Haverda Mátyás nyugdíjba vonulása idején a megüresedett igazgatói tisztségre ő is pályázott, a „versenyből” azonban id. Kosztolányi Árpád került ki győztesen.¹⁶⁷ 1909-ben Toncs megalapítja a felsőkereskedelmi iskolát, aminek igazgatója lesz. 1924-ben, mikor Szabadka már Szerbia része, Toncs Magyarországra települ. Magániskolát alapít, és gyümölcstermesztésbe kezd. Ekkor írja élete főművét, *A tudományok rendszere* címmel, mely kéziratának jelentős része a II. világháborúban megsemmisült. A gimnáziumban magyart, filozófiát és logikát tanított, átmenetileg földrajzot, történelmet és természetrajzot is, valamint egy „görögpótló” elnevezésű tantárgyat. Kosztolányi a tiszteleten túl kritikát is megfogalmaz vele kapcsolatban, amikor így ír: „Toncs, Loósz felolvasása (2–2 óra) igen szép és érdekes volt, mert nem hallottunk belőle semmit.”¹⁶⁸

Loósz István (1868–1920) szintén tanította Kosztolányit. Magyar és latin szakos tanár volt, valamint ő is tanított „görögpótlót”. Filológus volt, és tankönyveket is írt. Cikkeket közölt a *Magyar Pedagógiában*, a *Tanáregyesületi Közlönyben*. Idővel a szabadkai kereskedelmi iskola igazgatója is lett. Foglalkozott régi magyar irodalommal, és közölt szövegeket Zrínyiről, illetve Vörösmartyról és Kemény Zsigmondról is. *Ady Endre lírája tükrében* című kötete 1914-ben jelent meg, Szabadkán. Petőfi munkásságáról készített jegyzetei és résztanulmányai kéziratban maradtak.

Gaál Ferenc némettanár volt, aki franciát is oktatott. Róla Kosztolányi nem egy ízben negatív fölhanggal nyilatkozik a naplójában: „A kis képzelgő Gaál, Goethe Mignonjáról azt mondta, hogy azt nem lehet jól versbe lefordítani. Én »per strotz« lefordítottam, s holnap, ha jó kedvem lesz, az orrához vágom.”¹⁶⁹ Egy későbbi bejegyzésében pedig még erősebb bírálatot fogalmaz meg tanárával kapcsolatban: „Ez alkalommal azt tapasztaltam hogy a mi kis Gaálunk nemcsak az *irodalomhoz, hanem a verstanhoz sem ért egy betűt se.*”¹⁷⁰ Gaál azonban mindössze 1901 és 1903 között tanított a Szabadkai Főgimnáziumban. Kosztolányit hosszabb ideig tanította – illetve érettségiztette – még Prokesch Ignác (mennysiségtan), Bölcskey Lajos (görög), Bibó-Bige György (német) és Mérey Ágost (történelem, földrajz).

Kosztolányi Árpádot 1900. augusztus 28-án nevezték ki a főgimnázium igazgatójává. Az esemény fordulópontot jelentett az egész család életében. Gerő András a státuszbeli változás hétköznapi vetületeiről is szól, amikor Kosztolányi Dezső kamaszkori miliójét igyekszik bemutatni: „igazgatóként a presztizst csak fokozó hatszobás szolgálati lakás dukált [...] A lakás nagysága lehetővé tette az individua-

litás keretének kitágítását, hiszen térben is el tudtak különülni a család tagjai.¹⁷¹ Kosztolányi Dezsőné pedig a családi emlékezetben fönmaradt történetet alapul véve értelmezi a megváltozott helyzetet: „A Damjanich-utcai kis házból átköltöznek az igazgatói lakás pompás hat szobájába. Kisnagymama hamarosan eladja az ősi házat, azon az ürügyön, hogy ő bizony nem vesződik vele, nem fizeti az adót, nem tataroztat. Az igazi ok azonban az, hogy ő is a családdal akar menni, együtt akar maradni bálványozott unokájával. Dide siratja a színes üvegeket a kapu fölött, a szőlővel futtatott kis lugast, a hársfát és a hintát az udvaron.”¹⁷² Talán ez a fordulat is hozzájárult ahhoz, hogy Kosztolányi számára nem egy tanára veszített tekintélyéből. Dér Zoltán szintén összefüggésbe hozza az igazgatói kinevezés mozzanatát a tanárok tekintélytiszteletének kérdésével: „a hetedik-es–nyolcadikos Kosztolányi naponta láthatta tanárait apja körül gabszulálni. Láta őket a sűrű családi vacsorákon nagy ivások közepette. Nemcsak erényeiket – gyarlóságait is megismeri.”¹⁷³

Hatodik osztályos korától egyre aktívabban szerepel különböző pályázatokon is Kosztolányi. Számos díjat elnyer, és több műfajban kipróbálja magát. Nemcsak tanulmánnyal jelentkezik a megmérettetésekre, hanem műfordítással, költeménnyel, elbeszéléssel és bírálattal is. A gimnáziumi Önképzőkör pályatételén hetedik-es korától vehetett részt. Az 1901/1902-es tanévet záró évkönyvből az alábbi eredményekről értesülünk: „Az önképzőköri pályatételekre 9 pályamunka érkezett be. »Arany lyrája« cz[ímű]. pályamunka nyertese Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]., a ki Dosztojevszky Raszkoln[y]ikov cz[ímű]. regényét kapta. »Emlékbeszéd Csokonay Vitéz Mihály felett« cz[ímű]. pályamunka nyertese: Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]. jutalma Radó Antal: Dalok és történetek cz[ímű]. verskötete. »Eredeti versek« cz[ímű]. pályamunka nyertese Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]. jutalma Burns Róbert költeményei. »Műfordítások németből[.]« cz[ímű]. pályamunka nyertese Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]. jutalma Goethe Faustja Dóczi fordításában. »Műfordítások Virgiliusból« cz[ímű]. pályamunka nyertese Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]. jutalma Alexander Bernát tanulmánya Shakespeare Hamlet-jéről. »Eredeti elbeszélések« cz[ímű]. pályamunka nyertese Kosztolányi Dezső VII. o[sztályos]. t[anuló]. jutalma Jakab O. »Pásztor-tüzek« cz[ímű]. verskötete.”¹⁷⁴ 1901/1902-ben részt vett a Szabadka város alapította, 30 koronás jutalomdíjú Jókai-pályázaton is, melyet szintén ő nyert, Licht Zoltánnal és Mérey Andorral közösen.¹⁷⁵ Az azt megelőző évben még csak jelölték a díjra, de nem ő kapta. Hasonló a helyzet a Széchenyi-pályázattal is: az 1900/1901-es tanévben már a jelentkezők között szerepel a neve, ám ekkor még csak a második helyezést éri el.¹⁷⁶ Pályázatát unokatestvére, Csáth Géza másolta le, akihez – 1901. május 9-én – a következő sorokat intézte Kosztolányi: „Ha nyerek, osztozunk a nyereségben s a diadalörömben, ha vesztek, akkor a búsongásban s a fájdalomban.”¹⁷⁷ Naplójában is szót ejt a készülődésről: „Ma hirdette ki Toncs tanár úr a Széchenyi pályatételt. »Széchenyi irodalmi munkássága.« Érdekes, lehet róla okos dolgot írni. Valószínűleg pályázok én is; már készülök is.”¹⁷⁸ Rá egy évre mindketten jelentkeznek, az akkor *Széchenyi és Vörösmarty* címet viselő pályatételre, melynek 1902. május 20. volt a leadási határideje. Kosztolányi első helyezett lett, és 50 koronás jutalmat kapott. Jellegét Vörösmarty-tól, *A vén cigány*ból kölcsönözte: „Lesz

még egyszer ünnep a világon”. Csáth „Mindent a hazáért” jeligéjű pályázatára pedig 30 koronás jutalmat kapott.¹⁷⁹ A dolgozatokat elbíráló bizottság tagjai Loósz István, Révfy Zoltán és Toncs Gusztáv voltak, akik az alábbi méltatást írták Kosztolányi pályamunkájáról: „oly kiváló dolgozat, mely a benne mutatkozó írói kvalitásoknál, mélyebbre ható történelmi és irodalmi tanulmánynál és nagy terjedelménél fogva, a Széchenyi-pályázat megszokott mértékén jóval felül áll, noha e mértéket alacsonynak egyáltalán nem mondhatjuk. E kiváló dolgozatnak vannak fogyatkozásai is, mint pl. itt-ott terjengős előadása a részek aránytalan terjedelme [...], helyvel közzel a stílusnak egyenetlensége és több fölösleges rész [...] Főérdeme az, hogy forrástanulmányon alapul s az érintkező pontokat Széchenyi és Vörösmarty lelki világa és működése közt a belső mozzanatokban keresi s találja fel”.¹⁸⁰

Kosztolányi évvégi tanulmányi jegyei többségükben jelesek (azaz: 1-esek) voltak. Hatodikban például hat jó (2-es) osztályzata van a jelesek mellett. 2-es érdemjegyet (tehát mai mércével mérve: 4-est) vallástanból, latinból, görögből, mennyiségtanból, tornából és magaviseletről kapott.¹⁸¹ Hetedikben tornából és magaviseletről jó érdemjegyet szerzett, görögből középezt (3-as), a többi tárgyból pedig jelest.¹⁸² Tanulmányi eredményein kívül irodalmi dolgozatai – melyeket az alapképzés keretein belül írt – érdemelnek külön említést, hiszen nem egy munkája kiindulópontként szolgált pályaműveihez is. Magyartanára, Toncs Gusztáv rendszerint dicséretesre, illetve jelesre értékelte az írásokat. Időnként megjegyzéseket is fűz az osztályzathoz. *Az oktató és gyönyörködtető írásművek összehasonlítása* című dolgozathoz írt oktatói kommentár arra utal, hogy Kosztolányi többre törekedett annál, mint az iskolai „jeles” osztályzat megszerzése. Toncs az alábbi sorokat írja az érdemjegy mellé: „Dolgozatában magasabb színvonalra törekszik. Helyes; de tárgyalása kissé egyoldalú, amennyiben azt a látszatot kelti, hogy az oktató művek csak eseményekkel foglalkozhatnak. Jeles.”¹⁸³ Kosztolányi nagyra tartotta tudós tanárát, és odafigyelt bírálataira. Naplójába például egy ízben ezt írja: „Magyar dolgozatom *jeles*, hozzá még azt a mellékiratot függesztette Toncs úr: »igen jó dolgozat«. Hála a papnak!”¹⁸⁴

Az MTA Könyvtár Kézirattárában fennmaradt több iskolai dolgozat is, melyek különböző témaköröket érintenek. Összesen öt füzetét olvashatjuk Kosztolányinak, valamint két, külön lapra írt dolgozatát.¹⁸⁵ A legkorábbi keltezésű szövegek 1900 őszén–telén keletkeztek, és Shakespeare *Julius Caesar* című drámájának különböző szempontú értelmezéseit tartalmazzák. Az első munka címmegjelölése alapján arra következtethetünk, hogy szeptemberben Brutus lelkiállapotának elemzése volt a diákok feladata. Ezt követően a drámai célkitűzés került a vizsgálat középpontjába, végül Antonius alakjának értelmezését kellett elvégezniük. Kosztolányi erős beleérző képességgel, szubjektív megjegyzésekkel, bölcséleti jellegű általánosságok levonásával írta gazdag képi világú dolgozatait. Különösen érdekelte a társadalmi képmutatás, a hatalmi harcok kérdésköre, valamint a szabad gondolkodás lehetőségei egy zsarnoki világban. Ahogyan Caesar alakját elemezte: „Látszólag ugyan minden a jólét s a szabadság áldásaival volt elárasztva, de ezen jólét hasonló volt egy piros héjú, mosolygó almához, melynek belét a férgek rágják. Szemkápáztatás volt az egész, ez a fény, ez a ragyogvány csak palást volt,

melylyel eltakarta a nagyratörő Caesar céljait. Alattomban ragadta ő magához a hatalmat, úgy közeledett hozzá, mint a kuszó kígyó s a mit sem sejtő néppel megszerettette magát, mert tudta, hogy az uralkodáshoz a népszerűség elkerülhetetlenül szükséges, tudta, hogy ez az alap, melyre építeni lehet jövőendő hatalmát. Maga akart uralkodni a birodalmon, saját kezében akarta egyesíteni az összes hatalmat.”¹⁸⁶ Antonius beszédének értelmezésekor már nem pusztán a tematikus szintet tartja szem előtt, hanem figyel az esztétikai vonatkozásokra is: „Antonius beszéde az egész dráma legfontosabb részlete. Mindez ideig a cselekmény felfelé haladt, most azonban a tetőpontra ér, ez az az idő melyben annak vagy jobbra, vagy balra kell fordulni, itt áll be a sorsfordulat, melynek következménye a köztársasági párt elbukása. Ez a dráma legszebb, legérdekesítőbb része. De nemcsak a dráma haladásának szempontjából fontos ez, hanem esztetikailag is.”¹⁸⁷

A versesforma a költői műben című dolgozat már előlegezi Kosztolányi későbbi „szövegmagyarázó” gyakorlatát. Ez az eljárás a tízes évek végétől jelenik meg értekező jellegű cikkeiben, amikor *szoros szövegolvasásról* kezd írni. 1920-ban, az *Über allen Gipfeln...* címet viselő Goethe-vers elemzésének apropóján a következő állításokat fogalmazza meg: „a versbűvárnak vissza kell térnie a testhez, a külső formára, erre kell alapítania minden mondanivalóját. Bizonyos, hogy a költeménynek van lelke, mely megfoghatatlan, mint minden lélek. De a lélek nem egyéb, mint szerveink működésének finom terméke, ezért a kritikusnak, akár a lélekbűvárnak, elsősorban a vers testi szervezetét kell megvizsgálnia, hogy pontos diagnózist kaphasson.”¹⁸⁸ Később nevezi csak „szövegmagyarázó”-nak elemző-értelmező gyakorlatát, s *A Pesti Hírlap Vasárnapjában* több tanulmányt is közöl ezzel kapcsolatban.¹⁸⁹ Az említett gimnáziumi dolgozatban, a következő – a szövegmagyarázó gyakorlat felé mutató – gondolatokat olvashatjuk: „A vers épen nem külsőség, vagy épen sallang. Legjelesebb költőink egyúttal kitűnően kezelték a formákat: Goethe, a legnagyobb eszű költő egyúttal igazi mestere a technikának, Byron azt állítja, hogy a genie a formában s a gondolat kivitelében egyaránt tökéletes, Aranynál, mint Riedl igen találóan jegyzi meg, a forma s a gondolat kölcsönösen szülik egymást. Ez azonban korántsem jelent annyit, mint ha őt a forma vezetné a gondolat rovására. Nem, valamint a formának s a gondolatnak közös szerepe van a gyönyörködtetésnél, úgy nála az alkotásban – s ez a leghelyesebb – ugyanily viszonyban áll a külső s a belső; hatnak egymásra, a nélkül, hogy az egyik a másikon csorbát ejtene. A verses forma a gondolatot még költőibbé teszi, s eszményivé finomítja.”¹⁹⁰

Az iskolai dolgozatok közül nem egy foglalkozik a műfordítással is, annak mind elméleti, mind gyakorlati oldalával. Vergiliusz *Aeneis*ének egy részletét elemezve Kosztolányi a műfordítások három fajtájáról szól: a szó szerinti fordításról, a gondolatok hű visszaadásáról, valamint a teljesen szabad fordításról.¹⁹¹ Magyarzatait illusztrálandó, le is fordítja négyféleképpen ugyanazt a szakaszt: szabadfordításban, niebelungi sorokban, terzinában, valamint alexandrinokban. Tudjuk, a műfordítás kérdése később is komoly részét teszi ki értekező prózájának, valamint alkotó műfordítóként is jelentős átültetésekkel gazdagította irodalmunkat. Az, hogy már gimnazista korában is foglalkozott a műfordítással, nemcsak dolgozataiból, hanem leveleiből is kiderül. 1902-ben, Csáth Gézának hosszabban is ír a kér-

désről. Csáth ugyanis lefordította Christian Fürchtegott Gellert *A vallató (híd) kő* című versét, és unokatestvére bírálatára volt kíváncsi. Ahogyan válaszában Kosztolányi ír azokról a formai kérdésekről, amelyekről iskolai dolgozatában is értekezett: „Ez a strófa nem fejezi ki az eredetiben foglalt gondolatot. Legalább alexandrinban írtad volna. [...] Úgy látszik, téged a rím vezet, nem a gondolat vezeti a rímet.”¹⁹²

Természetrizai munkákkal szintén találkozunk Kosztolányi gimnáziumi füzeteiben. *A madarak védelme* című, 1901. február–márciusi írás patetikus hangon szól a madarokról és a természetéről. Ma már kissé komikusnak tűnhet annak kifejtése, hogy a sas lenne „a madarak zsarnoka”.¹⁹³ *Az energia megmaradása* című szöveg pedig az emberi kiszolgáltatottságról szól, bölcselkedő hangnemben: „Vajha megértené az emberi társadalom a természet intő szózatát s annak minden egyes tagja azon igyekezne, hogy rövidke kis életét izzó, örökös munkában töltve, vajha oly eredményesen működne, hogy munkájuk ne veszne a semmibe, hanem az erkölcsi nemesüléshez vinné közelebb az emberi társadalmat.”¹⁹⁴

A pályadíjak pénzjutalmai mellett Kosztolányi más kereseti lehetőségeket is megragadott. Apjától tanult gyorsírni az iskolában,¹⁹⁵ és ezt a tudását igyekezett kamatoztatni a mindennapokban is. „A helybeli tejszövetkezet évi közgyűlésén [ő] a jegyzőkönyvi gyorsíró. Kilenc forint húsz krajcárt kap ezért a munkájáért. Első pénzén arany Mária-érmécskét vásárol édesanyjának” – tudjuk meg Kosztolányi Dezsőné elbeszéléséből.¹⁹⁶ Az adatok hitelességét Kosztolányi diákkori naplója is alátámasztja, igaz ugyan, hogy ezt is csak a feleség közlésén keresztül ismerjük: „Kondor úrnál [ti. akinél gyorsír] ismét voltam, ki újra nem volt otthon, felesége égre-földre esküdözött, hogy holnap megkapom a 9.20 fr.-omat”.¹⁹⁷ Annyi ellentmondás mégis fölfedezhető, hogy míg az elbeszélésben krajcár szerepel, addig a naplóban forint. Ugyan 1900. január elsejétől – egy 1892-es törvény értelmében – az Osztrák–Magyar Monarchia területén bevezették a koronát, melynek váltópénze a fillér volt, az előtte érvényben lévő forint még használatban volt. A forintnak volt váltópénze a krajcár, és egy forint 100 krajcárt ért.

A gimnáziumi időszak adott alkalmat arra is, hogy Kosztolányi megismerje a lapkészítés rejtelmét. „Mindössze tizenhatéves volt, amidőn diákok által *Előre* címmel szerkesztett lapban már olvashatók voltak versei. Az első szám 1901. augusztus 15-én jelent meg, a másodikkal »szeptember 15-ére készültek el« [...]”.¹⁹⁸ A kiadvány műfaja – a szerkesztők meghatározása alapján – „Képes folyóirat” volt, és eredetileg havonta jelent volna meg. A vezércikkben a következő „programot” olvassuk: „Egy szerény lapot, néhány igénytelen sort adunk első számunkkal kedves olvasóink kezébe. Lelkes örömmel nyújtjuk ezt a kis ujságot mely hivatva lesz pótolni azokat a szép kiállítású de drága lapokat melyek e széles Magyarországon megjelennek. [...] Állando rovatainkkal (Irodalom, Hírek stb.) be fogjuk bizonyítani, hogy ez a lap nem néhány ábrándos ifjunak időtöltése, hanem a szabadkai ifjuság lelke[s] védője, mulattatója.”¹⁹⁹

Az *Előre* felelős szerkesztője Ángyán Béla volt, főmunkatársai pedig Fenyves Ferenc, Halmos József, Kosztolányi Dezső, Jámbor Mihály, Ludasi János, Szinéri Dezső és Ujházi Károly. A szerkesztők egy része álnéven szerepelt. A lap készítésében részt vett Munk Artúr, Szabó Batancs István és Csáth Géza is. A litografált

lapot törvényszéki fogházban őrzött rabok sokszorosították, és ötven példányban kelt el. Ahogyan az egyik főmunkatárs, Fenyves összefoglalja a lapkészítés történetét: „Csáth Géza, aki akkor még a Brenner József nevet használta s nemcsak novelákat irt ebbe az újságba, hanem ő írta le sokszorosításra alkalmas litográf tintával a lap valamennyi közleményét. Az újság a modern technika előrehaladott vívmányai igénybe vételével nem hektograf masszán sokszorosított, hanem némi kis panama igénybevételével a törvényszéki fogházban őrzött rabok litográfion sokszorosították. A panama abban állott, hogy ezekre a rabokra büntetésül nem az igazságszolgáltatás magas fórumai rótták ki ezt a kötelezettséget, hogy az »Előre«-t sokszorosítsák, hanem az akkori fogházfelügyelő fia, akit később kokaincsempészség miatt csuktak be. Akkor még irodalmat csempésztett.”²⁰⁰ Fenyves emlékei és Csáth Géza naplója²⁰¹ alapján – melyeket szubjektív, így nem teljes forrásértékű hivatkozási alapként kezelünk – három megjelent számról tudunk. Azonban mindössze egyetlen példány maradt fenn, melyet jelenleg a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára őriz.²⁰² Az *Előre* már közölt Kosztolányitól verseket, „Csongor” álnéven. Az egyik *R. Gy. sirján* címmel jelent meg, a másik kettő pedig azonos cím alatt, ám római számokkal elkülönítve egymástól – *Két dal egy szép lányhoz*.²⁰³

Szegedi Emil, a Fenyves-emlékiratokhoz írt előszó szerzője olyan legendát is említ, mely szerint a szerkesztőség tagjai titkos irodalmi társaságot alapítottak, és az igazgatói lakásban tartották a gyűléseket.²⁰⁴ Ezt a „megmozdulást” idővel Kosztolányi Árpád betiltotta. Az egykori munkatársak közül Szabó Batanacs István később – a budapesti egyetemi évek alatt – Kosztolányi lakótársa lett. Ezt követően hazakerült Szabadkára, gimnáziumi tanárnak. Az első világháborúban frontszolgálatot teljesített. Megsebesült, és rokkantan tért haza. Kosztolányi Mária egy levelében még Batanacs haláláról értesítette bátyját: „Ma ugyan nagyon lehangolt az a hír mit *Szabó Batanacs* felől hallottunk. Ugyanis ő az olasz fronton volt egy gazdasági íródába. Október 28-án egy elvesztett csata után menekültek és Batanacs egy itteni szabadkai <fiú> Schwimmer nevű fiúval kocsin menekült. Menekülés közben egy ellenséges repülő bombát dobott le, mely Batanacsnak a nyakszirtjét találta és rögtön meghalt.”²⁰⁵ Lányi Viktor egy későbbi cikkében azonban már a következőket írja: „Kik voltak még Desiré szabadkai barátai, ismerősei? Osztálytársai közül legjobban szerette Szabó-Batanacs Istvánt, az egyszerű, egyenes lelkű, paraszti származású tanárembert, akivel állandó levelezésben maradt a háború után is, ahonnet megrokkantan került haza a hűséges jóbarát.”²⁰⁶ Az *Előre* egy másik „lapkészítője”, Munk Artúr, regényíró és orvos lett. Habár „életének nem a legjelentősebb momentuma, mégis említésre méltó, hogy a Carpathia hajóorvosaként a Titanic süllyedésének magyar szemtanúja volt.”²⁰⁷ Életrajzi regényében külön fejezetet szentelt barátja, Kosztolányi Dezső betegségének és halálának.

Kosztolányi Dezső – a rendelkezésre álló dokumentumok²⁰⁸ szerint – 1900-tól kezdte vezetni iskoláskori naplóját, melyek akkori hétköznapjaiba is bepillantást engednek. Az adatok és az élménybeszámolók hitelességét némiképp megkérdőjelezi – a műfaj eleve adott szubjektivitásán túl az is –, hogy Kosztolányi nem egyszer tesz olyan kijelentéseket, miszerint az utókornak szánja följegyzéseit. 1901. március 6-án például így ír: „A mai nap nevezetes élettörténetemben, s azt hiszem, nagy szolgálatot teljesítek leendő életrajzírómnak, ha feljegyzem, hogy mennyiben

fontos; ma menekültem ki a szobafogságból.”²⁰⁹ Első ismert bejegyzését október 22-ére keltezte, amikor hatodikos gimnazista volt. Azonban már jóval előtte megírta első versét, amelyet Kosztolányi Dezsőné közöl is életrajzi könyvében:

„Magunk vagyunk
Ég a házunk.
Kék az ablakunk”.²¹⁰

Kosztolányi Dezsőné szerint férje mindössze öt esztendő volt, amikor ezeket a sorokat papírra vetette. Ez alapján 1890-re kellene tennünk a keletkezési dátumot, azonban – más forrás nem lévén – semmi biztosat nem állíthatunk a költeménnyel kapcsolatban. Mindössze annyit állapíthatunk meg, hogy gyerekkori zsenigérlő van szó, és föltehetően több hasonló verset is írtatott ekkortájt Kosztolányi.

A mindennapok leírásán túl többek között olvasmányélményekről is tudósít Kosztolányi diákkori naplója. 1900. október 26-án és 30-án említi, hogy Jókaitól olvassa a *Kárpáthy Zoltánt*. Később Eötvöstől *A falu jegyzőjét*, majd Szabolcska-kötetet is rendel. Gyakran olvas Petőfit is, és a következő szavakkal méltatja költészetét: „Isten! lesz-e ilyen költő még? Látszik, hogy szereted magyar néped, mert neki adtad a világ legnagyobb büszkeségét.”²¹¹ Vörösmarty költészetét szintén nagyra becsüli. 1900. december 1-jét például „Szent Vörösmarty napja”-ként jegyzi be naplójába. Részt vesz a Vörösmarty születésének évfordulója alkalmából rendezett színházi esten is. Madách Imréről pedig már szakirodalmat is olvas: „A köz-könyvtárból is igen érdekes könyvet vettem ki, egész délután avval mulattam magam. »Madách Imre élete és költészete.«”²¹² Azonban nem pusztán magyar irodalmi alkotásokkal ismerkedik, hanem olvassa többek között Byron *Don Juanját* vagy Victor Hugo-tól *A párizsi Notre Dame*-ot („Notre Dame-i egyház Párizsban”). Rendre beszámol arról is, hogy milyen művek fordításán dolgozik éppen. 1900. október 27-én például ezt írja: „fordítom Haideschenke című költeményét Lenau-nak.”²¹³

Az irodalmi élményeken túl fontos még kiemelnünk a színházi előadásokról szóló tudósításokat is. Kosztolányi drámai műveket és zenés színpadi előadásokat egyaránt látogatott. Naplójában hol kritikusan hangon, hol pedig rajongva szól a látottakról. 1900. október 30-án például szidja a színházat: „Bosszantó egy dolog, ma is valami ostoba bohózatot adnak: Három pár cipő. Hogy a szabadkai színészek nem tudnak okosabb darabot adni.”²¹⁴ November 10-én azonban egészen más véleményt fogalmaz meg: „A színházból jövök, a múzsák templomából – a szent színházból. Oh, ez a költészet legszentebb hona, ez a szép, a nemes hazája! A magyar irodalom egyik legremekebb művét adták, Bánk bánt. Katona József Bánk bánját, kinek nagyságát a magyar nép csak most kezdi megbecsülni [...] Elég jól játszottak, de [...] Iszonyú az a színpadi fény.”²¹⁵ A szabadkai színházban látja még Jókaitól az *Aranyembert*; Franz és Paul Schönthan zenés bohózatát, a *Szabin nők elrablását*; Johann Strauss daljátékát, *A cigánybárót*; Csiky Gergely *Cifra nyomorúság* című darabját. 1901 márciusában megnézi Herczeg Ferenc drámáját is, az *Ocskay brigadérost*. Naplójában meglehetősen becsmérően nyilatkozik róla: „Van-nak benne szép, sőt megragadó részletek, költői, hatásos dolgok is bővíben, de bizony a darab nem kielégítő, nem kerekded. Bródy, Hercz[ze]g, stöbef. Új írók! Oh! Oh irodalmi seccsió!”²¹⁶

Kosztolányi bejegyzéseit olvasva vallásos jellegű megnyilatkozásokkal is találkozunk. Az 1900-as év eseményeinek leírását például így kezdi: „Napló az Úrnak 1900-ik évére. »Jucundum est memoria praeteritorum rerum.«²¹⁷ Tehát Isten segítségével fel!²¹⁸ Ugyanebben az évben, november 15-én pedig a következő szavakkal fohászkodik Istenhez: „Elédborulok oh végtelen Isten, elédborulok én háládatlan féreg, kicsinységem teljes tudatában s ime leteszem végtelenséged előtt a fegyvert, az *albölcsészetet*, mellyel ellened harcoltam, s mellyel magamat sebesítém meg. Te *vagy*, te örökké és bizonyosan *vagy* atyám, szentséges istenem! [...] Mily hitvány féreg, mily eltaposni való az ember. A végtelen Istent akkor hívja, mikor már senkije sincs, mikor mindenkiben csalatkozik, mikor mindenki elhagyja, akkor fut az Istenhez!²¹⁹ Tudjuk, hogy később inkább nihilista elveket vall, azonban élete utolsó éveiben újra a vallás felé fordult. Utolsó szerelme, Radákovich Mária – akivel a visegrádi újságíró üdülőben ismerkedett meg, 1935 nyarán – szintén erősen vallásos volt. Visszaemlékezéseiben beszámol egy olyan esetről is, amikor Kosztolányival közösen mentek templomba: „Messze volt a templom, nem Visegrádon, hanem Visegrádon kívül volt. Visegrád előtt még. És mentünk templomba, és akkor elkísért bennünket a templomba. És állt mellettünk. Beültem a padba, és ő mellettem állt, és nekem olyan furcsa volt, hogy közben elővette noteszát, és írt valamit bele.²²⁰ Kosztolányi vallásos érdeklődése nem szűnt meg azonban teljesen a „hitetlen” években sem. Ahogyan Kosztolányi Dezsőné visszaemlékezik: „Lenézte a messiásvárókat és nem kedvelte a messiásokat sem, »a keleti vajákosokat«, de imádta a katolikus szellemet, az egyetemes, az általános, a bölcs és megbocsátó katolicizmust, mely »minden emberi lehetőséget magába zár és mégis minden ajtót nyitva hagy«. [...] A vallási formákat, a rítusokat szerette. Húsvét vagy Úrnapja táján egy-egy katolikus himnusz napokra megédésítette az életét. A májusi meg októberi ájtatosságok idején áhítattal hallgatta a felzengő esti éneket.²²¹

Hasonló lelkesedésről és szemléletmódról számol be Harsányi Lajos plébános is, aki az *Élet* című lap szerkesztőségében ismerte meg az akkor már országszerte híres Kosztolányit. Egy beszélgetésük emlékét idézi föl, így Kosztolányi szavait csak az ő közléséből ismerhetjük: „katolikus nevelést kaptam a szülői házban, de hitemet forrongó ifjúságomban elveszítettem. [...] Ti nem is sejtitek, milyen széppé és változatossá tettétek az életet [...] november elsején mikor kezdődik az őszi vörös hervadás, kiviszitek az embereket a temetőbe és meggyújtjátok a kegyelet gyertyáit és mécszlángjait. Virággal borítjátok a sírokat és figyelmeztetitek a világot az elmúlásra. Félistenek és hősök felett elsiratjátok a requiemet. Mikor megjön a december, hajnali misét tartotok. [...] A nappalok egyre rövidebbek lesznek, a sötétség egyre sűrűbb és hosszabb. És ti azt mondjátok, nem kell félni. Majd jön valaki, aki elűzi a sötétséget és sose látott fényt gyújt a világnak. Az adventi emberek remélnek és várják a fényt. [...] És a sötétség mély pontján, december 24-én, melyet »szentestének« neveztek, megrendezitek Jézus születésének mámorában azt a hallatlan és páratlan karácsonyi tűzijátékot, melynek sziporkái New-Yorktól Tókióig látszanak. [...] mosolyogva nézitek a jégszikrás farsangot. De pár hét múlva [...] A Kálváriára járatjátok az embereket és a szenvedés szépségeit magyarázzátok nekik.

Egyre jobban sarokba szorítjátok őket, a szenvedés és gyász komor hangulatába. És megjön a nagyhét. Elnémítjátok a harangokat és rekedt kereplők hangjai mellett, sárga gyertyák füstjében énekeltetitek velük sötét templomokban Jeremiás halhatatlan siralmait. A nagypénteki katarakta tetején a bíboros, a püspök leveti saruit a szentélyben és mezítláb csúszik a földre fektetett kereszt elé, melyen meghalt Krisztus. És felállítják a nagy Halott sírját. [...] Nagyszombaton felzúgatjátok a Rómából visszatért harangokat, aranyos karingbe öltöztök, terelitek a népet, mely ellepi a templom-teret és megindul az öröm mámorában ujjongó körmenet, – Alleluja! Föltámadt Krisztus e napon!”²²²

Kosztolányinak a vallás felé történő (vissza)fordulását támasztja alá az a levél is, amit az 1959 szeptemberi *Új Ember* hasábjain olvashatunk: „a napokban levél érkezett szerkesztőségünkhöz egy pap olvasónktól [...]:

»– ...Ismerőseim ösztönzésére legyen szabad közölnöm, hogy 1936. nyarán két hetet töltöttem a budapesti Új Szent János kórházban mint dr. Korének József kórházi lelkész helyettese. Távozásom előtti napon azt mondja az egyik nővér:

– Osztályomon van a Kosztolányi úr. Olyan jó ember. Mikor bemegyek hozzá, keresztet vet és barátságosan mosolyog. Jó volna meggyóntatni, mert már régen gyónhatott.

– Tessék előkészíteni – feleltem – s egy félóra múlva ott leszek.

– A beteg költő engem is barátságosan fogadott, és mikor említettem jövetelem célját, azonnal készségesen, szívesen kezdte meg a gyónását. Beszélni nem tudott. Kérdéseimre írótlapján villámgyorsan válaszolt. Áldoztatni nem lehetett, mert órán keresztül mesterségesen táplálták. Én másnap távoztam. Kosztolányi még vagy három hónapig élt. Értesülésem szerint ezalatt többször meggyónt...“²²³

(folytatjuk)

JEGYZETEK

135. Kosztolányi Dezsőné: Emlékezés, [1960], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4629/9.

136. Kosztolányi Dezső: Esti Kornél. Kritikai kiadás, szerk. Tóth-Czifra Júlia és Veres András, Pozsony: Kalligram, 2011, 32.

137. Csuka, 1971, i. m., 10.

138. [Szerző nélkül]: Pomponius dalai, *Bácskai Hírlap*, 1908. márc. 1., 2.

139. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 26.

140. Pálincás József: Szabadka népoktatása 1687–1918, Szabadka: Életjel, 1974, 65, 66.

141. Csuka, 1971, i. m., 19.

142. Szabadka sz[abad], kir[ályi]. városi elemi népiskolai Rendszabályzat és Értesítő, MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/62. A végbizonyítvány szövege:

„*Elemi iskolai bizonyítvány.*

Kosztolányi Dezső született 1885 évben, rom[ai] l[k]a[th]olikus vallásu, a szabadkai elemi népiskola 2 osztályban tanított tantárgykból mint rendes tanuló általánosan kitűnő rendű osztályzatot nyert.

Erkölcsei magaviselete: példás

Szorgalma: ernyedetlen

Egyes tantárgyakban tanúsított előmenetele:

Hít- és erkölcsstanban jeles

Anyanyelvben olvasás <jeles> kitűnő / nyelvtan <jeles> kitűnő

Beszéd- és értelemgyakorlatban kitűnő

Számtanban kitűnő

[...] A keresztül húzottak tévesen irattak be. Petrik
Petrik Endre osztálytanító.”

143. Kosztolányi Dezső elemi iskolai bizonyítványa, MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/63. A vonatkozó rész szövege:

„Kosztolányi Dezső született 1885 évben római [k]atolikus]. vallásu, a szabadkai elemi népiskola 4. osztályában tanított tantárgyakból mint rendes tanuló általánosan jeles rendű osztályzatot nyert.

Egyes tantárgyakban tanusított előmenetele:

Magaviselete: dicséretes

Szorgalma: emyedetlen

Hit- és erkölcsstanban jeles

Anyanyelvben olvasás jeles / nyelvtan kitűnő

Beszéd- és értelemgyakorlatban –

Számtanban jeles

Földrajzban kitűnő

Énekekben kitűnő

Rajzban jó

Írásbeli dolgozatainak külalakja csinos

Mulasztott 38 fél napot, ebből igazolt 38 fél napot, nem igazolt – fél napot.

Kelt Szabadkán, 1895 évi június 24

[olvashatatlan] igazgató, Kováts Mihály osztálytanító.”

144. Borovszky I., [é. n.], i. m., 200.

145. A szabadkai Városi Könyvtárban őrzött évkönyvekről készített felvételekért ezúton mondok köszönetet Micskó Évának, a könyvtár munkatársának, valamint Sárközi Évának, a *Kosztolányi Kritikai Kiadás*on dolgozó kutatócsoport tagjának. E helyütt mondok köszönetet Hicsik Dórának is, aki szintén a szabadkai közgyűjteményben őrzött dokumentumok tanulmányozásában volt segítségemre, több ízben is.

146. Magyar László: Iskolai rendtartás következményekkel. Mozaikok a szabadkai gimnázium múltjából, in *Gymnasium 1747–1997*, szerk. Hegedűs Antal – Szabó József, Szabadka: Pannon Press, 1997, 169. [Bácsországi Könyvek sorozat]

147. Szabadka Sz[abad]. Kir[ályi]. Városi Községi Főgymnasiumának Értesítője az 1901/2. tanévről, közli: Kosztolányi Árpád, Szabadka: Krausz és Fischer Könyvnyomdája, 1902, 99–100.

148. Idézi, forrásmegjelölés nélkül: Horváth Mátyás: A szabadkai gimnázium 100 éve (1890–1990), Szabadka: Grafoprodukt, 2001, 21.

149. Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 97.

150. Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 99.

151. Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 95.

152. Magyar, 1997, i. m., 170. Az alábbi dokumentumra utal még: SzTL, I. 308/191.

153. Ifj. Brenner [=Csáth], 2006, i. m., 124.

154. A kormány által hivatalos ünneppé tett nap április 11-e volt, az 1848-as törvények szentesítésének napja. „Az igazi, hivatalosan nem akceptált, de érzelmileg elfogadott ünnepnap március 15-e. Ez nem iskolai szünet, de nem múlik el év, hogy ilyenkor valami diákesemény meg ne zavarja a tanítás megszokott rendjét. S Kosztolányi Árpád úgy határoz: igazgatói szünetet rendel el – fia szavai szerint – »hazám legszentebb ünnepén«. A rendelkezés népszerű (tegyük hozzá: bölcs is), de ez nem változtat azon az objektív helyzeten – mi több kettősségen –, hogy a gimnázium igazgatója egy dolgot kétszer ünnepel meg.” – Gerő, 1996, i. m., 132–133.

155. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 43.

156. [Tanév végi eredmények, V. osztály], in *Szabadka Sz[abad]. Kir[ályi]. Városi Községi Főgymnasiumának Értesítője az 1899–1900. tanévről*, közli: Haverda Mátyás, Szabadka: Krausz és Fischer Könyvnyomdája, 1900, 106.

157. Kálnai Dezső, Kosztolányi osztálytársa.

158. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 88.

159. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 75.

160. Kosztolányi Dezső: Édesapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 165. Ezzel kapcsolatban lásd még az életrajz első fejezetét is.

161. Munk, 1953, i. m., 13.

162. Horváth, 2001, i. m., 26.
163. Dér, 1980, i. m., 22.
164. Dér Zoltán: A tudós tanár, Szabadka: Életjel, 1972, 11.
165. Idézi: Dér, 1972, i. m., 13.
166. A kötet két kiadást is megért: Budapest, 1897 és Szabadka, 1906.
167. Ezzel kapcsolatban lásd az életrajz első fejezetét is.
168. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 63.
169. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 85.
170. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 85–86.
171. Gerő, 1996, i. m., 130.
172. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 35.
173. Dér Zoltán: Az első műhely, in –: *Ikercsillagok. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza. Tanulmányok, kritikák és dokumentumok*, Újvidék: Forum, 1980, 23.
174. Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 212.
175. „A Szabadka szab[ad], kir[ályi]. város által alapított és »Jókai Mór«-ról nevezett 30–30 koronás magyar irodalmi jutalomdíjakra [...] A vall[ási]. és közokt[atási]. bizottság határozatából megkapták: Licht Zoltán 6., Kosztolányi Dezső 7. és Mérey Andor 8. oszt[ályos]. tanulók.” – Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 224.
176. „A második 30 koronás jutalomra az 1. számú »Hitel, Világ, Stádium« stb. jellegű pályamunka találatot érdemesnek a szaktanárok véleményes jelentése alapján a vall[ási]. és közokt[atási]. bizottság határozatából, a melynek szerzője Kosztolányi Dezső VI. oszt[ályos]. tanuló.” – Szabadka Sz[abad]. Kir[ályi]. Város Községi Főgymnasiumának Értesítője az 1900–1901. tanévről, közli: Kosztolányi Árpád, Szabadka: Krausz és Fischer Könyvnyomdája, 1901, 203.
177. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, Szabadka, 1901. máj., in Kosztolányi, 1998, i. m., 7.
178. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 82.
179. „Szabadka szabad kir[ályi]. város által alapított, gróf *Széchenyi Istvánról* nevezett és »Széchenyi és Vörösmarty« című pályatételre beérkezett kettő pályamunka közül az első jutalmat (50 korona) a 2. számú pályamű »Lesz még egyszer ünnep a világon« jellegével nyerte el, melynek szerzője *Kosztolányi Dezső* 7. oszt[ályos]. tanuló; a második 30 koronás jutalomra az 1. számú »Mindent a hazáért« jellegű pályamunka találatot érdemesnek a szaktanárok véleményes jelentése alapján a vall[ási]. és közokt[atási]. bizottság határozatából, a melynek szerzője Brenner József 6. oszt[ályos]. tanuló.” – Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 229.
180. Loós István – Révfy Zoltán – Toncs Gusztáv: Jelentés a Széchenyi-pályázatról, „Levéltár, Városi Tanács [Szabadka], II. 92/1902; 11379.”, Közli: Magyar László: Kosztolányi Dezső és Brenner József (Csáth Géza) pályamunkáit értékeli a gimnáziumi tanárok (1902), in Hegedűs – Szabó, i. m., 1997, 322.
181. [Tanév végi eredmények, VI. osztály], Kosztolányi Árpád, 1901, i. m., 152.
182. [Tanév végi eredmények, VII. osztály], Kosztolányi Árpád, 1902, i. m., 181.
183. Kosztolányi Dezső: Az oktató és gyönyörködtető írásművek összehasonlítása, 1901. szept. 17–27., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/67.
184. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 70.
185. A külön lapon megmaradt dolgozatok a következők: A német befolyás Magyarországon az Árpádok korában; A hitújítás korabeli irodalom általános jellemvonása, MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/71–72.
186. Kosztolányi Dezső: A drámai cél kitűzése „Julius Caesar” első felvonásában, 1900. okt. 15–31., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/66.
187. Kosztolányi Dezső: Antonius beszédének elemzése, 1900. nov. 15 – dec. 7., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/66.
188. Kosztolányi Dezső: Tanulmány egy versről, in –: *Nyelv és lélek*, szerk. Réz Pál, Budapest: Osiris, 2002, 409–416.
189. Kosztolányi Dezső: Tanulmány tizenhat sorról, *A Pesti Hírlap Vasárnapja* [a továbbiakban: PHV], 1932. aug. 28., 3–4.; Versek szövegmagyarázata, *PHV*, 1934. jún. 17., 8–9.; Szövegmagyarázat. Szeptember végén, *PHV*, 1934. jún. 24., 8–9.; Szövegmagyarázat. Anyám nevére, *PHV*, 1934. okt. 7., 4–5.

190. Kosztolányi Dezső: A versesforma fontossága a költői műben, 1901. okt. 2–29., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/67.

191. „A fordítás – a hűséget tekintve – háromféle. [...] A szó szerinti fordításnak, – a fordítás célját tekintve, – nincs meg a létjogosultsága; inkább lépcső a nyelvtanuláshoz, mint önálló irodalmi mű [...] Magasabb és értékesebb neme a fordításnak a gondolatok hű visszaadása, a hol a fordító megtartja ugyan az eredeti mondatfűzését, kifejezéseit, de csak addig, míg az a másik nyelven nem esik a gondolat, a nyelvtan, a stílusztika rovására [...] A szabadfordítás, vagy más szóval átültetés, – sokszor localizálva, – a (mű)fordítás azon faja, midőn az író csak a fordítandó szöveg lényegét adja vissza, ügyet sem vetve a kifejezések, s a szavak azonosságára. Ha jeles író, a fordítandó darab alapgondolatát jól átértve, fordít szabadon: a fordítás egyik legtökéletesebb neme jó létre; épen oly veszélyes azonban félig megértett szöveg szabadfordítása, mely félértésre, felszínességre ad gyakran alkalmat. A fordítást azonkívül a forma szempontjából is megkülönböztethetjük, a szerint, a mint verses alakban van, vagy nem. [...] Teljesen tökéletes fordítás csak a fellegek közt létezik, mert elvégre a fordító vagy tesz hozzá, vagy elvesz belőle, a szerint a mint az értelem, poétika, stílusztika, verstan, hangulat kívánja. Olyan a műfordítás, mint az átültetett virág: egyik szerencsés talajra talál, a másik elcsenevész; de az eredeti értékéből, színéből feltétlenül vesz, ha nem a színéből az illatából, ha abból sem az épségéből.” – Kosztolányi Dezső: A hír allegóriája. Vergilius Aeneisének IV. éneke]. Vv. 173–197. Műfordításelemlet és műfordítás, 1902. febr. 4 – márc. 4., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/69.

192. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, Szabadka, 1901. máj., in Kosztolányi, 1998, i. m., 9. Életrajzi fejezetem elkészítésével párhuzamosan zajlottak Kosztolányi Dezső levelezésének kritikai kiadási munkálatai. A kézirat itt közölt változatának lezárásakor még nem állt rendelkezésemre az elkészült kötet (a levelezés első része), így hivatkozásaim hol autográfokra, hol a Réz Pál szerkesztette kiadványra vonatkoznak.

193. „A sas félelmetes ellensége minden kisebb szárnyasnak, ő a madarak zsarnoka. [...] A madárrend létezése az emberiségnek valódi áldása, s a haszon mellett, mi ezáltal gazdaságára háramlik, valóban eltörpül az a kis kár, melyet egynehány madárrend okoz.” – Kosztolányi Dezső: A madarak védelme. Természettudományi tétel, 1901. febr. 22 – márc. 8., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/66.

194. Kosztolányi Dezső: Az energia megmaradása. Természettudományi tétel, 1902. márc. 12 – ápr. 2., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/69.

195. [Id. Kosztolányi Árpád] „tanítja a Gábelsberger–Markovics rendszer szerint a gyorsírást három fokozatban (kezdők és haladók). A kezdők tanfolyamában részt vett 65, a haladókéban 25 tanuló. Jutalomdíja évi 300 korona Szabadka szab[ad]. kir[ályi]. város házipénztárából.” – Tanári minősítvényi táblázat Kosztolányi Árpád adataival, Haverda Mátyás aláírásával, Szabadka, 1900. júl. 25., SzTL, F2. Kut. I–414/1900. [F2. 2983.] A dokumentumból közöl szemelvényeket Kiss Ferenc is. Lásd: Kiss Ferenc: Kosztolányi-tanulmányok, Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 1998, 212–215. Lásd még az életrajz első fejezetét is.

196. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 43.

197. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 51.

198. Szegedy-Maszák, 2010, i. m., 21.

199. Előre, Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, Gy. n. sz.: 2007/51/8. [A továbbiakban: PIM Kézirattára.]

200. Fenyves Ferenc: Mégegyszer elmondom... Fenyves Ferenc írásai, Szabadka: Minerva, 1938, 180.

201. „Az iskolai élet érdekes és unalmas. Ma délután vittük litografáltatni lapunkat melynek címe: ELŐRE ez már a második szám lesz. Az első számból 30 példányt nyomattunk ebből azonban már 50-et csinálunk” – Ifj. Brenner [=Csáth], 2006, i. m., 135.

202. Lásd a 199-es jegyzetet.

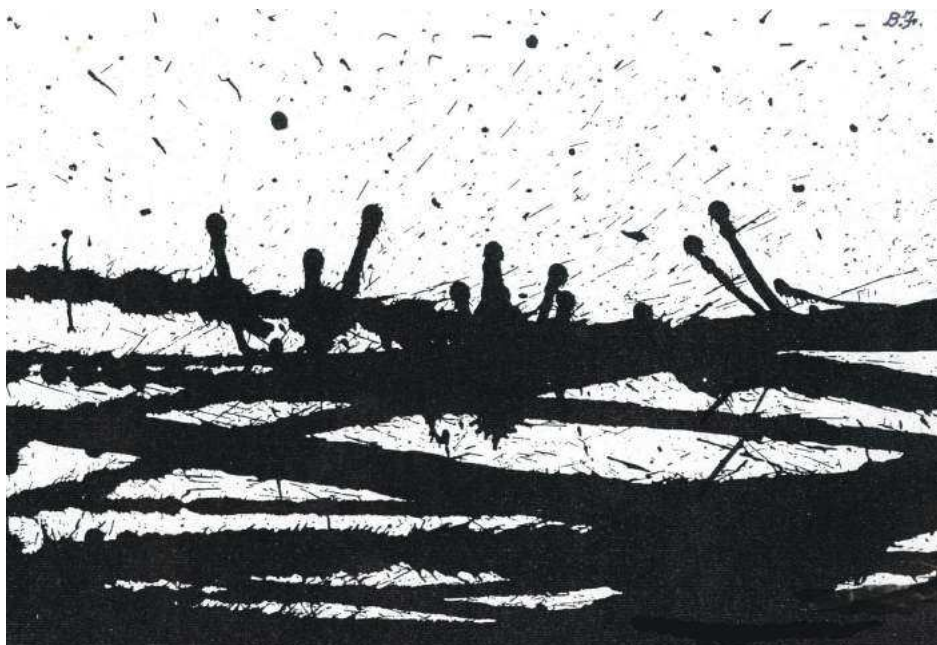
203. Csongor [=Kosztolányi Dezső]: „R. Gy. sirján”, *Előre*, 1901., 2–3.; Csongor [=Kosztolányi Dezső]: Két dal egy szép lányhoz I., *Előre*, 1901., 10.; Csongor [=Kosztolányi Dezső]: Két dal egy szép lányhoz II., *Előre*, 1901., 11.

204. Szegedi Emil: Fenyves Ferenc, in Fenyves, 1938, i. m., 5.

205. Kosztolányi Mária levele Kosztolányi Dezsőnek, Szabadka, [1918?], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/175.

206. Lányi Viktor: „Szülőföldemnek bús határa...” Képek, emlékek, alakok Kosztolányi Dezső szülővárosából, *Pesti Hírlap*, 1936. nov. 8., 9.

207. Negyela László Márk (szerk.): A zsidó Szabadka, Szabadka: TUUM Egyesület, 2012, 10.
208. A naplót Kosztolányi Dezsőné közölte életrajzi könyvében. Az eredeti kézirat két lapja nemrégiben aukción is fölbukkant. Az interneten is közzétett fölvételeket Sárközi Éva bocsátotta rendelkezésemre, melyet ezúton is köszönök.
209. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 85.
210. Közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 24.
211. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 59.
212. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 75.
213. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 50.
214. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 50.
215. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 54.
216. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 86.
217. A latin szöveg jelentése: „Kellemes az elmúlt dolgokra való emlékezés.” – Takács László fordítása.
218. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 46.
219. Kosztolányi Dezső: Napló, közli: Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 56.
220. Vargha Balázs interjúja Radákovich Máriával, PIM Hangtára, K03008.
221. Kosztolányi Dezsőné, 1938, i. m., 101.
222. Kovács Sándor: *Levate capita vestra: Appropinquat redemptio vestra (Lk 21,28) III.*, in – –: *Isten embere. Rekollektív elmélkedések*, Budapest: Szent István Társulat, 1966, 183–185.
223. [Szerző nélkül]: [cím nélkül], *Új Ember*, 1959. szept. 6., 2.



tanulmány

FRIED ISTVÁN

„Ebben a tíz évben megszűnt egy életforma és egy műveltség”

MÁRAI SÁNDOR: HALLGATNI AKARTAM – ÖNÉLETRAJZI ESSZÉ¹

„Elhallgatni, félreállni, nem egyezni bele. A kisszakasról írni, a budai játékszínról, az élelmiszerek áráról. Hallgatni. Megdögölni. Csak nem beleegyezni...” (Márai Sándor: *A négy évszak*)²

„Kétségtelen az is, hogy a nemzet teljesen félre lett vezetve és bekötött szemmel rohan vesztébe, mert nincs, aki óvó szavát felemelje, aki felvilágosítsa a szakadékról, melybe önfeledt lélekkel rohan bele. Azoknak a szava, akik ezt tehetnék, évek óta fokozódó terrorral vannak elnémítva. Hosszú évek lélekromboló munkája irtotta ki azokat a közéletből, és tette lehetetlenné azoknak szabad megnyilatkozását, akikben még megvolt a képesség és az akarat is ahhoz, hogy szembeszálljanak az árral, amely most elnyeléssel fenyegeti a nemzetet.” (*Bethlen István emlékirata*, 1944.)³

Márai naplófeljegyzéseiből tudható volt eddig is, hogy az *Egy polgár vallomásai* második kötete és a *Föld, föld!...* között tátongó kronológiai űrt nem pusztán néhány újságcikkével, idevonatkozatható regényrészletével, valamint megjelentetett és kihagyásra ítélt naplójegyzeteivel töltötte ki, hanem az önéletrajziként kezelt „második” kötet (1935) után elkészített egy harmadik kötetet, amelyben az egymásra toluló politikai, világpolitikai és ezekhez képest nagyon kevésbé magánéleti fordulatok eseménytörténetének értelmezésével szolgál. Az nem kevésbé tudható volt, hogy a titokban írt, majd öncenzúrával kiadott első naplók természetes személyessége mellett ennek erőteljesebben fikcióba emelése, regényi (s csak részben „regényes”) átköltése előbb-utóbb szintén felbukkan. A posztumusz napvilágot látott (kis)regény, a *Szabadulás*⁴ lényegében a naplójegyzeteből építkezik, ami a történelem háttéranyagát illeti, annak vetületét kínálja megfontolásra, ami az 1944/45-ös naplójegyzetekben csupán áttételesen juthatott szóhoz, s ami majd a *Föld, föld!...*-ben⁵ immár a visszatekintés perspektívájából minősül „Zeitgeschichte”-vé, a kortársi történelem narratív eseményeivé, amelyet éppen nem gyengít a regénnyé alakítás, egy fiktív sors beillesztése a társadalomszociológiailag (és politikatörténetileg) hitelesíthető gondolatmenetbe. Hasonlóképpen az emigrációs léthelyzet, a közjogi hontalanság, a sehová nem tartozás „élménye” nem pusztán a naplójegyzetek vissza-visszatérő témája – miként a nyelvvesztés fenyegetése, ezáltal a személyiség megfosztódása nem pusztán biztonságérzetétől, hanem a nyelvi létezés alapfeltételeitől – versben (*Halotti beszéd*, 1950), regényben (*San*

Gennaro vére, 1977) köszön vissza. Ez utóbbi nem egyszerűen megismétli a *Hallotti beszédnek*, a magyar irodalomból idegondolható szövegeivel megalapozott vízióját, hanem egy nagyon kevésbé körülírt, megnevezett, konkretizált emigráns sors ellehetetlenülését vázolja föl, ahogyan egy köznapjai után nyomozó, egy beszélgetésből, emlékezésből nem csekély nehézségek árán összerakódó személyiség jut el énje önfelszámolódásának belátásáig. A *Béke Ithakában* (1952) részint egy európai „toposz” (a mítoszból a logoszba történő átmenet, az ulyssesi vándorlásra/keresésre ítélt) irodalom- és művelődéstörténetét írja tovább, de azt is (vagy azt elsősorban), hogy a történelmi tettekre ítélt, kényszerült individuum élete lezárul-e véglegesen, vagy az folytatódik-e, kitéve az emlékezés szubjektum függő válogatásának, illetőleg a modernség egyre hangsúlyosabban tudatosuló válságának évadában; az európaiság, európai szerep betölthetősége iránt fölmerülő mind hangosabb kétségek periódusában miféle lehetséges magatartás körvonalazható; a messze nem ideiglenes emigráció, az anyanyelvbe zárttság, ugyanakkor a személyes szabadság megannyi ellentmondásossága miként gondolható el: a naplójegyzetek vívódó író/értelmiségi/polgár-alakja miért éppen a homéroszi/dantei/joyce-i hőst gondolja jelenkori szubjektumnak.⁶

Ilyen módon a naplójegyzetekben előhívott készlet Közép-Európa, Európa és Magyarország több mint válságos évtizedének krónikás megörökítésére találkoztatható volt a személyes sors nem kevésbé válságos évtizedével, amely nem engedte, nem tűrte a kívülmaradást. A magyar és (közép-)európai polgár nemzete „valahol utat vesztett”, s csupán annak megvitatása maradt volna hátra: mikor? Kossuth Lajos „Cassandra-levele” jelölte-e meg az időpontot, a belépés az első világháborúba és annak megannyi következménye, a forradalmakat és az ellenforradalmat lehet-e az egyetemessé mélyülő romlás okául megjelölni, a mottóként idézett Bethlen-szöveg az elmúlt 10–15 esztendő, a miniszterelnöksége utolsó éveitől, még inkább 1932-től, Gömbös Gyula miniszterelnökségének első évétől véli az idők szomorú változásainak kezdetét megnevezni. Márai Sándor több ízben említi, nem történetíró, nem oknyomozó történetírás a műfaja, hanem elsősorban arra tér ki, amit személyesen át/megélt, annak leírását vállalja, ami közvetlen tapasztalata. Ilyen módon – kimondatlanul – nem az emlékirathoz, hanem az önéletrajzhoz, valamint naplóihoz közelíti „számadás”-át (amely megidézheti Kosztolányi legvégső költői korszakának számadás-jellegét, jóllehet nem az élet, a világ, a környezet eseményeit önmagához integráló lírikus horizontjából szemlélődik, hanem egy olyan gondolkodóéből, aki egyfelől ott van újságíróként, a távirati irodák híryanagának közvetlen ismerőjeként funkcionáló szellemi munkásként, ahol az értesülések hírré, véleménnyé formálódnak, minek következtében részese és elszenvédője lesz, másfelől ugyancsak újságíróként, a hivatalos intézkedések, így például a cenzúra kiszolgáltatottjaként mindannak, ami nem pusztán saját életének lehetőségeit szorítja mind szűkebb korlátok közé, hanem ami a világpolitikával összefüggésben rendszabályozta az országnyi közösség létfeltételeit. Márai Sándor – maga említi – befutott, sikeres, „gazdaságilag” is prosperáló alkotóként (kedvvel és szívesen vezette a maga autóját, Mikó utcai családi otthona mellett a Zárda utcában vásárolt egy kisebb lakást stb.) szintén részese és elszenvédője volt az 1928 és 1944 közötti periódus politikai, gazdasági és szellemi megpróbáltatása-

inak. Nem pusztán magánéletében, felesége révén közvetlen rokonságában érzékelhette az országos „romlás”-t, felesége szüleinek a halálvonalba ültetését, haláltáborba hurcolását, hanem ismételten állítom, egy napilap munkatársaként és tágabb ismeretségi körében tapasztalta azt az útvesztést, úttévesztést, amely személyes sorsára is erős hatással bírt.⁷

Nem pusztán a magyar, hanem kisebb-nagyobb megszorításokkal a kelet-közép-európai „nemzetfejlődés” ellentmondásai közé sorolódik a vita a „nyugati” értelemben vett polgárság létéről, nem-létéről, kései alakulástörténetéről, helyéről a „politikai nemzet” létesüléséhez vezető úton, ezzel szoros összefüggésben az asszimiláció értelmezéséről, értékeléséről, általánosabban fogalmazva ennek a „klasszikus” meghatározások szerinti polgárságnak jellegéről, minősítéséről, a saját meg az idegen között elterülő mezőn.⁸ Az ettől a kérdéstől elválaszthatatlan centrum-periféria viszonylat, az egy- és többnyelvűség megannyi dichotómias felfogása, a hagyománykonstrukciók olykor radikális eltérései, mind-mind olyan, egymásnak szegezett, alapjaiban eltérő vélemények megformálódásához vezettek, amelyek a nemzeti, a régiós, valamint az európai történelem sokféleképpen értett irányzataira igencsak különféleképpen feleltek, a modernség kihívásait szintén eltérő módon kezelték. Ezáltal (a két világháború közötti szellemi pozíciókat megnevező terminológiával élve) nem pusztán kettészakadt irodalomról,⁹ kettészakadt szellemi életről, hanem többfelé szakadt társadalmi tudatról lehet szólni: s itt korántsem parlamenti pártok magától értetődő, megvitandó és megvitatható elképzeléseiről van szó a nemzetközi gazdasági munkamegosztás, a politikai érdekszférák keresése és arra találás, illetőleg a kultúra mibenléte, meghatározottsága, meghatározhatósága, kompetenciájának kijelölése tárgyában, hanem olyan szembenállások rajzolódnak ki, amelyek tág teret biztosítanak a kirekesztő, antidemokratikus, a nemzetinek álcázott, a kisajátított nemzetinek dimenzionált nézetek monumentalizálódásának. Mindez függvénye, oka és következménye – emígy néhány elemző –¹⁰ a társadalomfejlődés anomáliáinak, a történelem kínálta esélyek elmulasztásának, egy XIX. század második felére archaizálódott nézetrendszer örökítésének. Annak, amit a polgárság – durván szólva – hiányának, a polgárság „összetétele” problémájának tekintettek többen. Míg akadt, aki a túlzott liberalizmus vagy a liberalizmus túlzásai vétkében marasztalta el a XIX. század második felét, a XX. század elejét, akadt, aki kevesellte a liberalizmus érvényesülését, érvényesíthetőségét.¹¹

A városi polgárság és/vagy egy magyar Buddenbrook-család jódarabig nemigen bukkant föl „hős”-ként, mármint regényhősként a magyar (és nemcsak a magyar) irodalomban, kiváltképpen a németajkú polgárság és az asszimiláció, valamint a zsidó polgárság (az emancipáció révén polgárosuló, a városiasodásban, a civilizációs modernségben részt vállaló, kapó, azt szorgalmazó) rétege és a magyarosodás értelmezése, értékelése terén meglehetősen számottevő különbségek mutatkoztak a XIX. század végső évtizedeiben és a Bethlen Istvántól idézettek korszakában, mint ahogy egyáltalában a polgári tudat, az értelmiségi magatartás olyan közegben értékelődik le vagy föl, amely kétségessé teszi a műveltség tartalmát, a sajtószabadság biztosíthatóságát, valamint a nemzetfogalom és demokratikus államalképzés összegondolhatóságát.¹²

Márai Sándor életpályája¹³ hasonlóan alakult, mint nemzedéktársai jórészéé, csakhogy ő jóval előbb ábrándult ki az emberiségboldogító, valójában totalitárius-sá váló eszmeiségből. A *Hallgatni akartam* egy utalása szerint szülővárosából azért távozott, kellett távoznia, mivel nem tett eleget a frissen alakult, inkább alakulóban lévő csehszlovák jogrend szerinti előírásnak, nem volt hajlandó az új államban katonai szolgálatot teljesíteni. A háborús veszteség sokkjából éledező Németországban a társadalom morális alapjainak fellazulását, de ezzel párhuzamosan művészeti virágzását élte meg, az avantgárd fénykorának néhány évét figyelhette közvetlen közletről, míg Franciaországban és látogatásai révén Angliában a hiányai és torzulásai ellenére kibontakozó polgári demokrácia életrendjének lehetett (emigránsként, megvetett idegenként, magyar és német nyelvű lapoknak tudósító újságíróként) részese. 1928-as hazatérését követően a gazdasági világválság hazai következményeit élhette át, ám sikeres újságíróként, majd mind népszerűbb regényíróként, utóbb jelentékeny visszhangot kiváltó színművek alkotójaként fokozatosan foglalta el helyét a magyar irodalomban, munkálkodását olyan pozíciókkal jutalmazták, mint a Kisfaludy Társaság tagsága, az MTA levelező tagsága. S ami ebből a könyvből sem tetszik ki, s amit maga nemigen hozott nyilvánosságra, a hajdan zendülő, 1918/19-ben szerepet vállaló, *Az Ujság* meg az *Ujság* kolumnistájaként liberális eszmeiségű, antináci szószólójaként ismert Márai Sándor jó kapcsolatokot ápolt igen magas körökkel; e művéből kiolvashatóan nem pusztán formális társasági érintkezés során került valamilyen kapcsolatba három magyar miniszterelnökkel, Bethlen Istvánnal, Teleki Pállal, Bárdossy Lászlóval, anélkül, hogy bármilyen pártpolitikai feladatnak, felkérésnek eleget kellett volna tennie. Igaz, Bethlen István társaságába az írói-szerkesztői ambíciókkal az irodalmi pályán mozgó Bethlen Margit, Bethlen István felesége révén jutott, a miniszterelnök-feleség az általa szerkesztett *Ünnep* című lapjában majdnem minden évben közölte egy ismertetését Márai valamely művéről, színművének előadásáról.¹⁴ Még ennél is fontosabbnak tetszik Szombathelyi Ferenchez fűződő, részleteiben eddig fel nem tárt kapcsolata: nemcsak a lillafüredi írótalálkozó szervezéséből vette ki Márai a maga részét – előadást is tartott e találkón –, hanem Illyés Gyula kérésére közben tudott járni a lefogott Kovács Imre érdekében.¹⁵ 1938 és 1942/43 között a Felvidék egy részének visszacsatolásáról tudósított, az *Ajándék a végzettől* kötet¹⁶ – igaz, tendenciózus válogatásban – közöl szemelvényeket Márai írói munkásságának ez esztendeiből. Annyi elmondható, hogy nem lelhető ezekben az írásokban az a visszafogottság, ama bölcsesség, amely majd éppen a *Hallgatni akartam* előadásának kiegyensúlyozottságát oly rokonszenvesre színezi. Nem a visszatérés okozta örömet tagadja meg, hanem rávilágít a visszacsatolás „árnyoldalaira”, az idegennek érzett köztisztviselők antidemokratikus érzületének és magatartásának káros hatásaira; a nemzetiségi kérdés méltánytalan kezelése ellenére demokratikusabb (polgáribb) Csehszlovákia és az urambátyámos-feudális Magyarország hamar kibukó ellentétére, amelynek elszennvedői például a kassai őslakosok lettek. És noha már jóval korábbi újságcikkeiben Márai szót ejtett a csehszlovákiai „újarcú ifjúság” demokratikus elkötelezettségéről, a *Hallgatni akartam* egy demokratikus berendezkedésű államalakulat előnyeit érzékelteti a merev társadalmi hierarchiát makacsul őrző államalakulatban megszokott magatartás ellenében.

Minthogy a levéltári kutatások egyelőre hiányoznak, s megállapításaim, melyek azért a feltételezéseknél többek, elsősorban a megjelentetett anyagból levont következtetések, nem árt óvatosan fogalmazni. Ami rejtve maradt, s valószínűleg jórészt maradni is fog, mivel Márai lakása leégett, ott pusztult élete dokumentációjának jelentékeny hányada, a (leg)felső szervekhez fűződő kapcsolata. Nem volt ez intenzív, inkább a fontos, divatos, népszerű, „komoly”, sikeres, számottévő hatástörténetet a magáénak mondható írónak, valamint a jótollú, éles elméjű újságírónak szólt, a kellemes és jó társadalmi kapcsolatokkal rendelkező polgárt fogadta be egy réteg, amelyből többen a magas politikába léptek. A kassai gyermekkort, a kassai szellemiséget már párizsi tudósító korában ápoló, a magyar irodalomban Kassát képviselő Márait a megnövekedett ország propagandagépezete igyekezett (ki)használni, Márai kassai elkötelezettségét a maga javára fordítani. Noha Márai kassaisága elsősorban egy polgártudat történetivé fikcionálása, a legjelentősebb teljesítmény, *A kassai polgárok* (1942) című színdarab hitvallás a korszerű polgárjogok, a gondolkodás, a hit, a szólás szabadsága mellett. Ez részben elhatárolódás a kevésbé reflektáló módon fogalmazott újságcikkektől, s mintegy előzetese a *Hallgatni akartam* igen differenciált, a revízió ideájával és gyakorlatával foglalkozó, pontos fogalmazásra törekvő passzusainak. Ami hiányzik vagy többszörös áttétellel olvasható csupán ki a *Hallgatni akartam* című írásból, egyben fölveti annak a felelősségnek kérdését, amely Julien Benda röpirata és Babits Mihály tanulmánya nyomán robbant ki, az „írástudók” (clercs) árulásán töprengve.¹⁷ E vitának Márai is részese volt, s ez a részesség különféle változatban kapott hangot, elsősorban az 1930-as esztendő újságcikkeiben. A kutatás már rávilágított arra, miként reagált Márai a náci hatalomátvételre,¹⁸ miként kísérte figyelemmel a német fejleményeket, s ez a hangvétel alapján nem lett mássá akkor, amikor az *Ujságból* átlépett Kosztolányi helyére, a *Pesti Hírlapba*, de feltétlenül gyöngült egy keveset hangerejére. Ám az a tény, hogy a *Jónás könyvét* és Thomas Mann *Lotte Weimarban* című regényét nevezte meg az év könyvének,¹⁹ jelezte, hogy nem hátrált meg, szembenállása a szélsőjobb német és magyar erőivel nem változott, minek közvetlen következménye volt, hogy a szélsőjobboldali sajtó kíméletlenül támadta Márait, de polgártudatát, polgári magatartását és polgári kultúrára vonatkozó hitvallását (beleértve stíluseszményét és nyelvi kultúráját) olyan, az 1940-es esztendőben korábbi (baloldali?) múltjukat felejtető szerzők sem hagyták erőteljes bírálat nélkül, mint Kodolányi János, Veres Péter és Féja Géza. *A négy évszaktól* vett mottó tömören összegzi azt a magatartást, amely a hallgatás ellenálló poétikáját van hivatva megnevezni, s közben a személyes függetlenséget is úgy őrizni meg, hogy a polgár ethosza ne szenvedjen kárt.

Míg egyfelől Márai az 1930-as esztendő végére társadalmilag, jövedelmét tekintve, kívülállóként, függetlenségét őrizve beérkezik, egy rövid időre (a kassai „bevonulásra” való különös tekintettel) ott leljük a visszacsatolás kurta mámorának részesei között, másfelől szépirodalmi tevékenysége, noha „modorossága”, az általa „Márai-dallamnak” minősített előadásmódja miatt több – jogos és túlzó – bírálat éri, „önmagára is hatott” ekkoriban, mint ahogy ezt utólag megállapítja, harmadrészt még az önisméltések és rutinemegoldások epikája is tartalmaz olyan utalásokat, epizódokat, fejtegetéseket, szereplői megnyilatkozásokat, amelyek a korszak-

kal szemben tanúsított ellenállást tanúsítják, s amelyek a műveltséget hősiességként hozzák helyzetbe a szellemi újbarbársággal szemben. Ahogyan Márai újságíróként, íróként végigéli az 1938 és 1948 közötti évtizedet, kísérlet a szűkre szabott lehetőségek között az életmód fenntartására, a külsőségek mögött megőrzendő polgártudat továbbéltetésére. Hogy 1944 és 1948 között inkább az egzisztenciális fenyegetettséggel szemben kelljen védekeznie, miközben a műfaj- és tónusváltás sem mutatkozik kevésbé időszerűnek, csak még inkább eltölti aggodalommal, mivel az *Európa elrablása*²⁰ följegyzései is azt tanúsítják, hogy a válságból kilábalni egyelőre nem tudó Európában nem leli az Európa-gondolatnak sem korábbi, sem megteremtésre váró alakját/alakzatát, tapasztalatát egy allegóriába hajló epizód összegzi, mikor is „méregerős” feketekávé helyett café nationale-t kínálnak neki Párizsban, e nationale-lal leplezve a silány minőséget. Márai emigrációja egy tízesztendő folyamat végpontján következik el,²¹ a *Hallgatni akartam* kezdő mozanata az Anschluss napja (és nemcsak azért, mert rokonsága révén közvetlenül érinti, továbbá nemcsak azért, mert az osztrák századforduló irodalma írói eszmélkedésének, műfaji tájékozódásának, a nyelv- és személyiségválság elemzése forrásának bizonyult), s mindaz veszendővé válik, ami Márai számára az emlékezet helye, ami a Monarchia-hagyomány jelképként értelmezhetősége,²² mindaz, ami példázza, hogy az ordas eszméktől vezetett nyers hatalmi erőszak miként hajtja uralma alá az európai humanizmus évszázados örökségét, amely egyben a civilizációs modernséggel ellentétben a szüntelen megújulni kész kultúra modernségével nevezhető meg. Az Anschluss, Ausztria meghódítása²³ a barbár erők segítségével és megtévesztett, ám e megtévesztésben akkor örömmel részesülő tömegek jóváhagyásával Márai számára egy műveltség, egy polgártudat megsemmisítési akciójához kezdete; a barbár erők a magyar határhoz értek, Közép-Európa előbb szellemi, majd valóságos birtoklására törnek, olyképpen, hogy az oszd meg és uralkodj római, majd Habsburg-hatalmi elvei alapján igyekeznek egymás ellen kijátszani a nemzeteket, a népeket, de azok szellemi képviselőit is. Az első világháborút lezáró, az etnikai határokat mellőző, pusztán a mohó győztesek igényeit figyelembe vevő békeszerződések negyedszázadnál is rövidebb időszakra teremtették meg a békét, és semmiképpen nem oldották meg a nemzetiségi kérdést, mely ürügyül szolgált államok létesítésére, új határookra, egyben új feszültséggócokat létesítettek, tartósítottak. Márai ennek a békeszerződésnek szintén szenvedő alanya lett, többszörösen is. El volt zárva szülővárosától, annak sajtójában ugyan mindvégig publikált, de sikerei ellenére sem érezte teljesen otthon magát új hazájában, amely a Tanácsköztársaságra, illetőleg a területi átrendeződés, a migráció, a csonkult területen megvalósítandó rendkívül nehéz gazdasági helyzet stb. problémáira hivatkozva inkább látszott konszolidálni egy avult társadalmi berendezkedést, mint olyan reformpolitikát folytatni, amely a társadalmi kiegyenlítődé, igazságosság irányában hathatott volna. Márai kíméletlenül teszi szóvá azt a látszatpolitizálást, amely antiszemitizmussal helyettesítette az égető szociális kérdések megoldását (a rejtőzködő Máraira vall, hogy szociális érzékenységére nem derült fény a két háború között: 1940-es *Kanada* című újságcikkében megrendítő szavakkal ecseteli a nyírségi parasztnyomort,²⁴ ez visszhangzik *Az igazi* című regényében, mikor Áldozó Judit sorsáról van szó), az úr-cseléd viszony anomáliáira keserű szavakkal emlékezik

(1930-as *Teréz* című írása önkritikus gesztustól nem mentesen teszi szóvá ezt a még oly humánussá stilizált kapcsolatot);²⁵ a „neobarokk”, az idejét múlt társadalmi berendezkedés, az ebből a viszonylatból felépülő hivatali-hivatalos rendszer, az antidemokratizmus mély meggyökerezése e világban, az építő-értékteremtő polgárság visszaszorulása a szélsőjobb, majd a szélsőbal populista-demagóg retorikájának következményeképpen, az európaiság diszkriminálódása az álhazafisággal szemben, az antiszemitizmus térhódítása („Negyedszázadon át parázslott a magyar életben a zsidógyűlölet, amely az anchluss napját megelőzően zsidótörvényekben, s e nap után egy eszeveszett és féktelen rabló hadjáratban kapott alakot...”) jellemezte azokat az évtizedeket, amelyekben meg kellett volna alkotni azt az új Magyarországot, amely a megváltozott, súlyos körülmények között is helytállni képes Európa válságának évadán.²⁶ Az elmulasztott lehetőségek aztán védtelenné tették az országot, kiszolgáltatták a náci Németország gazdasági és politikai érdekeinek, ráadásul az országgyarapítással jutalmazott Magyarország és magát e téren megrövidítettnek érző Románia között olyképpen szította tovább az ellentéteket, hogy mindkét ország további sorsát a német érdekektől tette függővé. A visszacsatolás fölött érzett rövid életű örömről számol be Márai, majd a Kassára bevonulás egy kínos epizódjáról, amelynek során egy túlbuzgó tiszt csatasorba állította az újságírókat, a művészeket, akiknek díszlépésben kellett „bevonulniok”. „A lakások ablakában régi, bennszülött ismerősök állottak, nézték ezt a különös csapatot, a katonai vezényszó mellett egzecírozott magyar írók és festők díszfelvonulását: az idősebbek gúnyosan mosolyogtak a látványon, a fiatalabbak hangosan röhögtek. Igazuk volt, megérdemeltük, hogy kinevessenek.”

A *Hallgatni akartam* kevés ilyen groteszk képet fest föl; annál jellegzetesebb (noha képekkel bőven él az elbeszélő) a pátosszal teli szólástól való tartózkodás, míg az 1938-42 közötti időszak felvidéki-erdélyi tudósításai nem mellőzik a pátoszt. Míg ezekben a történelmi hagyomány tematizálása tetszik igen fontos célnak,²⁷ itt a mérlegelés, a pillanatnyi és a távlati érdekek ütköztetése. Olyan paradox helyzetbe kényszerítette Magyarországot a történelem, amely nem tette lehetővé a mérlegelést, a józan döntést, a megfontoltságot. „Ha Magyarországon ebben az időben nem ez a félfasiszta kormányzat uralkodik, amely éppen uralmon volt, hanem egy liberális, demokratikus vagy akár szocialista kormányzat: nem maradhat meg a helyén, ha elutasítja a bécsi döntés részleges revíziójának esélyeit, elsöpri a nemzeti közvélemény felháborodása. Így kellett elfogadnunk ajándékba azt, amit reméltünk, amire vágytunk, de amit megvalósítani a magunk erejéből nem volt soha módunk. És tudtuk, hogy az ajándékért rövidesen megkapjuk a számlát.” Ismét megjegyzem, e gondolatoknak nem találtam nyomát az említett újságcikkekben, amelyek éppen a magyar értékek felmutatásával jeleskednek, de amelyek a viszont-találkozás örömeiben éppen arról nem töpregenek, amit visszaemlékezésében Márai oly hangsúlyosan emleget.

Az eddig leírtak nyomán fölvetődik a kérdés: az emigráció iszonyatos szabadságában és fenyegető magányában papírra vetődő sorok, az Anschluss-szal kezdődő tíz esztendő fel- és megidézése, integrálása a személyes sorsba miféle elbeszélői stratégiát igényel. A mindentudó elbeszélőét aligha, hiszen a mű több helyén marasztalja el egykori önmagát naivitása, perspektívahiánya miatt, az emigrációs

gondolkodó viszont nem történetíró, adatok, kutatás, ismeret hiánya miatt nem tudja a folyamat egészét átlátni és átláttatni, csupán annyit, amennyiről értesült, amennyi véletlenül vagy jól értesült politikusokkal, gazdasági szakemberekkel, külpolitikai újságírókkal, szerkesztőkkel lezajlott érintkezései nyomán tudomására jutott, és mindehhez felidézi, ami a(z ön)cenzúrázott újságcikkek, naplójegyzetek újragondolásával, továbbá a feledésnek kitett emlékezetben megrögződött. Az ezúttal igen tudatosan szerkesztő Márai éppen a paradox szituációt (a résztvevő és a térbeli meg időbeli távolságból visszatekintő aspektusából származtatható) akképpen formálja elbeszéléssé, hogy megosztja a történetmondást, annak felelősségét, azaz „szavahihetőségét”, de az időbeli eltérések okozta perspektíva-váltás problémáját fölvetve, az elbeszélői személyiséget is. Az az első megközelítésben elfogadhatónak tetszik, hogy az évtizednyi utólagosság olyan értelemben kedvez a történetmondásnak, hogy az eseményektől távolabb némi rálátás, ismeretgyarapodás és megfontolás segítségével némi értelmezési differenciálódás finomítja az értékek hangsúlyának jobb elosztását, kezdemény vagy következmény viszonyának pontosabb megítélését. Ugyanez a törekvés azonban lehetővé teszi az egykori én rekonstruálását, azt a személyiséget, aki ott van (nem feltétlenül passzívan), ahol a dolgok megesnek, akivel az eseményekben találkozhattunk volna, aki tapasztalatait újságcikkekben, szépirodalomban megörökíti, annyira, amennyire a sajtótörvények engedik. Egy olyan polgár-szubsjektum alakja bontakozik ki, aki persona non grata a végzetes meredély felé rohanó Magyarországon, az 1940-es évek elején (s akibe legfeljebb belenyilallott a későbbi tetet öltött rosszszézés az Anschluss napján), de ugyanígy üldözött, pellengérré állított személy lett 1945 után, az értékörző polgár gúnyképe, mintegy önsorsán tapasztalva szélsőjobb-szélsőbal, kétféle totalitárius rezsim politikáját.²⁸ A megalkotott személyiség közvetíti az emigráns elbeszélőnek a történéssorozatot, s ez ad lehetőséget nemcsak a bemutatásra, hanem a szigorú elemzésre, az önbírálatra...

Az olvasó kettős fénytörésben érzékelheti, mi történt, hogyan történt, az egykori és a jelenkori én-elbeszélő egymást alkotja meg, az egykor átéltek a földrajzi és az időbeli eltávolodás során válnak történeté, sőt: történelemmé. Személyesség természetesen, de a személyesség és a tárgyiasult eseménysorozat között van átjárás, a személyes részvétel nemcsak a hitelesítést teszi lehetővé, hanem fölkinálja annak esélyét, hogy az értelmezés meg az értékelés elfogadhatósága narratológiai- ilag se szenvedjen kárt. Nem pusztán a szónoklattanból ismerős „jóindulat elnyerése” vezeti az elbeszélőt, mikor az egykori én ironizálva rekonstruálódik, akadémiai tagságát kommentálja a visszatekintő, igaz, a gépiratban áthúzza a passzust, amelyből idézek. Azért lett akadémikus, „mert híres voltam, nem loptam, nem követtem el botrányokat, és nagyjából megfeleltam az elképzelésnek, melyet az Akadémia tagjai a maguk közé való szellemi munkásról tápláltak. Ezenfelül jó családból származtam.” A következő bekezdésben aztán eltávolít ettől a közeli portrétól, s így folytatja: „Mindezt nem azért írom, hogy egy kevésbé rokonszenves és érdektelen alak külső körvonalait megrajzoljam.” Egy valamivel hosszabb töprengést követően az ábrázolt tárgyiaságból visszatér a személyességet az előtérbe állító beszédmódba, az egykori én mintegy a technikai médium szerepébe és helyzetébe kerül, az eseménytörténet külső körülményei adják meg a közeget, amely-

be belefoglalódik részint az én és a világ kapcsolata, részint a kis (személyes) világ és a személyességtől látszólag messze eső, ám a személy(essége)t fenyegető, szorongást okozó „nagy”-világ. „Amikor tehát magamon át iparkodom bemutatni, mi történt azon a napon a világban, nem akarok mást, mint egy műszer észleleteit lerögzíteni. Ez a műszer én voltam, egy író, egy európai országban.” Az én mégsem közömbös, passzív médium, médium voltánál fogva eleve nem is lehet az, a műszer tárgyisága a későbbiek során nem lesz merő tárgyilagosság, jóllehet az európai ország írója nem elsősorban ítélni, hanem bemutatni, nem érzelmeivel előhozakodni, hanem elemző értelmének megfelelő formát lelteni kíván. Hogy író jegyzi föl az egykori én tapasztalatait, pontosan jelzi, önminősítése, amely tekintettel az írást kiváltó, beláthatatlan következményekkel járó történésekre, akár a későbbiek során kibontakoztatott önbírálat előlegezéséül is felfogható volna: „Divatos író és újságíró voltam egy kis kelet-európai országban.” Talán pusztán a következőkben részletezett ellenképek kedvéért vázolódik föl egy divatos alak, akinek létezése hamar megkérdőjeleződik. Így az önkép, de a mások által hitt figura is valójában olyan fikció, amelynek nincsen megfelelő referenciája. Nevezhetnők illúzióknak (s az országos illúzió formálásában országnyi közösség fog elmarasztaltatni), egy sztereotípiát éltetésének (s a sznobságba, közhelyszerűségbe süllyedő társadalom nem kaphat felmentést),²⁹ de nevezhetnők az emigrációban láthatóvá lett-tett hamis tudatnak is, amelyet a végzetes nap, 1938. március 11. indít el a ráismerés, a rádöbbenés útján, késztet arra, hogy a felszín mögé nézzen. „Ez az alak, ebben a helyzetben, ahogyan most leírtam, nem csak én voltam. Nemsokára megtudtam, hogy az az »én«, akit ismertem, felneveltem, megalkottam, akinek létezésében hittem, igazi mivoltában nincsen többé.” Első felindulásban az én-től való távolodást az én-től való elidegenedésnek minősíthetnénk, persze, újra-gondolásnak, átstrukturálódásnak is. Nem tagadtatik meg a korábbi én „valósága”, ha igazságáról nem eshet szó, de a történések során a talmi valóságból kétségek lesznek, s az elbeszélő én megalkotottsága már nem tartalmazhatja azokat (a könnyed, derűs, sikerre utaló) mozzanatokot, elemeket, részleteket, amelyeket a híres-divatos író-újságíró, aki semmit nem árul el, a magáéként birtokolt. Az elbeszélő én nem takarékoskodik oly kitételekkel, mint: „akkor még nem tudtam”; „Ezt nem tudtam, és sok mindent nem tudtam még”; „És mindezt nem tudhattam: csak gyanítottam, hogy valamilyen nagy baj történt a világban”. „Mindabból, ami következett, semmit nem tudhattam előre ebben a pillanatban”. A szaporítható példák mellőzésével jegyzem meg, hogy ez a nem tudó/tudható én nem sodródik az eseményekkel, hanem beavatódik abba a torz rend(szer)be, amely jelzi, mennyire kikökökkent az idő...

E nem tudás/tudhatóság sűrű hangoztatása mellett a már említett kitétel bukkan föl: a történetírás majd „rekonstruálja”, ami egyelőre csupán sejtendő, gyanítható, fényt deríthet a rejtett okokra, egyszóval a személyes tapasztalatok mintha korlátozott érvényűek volnának, ám kevésbé cáfolhatóak, hiszen az események megtörténtek, a történéseknek akad szemtanúja, legfeljebb az emlékezés torzíthat arányokon, módosít hangsúlyokon, emelhet ki lényegtelenebb mozzanatokot, maradhat vak és süket fontosabb tényezőkkel szemben. Mindez lehetséges, ám nem cáfolja meg az elbeszélés én-jének, koronatanújának és lejegyzőjének valóságérzékelését,

a kettős, múlt- és jelenbeli, divatos író-újságíró és emigráns, identitású elbeszélő szavahihetőségét. Az elbeszélő története egyszerre játszódik a múltban meg a jelenben, valahol a műfajok kereszteződési pontján, kölcsönözve az önéletrajzi szerző diegéziséből, ezt némileg gyengítve az emlékiratot formázó dokumentaritásra törekvésével (éppen a „nem tudhatom” sűrű beiktatásával kerülve el az „úgy, ahogyan valójában volt” csapdáját), a naplójegyzetekben sugallva, miszerint a *Hallgatni akartam*, legalábbis funkciójában, az *Egy polgár vallomásai* harmadik kötete lenne, mintegy „hibrid” műfaj, önéletrajzi regény, amelyben, volt róla szó, részben (de csak részben) szorul vissza a regényesség. Annyit mindenesetre nem árt tudomásul venni, hogy az *Egy polgár vallomásai* zárásához képest három esztendő kimarad (1935 és 1938 között), az 1938-cal induló mű lezárul az emigráns létben újragondolt polgártudat és hivatás további sors történetének latolgatásával, anélkül, hogy az 1944/45-ös, a naplóban részletezett eseményekre sort kerítene az elbeszélő, viszont Bárdossy Lászlónak és Bethlen István pályarajzának részletét vázolja föl, kurtán kitérve Bárdossy népbírósági tárgyalására és halálára,³⁰ Bethlen rejtőzködésére 1944-ben, valamint sejtethő sorsára a Szovjetunióban.³¹ E két miniszterelnöki pálya szembesíthető, Bárdossy végzetes fordulata és Bethlen lenyűgöző személyisége az 1945-öt megelőző periódus két lehetőségét vázolja, nem rejtve véka alá, hogy Bárdossy németbarátsága miként eredményezte történelmi vétségét, melyet hazugsággal tetézt,³² Bethlen 1920-as esztendőkbeli, szükséges konszolidációjának tragikussá fajuló mulasztásait. A személyes közelség (a jónéhány társasági együttlét, Bethlennel több ízben, az 1940-es esztendőkből, Bárdossyval kevesebbszer, először angliai követségi munkája idején)³³ és az időbeli eltávolodás lehetővé teszi személyiségnek és tevékenységének fölmérését, szerepüket abban, amit (idézttem már) a *Magyar Szemle* szerkesztésében közvetlen munkatárs, Szekfű Gyula – Ady Endrétől kölcsönözve – állított; valahol utat vettünk. A kettős identitású narrátor közel van az elbeszélendő anyaghoz, ezért számos apró mozzanatot, rezdülést, mások által figyelmen kívül hagyott töredéket képes meglátni, fölmutatni, följegyezni, ám – minthogy a saját története nem függetleníthető az országtól, a polgári osztálytól, felesége szüleiétől, baráti körétől és távolabbi ismerőseiétől – az emigrációban elég távolságban él ahhoz, hogy a saját és a hozzá eljutó tapasztalatok birtokában ne csak a „mikro”-történelemről adjon számot, hanem a sokféle tapasztalatot összegezze, együtt szemlélje, összegondolja, s ezáltal mondandója legyen a sajátjához képest „makro-történelem”-ről; az egykori és egyszeri „élményei”, szembesülései tíz esztendő távlatából elhelyezhetők legyenek a szélesebb horizontú értelmezésben/elemezésben. Az elbeszélő én figyelemmel kíséri, miféle életesemények zajlanak az egykori én idejében (ilyen a legfájdóbb élmény, csecsemő gyermekének halála), hogy aztán ez a visszafogottan előadott esemény egy magatartás létesülését eredményezze, mely viszont 1944/45 kataklizmájában helytálló személyiség történetét segítsen értelmezni. A személyes és az országos látszólag egymás mellett alakul, az elbeszélésben azonban egymásra hat. Az elbeszélő – s ez ennek a műnek sajátja – nincs tekintettel az időrendre, a „makro-történelem” történessorozata elsősorban eszmetörténet, a fertőző ideák gyakorlati torzulásának története, a „mikro-történelem”-nek a Márai-életrajzokból ismert kronológiájában azonban szabadon mozog az elbeszélő, elmozdul az öné-

letrajzi egymásutániságtól, olykor az egymásmellettiség kedvéért, olykor a kétféle történelem megfeleltetése miatt.

Az elbeszélő nem tagadja, hogy egykori én-je e létezés napfényes oldalait élvezte, sikertörténetnek hitte írói-újságírói karrierjét; az Anschluss-szal kezdődő időszakban kellett elgondolnia, hogy a látszólagos külpolitikai eredmények nem hozták magukkal a társadalmi kiegyenlítődést, éppen ellenkezőleg, a magukat nemzetfenntartóknak hirdető gőgje, agresszív magatartása, felsőbbrendűség-tudata, a kasztrendszer kapott újabb igazolást, nem véve tudomást arról, mennyire sebezhető-kiszolgáltatott lett az ország, nem csupán a szélsőjobb verbális terrorjának, hanem a náci Németországnak is. „Napilapok, folyóiratok burjánzottak föl a nácizmus által megrágyázott magyar szellemtelevényből, s a kormány tehetetlenül tűrte e csípős vadcsalánok burjánzását (...) Mintegy két esztendővel az Anschluss napja után már nem lehetett felismerni a magyar sajtó régi arcát. Ez az új, náci ügynökök által szerkesztett, írott és egy mind tájékozatlanabb, a német háborús győzelmi hírektől megtévesztett magyar közönség által buzgón vásárolt sajtó nem tisztelt többé semmiféle erkölcsi, emberi megegyezést (...) A leírt, vádaskodó és hazudozó rágalom mögött ott állott a karhatalom, készen reá, lesújtani mindazokra, akiket ez a sajtó feljelentett a nyilvánosság előtt, mert egyénisége, munkássága keresztény nemzeti szempontból káros és nem kívánatos”; efféle légkörben határozta el az egykori én, hogy a periódus trendjével szemben törvényesíti nevének magyarosítását. A Grosschmid családi név helyett immár hivatalosan is Máraiként kíván tovább élni (mindaddig a Márai Sándor írói névként volt használatos). Szembeszegül ezáltal a disszimilációs sugalmazásokkal: a XIX. században, a XX. század elején történt névmagyarosítási hullám emlékéit törlésjel alá helyezve, ismét „eredeti” (?) német néven szerepelni, de legalább kettős néven, mint tette azt a korszak örökös pénzügyminisztere, a náci törekvések hű (titkos) kiszolgálója, Reményi-Schneller Lajos. A magánügy kilépés a német eredetű név világából egy névvel vállalt magyar világba, amely ismét a személyes és az általános, a mikro- és a makrotörténelmi összekapcsolódását gondolatja el, különös tekintettel a kultúra és a(z) író-, újságíró) személyiség fenyegetettségének, az antikulturális, „barbár” erőknél egyre inkább egyoldalúvá váló küzdelmére. A kultúrát az a fajta polgár(ság) képviseli, amelynek a szélsőjobb és szélsőbal (messze nem meglepetésszerű) egybehangzó támadásai következtében olyan „áldozat” szerep jut osztályrészül, amelynek során a kiszolgáltatottság, a szorongás XX. századi alapérzését tudatosítja. Egyben e helyzet nem engedi a fogalmi tisztázást, a vereség/veszteség és a győzelem/eredmény tartalma elbizonytalanodik: az országgyarapítás nem győzelemként könyvelődik el a történelemben (az egyénében sem), sokszoros vereség, vereség készülődik elő az 1940-es esztendőkből, a sokak számára felszabadulást hozó 1945-ös esztendőről kitetszik, hogy megszabadulás, amelyet újólaj vereség/veszteség követ. A fogalmi tisztázás nem valósulhat meg, a cenzurális (kivált öncenzurális) akadályok nem dőlnek le, s csupán az emigráció (amely szintén megszabadulás) kínál esélyt a diagnózisra, a számvetésre, a fogalmi tisztázásra.

Olyan emlékirat(?), önéletrajz(?), röpiratszerű önvallomás(?) a Máraié, amelynek emelkedett nyelvét ellensúlyozza az oszcillálás a köznapi és a történelmi között, s mindezt a kulturális emlékezetbe ágyazottság teszi távlatossá. Egy vendéglő félho-

málya előkészület a háborús elsötétítésre, a hadüzenet napja ennek a homályba borulásnak, elsötétülésnek jelződéssel vonja be az országot a személyesbe. „Ebben a félhomályban kezdődött a magyar Walpurgis-éjszaka, s a boszorkányos, kísérteties, alvilági körtáncból, amely most, amikor a személyes emlékezés zseblámpája rávilágít, ma is tart, a gyorsan változó és kidülő táncosok fűzéréből egy arcél élesen világosodik meg.” (Ezzel indítja az elbeszélő a Bárdossy-portrét.) A *Faust* első részének boszorkányszombatjára való utalással a kultúra távlatába helyeződik a négy évig tartó végjáték, s a pontos megnevezés segítségével minősül a periódus, amely a kultúratagadása ellenére (vagy éppen azért?) csupán a kulturális emlékezetből előbukó allegorikus szólással jeleníthető meg. A mítoszból (Walpurgis-éj) a történetibe helyeződik át (Bárdossy), mindezt a kívülálló, a megfigyelő, a maga életét, osztályát, nemzetét újrendezni kívánó beszéli el, olyképpen, hogy a maga (nem szerénykedésből hangoztatott) szerény eszközeivel, az íróéival, világítja át. Az a gondolati ív, amelyet az elbeszélő fölhúz, több mint meglepő. Bárdossy egy személyes találkozás során találó megjegyzéseket tesz a kortárs irodalomról, véleménye egyezik Máraiéval például Somerset Maugham és Virginia Woolf megítélésében, de Bárdossy jórészt megegyezik Máraival abban is, hogy „Elítélte a »kurzus«-nak nevezett magyar osztályuralmat, látnivalóan helyeselte az angol társadalmi berendezkedés liberális szellemét.” A jól képzett, művelt diplomata néhány esztendővel később „határozottan nácibarátnak mutatkozott. Politikai pályafutása ebben az időben elsodorta a magyar szélsőjobboldalra, ahová lényével, műveltségével, múltjával oly kevésbé illett, hogy ma sem tudom másképpen magyarázni ezt a párfordulást, mint valamilyen egészen személyes, talán érzelmes megrázkódtatást.”³⁴ Ilyen kitételek jelzik, hogy az egykori (elbeszélő) én mint adja „tudását” és sejtését a jelenkorinak, az kiegészíti, ha tudja, és közli, ha nem tudja. Ellenőrizhetetlen pletykát nem fogad el, nem illeszt történetmondásába (legfeljebb naplójegyzetre érdemesíti), a valószínűség határáig hatol, egy lépéssel sem tovább. Ezáltal elkerüli (volt róla szó) az igazságosztó szerepét, melyre nem érzi magát fölhatalmazva. Ennek narratológiai következményeivel számol: időnként megkockáztatja, a mi történt volna, ha... feltételezéseit, a valószínűleg, talán, „Ez mind csak felvetés” figyelmeztetéssel, eképpen visszatérve oda, ahol biztonságosabban mozog, a történeti elbeszélésből az önéletrajziva emelt elbeszélésbe. Hasonló stratégiával él Bethlen István portréját megrajzolando. Bevezetésül megalapozza azt a méltányosságot érzékeltető előadást, amely a személyes rokonszenv-ellenszenv eseti megnyilatkozásait mellőzi, a pro-ra és contra-ra épülő beszámolót mintegy a háttérbe húzódva közvetíti (vitában néhány évvel korábbi följegyzésével). A nem egészen pontos évszám jelzi, hogy nem történetíró jelentkezik, nem a legapróbb részlet mikroszkopikus pontossága tetszik lényegesnek, ugyanakkor a nagyvonalú előadás nem elnagyoltságot jelent, az emigráció távolából visszapillantáskor nem mosódnak el a kontúrok, sokkal inkább az író/művész és a maga polgártudatához ragaszkodó, polgári nézőpontjából szemlélődő gondolkodó keresi, miként tévedt le egy társadalom az „igaz út”-ról, legjobbjai mit voltak képesek megtenni, mitől riadtak vissza, miben mutatkozik meg felelőségük. Az indítás itt sem mellőzi a felnagyítást, amelyet a személyiség rendkívülisége igazol. „A másik nagy alak, akiknek árnyéka vészes komorsággal felkúszik a történelmi tűzfalon, amely előtt a

magyar társadalom vesztőhelyét felállították: Bethlen István”. Bárdossyhoz hasonlóan „felelős helyzetben” volt miniszterelnök. „De Bethlent már tíz évvel az Anschluss előtt elsodorta az a társadalmi vihar, amellyel nem tudott, nem is akart idejében szembehelyezkedni.” Kitérőképpen hadd mondjam el, hogy a Bethlen-fejezet adataiban sok tekintetben megegyezik a Romsics Ignác munkálkodásához fűződő Bethlen-kutatással,³⁵ mint ahogy Bethlen már idézett 1944-es emlékiratában találhatunk olyan bekezdéseket, amelyek rokoníthatók a *Hallgatni akartam* több megállapításával. Az „ordas eszmék” fertőzését korábban említettem. Érdeemes Bethlen interpretációjába beleolvasni az 1944-et megelőző tíz-tizenöt esztendő szellemi helyzetéről szólva. Márai a (szélső)jobb újságírás, propaganda bemutatásával érzékeltette azt, amit Bethlen olyképpen írt le, miszerint érzékelhető lett, „miképpen tenyésztődött ki ezen idő alatt a közéletünkben a tudatlanságnak a selejtesebb elemekben fokozatosan mindent elnyelő göggye, miként váltak fölöttünk újból úrrá a kártékony és üres jelszavak és olyan célkitűzések, amelyek minden más komoly kérdést napról napra jobban háttérbe szorítva elhomályosították ítéletünket a nemzet valódi helyzete felett, (...) miképp fosztották meg a nemzetet szabadságjogaitól, ami lehetlenné tette a jobbak felvilágosító munkáját, valamint azt, hogy felvegyék a harcot a kóros miazmák ellen.”³⁶

A diagnózisok összeolvashatók, egymásra olvashatók, s ezt Bethlen és Márai személyes érintkezései nemigen magyarázzák, hiszen az eltérések sem jelentéktelenek. Márai vissza-visszatér a polgár ellehetetlenülésére a szélsőjobb és szélsőbal pergőtüzében; s láttelepe az 1945 előtti évtizedet illetően egyezik a Bethlenével. Márai szerint: „amikor a náci nagynémet közelség megnövesztette a hazai jobboldaliság taraját, kóros sarjadzással nőttek elő a magyar szellemtestből az uszító hangú, minden ízlést, tárgyilagosságot, nemesebb visszhangot megtagadó sajtótermékek”. (A kóros miazmák és a kóros sarjadzás egybeesése külön figyelmet érdemel.) Márai láttelepében azonban tetemes részt foglal el a „vádaskodás a polgári életforma, a polgári világszemlélet és a polgári műveltség ellen. A faji gyűlölködéssel és a származási hengeccsel párhuzamosan elkezdték az osztályvizsgatást.” Márai rámutat, hogy ez utóbbit az 1945 után berendezkedő, a hatalmat fokozatosan birtokba vevő szélsőbal átvette, tovább részletezte, élezte, Bethlentől viszont idegen volt az a fajta polgári magatartás, a szellemnek az a világa, amelyet Márai képviselt, ez nem akadályozta őket a feltehetőleg kölcsönös nagyrabecsülésben. Márai Bethlen-képe mutatja azt a nagyvonalúságot, amely hozzásegítette a „polgári” író-t a nemesi Magyarország legjobb reprezentánsának elismeréséhez. De mutatja az elbeszélésnek azt a körültekintő megalkotását is, amely olykor metaforizáltságában sem adja át magát az elragadtatottságnak; s ha oknyomozásában időnként egy költői kép segíti át az adatok hiánya miatt mutatkozó nehézségeken, mindig nyitva a kapu: a történetírásból vissza lehet fordulni az önéletírásba, amelyben a személyesség ugyan nem helyettesítheti az ok-okozati összefüggések feltárását, de a személyes történelem megengedhetővé teszi az eltérést a történetírásnak szigorúbban vett narratív műfajaitól. Valójában Márai könyve nem zárul le, a Bethlen-portré nyitva hagyja az elbeszélést, nincs/nem lehet sem boldog, sem boldogtalan befejezés. Nem Bethlen halálával végződik a korszak, a polgártudat, a polgári magatartás számára is adatik még egy esély, 1949-ben éppen nem Magyarországon; ám

e polgárságnak sem árt, ha okul a történelemből, az úgynevezett „polgári szocializmus”-t nagy valószínűséggel nem az utópiák világába kell utasítani, hanem a svéd jóléti állam modelljével lehet talán azonosítani.

A Bethlen-portré sokatmondón fejeződik be. Nemcsak a Márai által nemigen kedvelt Nagy Ferenc miniszterelnök moszkvai tárgyalásainak epizódjával (amit Márai valószínűleg hallomás után írt meg, a történetírás igazolta),³⁷ hanem Bethlen elhelyezésével a magyar történelemben. Sorsa ismétlődésnek tetszik, elődjei „a magyar államférfiak, hadvezérek, akik a konstantinápolyi Hét Toronyban vagy az osztrák várbörtönökben rohadtak el.” Elismeri: ez a politikai pályafutás nem írható le csak fekete-fehér színekkel. A maga részéről az e politikában rejő anakronizmusra is utal. A záró mondatban ekképp: „A tisztakezű, tisztalelkű, nagy magyarok közé tartozott, de nem értette meg idejében, hogy a rendiség korszaka elmúlt Magyarországon, és az úri osztály számára elérkezett a pillanat, amikor át kell adni a vezetést, minden feltétellel és következménnyel a demokrácia erőinek.”

Írta ezt Márai akkor, amikor Magyarországon a „demokrácia erői” emigrációba kényszerültek, elhallgattattak, sokakra a kitelepítés, az internálás, a börtön várt. Az emigráció meghozta a *Hallgatni akartam* elbeszélője számára a távlatból történő szemlélet tárgyiaságát, a számadás kényszere az 1930-as esztendő sok tekintetben megrettent, ám gyanúperrel élő polgárának a szembenézést egykori önmagával, a narrációs késztetés az elbeszélés megfelelő formájára lelést, azt nevezetesen, hogy ne ismétlje meg az *Egy polgár vallomásai* (regény)alakzatát, hanem a regény, esszé, memoár, (terápiás?) önvizsgálat, önéletrajz, krónika(?) ajánlotta lehetőségek között váltogassa elbeszélői státusát, aspektusait. Olvasás során feltűnhetik, hogy vétségek, mulasztások abból is adódhatnak, hogy a szereplő nem ismer föl „idejében” valamit. Vagy azért, mert behunyja szemét az idő késztetéseikor, vagy azért, mert kitér az időiség által fölvetett probléma elől, vagy azért, mert nem számol azzal, hogy az idő sürgette kérdések megoldása nem tűr halasztást, mert a történetben az idő dinamikus, előre lendül, nem tűr ismétlést. Az egykori én időszemlélete eltér a jelenkor elbeszélőjétől, aki rádöbben a mulasztásra, a történelmi idő sosem vár, az elkésés vétkét már Ady Endre felröta.³⁸

Szabó Zoltán éppen az ebből a korszakból származó újságcikkek gyűjteményes kötetét ismerteti: „Márai veszélyérzete előesti veszélyérzet, elhallgat, mire itt van a baj. Ahogy mélyül a válság, úgy szaporodnak arányban a Márai-könyvben az élet apró dolgairól szóló feljegyzések; minél nagyobb szerű anyagot dob elébe a történelem, annál apróbb dolgokra szegezi szemét a krónikás”.³⁹ (Vö. a dolgozat mottójával.) Márai viszont a *Bátorság* című lírai karcolatában veti oda: „Csak a hős tudja világgá hallgatni azt, ami benne tiltakozás és igazság”.⁴⁰ Ezzel visszajutottam dolgozatom mottójához, és összegzés helyett inkább a kötet szerkezeti megoldásaira figyelmeztetnék. Értekező prózára emlékeztető módon „probléma-centrikus” a *Hallgatni akartam*. Az életrajzi események a háttérbe szorulnak, a kisgyermek halálától eltérőleg a történéseknek csak külső körén jelennek meg. A két legfontosabb témakör bemutatása követi egymást: az antiszemitaizmus, a náci ideológia térhódítása, illetőleg az úgynevezett revizionizmus, a trianoni szerződés visszavonása a bécsi döntéssel és ennek következményei. A két témakör módot kínál arra, hogy ne pusztán az 1938-cal induló periódus politikai, társadalmi, szellemi, gazdasági

viszonyairól essék szó, többnyire a kettős elbeszélés prizmáján keresztül, hanem az 1919 és 1945 (kitekintéssel 1948) között eltelt negyedszázad szellemi, politikai mozgásairól, ismét a személyes történelem nézőpontjából. Ehhez csatolódik a Bárdossyt és Bethlent portretírozó két (al)fejezet, amely akár (noha egymás után következnek) a párhuzamos életrajzok módszerével készítettnek is mondható volna; e két életpályába azonban beiktatódnak a korábbi fejezetek kérdésfölvetései is, immár egy magasra ívelő, majd a mélybe hulló életpálya perspektívájában. Személyes és nagyvilági, sejtésekkel teli és gyanútól vezetett, megértésre törekvő és kizárólagos nem ellentétpárokként állítódnak elénk, hanem bonyolult összefüggéseikben, gyorsan hozzátéve: egy sikeres író-újságíró pálya mintegy fokozatosan vonódik vissza, párhuzamosan a polgári szemlélet és magatartás hivatalos diszkreditálásával. Negatív pólushként a szélsőségek ország-, világrontó akcióira derít fényt a visszaemlékező, aki nem ismeri kérdéseire a feleletet, de az emigráció vigasztalanságában is képes még az aktív várakozásra.⁴¹

JEGYZETEK

1. Márai Sándor: *Hallgatni akartam*. Budapest 2013. Az utószó, amely a mű keletkezési körülményeit tisztázza, Mészáros Tibor munkája. Címe: *Márai Sándor vallomásainak harmadik kötete elé*. Kérdés, mennyire fedti a „vallomások” a műfajt. A jegyzetek szintén tőle származnak.

2. Márai Sándor: *Az írók*. In *Uő: A négy évszak*. Budapest 2007, 21.

3. *Bethlen István emlékirata 1944*. Bev. Bolza Ilona, Romsics Ignác, s.a.r., jegyz. Romsics Ignác. Budapest 1988, 122–123. Romsics bevezetője a később idézendő Bethlen-monográfia tömör összefoglalása.

4. Márai Sándor: *Szabadulás*. Budapest 2000. A regény végén az író jelöli az írás időpontját: 1945. július-szeptember. Az írás folyamatáról az 1945-ös naplójegyzetek számolnak be.

5. *Uő: Föld, föld!... Emlékezések* (1972). Budapest 1991.

6. *Vö. részletesebben tőlem: „Az ő kedves szava Logos volt – az értelem. Antikvitás-recepció a korszaküszöbön*. In *Uő: Magyar irodalom (történet)*. Szeged 2010, 184–213.

7. Két naplóidézlet: „A Horthy-rezsim felelőssége példa nélkül való a magyar történelemben”. „Európát a polgár építette és a bugris pusztította el”. Márai Sándor: *A teljes Napló 1945*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest 2006, 32, 34, 274. A „bugris” nem szociológiai kategória. Valamint: „úrhatnám bugris hazája”. *Uo.*, 93. Az 1945-ös naplójegyzetek hangvétele a *Hallgatni akartam*-ban a műfaji váltás, az időbeli távlat, a térbeli különbség okából némileg visszafogottabbá lesz.

8. Jól érzékelhetőek az eltérések a városi (németajkú) polgárság sorsának, asszimilációjának, magyarosodásának felfogását illetően Tormay Cécile *A régi ház* (1914) és Márai idevonatkozó, a Grosschmid-ösökről közölt megnyilatkozásai között. Az író Thomas Mannhoz erősen hasonlóan Verfall-ként, hanyatlásként látja az Ullwingok családtörténetét, hogy megoldásnak villantsa, ajánlja az anyaságot és a falura költözést. Máraínál a magyar polgárváros (Kassa, Kolozsvár) európai távlatokat kap, a magyarosodás részvétel a közös történelemben. *Vö. tőlem: Egy polgári család és vidéke. Márai Sándor „családi” krónikája*. In *Uő: Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán*. Szeged 2007, 15–31.

9. Babits Mihály: *A kettőszakadt irodalom* (1927). In *Uő: Írás és olvasás*. Tanulmányok. Budapest (1938) 2, 309–324. Babits jegyzete: 388–389.

10. A két háború közötti korszak eszmetörténeti felmérésének szakirodalmából csak két könyvre hivatkozom: Juhász Gyula: *Uralkodó eszmék Magyarországon 1939–1944*. Budapest 1983; Lackó Miklós: *Korszakelm és tudomány: 1910–1945*. Budapest 1988.

11. Szekfű Gyula: *Három nemzedék*. Budapest 1920. Befogadástörténete jelzi a különféle megítéléseket. Az irodalomtörténet-írásban Horváth János: *Aranytól Adyig. Irodalom és közönsége*. Budapest [1920] céloz hasonló irányba. Másféle megközelítések olvashatók Babits Mihály és Schöpflin Aladár műveiben. Az 1930-as évektől Farkas Gyula és Féja Géza, részben Németh László asszimiláció-felfogása, könyveik bírálata mutatja az egymástól eltérő irányok harcát.

12. Márainak regényei (*Féltékenyek, Az igazi és nem utolsó sorban a Hallgatni akartam*) (ön)kritikus történetei a polgári létezés, műveltség háttérbe szorulásának, válságának. Publicisztikájából az alábbiakra utalok: *Polgár és gyermeke*. Ujság 1927. okt. 27, 5, *Dupont, a fasiszta*. Pesti Hírlap 1940. júl. 21, 5–6, valamint: *Elsikkadt Budden-brooks-ok*. Ujság 1935, ápr. 18, 5.
13. Vö. tőlem: *Márai Sándor (ön)kanonizációja*. In. Uő: „*Ne az író történjen meg, hanem a műve*”. *A politikus és az irodalmi író Márai Sándor*. Budapest 2002, 9–17.
14. A cikkek bibliográfiai adatai – Mészáros Tibor: *Márai Sándor Bibliográfia*. Budapest 2003. alapján kereshetők vissza. Bethlen Margit ellentmondásos megítélése 1945 utáni találkozásai szerint: *A teljes Napló 1945*, 26, 270. *A teljes Napló 1948*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest 2008, 7.
15. *A teljes Napló 1945*, 315–316. Márai tanú Antal István perében, a lillafüredi írótalálkozóról kérdezik, ennek kezdeményezésében volt szerepe Szombathelyinek. Uo, 128–130.
16. Márai Sándor: *Ajándék a végzettől. A Felvidék és Erdély visszacsatolása*. Vál, szerk. Székely Ádám. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest 2004. A könyv címe nem Máraitól származik. Az alkalmi írások kifejezik azt az eufóriát, amit a társadalom nagy része, így Márai is, a visszacsatolás miatt érzett, ugyanakkor a Márai-írásokban a művelődéstörténeti anyag visszatartó erővel bír, néhány írástól eltekintve aligha csupán propaganda-anyagként olvasható a kötet tartalma. Annyi bizonyos, hogy Márai fokozatosan tért egészen más témákra, a *Hallgatni akartam* pedig ugyan nem vonja vissza az 1938–43 között írtakat, de rávilágít arra, mekkora árat kellett az országnak, a népnek fizetni.
17. Babits Mihály *Az írástudók árulása* (1928). In Uő: *Esszék, tanulmányok*. Összegegyűjt, szöveg-gond., utószó, jegyz. Belia György Budapest 1978. II, 207–234. Jegyzetben Belia Babits naivitásának tudja be, hogy a szélsőjobb s a szélsőbal egyként megrovásban részesül. Márai hozzászólása: *Credo, anticredo*. Porond 1932, 31. sz. Újraközli Bodri Ferenc: *Két kevésbé ismert Márai-vallomás*. Műhely, 1996. 5, 41–44. sz.
18. Rónay László: *Márai Sándor*. Budapest 2005, 132–150.
19. Vö. tőlem: *Író esőköpenyben*. Budapest 2007, 172–176.
20. Uő: *Európa elrablása*. Budapest 1947. Az útirajz és az 1946/47-es naplóföljegyzések között átfedések vannak. Önnön megítélése szerint keveset hozott haza svájci, itáliai, franciaországi útjából. Az útirajz fogadtatásában pozitív és elutasító vélemények egyként lelhetőek.
21. *A teljes Napló 1945*-ben olvashatjuk: „el kell menni Magyarországról”: 32, 34, A további három évben mintha a maradás mellett szólna több érv. 1948-ra válik nyilvánvalóvá számára, hogy sem íróként, sem polgárként nincs jövője hazájában.
22. *A teljes Napló 1945*-ben írja, talán, ha Bécs nem pusztul el, tudna ott élni. Nem a „boldog békeidők” utáni vágy, hanem a gyermekkorban megismert és a Wiesenthal-rokonsággal azonosított, visszafelé irányuló utópiaként felfogható művész-kedélyes-bohémes Bécs idéződik fel (90.).
23. Uo, 97. Az Anschluss által megsebzett Bécsről szól. Vö. még Uő: *Péntek március 11*. Pesti Hírlap 1938. márc. 13, 9, Uő: *Az osztrák ember*. Új Szellem 1938. márc. 15, 11. Vö. tőlem: *Márai Sándor Bécs-jelképe*. In. Uő: „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba...” (*Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*). Budapest 1998, 47–57.
24. Márai Sándor: *Kanada*. Pesti Hírlap 1940. máj. 19, 5–6.
25. Uő: *Teréz*. Prágai Magyar Hírlap 1930. okt. 19, 4.
26. „Mindinkább kitetszik, hogy mindazért, ami történt és még történni fog, Bethlen István és emberei viselik a felelősséget. (...) ő és emberei játszották el huszonöt év előtt a lehetőséget, hogy Magyarország demokratikus ország legyen.” *A teljes Napló 1945*, 142. „A Horthy-rezsim felelőssége példa nélkül való a magyar történelemben.” Uo, 39. „S mégis, mégis Horthyék felelősek mindezért.” Uo, 198.
27. E szempontból különösen érdekes a *Jakab polgár anyja* című írás. Pesti Hírlap 1939. jún. 4–5. *A kassai polgárok és a Kassai őrjárat* némely gondolatát transzponálja Márai egy lírai elemekkel élő próza hangnemébe. Illetőleg, ilyképpen készíti elő a színmű és a hazai őrjárat gondolatmenetének kibontását.
28. Már 1945-ben tapasztalja Márai, a kommunista lapok miként támadják. Ezek „hangszerelése, frazeológiája kísértetiesen azonos a fasiszta támadásokkal”. *A teljes napló 1945*, 353. Még utolsó éveiben is emlékezik és emlékeztet Bethlen replikájára, a szélsőjobbos urak (a parlamentben, de nyilván nemcsak ott) addig mennek jobbra, míg a szélsőbalon nem találják magukat. Uő: *Napló 1984–1989*. Budapest 1999, 34.

29. „A sznobság fojtott illata úgy áradt a fehérre lakkozott ajtó mögül, mint a bordélyok kapualjából a rossz kenőcsök, illatszerek és a fertőtlenítő orvosságok szaga. Most pontosan úgy éreztem magam, mint a színész egy perccel fellépés előtt: lámpalázam sem volt, az ajtó zárján már motozott valaki, mindjárt belépek, kezeket szorítok, »Cher ami« mondom – és »Madame« mondom s mindenkinek szeme közé nézek. S amíg így várok, érzem, hogy valaminek vége.” Uő: *Bizánc*. Magyar Csillag 1943, 29. A novella, Márai Nyugat-alkonya-látomása beépült a *Sértődöttek* 1. kötetébe. Az országos diagnózis európaivá dimenzionálódik.

30. A Bárdossy-perről tendenciózusan összefoglalt két füzet: *A Bárdossy-per. A vád 1. A tárgyalás és az ítélet 2.* Szerk. Ábrahám Ferenc, Kussinszky Endre. Budapest 1945. Márai Bárdossy-portréja differenciált, rétegzett, a személyes tapasztalat és a kortársi hírek figyelmes feldolgozásából származik. *A teljes Napló 1945*, 338.

31. Sz-né hazajött Moszkvából, elmondta H-nak, mit lehet tudni Bethlenről. H. – a kötet jegyzetei szerint – Haynal Imre vagy Hetényi Géza. Sz-né lehet, hogy Szekfűné. *A teljes Napló 1948*, 193–194.

32. Már az emigrációban Kristóffy József, egykori moszkvai követ fia tolmácsolja Márainak apja beszélgetését Molotovval, majd hazatérését követőleg Bárdossyval. Uo, 227–229.

33. Márai Bethlenék szalonjában is találkozott a németbarátá lett Bárdossyval, aki akkor bukaresti követ volt. *A teljes Napló 1946*. Sorozatszerkesztő Mészáros Tibor. Budapest 2007, 17–18.

34. E lapokon véli úgy Márai, hogy Bárdossy pálfordulása akkor következett be, mikor nem fogadták az angol udvarnál, mert elvált nőt vett feleségül.

35. Romsics Ignác: *Bethlen István. Politikai életrajz*. Budapest 1991. Márai Nagy Ferenc miniszterelnök moszkvai látogatását, Bethlen sorsát feltehetőleg megpecsételő magatartását mérvadó személyiség elbeszélése nyomán írja meg. Eredetileg Márai pozitív Nagy Ferenc-képe (*A teljes Napló 1945*, 269.) negatívra változik – szintén más szemtanú elbeszélése nyomán. *A teljes Napló 1947*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest 2007, 110, 115: A hazai propaganda igyekezett a lemondott miniszterelnököt rossz színben feltüntetni. Az apologetikus hangnem ellenére sok fontos adattal igyekszik tisztázni a kérdést Hőgye Mihály: *Hogyan mondott el Nagy Ferenc?* (1986) In *Nagy Ferenc miniszterelnök. Visszaemlékezése, tanulmányok, cikkek*. Összeáll, bev. Csicsery-Rónay István. Budapest 1995. 90–100.

36. A 3. sz. jegyzetben i.m, 123.

37. A 35. sz. jegyzetben i.h.

38. Ady Endre: *Akik mindig elkésnek*. In Uő: *Összes versei III.* (1906. jan. 28.–1907.) S.a.r. 1906 Koczkás Sándor, 1907 Kispéter András. Budapest 1995, 112.

39. Szabó Zoltán: *Korunk könyve. Márai Sándor: Vasárnapi krónika – Révai*. Magyar Csillag 1944, 170–174. Az idézet: 174. Márai világszemléletére igen jellemző, hogy ebben a publicisztikai gyűjteményben nem kapott helyet az az anyag, amelyet az *Ajándék a végzettől* kötetben összegyűjtöttek. Hanem az a tendencia érvényesül, amit a mottó formájában idéztem Máraitól.

40. Az 1. sz. jegyzet i.m, 70.

41. A dolgozat csupán az elemzett mű néhány problémafölvetésének, a problémák főleg naplókbeli előfordulásának bemutatására szorítkozott. A történetírás feladata lesz a *Hallgatni akartam* beiktatása a korszakot tárgyaló emlékiratok közé. Márai egész életében politizált, közvetve is, máskor közvetlenül is. Önminősítését azonban ekképpen fogalmazta meg egy helyütt (hogy aztán sok esetben eltérjen ettől): „Az író csak egy módon politizálhat: ha elmondja az igazat az életről s a hazugsággal, az érzések és az öntudat lustaságával szemben igényérzetre neveli az embereket.” Az 1. sz. jegyzetben i.m, 203.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Laknak-e a homokórában madarak?

DÉRY TIBOR SZÜRREALISTA KORSZAKÁRÓL

Irányzatok között

Déry Tibor tízes évek végétől kezdődően írt művei (prózák, drámák, verskompozíciók) gyakran jelentős késéssel jelentek meg, kéziratban maradtak, némelyikük teljesen el is veszett. Ez lehet az egyik oka annak, hogy Déry (egy lehetséges opció szerint 1921 és 1930 közé tehető) avantgárd korszakának irányzati besorolásai meglehetősen hozzávetőlegesek. Másik ok, hogy a magyar avantgárd művészek (és főleg az írók) jellemzően nem egy-egy irányzat mellett kötelezték el magukat – kerülték, hogy dadaistának, konstruktivistának vagy szürrealistának minősítsék önmagukat –, hanem némileg eklektikus, szintetizált formában fogadták be és gondolták tovább az egyes irányzatokat, többnyire az „új vers”, „új művészet” szókapcsolatokat vonatkoztatva saját műveikre. Végül az irodalomtörténeti összefoglalók nagyvonalú terminushasználata sem kedvezett annak, hogy megnyugtató irányzati besorolások szerint rendeződjék valamilyen narratívába Déry életművének korai rétege. Bori Imre terminushasználata a magyar avantgárdról szóló „trilógiájában”¹ kitér a magának az avantgárdnak a fogalomkörét is (már-már a „modernség” szinonimájaként használva azt), a szürrealizmus terminus hatókörét pedig Tamási Áron, Szentkuthy Miklós műveire, vagy Illyés Gyula, Déry Tibor, József Attila harmincas években írt alkotásaira is kiterjeszti. Déry *Pesti felbőjték* és *Befejezetlen mondat* című művei is bekerülnek ilyenformán egy olyan összefüggésrendszerbe, amelynek struktúráját szétfeszítik.

Hogy megpróbáljuk valamelyest behatárolni az avantgárd tájékozódás dominanciáját Déry életművében, Botka Ferenc kutatásaira alapozva két fordulatot tekinthetünk: az egyik a *Bécsi Magyar Újság*ban megjelent nyílt levele Kassák Lajoshoz, amelyben már *Dadaizmus* című, *Nyugat*ban közölt cikkének tapasztalatával háta mögött szól többé-kevésbé értékelőleg Kassák számozott költeményeiről.² A fordulat a korábban szinte kizárólag a *Nyugat*ban publikáló fiatal szerző közeledését is jelenti a MA bécsi köréhez. Ezt követően Déry Bécs mellett a München-közeleli Feldafingban, Berlinben, Párizsban és Perugiában tölt hosszabb időt Budapestre történő, 1926. októberi visszaérkezése előtt – itt és utazásai egyéb helyszínein bőséges alkalma nyílik az avantgárd irányzatokkal való ismerkedésre, személyes és szakmai kapcsolatok kiépítésére. Pesten részt vesz az 1926–1927-ben megjelenő *Dokumentum* megalapításában, és több avantgárd jellegű kötet megjelentetése után 1928–1929-ben egy nagyobb terjedelmű kísérleti regény megalkotásán dolgozik, amelyből egy 1929. májusi levele alapján mintegy 300 nyomtatott oldalnyi már megírt. Ez a regénye végül nem készül el, csupán egy 35 lapnyi gépirat maradt fenn belőle, amelyre Déry saját kezűleg ezt jegyezte fel: „Az eldobott regény előjátéka”.³ 1930 táján, miután belátja, hogy képtelen befejezni a regényt,

illetve szembesül azzal is, hogy avantgárd színműveinek nincs esélye bemutatásra sem német, sem cseh, sem magyar közegben, hátat fordít az avantgárdnak, és megjelentetésre esélyesebb műveket kezd írni – például lerövidíti, olvasmányosabbá teszi a filozofikus, 1921-ben befejezett *A menekülő ember* című regényét, és *Éneklő szikla* címmel adja ki. Lektúrjegyeket mutató önéletrajzi regényt is ír *Az átutazó* címmel (később: *Pesti felhőjáték*), és versei is klasszikusabb poétikájúak lesznek a harmincas években. Kísérletező kedve, lázadó attitűdje továbbra is életműve ismertető jegye marad, de ezt a mozzanatot, az 1930-as évet tekinthetjük az avantgárd korszak lezárulásának. Ezzel együtt megállapítható, hogy Kassák mellett Déry az, aki a leghosszabb ideig tart ki az avantgárd poétika mellett a korai avantgárd nemzedékből – természetesen nem mellékes az sem, hogy kiemelkedő műveket hoz létre különböző műfajokban: dadaista kép-szöveg kollázst (*Az ámokfutó*), szürrealista prózát (*Ébredjetek fel!*; *Kék üvegfigurák*; *Elbagyják egymást és meghalnak*) és verseket (*A nagy tehén*; *A felhőállatok*; *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*), dada és szürrealizmus határvidékére helyezhető kísérleti színműveket (*Az óriáscsecsemő*; *Mit eszik reggelire?*).

Előrebocsátva, hogy poétikai szempontból nincs radikális törés a húszas évek Déry-szövegeiben – dada, konstruktivizmus és szürrealizmus fokozatos átstrukturálódásáról beszélhetünk inkább, az 1922-ben befejezett *Alkonyodik, a báránnyok elvéreznek* esetében pedig alighanem expresszionista utórezgésekről is –, a szürrealista tájékozódás dominanciáját Botka Ferencsel összhangban legmegalapozottabban a párizsi tartózkodást követő időszakra tehetjük, tehát 1926 januárjától valószínűsíthetjük.⁴ Írói tevékenysége szempontjából ugyan az 1923 októberétől kezdődő párizsi tartózkodás nem termékeny, de Illyés Gyulával kialakuló barátsága, Yvan Goll, Philippe Soupault, Tristan Tzara személyes megismerése ezekre az évekre esik, szédítő tempójú ide-oda utazgatás mellett Európa nagyvárosai között, bélyegkereskedőként. Úgy tűnik, ez az élményanyag a perugiai tartózkodás idején, 1926-ban kívánczik először sűrítettebb módon szürrealista szerkesztésű művekbe. 1926 a budapesti *Dokumentum* megalapításának éve is, amelynek szépirodalmi anyaga az irodalomtörténészek egybehangzó véleménye szerint a magyar szürrealizmus jónéhány főművét tartalmazza Illyés Gyulától (*Sub specie aeternitatis*; *Újra föld*), Déry Tibortól (*A felhőállatok*; *Az úszó szigetek*; *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*), Németh Andortól (*Eurydice útja az alvilág felé*) és Kassák Lajostól (*Olajfaág*), igaz, képzőművészeti, építészeti anyaga inkább Kassák konstruktivista tájékozódásának lenyomatát őrzi továbbra is.⁵

1927-ben Déry több olyan programcikket is megjelentet, amelyik a szürrealizmus egyfajta egyéni értelmezését tekinti saját költészete kiindulópontjának. *A homokóra madarai* címmel publikál egy új lírával kapcsolatos előadásszöveget a *Korunk* 1927. márciusi lapszámában. Az írás vitát kavart – Sinkó Ervin és Pap József hozzászólásaira Déry ugyancsak a *Korunk*-ban válaszol 1927 júliusában.⁶ 1928 augusztusában a *Munka* című lap megindítását tervező Kassák már „realisztikusabb” regény írását várná Dérytől⁷ – aki ennek az elvárásnak még közel másfél évig ellenáll.

Déry szürrealista korszakát a fentieket figyelembe véve tehát 1926–1930 közé helyezzük, a *Dokumentum* illetve az *Ébredjetek fel!* fókuszpontjai felől tekintve időben vissza és előre a többi Déry-művekre.

A *homokóra madarai*-vita viszonylag ismertnek mondható a magyar avantgárd szakirodalmában: Bori Imre a vitázók alaptéziseit kiemelve ismerteti *A szürrealizmus ideje* című könyvében,⁸ Deréky Pál még részletesebben, kritikailag foglalja össze Déry és a vele vitába szálló Sinkó Ervin érveit.⁹ Magukat a Déry- és Sinkó-írásokat teljes terjedelmükben újraközli Béládi Miklós és Pomogáts Béla programcikk-antológiája.¹⁰

Déry előadásformában megírt szövege voltaképpen nem mélyed el a szürrealista irányzat bemutatásában: általánosabban érvel egy kifejezésmód létjogosultsága mellett, egy jól érzékelhetően elutasító közegben.¹¹ Azt a meg-megújuló „ismeretterjesztő” igyekezetet láthatjuk Déry szövegében is, amelyik a művelt értelmiségi közönséggel próbálta elfogadtatni az avantgárd kifejezésmódot. A megjelenés helyére is figyelve, korábról a *Korunk* alapító főszerkesztőjének, Dienes Lászlónak néhány írását is említhetnénk ebben az összefüggésben, aki *Miért nem érti a mai ember a ma művészetét* címmel többek között az „érthetetlen” művek mögött álló világnézet felvázolásával próbálta legitimálni magukat a műveket néhány évvel korábban.¹² Déry más érvelésmódot választ – lényegében az irodalmi művek világának öntörvényűségéről beszél, arról, hogy a külvilágot szervező logika nem érvényesül szükségszerűen az irodalmi művek logikájában: azok önálló, mindentől független világokat hozhatnak létre, saját szabályszerűségekkel.

Déry érvelésének kiindulópontjait számos korabeli teoretikus szövegben megtalálhatjuk – többek között André Breton 1924-es *Szürrealista kiáltványában*, amelyik épp a képzelet létjogosultságának hangoztatása felől indul, a célszerűség-elv és a hasznosság-elv zsarnokságát vázolja: „[a gyermekkorban] egyszerre több élet távlata tárul fel előtte, berendezkedik ebben az ábrándban, s ezentúl már csak a pillanatnyi és végletes könnyelműség vezérli mindenben. (...) Egyre több a veszedelem, az ember meghátrál, lemond a meghódítandó terület egy részéről. Most aztán már csak azt engedélyezik, hogy hajdan határtalan képzelete valamilyen önkényes hasznossági elv szerint működjék, s minthogy ezt az alantas szerepet képtelen sokáig betölteni, húszéves kora körül általában inkább magára hagyja az embert, sötét sorsával együtt. (...) immár testestül-lelkestül a parancsoló gyakorlati szükségszerűség rabja lett, s ez nem engedi, hogy megfélemedjék róla. (...) Drága képzelet, én éppen azt szeretem benned, hogy nem ismersz irgalmat.”¹³ Déry is a valóság-képzelet összefüggéstől indul, amikor három tételmondatot állít viszonyba egymással: „A jegyszédő ma délben Vilmos császárnál ebédelt.”; „A jegyszédő a homokóra madarainál ebédelt.”; „A rét keble virággal van tele.”¹⁴ Az első mondat, mondja Déry, a valóság keretein belül születik meg, még ha különféle gyakorlati okokból épp ott és akkor lehetetlen is, amit állít. A harmadik mondat a metaforikus líraiság tradicionális hasonlósági elve alapján születik meg (forma, virággal ékesítettség stb.), „életet lehel a rétbe”, mondja az egyik, előadászövegbe írt felszólaló, ez a látszólag általánosságra törő kép viszont Déryben a felidézett kulturális-történeti reminiscenciák miatt kellemetlen érzéseket kelt, történetiségében mutatkozik meg: „hátha nekem nem tetszik az, hogy a nők virágot tűznek keblükbe? Én 20 éve nem láttam keblében virágot viselő nőt. S ebben az

esetben számomra az áthasonulás nem is következik be, vagy ha bekövetkezik, csak régi emlékeimen át, tökéletlenül, s miután bekövetkezett, divatjamúltan, antipatikusan fog rám hatni a kép. Egy rétet látok magam előtt, mely nem rét, mert keble van, de nem is asszony, mert fű nő a keblén, mezei egerek szaladnak dombjai közt s vakondok rágja beleit.”¹⁵ Déry itt voltaképpen azt a de-metaforizált olvasatot érvényesíti Arany János verssora esetében, amelyet a modern költészettől elvár: hogy a kép a maga konkrétságában érvényesüljön, érvényességében ne törekedjék általánosíthatóságra. Déry egyik legfontosabb tézise ez: „Az új líra tudatosan a valóságon kívül él, egy új realitással folytatva emezt. (...) Arany János tudatosan, fikcióként használja fel a metaforát, míg az új lírikus azt állítja, hogy a homokórának valóban vannak madarai. (...) Egy versről van szó, melynek sorai közt ide-oda röpködnek a homokóra madarai. Nem tűr kétséget, hogy ezek a madarak élnek. De csak a vers határain belül. Az új lírikus nem állítja, hogy azokban a homokórákban, melyek minden tisztességes háziasszony konyhájában található, madarak élnek. Sőt, határozottan tiltakozik ellene. Az ő homokórája semmi más homokórához nem hasonlít. S ennyiben új realitás. (...) A modern lírikus jobb szereti a kebel nélküli rétet. Mindent a maga helyén. Puritán és kegyetlen. A költészet nem a valóság égi mása s a valóság nem költészet. A rét maradjon rét s a kebel is a maga helyén. Az életet s a költészetet csak úgy nem lehet összekeverni, mint ahogy egy és ugyanabba a térbe nem állítható egyszerre két test. Csak egymás mellé, fölé vagy alá.”¹⁶

Déry mondataiban hangsúlyozhatjuk az oppozíciós struktúrát (a háziasszonyok homokóráiban nem élnek madarak), de fontos felhívni a figyelmet arra a visszatérő szófordulatra, amelyik inkább egyfajta komplementáris struktúrát állapít meg „valóság” és „új realitás” között: „egy új realitással folytatva emezt”; „egymás mellé, fölé vagy alá”. A szürrealista gondolat voltaképpen a valóság terepének kiterjesztésében érdekelt, abban, hogy az álmok vagy az örület (és a sor folytatható) realitásai is hozzáépíthetők legyenek a valósághoz. Azoknak a lehetőségeknek a fenntartását tartaná kívánatosnak, amelyekről a gyermekkor képzeletvilága kapcsán beszélt a Breton *Szürrealista kiáltványából* idézett mondat.

Ebben az értelemben félrevezető Deréky Pál vitaösszefoglalójának indító mondata, miközben a további észrevételeit helytállóan gondolhatjuk: „A magyar szürrealista ars poetica legjelentősebb elméleti újdonsága az a követelmény, hogy nem szabad keverni egymással, hogy szigorúan el kell választani életet és irodalmat.”¹⁷ Újdonságként ez meglehetősen megkésett volna (*Négy fal között*ről írott kritikájában Ady már elsöprő retorikával igyekezett élet és irodalom szféráinak elválasztásával, magát az élet terepére helyezve, Kosztolányit az irodalomba küldve) és ugyanakkor a l'art pour l'art elvével egybevetve korántsem lenne specifikus. Saját olvasatom szerint Déry elsősorban nem az élet és az irodalom szféráit választja el, hanem a valóság különböző rétegeit, létjogosultságot követelve olyan valósággrétegek számára, amelyek nem férnek bele a köznapi logikai struktúrákba, legitimációt sürgetve olyan új logikák („érzelmi logikák”) számára, amelyek szerint „a homokóra madarai” szókapcsolat jelöltje is realitás. Ahogy Déry maga is mondja (és Deréky idézi is összefoglalójában): a modern költő „nem hazudik, mert nem a realitást formálja át, hanem önmagából teremt egy új realitást. Nem hazudik, mert

nincs logikája.”¹⁸ Ebből voltaképpen az következik, hogy minden egyes vers határain belül teljes valóságokkal találkozunk, amelyek a „külső valósághoz” képest mellérendelt viszonyba helyezhetők, legalábbis az olvasói percepciókat tekintve. Ha megpróbáljuk továbbgondolni Déry provokációját, akkor legfontosabb tétjét abban a kiindulópontban láthatjuk meg, hogy a társadalmilag kínált (utilitarisztikus stb.) valóság fikciója a maga kizárólagosságában elfogadhatatlan: fikciójellegének belátásában, valóságosabb valóságok építésében alternatív (költői vagy egyéb) világok jelenthetnek kiindulópontot.

Ha elméleti újdonságokat keresünk a cikkben, Déry szigorúsága inkább a metaforikus kifejezőmód esetében mondottak kapcsán meglepő (Sinkó Ervin bírálata majd éppen ehhez kapcsolódik), és ennyiben a nyelvi jel materialitásának történetileg valóban innovatívabb koncepcióját jelenti be.

Déry, mint már utaltam rá, az elutasító közeget magát is beleírja a szövegbe, közbeszóló résztvevők karikírozott szólamaként – színpadi szituációt hoz létre, és részben ebben (és nem feltétlenül a kifejtett gondolatok természetében) áll írásának innovatív jellege.¹⁹ Egyik felszólaló, egy dekoratív iparos visszatérő módon a „Nem áll” észrevételét hangoztatja valamiféle köznapi utilitarista logika szerint, egy másik pedig, aki saját bevallása szerint „a művelt középosztályt képviseli”, a hagyományos lírai költészet organikus eszményét kéri számon az előadón.

Sinkó Ervin joggal figyelmeztet arra hozzászólásában,²⁰ hogy a „lehetséges világok” tételezése nem a modernség fejleménye, hanem már legalábbis a romantikától kezdődően jelen van a művészet történetében. Vitacikkében azt kifogásolja, hogy Déry megáll a vers külön logikája melletti kardoskodásnál – de ez Sinkó szerint nem érdem, és nem is újdonság. Felveti az új vers organikuság-elvhez való viszonyát, ami Déryt érzékelhetően zavarja majd: „Ha a szellem láthatóvá, tetté akar válni akár lázadva, akár testvériesülve, a matéria, az érzékelhetőség logikája köti. Az új líra már most a szellem és matéria ezen organikus összefüggésének tagadása, általában az organikusnak tagadása és a törvény nélkül élő, esetleges szubjektivitás önkényét, anarchiához való jogát deklarálja.”²¹ Sinkó az „elrendezetlenséget” problematikusnak látta, értelmezése szerint „ez nem kinyilvánítás, ez a kinyilvánítandó”,²² analóg azzal, ahogyan „egy állat titokzatosan kimeredő szomorú szeme” hatást gyakorolhat az emberre. Sinkó a kollektívitasba visszavezető mozzanatot hiányolja az így jellemzett, kaotikus-anarchisztikus avantgárd versbeszédből, a feszültségek feloldását, az individuum elszigeteltségének megszüntetését. Nem nehéz ráismernünk ebben az érvelésben a „szocialista” tendenciájú kollektív művészet elvárására, amely gyakran Kassák értekező írásaiban is megjelenik.

Déry válasza mintha Reverdy szürrealisták által is átvett szempontját visszhangozná: a költői kép annál sikerültebb, minél távolabbi képzetköröket tud összekapcsolni – és az Arany János-féle, Petőfi-féle metaforákat ehhez képest a racionális logika körébe utalja.²³ Ez voltaképpen a nem-metaforikus összefüggések tételezését jelenti önmaga iránti elvárásképpen. Az anyagszerűség részletezőbb kifejtésével próbálja cáfolni Sinkó anarchizmus/szubjektivizmus-vádjait: „komolyabban vesszük a realitást, mint bármelyik más előttünk járó nemzedék, tárgyilagosan szemléljük, lemérjük értékét, határait, anyagszerűen bánunk vele. (...) Még mes-

terségünket is célszerűbben, tehát anyagszerűbben kezeljük, a legszigorúbb ökonómiával, nem tévesztjük össze, mint azt Ön teszi, az anyagot az eszközzel. Tudjuk, hogy a realitás folyton mozgó, változó, megrögzíthetetlen anyag, kutatjuk az összefüggéseket, mert tudjuk, hogy minden összefügg s hogy a realitás s az irrealitás is találkozik egy egyelőre még ismeretlen ponton.²⁴ A szürrealizmus nem metaforákban beszél, ennél materiálisabban gondolja el a nyelvi jeleket. A szürrealizmus ennyiben nem „esztétikai” program, tehetnénk hozzá, ezért sincs értelme a szürrealizmus poétikájának akkurátus körülírására – hiszen az esztétikai közegben használt szürrealista típusú képiség elszakad az irányzat eredeti kontextusától.

Déry átveszi válaszába a *Dokumentum* 1927. májusi számában megjelent programcikkének fő passzusait is.²⁵ Ebben kijelenti, a modern költészet legfontosabb (ős)egysége a szó – amelyet nem elrendezettségében, szintaxisában, és nem is rögzült jelentésével együtt tételez: „A szó, amely lehet a valóság megjelölése, neve, de nem szükségképpen az. A szó absztrakció is lehet, grammatikai hajtószíj, zenei hangemlék, optikai kép, lehet minden racionális értelem nélkül hangcsoport is, meghatározhatatlan asszociációk gyűjtőmedencéje. A szó – minden szó – elasztikus levegőréteget visel maga körül rokon szavak vagy valóságrészek emlékeiből: az asszociációkból. A grammatika (sintaxis) logikai rendszerbefogása a szavaknak, melyet az új vers, ha túl nehézkesnek, közvetettnek talál, egyszerűsít vagy felold. Az értelmi rendszert érzelmi rendszerré építi át.”²⁶ Ezáltal voltaképpen az avantgárd vers szabadabb szintaxisának, távolibb asszociációinak létjogosultsága mellett érvel. Az organikus versépítkezés bizonyos fokú érvényességét fenntartja viszont, a professzionális, saját elvek szerint cselekvő alkotó szerepének körülírásához erre láthatólag szüksége van. Az avantgárd vers kollektív relevanciájának kérdéskörét pedig érezhetően övön aluli támadásként értékeli, a materialitás-elvre való hivatkozás annak a stratégiának a fő eleme, amely révén a támadást hárítja. A másik összetevőt a mélylélektani megalapozottság kollektív jellegében próbálta megtalálni már a francia szürrealista csoport is – Déry erre vonatkozó mondata ugyan nem jelenik meg a *Korunk*-cikkben, de az említett *Dokumentum*-beli szövegben megtalálható: „Az új vers önálló életet él. (...) Szociálisabb a régi versnél az öntudatalatti, az ösztönös élet egyetemesebb erkölcsösségénél fogva, ezért szuggesztívebb is mindenki számára, aki elfogulatlanul s irodalomtörténeti gátlások nélkül a közelébe engedi.”²⁷ Mint ismeretes, az erre az elvre történő hivatkozás csak igen rövid távokon bizonyult elfogadhatónak a kommunista mozgalmak szürrealizmussal kapcsolatos elvárásait tekintve, Közép-Európában és Franciaországban egyaránt. Olyan elvárások csápjai nyúltak ki ezekben a hónapokban a *Dokumentum* irányába a legkülönbözőbb politikai-művészeti oldalakról, amelyeknek a lap nem kívánt, és valószínűleg meggyőződéssel nem is tudott volna megfelelni.

Déry-szövegek a Dokumentumban

Idéztük már Déry *Dokumentum*-beli esszéjét *Az új versről* – azt az írást, amelyikből a Homokóra-vitába is átemelt néhány passzust. Bori Imre minősítése így hangzik a cikkel kapcsolatban: „Déry Tibor esszéje zárta le a *Dokumentum* vezéregyéniségei

eszmélkedéseinek a sorát, ő rögzítette frappáns módon, leginkább esszészzerűen, az új vers eszményéről a summás álláspontokat, rendszerbe foglalva azokat a kérdéseket is, amelyek Németh Andor és Illyés Gyula figyelmének középpontjában álltak, kétségtelenné téve ugyanakkor, hogy a szemlélet szempontjából Déry Tibor szürrealista vilásképe volt a legteljesebb.²⁸ Bori értékeléséhez talán annyit érdemes hozzátenni, hogy mindhárom szerző a lehető legáltalánosabban próbált „az új versről” beszélni, kerülve az irányzati besorolásokat. Illyés Gyula *Sub specie aeternitatis* című írása egy másik vonatkozásban emelkedik ki a többiek közül: azzal, hogy technikai-gyakorlati aspektusokat is megfogalmaz – így az automatikus írásra vonatkozó reflexiók igencsak ritka korabeli magyar példái közé sorolhatjuk.²⁹

A folyóirat programjával kapcsolatban fontos felidézni Déry Tibor korabeli álláspontját, amelyet jóbarátjának, Szilasi Vilmosnak fejtett ki, aki (akárcsak a másik barát, Bernáth Aurél) kritikus véleményt fogalmazott meg a *Dokumentum* első lapszámát végigolvasva: „Hogy a *Dokumentum* nem tetszett, nem értem, ha volt is benne egy-két gyengébb ügy. Nekem a lap általános karaktere ellen volt kifogásom (nem tudom, megírtam-e), támadó éle nem volt eléggé konkretizálva, értem ez alatt, hogy a benne foglaltak csak egzisztenciájuknál fogva agresszívek, de nem formailag. Igaz, hogy az ellenzékiesség, amit mi képviselünk, oly általános, hogy nem fejezhető ki purifikációs vagy reformok módszerével – nem szorítható be a meglévő rend kereteibe. De van ennek a tagadásnak egy kifejezése, amely elérhető és egyébként is beleillik a világ mai arcába: a satíra. Nekem ez az elképzelésem a lapunkról – nem tudtuk megvalósítani, mert Kassák, aki fölött állandóan ott lebeg Damoklesz kardja, nem akarta a lap első számát túl feltűnőnek – hazánk, hogy is mondjam, egészségügyi viszonyai leírhatatlanok, minden szóra vigyázni kell az embernek, amit leír, ha nem akarja, hogy elkobozzák. De a második szám (jövő héten jelenik meg) már inkább olyan lesz, amilyenek én akarom.”³⁰

Az első *Dokumentum*-lapszám „támadó éle” részben a *Nyugat* ellen irányult, Dérynek nyilván ezt is magyaráznia kellett Szilasi Vilmosnak, Babits barátjának. Érdemes ugyanakkor megvizsgálni az első és a második lapszám közötti különbségeket Déry javasolt perspektívája felől. Kétségtelen, hogy a második lapszámiban erősebb a satirikus töltet. Már a felütést is Déry hírkollázsai határozzák meg ezúttal – kritikai töltetük evidens, és elsősorban a „polgári” morál illetve a jólfésült, konformista ostobaság ellen irányul. (Az első *Dokumentum*-számban Déry az Ady-kultuszt parodizálta hasonló hangnemben, kedvenc borbélyfiguráját felléptetve.)³¹ Ezek a szövegek ugyanúgy „talált tárgyak”,³² mint korábban *Az ámokfutó* című hosszúvers kiindulópontjául szolgáló hóhér-riport. Déry helyenként minimális kommentárral is ellátja a bevágott hírrészleteket, de egyetérthetünk Botka Ferencsel, aki ezeket a kollázsokat is beillesztette a Déry-életműkiadásba, hogy a műfaj lényege az összeollózott nyersanyag megszerkesztettségében rejlik, illetve annak felismerésében, ahogy ezek a köznapi hírek kinagyítva jeleznek valamit a fennálló társadalmi állapotok abszurdításából.³³ A lapszám közli Déry *Mit eszik reggelire?* című színpadi játékának egyik jelenetét is, amelyik szintén a polgári család, a bankvilág, a felszínes/gépies kommunikáció satirikus képét komponálja meg. A násznép ifjú párt dicsőítő sablonszövegei például becsmérlő szövegekké változnak

a közvetítő gépezetben, amelyik a sajtó emblémája is („kulisszák nagy újságlapokat ábrázolnak, hírekkel, hirdetésekkel”), de ezt senki nem veszi észre, a násznép és az érintettek ugyanúgy éljeneznek.

Szatirikus hangnemű kritikát fogalmaz meg a lapszámban Illyés és Déry a korabeli magyarországi, *Dokumentum*nál kevésbé színvonalas avantgárd kezdeményezésekkel kapcsolatban, igényességet kérve számon a modern francia költészetet népszerűsíteni kívánó Tamás Aladártól és Molnár Józseftől, akik félrefordításoktól hemzsegő versantológiát jelentettek meg, illetve az *Új Föld* folyóirattól, amelynek programcikkei (Déry szerint legalábbis) ellentmondásba keverednek önmagukkal. Ez a lapszám közli Illyés szellemes telefonkönyv-kritikáját is, amely ebben a kontextusban ugyancsak az utilitarista szemléletmód megfricskázása.³⁴

Bár a hírkollázs műfaja a további *Dokumentum*-lapszámokban is jelen van, összességében elmondható, hogy a satirikus töltet alighanem ebben a második, 1927. januári *Dokumentum*-számban a legerőteljesebb. Déry és Illyés ilyen jellegű, csipkelődő és mégis tétekekkel bíró avantgárd tréfáit a lap tendenciaszerűen nem követte – Kassák komolysága végső soron meghatározó maradt. A lap irányultsága szempontjából Déry elképzelései visszafogottabban érvényesültek, hírkollázsai mellett (amelyek a további lapszámokban hátrább szorultak a laptestben) inkább szürrealista versek és cikkek publikálásával, szerzőként vette ki részét a lapprofil alakításában.³⁵

Déry perspektívája felől is úgy tűnik tehát, nem volt konszenzus a szerkesztők között a lap által követendő programmal kapcsolatban, illetve arról, hogy mit enged meg a korabeli magyarországi nyilvánosság. Bori Imre jellemzését következőképpen jórészt helytállóként fogadhatjuk el a lap irányultságáról: „A folyóiratnak elsősorban irodalmi törekvései mutatnak szürrealista vonásokat, míg a művészetek többi ágában Kassák konstruktivista szemlélete érvényesült. »A *Dokumentum* különös fontosságot tulajdonított a modern építészet magyarországi propagálásának, s e munka java részét Forgó Pál végezte, aki könyvet is írt a modern építészetéről.«³⁶ De konstruktivista szelleműek a színpaddal, tánccal, zenével, különösen pedig a film kérdéseivel foglalkozó cikkek is.”³⁷

Az óriáscsecsemő és az Ébredjetek fel! közös vonásairól

Az óriáscsecsemő című darabot egybehangzóan a magyar avantgárd dráma egyik remekművének tartja a szakirodalom – keletkezése 1926 tavaszára tehető, megjelenésére viszont csak évtizedekkel később került sor. Az *Ébredjetek fel!* című „hosszúmesét” mintegy két évvel később, 1928 tavaszán írja Déry, és még annak az évnek a júliusában meg is jelenik a *Nyugat*ban.³⁸

Az alábbiakban néhány strukturális hasonlóságra hívom fel a figyelmet a két mű között, ugyanakkor a szürrealizmus vonatkozásában is fontos időképzeteket és egyéb motívumokat állítok előtérbe.

Botka Ferenc a *Déry Tibor és Berlin* című kismonográfiájában a következő megállapítást teszi az író időszemlélete kapcsán: „Az idő őt nemcsak műve szempontjából érdekelte. Az időt helyenként olyan valaminek ábrázolja, amelyet önmagáért is érdemes szemügyre venni, mint a környezet, a külvilág, de egyben az em-

ber belső létezésének az alkotórészét; mint ami szerves – helyenként materiális, helyenként pszichikai – eleme a világgal való emberi kapcsolattartásnak.³⁹ Az irodalomtörténész arra nézve is talál adatokat a korabeli levelezésekben, hogy Déry 1920 decemberében Bergson-könyvet olvasott, illetve hogy 1923-ban nagy valószínűséggel olvasta Babits Mihály *Gondolat és írás* című könyvét, amelyben egy fontos, átfogó Bergson-ismertetés található, és ez egyebek mellett az idő nem egyenmű természetéről való bergsoni elméletre is kitér.⁴⁰

Az óriáscsecsemő és az Ébredjetek fel! egyaránt körkörös szerkezetű – a ciklikus ismétlődés elvéből indulnak ki. A lineáris előrehaladású időt nem feltétlenül tagadja egyik mű sem, de az időszerkezet révén a változást, a fejlődéselvet mégis tagadják: ugyanahhoz a helyzethez érkezünk vissza mindkét mű végére, ahonnan indultunk. *Az óriáscsecsemő* első jelenetében az újszülött világra jövetelét várják a szereplők. A növekedésről/nevelődésről az Apa és „hitelezője”, Nikodemos sajátos módon egy köznapi műfajt megidézve beszélnek: „Persze, a csecsemőkori gyermeknapló még csak adatgyűjtés, amely gyűjtés módja még a szakemberek előtt sem tisztázott dolog. Az egyéves kortól az iskolaköteles korig terjedő öt év naplója könnyebb, pontosabb és érdekesebb.”⁴¹ Önreflexív passzusként is olvashatjuk az erre vonatkozó párbeszédét: az óriáscsecsemő története egyfajta rendhagyó babanaplóként kínálkozik, amely sűrített, idősíkokat és életkorokat egymásra montírozó formában mutatja be az újszülött eszmélkedését. A Lajosnak és Hermaphroditosznak egyaránt nevezett csecsemő testi és szellemi fejlődése gyorsított ütemben zajlik (ebben a népmesei, három nap alatt felnövő hősökre emlékeztet), ugyanakkor ez a sűrített, hiperbolizált ábrázolásmód lehetőséget ad arra, hogy a *Szürrealista kiáltvány*ban emlegetett lehetőségeket mintegy be is teljesítse a még nem szocializált szereplő. Az egyik színpadi utasítás ezt a korlátlanságot a lehető legmateriálisabb értelemben írja le: „Megjelenik az Újszülött, emberfölötti nagyságú csecsemő, csörgővel a kezében. Egyenesen, könnyedén jár, teljes biztonsággal, mégis, mintha vak lenne, minduntalan nekimegy a bútoroknak, ám a bútorok kitérnek előle, jobbra, balra vagy hátra siklanak, felemelkednek a levegőbe, mindennütt szabad utat engedve neki, akinek még nincsenek gátlásai, nem ismer akadályokat vagy korlátokat.”⁴² Az első jelenetekben a csecsemőt sikertelenül próbálják bevett jelentéshálókkal, elvárt érzelmi viszonyulások tételezésével behálózni a többiek, amaz sikeresen védi ki akcióikat, radikálisan tiltakozva ellenük, hol meginni és megenni próbálja őket, hol megsemmisíteni, a szeretethez hasonló gondolatok ellen pedig határozottan tiltakozik. Végül mégis bekerül egy társadalmi gépezetbe – előbb cirkuszi mutatványosként kezdi őt környezete használni, hiszen képes kívánságokat teljesíteni: amit akar, az meg is valósul. Az Apa cirkuszi zsargonjában ez így hangzik: „Tessék besétálni, hölgyeim és uraim, itt látható Maud, a csodacsecsemő, aki bebizonyítja, hogy a vágy erősebb a valóságnál, vagyis, hogy ha az ember éhes, akkor jóllakik, vagyis, hogy az élet álom.”⁴³ Ebben az értelemben a színmű a szürrealizmus néhány tézisének parodisztikus regiszterben történő megjelenítéseként is olvasható. A színmű meg-megújuló konfliktusa voltaképpen a tízévesen már életunt csecsemő integrálása a társadalmi struktúrákba („fiam, könyörülj meg a társadalmon”⁴⁴ – mondja neki a sokadik sikertelen kísérlet után az Apa), és végül is a külső erők sikerrel járnak: a nő illetve a polgári társadalom

alapintézménye, a család lesz az integrációt beteljesítő tényező. A mű végén, a 2. Újszülött megszületésekor apjának, az 1. Újszülöttnak nincsenek válaszai saját kérdéseire – arra, hogy miért és hogyan kellene élni. Ilyenformán az életciklusnak újra kell kezdődnie anélkül, hogy a felvetett problémákra válaszok születtek volna. Akár *Az ember tragédiája*-átiratként is viszonyulhatunk *Az óriáscsecsemő* szüzséjéhez. *Az x.-ik emeleten* megmaradt szövegéből tudjuk, hogy ezekben az években Déryt foglalkoztatta egy efféle összefoglaló mű megírása. Motivikusan is alátámasztható a párhuzam: saját gyereke megfogadását közvetlenül megelőzően az Újszülött álmod lát, amelyben egy nő leszakít egy almát egy fáról, beleharap, majd a következő felirat látható az álom-filmben: „Éva, adj az almából, mert éhen halok.”⁴⁵

Mennyiben és hogyan tekinthető szürrealista műnek *Az óriáscsecsemő*? Bori Imre például dadaista színműnek nevezi,⁴⁶ Gerold László a látványvilágot expreszszionistának minősíti, dadaistának a maszkok használatát és a romboló-tiltakozó gesztusokat; szürrealistának tekinti ugyanakkor a kötetlen tér- és időkezelést, illetve a mű dialógus-egységeit, amelyek nem kísérik a tetteket, hanem ők maguk a tettek.⁴⁷ Georges Baal, a mű francia fordítója sem kíván egyértelmű irányzati besorolással élni, a „szürrealista színház” fogalmával kapcsolatos általános kételyeket is figyelembe véve.⁴⁸ Ugyanakkor a színpadi utasításokban felfedezhetőnek vél ilyen jegyeket: kiemeli az instrukciók részletes, pontos jellegét, látványszerűségét, illetve azt, hogy ezek alapján a színpadi térnek mesterségesen megteremtett irreális térként kell működnie.⁴⁹ Az óriáscsecsemő vágyteljesítő gépezetként, a maga korlátlanágával az életbe lépő szuperhős: amit elképzelsz, valósággá válik. Ideje sűrített, cseppfolyós idő. Jól érzékelhető, hogy köze van mindazokhoz az alapproblémákhoz, amelyeket a szürrealizmus is felvetett. Sőt, ezen belül épp azokat állítja előtérbe (képzelet realitása, konvencionális logikától való elszakadás igénye), amelyekkel Déry *A homokóra madarai* című cikkében a „modern költészet” kapcsán foglalkozott.

A társadalmi gépezet azonban erősebb a csecsemő vágygépénél: beépíti önmagába a vágyteljesítési funkciót, és kompromisszumos álkiutakat kínál az újszülött számára: „Szalmakalappal ki az utcára, a hó alá. Le a társadalmi konvenciókkal! Megfulladunk az avult szokások ódon levegőjében. Le a tilalomfákkal!”⁵⁰ – biztatja Nikodemos a „betagozódott” Újszülöttet. Ha *Az óriáscsecsemő* szürrealista mű, akkor a szürrealista célkitűzések kudarcát viszi színre.

Az *Ébredjetek fel!*, amelyet Bori Imre „Déry Tibor szürrealista kiáltványa”-ként aposztrofál,⁵¹ evidensen összekapcsolható a húszas évek végére a nemzetközi szürrealizmusban is egyre inkább kitapintható társadalmi relevancia igényével. André Breton ekkortájt, 1927-ben lép be a Francia Kommunista Pártba (később, 1933-ban távozik a pártból), és olyan programot próbál fogalmazni a szürrealizmus számára, amelyben Marx, Hegel, Freud és a „csodás” elvei összeegyeztethetőek. Az *Ébredjetek fel!* központi jelentőségű, címadó mondatai a társadalmi változás szükségességét a valósághoz való hozzáférés joga felől, tehát szürrealista megközelítésben vetik fel: „Ez az óra – mondja Ánis azoknak, akik vele maradtak – ez az óra a lázadás órája. Ezekkel a kenyértelen és vértelen kezekkel, ebben a sötétségben, mely sűrűbb, mint a vér, az utolsó óra harangütései alatt, lázadjunk fel a való-

ság ellen, mely gonoszabb és bizonytalanabb lett már számunkra, mint az istenek pokla. Mit veszíthetünk el mi, akik a legszegényebbek vagyunk? akiknek lázálmaink is igazabbak, tébolyunk ingoványai is szilárdabbak már, mint az ő adamantengely körül forgó bolygójuk vastag kérge! Ez a valóság nekünk nem kell, ez a bizonyosság nem kell, ez a mereven néző szemgolyó, melynek tükrében megfagyott a boldogtalanság tája, vakuljon meg. A táj mögött másik táj, a valóság mögött másik valóság húzódik meg ugrásra készen, mint egy hályog mögött és kopogjunk és szúrjunk és kiabáljunk, míg fel nem fakad és meg nem találjuk elsüllyedt otthonukat. Ébredjetelek fel! Ez az igazság hazugság!”⁵²

Az *Ébredjetelek fel!* ugyanazt a vándorlásszerkezetet követi, mint *Az ámokfutó*, az *Alkonyodik*, a *bárányok elvéreznek*, vagy a *Kék üvegfigurák*. Ezekben a művekben a központi szereplők vándorok, keresők, esetleg menekülők. Az *óriáscsecsemő* időben rohant előre szédületes iramban, hogy ugyanoda érkezzék, ahonnan elindult. A többi Déry-mű ezt a rohanást leggyakrabban a térbe is kivetíti.

Az *Ébredjetelek fel!* főhőse, Ánis a relatív idő, illetve az ellenőrizhetetlen méretek, arányok tapasztalatának birtokában kezdi meg útját: „Az évek múlnak. Minden másodperc egy év. Az apró gyöngyfényű csigák ide-oda rohannak a homokban. A zöld tengeri moszat kihajt a sziklán, elhervad és zörögve lehull. A gyíkok izgatottan kibújnak a tojásból, megnőnek a fényben s mire este lesz, meghalnak. (...) Ánis nem tud lépést tartani az élet egyenetlen menetével.”⁵³ Ez a képlékeny időtapasztalat fordul át hamarosan a térbe, a vándorlás, keresés tapasztalatába. Az említett ciklikusság itt oly módon valósul meg, hogy a mű elején Ánis még Kokoro, a próféta és énekes ellenlábasként jelenik meg, a mű végén pedig őt látjuk, amint ugyanabban a helyzetben ugyanazokat a szavakat mondja, mint korábban Kokoro.

Ebben a történetben a beavatás, a fordulat ugyanúgy a nővel való találkozás révén történik meg, mint *Az óriáscsecsemő*ben. Csakhogy Ánis életébe a nő, Moha, aztán pedig az ő keresése egyértelműen pozitív fordulatot hoz: ő maga alakul át Kokoróhoz hasonló prófétává, vezetővé. Ugyanúgy a képzelet valóságos jellege jelenti itt is a központi elemet, mint *Az óriáscsecsemő*ben vagy *A homokóra mada-raiban*. „A csillagok nincsenek messze – mondja fennhangon [Ánis]. – Aki akarja, elérheti őket a kezével. Láthatatlan fátyol választ el tőlük, melyet minden igaz ember lehellete félrelebbenthet az útból. Sűrű csoportokban nőnek a csillagok a fátyol mögött, kicsinyek és nagyok, zöldek, fehérek és rózsaszínűek, vannak, melyek hosszúak, mint egy kenyér, mások bársonyos fénnel, hajlékony szárral himbálóznak, mint a bogarak szemei. Némelyek gömbölyűek és halkán zümmögve forognak fészkeikben. A csillagok olyanok, amilyeneknek elképzeljük őket. És jaj annak, aki ma azt mondja rólam, hogy hazudok!”⁵⁴ Ánis és társai rövidesen a felhőkön lépkednek. „Talpuk alatt a felhők egyre szilárdabbak. Az út egyre biztosabb. – Milyen veszélyes lehet a földön járni! – mondják és irtózva néznek le a sötétben fénylő gömbre, melynek fekete sarában elsüllyednek az emberi szívek.”⁵⁵ A vágyott, a meggyőződéssel elképzelt világ itt valóságossá válik, valóságosabbá és otthonosabbá, mint a „földi”. Az *Ébredjetelek fel!* következképpen a mese műfaján belül valósítja meg a képzelet realitásának elvét, ahhoz hasonlóan, ahogy a *Kék üvegfigurák* sötétebb tónusú meséje közel öt évvel korábban.⁵⁶ Abban a történetben a vándorlás üldözés formáját öltötte, és a három üvegfigurának az Árnyék

gonosz, mindent felfaló princípiumát kellett utolérnie. A már-már hiábavalónak tűnő (mintegy tizenhat könyvoldalon át tartó) üldözés végül röviden, két-három mondatban le is zárul: az Árnyékot utoléri, lyukat fúrnak a hasába, és minden előkerül, amit amaz lenyelt.

Az *Ébredjetek fel!* ugyanúgy épít a mesei, archaikus kultúrarétegekre, mint a *Kék üvegfigurák*. Zemplényi Ferenc értelmezése arra is rávilágít, hogy ez az ábrázolásmód sem vegytisztán szürrealista: „Nem emberi típusok jelennek meg a maguk különös egyediségében, hanem társadalmi típusok a maguk absztraktságában. Társadalmilag kötött tipikus alakok helyett allegóriák, absztrakciók állnak: a szegények, a gazdag ember, maga Ánis, a próféta allegorikusan jelképes alakjai. (...) A társadalmi ábrázolásnak ez a konkrétsága, amivel itt találkozunk, a misztériumjátékok, a barokk világdrámák »konkrétságával« van egy szinten”.⁵⁷ Az álmok metamorfózisai, az idődilataciók ugyanakkor relativizálják is ezt az allegorizáló olvasatot. Ha allegóriáról beszélhetünk, akkor ez éppen a lineáris időtől, a kötött képzelettől való elszakadás allegóriája. Innen, ebből a léthelyzetből indul ugyanis Ánis, amikor szemrehányást tesz Kokorónak: „Elég volt a hazugságból! Én mindent kiszámítottam, én mindent tudok. Amit nem tudok, az nincs. Ami néven nem nevezhető, az nincs. Ami nincs, az semmisüljön meg. (...) – A nap huszonnégy órából áll – mormolja a szélbe. – A föld kerek. Az ember halandó. Az álmom felduzdadt kanárijai szétfoszlanak a szélben. El kell vágni az utolsó zsinórokat, amelyekkel még a téboly köldökén lógunk. Nyugodtan akarunk élni. Bizonyosak akarunk lenni abban, hogy az történik, amit elhatároztunk. A csodák természetlen lázadását el fogjuk felejteni.”⁵⁸ Ebből a szenvedélyből táplálkozik Ánis ellenkezése, de rövidesen a másik oldalra kerül. Az *Ébredjetek fel!* tehát szüzséjét tekintve *Az óriáscsemő* pozitív, optimista változata, a szürrealizmus sikertörténetének allegóriája.

Üveg, áttetszőség, felhők Déry szürrealista szövegeiben

Az *Ébredjetek fel!* egyik, már emlegetett jelenetében a felhőkön indulnak fölfelé a szereplők. Egyfajta felhőmitológia is létrejön a műben: a felhők lakói, a történések, amelyek ott végbemennek egyrészt materiálisan, antropomorfizált módon jelennek meg, mint archaikus mítoszokban („homlokukat néha beleütik a felhőkben heverő kemény tűzkövekbe; mennydörgés reszketteti meg ilyenkor a levegőt”⁵⁹), ugyanakkor a fent-lent viszony mentén megképződik az az értelmezés is, amelyikben a lenti, „valódi” világ volna a fentiek számára a tudatalatti, az álmok világa: „Néha, ha a párák legszélére kerülnek, mélyen maguk alatt megpillantják a föld fegyelmezett tájait, melyek, ahogy egyre távolodnak tőlük, egyre valószínűtlenebbek; lassanként elsüllyednek az álmok fekete vizei alá. (...) Egy fehéren fénylő felhővel találkoznak, melynek közepén hatalmas arc figyel lefelé fordított tükörben a föld madarainak röptét.”⁶⁰ Hogyan néz ki mindez a lenti, racionális nézet felől? A tengerparton heverő két férfi párbeszéde alapján a természeti jelenségértelmezés volna a racionális változat: „– Láttad a repülő falut? – kérdi az egyik. – Felhő volt – feleli a másik. Cipőjével megpiszkálja a parazsat. – Nem hallottad a báránybégetést az aklokban s az éjjeli csösz hangos kiáltozását? – A tenger mormolását hallottam s egy meghajló palma recsegését. Fázom. Tegyük a tűzre!”⁶¹ Ánis, aki a

mű elején ugyanebből a racionális perspektívából utasítja el a felhők feletti világ létezését, egy vaskos humorú jelenetben materiális, tehát elveinek megfelelő, de ugyanakkor mégis „csodás” cáfolatot kap a feje tetejére: „– Elég volt! – kiáltotta Ánis és öklével megfenyegette az égben legelésző teheneket. – Elég volt a délibábból, amelyben nem én játszom, az álomból, amelyben más hisz, a történetekből, amelyek nélkülem történnek, az eseménytelen égből elég volt. Ezek a tehenek, amelyek nem az én fuvolaszómra legelésznek, nem léteznek. A magasból cuppanva esett le valami Ánis kopaszodó fejére. Felnézett az égre. Öklével megfenyegette a távolodó csordát, amely vidáman bőgött.”⁶²

Megalapozottan állítható, hogy Déry kísérletet tett a különböző jelentősebb szövegeinek „összeépítésére”: különböző perspektívák felől, különböző regiszterekben fogalmazta újra ugyanazokat a mitikus képzeteket. *A nagy tehén* című, 1923-as versében is megjelenik a felhők között járó tehén („mindig fölöttem repül a nagy tehén / éjjel felhőben fénylik és énekel”); *A felhőállatok* pedig megnevezetlenül és általánosabban, de hasonló lényekről beszél: „A felhőkben láthatatlan állatok élnek. Nincs fejük, nincs lábuk, nincs eszük, nincs szemük. Függnek a levegő között, elválnak és gomolyognak.” Ugyanakkor már ez a vers is létrehozza a fent-lent *Ébredjetek fel!*-ben tapasztalt tükörstruktúráját. A képek azt sugallják, hogy a felhőállatok világa a tudatalatti világ (vagy tudatfeletti, hiszen ennek a korszaknak a Déry-szövegei kedvüket lelik ennek a viszonyoknak a relativizálásában), amelyben az ember (és a lenti világ) ráismerhet egy másik lehetséges önmagára: „Rejtélyes óráikban szivárványalakban átkelnek a hetedik földrészre, mely a levegő fölött úszik, arccal lefelé.”

Az *x.-ik emeleten* később formálódó (aztán abbamaradt) világa is erre a fent-lent tükörképre épül, ezúttal urbanizáltabb, hivatalnokibb változatban – mintha a tervezett regény istenfigurája egy felhők fölötti bérházban lakna, ahonnan fáradtságos lejárni a földszintre, angyalainak kedvenc tartózkodási helye pedig gombostűk hegye. Itt a sötét viharfelhő például az Isten fejéről ledobott fekete sapka. A tükörképeknek ezt a fajta rétegzettségét azonban, úgy tűnik, nem bírta már meg a szürrealista kifejezőmód – a mű így olyan társadalmi satírává változott, amelyben mindkét világ hasonló logika szerint működik, és nem tudnak egymás másikjává válni.

Botka Ferenc Déry berlini tartózkodásának idejére teszi az üveg-motívum hangsúlyossá válását az író szövegeiben. 1923-as írásaiban (a *MA* hasábjain között *Szintétikus tömeg* című versben vagy a megírásakor csak németül publikált *Kék üvegfigurák* című modern mesében) az üveg már központi elemnek tekinthető. Botka a berlini látogatás legfontosabb szellemi-művészi hozadékának tekinti az üveg-princípium felbukkanását, és a Bauhaus illetve Moholy-Nagy hatását látja benne: „[Adolf Behne, a Bauhaus építész-teoretikusa] az európai művészet megújulását az építészet forradalmi átalakulásától várta; az üvegarchitektúrától, amelynek kristálytisza falai-felületei – az esztétikai élményen túlmenően – nem elválasztják, hanem összekötik az épületek használóit, s ennek következtében, úgy mond, egyfajta társadalmi-magatartásbeli átalakulást is maguk után vonnak.”⁶³ Déry maga a tisztaság, a dolgok lényegéig való hatolás, a rendvágy asszociációit kap-

csolja az üvegmotívumhoz egy kései interjúban, és ez az észrevétel berlini szövegei esetében jogosult is.⁶⁴

Szürrealista perspektívából azonban ez az üvegeképzet átalakul, ambivalensebbé válik – mint egy korábbi tanulmányban már utaltam rá:⁶⁵ az átlátszóság Dérynél nem jelent egyben megfejthetőséget is („a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét” – olvassuk például az *Úszó szigetek* című versben a jellegzetesen kibillentett szürrealista logikájú mondatot), sőt, önmagunk áttetszősége sem könnyíti meg Déry szövegeiben önmagunk megismerését: „Az üvegfej átlátszó, tehát láthatatlan. (...) Ami láthatatlan, az nincs. A fej tulajdonosa gyakran kételkedik létezésében. Ilyenkor nekimegy vele a falnak. A fal enged, a kétségek fennmaradnak.” (*Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*) Ebben a passzusban jól látható az, ahogyan a felhőkben lakó állatok és az üvegfej közös jelzője, a „láthatatlanság” összekapcsolja ezeket a képzeteket, a belső megismerés és a világ megismerése között analógiát tételezve. Az üvegfejű borbély evidens módon alteregó – tükörben lakik, ugyanakkor közvetítő médium (telefonhuzal) is, amelyen keresztül „interpoláris állatok érintkeznek lelkiismeretükkel”. Ez az identitás tehát cseppfolyós, bármikor metamorfózisoknak van kitéve.

A párizsi szürrealista csoport számára a „Les Grands Transparents” mítosza a negyvenes évektől kezdődően ölt hangsúlyosabb formát – André Breton a *Harmadik szürrealista kiáltvány*ban, 1942-ben tesz róluk említést,⁶⁶ a modern bretoni mítosz kiindulópontját pedig Marcel Duchamp *Nagy Üveg* című munkája jelenti, amely számos értelmezés tárgyává vált a szürrealisták körében a harmincas évektől kezdve. A szürrealista mitológiában ezek a láthatatlan, áttetsző lények valamiféle mediátorok, hírnökök maguk is.⁶⁷ Déry üvegfejű borbélyja ugyanennek a képzetkörnek valamiféle vaskosabb, groteszkebb – és korábbi – materializációja.

Az üv.f.b.-szövegek esetében kétségtelenül előtérbe kerül a Bauhaus-üveg képzethez képest a folyékonyság, ideiglenesség attribútuma, amely a Nagy Áttetszők esetében kiemelten fontos.⁶⁸ Az üveg Dérynél a víz szinonimája is („Az ember egy akváriumban képzelet magát. (...) A padló vízből van. (...) Minden szétfolyik.”), és ennyiben valóban eltávolodik a Bauhaus-üveg hideg, elidegenítő jelentéskörétől.⁶⁹ A víz az üveghez képest az élővilághoz inkább kapcsolódó anyag: a semleges üveghez viszonyítva egyszerre életet adó és életet megszüntető princípium. Ezt az ambivalenciát játssza ki az 1928-ban publikált Déry-próza, az *Elbagyják egymást és meghalnak* is.⁷⁰ Itt a fiatal férjnek és feleségnek nem képes ártani a víz (miközben körülöttük sorra pusztulnak el a szárazföldi lények) mindaddig, amíg együtt vannak. A víz alatti világban másfajta törvények érvényesülnek – például az idő is megszűnik, menekülne a víz alatt: „A nap huszonnégy órára van osztva. Nem érti, mi az a nap? (...) Csend van. A férfi egyedül maradt. Az utolsó másodpercek bugyborékolva szállnak ki a duplafedelű aranyórából.”⁷¹ A víz alatti világban a halat madárnak látják, a víziszörnyet lónak, az úszónadrágot felhőnek, a kagylókat meggyszemeknek. A vizet, amelyben járnak, folyékony zöld üvegnek. Az érzékelés szempontjából hasonló elvek érvényesülnek itt tehát, mint az *Ébredjetek fel!* szövegében, csakhogy itt ezt a perspektívát hangsúlyosabban a szürrealista szerelem princípiuma működteti. Abban a pillanatban, amikor zavar keletkezik a szerelmesek viszonyában (kapcsolatukba belép a pozitivisták ráció), a mások-

ra érvényes törvényszerűségek az ő esetükben is érvényessé válnak: a záróképben a szerelmespár a vízben leli halálát.

A vízi világban (amely tehát az üvegvilággal analóg) mások az idő, az érzékelés, a gravitáció törvényei. Ezt azért is tűnik fontosnak megjegyezni, mert a Déry szürrealizmusát értelmező irodalomtörténészek általában említést tesznek a Chagall-hatásról, aki azonban Bretonékhöz képest egy másik generációhoz tartozva csak egy tágabb, esztétikai perspektívájú szürrealizmus-koncepcióba fér be, Cendrars és Apollinaire tájékozódásához állva közelebb. Chagallt főleg a negyvenes évekbeli amerikai emigráció sodorja közelebb a nála jó tíz évvel fiatalabb szürrealistákhoz, amikor részt vesz a *First Papers of Surrealism* című, 1942-es New York-i kiállításon.

Déry állatábrázolásaiban, tehén-motívumának kialakításában egyértelműen Chagall hatását ismerhetjük fel. Lássuk azonban azt is, milyen aspektust emel ki André Breton Chagallról szóló ritka megnyilatkozásainak egyikében: „Az a két irányzat – a dada és a szürrealizmus –, amely rövidesen a költészet és a képzőművészet fúzióját hozta magával, kezdetben nagyot hibáztak abban, hogy nem méltányolták eléggé Chagall munkásságát. (...) A Chagall-művekkel szembeni tartózkodás a költők részéről arra a nem egészen megalapozatlan gyanúra épült, hogy a művésznek misztikus hajlandóságai voltak. (...) Mára elfogulatlanabban ítéelhetjük meg Chagall munkáit. Líraiságának pozitív kitörése 1911-re tehető, amikor a metafora általa belépett a modern festészetbe. Chagall arra használta metaforáit, hogy elérje a tér olyasfajta telítettségét, amelyet Rimbaud kezdeményezett jóval korábban, és ugyanakkor arra, hogy felszabadítsa a tárgyat a tömeg és gravitáció törvényei alól, átlépve ugyanakkor az ásványok, az állati és növényi szférák közötti elválasztó vonalakat.”⁷² Déry lebegő lényei, gravitációnak nem engedelmessé szereplői vizuálisan egy ilyen chagalli térben helyezhetők el, amellyel behatóbban ugyancsak Berlinben, 1923 táján ismerkedik meg.⁷³

A chagalli kötődések rögzítése hozzásegíthet bennünket végső soron ahhoz is, hogy pontosabb képet alkothassunk Déry szürrealizmusának általános jellegéről. Ha kulcsszavakban próbálnánk megragadni, akkor az álomszerűség, lebegés, cseppfolyósság, valóság-kiterjesztés szavak juthatnának eszünkbe. Déry ugyanakkor mindvégig kitart amellett, hogy íróként, írói szemszögből (és nem például „teoretikusként”) közelítsen a dolgokhoz: az organikus műalkotás elvéhez való ragaszkodása igencsak jellemző ebből a szempontból a Homokóra-vitában. A szürrealista „életdokumentumok” gyűjtése őt kevésbé érdekelte, mint André Breton csoportját, és jellemző az is, hogy közeli barátai – Szilasi Vilmos, Bernáth Aurél, Tóth Árpád stb., talán Németh Andor is – ebben az időszakban többnyire nála konzervatívabb ízlésűek voltak. A szürrealizmus befogadásában – a mozgalom kortársaként, az első szürrealista kiállítás megjelenése idején már többéves írói múlttal a háta mögött – nem tartotta lényegesnek, hogy éles különbséget tegyen olyan szerzők tájékozódása között, mint Yvan Goll, Tristan Tzara, Marc Chagall, Guillaume Apollinaire, Philippe Soupault. Kétségtelen, hogy szürrealizmus-képe tágasabb volt annál, mintsem hogy kizárólag a Breton-féle kiállításokat és elveket tartsa relevánsnak saját munkája szempontjából. Bori Imre ezzel összhangban felveti Déry szürrealizmusának autochton jellegűként történő értelmezhetőségét.

Érve, hogy az *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című kisregényben, különösen bizonyos keretezett struktúrákban, álomjelenetekben, látomásokban szürrealista típusú képek épülnek be az expresszionista alapozottságú szövegbe.⁷⁴ Ezzel az észrevétellel egyetérthetünk, hiszen az avantgárd viszonylag hosszú ideig tartó jelenléte Déry életművében lehetővé tette számára a fokozatos átmeneteket, a kialakított technikák belső igényekből fakadó továbbépítését. Szürrealista szövegeiből egy saját, csupán töredékesen felépült mitológiát állíthatunk össze – és bár ennek a mitológiának a nagyeposza végül is nem készült el, a húszas évek Déry-verseit, cikkeit, színműveit, prózáit olvasva rövidesen egy ismerős módon ismeretlen világban fogjuk találni magunkat, amelyben képek, motívumok, törvényszerűségek, mondattöredékek egy sajátos logika szerint ismétlődnek.

JEGYZETEK

1. Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig*. Forum, Újvidék, 1969.; *A szürrealizmus ideje*. Forum, Újvidék, 1970.; *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos*. Forum, Újvidék, 1971.
2. Újraközlése: Déry Tibor: *Levél Kassák Lajosnak*. In: Uő: *Botladozás*. Szépirodalmi, Budapest, 1978. I. 278–281.
3. Az „előjáték” közlésére 1998-ban került sor, *Az x.-ik emeleten* címmel. In: Déry Tibor: *Kék üvegfigurák*. S. a. r. Botka Ferenc. PIM, Budapest, 1998. 175–206.
4. *Déry Tibor levelezése 1901–1926*. Közreadja Botka Ferenc. Balassi–PIM, Budapest, 2006. 310.
5. Vö. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 26.
6. Déry és Sinkó vitacikkeinek újraközlése: Béládi Miklós – Pomogáts Béla (szerk.): *Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai*. Magvető, Budapest, 1988. 496–509.
7. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. Közreadja Botka Ferenc. Balassi–PIM, Budapest, 2007. 68.
8. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 64–66.
9. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői*. Argumentum, Budapest, 1992. 156–164.
10. L. a 6-os jegyzetet.
11. L. barátja, Bernáth Aurél levelét a *Dokumentum* első számáról. In: *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 6–10.
12. Dienes László: *Művészet és világnézet*. Lapkiadó és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1925.
13. André Breton: *A szürrealizmus kiáltványa*. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. II. kiadás. Gondolat, Budapest, 1979. 168–169.
14. Vö. „Tele vagyok, dallal vagyok tele, / Nem, mint virággal a rét kebele” (Arany János: *Vojtina ars poeticája*).
15. Déry Tibor: *A homokóra madarai*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 498.
16. Uo. 497.
17. Deréky: i. m. 156.
18. Déry: *A homokóra madarai*. 499.
19. Ebben a tekintetben *A homokóra madarai* a *Mit eszik reggelire?* című, néhány hónappal korábban Perugiában írt színmű közvetlen folytatásának tekinthető. Bevezetőjében ugyanis ezt írja Déry: „Hogy a színjátszáshoz mennyire hozzátartozik az együtt játszó közönség, mutatja az a hirtelen felélnkülés, mit könnyen megfigyelhetni, valahányszor a színpad közvetlen kontaktusba lép a teremmel. (...) Ha a közönség nem akar vagy nem tud játszani, meg lehet rá tanítani idővel. Bábuimnak ez a feladatuk, s úgy hiszem, a lehetőséghez képest pompásan helyettesítik a tündérekkel táncoló és feleselő polgárokat. Csodálkoznak a történeten. Felháborodnak rajta. Nevetnek. Okoskodnak. Elmondják egyszerű és bölcs észrevételeiket. Butaságokat mondanak. Beleszólnak a cselekménybe, és ősi igazságérzetükkel meg akarják korrigálni a sorsot. És segítségére vannak a szerzőnek is, aki nem egy helyen követte tanácsukat s akinek szándékait gyakran érthetőbbé tették naiv hozzászólásaikkal.” Déry Tibor: *Mit eszik reggelire?* In: Uő: *Színbáz*. Szépirodalmi, Budapest, 1976. 103–105.
20. Sinkó Ervin: *A homokóra madarai* egy 3. felszólaló megvilágításában. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 501–504.

21. Uo. 502.
22. Uo. 503.
23. Déry Tibor: *Csicsergés a homokóra körül*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 506.
24. Uo. 509.
25. Újraközlése: Déry Tibor: *Az új vers*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 495–496.
26. Uo. 506.
27. Déry: *Az új vers*. 496.
28. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 62.
29. Erről bővebben Balázs Imre József: *Esőcsinálás. Illyés Gyula szürrealista kalandja*. Irodalomtörténet 2011. 1. sz. 17–23.
30. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 10–11.
31. Újraközlése: Déry Tibor: *Egy borbélytól a következő levelet kaptuk*. In: Déry Tibor: *A halál takarítónője a színpadon*. S. a. r. Botka Ferenc. PIM, Budapest, 2004. 40–41.
32. Déry maga emeli ki a *Mit eszik reggelire?* bevezetőjében a figyelmes tekintet fontosságát, amely a talált szövegben felismerheti a „mesét”: „még a villany világította szoba sincs annyira világos, hogy meg ne húzódnak nyolc homályos sarkában vagy a bútorok mögött, porosan s elbiggyedt tollszárnyával a mese, amit napihírnek vagy vízállás rovatnak kereszteltek el napjainkban. Az újságnak minden számában benne gubbaszt, csak legyen szem, aki meglássa.” Déry: *Mit eszik reggelire?* 98.
33. Vö: Déry: *A halál takarítónője...* 42.
34. Az Illyés-írásról bővebben: Balázs Imre József: *Esőcsinálás*. 4–5.
35. Déry-szövegek a *Dokumentumban*: 1926. december: *Isten, A felbőállatok, Szerelmes lány, Firenzei dombokról, Úszó szigetek* (versek); *Egy borbélytól...* (cikk); 1927. január: hírkollázs; *Mit eszik reggelire?* (színpadi játék); *Kolumbusz megérkezett az „Új Földre”* (ismertetés); 1927 március: *Aranybalaim, Olasz tavasz, Az ember kivált a rajból* (versek); hírkollázs; 1927. április: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejtű borbély életéből*; hírkollázs; 1927. május: hírkollázs, *Az új versről* (cikk).
36. Az idézet Kassák Lajos és Pán Imre avantgárd-történeti visszatekintőjéből származik: Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmosok. A modern művészeti irányok története*. Napvilág, Budapest, 2003. 240.
37. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 26.
38. A „hosszúmeze” műfaji megjelölés egy Szilasi Vilmosnak írt Déry-levelelől származik. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 50. A művet a szakirodalom általában kisregényként emlegeti, Déry viszont életműsorozatának a verseket tartalmazó kötetébe, *A felbőállatokba* vette fel, vagyis a prózavers/költői szöveg értelmezést is helytállóan tartotta: L. Déry Tibor: *A felbőállatok*. 2., bővített kiadás. Szépirodalmi, Budapest, 1976. 103–148.
39. Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin. A Szentől szembe és forrásvidéke*. Argumentum, Budapest, 1994. 54.
40. Uo. 56.
41. Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*. In: Uő: *Színbáz*. 16.
42. Uo. 18.
43. Uo. 34.
44. Uo. 72.
45. Uo. 337.
46. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 69.
47. Gerold László: *Az óriáscsecsemő szürrealizmusa*. In: Gerold László (összeáll.): *A magyar irodalmi avantgardról*. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1985. 71–72.
48. Georges Baal: *Fringale théâtrale chez le bébé géant du surréalisme hongrois*. In: Mélusine VII. 1985. 304.
49. Baal: i. m. 301.
50. Déry: *Az óriáscsecsemő*. 85.
51. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 76.
52. Déry: *Ébredjete fel!* In: Uő: *A felbőállatok*. 142.
53. Uo. 106.
54. Uo. 141.
55. Uo. 143.
56. Déry Tibor: *Kék üvegfigurák*. 153–169.

57. Zemplényi Ferenc: *A korai szürrealista regény*. Akadémiai, Budapest, 1975. 141.
 58. Déry: *Ébredjétek fel!* 113.
 59. Uo. 143.
 60. Uo. 143.
 61. Uo. 108.
 62. Uo. 107.
 63. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 13.
 64. Idézi Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 96.
 65. Balázs Imre József: *Az álom antológiája. Vázlat a román és a magyar szürrealizmus mitológikus elemeiről*. In: Ágoston Zénó Bernád, Márta Csire, Andrea Seidler (Hg./Eds.): *On the Road / Zwischen Kulturen unterwegs*. LIT Verlag, Wien–Berlin, 2009. 84–92.
 66. A kiáltvány pontosabb címe: *Prolegoména egy harmadik szürrealista kiáltványhoz vagy nem*.
 67. Didier Ottinger: *Surréalisme et mythologie moderne*. Gallimard, Paris, 2005. 85–93.
 68. Uo. 93.
 69. Vö. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 96.
 70. Újraközlése: Déry Tibor: *Elbagyják egymást és megbálnak*. In. Uő: *Kék üvegfigurák*. 170–174.
 71. Uo. 172.
 72. André Breton: *Surrealism and Painting*. Icon, New York–Evanston–San Francisco–London, 1972. 64. Saját fordításom, B.I.J.
 73. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 12.
 74. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 68–69.

MAGYAR MIKLÓS

Az eltűnt és a megtalált idézetek nyomában

INTERTEXTUALITÁS ESTERHÁZY PÉTER ÉS CLAUDE SIMON REGÉNYEIBEN

A prousti regény címének parafrázisa egyrészt arra utal, hogy tanulmányunkban Esterházy Péter és a száz éve született Nobel-díjas író, Claude Simon regényei „főszereplőinek”, az idézeteknek a nyomába eredünk. Az „eltűnt” idézeteknek, amelyek Esterházy szavaival élve olyannyira belesimulnak az író szövegébe, hogy az olvasó számára láthatatlanokká válnak, és a „megtalált” idézeteknek, amelyeknek forrását az olvasó azonosítani tudja. Végül a Proustra való utalás Claude Simon elsődleges merítési forrását jelzi. A Nobel-díj átvételekor Stockholmban mondott beszédében Proustot jelöli meg mint mintát és példaképet.

Előjáróban szólni kell az intertextuális szövegek és az olvasó viszonyáról. Ez mind az alkotók, mind a kritika, mind az olvasó nagy kérdése, amelyre igen eltérő válaszokat kapunk. A vendégszöveg szerepével az intertextualitás és az olvasás-esztétika tudományának területén könyvtárnyi tanulmány született. Maga a fogalom a hatvanas években kerül a kutatások középpontjába a Philippe Sollers nevéhez fűződő *Tel Quel* című folyóirat köré gyűlt írók és tudósok, Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva kutatásai révén. A hetvenes-nyolcvanas években újabb nézetek látnak napvilágot az intertextualitás témakörében. 1974-ben Roland Barthes kijelenti, hogy minden szöveg intertextus. Gérard Genette 1982-ben *Palimpsestes* című munkájában kidolgozza a transztextualitás elméletét.

A befogadásesztétika ugyancsak behatóan foglalkozik az intertextualitás kérdésével. Riffaterre, Iser és Eco egybehangzóan azt kívánják az olvasótól, hogy fedezze fel a vendégszövegeket, máskülönben hiányos lesz az olvasás élménye. Az ilyen olvasót nevezik jó olvasónak. Ezt a nézetet sokan nem osztják.

Maguk az érintett írók, Claude Simon és Esterházy Péter több helyütt nyilatkoznak arról, mit várnak el olvasóiktól az idézetek felismerését illetően. Claude Simon, amikor azt firtatják, hogy nem kíván-e a simoni regény „speciális” olvasót, aki egyben egyfajta „társalkotó”, így válaszol: „Ami az olvasót mint »alkotó elemet« illeti, igen, természetesen, ez tény: nincs könyv, ha nincs olvasó, minden szöveg csak egy javaslat, amelyen az olvasó a saját olvasatát végzi el, azaz a maga módján egy könyvet ír.”¹

Marianna D. Birnbaum kérdésére, miszerint fontos-e számára, hogy a kritikus és az olvasó azonosítsa a vendégszövegeket, Esterházy előbb nemmel felel, majd pontosítja válaszát, és kiemeli az idézet által okozott „billegést”, „remegést”, az újat, amit az eredeti szöveghez ad, s amiből az olvasónak érzékelnie kell valamit.

Ez a beszélgetés, bár közelebb visz bennünket a probléma megértéséhez, nem ad elegendő támpontot az intertextualitás szerepének feltárásához Esterházy regényeiben, hisz rendkívül összetett, sokrétű idézési módokkal találkozunk. Az író helyenként megjelöli forrását vagy utal arra, másutt az idézet olyannyira „belesimul” a szövegbe, hogy a legfigyelmesebb olvasó is Esterházy saját szövegeként olvassa az idézetet. Másrészt esetenként valóban van jelentősége annak, hogy felismerjük a vendégszöveg forrását, máskor viszont nincs, mivel az idézet csupán mintegy generálja a további szövegnek vagy egy színfolt az író palettáján.

Megítélésünk szerint az intertextualitás fő kérdése nem az, hogy honnan merít az író – bár ez sem elhanyagolható szempont –, hanem az, hogy mi az idézet funkciója a befogadó szövegben. Ezért ez utóbbi áll az alábbi tanulmány középpontjában.

Ha összegezni akarjuk az idézetek szerepéről szóló szerteágazó és bőséges kritikát, röviden a következőket mondhatjuk el. Az intertextualitás szerepe rendkívül bonyolult és változatos, aszerint, hogy egy-egy szerző kitől mit és hogyan idéz, s azt milyen szöveggörnyezetbe helyezi. Nagy általánosságban minden esetben érvényes, hogy minél több az idézet egy műben, a szerkezet annál inkább kiszorítja az írásmódot. A szervezés felülkerekedik a direkt kifejezésen. Az egyszerű, a megváltoztathatlan, megismételhetetlen és zárt mű helyébe a végtelen sok formában átalakítható nyitott mű lép. Az átlátható, könnyen követhető műalkotás eltűnik, és megjelenik egy felfedezésre váró titok, amit az olvasó aktív részvétele, képzelőereje fejt meg, s itt lép be az olvasó kulturális, irodalmi „előélete”, tájékozottsága. Másrészt a szerző azzal, hogy az idézett szöveggel mintegy feldarabolja, széttöredezi saját szövegét, egyfajta rombolást, egyben építést végez. Ennek mértéke attól függ, hogy az idézet fontos vagy másodlagos, rövid vagy terjedelmesebb, hogy érintetlen vagy megcsontított, esetleg torzított. Az idézet elveszti referenciális autonómiáját, hacsak nem ismeri fel az olvasó. A feldarabolt szövegben az idézet mintegy átrendezi az eredeti szöveg értékeit, másrészt viszont az új szöveggörnyezetben az idézett szöveg új aspektusaira bukkanunk rá. Addig észre nem vett, rejtett összefüggésekre vetülhet fény a befogadó szöveg által. Amit az író kiaknázhathat

az idézetből, az lehet a tartalom, szókincs, stílus, ritmus. Mindez hathat a saját mű irányába, de ellenpontoszhat is. Így egyfajta kölcsönhatás alakul ki a szöveg és idézet között, egymást alakítják át. Új koherencia jön létre, az eredeti szöveg helyébe egy új jelentés lép. Ez mind a szerző mind az olvasó számára egy hallatlan nagy szabadságot biztosít. A szerző szabadon bánik az addig zártnak tekintett szöveggel, az olvasó pedig minden irányban kiaknázhatja az új szöveg rejtett üzeneteit, játszhat a szövegekkel, sőt, az olvasott helyébe újakat kreálhat képzelete.

Claude Simont egy interjúban arról kérdezték, hogyan alkotja meg műveit. Erre a kérdésre az intertextualitás elméletével egybevágó választ ad, kifejtve, hogy nem beszélne „alkotásról”, mert számára az „alkotás” azt jelentené, „ex-nihilio”. Márpedig egyetlen író sem a semmiből teremti műveit. A minket megelőző írók örökösei vagyunk, mondja, és felhasználjuk a nyelvet, ami előttünk beszél.²

Már az első Claude Simon műben, *A Csalóban* (Le Tricheur, 1945) megjelennek a prousti regény szereplőinek nevei: Charles, Odette; *A kifeszített kötél* (La Corde raide, 1947) első mondata: „Régebben sokáig maradtam az ágyban, és ez jó volt,” *Az eltűnt idő* indítását idézi fel. *A Fű* (L'Herbe, 1958) narrátorának rokona, Marie-Artémis-Léoni, *Az eltűnt idő* narrátorának nagynénjére emlékeztet mind keresztneve, mind viselkedése révén. *A Flandriai útban* (La route des Flandres, 1960) Corinne Gilberte vonásait veszi kölcsön. A *Történelem*ben (Histoire, 1967) sokasodnak a prousti regényre történő utalások. A narrátor kapcsolata Charles nagybácsival Charlus és Swann kapcsolatára emlékeztet. Charles mind a *Történelem*ben, mind *Az eltűnt idő*ben emberi és művészi mintaként szerepel. Lambert, a *Történet* egyik ifjú szereplője pedig Blochra emlékeztet.

De nemcsak a szereplők szintjén fedezhetünk fel átjárásokat a simoni és prousti regények között. Az emlékezés jellege, a féltékenység bemutatása tematikus hasonlóságokat mutatnak. *Az eltűnt idő*ből való – idézőjeles vagy anélküli – idézetek először *A pharsalusi csatában* (La Bataille de Pharsale, 1969) jelennek meg. *A pharsalusi csata* Simon korábbi regényeinek mintegy összegzése, azok tematikájának újrafarmázása. A műben három típusú idézetet találunk.

Az elsőbe tartoznak azok a leírások, latin és görög nyelvű idézetek, feliratok, amik a két barát kutatásait teszik lehetetlenné.

Valójában két diák elhatározza, hogy útra kelnek, és nyaralás közben felkutatják a pharsalusi csata színhelyét. A botcsinálta régészek azonban semmivel sem mozognak biztosabban a történelmi múlt színhelyén, mint Georges *A flandriai útban*. A pharsalusi csata színhelyét elfedik szemük elől maguk a bizonytalan leírások: „a topográfiai leírások, ezzel szemben igen szűkszavúak; Cézár csupán annyit mond, hogy tábort a mezőn ütötte fel (in agris) és kedvező helyzetben (ideonem locum nactus); hogy Pompeius a maga részéről non iniquo loco állította csatasorba seregeit. Hozzáteszi, hogy Pompeius jobb szárnyát egy »folyóhoz« állította, a meredek partok mellé (dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat)”.³

De még az elégtelen latin nyelvű útbaigazításoknak is csak egy töredékét képesek utazóink megfejteni. A mesélő diákkorában nem tudta követni a fordítás ösvényeit, most a valódi ösvények maradnak számára kérdőjelek sem, hiába próbálja felidézni hiányos ismereteit, meg azokat a keserves percek, amikor apja megpróbálta fejébe verni a latin fordításokat.

A régmúlt mint téma nem szolgál egyebet, mint *A flandriai útban* az emlékezés: a bizonytalanság, a „nem tudhatom” támogatója. Természetszerű bizonytalansági tényezőket jelentenek az idők során teljesen elmosódott nyomok: „...hány ló hány ezer ló hány tízezer az összetaposott tengerpart már csak az egymást takaró és megsemmisítő ló patanyomok kusza összevisszasága volt...”⁴ Amikor turistáink útbaigazítást kérnek a helyi lakosságtól, a nyelvi nehézségek mellett azok tájékozatlansága vezet kudarchoz: „...azt mondja volt egy csata a törökök ellen magyarázd meg neki hogy ez jóval azelőtt volt Mondd meg neki hogy Krisztus előtt A tulaj zavart figyelemmel hallgatta Széttárta karjait ...Krisztus előtt de hát akkor honnan tudjam?”⁵ Azonban a csata színhelyének felkutatása teljesen érdektelen marad (régészeti és minden más szempontból), sőt a harc mellett egy másik „téma” tűnik fel, amely az új regényből jól ismert módon, mintegy az analógia révén, generálódik: a szerelmi tusa, amely a valóságos ütközetet egyszerűen zárójelbe teszi.

A második típusú idézetek Proust Az eltűnt idő nyomában című regényéből valók.

Már *A pharsalusi csata* elején szó van a féltékenységről, jóllehet itt még nem utal a prousti műre. A huszadik oldaltól sokasodnak *Az eltűnt időből* való idézetek, sokszor csak egy-egy szintagma révén, máskor a szereplőkre való utalással. „Talán megmozdult a függöny a jobboldali ablakszárny mögött. Vagy a szél? Azt mondván, hogy *a féltékenység olyan mint...* olyan mint Emlékeztetve engem a helyre: körülbelül egy jobb oldali lapnak körülbelül a felső harmadán. Ily módon citálni tudtam versbetéteket feltéve hogy sikerül elképzelnem az oldalt és az oldalon hol (...) mielőtt Németországot ugyanúgy feldarabolták mint a Középkorban kimondták a Hohenzollern ház bukását és *egyfajta migrén, egyfajta idegalapú asztma, ami veszt erejéből ahogyan öregszünk.* És kétség kívül az unalomtól való félelem is kitapinthatatlan félhomályban, mint egy puszta fényhatású kivetülés, mint egy konzisztencia nélküli jelenség, és a nő aki feltűnik ebben az aranszínű félhomályban eléggé magasra emelve a tekintetemen, csupán az arcokat különös körformákkal körülölelő hajkoronák egy pillanatra megállítani a szemet, a megvilágított vitrinek előtt szenvedtem, mint kis ringyó modell, aki mindenkivel csalt *Ez a szegény Charles igen naiv volt a nőkkel* és ez a kis nő hogy levegye bugyiját nem kellett neki”⁶ (kiemelések tőlem, MM.).

A Harmadik típusú idézetek az úgynevezett nyelvi generáló elemek.

Valójában két – egymással összefüggő – téma vonul végig a regényen: a történelmi csata és a nemek harca. Jean Ricardou a nyelvi generálók főszerepére utalva *A Pharsalusi csatáról* szóló tanulmányának ezt a címet adta: *La Bataille de la phrase* (A mondat harca). Ugyanilyen joggal nevezhetnénk a regényt a téma szempontjából Pharsalus és Phallosz csatájának.

A regényben összefonódnak a csatajelenetek az erotikus csatározásokkal. A két főmotívum számos mellékmotívummal keveredik, vagy inkább számos mellékmotívumból generálódik. Utcai kép, kirakatok, táj, kávéház terasza, elsárgult fénykép, festmények, járókelők, idézetek bevágása, latin fordítás, papír- és fémpénzek, feliratok, plakátok, mozaikok, freskók, könyv, sportpálya stb. Az első rész mindezt a legteljesebb kaoszban, mintegy ömlesztve zúdítja az olvasóra, akinek tájékozódását csak nehezíti a központozás hiánya, illetve a hagyományostól eltérő használata.

Az írói módszer a következő: egy íróasztalon heverő tárgyak, valamint emléképek (utazás, festmények stb.) újabb képeket, történeteket idéznek fel, amelyek

maguk is további generáló elemként működnek. A regény világa két szinten, vizuális és verbális szinten generálódik. Festmények, freskó, rajz, mozaik, színes üvegablak, fényképek, képeslapok, papír- és fém pénz, rajzos történetek, edények, feliratok, újságreklámok, könyv; valamennyi vizuális elem különféle szerepeket betöltve hozza létre az újabb regényalkotót. Minthogy ezek az elemek mozdulatlan, tárgyi kiindulópontok, Claude Simon állókép-technikáját kitűnően támogatják. Ugyanakkor a festő Claude Simon a színek és formák tobzódását is jól kiaknázhatta az alkotás folyamán.

A vizuális regényalkotók egyrészt direkt módon teremtik meg a két fő témát, azaz harci jeleneteket, harcosokat, illetve erotikus momentumokat ábrázolnak: „...a mozaik felső részében még feltűnő egyéb részletek: egy fegyver markolata (buzogány vagy bunkó?) egy szíjjal ellátva (kardbojt), egy vörös-barna szövet, fehér hullámvonalakkal díszítve...”⁷

Más esetben az analógia vagy egyéb nyelvi generáló révén két, látszólag egymástól távol eső képet (a második harci vagy erotikus) kapcsol össze az író: „Vettem egy újságot átmentem a téren és taláalomra kinyitottam MŰSOR halálosan kacagtató a két nagy komikus először együtt egy roppant mulatságos filmben (...) A két nevetető hátravetett fejjel a hirdetmény tengelyéhez is szimmetrikusan tele torokból nevetve egy oly heves lándzsadöfés, hogy a hegye a tarkóján jön ki...”⁸ Az „oly heves lándzsadöfés” szövegidézet és a plakát között (vizuális és verbális regényalkotó) a harcos szája és a komikus szája közötti analógia teremt kapcsolatot.

Úgy tűnik, hogy *A pharsalusi csata* átmenetet képez Simonnál a formalizált regény felé. Mintegy „leszámol” a prousti örökséggel, hogy a továbbiakban teljesen a saját útját járja. A hetvenes évektől már csak beszédeiben és elméleti fejtegetéseiben hivatkozik Proustra, hogy azután a nyolcvanas évektől más módon ugyan, de ismét feltűnő a prousti örökség. Valóban, a *Georgikon* (Les Géorgiques, 1981) és *Az Akácfa* (L'Acacia, 1989) mintegy szintézisét adja a simoni életműnek egy életrajzi és családi tematikával bővítve azt.

Simon két utolsó regénye, *A Fűvészkert* (Le Jardin des plantes, 1997) és a *Villamos* (Le Tramway, 2000) ismét új utakat keres. Ugyanakkor mintegy visszatérés mutatkozik *A pharsalusi csata* idézéstechnikájához. A kritikusok *A Fűvészkert*-ben mintegy harminc prousti utalást vagy idézetet mutatnak ki, amelyek főleg a regény második részében találhatók. A *Sodoma és Gomora* egy részét tizennyolc részre feldarabolva idézi. Ez az adat számunkra azért érdelemleges, mert kitűnő példa arra, amit az idézett és a befogadó szöveg feldarabolásáról mondtunk. Prouston kívül *A Fűvészkert*-ben találunk Dosztojevszkijtől, Rommel tábornoktól és Churchilltől is idézeteket.

A Fűvészkert-ben idézett Proust-szövegek lényegesen különböznek *A pharsalusi csatában* szereplőktől. Simon nem csonkítja, nem másítja meg, nem torzítja el Proust szövegeit, csupán „igazítja” azokat saját szövegéhez. Szemléletesen fejezi ezt ki egyik kritikusa, aki szerint a prousti idézetek olyan szerepet töltenek be Simon regényében, mint egy festményben a színek. Harmóniában állnak a többi színfolttal.

A *Villamos* sok szempontból különbözik *A Fűvészkert*től, bár ugyanaz a mozaikszerű szerkezet jellemzi, és itt is, mint *A Fűvészkert*-ben, megjegyzéseket fűz a prousti esztétikához.

A szövegben szó szerinti vagy torz formában, többek közt, szó szerinti vagy torzított formák vannak. (Esterházy Péter)

Esterházy Péterre a posztmodern címkét elsősorban az intertextualitás mint a posztmodern regény egyik legfőbb ismérveként számon tartott jelenség miatt ragasztotta rá a kritika. Helyesebben a kritika egy része, mert a mértékadó kritikusok egyike se jelentette ki *expressis verbis*, hogy posztmodern regényeket írna Esterházy. Hogy csak a róla szóló legátfogóbb monográfiát, Kulcsár Szabó Ernő könyvét⁹ említsük, a tanulmány jóllehet részletesen kimutatja a posztmodern vonásokat Esterházy regényeiben, ám nem minősíti posztmodernnek magát Esterházyt. Egyébiránt maga az író számos helyen tesz ironikus, humoros megjegyzést arról a bizonyos posztmodern kelgyőről. Itt jegyezzük meg, hogy Claude Simon, annak ellenére, hogy ugyanúgy él az intertextualitás adta lehetőségekkel, mint Esterházy, egyetlen kritikus se keveri a posztmodern gyanújába. A francia kritika az új regényt mintegy a posztmodern előszobájának tekinti.

Esterházy rendkívül változatos formában használja fel saját céljaira az idézeteket. *Megerősíti mondanivalóját egy-egy ismert idézettel.*

A *Függőben K.*, a mesélő, a szó, annak jelentése és az írás örökös dilemmájáról elmélkedik, s ezt Wittgenstein szavaival illusztrálja: „...az ő, K., boldogsága inkább kesernyés tudásnak rémlett, nem valamiről, valami dologról, hanem belátás a dolgok elhelyezkedéséről, mondhatná még, lám, cseréli, cseréli-beréli egyre a szavakat, egyiket a másikra, mert édes Istenem, miért is ne cserélné, a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van, ezért ez a, megengedi, vonzó és viszolyogtató kavalkád, a használat, a használat, ami van...”¹⁰

A regényben sokszor maga az idézet indítja el, mintegy generálja a történéseket, vagy alakítja át a mondat struktúráját, stílusát, szókincsét.

Míg Claude Simonnál Proust, addig Esterházy nál Kosztolányi és Ottlik kap kitüntetett szerepet az idézéseknel. A *Függőben K.* az első lapokon Kosztolányival azonosítható, aki az idézetek révén maga is mesélővé válik. Majd belép Kafka (K.), akinek *A kastélyból* való idézete belesimul az éppen mesélő K. és az asszony egymást vigasztaló-kereső leírásába. Ezután lép be Ottlik a szövegbe. A szabadságról, a szavak szabadságáról, az ember szabadságáról elmélkedik K., amikor új szemüvegre tesz szert. Sokszoros áttételen keresztül jut el az asszonnyal való kapcsolattól a naturalista részletek kimondásának kényszerén, a „szemüveg hozadékának” felsorolásán át egészen „a lélek legtitkosabb szerkezetének megőrzéséig”. Mindezt Ivanov, Kosztolányi és Ottlik idézetekkel. Az új regényben Claude Simon és legfőképpen Jean Ricardou által gyakorolt „generáló elemekhez” hasonlatosan, Esterházy nál az egyik kép vagy szó hívja életre a következő képet. Itt K. fülét az új szemüveg kerete felsebzi, s „e véres, tépett húskolonc” generálja „a kutyák vinnyogó, alamuszi pofáját”, amire az Ivanovtól átvett szöveg erősít rá, majd ugyanebben a „vad”, „rémes” regiszterben jelennek meg Kosztolányi szavai. Azután „a szemüveg hozadékaként” a gimnazista lányok, a kirakatok, a villamos ismét Kosztolányit idéző lehetőségei után a szabadság általános képzeete generálódik.

Ennek az eljárásnak az egyik legérdekesebb, egyben legszórakoztatóbb példája a *Termelési-regény* V. Fejezetében található. Ennek mintegy mottójául Weöres Sándor *Ha a világ rigó lenne* című versét idézi változtatás nélkül. A versre asszociál, de azt is mondhatnánk, hogy a Weöres-vers generálja a következő gondolatfüzért, amely a *Ha én főnök lennék* címszó alatt tizenkét oldalon át (végig az egész fejezetben) a főnöklét elképzelt előnyeit sorakoztatja. A végtelenül játékosan komoly fantáziálás betekintést enged a lehetlenségek lehetőségeibe.¹¹

A befogadó szöveget gazdagítja az idézet és viszont. Új megvilágításba kerül a befogadott szöveg is.

A *Kis Magyar Pornográfia* első fejezetének legelső idézete Milan Kunderától való: „Boldogan vártam az estét, mert szeretem a szlovák nőket, és több okból előnyben részesítem őket a cseh nőkkel szemben: elsősorban, mert elegánsabbak, másodsorban, mert kevésbé emancipáltak, és harmadszor, mert az eksztázis pillanataiban azt mondják: *joj*. (Milan Kundera: *A hírnők*)”¹² Ahogyan a tóba dobott kő egyre táguló köröket rajzol a víz felszínére, úgy az idegen szöveg Esterházy befogadó szövegének rajzolatát mintázza át. Ugyanakkor magát az idézetet is gazdagítja saját szövege, mert a „pornográf”, „Adta szopós tyúkjával” szemben, aki „Mindjárt le is harapott volna egy darabot!”, az „elegánsabb” és „kevesbé emancipált” szlovák nő mintegy felértékelődik.

Átalakítja, parodizálja az idézetet. Ez igen sok esetben egy-egy közmondás, szállóige esetében történik meg.

A *Kis Magyar Pornográfia* margóján olvashatjuk: „alulról szagolja Ibolyát”.¹³ A „ferdítés” magának a befogadó szövegnek „humorban pácolása”, ami „pornográf” utalás a „zengőfarkú kisasszony” nagyon is egyértelmű vallomására: „...igen, főosztályvezető elvtárs, a doktor úr tüstént *ágyba dugott engem*”.¹⁴ Nem nehéz felfedezni, hogy a kiemelt szavak magára a nemi aktusra utalnak.

Felforgatja, kivetkőzteti magából az idézetet, kibaszálja az analógia vagy a kontraszt hatását.

A *Harmonia caelestis*ben Oravecz Imre *Egy földterület növénytakarójának változásából* idéz „édesapám”-ra vonatkoztatva és ironikusan átformálva az eredeti szöveget. „Tizennyolcadik század: Édesapám az úton libát terel (az én édesapám úton libát sose terelt), az árokban füvet szed (árokban füvet nem szedett), a kerítésre köcsögöt tesz (köcsögöt nem), a kútból vizet húz (nem; dehogynem, lett ő minden (semmi), a kútból vizet húz, a fészterben kapát élez (kapát élez), az ölban disznót etet, az istállóban tehenet ellet, a boksában szenet éget, a templomban követ seper, a temetőben sírt egyenget, a kovácsműhelyben vasat tüzesít, a csődörrel kancát fedeztet, a Patakba dögöt vet, a suszternél bocskort rendel, a zsidónál pálinkát vedel, a vándorárustól sőt vesz, a bírónál igazságot keres, a házban asszonyt ver, az ágyban dohányt rejteget, az udvaron kutyát kerget, a szérűn rozsot csépel, a kazalban lányt hemperget, a földesúrhoz hányadot szekerez, az árnyékban babot eszik, a gatyába szellentést enged – és legnagyobb dologidőben félkegyelműként lézeng a faluban a történelem.”¹⁵

Az idézet a szereplő lelkiállapotát festi alá.

Erre jellemző példa a Camus *A pestis* című regényéből átvett szöveg, amelyről maga Esterházy is beszél egy interjúban. Itt elmondja, miért idézi ezt a szöveget:

„Emlékszem, hogy Camus-nél van egy éjszaka – és nem érdekel engem akkor egzisztencializmus, se előre, se hátra, se barátság (Rieux és Tarrou barátságára utal), nekem az a szélséperre, szélcsiszolta égbolt kell...”¹⁶ Ez az idézet számos helyen fellelhető Esterházy szövegeiben.

Camus szövege: *„A szélséperre és szélcsiszolta égbolton tiszta csillagok ragyogtak, s a világítótorony távoli fénye pillanatonként tovatűnő hamut kevert belé. A szellő fűszer és kő szagát hozta. Teljes volt a csend.”* Camus szövegében Tarrou és Rieux beszélget a barátságról, majd következik az Esterházy által idézett folytatás: *„Néhány utcával odébb mintha egy autó siklott volna hosszan a nedves úttesten. Elsubant, és nyomában távolból jövő zavaros kiáltások törték meg ismét a csendet. Aztán teljes súlyával visszabullott a két férfira a csend, mely égbolt volt meg csillag.”*¹⁷

Az *Elenyészően csekény* rosszhiszeműségben egy férfit vízbe löknek, s a víz magával sodorja. Camus szövege akkor jelenik meg, amikor a vízből kikászálódik az ember. Az idézet teljesen belesimul Esterházy tájleírásába.¹⁸ *A hely, ahol most vagyunkban* egy jelentéktelen, „kopott”, „fakó” férfi egy rosszul sikerült szeretkezés után felesége kérdésére, hogy boldog-e, azt válaszolta, boldog. „Pedig minden volt, csak az nem.”¹⁹ A férfi lelkiállapotát festi alá Camus szövege. *Egy nehéz nap* éjszakájában szülőanyák vajúdása utáni megkönnyebbülését követi a Camus-tól vett idézet.²⁰ *A szív segédigéiben* az idézet ott olvasható, ahol az anya temetése utáni halotti toron az orvos a szeretkezéstről értekezik és arról, hogy „elveszett valaki, „én”, akit úgy szeretünk.”²¹ *A próza iszkolásában* egy nadrágba csinálás történetében az emelkedett stílusú idézet groteszk ellentétébe csap át: „a szélséperre és szélcsiszolta égbolton tiszta csillagok ragyognak, s egy villódzó távoli fény pillanatonként tovatűnő hamut kever belé, a szellő fűszer és kő szagát hozza. Nem. Szar.”²² *A Kis magyar pornográfia*ban egy Rákosihoz fűződő anekdotába ékeli be a Camus-idézetet. Rákosi fortélyosan rávesz egy kiskatonát, hogy leplezzen le egy ávóst. Az idézet a megtört fiú magányosságát emeli ki, amit az utolsó mondat és a zárójeles megjegyzés iróniája még hangsúlyosabbá tesz: „Majd a magas társaság eltűnt az erdőt át- meg átprésztázó reflektornyalábok bonyolult-szép, Moholy-Nagyot idéző, tiszta geometrikus rendszerében. De Rákosi még visszafordult a fáradt legényhez, a mai Magyarországon, úgy érzem, igazi tavasz van. Fiunk villámsújtottan áll ott, dobogó szívvel a sötétben, kemény éjszaka borult fölé, a szélséperre és szélcsiszolta égbolton tiszta csillagok ragyogtak, s egy villódzó távoli fény pillanatonként tovatűnő hamut kevert belé, a szellő fűszer és kő szagát hozta, távolból jövő zavaros kiáltások törték meg a csendet, aztán teljes súlyával visszahullt rá a csönd, mely égbolt és csillag – hogy azután tegye, mit a magas méltóság javasolt: kacagva szaladt át az életen. (Példát vehetnénk mi is, kedves Olvasóim.)”²³ Ugyanennek a regénynek a harmadik rész befejező szakaszában mintegy összegzi az író az „Élni mennyi?” kérdéseit. Esterházy Camus szövegét is kérdőmondatokká alakítja. Ugyanakkor egy Camus szövegéhez hasonlóan emelkedett stílusú képet rajzol: „Az égbemeredő jegenyék az útitársaink, a hatalmasan tobzódó fák aljában neveléségesen hat a reszketeg kevés hó, kitetszik a nyomorult avar, a kisebb bokrok gallyain, akár egy rossz emlékü túll a hó, a közeli nyírfákra szívós szulák csimpaszkodik, nem züllenek el a fák, a füvek, a gyomok, nem züllenek el a mohák, a nyirok zöld erei? Bársony nesz inog?”²⁴ Szintén ebben a regényben egy helyütt a

barátságához kapcsolódik az idézet, akárcsak az idézett Camus-szöveg: „A barátja ateista volt, de úgy élt, mint egy istenfélő. Talán csak az alázata és aszkézise volt ízlése szerint kicsit programszerű, nyilván a valóságos értékein nyugvó göggjével küszködően.”²⁵ A *Függőben* Korom elárulásához adja meg a hangulatot. Az idézetet ez követi: „*mi történik itt, édes Istenem, elárulta Koromot, Korom: az, akit ő elárult, így azonosítható, ennyi?*”²⁶

Az idézett szereplőket úgy tekintjük, mint a regény szereplőit. Így egy történet helyébe, ami egy vagy több szereplő történetére korlátozódik, a történetek sokasága kerül, amik egymást keresztezik, egymásba fonódnak, néha kibogozhatatlan szálakkal.

Erre a legjellemzőbb a *Függőben* K. alakja, aki egyrészt Kosztolányi, másrészt Kosztolányi hőse, Esti Kornél, továbbá Kafka és hőse, Joseph K. De Thomas Bernhard: *A mészégető* hősének is K-val kezdődik a neve.²⁷

Bármennyire is eltérő legyen összességében Claude Simon és Esterházy Péter regényvilága, esztétikai alapállásuk, regénytechnikai megoldásaik számos ponton meglepő azonosságokat mutatnak. Az intertextualitáson kívül a történelem megismerésének nehézségeiről is hasonló nézeteket vallanak, ennek boncolgatása azonban már túlmutat e tanulmány keretein.

JEGYZETEK

1. Claude Simon. Colloque de Cerisy, U.G.E., Paris, 1975. 419.
2. Vö. *Cahiers Claude Simon*. Presses Universitaires de Perpignan 6. 2010. 71–85.
3. *La Bataille de Pharsale*. Éditions de Minuit, Paris, 1969. 91.
4. Uo. 34.
5. Uo. 29–30.
6. Uo. 20.
7. Uo. 80.
8. Uo. 78.
9. Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996.
10. *Függő. Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető Kiadó, Budapest, 1986. 167.
11. *Termelési-regény*. Magvető Kiadó, Budapest, 1979. 45–65.
12. *Kis magyar Pornográfia. Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető Kiadó, Budapest, 1986. 401.
13. Uo.
14. Uo.
15. *Harmonia caelestis*. Magvető Kiadó, Budapest, 2000. 58.
16. *Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel. Esterházy Kalauz*. Magvető Kiadó, Budapest, 1991. 9.
17. Albert Camus: *A pestis*. Fordította Győry János. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991. 219–220.
18. *Bevezetés a szépirodalomba*, 560.
19. Uo. 566.
20. Uo. 599.
21. Uo. 679.
22. *A próza iszkolása. Bevezetés a szépirodalomba*, 21.
23. *Kis magyar pornográfia. Bevezetés a szépirodalomba*, 431.
24. Uo. 498–499.
25. Uo. 509.
26. *Függő. Bevezetés a szépirodalomba*, 246.
27. Wernitzer Julianna ezt az eljárást allúzióknak mint a jellemzés eszközüének nevezi Esterházy műveiben. Vö. Wernitzer Julianna: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 33.

művészet

ANGHY ANDRÁS

Parerga

CSONTVÁRYRÓL¹

„...határa van a képnek ebből keletkezik
»egészítő része a« művészetnek...” (Csontváry)²

Csontváry Selmechányát ábrázoló látképén a hegyoldalra festett E-betű sajátos két-értelműsége egy olyan belső perspektívát teremt a képre való idillikus külső rálátás ellenoldalán, ahonnan szó és kép, írás és festmény határai válnak láthatóvá. Ebben a határpillantásban ez a betű egyszerre értelmezhető a kép külső függetleneként a hegyoldal ezüstös zöldeskékjének véletlenül otffejejtett, kiinduló alkotói fázis vázlatra utaló színjeleként és egyszerre a kép jelentését képrejtvényként sugalló talányos belső tartalmi elemként. A betű mintegy lyukat vágva a képen mindkét esetben látszólag megtöri az önmagán – megjelenítés és téma harmonikus zártságán, a valóság alig rezdülő csendjét aprólékosan részletező ecsetvonásokon – nyugvó festőiséget, hogy az ábrázolás kreatív tényének és folyamatának el nem tűntetett nyomával, illetve a jelentéstulajdonítás rejtjelező aktusával billentse ki a naiv realiztikusság illúzióját. A betűvel a festmény síkjára az alkotás és a rejtjeles értelmezés tér- és idősíkjai vetülnek, megbontva a formaérzékelés és jelentéstulajdonítás egyidejűségét. Mindez a bizonytalanság azonban egy bárhol és bármikor lehetséges természettől körülölelt kisváros E-betűs festményét érintheti csak, mert valójában a látképet keretező-értelmező képcím a pontos topografikus helyet és időt a realizmus jegyével megjelölve visszaveszi a képi illúziót. Selmechányán vagyunk 1902-ben, az Erzsébet királynő tiszteletére az Erdészeti Akadémia *land art* műveként a hegyoldalban létrehozott E-betűt formázó erdőirtásával szemben, rálátva a völgyben megbújó felvidéki kisvárosra. Egy aprócska piros-fehér-zöld zászló mintha ünnepnapot, ünnepi eseményt jelezne a mozdulatlan, elnéptelenedett, egy nem látható központi eseményre összegyűlt városkában, talán éppen a királynő ünnepelését, melynek ellenpontjaként Pieter Brueghel 16. századi alakjait idéző mezei szorgalom hétköznapijának jeleneteire láthatunk az előtérben. A jelentőség-teljes események egykori helyszíne és ugyanennek a helyszínek a prózai jelenvalósága Csontváry későbbi műveinek is az egyik legfőbb motívumszervező teoretikus-kompozíciós elve. A régi festőkre, s nem kortársaira tekintő festészettörténeti allúzió itt hangsúlyosan a természet időtlenségét ellenpontozza az emberi történésekkel szemben. Erzsébet királynő manierista motívumként Icarus szituációjában a természeti látványba aprócskán rejtőző, a kozmikus figyelmetlenség alig látható kisvárosába és E-betűjébe tűnik, miközben kép és valóság – a betű sugallta nyelvi és képi kettősséget jelző – pillanatnyi dichotómiája a helyszín élethű ábrá-

zolásává illan. Az E-betűvel Csontváry a realizmus és a festői jelenlét *plein air* pecsétjét üti a tájra, s a természet hagyományosan örökkévalóként értelmezett idejét a történelemi időben megállított emberi település idejével hangolja össze (akár csak *A Nagy Tarpatak a Tátrában* című festményén a Tátra hegyvidékét a Tarpatak szállóval). Ezzel egyúttal elvezeti a képet azokhoz a szavakhoz is, melyek a természetrajongó császárhű felvidéki patikus életrajzát mint a festmény létrejöttének külső körülményeit rejtik el a kép E-betűjébe. Így ez a betű helyettesíti a festő hiányzó szignóját, mellyel Csontváry egykori alkotói jelenléte a tájban a természet előtti kicsinység érzésének alázatával, s az önmagát művébe záró premodern művészi mintákra és festőmesterekre tekintő allúzióval a császárhűség és a festői élet-hűség erőteljes individualizáló aktusaként értelmezhető.

Magritte-ra hivatkozva: ez nem egy E betű egy festményen, hanem egy E betűt ábrázoló festmény. Nem a kép fölött lebeg a betű, hogy mintegy kívülről értelmezze a képet, hanem stabil valóságvonatkozással bír a kép terében, mellyel azonban – minden ártatlan realizmus ellenére – többretegű modern tautológiát formál. Egy Erdőirtás van itt, mely önmagán túl Erzsébet királynőt jelenti (ahogy akár az ezüstre is utalhat, melyet a város környékén bányásztak), s egy kép, mely ezt a kettősséget – szó és dolog, kép és valóság további rétegének kétértelműségét megteremtve – megismétli. A selmecbányai erdőirtás Erzsébet királynőre vonatkozó jelentésében egy távollétet, míg ugyanez az erdőirtás valóságos helyszínén egy jelenlét jelez. Ez alapján válik kétértelművé a realitás, miközben a kép ennek a távolságnak és jelenlétnak a feszültségét saját terébe vonja, s a *plein air* illúziójával ábrázolja. Mert a *plein air* ellentmondása – még szélsőségesen következetes formájában is, ahol a teljes kép létrehozása a látvány előtt, a természetben valósul meg –, hogy a valóságos látványra vetett pillantások jelenléte az ábrázolás aktusának távollétével, a képnél lét pillantásaival megszakítottan megjelenített. Az E-betű *kép-a-képben* motívuma mint a reprezentáció problematikájának emblémája egyidejűleg teremt különbséget és azonosságot kép és valóság között a betű képe és a kép betűjének viszonyával. A megnevezés és az ábrázolás játékában a kép egy olyan határtér, ahol egymásba érnek, egymást kétségbe vonják az E-betű aspektusai. Csontváry szándéktalanul itt is, ahogy más műveiben, az ártatlan realizmus gesztusával kínálja fel a túlzottan mély interpretáció lehetőségeit. Azonban meg kell különböztetni – s ez az egész életmű vonatkozásában érvényes – az E-betűben létrejött anticipált modern tudást, mely a képben rejlő bölcsesség, a kép tudása, attól a befogadói tendenciától, mely többet vél tudni – Csontváry talányos-homályos nézeteire hivatkozva – nemcsak Csontvárynál, hanem képeinél is, s a rejtélyek misztikájának messziségéből közelítve ezen a tájképen egy E-betű enigmájára lel.

Hasonlóképpen a realizmus gesztusából értelmezhető, s válik kétértelművé a *Castellammare di Stabia* címen ismert festmény egyik vitorlásán olvasható felirat: „*Castellammare di Stabia 1902*”. A képcímként értelmezett szöveg így azon festői hagyomány örökösének tűnik, mely a térillúzió megtörésének elkerülésére a szöveget – mely különben egy másik teret, egy művön kívüli diskurzus terét vetítené a képre, s mely így a valóság látszata helyett az ábrázolás művészi gesztusát hangsúlyozná – a kép megjelenített valóságterének rendeli alá. Ezért sok esetben vala-

melyik ábrázolt tárgyon jelenik meg inscriptioként, mintha nem a képen kívüli, hanem a képen belüli tér egyik eleme lenne. A kép felirata így egy felirat képe lesz, de abban a kétértelműségben, hogy a képhez tartozik-e függelékként, vagy a képen megjelenített tárgy része. A Csontváry recepció a vitorlásra lévő feliratot képcímeként értelmezte, mely a valóságillúzió akadémiai elvét ily módon is illusztrálja, holott ugyanezen elv – s a selmechányai E-betű – alapján a felirat a valóságbeli vitorlás valóságos felirata is lehet (akár Castellammare di Stabia híres régi hajógyárának egyik gyártmánya), tekintve, hogy Csontváry – bár nem ez az egyetlen következetlensége – egyetlen más képét sem feliratozta képcímmel. Ez a jelentéktelennek tűnő interpretációs apróság azonban rávilágíthat festői gondolkodására, melyben a valósághű ábrázolás a helyszínen való jelenlét *plein air* hitelességével különös jelentőséget kap, háttérbe szorítva a megjelenítés individuális gesztusát, a kép kreatív megalkotottságának egyéni akcentusát, melyet a festmény festettségét kiemelve egy *külső* felirat, valamint a szignó is hangsúlyozhatna. A naturalizmus elve, a természeti látványba belemérülni vágyó ábrázolás önfeladó jellege Csontvárynál – melyben a centrális perspektíva *külső* nézőpontja helyett az írásaiban több helyen is deklarált „élő perspektíva” pillantásával a festő mintegy saját képén keresztül belépni vél a valóságba – különös ellentmondásba kerül a „drámaian expreszszívnek”, „látomásosnak”, a „világító színek” erőteljes koloritjával megjelenítettnek értelmezett *Castellammare*-kép³ ily mód műterminek ható formakoncepciójával.

Csontváry ezt a képet soha nem szerepeltette kiállításain, s így elképzelt címét sem ismerjük, ellentétben a két másik Castellammare-i festményével, melyek már címeik alapján is elbizonytalanítanak arra vonatkozóan, hogy a vitorlásra olvasható felirat a kép Csontváry által adott címe lenne. A képcímek ugyanis a művek külső interpretációs keretét meghatározva jelzik, hogy miként értelmezte Csontváry saját alkotásait. A *Világító éj Castellammare*-ban és a *Halászat Castellammare*-ban – a festő saját kiadású katalógusaiban megadott – képcímek a hely, az ábrázolt cselekvésszituáció és a napszak szempontjából értelmezik lakonikusan a két alkotást. De ugyanez a rövid öninterpretációs séma jelenik meg útleírásaiban is, ahol festményeinek létrejöttéről szól, egy helyütt éppen a kérdéses Castellammare-rén készült kép lehetséges címét is felfedve: „*Nyáron Hortobágy kötött le engem innen Castellammare di Stábiába mentem, ahol pici keretben naplementét világító aranyszímben festettem le, de lefestettem a várost is holdvilágos éjjelen és a tengerpartot visszatükröző nap hevében.*”⁴

Hasonlóan ez a realista címbeli értelmezés jellegzetes minden képénél. Nincsenek olyan megfogalmazások címadásaiban, melyek az ábrázolásmód sajátos absztrakcióinak, a kompozíciós szerkezetnek, a torzított formáknak vagy a színek önálló faktúrájának reflexiójára – szándék és létrejött mű megfelelésére – utalnának. A címek Csontvárynál látszólag semmilyen modern poétikus és világnézeti szakadékot nem teremtenek szó és kép, kép és valóság között, melyben egy művészi individualizmus tudatos festői aktusaival esztétikaként, társadalomkritikaként vagy vallásként elhelyezkedhetne. Képcímeinek egyik legfőbb jellegzetessége azonban (s visszafogott poétikáját is ez jelenti) a helyszínek és a napszakok, illetve a helyre és a napszakra jellemző világítási jellemzők egymásra vonatkoztatása. A „visszatekintő nap”, a „világító éj”, a „naplemente”, a „holdtölte” vagy a „villany-

világítás” fényei vetülnek városokra és tájakra a *plein air* realizmusa jegyében a megjelenített egzotikus helyek valóságának valóságot átalakító kreativitásaként, melyeket Csontváry az utazásai során megtalált „nagy motívumokként” ábrázol. Festményei így tulajdonképpen az ábrázolások ábrázolásai, ahol a helyeket átfestő különös fények teremtette távlatok, s a napfényekben tündöklő messzi vidékek távolságai a természet művészeteként jelenhetnek meg, melyet a festőnek csak megtalálni és leképezni kell, hiszen ábrázolásuk a művészet garanciáját jelenti. Téma és megjelenítés közti sajátos viszony, mely Csontváry egyéni hangú festészetét megteremti, mintha – reflektálatlanul, önfélreértésként – az ábrázolt helyek, és az azokat módosító különböző világítási fokozatok természeti poézisébe rejtőzne. Mert Csontváry gondolkodásában kép és valóság ekvivalenciákká válnak, ahogy „*a világ hasonlít egy élő festményhez*” úgy a festmény célja, hogy a világhoz hasonlítson. Hasonlóság és afirmáció összekapcsolódik, a kép – s ezt jelzi a Castellammare di Stabia vitorlásfelirata is – és az ábrázolt dolog valósága a festői ambíció alapján egyidejű, a dolgok önmaguk állításai s nem reprezentációjuké, létezésüket ezért csak a természetes fény módosíthatja. A képcímek értelmező szerepe, hogy leírja a realitás poétikáját, s a nézőt ráutalja a szavak nélküli vizuális hatásra. Ahogy a vitorlás felirata a vitorlás valószerűségévé válik, úgy a képcím��avak is a látványnak alárendeltek.

Az *Athéni utca* című képen (melynek címe Csontváry berlini katalógusa szerint: *Athen. Akropolis. Von der Strasse gesehen. Abendbeleuchtung*) egy épületen látható görög felirat talányos jelentése, illetve a jelentés hiánya – Csontváry egész életművére jellemzően itt is – a megfejtés, a rejtély megoldásának interpretációját kínálja fel. A rejtélyességet felerősíti a felirat fölötti aránytalanul felnagyított – mintegy Csontváry sokszorosított önarcképeként, hiszen a szakáll nem éppen kizárólagosan individualizáló jegye alapján festményei minden szakállas alakjában önarcképet vélik felfedezni – egyformán szakállas erkélytartó Atlaszfigurák sora. A titokzatos, mert értelmetlennek tűnő feliratnak, ha lenne is jelentése (a talányraajongó Csontváry tisztelőknak szerény ajándékként: a felirat magánhangzói megegyeznek Raffaello nevének magánhangzóival) a kép esztétikai interpretációja szempontjából ennek nincs jelentősége. Viszont a jelentés hiányának lehet, mert a feliratot olyan kalligráfiaként jelöli, mely éles körvonalaival belerajzolódik a kompozícióba, s mintegy megismétli a kép erősen kontúrozott motívumait. A kalligráfia szó és kép kontrasztját kiiktatva az értelem nélküli szót a képnek rendeli alá olyan helyszínt jelző emblémaként, mely a festőiség távolságába vonja a betűket a távolról jött egzotikus motívumokat kereső festő-utazó idegen pillantásával. A pontatlanul lemásolt ismeretlen nyelv ezzel egyúttal a realizmusnak azt a kreatív pontatlanságát is jelzi, melyben egy sajátos festésmód absztraktba hajló karakterével a festmény, kép és valóság, ábrázolás és téma művészi különbsége közt billegő kalligráfiává válik. Megnevezés és megmutatás mimetikus eltérése a kalligráfiában itt kép és valóság mimetikus eltéréseivel találkozunk. A felirat megfejtésre inspiráló talányos jelentése és ugyanakkor a távolit, az egzotikumot jelző motívumértékű jelentéstelensége Csontváry tudatos gesztusaira utalnak, aki számos képén alkalmazta – vagy látszólag alkalmazta – a képrejtvény populáris eszközeit a művészet romantikus titokzatosságának, rejtélyességének közvetlen meghatározásaként, ahogy a távoli napfényes városok és tájak orientalista témái is hangsúlyos elemei romantikus

inspirációjú művészetfogalmának. A festőileg feloldott felirat azonban, melyben a nyelvi jelentés hiányának kalligrafikus absztrakciója a képi ábrázolás absztrakt karakterének belső emblémájává válik, a kép modern tudása és modern művészete a rejtvény és az egzotikum 19. századának háttérére előtt.

A *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című képen látható héber feliratok státuszát szintén a helyszíni realizmus határozza meg miközben itt is valami rejtély megfejtését kínálja fel. A képsíkra vetülő verbális jelentéssík interpretációs látszata, s a képen ábrázolt falsík realizmusa feszül a festményen egymásnak. Képre írt szavaknak látszanak a kép realisztikus terébe írt szavak, szó és kép viszonyai itt is billegni kezdenek hierarchia (melyben a szavak jelentésének mint értelemadóknak alárendelt a kép) és mellérendelés (melynél a feliratok más motívumokkal egyenrangú képelemek) között. A felírt szavak titokzatos értelmét, a Csontváry által adott talányosságot látszólag valószínűsítik a betűk lehetséges jelentései. „Jó szerencsét” (vagy „jó jel” vagy „szerencsés előjel”), „Az író” (vagy „írnok”), „csodák”, de mondattá is erőltethetők az írásjelek: „a jó előjele annak, amit az írástudó isten hozni fog”.⁵ Mindez azt sugallja, hogy itt valamiféle „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél” jellegű megoldás képzelhető. Ennek azonban nemcsak az mond ellent, hogy Csontváry nem tudott héberül, hanem a helyszín korabeli valósága is, mert ekkoriban nemcsak üzenő cédulákat helyeztek el a kövek közti résekbe, hanem magára a Nyugati falat alkotó kövekre írták fel vagy nevüket, vagy kívánságaikat a zsidó imádkozók. Csontváry tehát lemásolta a feliratokat, s ezzel képi kalligráfiát hozott létre *colour local* motívumként a festői ábrázolásnak alárendelve, feloldva, kiiktatva a voltaképpen szövegek minden elképzelhető jelentését. Mindez itt ugyanúgy az ábrázolás távolságát és absztrakciójának emblémáját rajzolja meg, ahogy az Athéni utca című képen. Az ismeretlen nyelv és írás távlati egzotikumát viszont a Panaszfal-képen nemcsak a kívülálló utazgató idegen jelenbeli ábrázoló nézőpontja. A torzító ábrázolás azt az időbeli távolságot is megjeleníti, melyben az Őszövetség népe a vetélytárs hun-magyar napfényvallás egyik képviselője számára csak lazán körvonalazható, s alig észrevehetően absztrakt, meseszerűnek tartott múltbeli létezésében látszik.⁶ A héber betűk lemásolt, s a festmény terében jelentésüket vesztett kalligráfiai – Csontváry írásaiban kifejtett zavaros vallási teóriái árnyékában – esztétikai és valláskritikai pillantást vetnek a képen önmagukra.

Azonban a képeken megjelenő szavak mellett az életműre vonatkozóan interpretációs jelentősége van a szavak hiányának is. A Csontváry képeken – egyetlen kivétellel – hiányzó szignó szemantikai tartalma részben értelmezhető egy premodern festői mintákra tekintő vallásos alázat manifesztációjának. Mintha egy múltbeli festő, Raffaello kortársa szerénysége tenné magát itt láthatatlanul láthatóvá, s az egyetlen szignó is mintha éppen a szignó hiányának megfogalmazása volna. A *Visszatekintő nap Trauban* című kép ajánlása utólagos dedikáció az éppen elkészült magyar parlament számára: „Trau, 1902, festé Tivadar az Országháznak ajándékul”. Az archaizáló alázatossági formula pusztá személyneve itt a nemzet festőjének térdhajtása hazája előtt, mely a későbbi művek hiányzó szignóival egy önmaga által finanszírozott, s ily módon egyénivé vált hangú festészetnek egy saját kitalált vallás – s annak festészetre szólító isteni hangja – iránti alázatosságnak a térdhajtásává válik. Képeinek Csontváry, művészi tevékenységét archaizálva, vallá-

sos közeget és kitalált kultikus közösséget akar teremteni, hogy a művészet elvesztett társadalmi funkcionalitását, miként a természettel elvesztett közvetlenséget a modern világ ellenében, de (szándéktalanul) nagyon is modern gesztusként viszszerje. Az alázatosságnak egy aszkétikus életvitelt szimbolizáló formulája és vele egyidejűleg az önérzet formulája (hiszen minden aszkéta igényt tart önlemondásának individuális önérzetére) így kapcsolódik össze nem pszichológiai, hanem kultúrtörténeti jelenségként Csontváry életművében. Festészetében a realiztikus ábrázolás eszménye és ennek az eszménynek a modernül absztrakt megvalósítása közti ellentmondás is arra a kultúrtörténeti korszakra utal vissza, melyben az individualitás reprodukív és produktív alkotás, előadó és szerző különbségteteleként megjelenik, s a személyiség időtlenné, örökkévalóvá tétele ugyanezen személyiség historizálásával lesz egyidejű. Mert az alázatos önérzet paradox szignóhiánya a személyiségből magyarázható lehetséges pszichológiai teóriák helyett a festmények jellegéből értelmezhető. A szignó olyan erőteljesen ott van a képeken – s mi sem igazolja ezt jobban, mint Csontváry írásaiban deklarált öntudatossága saját teljesítményére vonatkozóan –, hogy nem szorul egy képre írt névjegy individuális megerősítésére. A képek mérete, az egyedülként megtalált nagy motívumok és a felfedezett napszínek, valamint az – 1905-ös kiállításának meghívójában „eredeti találmányként” hirdetett – olajfestési technika, a festékanyag, vagy a realiztikus-ság „élő perspektíva” meghatározta mértéke egyaránt a szignó hiányának szignói a képeken.

Ugyanakkor a szignó Csontváry naturalisztikus elvei ellenében egy olyan külső instanciát, egy olyan másik síkbeli dimenziót teremtene, mely a kép valóság-illúziót létrehozni vélt belső terét megbontaná. Hiszen míg az említett képek feliratai a megjelenített terek realitásába zárulnak, addig a szignó a művészi aktus nem kíván külsőségéről, kép és valóság közvetettségéről árulkodna. A mimetikus jellegű művészet célja, hogy az alapot eltüntesse, így Csontváry „kis önéletírásában” a – Jupiter templomot ábrázoló képnél elért cél – „*vásznat már nem lát a szemlélő*” megjegyzés is ebből értelmezhető, ugyanis alak és alap az európai festészetben a centrális perspektíva ábrázolási módszere következtében a reneszánsz óta szétválaszthatatlan egységet képez. Csontvárynál ez az egység még inkább összezárt, mert a valóság és a kép közti határvonalat a festékanyag napszínei elfedik. A „világító napszín” tárgyi tartalmakról leváló önálló élete, a faktúra erőteljesen megmutatózó egynemű közege a valóságot, az alakot és az alapot olyan egységgé olvasztják, melyben – Csontváry teóriái alapján – az isten teremtette világ nagyméretű festménye és egy nagyméretű festmény transzcendenciája zárul egymásra. Hova kerülhetne itt egy szignó? És hova kerülhetne a matematikai perspektíva ellenében homályosan kifejtett, s a bizonytalan perspektivikus viszonyokkal ábrázolt „élő perspektíva” képtereiben? Mert míg a kiszámított központi perspektíva kockatere nemcsak a néző helyét, s a festő ábrázoló pozícióját hozza létre, hanem tulajdonképpen a művész társadalmi státuszát is kijelöli a szociológiai perspektívátérben, egyéniségének szignóját a négyszöggel határolt sík felületére helyezve, addig Csontváry ábrázoló pozíciója úgy van belül festményein, ahogy az általa létrehozott művészet a maga teremtette vallás és elképzelt természeti élet formájú ideális társadalom közegében.

Exkúrszus. Werthmüller Mihály megszólalása és egy marokkói hallgatása

Amíg Csontváry festményein alak és alap, ábrázolás és annak közege egy sajátosan felfogott realizmus erejével kapcsolódik össze, minden lehetséges szó – felirat, cím és szignó – külső interpretációját kívül rekesztve az autonóm festőiségen, addig az akadémiai rajzok viszonystruktúrája egészen más. Alak és alap összefüggése itt a realizmus eltérő jeleneit mutatja, melyben az alakok leválnak a hordozó ábrázolási felület kontextusáról, s abban a valószerűtlen, napfénytelen, mesterséges kristálytérben jelennek meg, ahol az akadémiai stúdium hasonlóság-színjátéka zajlik. Mintha a kínai tusfestészet gesztusa idéződne így fel egy felszínes pillanatra, ahol a kép alapját nem gondolják a jelhez tartozónak, ezért a kitöltetlen felületekre megjegyzéseket írnak, vagy a tulajdonos elhelyezi rajta pecsétjét. Ugyanakkor kép és írás kapcsolata is közvetlenebb itt, az írás képszerűsége és a kép írásszerű kalligráfiája egymásba simul, szó és kép között kulturálisan is feszültségmentes a kapcsolat, mert a művészi cselekvés nem válik le az erőteljes kreatív magány világból kilépő aktusaival a társadalom funkcionalitásáról, s így az alap, ahol a szó elhelyezkedhet a kép mellett, egyúttal a szociológiai közeg szimbolikus terét is jelzi. Az akadémiai kontextus azonban egy szeparált, világtalan tér a művészet európai társadalmi helyzetét jelenetve, s a fehér papírlap üresen hagyott felületei ennek a közegnek a definíciói. Csontváry rajzain alak és alap eltérése – az ábrázolt személyeknek és ábrázolásuk tereinek egymásra vetülése – teszi lehetővé, hogy feliratokat helyezzen el a rajzokon. A portrék és a nevek, dolog és szó, megmutatás és megnevezés mellérendelő viszonya itt a hasonlóság, a hasonlónak tétel gesztusa. A rajzlapokra írt személynevek a személynév mimetikus problematikájába fonódva – melyben az „az vagyok, akit Werthmüller Mihálynak hívnak, vagy egyszerűen csak Werthmüller Mihálynak hívnak”⁷⁷ – a kép valóságreferenciáját jelentik az egykori elillant látható hasonlóság helyett.

Az alkalmi modellek tétova feszélyezettsége, ahogy Otto Heinrl kissé zavartan oldalra pillant, Anton Hander és Georg Tretten megtörtén, melankolikusan magába merül, vagy Marie, aki már alig várja, hogy elmehessen, olyan szomorúságokat jelenítenek meg, melyek máshol vannak, a képen kívül, s csak ábrázolásuk ideiglenes pillanatában, a hasonlóság, az önmagukhoz való hasonlóság kétséges pillanatában – és nevük esetlegességében – láthatók valóságos életközegükből kiszakítva. A szegénység kényszere hozta modell, és a rajzgyakorlat akadémiai tekintetei nem kommunikálnak egymással. Az ágrólszakadtság, az öregség és a csúnyaság szótlansága, hogyan is szólalhatna meg, mit mondhatna önmagáról és arról, ami itt történik, erről a nekik kiszolgáltatott, míg rajzolójuknak esztétikai szituációról.

Egy bizonyos hétfői napon, 1894. március 1-én, egyvalaki azonban a lerajzoltak közül megszólalt, a hivatásos modell, Werthmüller Mihály, akinek határozott tekintetéből és tartásából, ruhájának eleganciájából kiolvasható a rajzon, hogy nem idegen közegben, hanem saját életközegében van. „*Hétfőn azonban jött egy új modell a híres Werthmüller Mihály s én egész közelről úgy rajzoltam meg, hogy a modell megszólalt s mondá: Sie lieber herr ich stehe 17 jahre Modell aber so kräftig bat mich niemand gemacht wie Sie.*”⁷⁸ A megszólalásig való hasonlóság hasonlatát szcenírozza itt Csontváry ebben az írásában több helyütt is büszkén – iskolai kép-

zettségének igazolására – emlegetett jelenetben. Werthmüller mondatát aztán a rajzon is feliratozza a hasonlóságot még hangsúlyosabbá tévő pontos dátummal, idő és tér, szó és kép viszonyát a lehető legnagyobb közelséggé rajzolva. Werthmüller Mihály minden gesztusával jelen van az ábrázolás jelenlétében, egyéniségének minden máshol léte, s minden más társadalmi kelléke és vonása kiiktatódik a fehér papírlap jelezte heterotópia közegében, a modell egyedüli létének, modellségének vonatkozások nélküli egynemű szférájában, ahol megszólalása írásképpé rögzül. Hiszen nem egy társadalmi státusz képviselője, szubjektuma ő, aki életének egy röpke pillanatára, s éppen ennek a társadalmi státusznak a megjelenítésére modellet ül, hanem egy hivatásos modell, aki modelleként jelenik meg saját életközegében, ahol szavai elhangzanak. Mert a reprezentációnak ez az önreflexiója abban tükröződik, hogy itt nem egy híres ember ül modellet, hanem egy olyan valaki, aki éppen – akárcsak egy korai celeb – modell voltában híres. De mitől lehet híres egy akadémiai modell, aki semmi más, csak modell? A mindenkinél nyugodtabban és hosszabban kitartott mozdulatlan pózok zsenialitásától? Arcának és testalkatának könnyen vagy – a stúdium ábrázolási feladataihoz mérten – nehezen rajzolhatóságától? Vagy talán a történelmi kosztümös jelenetekben mellékalakként vagy főalakként – azoknak a történelmi személyiségeknek, akiknek arcát és testalkatát nem ismerhetjük dublőrjeként – pózolt számos szereptől? Hogy milyen sok festő, milyen sok képén látható híressé vált portréja és alakja híres emberek megjelenítőjeként? Mi alapján kaphat magasabb gázsit? Mindig is modell akart lenni, mert már az apja is modell volt? Vannak példaképei? A régi nagy modellek? Werthmüller Mihály minden lehetséges híressége itt – voltaképpen személyének és korábbi modellszerepeinek ismeretlensége okán – Csontváry rajzába zárul. A híres modellről készült rajz egy híres modellrajzzá válik.

Csontváry életművének ez a nagy klasszikus színpadias pillanata – a modell megszólalása – az akadémikus ábrázolási technika színpadterében egyúttal a realizmus egyik csúcspillanata is, miként szó és kép különleges találkozásának hétfői ünnepnapja. Werthmüller Mihály mondata arról a hasonlóságról beszél, azt igazolja, ahol valóságos létezésének egyetlen lehetséges bizonyítékaként portréja megjelenik. Szó és dolog affirmatív azonossága – „az vagyok, akit Werthmüller Mihálynak hívnak” – bezárja a modellt a kép idejébe.

Így esetleg csak a fantáziának maradhat némi virtuális tér, arról képzelődve, ahogy Werthmüller a modell ülés után – kiszabadulva a képi realizmus csapdájából – mégiscsak hazament. Útközben betért egy kocsmába, ivott egy pohár bort, abból a pénzből, amit nyilván a müncheni Hollósy-iskola jó anyagi körülmények közt rajzolható idősebb növendékétől, Csontvárytól – munkájáért és szimpatikus megjegyzéséért – kapott. A csapos udvariasan megkérdezte tőle, hogy „milyen volt a napja Mihály bátyám”. „Hát nem vagyok már a régi fiam, tizenhét év, az tizenhét év, ma is egy pillanatra bemozdultam, persze nem vették észre ezek a magyarok, hogyan is vehették volna észre azok után a szerencsétlen, ágrólszakadt, megélhetési pózolók után, akiket korábban rajzolgattak, s akik – bosszúságukra – tehetlenségükben és öregségükben remegni kezdtek az erőlködéstől már egy félóra után. De azért így is megmutattam, hogy milyen egy igazi német mestermodell. Figyelem, mozdulatlanság, határozott, világos tekintet akár órákig. Volt egy rajz, a

végén megnéztem, amely...” Aztán hazaérve komótosan átöltözött, s mielőtt ágyában elaludt volna, még halkán morgott valamit: „*ich stebe 17 jahre Modell, aber...*”

Minderre azonban éppúgy nincs bizonyíték, ahogy arra sem – tovább tágítva, s vállalva a nevetségesség kockázatát, a Csontváry interpretáció lehetséges szépirodalmi regiszterét –, hogy később állítólag, mivel az ízületei megsínylették a hideg akadémiai műtermeket, elhagyva Münchent, egykori dicsőségének színterét, Marokkóba utazott, és belépve valami szektába, névtelenül, szakállasan, napcserzett arccal, vándorbottal és könyvvel a kezében a természetes élet boldogságáról és a napfény gyógyító hatásairól elmélkedett. „Már csak egy motívum lehetnék a tájban” – mondogatta egykedvű öregségében.

Az *Egy marokkói ember* a kép tárgyára vonatkozó, Csontváry által adott cím, amely a realizmus igényével helyezi belülré, a kép terébe, a képet megnevező szavakat, feloldva azokat a festőiség sokértelmű némaságában, a tárgyra utalás nagyon általános, puritánul leegyszerűsített címadó aktusával. A *Marokkói tanító* cím már szűkebb, s a képre vonatkozik, a kép külső meghatározása, a megjelenített figura befogadói utókorának interpretációja beilleszkedve a Csontváry legendárium – Lehel Ferenctől induló – történeteinek és teóriáinak verbális kereteibe. S bár a *marokkói* hasonlósága mindkét cím esetén közvetlen referencia nélküli, Csontváry eredeti címadása szélesebb színteret nyit a figura kilétének, szereplehetőségeinek. Arcában és alakjában így rejtőzhetnek, s tűnhetnek elő a különböző értelmezések aspektusai alapján misztikus szekták tagjai, hittérítő keresztény szerzetesek, misszionáriusok, zsidó házitanítók, ószövetségi próféták, félkegyelmű sivatagi aszkéták, üdvözült lelki szegények vagy éppen az említett új útra tért, egykori „legnagyobb hasonlóságú” Werthmüller Mihály. A karakter tágas mimetikus valósága ezért – az egyszerű, vallásos életformára utaló attribútumokkal ábrázolva, s az individualitást így az önfelszámoló aszkézis habitusával láttatva – egy individuális absztrakciójú festőiség karakterébe vándorol. Emiatt a figura *hasonlíthatatlan* némasága. Mert csak így lehet voltaképpen, s nem csupán esetlegesen – néhány vonás és a szakáll módfelett felületes, „belelátó” hasonlóságaival – önarckép is a kép azzal, hogy nem az ábrázolt, hanem az ábrázolás szignálatlan önarcképe. Téma és megformálás művészi különbségében, de a pasztózus, pasztikus festésmód szoborszerű pózában a tájba helyezett portré motívummá, egy ismeretlen arc és egy arc absztrakt tájképe között billegő motívummá válik. Ennek a torzító nem-hasonlóságnak, ennek az „ikonikus különbségnek” a metaforikus terét a *marokkói* képen az orientalizmus egynemű pólusai – a nyugatról keletre vetett idealizáló és a keletről nyugatra vetett civilizációkritikai nézőpontok – jelölik ki. A tekintetnek ez a két egymást feltételező iránya, melyben egy festőművészetet létrehozó ábrázoló teljesítmény torzító optikája bújik meg Csontvárynál a zseni egyik definíciója: „...*aki keletről jött, s a nyugatot szemlélte, aki a kelet megelégedését figyelte, aki a megfigyelésben különbözetet látott, keleten az ideális világot, nyugaton a materiális háborúságot, aki keleten az ember boldogságát szeretettel nézte, nyugaton a boldogtalanságát észlelte...*”⁹

Az egymásba tükröződő tekinteteket – a nyugatról keletre és keletről nyugatra nézőt –, miként a képből kinézőt és a képet nézőt, sajátos festőiségének némaságába mint legfőbb lényegébe zárja a kép, kívül rekesztve a figura kilétére és

Csontváry életművében betöltött helyére vonatkozó értelmezések lehetséges mondatait. Mert a nyitva tartott könyvről a *marokkói* kezében Csondváry írásai sugallta interpretációs szempontoknak megfelelően sok mindent gondolhatunk. Lehet, a mesének tartott *Biblia*, vagy egy misztikus, esetleg teozófiai mű, lehet Samuel Smiles népszerű *Önsegélye*, de Lombroso *Lángész és örültsége*, Nietzsche *Zarathust-rája*, vagy akár Komjáthy Jenő egyik verseskötete is. A kép azonban ennek a kívülre száműzött tudásnak – szó és kép oppozícióját ily mód megteremtve – a *lát-hatóságát* nem, csak festői *látszatát* igazolhatja csupán a figura egyedüli tanításaként.

A képcímek Csontvárynál, bármennyire is külső interpretációi a képeinek, tömören definitív, sematikus szerkezetüknél fogva a helyre és az azt átalakító fényviszonyokra utaló szavakat a képi ábrázolások feloldják. Így „*a cím a »mű« terének belsejében játszik szerepet, egy olyan balmazba írja be a meghatározás igényű jelmagyarazatot, amelyet nem irányít többé, és amely őt, a címet lokalizált hatásként hozza létre*”.¹⁰ A szignó viszont mintegy a kép keretének megfeleltethető külső instancia marad, melynek hiánya – a Castellammarén készült képek kapcsán említett „*pici keret*” a képszélre, a kép méretére utalhat – egy egyéni módon értelmezett és ábrázolt realizmus alapján értelmezhető. A keretek hiánya Csontváry képeinél – annak ellenére, hogy életművének létrejötte után, elképzelt kiállításának tervezésében hangsúlyozza a képkeretek fontosságát a képek bemutatásának elemeként – realizmusának hasonló szempontjai alapján igazolható. A centrális perspektíva – ahol a kép távlatát a képsíkból kiemelkedő keret egy mélységbe helyezi, melyen, mint egy ablakon keresztül pillanthatunk a valóságra – ellenében a Csontváry-féle „élő perspektíva” nem tűri a keretet. Ugyanígy az élő természet megjelenítésének önellentmondó festői szándéka sem, mely a táj modern kultúrtörténeti fogalmával létrejött, s a tájképeken kontinuitásában, folyamatos változásaiban az ábrázolással szükségképpen megszakított élő organizmust úgy akarja mozgásában rögzíteni, hogy az mozgás maradjon.¹¹ Ez az elv szintén a keretezés ellenére van.¹² Hiszen a keret hangsúlyossá teszi azt az éppen a tájkép műfaja illusztrálta modern viszonyt a természettel – mely Csontváry életművének is legfőbb szituációja –, melyet a bukolikus romantika természetrajongó közvetettsége jellemez. A keret a természetjárás civilizációs intézményének éppúgy attribútuma, ahogy az ábrázolás művészeti intézményének. Ennek az intézményesült közvetettségnek a visszavonása, az elképzelt régi közvetlenségbe való visszatérés vágya – valóság és kép kerettel jelzett határainak felszámolása – paradox modern kísérletével jellemezhető Csontváry tájfestészete. A keret hiánya szimbolikus magyarázat lehet az archaizáló *visz-szalépsre* a modern társadalom születése elé, egy olyan korba, mely a festészetet nem pusztán művészetként, a természetet pedig nem csupán esztétikumként szemlélte.

A városligeti Iparcsarnokban rendezett 1908-as kiállításáról írott kritikák a perspektíva hiányáról és a keretek hiányáról egyaránt említést tesznek, bár anélkül, hogy összefüggést találnának a kettő között. „*A képek nagyobb részét keret nélkül. Az első benyomás így kissé kedélytelen, de hamar megszokja a szemlélő, és lassanként érzi, hogy ez a puritán bemutatkozás, ez a póztalanság kellemes és közvetlen.*”

– írja a *Magyar Nemzet* kritikusa.¹³ Ugyanezen a kiállításon a látogatók kezébe nyomott *látótölcseren* keresztül a természet régi közvetlenségében tárulhat fel a valóságillúzió és ez az „*élő perspektíva*” erejével ugyancsak a keret kiiktatását, hangsúlyos hiányát igazolja.¹⁴

Csontváry kiállításain képeinek, s nem képei bemutatási módjának – így keretezésének – tulajdonított jelentőséget. Életművének egyéni karakterét, autonóm festőiségét és művészi szabadságának az önfinanszírozással létrehozott példátlan *korlátatlanságát* alapvetően jelzi a keret hiánya, az intézményes háttérrel, valamint a műkereskedelmi ambíciókat a keretezéssel is megjelenítő művészekről elhatárolódva. Csontváry ily módon valóban kilép korának kereteiből. Aztán élete végén, festői életművének lezárulásával „*A hadiárvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részleteiben*” felmerül a keretezés kívánalma, de itt mindez egy sajátos intézményes hangsúlyt és jelentést nyer a maga teremtette autonómián belül maradva.¹⁵ „*Tekintettel arra, hogy a kiállítás az 1880-iki kinyilatkoztatás alapján jött most létre, igazolni kell az isteni ihletet, az ősidőkből leszármazott isteni összeköttetéseinket, mert már Párisban a nagy kristály palotában, ahol a festmények keretek nélküli vásznai voltak kiállítva, feltűntek s a kritika azt mondta, hogy habár a teljesítmény a világon minden munkát túlszárnyalja, de vigyázni kell rá, mert ha Párisban maga az Isten szállna az égről, s nem mutatkoznék be isteni pompával, hát senki nem ismerne rá. E figyelmeztetés maga is óvatosságra int, mert a Baalbek festmény 10 méter hosszú 6 méter magas keretet igényel, melynek ideoda szállítása lehetetlenségbe ütközik. Szállítási nehézségekbe ütközik még a Taormina, a Tátra, az Ima a Panaszfalnál Jeruzsálemben is. Ezeknek a kereteit valami díszlettel kell pótolni, mert előállításuk ezidőszertől lehetetlenségbe ütközik.*”¹⁶

Együtt van itt ebben az idézetben – Csontváryra nagyon jellemzőként – az égbe kapaszkodó transzcendencia a földhözragadt praktikummal, ahogy írásainak sok helyütt ködös, rajongó misztikuma is a festékanyag erőteljes látszásával és határozott körvonalú színekkel mutakozó festményeinek virtuális háttérét jelenti. A keret szükségességét, mely drapériával pótolható a saját vallás kinyilatkoztató istenének kultikus díszletű ünnepélyessége teremtené meg, mely így egy elképzelt közösségi kontextusba, egy társadalmat pótló kitalált szociológiai közeg intézményébe helyezné – a nemzet hadiárvái és rokkantjai javának ürügyén – festményeit. Az ily mód látványos, intézményes külsőség a maga teremtette, íásaival és festményeivel megalkotott autonómia kereteibe zárul. A keret így nem külső dísz, parargon,¹⁷ hanem olyan határoeltság, mely belülrre zárva, szó és kép belsövét egymásra vonatkoztatásának öninterpretációjával kívül rekeszti saját korát, s annak társadalmi és művészeti intézményeit.¹⁸

JEGYZETEK

1. Az esszé a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom és Ismeretterjesztés Kollégiuma alkotói támogatásával készült, s egy *Látlatok / Csontváryról* címmel íródó könyv egyik fejezetét alkotja.

2. Ld. *Csontváry-dokumentumok I., Csontváry-írárok Gegesi Kiss Pál hagyatékából* (A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: Mezei Ottó), Budapest, Új Művészeti Kiadó, 1995. 72.

3. Vö. Németh Lajos: *Csontváry Kosztika Tivadar*, Budapest, Corvina, 1969. 68.

4. Ld. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 73.

5. Ld. Németh Lajos im. 259, 81. jegyzet, valamint Romváry Ferenc: *Csontváry Kosztká Tivadar*, Pécs, Alexandra kiadó, 1999. 112.

6. Csontváry írásában több helyen is minden valóságálapot nélkülöző fikciónak, mesének tartja az ószövetségi történeteket.

7. Vö. Walter Benjamin: *Passzázások*, Q'24. in. Uő: „A szirének hallgatása”, Budapest, Osiris kiadó, 2001. (ford. Szabó Csaba) 207.

8. Ld. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 71.

9. Ld. Csontváry: *A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni*, in. Csontváry-émlékkönyv, Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból (Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos), Budapest, Corvina Kiadó, 1976. 70.

10. Ld. Jacques Derrida: *Parergon*, in. Változó művészetfogalom, Kortárs frankofon művészetelmélet, Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. (ford. Boros János és Orbán Jolán) 169.

11. A keret hiányát mindezen túl Munkácsy példája is alátámaszthatja, aki Krisztus-képeinek kiállításakor a képeket a valóságillúzió erőteljes hatásának jegyében keret nélkül, egy kordon mögött, sajátos módon megvilágítva helyezte el. Ezzel a kép nézői – valóság és kép határvonalainak eltünttetése révén – a képen ábrázolt jelenet kortársainak érezhették magukat. A keret hiánya itt a művészet kreatív gesztusainak elleplezését támogatta, egy filmet megelőző protofilm szuperprodukciónak tömegszórakoztató vál-lásos eseményeként. Vö. Perneczky Géza: *Munkácsy*, Budapest, Corvina, 1970., illetve Perneczky Géza: *Halbataatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről*, in. ENIGMA, 2005. 43–44. sz. 55–65.

12. A megjelenített tárgyak és motívumok impresszionizmusra – Degas és Toulouse-Lautrec műveire – jellemző erős átmetszése, mely a művészi ábrázolás egyéni jellegét hangsúlyozó, a valóságghűség ellenébeni művészi redukció, a kivágot kreatív gesztusa, nem jellemző Csontváry képeire, s ez szintén a keret teoretikus és valóságos hiányát igazolhatja. Csontváry számára a természet objektív látszata, valóságghűsége a megjelenítés tétje, s nem a művészeteként számunkra látszó szubjektivitás.

13. Ld. *Csontváry Kosztká Tivadar kiállítása*, in. Magyar Nemzet, 1910. május 29. 14.

14. Ez éppúgy feltűnt a másféle kiállításokhoz szokott korabeli kritikusok számára – ahogy Lehel Ferenc is megjegyzi Csontváryról írott könyvében: „Képei csak úgy voltak oda állítva a földre, a szoba közepén rézsutosan, nem egészen merőlegesen az ablakra, hogy a világítástól enyhén surolva a legpuhább tónusban fűródjenek. S minthogy nem is voltak berámázva, látogatójának, akit mindig személyesen kalauzolt, látótőlcsért nyomott a markába, hogy azon szemlélje az eleven természetet.” Ld. Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar, a posztimpresszionista festés magyar előfutára*, Budapest, Amicus kiadása, 1922. 13–14. Itt a látótőlcsér és a keret hiánya összekapcsolódik, de a látótőlcsér a keret hiányának pótléka, s nem a valóságillúzió keretet kiiktató eszköze.

15. Ennek ellentmondani látszanak – igazolva, hogy nincs az az állítás Csontváryval kapcsolatban, amit az életmű egy másik helye, vagy egy felmerülő dokumentum ne cáfolhatna meg – a Kaczér Vilmosmal készült riport megjegyzései, melyben a keretek hiányát egyszerűen pénzhianyval igazolja: „Ezek a festmények rolnizva vannak, hogy össze ne ragadjanak, kiállítani nem lehet, mert a keretek száz-ezer koronába kerülnek (...) Az állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el és nem is adhattam el, mert drága voltam, s nem volt keretem.” (Ld. KV [Kaczér Vilmos]: *Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője*. In. Pesti Futár, 1919. május 2. 10–13.) Persze így ez újságírói félreértés is lehet, pontatlan lejegyzése Csontváry szóbeli közlésének.

16. Ld. Csontváry: *A badiárvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részletei*, in. Csontváry-émlékkönyv, im. 112.

17. Ld. ehhez a Derrida által elemzett (im.) Kant részletet, mely valószínűleg nem lett volna Csontváry ellenére, ha ismerte volna: „Még amit ékítménynek (perergonnak) nevezünk – vagyis az, ami a tárgy teljes megjelenítéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőlegesen, mint toldalék tartozik hozzá –, az ízlés tetszését még ez is csupán formája által képes fokozni, ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok rubázatát vagy a palotákat övező oszloposorokat. Ha pedig az ékítmény maga nem szép forma, akkor mint például az aranyozott keret, pusztán arra alkalmas, hogy a vonzó inger által mintegy a tetszésnek ajánlja a festményt, az ilyen ékítményt dísznek nevezzük, és ez kárára van a valódi szépségnek.” Ld. Immanuel Kant: *Az ítélesterő kritikája*, Szeged, Ictus, én. (ford. Papp Zoltán) 141–142.

18. Ebből a nézőpontból – a vehemens kritikát elkerülve Csontváry képviselőjében, aki életművének szellemi karakteréből következően egyetlen képét sem adta el – a magyar műkereskedelemben nemrég egymással versengő rekordárakon eladott két kép reneszánsz kópiakereteinek interpretációs gesztusát reneszánsz és művészet gyermekded azonosításán, s a Raffaello igézetében alkotó Csontváry illusztrációján, valamint a kép árához szabott keretezés üzleti fogásán túl az intézményből fakadó jellemző félreértésnek nevezhetjük.

SZILÁGYI SÁNDOR

Photography Theory

KORTÁRS KRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSEK

A *Photography Theory* című kötet¹ három intézmény: az írországi University College Cork (a továbbiakban: UCC), a szintén írországi Burren College of Art (Ballyvaughan) és a chicagói School of the Art Institute közös vállalkozásaként jött létre, a *The Art Seminar* című, hétkötetesre tervezett sorozat második köteteként. Szerkesztője James Elkins művészettörténész és műkritikus, a School of the Art Institute tanára; 2004–2006 között a UCC tanára is volt, és az intézmény több könyvsorozatának, illetve egyedi kiadványának a szerkesztője.²

A kötet felépítése igen szellemes és edukatív: *Bevezet*ésként áttekintést ad közre a fotóelméletekről,³ ezt követően *négy tanulmány* és egy feljegyzés (Rosaling Krauss) következik néhány fotóelméleti alapkérdésről (ezekre még visszatérek), majd a 3. részben *Art Seminar* címmel annak a beszélgetésnek a szerkesztett szövege olvasható, melyre 2005. február 27-én⁴ került sor a UCC-n, kilenc résztvevővel – közülük négyen a fölvezető tanulmányok szerzői. A beszélgetés szövegét megküldték a téma további huszonhat szakértőjének, hogy szóljanak hozzá a vitában elhangzottakhoz; a névsor egy kis „Ki kicsoda a kortárs fotóelméletben és fotótörténetben?”, hiszen olyan nevekkal találkozhatunk, mint például *Geoffrey Batchen*, *Victor Burgin*, *Michel Frizot*, *Abigail Solomon-Godeau*, *Liz Wells*, hogy csak azokat említsem, akiknek a neve a témában valamelyest jártas magyar olvasó számára is ismerősként csenghet. Huszonhetedik hozzászólóként Joel Snyder – a vita egyik résztvevője – is utólagos reflexiókat fűz a szemináriumon elhangzottakhoz. Az 5. fejezetben két összefoglaló tanulmányt olvashatunk a kötet anyagáról, majd a résztvevőkről készült rövid feljegyzések,⁵ s végül a név- és tárgymutató zárja a kötetet. A kötetben tehát összesen *harmincnyolc* szerző többnyire artikulált, szakirodalmi hivatkozásokkal is alátámasztott véleménye olvasható a fotóelmélet alapkérdéseiről – legalábbis azokról, amelyeket a szerkesztők, a fölkért tanulmányírók és a szeminárium résztvevői alapkérdéseknek tartottak.

Magától értetődik, hogy egy mégoly széles merítésű áttekintés sem képes kiérteni a téma összes releváns összetevőjét. Már a hozzászólók közül is többen fölvetették – legkritikusabb éllel Salomon-Godeau⁶ –, hogy a kötet (pontosabban annak *Art Seminar* fejezete) valójában nem a fotográfia (értsd: a teljes fotóhasználati spektrum), hanem inkább csak a '60-as és '70-es évek konceptualista fotográfiája kérdéseit járja körül, s ez egyúttal beszűkíti a megközelítések nézőpontját is: elsősorban az *esztétikai* és az ezzel összefüggésbe hozható filozófiai megközelítések dominálnak benne, s így háttérbe szorulnak egyrészt a fotográfia nem művészi használatának kérdései, másrészt a szociológiai, politikai, pszichológiai szempontú megközelítések és az olyan témakörök, mint a fotó szerepe az osztályharcban, a szexizmusban, a társadalom hatalmi szerkezetében stb., nem is beszélve a digitális technika fölvetette új kérdésekről. Salomon-Godeau ezenkívül egész csi-

nos kis listát állított össze azokról a teoretikusokról, akiket a kötet szerzői meg sem említenek.

Mindezek a felvetések vagy ellenvetések nagyjából helytállóak és jogosak is, de megítélésem szerint mégsem homályosítják el a vállalkozás jelentőségét: ha szűkebbre szabott keretek között is, nem pedig általános érvénnyel, de a kötet szerkesztői és szerzői mégiscsak próbáltak a végére járni a fotográfia mint médium alapvető kérdéseinek. Az alábbiakban ezekkel foglalkozom, mert végtére is egy tanulmánykötetet mégiscsak inkább az jellemez, ami benne van, nem pedig az, ami hiányzik belőle.

Természetesen arra nem vállalkozom, hogy harmincnégy szerző nézeteit – pláne e nézetek közötti, gyakran csak nüansznai különbségeket – összefoglaljam. Erre már csak azért sincs szükség, mert a kötet ebből a szempontból értelemszerűen nem egységes, és nem is lehet az. Az alábbiakban tehát a könyv egyes fejezeteiből azokat a nézeteket, meglátásokat, szempontokat stb. emelem ki, amelyek a könyvem olvasói számára is szolgálnak majd valamiféle tanulsággal.

A fotográfia elméletei

A kötet főntebb említett egyik jellegzetessége, nevezetesen hogy leginkább a '60-as és '70-es évek *képzőművészeti fotóhasználat*a áll a szerkesztők és a szerzők érdeklődésének homlokterében, tetten érhető a bevezetőként közölt tanulmányban is. Ebben Sabine T. Kriebel, a UCC adjunktusa a fotóelméletekről ad történeti áttekintést – s nyilván nem véletlen, hogy a négy fejezetre osztott tanulmány első fejezetében lényegében *egységes* történeti folyamatként mutatja be a fotóról való gondolkodás első *százhusz* (!) évét, kezdve Edgar Allan Poe lelkendező szavaitól egészen Barthes első, szemiotikai megközelítéséig. Magát a 2. részt Kriebel így kezdi: „A '60-as évek jelentik a fotográfia határozott bekerülését a művészeti intézményekbe, a múzeumoktól a műkereskedelemig.” (15.) Ezzel kapcsolatban idézi Douglas Crimp bonmot-ját, miszerint „A fotográfiát 1839-ben már feltalálták ugyan, de csak az 1960-as és 1970-es években fedezték fel – a fotó lényegét, a fotográfiát mint olyat.” (15.)⁷

Kriebel történeti áttekintéséről egyébként nem sok, amit el kell mondani: elég széles merítésű, kicsit iskolás, ám korrekt dolgozat. Fölfedezhetünk benne némi felületességet: például az ő figyelme is elsiklott Benjamin fotótörténeti tévedései fölött,⁸ és érezhető némi bizonytalanság a peirce-i kategóriák használatában is, de hát ebben nem áll egyedül a szakirodalomban. A dolgozat legfőbb erénye, hogy valóban *történeti* megközelítésben tekinti át a fotóról szóló fontosabb írásokat. A másik, hogy bár föl-főlelegeti a posztmodern és az újabb megközelítések szempontjait, ezeket nem igyekszik ráerőltetni a *történeti* anyagra, sem pedig ezek hiánya miatt elmarasztalni a régebbi szerzőket.

Koncepcionális korlátok

fölvívni a figyelmet ennek korlátaira is. Egyfelől örvendetesnek tartja, hogy a fotóról való gondolkodás az idők során külön szakma lett: ahogyan az irodalomtudományt egy idő múlva már nem írók művelték, úgy a fotóról sem csak fotósok gondolkodtak és írtak. A furcsa csak az, hogy a fotóról értekező szerzők nem valamely társadalomtudomány művelői voltak, hanem *írók* – gondoljunk csak az öt legismertebb szerzőre: Benjamin, Malraux, Sontag, Berger és Barthes. Bár újabban filozófusok és történészek vették át az írók helyét (pl. Baudrillard, Batchen), a fotóról való diskurzus – jóllehet új, nagyon is interdiszciplináris kontösben – egy újfajta írói monodiszciplinitás szerepét játssza. (56–58.)

Az új írói megközelítésnek azonban vannak pozitívumai is, melyeket Baetens négy *anti*-kategóriával ír körül. Az első ilyen a *technofetizmus elutasítása*, melynek köszönhetően a fotóról való gondolkodás kiszabadult a korábbi, szűken technicista szemlélet béklyóiból, és bekerült a kultúrtörténet, kultúrakritika szélesebb horizontú diskurzusaiba. A második nyereség, melyet az új írói megközelítés hozott, az *esszencializmus*, vagyis a „fotográfia lényegét” kereső megközelítések *elutasítása*. A fotográfia kilépett a szűken értelmezett térbeliség kereteiből, és lépésről lépésre magához vonzotta az *időbeliség* aspektusait: először mint olyan kép, mely az *időben* helyezkedik el, majd mint olyan kép, mely *történetet* mesél el, végül mint valami, ami képes a *fikcióra* is. Ez utóbbiakhoz köthető a harmadik előrelépés: a korábbi *formalista szemlélet tagadása*. A fotó jelentése immár nem az ábrázolt tárgy és annak formai megjelenése köré kristályosodik ki, hanem e felfogás szerint a jelentést a *néző* teremti meg, aki a *saját* sztoriját, emlékét, fantáziáját stb. vetíti bele a képbe. Végül a negyedik *anti*-, tagadó formula, mely az új diskurzus hozama: a *nyelvközpontú* megközelítéssel való szakítás. Az új, posztmodern szemlélet többé már nem hisz benne, hogy a nyelvi eszközök képesek áthidalni a jel és a jelölt közötti szakadékot.

Miután Baetens fölvívja a figyelmet a nyereségek mellett az új elméleti megközelítések veszélyeire is (ezek ismertetésére itt nincs módom), a jövő útját az interdiszciplinaritás határainak kitágításában jelöli meg. Ezek egyike a *művészi kutatások* bátorítása és támogatása. Másrészt a művészek és a művészeti szakemberek *együttműködése*; közös projektjeik is termékenyek lehetnek. Továbbá a művészek együttműködése a *természettudományok* művelőivel, ami szintén gyümölcsöző lehet: mindkét fél sokat tanulhat a másiktól. Mindannyiunknak el kellene sajátítania a *vizuális gondolkodás* képességét, sugallja Baetens tanulmánya – s ezzel csak egyetérteni lehet.

A kérdés nem az, hogy a Baetens javasolta utak elvezetnek-e a fotográfiai praxisok jobb intellektuális megértéséhez, hanem az, hogy ez egyúttal elvezet-e a fotográfia (vagy fotográfiák) új elméletéhez/elméleteihez is. Bevallom, ebben borúlátóbb vagyok Baetensnél – bár vannak biztató jelek.

A fotó mint paradoxon

Thierry de Duve, az *Université Lille 3* modern és kortárs művészetelméletekkel foglalkozó professzora nagy fába vágta a fejszét: *Az állókép és a pillanatkép: a fotó mint paradoxon* című esszéjében¹⁰ nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy le-

fektesse egy új megközelítésű fotóelmélet alapjait. Pontosabban: hogy a már meglévő alapokon (Peirce, Barthes) teljesen új irányba induljon el. A fotográfiát nem a létrejötte felől közelíti meg, hanem a néző szempontjából. Ehhez a fotók két ideáltípusát: a pillanatkép [‘snapshot’] és az állókép [‘time exposure’] kategóriát állítja szembe, ugyanakkor leszögezi: e két ideáltípus jellemzői minden fotóban – pontosabban minden fotó szemlélésében – benne rejlenek.

A pillanatkép paradoxona, hogy egy végig nem vitt mozgást mutat meg egy képtelen pózban – miközben a valóságban a mozgás mégiscsak végbement. Példaként de Duve Muybridge vágató lováról készült képeit hozza föl, melyeket a kortársak elvetettek, mondván: épp a mozgás nincs bennük megörökítve.¹¹ „A pillanatkép ellopja az életet, és mint élettelen adja vissza.” (113.) Ez az, amit Barthes a *Kép retorikája* című írásában a fotográfia „valós irrealitásának” nevezett, mondja de Duve.

De mi a helyzet az állóképpel? „Akár élő, akár halott személyről készül, a portré alaptermészete szerint temetői jellegű. Az elmúlt, kimúlt korok emlékeztetőjeként a múltnak állít emléket. (...) Míg a pillanatkép az idő folyására utal anélkül, hogy ezt megjelenítené, az állókép megdermeszti tárgyának idejét, halottnak nyilvánítva azt. (...) Miközben a portré az élet egy olyan pontjának állít emlékművet, mely örökre elmúlt, egyúttal följajánlja önmagát mint ennek az életnek az újra és újramegelevenítését az emlékezetben.” (113.) A pillanatkép „az idő még nem és már nem részekre osztásának a sokkja”, az állókép ezzel szemben „a halált annak mutatja, ami: (...) abszolút semminek.” (114.) A pillanatkép *trauma*, az állókép *gyász*. Az utóbbihoz hozzátartozik a beszéd: ezzel tartjuk fenn az élet folyamatoságát.

Nem gondolom, hogy de Duve hozzászólása a végső szó egy új fotóelmélet megteremtésében, azt viszont igen, hogy az irány, amit kijelölt, jó felé mutat.

THE ART SEMINAR

A kötet központi, legérdekesebb közleménye a már említett beszélgetés a fotográfia alapkérdéseiről. Ez még akkor is így van, ha – miként azt borítékolni lehetett – a vita végül nem vezetett sehova a szónak abban az értelmében, hogy a résztvevők közös erővel megoldották volna ezeket a kérdéseket. Egy efféle vitának szerintem nem is ez a célja, hanem a különböző nézetek, meggyőződések, elfogultságok, felismerések stb. egymással való ütköztetése. Az olvasó ezekből a gyakran csak félszavakban, hangsúlyokban tetten érhető nüanszokból kapja a legtöbb inspirációt a legfontosabbhoz: hogy maga is próbálja végiggondolni ezeket a kérdéseket.

Indexikalitás

A vita voltaképpen három nagy témát próbált körüljárni: az indexikalitás, a punctum és a médiumspecifikáció kérdésköreit, és pedig mindhármát kifejezetten azzal a céllal, hogy valamiképpen ki lehessen mutatni: voltaképpen alkalmatlan rá, hogy a fotóról való gondolkodás egyik kulcskategóriája legyen.

Ami az indexikalitást illeti, itt Joel Snyder játszotta az ördög ügyvédje szerepét: belekötött mindenbe és mindenkibe, csakhogy elvitassa az indexikusságot a fotográfától. Nem hiszem, hogy igaza lenne – de a „kötözködései” között számos figyelemreméltó is akadt. Így például az, amikor azt mondja: „Amit a fotón látunk, az sem szükségképpen, sem csak úgy általában nem ugyanaz, mint amit a felvétel idején a kamera előtt látnánk.” (134.) Fontos figyelmeztetés ez, hiszen még nagyra tartott teoretikusok is megfélekednek róla, hogy a fotó nem valóság, még csak nem is a valóságos látvány, hanem csupán ezek optikai és kémiai törvények által meghatározott leképzése. Ehhez kapcsolódik, amit Snyder szellemesen így fogalmazott meg: „Amikor az emberek az indexikalitásról beszélnek, többnyire összekeverik a tárgyakat a fotonokkal, s úgy vélik, a tárgyak azok, melyek szükség-szerűen indexikus leképezése a fotó.” (131.)

Persze, a hév néha elragadja, mint például amikor kerek-perec tagadja, hogy egy tüsszentő férfiről készült, elmozdult kép bárminek is az indexe lenne, vagy amikor kijelenti: „A síromig kitarok amellet, hogy elektromágneses sugárzás nélkül nem léteznének fotók. De ez nem indexikalitás.” (156.) A vitában egyébként Jonathan Friday álláspontja volt a legkiegyensúlyozottabb, s ez áll a legközelebb Peirce nézetéhez is: a fotográfia mint jel „nem az ikon és az index keveréke, hanem szó szerint az egybeesésük. Olyan index, mely képként [iconically] mutat valamire.” (135.) De azért idekíváncozik Snyder – meglehetősen túlfeszített – szkepti-cizmusának magyarázata is: „A fotográfia nagyon képlékeny dolog, s az indexikalitás épp attól foszt meg bennünket, hogy meglássuk és élvezzük ezt a változékonyságot.” (154.)

A vitához utólag hozzászólók közül szinte mindenki érintette az indexikalitás kérdését; képtelenség lenne mindegyiket idézni és kommentálni. Egy hozzászóló, Martin Lefebvre önálló tanulmányzámba menő kommentárt fűzött az elhangzot-takhoz; a tanulmány megállapításait beépítem könyvem Peirce jeltipológiájáról szóló fejezetébe.

Punctum

Ami a *punctum* kategóriáját illeti, fölvezetőjében a vita moderátora, Elkins kategórikusan kijelenti: „A punctum minden fotóról szóló szövegben jelen van. Ezért (az indexikalitás után) a második olyan modell címére jelölöm, melyet *valószínűleg inadekvátnak tartunk*.” (157.) Meg is mondja, hogy miért: annyira személyes, privát, hogy elvág minden vitát, racionális érvelést. Ezzel teljes mértékben egyet lehet érteni – ugyanakkor mégsem fölösleges utánajárni, hogy magánál Barthes-nál mit jelentett a *punctum*.

Anélkül, hogy pontról pontra követném az erről kibontakozott vitát, csak a kulcsszavakat vagy kulcsmondatokat citálom: „a punctum a néző traumája” (158.), nem pedig a képen szereplő személy(ek)é; „ő keres meg téged, nem pedig te őt – megsebez” (158.); a punctum valami, ami nem szándékosan került a fotóra, míg a festő ebben az értelemben nem lehet „figyelmetlen” (159.); a punctum és az aura kifejezés használata „valami kimondhatatlan, személyes, mi több: magasztos” gondolatot vezet be, melynek egyébként nem lenne helye egy könyvben, esszében

vagy akadémiai tanulmányban (159.); Barthes számára a punctum valami, ami a „nyelv alatti szinten van, kommunikálhatatlan” (161.); „a *madeleine* illata és íze: ez a punctum!” (162.); a punctumot azért idézik oly gyakran, mert a fotográfia a fájdalommal, a veszteséggel, a gyásszal kapcsolatos (162.); a punctum a romantikus irodalom diskurzusához, míg az indexikalitás a fotográfia ontológiájához, leglényegéhez tartozó kifejezés (167–168.).

Médiumspecifikáció

Ami a harmadik témakört: a *médiumspecifikáció*, tehát a csakis a fotográfiai képre jellemző vonások meghatározását, illetve e törekvés elutasítását illeti, ez a vita során összekapcsolódott Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Struth, Cindy Sherman és más művészek munkáinak az értékelésével – ami persze nem baj, sőt. Csak így nehéz a kritikai és az elméleti szálakat szétbogozni – és nem könnyíti meg a dolgot, hogy az említett művészek igyekeztek *elhatárolódni* a fotográfiától. A disputa szerintem legfontosabb megállapítása Baetenstől származik: „A médiumspecifikációra való *reflexió* segíti a művészeket abban, hogy a munkájukhoz új utakat fedezzenek föl, még akkor is, ha ez végül kívül esik azon, ahogyan az adott médium ideáját előtte elképzelték.” (190.)

Egyebek

A vita során ezeken kívül is elhangzott néhány megszívlelendő gondolat, például hogy azért is nehéz teoretizálni a fotográfiát, mert a fotográfia nagyon heterogén. (Ennél én tovább mennék: szerintem nincs olyan, hogy fotográfia, csak *fotográfia*, különféle fotóhasználatok vannak.) A másik, hogy a fotóról szóló szakirodalom rendkívül beszűkült: ugyanazokat a klasszikus szerzőket idézzük unos-untalan, illetve időről időre újabb és újabb kortárs *sztár* szerzőkre *muszáj* hivatkozni, ha az ember azt akarja, hogy ezekben az egyetemi-akadémikus körökben komolyan vegyék. S mint arra Baetens többször figyelmeztet: mindeközben maguk a *fotográfusok* – akár művészek, akár profik, akár csupán amatőrök – kimaradnak a fotográfiáról szóló diskurzusból.

Mindent egybevetve a *Photography Theory* nagyon érdekes, mi több: *szórakoztató* olvasmány,¹² ami tekintve a téma összetett és súlyos voltát, kifejezetten érénynek számít. Kicsit olyan, mint a kaleidoszkóp: mindenki kedvére forgathatja, hogy meglássa benne a neki tetsző képet. S leszámítva a már említett szerkesztési tréhanyságokat, a kötet mutatói és jegyzetapparátusa nagyon hasznossá, forrásértékűvé teszik a könyvet. Ebből a szempontból külön érénye, hogy szerzői többnyire nem a szokásos fotó- és médiaelméleti szerzők köréből kerültek ki, hanem ennél jóval szélesebb a merités. Summa summarum, ha valakit az érdekel, hogy manapság hogyan gondolkodik az elméleti írók és egyetemi oktatók színe-java a fotográfiáról, pontosabban a fotográfiaelméleti diskurzus sztenderd és újabb irodalmáról, és hogy merrefelé tapogatódnak a tájékozódásban: ehhez kiindulásként nagyon hasznos ez a könyv.

JEGYZETEK

1. James Elkins (szerk.): *Photography Theory*. Routledge, New York – London, 2007. [A továbbiakban Elkins: *Photography Theory*. Az innen vett idézetek a saját fordításaim – Sz. S.]
2. <http://www.jameselkins.com>.
3. Sabine T. Kriebel: *Theories of Photography: A Short History*. In Elkins: *Photography Theory*, 3–43.
4. A szeminárium fölvezető szövegében, a kötet 129. oldalán legalábbis ez a dátum szerepel, pedig a szövegből kiderül: *kétnapos* eseményről van szó.
5. A listából érthetetlen módon kimaradtak nyolc résztvevőnek az adatai.
6. Abigail Solomon-Godeau: *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetics: Wringing the Goose's Neck One More Time*. In Elkins: *Photography Theory*, 256–269.
7. Az idézet eredeti helye: Douglas Crimp: *The Museum's Old / The Library's New Subject*. In Richard Bolton, *The Contest of Meaning Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge–London, 1990, 7.
8. Ezeket lásd e könyv Benjaminről szóló fejezetében.
9. Jan Baetens: *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of "interdisciplinarity"*. In Elkins: *Photography Theory*, 53–73.
10. Thierry de Duve: *Time exposure and snapshot: The photograph as paradox*. In Elkins: *Photography Theory*, 109–123.
11. A példa nem egészen találó, lévén hogy Muybridge a 12 (vagy 2 x 12) képből álló sorozatfelvételeit egy optikai vetítő eszköz, a Zoopraxiszkóp segítségével egy-egy másodpercig tartó, újra és újra ismétlődő *mozgóképként* prezentálta amerikai és európai ismeretterjesztő előadó körútjain. Így a *film* korai előfutárai, illetve a mozgás tanulmányozását lehetővé tevő segédeszközök voltak ezek: magát a mozgást sem az egyes képkockáknak, sem ezek mátrixként elrendezett sorozatainak nem kellett felidézniük. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/taft.htm>; <http://www.youtube.com/watch?v=Yib9JhsNIQQ&mode=related&search=>.
12. Így értékeli egyik recenzense, Elizabeth Edwards is – igaz, nem kevés fenntartással együtt: *History of Photography*, 2008/4, 378.



szemle

Man, it pours

ORAVECZ IMRE: KALIFORNIAI FÜRJ

Noha a recenzens szívesen tudja magát az önhivatkozás különféle gesztusaitól olykor talán az ésszerűség követelményeivel is dacolva tartózkodó irodalmárok szolid kiterjedésű táborában, ezúttal azzal sértené az ilyesfajta visszafogottság illemtanát, ha említés nélkül hagyná az Oravecz Imre „faluregényének” első kötetéről írott, ugyanezen folyóirat hasábjain megjelent (2008/3) kritikáját. Kettős tévedésről, vagy legalábbis téves jóslatokról nyílik ugyanis módja beszámolni. Az *Ondrok gödréről* értekezve egy olyan regényfolyamról vizionált kissé könnyelműen, melynek cselekménye „valamely későbbi kötetben a tsz-esítésben jut majd el végpontjához”, amit hamarosan cáfoltak a folytatáson dolgozó író nyilatkozatai, aki egyértelművé tette, hogy nem fogja nyomon követni a – sok tekintetben életrajzi mintáról formált – család sorsát a Magyarországra visszakerült generációkig (bár megjegyzendő, hogy legújabban már egy a tervekben eredetileg nem szereplő harmadik kötetéről is ejtett szót). Noha a két kötet (az *Ondrok gödre* és a 2012 végén megjelent *Kaliforniai fürj*) szoros összetartozását aligha illetheti kétely (az új regény nyitánya felfogható közvetlen folytatásként is), eltűnt viszont az az al-, illetve voltaképpen főcím, amely az első regényt mintegy egy átfogóbb epikai vállalkozás alá rendelte és ez utóbbihoz valamiféle értelmezési javaslatot is mellékelte (*Az álom anyaga, első könyv*) – amelyben az említett kritika határozott jelentőséget tulajdonított, különös tekintettel a címben megbúvó Freud-allúzióra, és amely egyébként, mint ez még szóba kerül majd, a *Kaliforniai fürj* alcímeként sem lenne teljesen félrevezető.

Ezek a téves – és talán az irodalmi alulértesültségen túl sokat nemigen tanúsító – jövendölések mindazonáltal nem jelentik azt, hogy a második kötet különösebben meglepte volna (ezt az, illetve az itt tételezett) olvasóját. Többször említésre került már (a szerző részéről is), persze, hogy témaválasztás tekintetében mégis egészen más kontextusba került a folytatás, mint az *Ondrok gödre*, amelyet a kritika megpróbált – több-kevesebb sikerrel – a parasztábrázolás epikai lehetőségeinek több markáns változatát felmutató 20. századi magyar prózahagyománnyal szembesíteni. A második regény, amelynek a századfordulón kezdődő kivándorlási hullám adja a társadalomtörténeti kontextusát, ellenben olyan tárgy feldolgozására vállalkozik, amelynek – Tamási és még néhány esetleg említhető példa ellenére – a magyar epika eddig nem szentelt a történeti jelentőségének megfelelő figyelmet – és amely, lehetne hozzáfűzni, egyebek mellett a magyar irodalmat sokkal inkább foglalkoztató időszakok, pl. az I. világháború befejeződését követő és a

trianoni döntéshez vezető évek elhanyagolt (a *Kaliforniai fűrj*ben is inkább csak felvillantott) perspektívából való megközelítésére is alkalmat teremt.

A *Kaliforniai fűrj* az Árvai-család Amerikába kivándorolt ágának történetét meséli tovább az 1920-as évek közepéig (akárcsak az első regényben, ezúttal is kiszemelgethető a szövegből a pontos időbeli koordináták), itt is erősen támaszkodva a szerző családtörténetére, illetve – a kaliforniai cselekményszakasz, valamint több apró epizód tekintetében (pl. apa és fia áttérése az angol nyelv kizárólagos használatára egymás között) – saját élettörténetére. Pusztá vázát tekintve ez a történet bizonyos értelemben egy sokáig fel sem merülő, aztán elfojtott lehetőségként felbukkanó, hosszasan mérlegelt, el- majd megint felvetett döntés létrejöttének a története, amelynek eredményeként a család, feladva eredeti tervét, Amerikában, közelebből Kaliforniában marad. A döntést, ahogyan mondani szokás, körülmények hosszú sora érleli vagy kényszeríti ki, melyeket a regény éppolyan racionális összefüggérendszerként ábrázol (és az Árvai-család is többé-kevésbé így él meg), mint az első kötetben azokat az indokokat, amelyek a kiutazáshoz vezettek: a családfő minden előrelátása ellenére, gazdasági és főként világtörténelmi okokból nem tűnik kivitelezhetőnek a hazatelepedésre kigondolt eredeti terv. A család ráadásul egyre inkább otthonossá válik Amerikában: a regényben időről időre feltűnnek olyan – e tekintetben, mint azt az eddigi kritikai recepció is szövé tette (pl. Lengyel Imre Zsolt a *Műút* 037-es számában), talán túlzott didaxissal előadott – epizódok (pl. István találkozása az öntödei munkaadójával, majd téves beidézése a bíróságra), amelyek az amerikai demokrácia nem elviselhetetlen mindennapjait helyezik szembe a hátrahagyott Magyarország posztfeudális világával. Az időközben megszülető utódok pedig természetesen erősen gyökereket Amerikában (ahol Árvaiéknak ráadásul két gyereket is el kell temetniük), és, ami nemigen hiányozhat a kivándorlás semmiféle drámájából, nem nagyon akarnak mit kezdeni magyar identitásukkal. „Ezt nem tudtuk előre, ezt nem *kalkulálhattuk be*” (kiem. KSzZ) – fogalmaz egyáltalán nem véletlenszerűen élve ezzel az egyszerű elidegenítő barátságatlan és nagyon is mindennapi igével a családfő a mindent eldöntő beszélgetésben.

Árvaiék ugyanis (ki nem?, persze) folyamatosan *kalkulálnak*: feltűnő lehet például, hogy azok a jelenetek, ahol István kettesben marad a feleségével, voltaképpen tehát az intimitás pillanatai, a regényben – a szerelmi akciókat is messze meghaladó gyakorisággal – rendre (pénz)számolgatással, gazdasági tervezéssel és újra-tervezéssel telnek el. A váratlan (vagy nem bekalkulált) elhatározások vagy fordulatok, akárcsak a regényfolyam első kötetében, nem a hősök kiszámíthatatlan vagy előreláthatatlan cselekedeteinek a következményei (noha, amit egy talán felülvizsgálatra szoruló narratológiai vagy epikatörténeti konvenció felől közelítve akár nehezményezni is lehetne, Oravec meglehetősen takarékosan enged bepillantást szereplőinek – állítólagosan: „belső” – motivációiba, nemigen nyújt „lélektani” jellemábrázolást). Ettől talán nem teljesen független, ahogyan a szöveg a család történetét meghatározó, köztük sok előreláthatatlan eseményt ábrázolja. A család szaporodása nyilván egyre kevésbé meglepő, sőt egyre kevésbé bizonyul *eseménynek*: az első, Toledoban született gyerek érkezését, vagyis az első olyan történet, amely „áthúzta a számításunkat”, még egy egész fejezet taglalja (István tiltakozásá-

ra Anna még az „elmenesztésével” is tesz egy próbát), a legkisebbek érkezését már éppen hogy csak regisztrálja az elbeszélő. Bözsike váratlan halálát ugyanígy ismétli – majdhogynem az 1918-as spanyolnáthajárvány pusztá illusztrálásának funkciójára szorítkozva – Jancsika elvesztése. A regény jó néhány fejezetét önmagukban is megálló, kisebb, betéttörténet- vagy akár kitérőszerű epizódok alkotják, amelyeknek nincs, vagy alig van közvetlen vagy más elhelyezést kizáró csatlakozási pontja egymáshoz, illetve a központi cselekményhez: Imruska különböző kalandjaira éppúgy lehetne hivatkozni, mint a gyerekek megbetegedését, majd felépülését elmesélő Santa Paula-i epizódra vagy István emlékezetes találkozására Suchman közlegénnyel. Ezekről szintén elmondható, hogy – nemritkán, mint arra Szilágyi Zsófiának a *literán* közreadott kritikája hívja fel a figyelmet, valamiféle fordulat vagy akár novellisztikusan váratlan történés iránti olvasói várákozást felkeltve, de ki nem elégítve – rendre olyan lezárást nyernek (felfüggesztődnek, abbamaradnak vagy visszavezetnek az Árvai-család mindennapos életének ritmusába), amely – talán egyfajta *valószerűség* fenntartása érdekében – éppúgy ellenáll a csattanós kisprózai formák kompozíciós elvének, mint a folytatást vagy beágyazást igénylő fejezetszerkesztés követelményeinek. Bizonyos értelemben úgy is lehetne fogalmazni, hogy miközben nagyon sok minden történik ebben a regényben, ritkán következik be olyan esemény, amely kibillentené a családtörténeti narratívát a maga logikájából és – amúgy nem egyhangú, hiszen hosszas értekező és leíró betétek által lassított, olykor viszont majdhogynem kivonatszerű összefoglalások által felgyorsított – tempójából. Mintha az elbeszélő tartózkodna ettől a lehetőségtől (és mintha a hősei sem így – hanem inkább valamiféle oksági kauzalitás szerint – észlelnék, illetve fedeznék fel maguk körül a világot) – ami aligha teljesen független a regény szenttelen hangvételétől, regisztráló-beszámoló attitűdjétől, amelyről kevés értekező mulasztott el megemlékezni a *Kaliforniai fűrj* és elődje kritikai fogadtatásában.

Narratív arculatát tekintve, s ez aligha váratlan, nem sokban tér el az új regény az elődjétől, ezért nincs itt igazán szükség az immár túl sokat hivatkozott hajdani kritika vonatkozó megállapításainak megismétlésére vagy éppen felülvizsgálatára. Míg az *Ondrok gödrének* fogadtatásában ezt az összefüggést tekintve elsősorban a műfaji kérdés volt a domináns, amit talán a *Halászember* Szajla-verseihez mellékelt egykori kategória, a „faluregény” is provokált, most, úgy tűnik, a narrátori pozíció alakítása kapott hangsúlyos figyelmet (egy-egy esetben kételyek megalkotására is alkalmat teremtve) a kritikában. Gyakran esett szó például – eltérő értékeléssel – a „mindentudó”, vagy akár „mindenható” elbeszélői pozíció funkciójáról, szoros összefüggésben a narrátori szólam személytelenségével. Az itt feltáruló probléma, nevezetesen a kettő (mármint a „mindentudó” pozíció és a személytelenség) gyakran megfigyelhető felcserélésének vagy összekeverésének narratológiai összefüggései jelen keretek között még vázlatosan sem tárgyalhatók, mégis érdemes utalni rá, hiszen tisztázása nemcsak Oravec regényével kapcsolatban járhat tanulságokkal. Miközben tagadhatatlanul nehéz volna szubjektív vonásokat, értékelő gesztusokat, különösebb szimpátiákat vagy ellenszenveket tulajdonítani a regény narrátorának, ez korántsem magyarázható a neki tulajdonított „mindentudó” autoritással. Ez ugyanis, jobban belegondolva, szigorúan véve talán

meg sem valósítható egyetlen prózai szövegben sem, Oravecz regényében pedig csak abból a benyomásból táplálkozhat, amit a szöveg jelentős hányadát kitevő (és sok olvasó türelmét próbára tevő) ismeretterjesztő passzusok keltenek, amelyek célja nyilvánvalóan a regényvilág minél valóságosabb vagy valószerűbb és pontosabb felrajzolása, legyen szó az István által elsajátítandó munkafolyamatokról, az éghajlatról vagy a természeti környezetről, adott esetben egyszerűen arról, hogy az adott jelenet fokalizátora *mit lát*. Ezekben helyenként a szerző korai költészetéből, elsősorban az *Egy földterület növénytakarójának változásából* ismerős hiperrealista (adott esetben akár fotorealista?), regényprózai kontextusban talán nehezebben befogadható ábrázolásmód köszön vissza, másutt azonban ismeretközlő, sőt értekező jellegű környezetet teremtenek a cselekménynek (emlékezetes lehet például az autózás amerikai elterjedésének és ennek következményeinek szentelt fejezet). Az így értett mindentudás, amely tehát kiterjed a cselekmény egészen tág kontextusaira is, nem feltétlenül áll meg azonban az elbeszélő és a hősei közötti viszonyrendszerben.

Ezt a viszonyrendszert leggyakrabban külső perspektíva határozza meg, ám oly módon, hogy az elbeszélő világban fel nem léptetett elbeszélő mintegy átveszi hőseinek nézőpontját, sokszor anélkül, hogy ezzel együtt azok tudatát is átjárhatóvá tenné. Vagyis mintegy csak a tekintetet vagy általában az észlelés pozícióját kölcsönzi hőseitől, ami valamiképpen a közvetlen érzékelés szimulációját valósítja meg, különösen feltűnő módon természetesen a leírásokban. Így például a család első szálláshelyéről az Újvilágban, vagyis a *burdosházról* és környékéről az e környéket bejáró István tájékozódását mintegy kényszerűen szimulálva kap képet az olvasó, de hasonlóképpen van módja megismerkedni az amerikai Középnnyugattal és Nyugattal akkor, amikor lényegében Istvánék vasúti ablakán keresztül halad el előtte a folyton változó táj. Egy ponton, Bözsike halálát előadva, a regény arra a – bizonyos értelemben kivitelezhetetlen, noha ettől még persze nem páratlan – narratív bravúrra is vállalkozik, hogy az észlelés kioltódását vagy megszűnését is az észlelő perspektívájához ragaszkodva (megint csak: azt szimulálva) kövesse nyommon a lehető legtovább. István és Imruska különféle útjait pedig majdhogynem úgy adja elő, mintha valamiféle homlokukra rögzített kamera közvetítené a látványt, miközben a regényvilág pontos földrajzi és méretarányos lokalizálását, amire a szöveg végig nagy súlyt fektet, másfelől a folyamatosan adagolt térképészeti, tájleíró és hasonló információk segítik (igaz, egy helyen az utazók mintha elszámolnák magukat az időeltolódással). Kissé általánosítva úgy lehetne fogalmazni, hogy a regény a táj/térkép reláció előírásai szerint közvetíti a cselekmény helyszíneit és történéseit, ami tágabb értelemben a szereplők észlelésének szimulációja és a leíró-értekező részek közötti viszonyra is kiterjeszthető, és amire magának Istvánnak a viselkedése is felhívhatja a figyelmet, aki az említett, Ohióból Kaliforniába vezető vonatúton egyszerre követi figyelemmel a tájat és a térképet is.

Az elbeszélő tehát nemritkán azonosul hősei nézőpontjával, kvázi együtt néz körül Istvánnal az aktuális kanyonban és tűnődik el azon, hogy mi van azon túl, amit látni lehet („Abban az irányban volt a legkevésbé látványos a táj, de ők arról jöttek, arra volt Ohio, a keleti part, az Atlanti-óceán, és azon túl Európa és Magyarország is.”), sőt olykor szabad függő beszéd formájában közvetíti azok belső monológjait is, máskor viszont inkább szűkszavú vagy akár tájékoztatlan ugyan-

ezen hősök motivációival, vágyaival, félelmeivel kapcsolatban – ami megint csak szöges ellentétben áll azzal, hogy adott esetben részletes beszámolót nyújt az álmaikról. Itt megemlítendő ugyanakkor, hogy a regény talán ezen a téren, hőseinek belső életével vagy lélektani és egyéb motivációival kapcsolatban bizonyul kissé tanácstalannak vagy bizonytalanak, aminek oka alighanem abban rejlik, hogy ezek érzékeltetését úgy kell megoldania, hogy ezenközben nem törekszik arra, hogy különösebben egyéni karakterekké szabja a szereplőit. István leginkább akkor hája át az előre eltervezett takarékosági program kereteit, amikor leküzdhetetlenül rávágik először egy *bejciqlire*, később pedig egy *motorbejciqlire*, de hát az ilyen vágyak csak korlátozottan nevezhetők váratlanak, szokatlannak vagy individuálisnak. Imruska személyiségét, aki a regény előrehaladtával egyre többször kerül az apáéval közel egyenrangú pozícióba, első nagy szerelmi csalódását követő lábadozása után egy majdhogynem parodisztikussá (vagy gunyorossá?) fokozott klisényelv írja le: „megint a régi Imruska lett, vidám, szófogadó gyerek, jó tanuló, lelkes sportoló, becsvágyó ifjú, akinek tervei vannak, és aki szeret élni.” A regényben előadott számos álmleírás (és itt lehet visszautalni az eredeti ciklus-címre vagy alcímre, amelytől Oravecz most eltekintett) ezúttal is, akárcsak az *Ondrok gödrében* „tipikus álmokat” mutat be, amelyeket Freud az *Álmfejtésben* az álom „anyagáról” értekezve olyan álmofajtákként ír le, melyeket majdnem mindenki hasonlóan álmodik, ezek tehát éppenséggel nem egyénítik az álmodó karakterrajzát. A *Kaliforniai fűrjben* ezek az álmok (melyek túlnyomó része vízbefulladásal, vízzel összefüggő pusztulással kapcsolatos – „fear death by water”, lehetne fogalmazni Eliottal) inkább a cselekmény bizonyos elemeivel állnak baljós összefüggésben (például Bözsike halálával vagy a regény vége felé leírt gátszakadással, de itt említhető István első álma is a Toledo felé tartó vonaton, amelyre majd Imruska háborús sérülése utal vissza), és kevésbé a hősök személyiségének pontosabb (vagy inkább: egyénítettebb) megrajzolásában. István felejthetetlen figurája a regénynek, de nem az álmai vagy a vágyai teszik azzá, hanem azok a körülmények és az a környezet, amelyeken a regény keresztülvezeti.

A regénynek a recepció tanúsága szerint sok olvasót zavarbaejtő nyelvhasználat is mintha azt támasztaná alá, hogy az elbeszélői pozíció fentebb körülírti próbált alakítása egyszerre tart igényt valamiféle személytelen, stilárisan aluldeterminált, gyakran klisékkel, panelekkel építkező beszédmódra, amely például javarészt tartózkodik a megidézett kor és társadalmi réteg nyelvi világának pedáns rekonstruálásától, ugyanakkor valamiféle (értekező, különböző szaknyelvi és zsurnalisztikai elemeket egyaránt felhasználó) soknyelvűség teljesítményére is törekszik. Ami az említett tartózkodást illeti, itt – csak első pillantásra meglepő módon – lényegében éppen abban az összefüggésben tesz kivételt Oravecz (az idegen környezet okozta nyelvi kölcsönhatásokéban), amelyről (tehát arról, hogyan is beszéltek a századfordulón az Amerikába vándorolt, nem különösebben iskolázott, sok esetben eleve többnyelvű környezetből érkező vendégmunkások) valójában feltehetőleg nem sokat lehet tudni (nyilván eltekintve a regényben is bőven illusztrált „Hunglish” szókészletről), valamint – jellemző módon éppen az írás tartományára korlátozódva – a regénybe beiktatott levelekben, amelyek szinte egyedül vállalkoznak közvetlenül a regényben ábrázolt világ nyelvi illusztrálására vagy szimulá-

ciójára. A szereplők diskurzusában következetesen nem hasonult formában alkalmazott eszköz- és társhatározói toldalékolás (-val, -vel) inkább a szabad függő beszéd és a szereplők tényleges megszólalása közötti különbséget hivatott jelezni.

Ez a nyelv bizonyos értelemben szintén nem egyénít tehát, pontosabban nem a regény (emberi) szereplőit egyéníti – legalábbis erre utalhat az, hogy (lexikailag és érzelmi vagy érzékeltető erejét tekintve is) azokon a pontokon a leggazdagabb, ahol az e szereplőket körülvevő világot ábrázolja, legyen szó a különféle munkafolyamatok aprólékos bemutatásáról vagy a tájleírásokról, amelyek összessége voltaképpen nem más, mint Oravecz Amerikához, különösen (Dél-)Kaliforniához intézett vallomása. Szimbolizációra ritkán vállalkozik, egyedül talán a regénynek címet kölcsönző madarak gyakori – olykor kulcsfontosságú helyeken, például Bözsike temetésénél ismétlődő – felbukkanása jelenthet kivételt ebből a szempontból, de ez a szimbólum nem tesz hozzá sokat a regényhez. Jelentését a szöveg, kissé fölöslegesen, meg is adja („Úgy hangzott a hangjuk, mintha búslakodnának, mintha elvesztettek volna valamit, valami fontosat, értékeset és azt keresnék. És közben vigasztalnák, biztatnák egymást, hogy meglesz, meglesz.”), de ezt a madarak nélkül sem igen vétené el az olvasó. Még ha Lengyel már idézett kritikájának megállapítása, miszerint „a regény alakjai az elbeszélő szavaival kitömött bábok”, kissé túlzó vagy bizonyos értelemben félrevezető is (melyik regényé nem azok? – kérdezhetné egy dogmatikus strukturalista; ennél fontosabb azonban, hogy az elbeszélő szavai sem feltétlenül *sajátok* itt, legalábbis az elbeszélői szólam sincs kivonva a nyelvi személytelenség alól), a szöveg a legtöbb esetben valóban lemond arról, hogy nyelvhasználatuk révén jellemezze a karaktereit. Sőt mintha a különböző történések ábrázolásában is arra helyezné a hangsúlyt, hogy a lehetséges nyelvi vagy stílári perspektívákat mindig szembeállítsa a nyelv lehető legszemélytelenebb működésével. Csak egy példát említve a Gyurcsik család megszaporodásáról szóló tudósításra lehetne hivatkozni, ahol először arról számol be az elbeszélő, hogy Gyurcsikné „áldott állapotban volt végre, és anyai örömöknek nézett elébe”, majd két oldallal később egy különös, nyers-groteszk élőnyelvi fordulat értesít a folytatásról, miszerint a Pennsylvaniából visszatérő család épp időben jutott vissza Toledoba, mert a gyerek „szinte már kilógott Bözsiből, amikor megérkeztek”. Nehéz, bár egyáltalán nem érdektelen kérdés, hogy az ilyen szövegrészek vajon mégis a szereplők által használt nyelvet hivatottak jellemezni, vagy az elbeszélés nyelvének ironikus önmagára utalásaként célszerűbb-e olvasni őket, esetleg éppen folyamatosan potenciális idézőjeleket kell tételezni a szöveg minden pontján.

Mindezt tévedés volna valamiféle narratív következetlenségként elítélni, sőt megkockáztatható, hogy a regény két lényeges prózapoétikai sajátossága is ennek a fentebb szemléltetni próbált, egyszerre perspektivikus és nyelvi ingadozásnak köszönhetően valósul meg. Egyrészt, jobban belegondolva, valójában csak így hozható létre az a fajta személytelenség, amelyet a kritika rendre regisztrál Oravecz regényeiben, és amelynek a fentiek alapján nemcsak az elbeszélői szólamra, hanem a szereplők alakítására is kiterjed az érvénye, hiszen egy konzekvensen azonosítható perspektíva óhatatlanul is lehetővé tenné valamiféle subjektivitás hozzárendelését az elbeszélőhöz, sőt ezen keresztül akár egy – a cselekmény teréből való hiányzása ellenére – kvázi a diegetikus világban testet öltő néző kísér-

tetszerű alakjának életrekeltségét is. A személytelenség (amelyet a műértelmezés logikája sokszor valamiféle nullfokként kezel, amelyre aztán hozzáadódik vagy ráépül valamiféle személyesség vagy éppen nem – lehetséges, hogy a dolog fordítva áll, nevezetesen a személytelenség az, amit különféle eszközökkel elő kell állítani, ami nem adott) talán egyenesen megvalósíthatatlan egy „mindentudó” elbeszélő esetében – ha létezik is ilyen. Másrészt könnyen megeshet, hogy valójában éppen ez a technika teszi lehetővé a diegetikus világ valóságosságának olyan megvalósulását, amely az elbeszélő minden esetleges autoritása mellett is ellenáll egy kizárólagos (értékelő vagy ideologikus, például idealizáló, nosztalgikus vagy társadalomkritikai) perspektíva alá rendelődésének, és amelyet akár a realizmus (vagy neorealizmus, bizonyos vonatkozásokban akár a már említett hiperrealizmus) kategóriájával is összefüggésbe lehetne hozni – ha ezt a műveletet nem nehezítené meg az, hogy a magyar irodalomtudomány jó ideje (talán Szegedy-Maszák Mihály 1989-es Kemény Zsigmond-monográfiája óta) nem igazán tett tanúbizonyosságot arról, hogy képes határozott jelentéssel felruházni ezt a fogalmat.

Úgy tűnik mindenesetre, hogy ennek a fajta realizmusnak tudható be az, hogy a valóságosság szimulációja úgy bontakozik ki a regényben, hogy nem teszi lehetővé egy kizárólagos érték- vagy értékelő horizont érvényesítését. A regény hősei folyamatosan csatkoznak ugyan – nemcsak az derül ki, egybehangzóan Albert Hammond egykori slágerével (*It Never Rains in Southern California*), hogy még a szép Dél-Kaliforniában sem mindig ideális az időjárás, hanem az is, hogy az Árvai-család ésszerűen kidolgozott és pontról pontra végrehajtott terve, bár reális terv volt, mint a reális tervek oly gyakran, nem valósítható meg –, ám ezt sem az elbeszélő, sem a hősei nem engedik egyértelmű kudarcként értelmezni: hiszen valójában mégis megvalósul (vagyis mégsem volt pontos) a terv, Istvánék ugyanis csakugyan földet szereznek és visszatérnek a gazdálkodáshoz – Kaliforniában. Elgondolkodtató lehet, hogy a regényt záró, illetve a cselekményt inkább egyszerre záró és felfüggesztő jelenet (István a gyerekek látogatása után egyedül marad a farmon, és felkészül a másnap munkára) bizonyos értelemben felfogható sajátos variációként az „il faut cultiver notre jardin”, vagyis a felvilágosodás irodalmának egyik leghíresebb bölcsességére. Noha ez a jelenet is értelmezhető az élettörténet kauzális láncolatára való visszatekintés sokértelmű gesztusaként, amely láncolat Oravecznél, mint az fentebb szóba került, egyfajta értelemben *eseményt*elenként ábrázoltatik, itt – bár erre az eddigi recepció talán kevesebb hangsúlyt fektetett – elsősorban nem az emigráció „drámája” összegződik, hanem az egész regény voltaképpen egyetlen nagy, mesterien előkészített (vagy épp lefojtott) *eseménye*: az, hogy – többé-kevésbé észrevétlenül (fontos, hogy az elbeszéléstempó szélsőséges változásai és a döntés folyamatos elhalasztása által kissé elvakított olvasó számára is mintegy észrevétlenül) – eltelt (vagy javarészt eltelt) az idő. Erről közvetlenül (leszámítva István egy megkapó, kivételesen a belső nézőpontot konzekvensen kitartó monológját) kevés szó esik a regényben, mégis megkockáztatható, hogy az egész narratív koncepció talán éppen abban nyeri el az értelmét, hogy ezt az eseményt különleges erővel teszi egyszerre érthetővé és megélhetővé olvasója számára. (*Jelenkor*)

Aki a boldogságot saját halottjának tekinti

CSERNA-SZABÓ ANDRÁS: SZÍVED HELYÉN ÉPÜL MÁR A HALÁLCSILLAG

Cserna-Szabó András első regénye, *a Szíved helyén épül már a Halálcsillag* harmincöt fejezetből áll, amelyből huszonnégy Emlék Bundás történetét mondja el, a fennmaradó tizenegy annak a western témájú nagyepikai műnek a torzója, amit a regény cselekményideje alatt a főhős ír. Komolykodva megállapíthatnánk, hogy rejtett, mégis egyértelmű utalás található a fejezetek számába írva, amely az *Isteni színjáték* irányába mutat, és a dantei életkorral egyezik meg. (A kritikus túlbuzgóság jele volna, ha megemlítenénk, hogy az elbeszélő a regény ötödik oldalán elárulja, hogy harmincnégy éves – nota bene: harmincötödik évében jár – a történet kezdetén. Valamint az is, hogy a szerző valóban a harmincötödik életéve közelében fogott neki regénye megírásának. A szerző és az elbeszélő – ebben az esetben – kissé bonyolult kettősére még visszatérek.) Ha ehhez hozzátennénk, hogy a regény – így vagy úgy – három szerelem, és azok megsemmisülésének (Jolán, Mókus, Léna) elbeszélését is magába foglalja, akkor a *Divina Commediától* egyáltalán nem távoli, égi tökéletesség számát is kiolvashatnánk a regényből. (Hogy Dante miként variálja még a hármas számot művében, hosszú volna elősorolni.)

A recenzió bevezetése igyekszik olyan ironikus lenni, amilyen maga a regényszöveg. Még akkor is, ha úgy sejtem: alapvetően másról szól a *Halálcsillag*, mint amit első látásra a szövegben érvényesülő nyelvi humor láttatni enged. Fájdalmas, a szó klasszikusan szépirodalmi értelmében mély értelmű könyv ez, még akkor is, ha ennek leplezésére szinte minden lingvisztikai eszközt bevet a szerző. A kötet főszereplőjének, Emlék Bundásnak a hangsúlyosan profán történetéről, zsákutcába torkolló életéről olvashatunk a regényben. A magyar- és a világirodalomból sok példa hozható olyan középkorú (az életút felén álló) férfira, aki egy sötétlő erdőben vagy másutt eltéved, nem lelve az igaz utat. Itt a legújabb eset. Nem isteni, hanem nagyon is emberi színjáték a Cserna-Szabóé. Még akkor is, ha ez a cím ugyanúgy foglalt, ahogyan a dantei.

Noha többnyire fenntartásokkal kell kezelni a műről vallott alkotói megnyilatkozásokat, ám azoknak az állításoknak az érvényességét kár lenne vitatni, amelyeket Cserna-Szabó András a *literának* mondott el a vele készített interjúban. Humoros regényt szeretett volna írni, emellett hangsúlyozta, hogy soha nem akart megfelelni irodalmi kánonoknak. Ha ezek alkotói célkitűzésként értelmezhetőek, akkor teljesültek. Sőt, megtoldható mindez azzal, hogy semmilyen meglepetést nem okozott a szerző olvasóinak, mert egész eddigi életművére szinte maradéktalanul érvényes e két szerzői megállapítás. Inkább az sorolható a szokatlanság kategóriájába, hogy a hitvallásosan novellista Cserna-Szabó megírta élete első regényét, ami figyelembe véve, hogy 1998-ban debütált a *Fél négy* című kispőzököttel, tizenöt évnyi erőgyűjtésnek is felfogható.

A regény háromszor variálja a szerelem témáját, és mindannyiszor azt bizonyítja, hogy az egyik legrejtélyesebb emberi érzés megőrzése, állandósítása megoldhatatlan feladatnak bizonyul – legalábbis Emlék Bundásnak. (A mű többi szereplője is megbukik a szerelem nagy vizsgáján, így okkal gyaníthatjuk, hogy az elbeszélő általánosítható tapasztalatnak gondolja ezt a fajta érzelmi kudarcot.) A szerelem

legnagyobb ellensége ebben az értelmezésben a házasság, amit a Jolánnal eltöltött három év bőségesen alátámaszt. Ez „felzabálja az önbecsülést, szétcincálja az idegeket, kiheréli a lelket” – kapjuk az okadatolt elbeszélői magyarázatot. Másfajta kudarc a pécsi filozófuslányhoz fűződő viszonya. Mókus szép, okos, művelt, tapintatos és összességében olyan tökéletes, hogy éppen e miatt nem lehet szeretni. Lehet csodálni, nagyra tartani az ilyen nőt, csupán annak a bonyolult, alapjaiban megmagyarázhatatlan viszonyinak a kialakítása reménytelen vele, amit hétköznapi szóval szerelemnek nevezünk. Léna egészen más eset. Gyönyörű, csapodár, hűséget nem ismerő nő, olyan, akit csak pillanatokra kaphat meg az a férfi, aki nagyon vágyik rá. Ez alól Cserna-Szabó figurája sem kivétel. A regény végén nem véletlenül búcsúzik a főhős nosztalgiával Lénától: „Ezt szeretem. A végtelen boldogtalanságban felcsillanó pillanatnyi, szappanbuborékként szétpukkanó boldogságot”. (Ha úgy vesszük, Emlék Bundás még Dénes Zsófiánál is szerényebb. Nála az órák másodpercekre zsugorodnak, amit az élet helyett kapott. Ügyetlen szóviccel élve nem más a főhős szerelme, mint Léna-nász az avaron.)

A szerelem azonban nem az egyetlen témája a *Szíved helyén épül már a Halálcsillagnak*. Legalább ekkora hangsúllyal szól arról az írói alkotásképtelenségről, amelyből két éve képtelen kikecmeregni a regénybeli novellista, Emlék Bundás. A regény elején már találkozunk azzal az állapotleírással felérő képpel, amit a „lelkem olyan üres és sötét volt, mint egy halott város általános iskolájának tornaterme éjjel” tömörségével fogalmaz meg (azt nem írhatom, hogy világít rá) a főhős írói és magánéleti gondjairól. Később többször visszatér ez a kép (olykor variálódva: „A halott város tornaterme fényárban úszott”), és ebben az értelemben szöveg-szervező erejűvé válik, rendszeres időközönként tudósít az elbeszélő lelkiállapotáról. Plasztikussága és hatásossága ellenére komoly művészetelméleti kérdéseket vet fel ez a kép. Mert meglehetősen furcsa a kép fogalmát használni a teljes sötétségre, más szóval a láthatatlanságra. Mégis a szöveg szintjén a *Halálcsillag* egyik legeredetibb írói megoldásának gondolom ezt a variálódó mondatot. A szövegalkotás több szintjén érvényesülő tudatosságot is jelzi ez az eljárás.

Itt fontos ponthoz értünk el. Cserna-Szabótól sok mindent el lehet vitatni, de íráskészségét aligha. A *Halálcsillagról* eddig megjelent kritikák enyhébb esetben az *egyfelől-másfelől* dicséreteiben és elmarasztalásaiban kristályosodtak ki. Rosszabb esetben a megfelelőnek mondott regényrészletekkel szemben a szöveg egészének nagyfokú elhibázottságával tromfolnak az ítések. Az olvasmányosság ugyanúgy nem esztétikai kategória, ahogyan a textus humorossága sem. Mégis fontos kiemelni, hogy magával ragadó, fordulatos, letehetetlen könyvet adott kezünkbe a szerző, aki saját bevallása szerint semmit nem helytelenít úgy az irodalomban, mint – Babbitól kölcsönvett a fogalom – „az unalom trónra emelését”. Sajnálatos, ha abban az irodalomkritikai klímában, amelyben élünk, némi merészség kell annak kimondásához, hogy talán nem baj, ha egy regény regényes. Ha ez kritérium – kinél igen, kinél nem –, akkor ebben Cserna-Szabó átlagon felül teljesít. Nem lebecsülendő, hogy az általa diktált epikai lendületet háromszázhatvan oldalon át tartja. Bírja szusszal. Számomra leginkább ez egyértelműsíti, hogy valahol az emberélet útjának felén átlépte azt a küszöböt, ami – poétikai és szerkezeti alapvetéseket figyelembe véve – elválasztja egymástól a novellistát és a regényíró.

Az alkotói válsággal küzdő Emlék Bundás jobb híján régi receptek olvasásával tölti napjait, miközben tudja, hogy az előlegekkel eddig rendelkezésére álló kiadójának – kézirat hiányában – hamarosan elfogy a türelme. Az elbeszélő számára kínos, az olvasónak szórakoztató a kiadóvezetővel folytatott beszélgetés, amely meglepő eredménnyel zárul: Emlék teljesen érthetetlenül arra tesz javaslatot, hogy westernregényt fog írni. Legnagyobb meglepetésére Mórnak, a kiadó első embe-
rének, megtetszik az ötlet.

Ez az action gratuite (megokolatlan cselekedet) a meseszövés egyik alapelemé-
vé válik, amit az olvasó a szövegben előrehaladva egyre biztosabban érezhet. A
főszöveg mellett párhuzamosan futó westernfejezetekről a regény második felé-
ben derül ki, hogy azok nem mások, mint a kiadószerkesztővel egyeztetett próza
újabb és újabb fejezetei. Az action gratuite másképpen is jelen van a történetben.
Az Emlék Bundást másodjára faképnél hagyó Léna kolozsvári lakásába betoppan a
kortárs író, Heller. A jelenet többszörösen kellemetlen. Heller nem csupán a legke-
vésbé kedvelt pályatárs, de egyben Léna korábbi barátja is. Az pedig csak ekkor
derül ki, hogy a lakás is az öve, nem Lénáé. Zavarában Bundás azt indítványozza,
hogy írjanak közösen egy regényt. „De hát te nem is szoktál regényt írni, te egy
elcseszett novellista vagy, Emlék.” Nem késik rá a válasz: „Nem kéne lebecsülni a
rövidforma értékeit.” Sokfelé vezető kérdések sűrűsödnek e rövid párbeszédben.
Egyfelől Cserna-Szabó ismét lehetőséget teremt, hogy a magyar próza egyik (ha
nem a legnagyobb) perének alapkérdését megpendítse: miért regényközpontú el-
beszélő irodalmunk? Az önkényes kritikusi értelmezés ellen szól, hogy a regény
megjelenése után adott interjúiban a szerző hangsúlyosan említette meg a magyar
novella és vele a novellista alulértékelésének tényét, és egyben ennek elfogadha-
tatlanságát. Azt valóban nehéz belátni, hogy a nagyobb formák miért élveznek el-
sőbbiséget prózairodalmunkban. Magyarozatként esztétikai okokat hiába is keres-
nénk, így alighanem irodalom- és olvasásszociológiai magyarázatot kell a jelenség
hátterében sejteni. (Az emberek jobban szeretnek regényt olvasni – vágthatnánk rá
–, de bajban lennénk, ha egzakt választ akarnánk adni a „miért?” kérdésére.) Az iro-
dalmi kánon – és ezt Cserna-Szabó a vele készült beszélgetésekben figyelmen kívül
hagyja – egyszerre foglalja magába a professzionális irodalomtörténetet és -kritikát,
valamint egymást követő generációk olvasói szokásrendjét és értékítéletét. Vagyis
a kánon annak a szakmai és nem szakmai diskurzusnak a végeredménye, amely-
ben a két rész állandó kölcsönhatásban áll egymással, és olyan elemi módon fel-
téttelezik egymást, hogy valóban egyik nincs meg a másik nélkül.

Részben a kis- és a nagypróza körüli lassan másfél évszázados hazai vitáról szól
a szerző előző kötete, a *Mérgezett hajtűk*, amelynek egyik legbecsvágyóbb törek-
vése, hogy kiszabadítsa a kismestereknek fenntartott kalodából mások mellett Tö-
mörkényt, Hunyadyt, Ambrus Zoltánt, Szép Ernőt, Cholnoky Lászlót. Cserna-Szabó
nem csupán elutasítja ezt az irodalmi kategóriát, de azt igyekszik bizonyítani, hogy
a „kicsik” nem egy esetben újítóbak, eredetibbek vagy nem kevésbé kiválóak,
mint a nemzeti irodalomtörténet panteonjának alakjai. Más szóval: az ajánlott ol-
vasmányok vannak olyan értékesek, mint a kötelezőek. (Vö. Bod Péter: *Kegyetlen,
akár egy Witman-fiú éjféli után*, Alföld, 2011/1.) Úgy érzem, nem járok messze az
igazságtól, amikor úgy gondolom: a kis- és nagyprózaformák írásának irodalmi

kérdéseibe belesűrűsödhetnek a szerző saját műhelygondjai is. Ennek feltárásához azonban kicsit messzebből kell elindulni.

Megelőlegeztem, hogy a szerző és az elbeszélő viszonya némileg bonyolult a *Halálcsillag*ban. Emlék Bundás étteremkritikákat ír, jó nevű novellista, hetente jár felolvasásokra, egymás után adják ki könyveit, napilapokban jelennek meg könyvkritikái és előszeretettel olvas receptes könyveket, Budapesten a Király utcában lakik. Mindezek mellett „egy unalmas, poros alföldi városban” nőtt fel, ahol az ottani vízipótló csapat mérkőzéseire fogadtak. Egyetlen ilyen város található hazánkban: Szentes. (A szerző itt született, és minden igaz rá, amit az elbeszélő attribútumaiként azonosítottunk.) Cserna-Szabó András harcosan tagadja, hogy Emlék Bundás alakjában magát írta volna meg. Lustasággal vádolja az olvasót, aki – éppen a szellemi restség okán – összemossa a szerzőt az elbeszélővel. Ez általánosságban valóban az értelmezői avatatlanság egyik biztos jele. Ellenérvként ugyanakkor felhozható, hogy a regény írója az önstilizáció megannyi eljárását alkalmazva feltűnő hasonlóságot alakít ki saját maga és az elbeszélő között. Nehéz megérteni, miért felelteti meg egymásnak olyan sok ponton a szerzőt és az elbeszélőt, ha tüzzel-vassal harcol az egy nevezőre hozás ellen. Könnyen járhatott volna el másként. Ezért – elismerve, hogy a hasonlóságok ellenére sem tehető egyenlőségjel a két státusz közé – legalábbis részben zavarba ejtő elbeszélés a *Halálcsillag*. Éppen Cserna-Szabó mossa el a szerző és az elbeszélő közötti határokat, majd idézett interjúiban zokon veszi azok azonosítását.

Olyan apróságokat csak érintőlegesen említve e vonatkozásban, hogy akár a kérdező beazonosítására is alkalmas az a jelenet, amelyet Emlék Bundás a szegedi Somogyi Könyvtárban él át egy író-olvasó találkozáson, amelyen az „öregecske, elmegyenge egyetemi kisasszony” arra a kérdésre várt választ: „Mit gondol a metafikcióról?”. Ez is mutatja, hogy egyáltalán nem leküzdhetetlen a távolság (hogy finoman fogalmazzak) a valóság és a fikció között.

Az irodalmi korszerűség és korszerűtlenség kérdésköre alkotópályája legelejétől foglalkoztatja Cserna-Szabó Andrást, így nem meglepő, ha ez a téma is kiemelt szerepet kapott a nemrégiben megjelent regényben. Az elbeszélő kiadóvezetőjével tárgyalva fogalmazta meg – úgy vélem –, önportrészzerűen, hogy: „Én még az olyan régimódi írókban hiszek, akik a világ könnyeit isszák magukba [...] Pelevin szerint a huszonegyedik századi írótól már csak azt várják, hogy maximális nyereséget hozó szöveggé változtassa át az életben szerzett tapasztatait.” A történet elején található gondolatsor a regény végén tér vissza, amikor Alpár, a műszékely kolozsvári pincér vendégének, Emlék Bundásnak fogalmazza meg: „Nem szabad korszerűnek lenni, fiatalúr. Vagy előre kell szaladni, és pionírként élni, vagy csendben lemaradni a kortól. Csak korszerűnek nem szabad lenni, annál mocskosabb dolog nincs.” Ezek – gyanítom – önvallomásos mondatok. Ilyen értelemben kétségkívül bújócskázik az író az olvasóval – szétszalazhatatlanul azonossá válik a szerző és az elbeszélő ebben az eljárásban –, de az irodalmi játékoknak ez a természetük.

Cserna-Szabó András helyzete mutat némi párhuzamot a *Mérgezett bajtűk*ben általa megidézett kismesterekével. Őt sem sorolják a kortárs irodalom fősodrába, a mainstream-kritika kissé fanyalogva veszi tudomásul köteteit. Jellemzőnek gondolom azt a kegyelemdőfészzerű mondatot a *Halálcsillagról* megjelent értékelések

kapcsán, amely „a borító jobban sikerült, mint a regény” tömörségével mond véleményt, és hasonlítja össze az összehasonlíthatatlant. A posztmodern után a klasszicizálódás jeleit mutató kortárs magyar prózában mintha kevésbé lenne elfogadható alkotói alapállás a játékoság. Valamint ezzel összefüggésben a végletekig vitt ironia és a pauperizálódó nyelvhasználat. Ugyanez érvényes és a magasirodalom számára mindig is mostohán kezelt műfajok – krimi, szerelmesregény, horror, western, pornó – egyvelegként való regénytérbe emelésére, ahogyan ez a *Halálcsillag*ban megtörténik. Mintha a kortárs kritika nem akarná tudomásul venni, milyen drámai mértékben változik irodalmunk szociológiai kerete. Pedig a jelenség nem ma kezdődött. Az „ezerrel pörgött a pesti popélet” a cselekmény helyszínének kereteiről mond fontosat a *Halálcsillag*ban. Ez – tetszik vagy sem a kritikuskoknak – mégis petőfis egyértelműséggel jelöli ki az „Ott vagyok honn, ott az én világom” Cserna-Szabó-féle irodalmi geográfiáját a 21. század elején. (Zárójeles megjegyzés, hogy földrajzi értelemben is tartogat tematikai újdonságot a regény. Cselekményhelyszíneként eddig kortárs hazai író alig használta Erdélyt, ezen belül is Kolozsvárt. Ahogyan az sem bevett eljárás, hogy a kötet mottójaként egy huszadik századi román költő (Nichita Stănescu) versrészletével induljon egy magyar regény, amit egy-egy Motörhead- és Nietzsche-idézet tesz kellően eklektikussá.)

Többen szóvá tették, hogy rossz a regény címe, ami hosszú, megjegyezhetetlen és semmit sem jelentő. Ezzel szemben úgy gondolom, az egész regény szövegét átjáró ironiából levezethető ez a szerzői választás. Ez éppen azt sugallja, hogy bármi lehet a regény címe. Akár ez is. A gondosan megmunkált szövegben csupán egy helyen találtam ellentmondásra. Egyfelől az áll a regényben, hogy rettegve, izzadva és lassan haladt a western írásával, másfelől ugyanitt ugyanerről az szerepel: „valaki diktálta a szavakat”. Vagy-vagy. Az egyik a kínlódás, a másik a gördülékenység. Írásban sincs a kettő egyszerre.

Külön erénye a regénynek, hogy egy patikus pontosságával adagolja a poénokat, és olyan nehezen elfelejthető mondatokkal teszi emlékezetessé a szöveget, amelyek közül terjedelmi okok miatt csak kettőt emelek ki. „Olyan szerelmes voltam, mintha egy Harangozó Teri-slágerből léptem volna elő.” Vagy a másik veretes: „Minél jobban keressük, minél kétségbeesettebben, annál mélyebbre gurul a bokor aljába a szerelem pöttyös lasztija, gondoltam.” Mindenkinek van egy álma, nem csak Harangozó Terinek. Számomra egy szöveg emlékezetes mondata mindenképpen ilyen. Kritikusí nyencség, ha úgy tetszik. A második idézet az egész regény szempontjából fontos megállapítás, és jól mutatja azt is, hogy a szerelem elérhetetlenségét a gyermekkor egyik utálatos emlékével milyen bámulatos pontossággal fel lehet idézni.

Nem könnyű megmondani, hogy az utókor hogyan ítéli meg majd Cserna-Szabó András prózaírói teljesítményét. Arra sem egyszerű válaszolni, hogy az érzékelhetően erős kritikai „ellenszélben” álló szerző regénye a kortársi értékelésben mennyire nevezhető jónak és sikeresnek. Egy valamitől azonban nehezen tudok szabadulni. Élt és írt itt valaki, aki időt állóan arra figyelmeztetett, hogy a sekélyesség mögött sokszor a mélység lappang, míg a mélység mögött csupán a sekélyesség. A *Halálcsillag* kapcsán ezt sem volna szabad elfelednünk. (*Magvető*)

Egy kép összeáll

SZILÁGYI ZSÓFIA: MÓRICZ ZSIGMOND

Régóta vártunk erre a nagymonográfiára.

Szilágyi Zsófia évtizedes Móricz-kutatásainak eddigi eredményei (köztük egy, az író utóéletéről szóló kötet – *A továbbélő Móricz*, Kalligram, 2008 –, valamint számtalan tanulmány) alapján ugyanis sejthető volt, hogy a szerző által gyakran hangoztatott, a kilencvenes évek második felétől felfokozódó Móricz-újraolvasás jelentékeny és izgalmas hozadékait (is) keretbe foglaló munka nem csak (ha lehet egyáltalán hasonló formátum kapcsán ilyenről beszélni) *szűk kontextusában* pályázhat majd magas elismerésekre. A későbbi irodalomtörténeteknek azért sem szabad majd megfélemedkezniük erről a kötetről, mert a jól (talán túl jól) dokumentált életútból következő látszólagos „könnyedség” dacára a szerző látványosan demonstrálja azt, hogyan férhet meg egy visszafogottabb szövegelemzési gyakorlat az életregény díszleteinek redőiben, azaz pontosabban: hogyan lehet látványos kizárási és szűkítési műveletek nélkül egyensúlyi helyzetet elérni a monografikus teljességigény és az interpretáció óhatatlanul lehatároló, „hierarchizáló” jellege között. A *szabadon olvasott hagyomány* érzete jelen esetben nem csak a könyv egészére jellemző, maradéktalanul olvasóbarát hangvételből táplálkozik, hanem az olykor szinte átláthatatlan szövegcsokrokban és *szövegkönyvekben* való egyszerre fegyelmezett, de egyszerre fesztelen olvasási stratégia következménye is.

A monográfia nem él vissza hatalmával. Nem érzi szükségét, hogy erőteljesen alakítson a szerzői kánonon, vagy, hogy az utóbbi idők kutatásait összefoglalva mátrixba rendezze a szerzőhöz erős vagy gyenge szálon kötődő szövegeket, beleértve a recepció ilyen-olyan okból fajsúlyos termékeit is. Jobban mondván nem reflektál ezekre a háttérben működő, voltaképpen kiiktathatatlan aktusokra. Ehelyett inkább olvashatóvá teszi a szövegeket, illetve a móriczi írásgyakorlat függvényében olvashatóvá tesz egy életet, kiemelve eközben az „íródo” élet és a „lejegyzett” élet nyomai közötti dinamikát, valamint az életív azon szakaszait, amelyek különösképp kiszolgáltatottá váltak az ideologikus interpretációk nyomán. Nem csupán arról van szó azonban, hogy Szilágyi feltárja, milyen logikának, és milyen „segédeszközök” bevonásának köszönhető a Móricz-mítosz kialakítása/kialakulása (ez ugyebár joggal elvárható egy 21. századi nagymonográfiától). A munka ugyanis általános problémákra ad magyarázatot (mint például a pályakezdés meghatározása), de ráközelít az életmű eddig háttérben maradó (háttérbe vont) szegmenseire is. Vizsgálati körébe vonja a szerző olykor tabusértő reflexióit az írás *aktusát* illetően, és a kortárs irodalomtudományból egyre inkább kikülönülő színházstudomány állapotára reflektálva (502.) számot vet Móricz és a színház viszonyával is. Részletesen, külső források bevonásával „közvetít” Móricz peres ügyeiről is, valamint – talán leglátványosabb újításként – a szerzői(-közéleti) imázs tudatos kialakításának állomásairól szintén értesülhetünk.

Mégis, a Móricz-szövegtörzsszel való behatóbb vizsgálódás gordiuszi csomója az írói tudatosság, a „brand-építési” gyakorlat, amely még a születési időpontot is szimbolikus erővel ruházta fel – „Móricz kezében [...] már olyan alapvető adatok, mint a születés időpontja, gyúrható anyaggá változtak”. (17.) Ezen felül Péter-Pál napja, mint az aratás kezdete olyan markáns asszociációs hálót teremt az olvasásra és írásra, illetve a már „beérett” gondolat papírra vetésére vonatkozó írói reflexiók „elhelyezéséhez”, hogy a legújabb kori Móricz Zsigmond-kép megalkotásához is a saját kézzel, valamint a családtagok által szignált életrajzi nyomok bizonyulnak elsődleges sémaként. Ha nem is vetíthető ki ez a játékos lendület a monográfia egészére, az is beszédes, hogy az első fejezet *A szikra* címet viseli, azaz már a kezdettől nyilvánvaló, hogy az életmű olvasható, jobban mondva újfent lejegyezhető (lenne) a móriczi szimbolika (jelen esetben a *tűz*), a különféle jellegű szövegek tükröző-öntükröző aspektusa, az *életszöveget* kirakójátékként kezelhető rétegei felől, ezek hathatós segítségével. Nem beszélve arról a jellegzetességről, hogy a Móriczról beszélés könnyen átfordulhat az irodalom és az írás alapvető jegyeiről való beszéddé is. A nagymonográfia érdeme, hogy nem siklik el az ilyen lehetőségek felett, és ahol ez a műfaji keretek erősebb feszegetése nélkül megoldható, az írói életművet más életművekkel, kortárs irodalmi helyzetekkel, jelenségekkel rendezi hálós szerkezetbe.

A monográfia íródásával és megjelenésével egy időben folyik a Móricz-naplók kiadása is (eddig az 1924-től 1929-ig tartó időszak bejegyzései jelentek meg két kötetben a *Noran Kiadónál* 2010-ben, illetve 2012-ben). Szilágyi természetesen erős forrásként használja a már publikált, de a még kéziratban lévő bejegyzéseket is, figyelmeztetve arra, hogy a „nyelvvé folytatott” évtizedes „párbeszéd” túlível a „háttérszöveg” és az egyes művek „előszövegeinek” státusán. (322–323.) Ráadásul a naplóírás kivonulást is jelenthetett a házasság nyűgeiből, elsődleges médiumként szolgált a családi körben kimondhatatlan gondolatoknak is. Ezen felül szoros kapcsolatba hozható a naplóval az író levelezése, valamint a megjelent szövegek is, olykor szinte zérusra csökkentve a „fiktív” irodalmiság és a civil élet közötti távolságot: a Móricz-szövegek intertextualitása könnyen intratextualitássá alakítható a folyamatosan feltárt életmű fényében. A monográfia előszoretel olvassa össze a különböző „helyekről” származó szövegeket: az 1924–1925-ös időszak „krónikája” kapcsán külön fejezetben olvashatunk Móricz egyre nyilvánosabb „civil szférájáról”, a napi sajtó főcímeiben narrált házassági dráma epizódjairól, de – a *Napló* alapján – az író ekkoriban preferált irodalmi főhőseiről is, akiket saját „helyzetére vonatkoztatott” és „alakmásként használt fel”. (332.) A kor mediális környezetével kapcsolatos izgalmas részletek beépítése tehát nem szorul magyarázatra, főképp azért sem, mert Móricz azon kevesek közé tartozott, akik különböző minőségekben a *Nyugat* egész útját végigkísérhették. Szilágyi jó arányérzékkel vonja be a monográfiába a sajtótörténet és filmtörténet számára (is) hasznosítható jegyeket. Így például az író Móricz és az újságíró Móricz között feszülő ellentéteket, kiegészítve azzal a sajtósággal jeggyel, hogy az életét a nyilvánosság előtt élő szerzőt komoly aggodalommal töltötte el, hogy neve nagyrészt a „celeb-lét” következtében forog közszájon, nem irodalmi munkássága miatt. (563.) Az újságokban megjelenő riportok – Móricz más kontextusban megjelent szövege-

ivel vagy beszámolóival szemben – ráadásul olyan ellentmondásokat hordoznak (például a falu felemelhetőségébe vetett optimizmussal kapcsolatban – 668–671.), amelyek ugyancsak a különböző közegek mediális sajátosságainak róhatók fel, meggátolva ezzel azt is, hogy az egyes szövegeket egyértelműen vezethessük le a biográfiai én tapasztalataiból.

A kronologikus vonalvezetést megbontó, fő tematikai csomópontok köré szervezett látásmód előnye, hogy lehetőséget biztosít a különböző szintű szövegegyeségek közötti közvetlen átjárásra, de ez a problémátörténetinek is nevezhető attitűd felelős azért, hogy végül egy rendkívül tudatosan „megszerkesztett” (647.) életműre kaphasson rálátást az olvasó. Ide tartozik az írói estek megszerzése, amelyeken Móricz szövegeit az írófeleség, Simonyi Mária olvasta-szavalta (f)el. Az új regények megjelenését „eseményszerűvé tevő” (427.) aktus a monográfia egy rendkívül sűrű passzusában tűnik fel: itt esik szó Móricz szlovenszkói útjáról, a színpad felé nyitás buktatóiról, valamint a *Nyugat* szerkesztői munkájának részleges átvállalásáról, ezzel a Móricz ellen induló hadjáratról is, amely során hazaárulónak bélyegezték. Szilágyi megjegyzi, hogy az előadókörutakról nem esett (nem eshetett) részletesen szó a Kádár-kori monográfiákban. (418.) Másutt – az iménti hiányosságot bővebben kifejtve – tér ki a kora 20. századi irodalom „professzionálizálódásának” tudományos feltárását érintő deficitre. Ezek birtokában ugyanis szélesebb körben lehetne feltárni a „Móricz-marketing” szövevényeit, vagy például az irodalom alacsonyabb regisztereihez való viszonyát. A „mid-literature” kategóriájával összefüggésben ugyanis joggal lehet feltételezni az olvasói elvárásokhoz való igazodást (illetve ennek esetleges kijátszását): amikor például az író a *Rózsa Sándor* második kötete kapcsán „nemes ponyváról” (701.) beszél, műfaji címkézése arról tanúskodik, hogy szövege olvasójaként formál véleményt a majdani olvashatóság tekintetében. A színház felé nyitás, a családi vállalkozásként „üzemeltetett” *Kelet Népe* mind-mind olyan „fogásként” értékelhetők, amellyel Móricz a szűk család mellett a rokonság támogatása során felmerülő problémákat is csillapítani próbálta, de ezek mögött is munkált az írói brand építésének kényszere.

Az elmúlt kor Móricz-képe egy írói szerepet, és ezen belül is az adott témákhoz való művészi viszonyulás mikéntjét akarta rögzíteni a befogadói közegben. A naturalista hangoltságú, erős szociális érzékenységre épülő portré (és szövegvizsgálat) mellett azonban értelemszerűen elsikkadt a kortárs szövegekkel való szakszerű összeolvasás gyakorlata. A monográfia sajátosságaként jellemezhető, hogy számos alkotás egy másik szöveggel (vagy annak alkotójával) párban kerül az életregény horizontjára, erősítve ezzel azt a szándékot, hogy Móricz Zsigmond ne elszigetelt alkotóként (szervezőként, mesterként stb.) hagyományozódjon tovább, hanem egy olyan dinamikus irodalmi gépezet fontos láncszemeként, amelynek működési elvei nincsenek kőbe vésve. A *Pillangót* például gyors megírása közelítheti a *János vitéz*hez, de a beékelt mozi jelenet miatt látókörébe kerülhet a film médiumát megidéző expresszív írástechnika is. A Móricz és Kosztolányi közötti affér (egyik) sarokpontjának számítót *Barbárok* pedig jó példa arra, hogyan applikálja az író a valós eseményeket, illetve hogyan vándorol és hasonul át a motívum a magyar, illetve „regionális” – Sadoveanu és Čipiko révén a román, illetve a horvát – kultúrák írásos interpretációiban.

Móricz Zsigmond „posztmodernségét” – már ami az utóbbi száz két évtizedet illeti – jótékonyan alátámasztja a szövegeivel való bánásmód. Még akkor is, ha természetesen a recepció megosztott az életrajzi indíttatású kutatások, és az ezt a vonulatot lehetőség szerint mellőző vagy felfüggesztő interpretációk tekintetében. A monográfia „előzménye”, a szerző 2008-as kötete részletesen feltárta, hogyan változott meg Móricz 21. századi „átörökítése” a magyar irodalomban, illetve ilyen formában mennyire vehetők standard igényűnek olyan, a szerzővel kapcsolatos, évtizedeken át „kanonikus” címkék, mint a „falu krónikása”, a „naturalista”, vagy a „dszentri-tematikát” csúcsra járató író. A kortárs kutatások horizontján magabiztosan cáfolhatók a klisék (illetve meggyőző érvek sorakoztathatók fel ezek ideológiai kisajátítása mellett), de jelen kötet hatékonyan újakat is állít ezek helyére, azaz bemutatja, milyen szempontok révén válaszolható fel egy új időtálló paradigma. A posztmodernséget illetően Szilágyi is „rejtélyes sztárként” (218.) említi a *Tükör*-kötetegyüttest, amelyet „a posztmodern szövegalakítást megelőlegező, a benne megjelenő alteregó miatt akár Kosztolányi *Esti Kornélya* mellé helyezhető, egyes részében a pornográfia határát súroló, rendkívül izgalmas” szöveggént konferál föl. (219.) Ennek egyik darabja, az 1914-es *Rés* például jó eséllyel pályázik arra, hogy idővel a *Szabad ötletek jegyzékéhez* hasonló „hírhedt” szöveggént emlékezzenek meg róla. Hasonlóan termékeny megközelítési mód lehet a Móricz szövegeiben megnyilvánuló (de az olvasást a mai befogadó számára megnehezítő – 726.) élőbeszédszerűség is. Ennek őseredeti „élményeként” a fiatalkori mesegyűjtések, az előszó lejegyzésének nyomai feleltethetők meg, ráadásul a népmesei „kód” állandó visszacsatolási pontnak számít Móricznál. (166.) A krimi (noir) iránti kortárs érdeklődés nyomán nagyobb figyelemre tarthat számot a *Forró mezők* is, amelyben az író „fontos felismerésre jutott a kelet-közép-európai régióknak a bűnhöz, a hatalomhoz és az igazsághoz való viszonyáról” (710.), de legalább ennyire izgalmas az *Özvegy* című töredék is, amelyben Móricz a modern város lüktetését próbálta megörökíteni. A korban sajátos jegynek bizonyul, ahogyan Móricz a ponyvához mint forráshoz nyúl (470–471.), de – ahogyan ez a történelmi regények kapcsán olvasható (282.) – számára az adott történelmi alakról „kialakult és továbbhagyományozódó kép” is fontos volt a fiktív újraírás során.

Az elmúlt évek kutatásai során némileg átértékelődött a Móricz-kánon. Lényeges elem azonban, hogy a korábban propagált szövegek „kikopása” helyett inkább a korábban peremvidékre szorított szövegek erősödő jelenléte jellemző, bár (természetesen) az előbbi szövegcsoport folyamatos újraolvasása is tendencia. Az *Isten háta mögött* például – a *Pacsirtához* hasonlóan – értelmezhető a nevelődési regény meghaladására tett kísérletként, amely ugyanakkor mítoszi sémát követ. (196–199.) Az *Úri muri* mint az oeuvre legtöbbet értelmezett (Móricz által is átdolgozott, színpadra vitt) darabja a monográfia lapjain kerül új megvilágításba. Szilágyi egy kiadói reklámfüzet nyomait követve a regényt körülvevő más szövegekkel (Lakatos László, Pakots József, Drasche-Lázár Alfréd, ifj. Hegedűs Sándor azóta „elporladt”, eltérő műfajú szövegeivel) szegezi szembe az *Úri murit*, felrészelve tulajdonképpen az 1928-as év magyar irodalmának egy lehetséges kontextusát. Ezzel szemben a korábbi mestermű, a *Rokonok* – a Szabó István-féle filmfeldolgozás dacára is – vesztett fényéből: a korábbi „erőteljes kánonképző gesztusok”

(560.) visszájára fordultak. A „panamaregényként” is emlegetett *Rokonok* helyét a *Rab oroszlán* vagy a *Míg új a szerelem* töltheti be a továbbiakban, két olyan szöveg, amelyet az államszocializmus irodalomtörténeti kézikönyve még kitérőként értékelt.

Szilágyi Zsófiának óhatatlanul körvonalaznia kell saját kontextusát (a Móricz-újraolvasást) is, nem megfélemlítve arról, hogy a múlt század második felében született életrajzokról és értelmezésekről kimondott vélemény könnyen döntő itéletté alakulhat a kortárs befogadói horizonton. Bár óhatatlanul korrigálnia kell az általa „legfontosabbnak” (637.) nevezett két monográfia (Nagy Péter és Czine Mihály) mondanivalóját, a 2013-ban megjelent pályarajz inkább a többi mellé pozícionálja magát, mintsem törlésjel alá helyezné őket. Miközben kitüntetett figyelmet szentel a Kádár-korszak „másként gondolkodójának” (340.), Bori Imrének. Összeségében a monográfia legitimálja azt, hogy Móricz „kétely nélkül tisztelendő irodalmi nagyság” (740.) volt, de ez a kép óhatatlanul finomításra szorul annak érdekében, hogy a klasszicizáló-kanonizáló folyamatok által monolitá formázott alak mögött feltáruljon az írással rendkívül intim, olykor bizarr viszonyt ápoló szerző képe is. „Mostanra Móricz Zsigmond mintha új életre kelt volna” – olvasható a zárlatban. (746.) Az biztos, hogy ennek okai éppúgy megtalálhatók a „külső” közeg fokozatos átalakulásában, mint az éppen ezért közelebből is megvizsgálható (már komolyabban megmunkálható, „aláásható”) szövegek olyan, a jelenkor számára különösképpen favorizált irányjaiban, mint az élőbeszédszerűség vagy a szókimondás. A monográfia kiemeli azt, hogy az irodalom és irodalomtörténet már számos különös együttállást produkált a Móricz-újraolvasásában (608.). Ezt a termékeny szimbiózist fokozza tovább azzal, hogy divatos trendek felől, a mai olvasó szemével közelíti meg az életmű egészét, nem tartózkodva a „nagykunsági Romanához” (201.) vagy a csupán „viszkis rablóként” emlegetett Ambrus Attilához (698.) fogható allúzióktól sem.

A legapróbb részletmomentumokról sem elfeledkező értelmezés lehántja a mitikus maszket Móriczról, de nem jelöl ki egyértelmű irányt a további olvasatok számára. Kérdéses, mi kerül még napfényre a teljes *Napló* kiadásáig, illetve ennek majdani ismeretében milyen új szempontokat tud érvényesíteni a Móricz-újraolvasás, de nem valószínű, hogy ezek komolyan veszélyeztetnék a monográfiában foglaltakat. Szilágyi Zsófia ugyanis nem kockáztat, de nem is biztosítja túl magát. Munkájában egyszerre szólal meg az eredményeit átadni kívánó kutató, az éles szemű filológus, valamint a szövegek kézbevitelére buzdító olvasó, miközben a kötet éppen annyira „használható” térképként vagy lexikonként, mint akár oktatási („okulási”) segédanyagként is. Az olvasó a monográfus tekintetével szinkronban pásztázhatja körbe a rendkívül sűrű szövegkorpuszt, elidőzhet ennek rejtélyes pontjain, képletesen belelapozhat a szépírótól látszólag távoli magánember „titkos” bejegyzéseibe, de éles „panorámaképet” is kap a korról. A monográfia megteremti a szükséges előkészületeket ahhoz, hogy Móricz Zsigmonddal hosszantartó és eredményes beszélgetést, eleven dialógust folytathassunk.

A Móricz-újraolvasásnak új fejezete vette kezdetét. (*Kalligram*)

A magyar (kultúr)politika állatorvosi lova: a Nemzeti Színház

IMRE ZOLTÁN: A NEMZET SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSAI

Imre Zoltán könyve úgy ad áttekintést a magyar Nemzeti Színház 175 évéről, hogy szakít a hazai színháztörténet-írás nagy elbeszéléseket konstruáló hagyományával, elkerüli az intézménytörténeti paradigmát és a műsortervre épülő rekonstrukciót, sőt, bizonyos értelemben a színháztörténet diszciplináját is másodlagossá teszi. Mindazonáltal témájának kidolgozottságában és minőségében kapcsolódik a Nemzeti Színházról szóló jelentős magyar színháztörténeti munkákhoz, Kerényi Ferenc és Székely György műveihez.

Tudományelméleti és módszertani szempontból Imre Zoltán kötete sajátos ötvözetét adja a kultúratudomány, a társadalomlélektan, a politikatörténet, a szociológia, a történettudomány, a performanszelmélet és más humántudományok szemléleti és megközelítési módjainak, ily módon példaértékűen valósítva meg az interdiszciplináris megközelítés- és feldolgozásmód elvét és gyakorlatát. Mindez kapcsolódik a szerző korábbi kutatásaihoz is, amelyek – az itt előtérben álló nemzeti színházi témakör mellett – érintik a magyar színház- és drámatörténet, a színházelmélet, a színháztörténet-írás, a színház és teatralitás, a színház-szociológia, a színházi tér kérdéseit is, hasonló módon integráló, szintetizáló szemlélettel és igényességgel.

A kötet a nagy (színháztörténeti) elbeszélés helyett néhány epizódot emel ki a Nemzeti Színház történetéből, és – voltaképpen mikrotörténeti megközelítéssel – ezekbe az epizódokba integrálja az adott időszak társadalmi, politikai, kulturális összefüggéseit. Az epizódok a színház egy-egy bemutatójához, s ily módon egy-egy évszámhoz kapcsolódnak. Ez a feldolgozásmód ismerős lehet a Szegedy-Massák Mihály főszerkesztésével megjelent háromkötetes *A magyar irodalom történetei* (2007) koncepciójából, amelyben egy-egy évszám (leggyakrabban egy irodalmi mű megjelenésének éve) jelzi az adott tanulmány kiindulópontját, ám a fókuszba állított évszámtól továbblépve többnyire tágas kitekintést adnak a fejezetek az adott íróról, műfajról, irodalmi jelenségről. Hasonló módszerrel él Imre Zoltán is, amikor a kiválasztott bemutatók apropóján feltárja, hogy az adott időszakban mit jelentett a színházi közeg, a kultúra, a politika számára a Nemzeti Színház, s mindezt miként tárták a kor közvéleménye elé.

Ezért sem szerepel a kötet címében a Nemzeti Színház kifejezés, mivel a Nemzeti Színház mint önmagán túlmutató intézmény valójában apropója a mindenkori kulturális, politikai közéletnek, hogy rajta keresztül szimbolikus kijelentéseket, gesztusokat tegyen, politikai nézetek artikuláljon. A kötet tehát nem, vagy nem elsősorban a Nemzeti Színházról szól, hanem arról, hogy mit jelentett, milyen szerepet töltött be, vagy milyet vártak el tőle az elmúlt 175 év során a mindenkori kormányzati tisztviselők, parlamenti képviselők, rendezők, írók, társzművészek, kritikusok, laikus nézők. *A nemzet színpadra állításai* kötet cím mellett Imre Zoltán

egyik korábbi könyvét is megidézi, *A színház színpadra állításai* (Ráció, 2009) című munkáját. Azon kötet középső, „SZÍNHÁZ – TÖRTÉNETEK” című fejezetének három írása a mostani könyvben is helyet kapott.

Az e két könyv címében szereplő „színpadra állítás” kifejezés nem a szó szoros értelmében vett színpadon történő bemutatást, hanem társadalmi színrevitelt, társadalmi performanszt jelent, és a könyv egymásra következő tanulmányai/fejezetei azt vizsgálják, hogy milyen ismervei voltak/vannak ennek a mindenkori nemzeti színházi performansznak, amely parlamenti interpellációktól bűzbombák elhelyezésén át politikai hisztériakeltésig terjed, sajátos visszfényben mutatva be egy „nemzeti intézmény” botrányoktól övezett sorsát. A Nemzeti minden korszakban lakmuspapírként jelzi a magyar (kultúr)politika szemléletét, elveit, módszereit és gyakorlatát.

A könyv a címben foglalt témát egy nyolc tanulmányból álló gondolatmenetben fejti ki, melyhez egy előszó és egy zárszó társul. Az előszó érinti a (nemzeti) színháznak a nemzetállami identitásban betöltött szerepét, az államonként és koronként eltérő Nemzeti Színházi funkciót, illetve a könyv módszertani és terminológiai alapelveit. A kötet nyolc fejezete a kronológiát követi, és a magyar (nemzeti) színháztörténet hol kiemelkedő, hol botrányos eseményeit vizsgálja. Kiindulópontja a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitása (az intézmény 1840-ben vette fel a Nemzeti Színház nevet). Ezt követően *Az ember tragédiája* 1883-as ősbemutatóján és az 1928–30-as *Bánk bán* színrevitel előkészületein és premierjén át, a Székely Júlia 1938-as *Nóra leányai* című darabja körül kialakult politikai polémiaán keresztül az 1955-ös és 2002-es Nemzetibeli *Tragédiáig* tárgyalja a bemutatókat és kontextusukat, közben kitérve a *Halleluja* 1981-es premierjére is. Az utolsó (eset)tanulmány a Mohácsi fivérek és Kovács Márton *Egyszer élünk* című 2011-es produkciója. E történeti fejezetek után a zárszóban a szerző alternatívát is felvázol az addig bemutatott magyar Nemzeti Színházi színpadra állításokhoz képest, bemutatva egyrészt a National Theatre Scotland létrejöttét és működését (amely radikálisan eltér a 19. századi nemzetállami eszmerendszerben fogant és mára betegesen túlhordott reprezentatív intézményi felfogáson), másrészt ismertette Hudi László és Imre Zoltán 2008-as igazgatói pályázatának főbb koncepcionális elemeit a Nemzeti Színházzal kapcsolatban.

A könyvben előtérbe állított bemutatók nem feltétlenül játszottak jelentős szerepet a Nemzeti Színház krónikájában vagy a magyar színháztörténetben, ám nem is az előadások esztétikai minősége az elemzés meghatározó szempontja, hanem az az aspektus, hogy az adott előadás kapcsán milyen nemzetelképzelések, illetve Nemzeti Színház-elképzelések artikulálódtak a színház, a politika, a közélet színpadán. Ebben a színházelképzelésben egyfelől jelentős változások következtek be, másfelől viszont rendre visszatértek/visszatérnek bizonyos állandónak tekinthető szempontok, motívumok.

A könyvnek jelentős erenye, hogy noha az egyes részek témáját, apropóját egy-egy bemutató adja, minden esetben igen széles társadalmi-történelmi kontextusban helyezi el az adott előadást, és mindig az adott korszak (jelenből rekonstruálható) nemzeti színházi elképzeléseivel összefüggésben. Az 1837-es megnyitó kapcsán például kitér a nemzeti nyelv ügyére és annak eltérő európai gyakorlatá-

ra, illetve a nemzeti színházi funkció akkori – többretegű – összetevőire. A fejezet foglalkozik a (19. századi) nacionalizmus és a színház kapcsolatával, a színházépítés általános és a Pesti Magyar Színház speciális nehézségeivel, majd pedig a nyitólőadás műfaji és szimbolikus sajátosságaival. Azzal például, hogy az épület- és intézményavató est műsorán nemcsak az ünnepi prológus, Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című előjátéka, valamint magyar dalokból és táncokból készített összeállítás szerepelt, hanem – főműsorként – Eduard von Schenk *Belizár* című öt-felvonásos szomorújátéka is, ami megosztotta a közvéleményt. „Egész Európa kigúnyoland bennünket e fonák választásért” (37.), kesergett az egyik kritikus, és a többség is ezt a véleményt osztotta, habár a választás a korabeli Pest-Buda multikulturális közegébe (is) illeszkedett. Ugyanakkor a meghatározó elvárás és elképzelés az új színházról az volt, hogy az a nemzetformálás és a nemzeti identitás lényegi eszköze kell, legyen, ezért is volt visszás kortárs német szerző darabjával megnyitni az új nemzeti intézményt.

Az ember tragédiája 1883-as ősbemutatója esetében Michel Foucault diskurzus-fogalmának és Antonio Gramsci kulturális hegemonia-elméletének felhasználásával vizsgálja a szerző a Nemzeti Színház szerepét az adott korszakban. A mára egyértelműen és egyneműen üdvözlendőnek számító egykori színrevitelt a maga idejében polémia övezte. E véleményoszóródás kontextusát Imre Zoltán az európai és világpolitikai kereteknek, a Monarchia és benne Magyarország nemzetiségi, kulturális viszonyainak a bemutatásával vezeti be. Ezt követően részletesen tárgyalja Budapest „antropológiáját”, a színháznak, a térbeliségnek, a vizualitásnak, illetve az elit- és a tömegkultúrának a színházi (és a színházról való) gondolkodás átalakulásában betöltött szerepét. Az 1883. szeptember 21-i ősbemutatót sem önmagában álló eseményként, hanem a Paulay-korszak közegébe helyezve vizsgálja, részletesen kitérve a rendezésnek a képiséget előtérbe állító jellegére, s arra, hogy témájánál és stílusjegyeinél fogva az előadás miként funkcionálhatott a kultúrpropaganda eszközeként is, azt sugallva, hogy „a magyarságot reprezentáló intézmény (színház) képes felvetni az egész korszakban és az egész régióban mindenkire érvényes kérdéseket” (87.). Mindez persze látszat volt csupán, de szimbolikus gesztusként hozzájárult a nemzeti identitás és a nemzetiségek fölötti hegemonia megerősítéséhez.

A két 19. századi fejezetben feltárt összefüggések alapvetően a (színház)történeti múlthoz tartoznak. A négy 20. századi fejezetben bemutatott esetek sorában azonban számos áthallást találunk a jelen, a közelmúlt és a félmúlt Nemzeti Színházi történéseivel, köztük a két 21. századi részben tárgyalt bemutatóval, illetve azok társadalmi-politikai közegével. Ezekben a fejezetekben a kontextus kijelölésekor és bemutatásakor a kulturális, politikai, társadalmi vonatkozások kerülnek előtérbe. Hevesi Sándor *Bánk bán*-rendezése kapcsán a központi fogalom a kánon, mellyel összefüggésben az is feltárul, hogy miként vált Katona műve a fél évszázadnyi mellőzöttség után a köz- és a felsőoktatás részévé a 19. század végére, mi volt az írott műhöz kialakított domináns viszony, s mindez miért került konfliktusba a színrevitel Hevesi-féle elképzeléseivel. Székely Júlia mára (méltán) elfeledett *Nóra leányai* című darabjának bemutatóját az 1938-as társadalmi-politikai helyzet – az idegen és a nő iránt tanúsított viszonyok – tükrében láttatja. Az 1955-

ös *Tragédia*-bemutatót elemző fejezet az 1950-es évek átateatralizált társadalmában vizsgálja a Nemzeti Színház pozícióját és a kommunista hatalomnak az ehhez fűződő ambivalens viszonyát. Kornis Mihály *Halleluja* című darabjának 1981-es színrevitele apropóján a Kádár-korszak kultúrpolitikájáról ad alapos elemzést, melyben az előadás szinte csupán ürügyként szolgál arra, hogy az 1970-es, '80-as évek kádári-aczéli kultúráképét és kultúráirányítását bemutassa és analizálja. Ebben a részben szó esik a szocializmus és a nyilvánosság kérdéséről, a Székely Gábor és Zsámbéki Gábor tandem négy éves Nemzetibeli működéséről, a politikai, kultúrpolitikai és színházi konfliktusokról.

1928 őszén egy parlamenti képviselő a következőképpen szónokolt annak kapcsán, hogy Hevesi Sándor úgy nyilatkozott, a *Bánk bán* tervbe vett bemutatójára a dráma szövegén dramaturgiai változtatásokat kíván végrehajtani. „Inkább maradjon Katona József remeke továbbra is előadatlanul, legyen az csak a csendes magyar szomorú hajlékok lakosainak, a magyar intellektüeleknek, azt mondhatnám, imádságos könyve, inkább magukban olvasgassák, magukban búsongjanak, lelkesedjenek és épüljenek annak örökértékű tanításain, de a nemzet első színpadára ezt megváltoztatott alakban hozni, azt hiszem, merénylet volna a magyar nemzet élő lelkiismerete ellen” (91.). A képviselőn kívül számos további véleményformáló is bekapcsolódott abba a vitába, hogy a színházi előadás változtathat-e az írott dráma szövegén, ami azonban nem annyira elvi kérdésként, hanem konkrétan egy „szentté” minősített, kanonikus mű kapcsán vert hullámokat. Eddigre Katona szövege több területen, az irodalomban, a színházban és a magyar kultúra egyéb médiumaiban is kanonizálódott. Mint ilyen, voltaképpen önálló intézménynyé vált, kultusz épült köré, amelyhez politikai, ideológiai elvárások kapcsolódtak. Ennek konzervatív oldalán a *Bánk bán* „emlékműként”, egy rendszeresen reprodukálható rítus katalizátoraként fogták fel, s mint ilyet változtathatatlanak, állandónak tekintették. Hevesi viszont – aki nem volt teljesen egyedül változtatási elképzeléseivel – a Katona-drámát úgy vélte a kánonban elfoglalt helyén megtarthatónak, továbbörökíthetőnek, ha az előadásban elhangzó drámaszöveget nem pusztán reprodukálja, hanem a jelen számára értelmezi és újjáteremti. A változtatásokat ellenző érvek persze akkor sem gondolatiak és szakmaiak voltak, hanem indulatiak, politikaiak és manipulatívok, ahogy az utolsó esettanulmány élén idézett, 2010 őszén, ugyancsak a Parlamentben elhangzott felszólalás is, melyet az „*Egyeszer élünk*, 2011” alcímű fejezet a bevezetőjében közöl, s amelyre még visszatérünk.

1938-ban, az I. és a II. zsidótörvényt követően a magyar zsidóság kirekesztése felgyorsult és látványos formákat öltött. A folyamat a Nemzeti Színház helyzetére és működésére is hatással volt. A Horthy-korszak állami szintre (is) emelt antiszemitizmusára Imre Zoltán példaként Székely Júlia 1938. április 28-án bemutatott *Nóra leányai* című darabját választja. Az előadásban a három női főszerepet az akkor húszas éveikben járó színésznők játszották: Szörényi Éva, Gobbi Hilda és Szelezky Zita, s az előadást Bajor Gizi rendezte, ám a sztárszereposztás ellenére a produkció éles támadások kereszttüzébe került. E támadások egyértelműen antiszemita gyökerűek voltak. A jobboldali sajtóban azt hangoztatták, hogy a szerző „kikeresztelkedett zsidónő, éppen ma nem való a Nemzeti Színház Kamaraszínhá-

zának színpadára” (147.). A bemutató ellen agresszív kampány folyt, amely tettelességgig, a premiernek búzbombával történő megzavarásáig terjedt. A hatalom kettős beszédének/magatartásának akkori kifejeződése volt, hogy a kormányzó megnézte ugyan a darab második előadását, de a művet pár este után levették a műsorról, amivel a (kultur)politika irányítói azt fejezték ki, hogy „egyetértenek a szélsőjobboldal kirekesztő politikájával” (150.).

A szocializmus évtizedeiből kiválasztott két évszám, két előadás, a Rákosi-korszak idején, 1955-ben bemutatott *Az ember tragédiája*, illetve a Kádár-korszak idején, 1981-ben bemutatott Kornis Mihály-darab, a *Halleluja*. Az előbbi kapcsán képet kapunk a kommunista nemzetfelfogásról, a diktatúrát átszövő teatralitásról, a bemutató színház történeti előzményeiről és az '55-ös színrevitelt övező (bel)politikai kontextusról, illetve a marxista irodalomtörténetnek a Madách művéről kialakított ambivalens álláspontjáról. A fejezet összegzésében Imre Zoltán megállapítja, hogy a Rákosi-diktatúra éveiben a Nemzeti Színház egyrészt „a szocialista ideológia »bástyájaként« működött, azaz a hatalom szolgálatában állt. Másrészt viszont a vizuális ellenállás helyszínéül szolgált” (177.).

A *Halleluja* bő három évtizeddel ezelőtti bemutatója a kötetben az első olyan előadás, amelyről a szerzőnek (és a recenzensnek is) személyes emlékei lehetnek (vannak). Ezzel összefüggésben Imre Zoltán meg is jegyzi, hogy „csábító a gondolat, hogy ez a korszak szinte már a jelenhez tartozik. Az előadások szereplői, az intézmények működtetői, a kulturális élet közreműködői közül többen jelen vannak, s meg lehet őket kérdezni az akkori viszonyokról” (179.). Ennek ellenére, vagy ettől függetlenül magával az előadással a 44 oldalas fejezetből csak mintegy tíz oldal foglalkozik. A megelőző bő harminc oldal, részben Erving Goffman keretelemzését alkalmazva, áttekintést ad a Kádár-rendszer társadalmi, politikai, gazdasági kereteiről, az első és második nyilvánosság sajátosságairól, a korszak színházpolitikájáról, majd pedig a Nemzeti Színház 1978–1982 közötti időszakáról, a Székely Gábor és Zsámbéki Gábor művészeti vezetésével fémjelzett néhány évről. Ebbe a keretbe ágyazódott be Kornis Mihály darabjának 1981. május 27-i bemutatója, melyet Zsámbéki rendezett. Nem csupán a *Halleluja*, hanem a Székely–Zsámbéki tandem színházfelfogása és művészi gyakorlata is motiválta az előadással szembeni politikai fellépést, amely együtt járt a színház (addigi) közönségének a Nemzeti szembeni elégedetlenségével, mivel „a nézők nem voltak felkészülve a Nemzeti műsorpolitikájában bekövetkezett [...] »avantgárd« törekvésekre” (221.). Az autonóm színházművészet, a rendezői színház képviselője nem volt összeegyeztethető a Nemzeti Színházal a veszélytelenül unalmassá tett klasszikus darabok színrevitelére szolgáló intézménynek tekintő hivatalos- és közfelfogással.

A két 21. századi évszám, 2002, a Soroksári úti Nemzeti Színház-avató *Tragédia*-bemutató, illetve az Alföldi Róbert igazgatói ciklusát reprezentáló, 2011-es *Egyszer élünk*-fejezet egyszerre vezet be a kortárs jelenbe, és ad összegzést a megelőző másfél évszázadról. Sok minden ismerős számunkra ennek az elmúlt bő egy évtizednek a fejleményeiből. Az Erzsébet térre kiírt épületpályázat, a díjnyertes, nemzetközi nivójú színházépület felépítése helyett a félbeszakított munkálatok nyomán ott maradt gödör, a rohamtempóban felhúzott Nemzeti, a bemutató megrendezésére felkért művészek sorának az eseményben való közreműködéstől való

elhatárolódása stb. Bár a fejezet a 2002. március 15-i épületavató előadással is foglalkozik, nagyobb teret kap itt is az előzményeknek, a társadalmi-politikai összefüggéseknek a bemutatása. Az előadásról szóló oldalak a Szikora-rendezést belehelyezik a *Tragédia* színpadi történetének kontextusába, több ponton is kapcsolódva a könyv korábbi részeihez. Míg a rendszerváltozást követő első évtized a kultúra (és benne a színház) – a politika szempontjából is bekövetkezett – leértékelődését hozta el, addig az ezredforduló éveiben a tendencia megváltozott, és az „építkezés anomáliái és a *Tragédia* bemutatója a kultúra repolitizálódására hívták fel a figyelmet” (265.). Ami a Nemzeti Színház Alföldi Róbert igazgatása alatti éveket is jellemezte.

Ennek az utolsó, 2011-es fejezetnek az élén is egy parlamenti felszólalás szerepel, és a képviselő szavait olvasva az a benyomásunk támad, hogy a bő nyolcvan év alatt (Hevesi Sándornak a *Bánk bámmal* kapcsolatos megtámadtatása és az Alföldi Róberttel szembeni hisztéria között) szinte semmi sem változott. A 2010 őszen elhangzott felszólalás során a Nemzeti Színház előadásait ostromozó és a direktor leváltását követelő képviselő – többek között – ezeket mondta: „Tudja-e államtitkár úr, hogy az egyik előadásban például egy katolikus pap a színpadon egy autóban megerőszkol egy fiatalembert? [...] Tudja-e államtitkár úr azt, hogy a *János vitéz*ben Juliska a Nyugati pályaudvarnál prostituáltként dolgozik?” Majd a jegyzőkönyv tanúsága szerint a képviselő az „azonnali kérdését” ekképpen zárta: „Kérem, mikor távolítják el ezt a gyalázatot a Nemzeti Színház éléről? (*Nagy taps a kormánypartok és a Jobbik padsoraiban.*)” (266.). Maga a tárgyalt bemutató, a Mong Attila *János vitéz a Gulágon* című könyve alapján, de a Petőfi-mű és a Kacsóh-daljáték hagyományát is játékba hozó s azokat színházilag újraértelmező *Egy-szer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik a semmiségbe* című Mohácsi-rendezés a kötet leggazdagabb, legösszetettebb (és leghosszabb, 53 oldalnyi) fejezetének apropóját adja. Az előadást intertextuális és interteátrális összefüggésekben, a színház- és irodalomtörténeti horizontot is tekintetbe véve értelmezi. Feltárja például az 1904-es daljáték szerepét abban, hogy Petőfi addig népszerűtlen elbeszélő költeménye, amely nem volt része a nemzeti kánonnak, miként vált az új dramaturgiai szerkezet, az eltérő befejezés, a zenés műfaj révén a Petőfi-életmű kitüntetett alkotásává. Azon az áron, persze, hogy a Petőfi *János vitéz*ét felülíró daljátékban megjelenő történetváltozatot ezt követően Petőfi művének tulajdonították. Ez az eltorzult nemzeti emlékezetben mindmáig elevenen él, és még a színházi szakma képviselői körében sem ritka Petőfi művének és Kacsóh daljátékának az összekeverése (mint például Vidnyánszky Attila egyik 2010-es, Alföldi Róbertet támadó nyilatkozata esetében, 300–301.). A fejezet óhatatlanul és szükségképpen fut ki a színház és politika elmúlt években megmutakozó kapcsolatára. Ezzel összefüggésben Imre Zoltán nemcsak azt hangsúlyozza, hogy „a Nemzeti és igazgatója ellen a 2010-es években folyó rágalomhadjárat magára valamit is adó európai országban szégyenletes” (314.), hanem azt is, hogy reprezentatív intézmény mivolta dacára a Nemzeti Színháznak – a teljes művészeti ággal egyetemben – nincs pontosan definiálható helye a magyar kultúrában és társadalomban. „A színház és a színházi szakma jelenleg nem rendelkezik társadalmi legitimitációval, így szakmai érdekérvényesítése sem lehetett és a jövőben sem lehet sikeres. Mindez azért

következhetett be, mert a színházi szakma elmulasztotta a Kádár-rendszernek a kapcsolati tőkén, a politikai érdekviszony fenntartásán és a személyes kijáráson alapuló működésének a felszámolását” (317.).

A „Zárszó helyett alternatívák” című befejező rész, mely egyrészt a Skót Nemzeti Színház modelljét ismerteti, másrészt felvillantja Imre Zoltánnak a Nemzeti Színház igazgatói posztjára (Hudi Lászlóval közösen) benyújtott pályázatának főbb koncepcionális elemeit, sajátos kontrasztba és fénytörésbe helyezi a korábbi fejzetek „nemzeti” problematikáját. Ebben a záró részben azt láthatjuk, hogy a hatalmpolitikai és érzelmi szempontból túldimenzionált, történeti, kulturális és politikai okokból hihetetlenül megterhelt „Nemzeti Színház” fogalom mennyivel gazdagabb, szabadabb, innovatívabb és hatékonyabb Nemzeti Színház kialakítását és működtetését tenné lehetővé, mint amely az elmúlt 175 év alatt Magyarországon kialakult. (*Ráció*)

P. MÜLLER PÉTER



Fülöp László

1941–2013

Ha azt mondjuk el Fülöp Lászlóról, hogy József Attila-díjas kritikus volt és egyetemi docensként ment nyugdíjba, hogy évtizedekig volt magyar szakos hallgatók bálványozott tanára, és Debrecen irodalmi életének, valamint az *Alföld* szerkesztőségének legnagyobb tudású, legokosabb embere, keveset mondtunk. Ha hozzátesszük, hogy harmad-negyedéves egyetemistaként olyan tanulmányok sorát publikálta az akkori legnívósabb folyóiratokban, amelyek fordulatot hoztak az 1960-as évek líraértésében, s megkerülhetetlenné váltak, hisz ezek után nem lehetett úgy írni Juhász Ferencről és Kassákról, Nagy Lászlóról és Pilinszkyről, mint annak előtte, akkor az is nyilvánvaló, hogy a mi nemzedékünkben, a 60-as években indultak közül ő volt a legnagyobb, szinte csodagyerek-jelenségként elkönyvelt tehetség.

Ámde hamar kiviláglott, hogy érzékenysége, sérülékenysége, igényessége akadályozni fogja a rangok, fokozatok szerinti előrejutásban. Kivételes érzéke volt az irodalomhoz, a körülötte megforduló emberek kiismeréséhez, a politikához, de hiányzott belőle a sikercentrikus, sőt az eredménycentrikus életvitel gyakorlatiassága. Ma is idézik és tanítják tudományos eredményeit, mindazt, amit Krúdy Gyuláról, Kaffka Margitról vagy Schöpflin Aladáról szóló könyveiben felismert és megfogalmazott, de a tudományos életben feljebb vezető lépcsőfokok megmászásához, a kritériumok teljesítéséhez nem volt kedve, de legalábbis türelme. Az 1945 utáni magyar líráról szóló, 750 lapos kisdoktorijának megvédése után az akkori tudományos élet vezető személyiségei ajánlották neki, hogy adja be kandidátusinak, s ily módon negyvenévesen akár akadémikus is lehetett volna.

Az ő vezére azonban bensőből vezérelt, s tíz-húsz év elmúltával azokkal az irodalomelméleti irányzatokkal, amelyek őszintén spekulatív és minőségidegen módszerekkel arattak sikert, nehezen barátkozott meg. De nemcsak a naprakész, folyton új és új elméleteket preferáló tudományosság szemében mutatkozott konzervatívnak egy idő után, hanem bizonyos események (pl. a csehszlovákiai bevonulás 1968-ban) megkérdőjeleztek benne (mint a nagyvilág baloldali hangoltságú legkülönb szellemeiben is) korábban elfogadhatónak vélt alapelveket. Hiába bizonygattuk neki, hogy olyan szellemi élet részese volt (kritikusként, irodalompolitikusként – egy időben az Írószövetség kritikai szakosztályának vezetőségébe is beválasztották –, szerkesztőként), amely egyre inkább teret engedett nem szocialista, ellenzéki, a kisebbségi magyar irodalmakat felpártoló törekvéseknek, nem volt kedve ahhoz, hogy a közepszerűek egyrészt-másrészt logikája szerint elfogadja a jogos elismeréseket. Menekült, előbb a szerkesztéstől, aztán a tanítástól, végül szinte mindenhonnan.

A család szerint, mely majdnem ötven évvel ezelőtt befogadta, segítette, szeretete mindvégig, végső soron istenfélő ember volt. Az örök dolgok világában, amint Arany János írja, „az értelem mér-ónja, Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, fölleben”, s ily módon nemcsak jogunk, de lehetőségünk sincs arra, hogy egymást megítéljük. De ha vannak anonim keresztények, akkor Fülöp László ezek közé tar-

tozott. Az őt „leköröző”, folyton feljebb jutó barátokkal kapcsolatban nemhogy rosszindulatnak vagy irigységnek, de még fenntartásoknak sem volt benne nyoma. Sőt: jó darabig ő segítette és védte őket, ha egy időben politikai gyanúval éltek velük szemben.

Önzetlen volt és nem fogadta el sem a titulusok, sem az anyagi értékek szerinti hierarchiát. Olyan megértés és türelem volt benne mások gyarlóságai iránt, ami (meglepő módon) sosem nyájas jószívűségnek, sokkal inkább okosságának látszott. Ritka emelkedett személyiség volt: ha a kegyetlen sors meg is fosztotta daliás természetéről és szeladon eleganciától, azért a lélek nemessége és az intellektus lovagiasága mégis valamiféle álruhás, inkognitóját megőrző királyfivá tette. Nem érte be olcsó, feloldó életbölcsesekkel, a lét totális kilátástalansága és káosza éppoly bizonyos volt számára, mint az erkölcsi értékek kikezdehetlensége. Kevesen maradtak, akik őt szerették és értették, amennyire hagyta szeretni magát, és amennyire megérteni egyáltalán lehetséges volt. Nem tüntetett azzal, hogy a banális életélvezéstől elzárkózott volna (meccsnézés, kulináris gyönyörök), de ha egy elrévedő sóhaját nem végig, csak fele útján elkísérni képesek lettünk volna, talán visszajutni sem lett volna erőnk.

Búcsúzunk Tőled? Még ezt is feladatul kapjuk? Hacsak nem a *Hamleth*-ből Horatio szavával: szép álmokat királyfi, nyugosson angyal éneklő sereg! Legyen békes nyugovásod a világmindenség ésszel felfogható és fel nem fogható végtelenében, ha már bátor és büszke lelked olykor iszonyodott az emberközösségektől. (Sosem olvastam a Tiedhez foghatóan beleérző elemzést Németh László regényéről, az *Iszony*ról.)

Drága barátunk! Köszönjük azt, amit megértettünk Belőled, de hálásak vagyunk azért is, ha megkíméltél olyasmiktól, amikkel Te tisztában voltál, azaz hálásak vagyunk azért is, amit soha nem értettünk meg Belőled. Utolsó éveidben így maradtál aztán látszólag, majdnem, egyedül, pedig fokozatosan mi maradtunk árván Tenélküled, amitől végig szenvedtünk, halálhíred óta pedig bizonyos már, hogy sosem fogunk kiheverni.

IMRE LÁSZLÓ



Alföld-díj 2013.

2013-ban a szerkesztőség döntése alapján Alföld-díjat kapott:

BUDA FERENC: A népi líra legnemesebb hagyományainak egyéni hangú megújításáért, természeti motívumokkal gazdagon átszőtt humanista költészete kialakításáért, az elmúlt évtizedekben líráinkban jelentős szerepet játszó Hetek költői mozgalmában játszott aktív szerepléséért, a finn-ugor és ázsiai népek irodalmának autentikus fordításáért, debreceni ihletésű önéletírásáért, valamint folyóiratunkban közölt műveierért.

VERES ANDRÁS: A korszerű strukturalista és fenomenológia iskolák ihletéséből táplálkozó, egyéni szemléletű irodalomelméleti munkásságáért, a 19-20. századi liberális eszmeiséget műveiben termékenyen megjelenítő és továbbgondoló írásaiért, a hazai irodalomszociológiai kutatásokban és a középfokú oktatási reformtervek kidolgozásában végzett meghatározó szerepéért, a modern textológia területén elért magas színvonalú eredményeiért, valamint ezek egy részének folyóiratunkban közléséért.

WILHEIM ANDRÁS: Gazdag és színvonalas zenetörténeti munkásságáért, főleg a 20. századi klasszikusok (mint Bartók, Satie, Varése, Webern, Cage) művészetét elemző tanulmányaiért, az Új Zenei Stúdióban betöltött szólista és művészeti vezető tevékenységéért, a korszerű zenetörténeti és zeneelméleti oktatásban végzett munkájáért, a Kurtág-életmű gondozásáért, a kortárs zenei élet dilemmáiról, értékeiről, a társművészetekkel való kapcsolatáról szóló esszéiről életművéért, valamint írásai folyamatos Alföldbeli megjelenéséért.

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 6000 Ft, félévi 3000 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.

