IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Balázs Imre József: Esőcsinálás. Illyés Gyula szürrealista kalandja

Smid Róbert: „nem szeretsz jól, míg nincs erőd megvetni az *embert*!”
Az ember helye az olvasatban Szabó Lőrincnél

Lapis József: A szerelem és a halál alakzatai József Attila „Flóra-verseiben”

Kékesi Zoltán: Az emlékezet csapdája.
A „treblinkai dal” Claude Lanzmann *Shoah* című filmjében

Stephan Krause: Kép, cserepek és emlékezés.
Térey János és Durs Grünbein „drezdai” lírájáról

ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2011/1

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

XCII. évf. 1. sz. –
Új folyam: XLII. évf. 1. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: Margócsy István, Sipos Lajos, Szilágyi Márton, Tverdota György
Főszerkesztő: Kulcsár Szabó Ernő
Felelős szerkesztő: Eisemann György
Szemle: Gintli Tibor
Szerkesztők: Scheibner Tamás, Vaderna Gábor
Olvasószerkesztő: Bednanics Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: mondAt Kft. • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új könyvei:

www.racio.hu

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

TARTALOM

2011/1

TANULMÁNYOK

Balázs Imre József
Esőcsinálás. Illyés Gyula szürrealista kalandja 3

Smid Róbert
„nem szeretsz jól, míg nincs erőd megvetni az *embert*!"
Az ember helye az olvasatban Szabó Lőrincnél 24

Lapis József
A szerelem és a halál alakzatai József Attila „Flóra-verseiben" 49

Kékesi Zoltán
Az emlékezet csapdája. A „treblinkai dal" Claude Lanzmann
Shoah című filmjében 64

Stephan Krause
Kép, cserepek és emlékezés. Térey János és Durs Grünbein
„drezdai" lírájáról 90

SZEMLE

Buda Attila
„most elmondom, mint vesztem el". Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai 105

Keisz Ágoston
Ungvárnémeti Tóth László Művei 110

Szarvas Melinda
Benyovszky Krisztián: *Fosztogatás. Móricz-elemzések* 116

Molnár Gábor Tamás
Novum. Az Újraírások Nemzetközi Konferencia Junior szekciójának tanulmánykötete 121

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Számunk szerzői

Balázs Imre József, adjunktus *(Babeş-Bolyai Tudományegyetem)*

Smid Róbert, egyetemi hallgató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Lapis József, tanársegéd *(Debreceni Egyetem)*

Kékesi Zoltán, tanársegéd / tudományos munkatárs
(Magyar Képzőművészeti Egyetem / Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Stephan Krause, DAAD-lektor *(Uniwersytet Szczeciński)*

Buda Attila, irodalomtörténész, könyvtárvezető
(Toldy Ferenc Könyvtár, Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Keisz Ágoston, PhD-hallgató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Szarvas Melinda, egyetemi hallgató *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

Molnár Gábor Tamás, adjunktus *(Eötvös Loránd Tudományegyetem)*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Balázs Imre József

Esőcsinálás

Illyés Gyula szürrealista kalandja

A tudatalatti megragadhatóságának kerülőutas módjáról

> Ez a könyv, amely szakítani tudott a szimbolizmus mindenre applikálható ködös bizonytalanságával, a tehetetlenséget és a gyávaságot rózsaszín fátyolba burkoló esztétikával, a kegyetlen és biztos percepció, a jelenségeket nevükön nevező hideg precizitásnak, a tudatalatti érzelmek és a környező külvilág éles keresztmetszetének könyve akart lenni. Elérte célját. Budapesthez és környékéhez nem írtak ehhez hasonló himnuszt.

A könyv címe, amelyikről a magyar avantgárd egyik legfontosabb folyóiratának idézett recenziója szól: *Budapest és a Budapest környékén lévő m. kir. Távbeszélő Hálózatok előfiz. és nyilv. állomásainak betűrendes névsora*. Vagyis a telefonkönyv. Szerzője pedig a több éves, részben kényszerű franciaországi tartózkodásából hazatért, huszonéves Illyés Gyula.[1]

A magyar irodalomtörténet Illyés Gyula-képébe a szerzőnek ez a gesztusa nehezen volt beépíthető. A Dokumentum folyóirattal foglalkozó írások, vagy az Illyés szürrealizmushoz való viszonyát érintő tanulmányok igen ritkán tesznek említést a rövid textusról.[2] Kétségtelenül Illyés első kötete előtti, radikális és ugyanakkor tudatos, jól megfontolt pályafordulata tolta leginkább mellékvágányra a szerző húszas évek második feléig tartó szürrealista kalandját. A pályafordulat

[1] Illyés Gyula, *Budapest és a Budapest környékén lévő m. kir. Távbeszélő Hálózatok előfiz. és nyilv. állomásainak betűrendes névsora. A hpesti m. k. távíró- és távbeszélő igazgatóság előszavával*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 40.

[2] Kivétel például Deréky Pál, *A vashetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum, Budapest, 1992, 169., vagy Judit Karafiáth, *À la recherche du surréalisme hongrois = Les avant-gardes nationales et internationales. Libération de la pensée, de l'âme et des instincts par l'avant-garde*, szerk. Judit Karafiáth – György Tverdota, Argumentum, Budapest, 1992, 68–69.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

következményeképpen Illyés szürrealista szövegei nem kerültek be első, 1928-as verseskönyvébe:[3] ott már a hangváltás utáni, lecsupaszított versbeszédű költővel találkozhattak olvasói. Az irodalomtörténet és a kritika elfogadta azt az Illyés-önreprezentációt, amelyik – némileg nosztalgikus – iróniával tekintett vissza párizsi irodalmi kísérleteire. Ennek a viszonyulásnak legkiemelkedőbb hivatkozási alapja természetesen a *Hunok Párisban* (1946) című regény. Az avantgárd korszak utólagos következménye Illyésnél nem annyira poétikai, inkább a közvetítő szerepek iránti, időről időre feltámadó igénye. Elsősorban a francia kultúra és francia modernség (ezen belül az avantgárd) fordítóként és esszéistaként történő közvetítéséről van szó, de a magyar kultúrán belüli különböző értékrendek kiegyensúlyozása, szintézise is állandó szempontja volt élete során. Természetesen nem mindenki számára voltak elfogadhatóak az alapok, amelyekre e szintézis épült volna, de az őszinte igyekezet ezzel kapcsolatban jól lenyomozható az Illyés-életműben.

Illyés pályafordulatával együtt kicsit elfelejtődött tehát a burleszkfigura is, aki faarccal mondja végig mondandóját a telefonkönyv whitmani enumerációt alkalmazó poétikájáról, illetve a „Nádass József kollégánk által is oly szerencsésen felhasznált számvers" jelenlétéről, a végén pedig (áttételesen talán a Dokumentum közeli megszűnését is előrevetítve) a verseskönyvek esetében megszokottnál jóval nagyobb elterjedtséget jósol a kötetnek. Látható, Illyésben megvolt a clownszerep iránti fogékonyság, ha nem is a legharsányabb eszközökhöz nyúlt.[4] Még ebben az esetben sem:

> A kötet legnagyobb része egy-két sorban keményen összefogott költői portréból áll. A jelzővé és kiegészítővé emelkedett számok organikus részei a képnek és revelatív fényt vetve az ábrázolt lelkületére a jellemzés leghatározottabb eszközei. Például a nemes büszkeség: Dancsváry Tihamér T 14–10. Vagy a melankólia, a megadó halálvágy: Neufürwirth Zsófia ny. óvónő, Lipót 591–873.

Ha értelmezni, kontextualizálni próbáljuk Illyés recenzióparódiáját, akkor elsőként nyilván a dada produkciói, leülepedett irodalmi ízlésnek fricskát mutató performanszai juthatnak eszünkbe: Karafiáth Judit is inkább hajlamos dada gegként láttatni, mint a lap kontextusa illetve Illyés korábbi tevékenysége alapján szürrealista indíttatásúnak.[5] Amikor a *Hunok Párisban* lapjain Illyés a fiatal francia szerzők

[3] Illyés Gyula, *Nehéz föld. Versek,* Nyugat, Budapest, 1928.

[4] Nyomait felfedezhetjük a *Hunok Párisban* lapjain is, a leírt találkozások Sauvage-zsal, Cocteau-val, Tzarával bőven tartalmaznak komikus, színpadias elemeket, és itt a francia szereplők s a magyar diák egyaránt clownként viselkednek olykor – az utólagos elbeszélői pozíció az, amelyik nosztalgikus-ironikus modalitást teremt a könyvben.

[5] Karafiáth, *A la recherche…,* 69.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

botrányközpontú elképzeléseiről ír, akkor is a még dadaistának számító későbbi szürrealistákat emlegeti. Másfelől arról sem érdemes elfeledkezni, hogy a szürrealizmusban ugyan jóval kevésbé hangsúlyos a botrányra törekvés, mint a dadában, de a szürrealista korszaknak is megvannak a notabilitásokhoz intézett provokatív nyílt levelei,[6] kiátkozásai, látványos szakításai, és persze főként: játékai.

Illyés szövege játék, amely a Dokumentum laptestén belül leginkább Déry Tibor kommentált vagy kommentár nélküli híreivel rokonítható. Déry „talált szövegtárgyaiban" (melyek szintén egyaránt értelmezhetők dadaista és szürrealista kontextusban) az élet megmagyarázhatatlan pillanatai, ha úgy tetszik, csodái nagyítódnak fel – és a hírlapokból kiemelve, megváltoztatott szövegkörnyezetben abszurditásuk hangsúlyosabbá válik. Illyés mindenesetre fontosnak tartja emlegetni recenzióparódiájában „a tudatalatti érzelmek" kifejezésének lehetőségét (ez a „ny. óvónő" példájában konkretizálódik is). Ez az árnyalat (akárcsak a kultúrtörténeti pillanat) a szürrealista *farce* irányába tereli az olvasatot.

A dada mint előzmény

Amikor az Ék című folyóirat első számában Illyés cikket közölt a korabeli irodalom dinamikájáról,[7] a dadáról mondottak igencsak pozitív kicsengésűek voltak: „a Dada az 1908–1920-as mozgalmak legtartalmasabb eredménye."[8] Az ítélet indoklása az újrakezdés lehetőségének megteremtésével kapcsolatos, az előző korszak csődjének megmutatása révén – ez a korszakban ismerős, a dada radikális politikájára építő argumentáció.

Illyés Párizsban közelről figyelheti a dada utórezgéseit azoknak a fiatal szerzőknek az akcióiban, akik nemsokára a szürrealista csoport alapítói és szimpatizánsai lesznek. Az akkoriban huszonhat-huszonhét éves Tzarával való találkozása kapcsán így jellemzi a dada-mozgalmat, és akkori önmagát:

> Az értelem – az emberi faj vezetője – akkoriban elég rossz vezetőnek bizonyult: ő vezetett a háborúba is. A költő szava nem volt pusztába kiáltó szó, amikor fellázadt ez ellen és minden ellen, ami az értelmen alapult: a valóság ellen, a logikus, azaz földönjáró művészi ábrázolás ellen, a merev és hazug erkölcs ellen,

[6] 1925-ben például Antonin Artaud kezdeményezésére születik meg az elmekórház-igazgatókhoz, a Dalai Lámához, illetve a Pápához intézett nyílt levél, amelyeket a La Révolution Surréaliste harmadik száma közöl. Lásd *Surrealism Against the Current. Tracts and Declarations*, szerk. Michael Richardson – Krzysztof Fijalkowski, Pluto, London–Sterling, 2001, 140–142.

[7] Illyés Gyula, *Az új nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája*, Ék 1923/1., 5–6.

[8] Idézi Béládi Miklós, *Illyés Gyula és a szürrealizmus*, ItK 1961/6., 694.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> a rend ellen, még a mondatok rendje ellen is, minden korlát és határjel ellen, az írásjel ellen is. […] Amit én megértettem, azt megvetettem. Korom gyermeke voltam. Fokmérőm mindenre az volt, hogy mekkora benne a szellem erőfeszítése. Mindenkitől azt a legfelső határt akartam, ameddig én már eljutottam; onnan a további utat! […] Igazán csak az ragadott el, amit nem fogtam föl egészen; az volt az ígéret, a küzdésre érdemes cél.[9]

Fontos jelezni azt is, hogy a dada-szerzők korántsem az irodalom művelését tűzték ki elsődleges célnak – direktebb, hatásosabb kifejezési formák után kutattak. Anatole France halála alkalmával 1924-ben Bretonék provokatív kiadványt szerkesztettek – úgy adódott, hogy ennek a folyamatába Illyés is bepillanthatott:

> Hát ezek élessel lőttek, abban nem volt kétség. A cikk címét még élesebbnek éreztem. *Avez-vous déjà giflé un mort?* – Ez volt a cikk címe. […] Robbanásokat vél hallani az olvasó ezekben a mondatokban? Nemcsak merénylők bombáit hallja. Egy szellemi atomrombolás kísérleteinek a távoli tanúja. Amennyire a betűt a kifejezés terén lehet olyasféleképpen használni, mint egy kardot, vagy egy marék dinamitot, ifjaink úgy használták; az „anyag"-gal, az „irodalmi"-val sem a díszítés volt a céljuk.[10]

Illyés, miközben visszaemlékezéseiben távolító, de nem élesen kritikus iróniával emlegeti a szürrealisták pályakezdését, mintegy mellékesen lefordít egy-egy paszszust kiáltványaikból, verseikből, automatikus írással írt szövegeikből. És a tett értékű művészet termékei közé besorolja a dada/szürrealista botrányt.

A dadakorszak terméke még az az 1921-es Cocteau-darab, *Az Eiffel-torony násznépe,* amelynek fordítása Illyés belépője a bécsi Ma munkatársi körébe (akkor még Illés Gyula néven).[11] A darab cselekménye burleszkfilmekére emlékeztet – enynyiben tekinthető a majdani telefonkönyv-recenzió szemléleti rokonának. A fényképezőgép központi szerepe (néma)filmes asszociációkat kelt, akárcsak a cselekmény számos fordulata, például egy oroszlán váratlan felbukkanása a színen.

Cocteau darabhoz fűzött kommentárjai, amelyek a darabbal együtt megjelentek a Mában, a véletlen jelentésességéről beszélnek, amely ellenáll a szerzői

[9] A DIA oldalszámokat nem tartalmazó legfrissebb elektronikus kiadását használtam: Illyés Gyula, *Hunok Párisban. Regény,* Digitális Irodalmi Akadémia – Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. Internet: http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=236&secId=22388&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Illy%C3%A9s+Gyula&limit=1000&pageSet=1

[10] *Uo.*

[11] Jean Cocteau, *Az Eiffel-torony násznépe,* ford. Illés Gyula, Ma 1923. július 1., 8. évf., 9–10. sz.[, 80–85.] Az alábbiakban szereplő idézetek az *Előszó*ból valók: *Uo.*[, 74.]

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tervezésnek. Cocteau az esetlegesség szervezőelvvé változtatása mellett érvel, igaz, ha szótárát figyeljük, valószínűleg inkább olvasói korábbi irodalmi paradigmákon történő szocializációjára számít: „Valami mondat vagy gesztus, vonás, mely a festőnél nem volt más, mint a terjedelemhez mérten az üres hely betöltése, titkos értelmet tart magában, mit csak később magyaráz ki majd mindenki. Az igazi szimbólumokat sose látja előre a művész. Magától emelődik az ki." Nem kevésbé lényeges a szerző felvezetőjében az a téma, amelyik a szürrealizmus egyik fontos törekvése lesz később: a csodás elem fellelése séták, kóborlások során, köznapi díszletek között: „A tündérek sose jelennek meg tündéri helyeken. Ott láthatatlanul járkálnak. A halandóknak csak olyan helyeken jelenhetnek meg, ahol tartózkodásuk lehetetlennek látszik: konyhában, lépcsőházban, hálószobában." Cocteaunál a csodák helyszíne ezúttal az Eiffel-torony, előidézője viszont egyszerre a nyelv és a fényképezőgép. Egy megkövült nyelvi formula kel életre, az „egy kismadár fog kirepülni" fényképészi reflexmondata egyszer csak elszabadul, és egy strucc kerül elő a gépből, bujkál az Eiffel-toronyban. Utána váratlanabbnál váratlanabb lények kerülnek elő hasonló mondatokra (gyerek, oroszlán, végül happy endként galamb) – a fotómasina csodagyártó gépezetként kezd működni.

A gépiesség, elidegenítés képzete egyébként több szinten jelenik meg a darabban: a színpadon egyfajta némajáték zajlik, két oldalról viszont a szerzői utasítás szerint két gramofon követi és kommentálja az eseményeket, párbeszédeket, előértelmezett viszonyulásmódokat is közvetítve. Ugyancsak a gépi/viselkedő szférák összevonása (és összességében inkább elgépiesítő hatású), mikor a darabban a „halott újság" vagy „halott távirat" szókapcsolat tűnik fel, olyan cselekvéssorokkal társulva, amelyek általában élőlényekhez fűződnek. Az egyik szereplő például úgy lő le egy táviratot a puskájával, ahogy egyébként madarakat szokás.

Egy másik burleszkjelenet a darabban, amikor a strucc rejtekhelyet keres, a fotós és a többiek pedig próbálják elkapni. Valakinek eszébe jut, hogy ha a szemére húznak egy kalapot, az olyan, mintha a strucc homokba dugná a fejét, s akkor nem rohangál majd tovább fel és alá. A kalap-ötlet működik, de rögtön túl is pörditi a szöveg: nemcsak a strucc nyugszik meg, hogy el van bújva, hanem a többi ember sem látja már, keresik tovább: „a strucc láthatatlanul sétál a kalappal a fején".[12] További említésre méltó geg a darabból, amelyik a kizökkentő reflektáltság vagy metalepszis kategóriájából való: a szereplők asztalhoz ülnek, „Csak az egyik oldalára az asztalnak, hogy a közönség is lásson."[13]

1925-ben a budapesti Zöld Szamár Színház is előadta a produkciót – az erről készült leírások megerősítik a filmes asszociációkat:

[12] *Uo.*[, 81.]
[13] *Uo.*[, 83.]

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> Palasovszkyék tudták: ez a modern dramatikus szöveg leginkább filmes forgatókönyv, olyan, mintha némafilmek képszekvenciái között feliratként futnának az alámondások, s a képek a néma szürrealista filmek álomsorozatait itt most a színpadon jelenítik meg. Ezért a színpad jobb és bal oldalára fonográfokat állíttattak: ezek a tárgyak beszéltek. A játékos színészek pedig mozgással követték mindazt, amit a gépek kimondtak. A fonográf-narrátor hívására megjelent a trouville-i fürdőző, esküvői pár, csecsemő, oroszlán, strucc, versenybiciklista – mind-mind erős konnotációs mezővel bíró, szükségszerűen allegorikus jelentést felmutató fogalom. […] A színen hosszú, fekete, hátrafelé emelkedő folyosószerű fotográfusmasinát helyezett el szemben a nézőtérrel, s ebből repültek ki az éppen lefényképezendő lények, majd ide táncoltak vissza, hogy mozdonnyá alakítva a fekete folyosót kipöfögjenek a színről.[14]

Mint látható, *Az Eiffel-torony násznépe,* amellett, hogy Illyés *Ma*-beli debütjét jelenti, fontos lehet számunkra abból a szempontból is, hogy Illyés későbbi, szürrealista korszakban tett gesztusaihoz precedenst teremt, inspirációs forrást kínál. Nyilván jóval több hasonló irodalmi élmény táplálhatta Illyést, a Cocteau-darab azonban dokumentálhatósága miatt kiemelkedő jelentőségű.

Illyés korabeli megnyilatkozásai a szürrealizmusról

Mivel Illyés utólagos önértelmezései szürrealista korszakáról, mint láthattuk, egy teljesen más helyzetben és történelmi kontextusban fogalmazódtak meg, különösen fontos kísérletet tenni a korabeli szövegek szürrealizmussal és a szürrealista toposzokkal kapcsolatos felfogásának rekonstrukciójára. Irodalomtörténészi leírások is jelzik: Illyésnek az 1947 utáni időszakban, az avantgárd szocreállal szembeni leértékelődésének idején nem volt erős oka arra, hogy korabeli ítéleteit túlontúl egyetértőleg idézze fel – ahogy tulajdonképpen az 1945 előtti Magyarországon sem, amikor a magyar irodalmi nyilvánosság az avantgárd kifulladásáról beszélt. „Cikkében nem az ítéletek helyessége a döntő és nem a tévedések száma" – írta például Béládi Miklós utólag, nyilván apologetikus szándékkal, Illyés dadaizmus-méltató mondatainak idézése után, nem először és nem utoljára kísérletezve hasonló megfogalmazásokkal.[15]

[14] Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd színház = A magyar irodalom története III.*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 108–112., itt: 111.

[15] Béládi, *I. m.*, 694.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

1925 nyarán közli az aradi Periszkop Illyés *Szürrealizmus* című cikkét,[16] amelyik a Breton-féle csoport akkori, apolitikus koncepcióját ismerteti. A cikk zárómondata szerint „A szellem küzdelme ez az anyag ellen."[17] Illyés számára érzékelhetően az ismertetés a cél. Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Apollinaire koncepcióját említi, és természetesen a Breton-féle szürrealista kiáltványt, a híressé vált képpel („Egy ember, kit kettévágott az ablak."), a *Mágneses mezők* kiindulópontjával. Utóbb a Révolution Surréaliste egyik számát emlegeti, Aragon írását kiemelve. A freudi eredő felől, jelzi Illyés, a szabadság/felszabadítás fogalmának több irányba történő kiterjesztésén ügyködnek a szürrealisták: a gondolat mellett az akarat szabadságát is hirdetik, és a morális és társadalmi gátakat is kikezdik: „A római pápa és a dalai láma címére küldött kiáltványok hadat üzennek az összes elképzelhető előítéleteknek és elnyomásnak. A szürrealisták forradalma azonban mégsem társadalmi forradalom. Nem egy új világrendért küzdenek egy régivel szemben, ez számukra csak az anyag üres játéka lenne, hanem alapjában támadják a valóság haszontalan fikcióiba keveredett gondolat tehetetlenségét."[18]

Jól megfigyelhető a cikkben, hogy Illyés nem törekszik egy külsődleges, értékelő pozíció elfoglalására az irányzattal szemben. Perspektívája azonosul a csoportéval: annak önmagáról alkotott képét próbálja minél pontosabban és körültekintőbben közvetíteni.[19] Hogy ez személyes opcióit tekintve is teljes azonosulást jelent-e, vagy inkább az ismertetés műfajához való alkalmazkodás, az nem egyértelmű, ha csupán a szöveget nézzük. Az azonban kétségtelen, hogy Illyés 1925-ös Periszkop-beli híradása az irányzatról lényegesen elfogadóbb jellegű, mint a Mában ugyanabban az évben közölt ismertető cikk,[20] amelyik a szürrealizmus fogalmával kapcsolatos vitákra helyez nagy hangsúlyt, és a mozgalom „misztifikációiról", „mesterséges exaltációiról" beszél, kritikus hangnemben.

Nagyobb távlatból, és ugyanakkor a közösséget még egyértelműbbé téve szólal meg Illyés a Dokumentumban Louis Aragon *Le Paysan de Paris* című könyve kapcsán.[21] Az Illyés-hagyatékban fennmaradt a könyv 1926-os, eredeti kiadásának,

[16] Illyés Gyula, *Szürrealizmus* = *Periszkop 1925–1926. Antológia*, szerk. Kovács János, Kriterion, Bukarest, 1979, 266–269.

[17] *Uo.*, 269.

[18] *Uo.*

[19] A Periszkop antológiáját szerkesztő marxista kritikus, Kovács János részben fel is rója az írásnak ezt az azonosulást az antológia bevezető tanulmányában: „Az ifjú Illyés Gyula párizsi élményeinek és szürrealista barátai elveinek továbbítása Erdélybe magán viseli a primátusság előnyeit és hátrányait. A fiatal író, aki akkor még inkább forradalmár, mint költő, hűségesen szemlélteti új barátainak esztétikai újdonságait, idézve a szürrealista mozgalom nagyjait". Kovács János, *Aradi kék lovasok* = *Periszkop 1925–1926*, 5–58., itt: 53.

[20] Ernst Joseph, *„Surrealisme"*, Ma 1925. június 15., 10. évf., 3–4. sz.[, 204.]

[21] Illyés Gyula, *Louis Aragon (Édition de la Nouvelle Revue Française, 1926)*, Dokumentum 3. sz. (1927. március), 34–35.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a katalógusleírás alapján is sokat használt példánya,[22] melyből Illyés le is fordított egy részletet.[23] Sejthetően az Aragon-könyv a *Puszták népe* (1936) egyik műfaji-szemléleti előképe, ahogy – másfelől, már csak az ismétlődő helyszínek miatt is – ugyancsak viszonyítási alap a *Hunok Párisban* című könyv megírásakor. Nem mellékes tehát, hogy mit mond a könyvről Illyés még a pályafordulat előtt, de időben már nem nagyon távol a fordulattól. Különösen azért érdekes ez, mert Aragon pályaképét felvázolva Illyés egyben a többi szürrealisták (Aragonétól részben eltérő) opcióit is regisztrálja:

> Dada halála és megdicsőülése után apostolai elszéledtek a földön. […] Az egykori tanítványok közül páran, Breton-nal, a szürrealizmus teoretikusával, az álom labirintjaiban keresték tovább ehhez az igazi, a logikával megközelíthetetlen valósághoz vezető utat, Éluard a szív legrejtettebb tekervényeiben, Tzara az utolsó negatívumban, a halálban. Aragon, a legmerészebb, Párisban maradt. Kitörölve szeméből az évezredeken át hasztalan gomolygásban nehezülő ködöket, a szuppozíciókban való bolyongás után visszafordult a köznapi valóságokhoz és *mint távoli vidékekről jött paraszt megtisztult fejjel járja be szülőföldjét*, a várost. Minden lépésnél változó csodák fogadták. A körülöttünk látszólag élettelenül heverő tárgyak, a materiális és társadalmi tények őrzik a valóság misztériumát.[24]

Aragon tulajdonképpen a város mitológiáját írja ebben a kötetben („Minden lépésünk nyomán új mítoszok születnek"),[25] illetve az érzékek, az érzékelés mint aktivitás válik itt fontossá („az érzékek végre uralmuk alá hajtották a földet").[26] Aragon kiindulópontja tehát hasonlít ahhoz, amit Illyés már Cocteau darabjának bevezetőjéből ismerhetett: a hétköznapiban, az ismertnek véltben rejtőző váratlan, „csodás" felszínre bukkanása foglalkoztatja a szerzőket. Ez nem feltétlenül egy transzcendens megtapasztalás felhajtóereje miatt fontos, inkább a valóság megnyilatkozása szürrealista értelmezésben. Megmutatkozásában revelációszerű, de

[22] „ARAGON, Louis: Le paysan de Paris. [Regény.] Paris, Gallimard. 1926. 252 p. A könyv nagyon rossz állapotban van: a lapok kijárnak, a gerince leszakadva és egy műanyag kötésben van, hogy ne essen szét." *Illyés Gyula Archívum és Műhely: Könyvjegyzék az Archívumba került könyvállományról*, szerk. STAUDER Mária, internet: http://www.iti.mta.hu/illyes-konyvj-agy.html

[23] Louis ARAGON, *Párizsi paraszt*, ford. ILLYÉS Gyula = Uő. *Válogatott versei*, Európa, Budapest, 1964, 16–18.

[24] ILLYÉS, *Louis Aragon*, 34. A dőlt betűs kiemelés a Magyarországra hazatérő Illyés azonosulásának egyik lehetséges motivációját érzékelteti. (Kiemelés – B. I. J.)

[25] Louis ARAGON, *A párizsi paraszt* [részlet], ford. BÁRDOS Miklós = *Szürrealizmus*, szerk. KARAFIÁTH Judit, Klett, Budapest, 1999, 35–37., itt: 37.

[26] *Uo.*, 36.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

megalapozását tekintve „kritikai". A *Paysan de Paris* koncepciójának kiindulópontját Illyés a dadához kapcsolja, éppen ezt a kritikai mozzanatot tekintve:

> a tárgyak világa ez, amiket Aragon szerint eddig az évszázadok során rájuk rakódott asszociációk takartak el előlünk. A valóságot, mint a mesebeli királyt, az önnön tehetetlenségét restellő megismerés különféle illúziók köntösébe burkolta. Dada volt az első, aki gyermeki kegyetlenséggel megállapította, hogy a király meztelen. [...] Az emberi kezek alól kikerült tárgyak észrevétlen megnövekedtek, egymással megdönthetetlen rendszerbe léptek és maguk alá igázták alkotójukat.[27]

Amit ehhez Aragon egy következő (már szürrealista) mozzanatban hozzátesz, az a mitologizáló szemlélet, újabb és újabb mítoszok teremtése és gomolygása, amelyek helyén ebben a térben széthullásuk után újabbak születnek.

Illyés recenziójának írásakor Aragon vállalkozása külön útnak tűnik a szürrealizmuson belül. Az egy évvel későbbi, 1928-as Breton-féle *Nadja* vagy Philippe Soupault *Les dernières nuits de Paris* című műveinek kontextusát is figyelembe véve már jobban látható, hogy a szürrealisták „sétaregényei" a szürrealizmus egyik fontos szakaszának kutatásait jelenítik meg. Ennek a szakasznak az „objektív véletlen" a kulcsfogalma. Fontos tehát továbbra is a banalitás, a látszólagos jól ismertség – a szerzők a „közeli" ismeretlent keresik. De az a dinamika, az a forgatag is, amely mintegy mozgásba lendíti a dolgokat:

> A szürrealisták számára ez a városi táj az élet fő színtere, mert a véletlen az utca forgatagában jut a legnagyobb szerephez. [...] A szürrealista regény egy felfedezés története, célja a jelenségek és a látványok mögött rejtve maradt titkos jelentés felkutatása, amely mellett a köznapi ember vakon megy el. A szürrealista hős a jelentéktelenség mögül hívja elő a jelentést. A Párizsban való séták *(déambulations)* a régi beavatási történetek utódai: a séta a zarándokútnak vagy magának a „keresésnek" (*quête:* a legismertebb a Szent Grál keresése) felel meg, azzal a különbséggel, hogy a szürrealistáknál a természetfeletti helyett a szokatlan, a gondviselés helyett pedig a véletlen áll.[28]

Éppen ezekre a mozzanatokra épül Benda Mihálynak az az Illyés-értelmezése, amely elsősorban a *Hunok Párisban* városleírásait vizsgálja.[29] A séták az imagináció

[27] Illyés, *Louis Aragon*, 35.

[28] Karafiáth Judit, *Az objektív véletlen*, 47.; *A szürrealista regény mint az élet titkosírásának megfejtése* = *Szürrealizmus*, 47–48, 49–53., itt: 49.

[29] Mihály Benda, *Des promenades parisiennes d'un immigré hongrois ou les descriptions de Paris de Gyula Illyés*, Verbum Analecta Neolatina 2008/1., 171–188.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

kísérői, stimulensei. Benda értelmezése kiemeli azt, ahogy egy Tzarával folytatott beszélgetés után, ahol a dada-alapító menekülésnek nevezi a verset, Illyés regényében a séta írás-metaforává változik („Ekkor már egy jó kilométert belejárkáltam a versbe, nem dolgoztam könnyen."),[30] és egyben a regény diskurzusát is megváltoztatja.[31] Ez a térbe kivetített alkotási folyamat jól jelzi azt az egyenértékűséget, amely a szürrealisták számára az írás és a séta között fennállt: a szürrealizmus nem művészetre, műalkotások létrehozására törekedett a korábbi irányzatokban rögzült értelemben, hanem a hagyományosabb metódusú alkotási folyamaton kívül eső diszpozíciót, készenléti állapotot, s az eredményeképpen felhalmozódó tapasztalatot ugyanolyan fontosnak tekintette, mint a művekben megnyilatkozót – élet és művészet számukra összeért.

Illyés Dokumentum-beli recenziója megmutatja, hogy Aragonnál a séta több, mint téma vagy cselekményelem: az írásmód meghatározójává, bizonyos értelemben poétikává változik: „Csak témája van ennek a könyvnek, meséje nincs. Minden külső rend nélkül következnek benne filozófiai meditációk, uccák és emberek jellemzése, ditirambikus fellendülések és kétségbeesett panaszok. A minden szellemi megmozdulás végső célja: a megismerés érdekében Aragon elvet minden korlátot."[32] Az egyértelmű rokonszenvvel ismertetett koncepció és poétika – az utólagos Illyés-értelmezések érvei ezt jól alátámasztják – nyomokat hagy a magyar szerző saját korabeli és későbbi művein is.

Versek, szövegek, fordítások a Ma, az Ék, a Magyar Írás és a Periszkop korszakából

Illyés Gyula szürrealista korszakának szövegei közül egyértelműen kiemelkedik néhány: elsőként a Mában 1924-ben megjelent *Atmoszféra* című, háromrészes szöveg, ezenkívül a *Száműzetés-énekek* ciklusa a Dokumentum korszakából, reflektált, programszerű jellege miatt a *Sub specie aeternitatis* ugyanebből az időszakból, és végül a Dokumentum utolsó számában megjelent *Újra föl*. E csúcspontok előtt-mellett természetesen több olyan szöveg tartozik az Illyés-szövegkorpuszba, amelyekben fontos szürrealista problémák, motívumok bukkannak fel.

Megállapítható erről a szöveganyagról, hogy elsősorban nem az automatikus írás eljárásának alkalmazása következtében kapcsolódnak a szürrealizmushoz (bár helyenként e technika is jelen van), hanem a motívumkatalógus, a sajátos disz-

[30] Illyés, *Hunok Párisban*.
[31] Benda, *I. m.*, 187.
[32] Illyés, *Louis Aragon*, 34.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

pozíció/látásmód, és persze egyfajta poétikai minimumként az asszociatív szerkesztésmód révén.

E versek egy részét Illyés kései köteteiből – *Abbahagyott versek* (1971), illetve *Illyés Gyula összegyűjtött versei* (1977) – vagy a posztumusz megjelent háromkötetes, szintén *Illyés Gyula összegyűjtött versei* (1993) címen futó, bővebb válogatásból ismerhetjük, de akad olyan is (például a *Kronstadti pályaudvar* vagy a *Száműzetésem harmadik éneke*), amelyik mindmáig nem került be Illyés-kötetbe. Ha sorra vesszük őket szürrealizmus-nyomok után kutatva, az első időszak verseiben kevés ilyet találunk. Az *Abbahagyott versek* között 1923-as keltezéssel szereplő *A hajnalcsillaghoz* című vers[33] meglehetősen klasszikus formát követ (a strófák rímképlete *aabccb*), legfeljebb az archetipikus képi elemek dominanciáját (csillag, dárda, ég, föld, fény, sötétség) lehetne a szürrealista érdeklődési körhöz kapcsolni, illetőleg a fényhozás Luciferhez történő utalását, az etimologikus asszociáció aktivizálásával; poétikailag ennek a szövegnek nincs köze a szürrealizmushoz – tipikus ódai invokációnak mondható.

A *Hunok Párisban* néhány beidézett töredéke a saját versekből az automatikus írással történő sikertelennek érzett kísérletezést („égi lakat, hold"; „bámul a napba az egyszemű kút"), illetve az inkább allegorizáló, könnyedén „megfejthető" képi kapcsolásokat idézi fel: „Földalattin utazik reggelente ő, reggel a jövendő, / este a halál felé."; „a csattogó tű szaporán férceli / délutánra az estét, estéire álmot, / álmaira sóhaj kifakult csipkéit." Különösen ez utóbbi példán mérhető le, hogy miért érezhette „túlontúl megfejthető"-nek ezeket a verseket Illyés abban a korszakában, amikor az értelemmel nem belátható vonzotta: a szürrealizmus által is kedvelt álommotívum itt nem tud poétikailag is alakítójává válni a szövegnek.

Az Ék 1924/1-es számában közölt *Világosság* című vers mintha inkább hordozná a korabeli, bécsi magyar avantgárd szövegek hatását, mint a kortárs francia szerzőkét. Az archetipikus képek („Óceánokra kelt hajók szíve a delejtű"), az anyag meghajlítására, átalakítására figyelő érzékenység („Szemeim kínnal ássák föl az éjjelt, / sziporkázón csavarodva, mint a fúró / siklik sugaruk át a vason") beleoldódnak abba a szerkesztésmódot is meghatározó, felkiáltásokat, emelkedettséget hordozó (ellenpontozott) dikcióba, amely Kassák konstruktivista korszakának is sajátja. Az a mondat, hogy „Hitem élesre kihidegült törvény" nemcsak pátoszát, erősen proponált énjét figyelembe véve esik kívül a szürrealizmus hatókörén, hanem a képtípust, felidézett képzeteket tekintve is: a szürrealizmus jellegzetesen az elmosottabb, nem önazonos, mert bármikor váratlan átalakulásoknak kitett formákat kedveli. Ugyancsak az Ék 1924-es évfolyamából való az *Éjjelben győzni*

[33] Illyés Gyula *Összegyűjtött versei*, I–III., szerk. Domokos Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, I., 674.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

című vers, mely dikcióját, poétikáját, énszemléletét tekintve az előzőre emlékeztet („De mi látjuk egyre tejüveg homlokát, / Melyen átizzik a bizonyosság hite és a jóság"). Valamivel gyakoribbak itt az erős effektusok, lebegést sugalló képek („Testében égtek tündöklő golyók / És rávilágítottak szivére"; „Esőben álltunk, az emlékek mind a szemekbe fagytak"), de a vers keletkezésének idejét is figyelembe véve (a politizáló szürrealizmus évekkel későbbi fejlemény Franciaországban) a szöveget leginkább a tovább élő, Barta Sándor nevével fémjelezhető magyar aktivista-dadaista hagyományhoz kapcsolhatjuk.

Ugyanennek a korszaknak az Illyés-versfordításaiban ilyen képekkel találkozunk: „Kő visszapattan a vízről / A füst sem hatol azon át / Víz mint egy bőr / Mit semmi sem sebezhet / Az ember / És a halak simogatják" (Paul Éluard: *Nedves*);[34] „Fönt a Zenitnek hegytetején / Egy óra / Folyton ürül" (Vincente Huidobro: *Torony*);[35] „A mészáros asztalán vergődött a nap, / csíkos patakokban habzott a vér" (Marcel Sauvage: *Tifusz*).[36] Nyilvánvaló tehát, hogy ekkortájt Illyés már találkozott fordítói munkája során azzal a képtípussal, amit utóbb szürrealistának tekintenek az értelmezők.

E szövegek közül emelkedik ki tehát az *Atmoszféra* című kompozíció,[37] kötetlenebb, ambivalensebb képeivel. A szöveg az érzékelés viszonylagosságára épül, és archetipikus képzetekből táplálkozik. A három számozott rész közül az elsőben az áttetszőség (levegő, üveg, víz) átlátszatlanná válását kísérhetjük figyelemmel, a háromféle anyag előbb erős metaforikus kapcsolódásokkal válik már-már elkülöníthetetlenné: „A levegő üvegburka alatt élünk, ő alakít minket, mint halakat a víz. A levegőt mindnyájan beszívjuk, ez az egyetlen megmaradt közös tó, hol szavaink fürödnek." Az átlátszatlanság anyaga a füst és a korom, illetve a légcsavarok által „kékre zavart" levegő. Az ok pedig, amely bemocskolja a levegőt, a szenvedők jajkiáltása, illetve a káromkodás. (Utóbbiak az expresszionizmusból inkább ismerős motívumok.)

A második rész a megtisztulás vágyát, sikertelenségét (és reményét) jeleníti meg – az alvást egyértelműen pozitív princípiumnak mutatva, bár magát az álmot a nappali tudat üledékéhez (is) kapcsolja: „Éjjel azonban, mikor legalább nem beszél az ember, leülepszik a szenny, arcainkra fagy – álom – s a fák fejüket gyakran már a csillagokba mártják. […] a csukott a szemed, azt hiszem, kinyitásakor biztosan galamb repülne ki belőle, mutatónyílként a napforrás felé."

A harmadik rész megismétli a víz és a levegő képzetköreinek összekapcsolását, és általánosabb, fogalmi szintre viszi a vers jelentését: „Napjaim a dél tengelye kö-

[34] Vö. Illyés, *Az új nemzetközi irodalom…*, 5–6.
[35] Vincente Huidobro, *Torony,* ford. Illés Gyula, Ma 1923. szeptember 15., 9. évf., 1. sz.[, 98.]
[36] Marcel Sauvage, *Tifusz,* ford. Illyés Gyula, Ma 1923. szeptember 15., 9. évf., 1. sz.[, 98.]
[37] Illés Gyula, *Atmoszféra*, Ma 1924. április 15.. 9. évf., 5. sz.[, 138.] Marie Lévinsonnak ajánlva.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

rül, mint ólomkorongok forognak. [...] Este mellettem fekszel, mint egy moszat, s vágyaink szomorúságból fakadt buboréka fölszáll a tóból, szintén a csillagok felé. Ez a titka istennek, gyötörtetésünknek, szerelmemnek és a fogantatásnak." Az emberi–növényi szférák egymásba játszatása újabb elemmel gyarapítja az ambivalens képek sorát.

Béládi Miklós értelmezése Paul Éluard ekkori poétikájához kapcsolja az Illyés-szöveget, elsősorban hangulati, meglehetősen általános érvekkel.[38] Ehhez az egymásba átalakuló-átforduló képek, az álommotívum és az áttetszőség/átlátszatlanság jelenlétét, illetve az őselemek hangsúlyos szerepeltetését tehetnénk még hozzá. A kissé deklaratív (istent, gyötörtetést, szerelmet, fogantatást megnevező) utolsó mondattól eltekintve az *Atmoszféra* meglehetősen homogén módon (sikeres) szürrealista alkotásnak tekinthető, Illyés fennmaradt munkái közül bizonyos értelemben elsőnek.

1925-ös publikációi közül két saját versét sikerült azonosítani: a *Kronstadti pályaudvar* című szöveg mindeddig nem jelent meg Illyés köteteiben – az aradi Periszkop 1925. június–júliusi, 4-es számában közölte.[39] Ami ebben a versben leginkább feltűnik, az a személyesség távolítottsága: összesen egy meglehetősen általános többes szám első személyű („Októberi reggel! vágyaink sercenése!"), illetve egy egyes szám első személyű birtokos személyjel („arcomat boldogan szorította mellére") utal közvetlenül a beszélői jelenlétre. A semlegesebb nyelvtani formulák mellett felbukkan még egy „álmaitok" szóalak is, amelyik távoli nyomként az expresszionizmus megszólító verstípusa felé mutat, de összességében egy személytelenség hatását keltő, váratlan váltásokat alkalmazó szövegről van szó. A történések függetlenednek a regisztráló pozíciótól, és a szubjektív viszonyulásmód számára hozzáférhetetlenül alakulnak. Szürrealista szempontból ismét a növényi–emberi képzetkörök egymásba érésére figyelhetünk („Sokáig kellett várni, míg a vak Marja Ivanovna / Szemében kivirágzott a rózsafa"), illetve ugyancsak a test belsejét bonyolult gépként láttató képet, a hangsúlyos álommotívummal: „A szívben aranypor-csurgásban / megindult a homokóra, álmaitok kristálypergése". A vers egyébként kikövetkeztethetően orosz történelmi vonatkozású: az 1921-es, végül is sikertelen kronstadti matrózlázadás epizódjából indul ki. Képei, dikciója összességében távolítják a szürrealizmustól, de a személytelenség és az éles vágások az expresszionizmus vonatkozási köréből is kiemelik.

[38] „Éluardnál az élet egyszerű jelenségei úgy helyeződnek el, olyan érzelmi, hangulati közegbe ágyazódnak, hogy mindig egy valóságos és egy álomvilág különbözőségének felidézésére szolgálnak. S ezáltal az élet valóságos dolgaiból közvetlenül kicsordul az irracionális látomás, elemi és mélyről jövő szomorúság titkos hangjaitól kísérve." Béládi, *I. m.*, 699.

[39] Illyés Gyula, *Kronstadti pályaudvar,* Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 24. Újraközölve a már idézett antológiában: *Periszkop 1925–1926,* 84.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A Ma 1925. júniusi számában megjelent *Halott* című vers némileg hasonló jellegű. A szubjektív jelenlét erőteljesebb („szenvedő tehenem", „ablakomra", „zokogó szivem"), de a lőfegyverek erőszakos felbukkanása, a szaggatott dikciót eredményező tördelés ugyancsak afféle köztes poétikájú műként kínálja. Szürrealizmushoz is köthető motívumok ismét felbukkannak, anélkül, hogy centrális szerepük lenne: „szenvedő tehenem álma csábitotta volna el"; „szivében a csirázó golyó". A motívumokat tekintve is rokonítható még e szövegekkel az egyértelműen mozgalmi indíttatású *Értünk elhulló proletár halottak*, amelyet az 1993-as gyűjteményes kötet „*Új Előre,* New York, 1926. jan. 31." forrásmegjelöléssel közöl.[40] Itt is erőszakos halál, lőfegyver, és a halált átpoetizáló képek – az összhatást tekintve azonban nem merül fel a szürrealista poétika jelenléte: „szájában csattant egy acéldarab. / Két alvadt szeme két fölnemváltott pénzdarab / csodálkozva látott a napon át. // […] ő megfagyva hevert már csak az árok / karjaiban, mint egy álomban. // Évek úsztak el azóta így az álomban!"

A fordítások, amelyeket Illyés ezekben az években publikál, ugyanakkor (talán a személyes ismerős Marcel Sauvage kivételével) folyamatosan szürrealista szerzők alkotásai, még akkor is, ha, mint Béládi Miklós jelzi, ezek nem jellegzetes „automatikus versek",[41] ezekben az években Apollinaire, Cocteau, Éluard, Ivan Goll, Vicente Huidobro, Pierre Jean Jouve, Tristan Tzara szövegeiből közöl fordításokat.[42] Az alvás, álmok motívumainak hangsúlyos jelenléte nyilván nem meglepő a fordított szövegekben – olykor az alvás és ébrenlét köznapi értékjelentései is felcserélődnek („Kegyetlen országokban a hajnal / Úgy tűnik mint a feledés" – Éluard*: Szerelmem szivében*), élettelen dolgok, vagy növények álmait figyelhetjük („állva alusznak a virágok" – Cocteau*: Tavasz a tenger mélyén*; „Pikkely nélküli

[40] Illyés *Összegyűjtött versei,* III., 385–386.

[41] Béládi, *I. m.,* 696. A *Hunok Párisban* című kötet ugyanakkor tartalmaz néhány bekezdésnyi automatikus szöveget is mutatóba, többek között André Breton szövegeiből.

[42] Guillaume Apollinaire, *Esik,* ford. Illyés Gyula, Ma 1925. január 15., jubéliumi szám[, 183.]; Jean Cocteau, *Tavasz a tenger mélyén,* ford. Illyés Gyula, Ma 1925. január 15., jubéliumi szám[, 183.]; Paul Éluard, *Szerelmem szivében,* ford. Illyés Gyula, Ma 1925. január 15., jubéliumi szám[, 182–183.]; Ivan Goll, *Az uj Orpheus,* ford. Illés Gyula, Magyar Írás 1924/5–6, 59.; Ivan Goll, *Londoni tavasz,* ford. Illyés Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 27–28.; Vincent Huidobro, ford. Illés Gyula, *Vers; Víztükör,* Magyar Írás 1924/5–6, 63–64.; Vincent Huidobro, *Haj,* ford. Illyés Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 24.; Pierre Jean Jouve, [cím nélkül, a *Tragique* című kötetből,] ford. Illés Gyula, Magyar Írás 1924/9, 85.; Marcel Sauvage, *Tavasz; Feledés; Atlasz; Mily szép a háboru,* ford. Illés Gyula, Magyar Írás 1924/5–6, 66, 60.; Marcel Sauvage, *Az elvakított karaván,* ford. Illyés Gyula, Ma 1925. január 15., jubéliumi szám[183.]; Marcel Sauvage, *Utolsó palack,* ford. Illyés Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 7.; Tristan Tzara, *Tavasz,* ford. Illyés Gyula, Ma 1925. január 15., jubéliumi szám[, 183.]; Tristan Tzara, *Guillaume Apollinaire halálára,* ford. Illyés Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 23. A jegyzék forrása részben Béládi Miklós idézett tanulmánya, ezt a Cocteau-vers, illetve a Periszkopban közölt fordítások adataival egészítettem ki.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

hal a felhőtlen égen úszik. Alvó homok." – Sauvage: *Az elvakított karaván*). A mítoszok, ősi rítusok elemei is felbukkannak például Tristan Tzara *Tavasz* című versében: „elfektetni a gyermeket éjfélnek mélyén / a sötét vázában"; „kutak fényében lassan mumiává merevedik / a száműzött király". Ezek tehát a budapesti Dokumentum-korszak szövegeinek közvetlen előzményei az Illyés-életműben.

A Dokumentum-korszak szövegei

Egybehangzó kritikai vélemény, hogy Illyés Gyula igazán jelentős szürrealista versei már Budapesten, és főként a Dokumentumban jelennek meg.[43] Legfontosabb ezek közül éppen a rituális szemléletmódot megidéző, háromrészes *Sub specie aeternitatis*,[44] amelyiknek a második része igencsak szuggesztív címet visel: *A költő nem énekel az esőről. Esőt csinál.* Annak a performatív szürrealista szemléletnek a jegyében szólal meg tehát, amely a fentebb ismertetett módon egyenértékűséget tételezett például a séta és az írás között is. Fontos azonban a programatikus költői szöveg szerkezete is, amelyet Kányádi András így vázol fel: „A költemény három világos részre tagolódik: elméleti bevezető, szürrealista szabad vers, elméleti befejezés."[45] Az „elméleti bevezető" egyrészt egy attitűdöt vezet fel: a türelmetlen költőét, akinek a türelmetlensége az önmagával való elégedetlenségéből táplálkozik elsősorban. Ez a hajtóerő a szélsőségek felé vezet – és a megszokott eszközökről való lemondáshoz. Ez az elmélkedés vezeti fel a szöveg automatikus írásra vonatkozó önreflexióját, amely egyébként zárójelek között olvasható, és Illyés szürrealizmushoz való teoretikus kapcsolódásának legegyértelműbb dokumentuma:

> A fegyvercső irányát ismerve, te varázsvessző lehetsz csak, ideges ujjaim között táncoló töltőtoll, a forráskereső csodálatos botja. Hogy íme van még kedvem és erőm magam elé diktálni ezeket az úgy megunt szavakat, csak a remény visz

[43] Lásd Béládi, *I. m.*; illetve Kányádi András, *A magyar szürrealizmus irodalma*, Korunk 1999/7., 95. Az általam tárgyalt írásokon kívül még ugyancsak a Dokumentumban olvashatóak a következő szövegek, amelyeket csak utalásszerűen említek: Illyés Gyula: *Csendben; Hajnali fény; Minden ami veszendő!; Voiliers* [franciául, Paul Éluard-nak ajánlva], Dokumentum 4. sz. (1927. április), 11., 11–12., 12., 11.; illetve néhány Éluard-versfordítás: *Poharak koccannak össze…; Harag nélkül; Semmi*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 25–26. Arról, hogy mennyire figyelemmel kísérte a fordításokat az alábbi írása is árulkodik, amely Molnár József és Tamás Aladár kevéssé sikerült versfordításait kritizálja, méltán: Illyés Gyula: *Új francia költők vagy a bemázolt szultánok cilinderben*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 29.

[44] Illyés Gyula, *Sub specie aeternitatis*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 24–25. Az alábbiakban szereplő idézetek a már hivatkozott Domokos-féle gyűjteményből származnak, vö. Illyés *Összegyűjtött versei*, III., 388–391.

[45] Kányádi, *I. m.*, 95.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> rá, hogy véletlenül ajkamra téved a bűvös ige is, aminek hallatára megbillensz s ott fúródsz a közönyös földbe, ahol életem eddig hiába kutatott titka pihen.
>
> Semmi rejtegetni valóm: kezemben a toll, de fogalmam sincs, mit fogok a következő sorban írni. Mesterségbeli literátorok bizonyos megvetéssel szólnak azokról az írókról, akik történetük elején még nem tudják, mit is fognak hősükkel csinálni. Leteszek arról, hogy épp ily megvetéssel válaszoljak erre a piaci ócsárkodásra. Mit tudom én, mit fogok önmagammal is cselekedni! Büszke vagyok szabadságomra, mely eddig is már három javításnélküli oldalt eredményezett. Büszke vagyok szabadságomra, a kötetlen szavakra, szivem független iránytűjére, Kolumbus kedvére.[46]

Láthatjuk itt is a csodában való reménykedésnek, illetve a diszponibilitásnak az attitűdjét, amelyet Cocteau illetve a „séta-regények" kapcsán emlegettünk. A mágikus eszköz ezúttal a varázsvesszőtöltőtoll, amely potenciálisan képes rámutatni a titokra, amely a szürrealista elv szerint váratlanul, véletlenszerűen bukkan fel.

A második szövegrészt, amely a performativitást sugalló címet viseli, valóban olvashatjuk úgy, mint amely az automatikus írás elvét „példázza" – vannak kifejezetten asszociatív képi kapcsolások például, amelyek az alakváltó szürrealista képi logika jegyeit is hordozzák: „A napsugarak a mezőbe vert hatalmas kések. Minden penge ragyog és csattogtatja a szörnyű álombeli fényt. A pengéken keskeny csíkban tekerődzik a vér. Megölt barátaim vére ez, ezek az óvatos pondrók. Földre érnek, szétmásznak a magas növények között, fölemelkednek, fejüket csámcsogva a nap felé fordítják, szabad alkotás könyörtelen teremtményei."[47] Ugyanakkor rendkívül hangsúlyos a képsor álomszerűsége, amely ebben a részben „narratív" szempontból is az álomleírásokra emlékeztet: „A lány makacs, tovább énekel, ez az oka, hogy rohamosan leszáll az est, rögtön vaksötét lesz. Én a város szélén, az erkélyen állok, Somogyváron, a Bezerédy uccában, valami gyilkosság miatt zártak ide. Lónyerítést hallok. »Holnap lesz a mennybemenetel!« kiáltja valaki."[48] A töredékes történetszál egy gyilkosság miatt szökésben levő vagy elfogott elbeszélő rettegését, vízióit kíséri. Ez a menekülés/szökés toposz Illyés később bemutatott száműzött-szövegeiben is erőteljes.

A harmadik szövegtömb *(Ember tervez és újabb vallomás)* kevésbé poétikai és konkrét magatartásbeli kérdésekkel foglalkozó, ezúttal inkább elvontabb morális elmélkedés. Ebben az elmélkedésben is felbukkannak a szélsőséges opciók, paradox értékviszonyok. A morált a beszélő Sade márki radikalitásához méri (a legmagasabb erkölcsiség, „amely aszimptomatikusan már a legmélyebb romlással

[46] Illyés, *Sub specie aeternitatis*, 389.
[47] *Uo.*
[48] *Uo.*, 390.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

találkozik s amelynek apologetikáját minden idők legnagyobb és legőszintébb moralistája írta meg, marquis de Sade, a mártir").[49] Felbukkan az elmélkedésben a racionalista, szillogisztikus gondolkodásmódra való utalás, de a szillogizmus hibás, a racionalizmus opciója a beszélő számára nem tartható: „Gyávaságunk volt minden bukásunk oka. Bambán elfogadtuk a következtetés nyálas csúszó-mászóinak tekervényét: Izabella ember / IZABELLA HALANDÓ / Minden ember halandó / s azóta, anyák tejével szíva be a halál gondolatát, menthetetlenül pusztulunk."[50] A ráció helyett a szellem bátorsága tűnik ebben a monológban kiemelt értéknek – vagyis egyfajta akaratszabadság, amelyik nem törődik bele a halálba sem, és az örök visszatérés, keresés, vándorlás alternatíváit keresi.

A vándorlás, illetőleg a menekülés határozza meg a *Száműzetésem első keserű éneke*, illetve a *Száműzetésem második keserű éneke éj* című, ugyancsak Dokumentum-beli verseket is.[51] A szövegek ugyanolyan átalakulásra kész képeket mutatnak, mint a *Sub specie aeternitatis* második része. Ezúttal különösen a hajó motívuma hangsúlyos (amely különböző, egymástól távol eső világokat köthetne össze a vízen haladva), csakhogy a képi instabilitás a „száműzött" lelkiállapotát vetíti ki, az összekapcsolódás csak az óhaj modalitásában jön létre: „sivatag ez tenger vagy emlékezet?" *(Száműzetésem első keserű éneke).* A menekülés, fenyegetettség érzete tárgyiasul (lásd kígyó), és kivetítődik a szubjektumon kívüli világelemekre: „fülemben a kígyó hideg mellemben izzad félkézzel / takarja homlokát a hold és rohan rohan a sóvá / fagyott völgyből". A *második ének* az első képi világához elsősorban a jellegzetesen szürrealista erotikát teszi hozzá – azt az elemet, amely Illyés korábban vizsgált szövegeire legfeljebb nyomokban volt jellemző. A testi szerelem nem szünteti meg a fenyegetettséget, inkább még kiszolgáltatottabbá tesz, még inkább kiélezi a szituációkat, abban viszont különbözik a vershelyzet az első énekétől, hogy itt nem egy magányos vándort, hanem egy társra vágyó, társat találó menekülőt látunk: „a kapu előtt már valaki vár / a síkos egekbe foszló út elején / míg melled szomorú térképein én / a siető lépteket hallgatom // az éj bokrai közt menekülő léptek / a menekülőt az éj forrásához viszik / magányosság síkos örvényeihez hol / perceket számláló véred hullámain / út foszlik el felhő távozó hajófüst."

Pontosan ragadja meg a hármas ciklus központi elemét Deréky Pál elemzése:

[49] *Uo.*, 390–391.

[50] *Uo.*, 391.

[51] Illyés Gyula, *Számüzetésem első keserü éneke,* Dokumentum 1. sz. (1926. december), 21.; Illyés Gyula, *Számüzetésem második keserü éneke éj,* Dokumentum 4. sz. (1927. április), 12. Az alábbiakban a Deréky Pál-féle antológiában közölt szövegváltozatokat idézem, vö. *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Kommentált szöveggyűjtemény,* vál., szerk., életrajzi adatok, előszó Deréky Pál, Argumentum, h. n. [Budapest], 1998, 125., 126.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

> Illyés az idegenség érzését akarta kifejezésre juttatni a szürrealista költeményben – anélkül, hogy saját költői énjét olyan szélsebes változásoknak engedné át, mint Déry üvegfejű borbélya tette volt. Következésképpen a környezet elidegenítésével oldotta meg a feladatot […]. Száműzetésének mindhárom éneke az idegenség ábrázolását és feloldásának kísérletét célozza. Így érthető, hogy Illyés szürrealista önarcképe is visszamutat a gyermekkorba, a puszta világába.[52]

Az Illyés-kötetekbe fel nem vett, de Deréky idézett könyvében és antológiájában[53] is olvasható *Száműzetésem harmadik éneke* az avantgárd-kutató szerint a ciklus legsikerültebb darabja. Ez prózában íródott, és eredetileg A Láthatár című folyóirat 1927. évi 3. számában jelent meg.

A menekülés toposza itt a hamis vagy instabil identitás problémájával is összekapcsolódik: a „száműzött" álnéven él, és egyfajta illegális ellenállási mozgalommal áll kapcsolatban, cipőtalpa alá szerelve elásott fegyverek rejtekhelyének térképét hordozza. Amikor egy ismeretlen a cipőjéről érdeklődik, hogy hol is szerezte, még egy sima kémtörténet kibontakozását várhatja az olvasó. Az első hallucinatórikus elem az, amikor a beszélgetés közben felbukkan Anna, a beszélő kedvese, és a következő jelenet játszódik le: „Anna megjelent a templomajtóban. […] – A feleségem – mondtam. Anna elpirult. Az idegen meghajtotta magát és bemondta az én nevemet, az eredetit, amit az apámtól örököltem, s amire kereszteltek." A következmény ezúttal sem valamiféle várt fordulat: a jelzésnek nincs olyan funkcionalitása, amit egy kémtörténetben várnánk. A beszélőt viszont az önazonosságáról való elmélkedésre készteti a fejlemény: „Évek óta különféle hamis útlevelekkel utaztam. Előbb csak megokolt elővigyázatosságból, később egyre növekvő nyugtalanságból mind gyakrabban változtattam nevemet. Későn vettem észre, hogy nevemmel együtt minden egyes alkalommal egész lényemet is."

Ebben a történetben is felbukkan a hajó, mint lehetséges menekülési eszköz és útvonal. Ezúttal azonban még irreálisabb, mint az *Első ének*ben: „Miért tűnt ekkor mégis varázslatnak az egész tenger, álomnak a város és életem, boszorkánytáncnak ez az egész érthetetlen mulatozás a zuhogó esőben?" A kikötőben az események és a vágások meggyorsulnak – a történet kibomlása egyszerre filmszerű és álomszerű. Újra feltűnik az idegen, aki a cipőjéről érdeklődött, eléggé egyértelműen hatósági ember, aki mindent tud a beszélőről („Nyomorult csaló! – üvölt az idegen. – Azt hiszed, úgy lehet cserélgetni, mint az inget?… És a szegény ártat-

[52] Deréky, *A vasbetontorony költői,* 173.

[53] Illyés Gyula, *Számüzetésem harmadik éneke,* A Láthatár 1927/3., 18–20. Az idézetek forrása: *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve,* 126–128.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lan leány? És a cipők? Kinek a bőrébe bújtál megint?"), ugyanakkor a számonkérést nem hatósági közegek módjára folytatja le, hanem lelkiismereti kérdésként veti fel – a beszélő közben gyermekkori, rácegresi emlékeiben merül el, és minden, ami körülötte van, abszurddá, fenyegetővé, illékonnyá válik:

> A másik szobában öt fiatal lány ül, egyik citerát tart, a másik egy mókust, a harmadik fénylő konyhakést, negyedik gyufával füleit piszkálja, az ötödik, mihelyt meglát, elém jön, átölel és arcon csókol. […] Távolról puskaropogás szüremlik, egy lovas vágtat a tengerpart felé. Kihajolok az ablakon, látom, amint ráugrat a vízre és vad galoppban nyargal a rojtosodó habokon. […] – A hófúvások miatt elakadt a közlekedés – mondja a hivatalnok. Sapkájáról leveszi az albán királyi koronát és egy ollót illeszt a helyébe. – Ez egy szimbólum – mondja.

Bár a kiabáló (titkos)rendőr kivételével a többi szereplő nem agresszív a beszélővel szemben, a kések, ollók, fegyverek jelenléte, a ki nem robbanó konfliktusok, az abszurd párbeszédek állandó feszültséget teremtenek. Illyés szövegének bravúrja, hogy a feszültség a szöveg utolsó mondatával sem oldódik fel – ugyanazt az interiorizált konfliktust hosszabbítja meg, amelyik voltaképpen az identitáskérdésre, az idegenség érzetére vezethető vissza. Deréky Pál, illetve a Dokumentumkorszak Illyés-értelmezői joggal állapítják meg, hogy ez a feszültség Illyés hazatérésével és újrabeilleszkedésével oldódik fel, amely viszont egyben hangváltást is eredményez írói működésében.

Hogy ez a képi világ és a menekülés-probléma mennyire erőteljesen van jelen Illyés ekkori tudatában (és tudatalattijában), azt jól jelzi, hogy a Dokumentumban közölt többi, rövidebb szöveg, a franciául közölt *Voiliers (Vitorlások)*, a *Csendben*, a *Hajnali fény* és a *(Minden ami veszendő…)* is tartalmazza a fenyegetettség és a tenger motívumait, ugyancsak szürrealista álomképek kontextusában. Közülük a legsikerültebb a *Hajnali fény*, amelyben váratlan metamorfózisok következnek be, és ahol a tenger a városi térben, idegenül is megnyugtató elemként bukkan fel:

> A Váci-út és Hungária-körút szögében, egy kis uccában […] egy ember közeledik mosolyogva felém. „Kitartás" – mondja, – „rögtön itt a tenger" és hátra mutat. – Valóban, az ucca végén vörös vitorlákkal gyors bárkák rohannak, alattuk sistereg a víz, a korom, a kormos ablakokból kiáradó füst. A part felé szaladok, most látom, lovasok ezek a bárkák, zászlóikat vettem égő vitorláknak.[54]

[54] Illyés, *Hajnali fény*, 11–12.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Egyfajta utolsó reflexióként is felfoghatjuk erre a problémahalmazra az *Ujra föl* című Illyés-verset, a Dokumentum utolsó számában.[55] Az üldözöttség–menekülés, illetve a fenyegetettség témáját már sok változatban figyelhettük, itt is jelen van. Többrétűnek, többszólamúnak tűnik viszont ezúttal a hosszúvers beszédmódja. Mintha stilárisan is rekapitulációnak tekinthetnénk, egy korszak lezárásának. A vers csak kisbetűket használ, írásjelek nélkül, és áradó, hosszú sorokban szólal meg. Egyértelműen és látványosan az avantgárd pályaszakaszhoz kapcsolódik tehát. Közelebbről vizsgálva a szövegtömböket, elkülöníthetjük az automatikus írás szürrealista típusú asszociációsorait, a vers első negyedét nagyjából ez a szövegtípus határozza meg („hányszor elszakadt itt kezeim horgonya szívem horgonya hányszor felszakadt / szállodai szobákban hol délután a halál hervasztja az inget / délutáni szobákban hol a gyűrt ing emlékeztet a halálra s hervasztja a szerelmet / hervadó szobákban hol a vánkosok közt haldokló szerelmed illata árad életed / ebben az áramban minek ízét éreztem csak irányát soha") – és nagyjából annál a szövegtömbnél, ahol egy vizuális elem is azt mutatja: tovább (☛), változik a vers központi témája is: „társadalmibb" lesz a problémafelvetés, és érdekes módon ezzel párhuzamosan mintha Kassák Lajos *Számozott Költeményeinek* keményebb dikciója bukkanna fel a szövegben:

> csak a külvárosok el- s felbukkanó zátonyai között
> csavarog még egy ittfeledt dal átcsap szivemen ám róla ezúttal nem kívánok szólni
> valamint az akasztottról sem ki e dal fodraiban leng és figyelmeztet
> sorsomra sorsodra mely várakozások s ábrándok csendjében foszlik észrevétlen
> korommá s lecsapódik hajnali folyókra valamint
> a várakozás-mélyítette szemekről sem gyalázatukban érő szeretőkről
> egy szegény de szép munkásleány történetéről az elveszett kőmíveslegényről
> kiről levedlettek már az enyhe költészet s megváltás jelzői s már egyedül
> riad csak reggelente a didergő jövendő s a gyárkürt jajaira
> nyíló fejeket ingat ez a szél lassan súlyosodnak s fonnyadtan hullnak le a ke serű ágakról

Egy vallomásosabb, a gyermekkort és az attól való elszakadást megidéző rész után (amelyik ismét a száműzöttség-énekek motívumára emlékeztet) egy halálra űzött, bekerített állat végét jeleníti meg a vers – ez az állat viszont jól érzékelhetően valahol odabent, a személyiség bentjében, ráadásul szavak által esik fogságba:

[55] Illyés Gyula, *Ujra föl,* Dokumentum 5. sz. (1927. május), 11–13. Az alábbiakban szereplő idézetek forrása ebben az esetben is: *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve,* 128–130.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

„az éj ráncai közt halálraűzött bekerített állat / emlékek kúszált szavak bozótjaiban a földet harapva véres szemekkel rázza a húsbavágó erek / indáit". A verszárlat ígérete szerint ezért a fogságba esett és elpusztult állatért énekel majd bosszúéneket „zokogó gépfegyverek gyors ütemére" a vers beszélője.

Bizonyára nem tévedünk, ha újra a készülődő pályafordulat egyik reprezentációját és értelmezését olvassuk ki a versből. A személyiség egy elfojtott rétegének, jó néhány titkolt, látszólag elfelejtett attribútumnak a felszínre törését jeleníti meg a vers áttételesen, illetve jelenti be ugyanakkor a jövőre vonatkoztatva.

Összegzés

Illyés Gyulát nem kell szürrealista költőnek tekintenünk, bár a fentiek alapján megállapíthatjuk: életének egy bizonyos szakaszában írt programatikus szürrealista szövegeket, és értekezéseiben egyetértőleg ismertette az irányzat fontosabb elveit. A telefonkönyv-recenzió, vagy a *Hunok Párisban* néha clownként viselkedő főhőse jelzést ad Illyés játékosságáról is, amely (különösen a „fekete humor" terminusát figyelembe véve) igencsak fontos a szürrealisták számára. A *Számüzetésem harmadik éneke* című miniatűr remekmű (akárcsak a *Hajnali fény* című, rövidebb álompróza) a szürrealista elbeszélés terepén tett kirándulás. Illyés fordítói munkásságának irányultsága ugyancsak jellegzetes: élete végéig kiemelt fontosságot tulajdonított egykori szürrealista kapcsolatainak, és Aragon, Éluard vagy akár Tzara műveinek Magyarországra közvetítésében fontos, aktív szerepet vállalt.

Mindezek ellenére Illyés *par excellence* magyar szürrealista költővé nyilvánítása egy fontos akadályba ütközik: Illyésbe magába. Még pontosabban annak a fordulatnak a gyökerességébe, amellyel mintegy eltörölte az adott korszakának szövegeit, rendre kihagyta őket köteteiből, és az avantgárd irodalomhoz a továbbiakban legfennebb távoli rokonszenvvel, saját ilyen kísérleteihez pedig elnéző iróniával viszonyult – Tamkó Sirató Károlyt kitűnő avantgárd verseket (is) tartalmazó, *Papírember* című kötetének megjelenésekor már kifejezetten lebeszélni próbálta a formai kísérletezésről a Nyugat 1928. évi 12. számában.[56] Mintha legalább olyan mélyre száműzte volna önmagába avantgárd menekülőjét pályafordulata után, mint korábban rácegresi identitását száműzetés-verseinek tanúsága szerint.

[56] Illyés Gyula, *Papírember. Sirató Károly versei,* Nyugat 1928/12., 899–900.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Smid Róbert

„nem szeretsz jól, míg nincs erőd megvetni az *embert*!"

Az ember helye az olvasatban Szabó Lőrincnél

> *Az „emberi valóság" eszméje egy új alapra helyezte az ember értelmét és az ember ember-létét. Ha a semleges és nem meghatározott „emberi valóság" fogalmát behelyettesítenénk az ember fogalmával, mely magán viseli a metafizikai örökséget, illetve a belévésődött szubsztanciális motívumot és kísértést, akkor mindazt az előfeltételezést is fel kellene függesztenünk, mely eddig az ember egységének gondolatát alkotta.*
>
> (Jacques Derrida)[1]

> *Az én figurális struktúráját kimondó diskurzusnak nem sikerül megmenekednie azoktól a kategóriáktól, amelyeket állítása szerint dekonstruál, s ez természetesen igaz lesz minden olyan diskurzusra, amely azzal az igénnyel lép föl, hogy újra bevésse az iménti aporia alakzatát.*
>
> (Paul de Man)[2]

Az ember megragadhatósága önmaga által az írás megjelenésétől kezdve áll az irodalmi és filozófiai diskurzus homlokterében. Hegel *Entzweiung*ja és Dilthey szellemtörténetből életfilozófiába átalakuló munkássága után a 20. században megjelenő strukturalizmus és posztstrukturalizmus mintha visszatérni látszott volna a descartes-i *cogito* fogalmához az ember ontológiai megalapozottságának háttérbe szorításával. Hiába képviselték az osztott, széttöredezett vagy decentrált szubjektum eszméjét, a megismerés és megismerhetőség mégis elveszteni látszott lételméleti horizontját és egy olyan konceptuális dimenzióba került, mely éppen az *embert* veszítette szem elől. Ugyanakkor a strukturalizmussal párhuzamosan kibontakozó fenomenológiai hermeneutika, illetve a recepcióesztétika – a szemiológián túl – a szöveg olyan horizontjait igyekezett megnyitni, melyek a descartes-i örökség és a felvilágosodás humanizmus-interpretációja ellenében próbálták meg

[1] Saját fordítás: Jacques Derrida, *Les fins de l'homme* = Uő., *Marges de la Philosophie,* Minuit, Paris, 1972, 136.

[2] Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben,* ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006[2], 218.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

rekonstruálni a humanizmus eredeti jelentését, s visszajuttatni az embert a fogalomtól a saját létéig. Ahogy a filozófiai hermeneutika és Heidegger humanizmus-levele radikálisan szakított az ember hagyományos elgondolásával, úgy a későmodernség poétikai nyelvezete is újszerűen építette be azokat a trópusokat, melyek az ember megragadását viszik színre az egyes költeményekben.

Dolgozatomban bemutatom egy részletét ennek a rehabilitációnak, s megkísérlem felvillantani a humanizmus lehetséges alternatíváját – amennyiben ilyen létezik – úgy, hogy közben röviden áttekintem a strukturalizmus emberről alkotott nézeteinek alapját, ütköztetve a hermeneutikai irodalomértésnek az emberrel összefüggésbe hozható aspektusaival. Ezek alapozzák meg a vállalkozást, mely Szabó Lőrinc *Te meg a világ*, *Különbéke* és *Harc az ünnepért* köteteinek verseiben feltárni próbálja az ember retorikai alakzatait. Mivel a költői diskurzus képes *előállítani* azt az eminens szöveget, melynél az olvasónak is eminensen jelen kell lenni,[3] illetve ahol a lét a lehető legtisztábban megmutatkozik,[4] ezért az elemzésre kerülő verseket az ember ontológiai és tropológiai beágyazottsága felől kérdezem. Így elkerülhető a lételméleti interpretáció olyasfajta parcialitása,[5] mely figyelmen kívül hagyná a nyelv figurativitását, illetve mellőzné azt a – gyakran valóban mellőzött – tényezőt, hogy a versbeszédnek mindig van egy retorikai énje, egy „beszélője", illetve megszólítottja. Ez Szabó Lőrinc elemzendő verseiben kiemelkedő fontosságú, hiszen bennük a dialogikus poétika[6] sajátos alakzataival találjuk szemben magunkat.

Az ember és fogalmai…

…a strukturalizmus, a hermeneutika és a dekonstrukció olvasatában

Foucault szerint a „klasszikus" korban a humán tudományok megjelenésével a nyelv helyébe, mint e tudományok tárgya, egy sajátos empirikus–transzcenden-

[3] Hans-Georg GADAMER, *Der „eminente" Text und seine Wahrheit* = Uő., *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Mohr, Tübingen, 1993, 294.

[4] Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* ford. BACSÓ Béla = Uő., *Rejtekutak,* Osiris, Budapest, 2006, 58–62.

[5] Vö. Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez,* ford. SZABÓ Csaba, Latin Betűk, Debrecen, 1998. Természetesen nem állítom azt, hogy Heidegger ne figyelne a nyelv működésére, sőt nagyon is tekintettel van interpretációjában a német nyelv költészeti hangzására, illetve a szavak etimologikus kapcsolatára. Azonban a nyelv eredendő figurativitása – annak ellenére, hogy ő sem tud kibújni alóla, ahogy Derrida több előadásában is rámutat (vö. DERRIDA, *Les fins de l'homme*, 129–164.) Heidegger életművében mégsem foglal el központi helyet a költői nyelv értelmezésekor, sokkal inkább a hermeneutikai ontológiájába való integrálhatóságra helyezi a hangsúlyt, mely a versek interpretációjának irányát egyértelműen megszabja.

[6] KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbéke. Szabó Lőrinc 1929–1944,* Szépirodalmi, Budapest, 1974, 218–219.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tális kettősség által jellemezhető ember lépett,[7] s ezzel megnyílt az interpretáció mint reflexió lehetősége önmaga számára.[8] Mivel Foucault-nál az episztemék kizárják egymást, ezért a nyelvi-reprezentációs kérdés középponti létének felfüggesztődéséig az ember nem is foglalhatta volna el az őt megillető helyet,[9] hogy ezt követően az antropológia elindulhasson hódító útjára, melynek hatása az ezredfordulón túl is érződik.[10] A filozófia nyelvi fordulata ezek szerint az embert iktatta volna ki a gondolkodásból? *A szavak és a dolgok* Foucault-ja szerint talán igen, hiszen a szemiologizálódott ember státusa az objektív struktúrák uralmával és a jelek mindenhatóságával a hermeneutikai *itt-lét* ontikus és ontologikus kitüntetettségét[11] valóban felfüggeszti. Természetesen nem állítható, hogy a strukturalizmus felelős azért a metafizikai teherért, melyet Heidegger próbál destruálni a humanizmus-levélben – hiszen a levél előbb született, mint ahogy maga a mozgalom kiteljesedett volna –, de kétségtelen, hogy a strukturalizmus szintén rendelkezett egy olyan *ember*-fogalommal, mely a hermeneutikai tradíció alternatívájaként fogható fel.

A strukturalizmus talán legmegragadhatóbb jellemzője a már Derrida által is kritizált középpontvonzalma,[12] melyhez képest az ember mindig csak másodlagos lehet. Az ember helye (az olvasatban? a struktúrában?) mindig egy kulcsjelölőhöz képest határozódik meg (például Lévi-Strauss esetében a tudattalan vagy Lacannál a Másik), s így olyan paranoid struktúrák[13] jönnek létre, melyek az ember kitüntetett helyét elleplezik, s ezt még az olyan posztstrukturalista kezdeményezések sem voltak képesek teljes mértékben rehabilitálni, mint a Deleuze–Guattari szerzőpáros *nomadológiai* tanulmányai, melyek a hangsúlyt a skizoid struktúrákra helyezték.[14] Természetesen ugyanolyan hibás dolog lenne egységes irányzat képét festeni,

[7] Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája,* ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 356 skk. Foucault az ezt követő oldalakon egyben a megismerés történeti jellegét is hangsúlyozza.

[8] *Uo.,* 336–337.

[9] „[A] klasszikus nyelv, mint a reprezentáció és a dolgok *közös diskurzusa*, mint az a hely, amelynek belsejében a természet és az emberi természet metszi egymást, teljes mértékben kizár minden olyasmit, amit az »emberről« szóló tudománynak« nevezhetnénk." *Uo.,* 348.

[10] *Uo.,* 381–383.

[11] Martin HEIDEGGER, *Lét és idő,* ford. VAJDA Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2001², 29.

[12] Jacques DERRIDA, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* = Uő., *L'écriture et la différence,* Seuil, Paris, 1967, 410–411.

[13] Lacan kifejezése olyan struktúrára utal, melyben egy rögzített kulcsjelölő *(fallosz)* szabja meg a többi jelölő helyét, s kivételes helyzete miatt bármelyik helyettesítésére képes. Vö. Jacques LACAN, *The Psychoses. The Seminar of Jacques Lacan,* III., szerk. Jacques-Alain MILLER, W. W. Norton & Company, New York, 1993, 29–43.

[14] Vö. Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI, *Anti-Oedipus,* Minnesota UP, Minneapolis, 2000.; Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia,* Minnesota UP, Minneapolis, 2005.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mint figyelmen kívül hagyni a fogalmak plasztikusságát az egyes életművekben. Amíg a tudattalan Lévi-Strauss számára a megoldás volt arra, hogy az etnológiát elvonatkoztassa mindenfajta szubjektivitástól és ideológiától, közös platformot alakítva ki megfigyelő és megfigyelt számára, addig Lacan esetében a tudattalan maga jelentette a problémát és a vizsgálódás tárgyát. A strukturalizmus így az általa nem annyira feltárt, mint inkább megalkotott objektív struktúrákra koncentrálva lényegében megkerülte az ember kérdését. Berekesztve ezzel mindenfajta reális ontológiai igényt, a létet is szem elől vesztette.[15] Az ember így alakult egy jellé a többi között, miáltal egy olyan felemás antropometrikus[16] diskurzus vált uralkodóvá a filozófiai antropológiában, melynek nézőpontja – habár valóban felfüggesztette az *a priori*t mint tényezőt ember és lét viszonyában –végletesen rögzült, ellentmondva a klasszikus humanizmus alaptételének, miszerint minden dolgok mértéke az ember.

A strukturalizmus azonban új irányt is mutatott az interpretáció számára: az ellentétek rendszerében, az elemek puszta jelentéséről az egymáshoz való viszonyukra helyezte a hangsúlyt. Igaz, az egyén elvesztette a háttérben lévő (s gyakran talán ezért tudattalanként hivatkozott) struktúrák feletti uralmát,[17] s így az ember, maga is figurává alakulván a strukturalista olvasatban, feloldódott a szövegben, hogy decentrált szubjektumként bukkanjon fel újra. Joggal merülhet fel ezzel kapcsolatban az antihumanizmus vagy sokkal inkább az ahumanitás vádja, azonban szem előtt tartandó, hogy nem pusztán jelentésre vagyunk ítélve, hanem számolnunk kell a jelentések működésével *(mechanics)*[18] is. Ennek megfelelően a strukturalizmus lehetőséget biztosítana – az ember univerzális eszméjének radikális elutasításával – arra, hogy az adott kontextus függvényében határozódjon meg

[15] Vö. Lévi-Strauss rokonsági rendszerekkel folytatott vizsgálatai: Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia,* I–II., ford. SALY Noémi – SZÁNTÓ Diana, Osiris, Budapest, 2001. A vizsgálódások egyértelműen arra az igényre építenek, hogy az egyes struktúrákat egy náluk mindig nagyobba tudják belehelyezni (így jutva el egyfajta megértéshez), míg végül a természeti világhoz nem érnek. Ez természetesen feltételezi nyelvi és gondolkodásbeli univerzálék jelenlétét, de az ember továbbra is a háttérben marad csakúgy, mint a mítoszelemzéseknél, melyekben Lévi-Strauss a témák kombinációját tekinti az egyedüli szervezőelemnek. (Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája,* ford. MIKLÓS Pál = *Strukturalizmus,* I., vál., bev., összekötő szöveg HANKISS Elemér, Európa, Budapest, é. n. [1971], 134–148.) Ha az akkori francia szellemi életben keresünk hasonló univerzálét, akkor Fehér M. István szerint talán Sartre-nál lelhető fel az a fajta egyetemes megértésfogalom, mely lehetőséget ad az ember előtérbe kerülésére, igaz, ez a kijelentés inkább kapcsolható a hermeneutikához, semmint a strukturalizmushoz vagy a fenomenológiai pszichológiához. FEHÉR M. István, *Hermeneutika és humanizmus = Hans-Georg Gadamer: egy 20. századi humanista*, szerk. NYÍRÓ Miklós, L'Harmattan, Budapest, 2009, 67–68.

[16] Paul SHEEHAN, *Modernism, Narrative and Humanism,* Cambridge UP, Cambridge, 2004, x.

[17] Jonathan CULLER, *In Pursuit of Signs* = UŐ., *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London, 1981, 37.

[18] SHEEHAN, *I. m.*, 55.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

az ember jelentése a jelek összjátékával, egy objektív struktúra produktumaként. E felfogás viszont figyelmen kívül hagyná azt a nem mellékes észrevételt, hogy a struktúrákat egy adott módszer segítségével maga a szubjektum konstruálja,[19] így hozva önmaga felett ítéletet. S szubjektummá alakulásával valójában felfüggeszti mindazon humanitást, amellyel valaha is rendelkezett.

A hermeneutikának a strukturalizmustól különböző univerzalitásigénye mind az ember, mind pedig az irodalmi szöveg esetén, a dichotómiákon felülemelkedve, sokkal inkább az eminens szöveg *igazságára* alapozza az értelmezés lehetőségeit. Isert idézve az irodalom „az írás médiumaként jelenlévővé teszi mindazt, ami másképp elérhetetlen, vagyis az emberi képlékenység, változékonyság tükreként jelenik meg akkor, amikor számos korábbi feladatát átvette a többi médium."[20] Az irodalom kezdettől fogva az ember önmaga számára való jelenlétének makacs vágyát jelentette, mely a fikcióképzés aktusán keresztül látszik beteljesíthetőnek. Ezzel nemcsak ellenáll mindenfajta referencialitásnak, hanem képes egy olyan határátlépésre is, amely a meghatározottból a meghatározatlan felé mutat,[21] vagyis nem a definiálás szándékával közelít az emberhez. Bár Iser nem ruházza fel a fikció aktusát egyértelmű ontológiai jelentéssel, mivel az mindig egy adott interpretációs nézőpont által válik elnyerhetővé,[22] mégis az irodalmi szöveg olvasása révén működésbe lépő megértés viszi közelebb a befogadót nemcsak a szövegben foglaltakhoz, hanem saját magához és ontológiai alapjaihoz is. Derridával szólva az így értett eminens tapasztalat révén válik az ontikus közelség lakozássá,[23] a nyelv pedig ahhoz a hídhoz[24] kezd hasonlítani, amelyik összeköti a folyó két partját, ami maga is *hely*, illetve egy másik helyet teremt saját létéhez való hűsége (önazonossága) által. Csak a híd megépülése után beszélhetünk egy új helyről. A nyelv így közvetít lét[25] és ember között, s legtökéletesebb mediális funkcióját hol máshol, mint az irodalomban találhatnánk meg.

[19] Szintén Lévi-Straussra utalnék itt, aki a strukturalista módszert „változó tartalmak állandó formáinak" felfedéseként határozta meg, melyet azonban külső, objektív eszközökön keresztül vélt megvalósíthatónak, melyekre a szubjektum egyáltalán nincs befolyással. (Lévi-Strauss, *Strukturális antropológia*, II., 223–224.) Az ontológiai beágyazottságtól való függetlenedés igénye hovatovább még mindig létező törekvés: vö. Dan Sperber, *A kultúra magyarázata: naturalista megközelítés,* ford. Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 33.

[20] Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 11.

[21] *Uo.,* 23.

[22] *Uo.,* 44.

[23] Derrida, *Les fins de l'homme,* 156., illetve vö. „Az ember nem úgy van a világban, ahogy a víz a pohárban vagy a ruha a szekrényben"-gondolattal: Heidegger, *Lét és idő,* 72–73.

[24] Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken* = Uő., *Vorträge und Aufsätze*, szerk. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, 156–157.

[25] Gadamer ugyanakkor rámutat arra, hogy a lét „nem merül ki ön-megmutatkozásában" (Hans-Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció,* ford. Hévizi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Heidegger a műalkotást, azon belül is legfőképpen az irodalmat ruházza fel a képességgel, hogy közelében az ember máshol találja magát, mint ahol lenni szokott,[26] s a lét igazsága mellett tartózkodva, a létező nyitottsága által az *emberi* a valódi jelentését nyerheti el. A műalkotás közelében történő lakozásunk ellentmondása, hogy az igazságnak az említett eseményjellege *(történő igazsága)*, mely visszavezeti az embert önmagához, egy olyan esztétikai tapasztalaton alapulva valósul meg, melyben azonban soha nem lehet teljesen önmaga.[27] Ez az esemény az igazságot úgy hozza elő, hogy megőrzi annak elrejtettségét.[28] Az igazság felmutatása és a költészet eminens módon függnek össze a hermeneutikai művészetelméletben,[29] így a *poiesis* előállításként egyszerre vonatkozik a műbe belevonódott[30] igazságra, s az ember megragadására. Heidegger Hölderlin-interpretációi olyan ontológiai szerepet szánnak a poézisnek, mely képes megnyitni és láthatóvá tenni, *kivetíteni* (és közvetíteni) azt, „amibe a jelenvalólét mint történeti már eleve belevetett."[31]

A költészetnek ez a lételméleti kitüntetettsége és megalapozó szerepe egybecseng a Derrida-tanítvány Lacoue-Labarthe azon állításával, mely a lírai szövegben az egyedi tapasztalat leírhatóságára koncentrál a barthes-i olvasható–írható szöveg és a de mani olvasható–olvashatatlan dichotómiákkal szemben.[32] A kérdésfeltevés – lehet-e olyan élményről beszélni, melyet a nyelv érintetlenül hagy? – közvetlenül az írás mint archivációs technika, mint (igazság?)megőrző aktus, mint a reflexiót biztosító médium[33] és az élmény összekapcsolódása után történik.

Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 20.), hanem éppoly eredendő benne az is, hogy egyszersmind megvonja magát, *visszahúzódik* abba(n), amiben megmutatkozik.

[26] HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* 25.

[27] Bacsó Béla szerint Gadamer az igazság történő hozzáférhetővé tétele helyett a hangsúlyt arra a felismerésre helyezte, hogy a mű „*a maga eseményjellegében* jelen van, annak tartásaként vagy éppen tarthatatlanságaként, ahogy az ember *van*." BACSÓ Béla, *Művészet és esemény = Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet,* szerk. FEHÉR M. István – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2004, 20.

[28] A techné fogalmát Heidegger az antik görögségre hivatkozva sem nem szépművészeti sem pedig nem a kézművességhez köthető értelemben érti, hanem sokkal inkább egyfajta előállításaként az el-nem-rejtettnek. Ez azonban soha nem pusztán kéznél lévő, hiszen ennek ellenáll eseményjellegén kívül az is, hogy az el-nem-rejtettséget soha nem mi feltételezzük. Vö. HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* 40–41., illetve Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik* = Uő., *Vorträge und Aufsätze,* 35.

[29] HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* 56.

[30] *Uo.,* 48.

[31] *Uo.,* 59. Vö. HEIDEGGER, *Magyarázatok…,* 50.

[32] Philippe LACOUE-LABARTHE, *Poetry as Experience,* ford. Andrea TARNOWSKI, Stanford UP, Stanford, 1999, 15.

[33] „[A] »látható nyelv« az, ami egyáltalán lehetővé teszi az irodalmi szöveg nem-historizáló értelmezését." KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális" beíródás: Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez = Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet,* 26.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Egyúttal feltételezhetné az írás torzító jellegét is, noha érdekesebb ezt a kérdést Heidegger egy költőkkel kapcsolatos kijelentésével összeolvasni, mely szerint a költői szó *kimondott*[34] volta miatt a többiek emlékezése válik annak értelmet találó eseménnyé. A költői szöveg felidézése megakadályozza a felejtést[35] (valójában a dolog emberről való megfeledkezését), de magában is foglalja azt, és mint alteritás[36] tapasztalatára nyitottság működik. Az élmény, mely a lírában megfogalmazódik s a szövegben beírásra kerül, feltételezhetően e visszagondolás által válik egyedivé. Ehhez azonban nem elég csupán kimondani, szükség van az írás közvetítő szerepére, Lacoue-Labarthe-nál az írás–élmény kérdése így látszólag szemben áll a heideggeri kijelentéssel. A költői *Dichtung* működése Heidegger szemében csak a beszélgetésben-lét változatos struktúráiban képes elgondolni az embert, de nem az irodalom sajátjaként kellene-e tekinteni a leírást, mely egyrészt megteremti a közvetíthetőség lehetőségét, másrészt lehetővé teszi az emlékezést? Míg Heideggernél a költemény a mértékfelvétel, a költői szó pedig a lakozás legteljesebb megjelenése, addig Lacoue-Labarthe egy olyan *semmit* rendel a költeményhez, melynek kimondására a szöveg törekszik.[37] Ez a törekvés azonban érthető módon összeomlik a semmi elérhetetlensége miatt; maga a semmi kerül közelebb az emberhez, megengedi kimondani magát neki. Ez a történő élmény tartozhat leginkább a költészethez, megnyitva az emlékezés lehetőségét csakúgy, mint ahogy az ember a semmibe helyezve döbben rá egzisztenciájának terhére.[38] A beszélgetésben-lét magának a gondolkodásnak a jellege, ami sokkal inkább ráhangolódásként vagy hallgatásként fogható fel, semmint beszédként. Így a Lacoue-Labarthe-

[34] HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* 34. Azonban Kulcsár-Szabó Zoltán megfigyelése alapján Heideggernél nagyon is jelen van az inskripció materialitása a műalkotás kapcsán: a *der Riss* egy metonimikus viszony révén magában hordozza a metszésnek vagy karcolásnak, tehát a *bevésődésnek* az aktusát. (Kulcsár-Szabó Zoltán, *Figurativitás és történetiség Heidegger* A műalkotás eredete *című művében* = Uő., *Tetten érhetetlen szavak: Nyelv és történelem Paul de Mannál,* Ráció, Budapest, 2007, 180–181., 199.) A föld és az anyag vitája, a *Riss*, mely reflektál a műalkotás anyagiságára és az immateriális ragyogására is. *Uo.,* 185. Ehhez még vö. Martin Heidegger, *Das Ding* = Uő., *Vorträge und Aufsätze,* 179.

[35] HEIDEGGER, *Magyarázatok…,* 101.

[36] Lacoue-Labarthe felfogásában is megtalálható a költészetet a művészettől függetlenítő funkcióval rendelkező *das Unheimliche*, amely képessé teszi a befogadót az idegenségre való nyitottságra, hiszen maga sem független az elkülönböződés dinamikájától (LACOUE-LABARTHE, *I. m.,* 44). Az idegenségre való ráhangolódást az önmagán belüli idegenség biztosítja (vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Ifjúkori írások*, ford. RÉVAI Gábor, vál. MÁRKUS György, Gondolat, Budapest, 1982, 163): a *das Unheimliche* elidegenedése vagy elidegenítése az emberre s az emberi egzisztenciára van hatással, „nem nyit meg egy másik tartományt" (LACOUE-LABARTHE, *I. m.,* 48.), hanem magához az emberhez vezet minket vissza.

[37] *Uo.,* 19.

[38] Vö. Martin HEIDEGGER, *Mi a metafizika?,* ford. VAJDA Mihály = Uő., *Útjelzők,* 120.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nál megjelenő *wanting-not-to-say*[39] kifejezésre úgy tekinthetünk, mint az eredeti beszélgetés alapfeltételére: a hallásra való képesség adja az igazi mondás létezésalapját.[40] Heidegger ezzel a kijelentésével nemcsak jelzi a költők kivételes helyzetét a lét szavára hallgatással történő megszólalás képességét, de egyben a műalkotás befogadóját is olyan pozícióba helyezi, mely nélkül maga a mű sem őrizhetné meg önazonosságát. A költészet tehát akkor is az embert hozza közelebb valódi létállapotához, amikor esetlegesen megfosztja önuralmától, s olyan nyitottságra hangolja, mellyel képesnek kell lennie akár önmaga felfüggesztésére is a nyelv el-különböződő közbenjárásával a költői szövegben.

Vagyis az emlékezéssel együtt egy olyan önfelejtés megy végbe a poézis medialitása révén, mely teljes mértékben megköveteli az embertől, hogy rábízza magát a nyelvre,[41] hiszen a színre vitt egzisztencia csak a poétikai diskurzus által valósulhat meg.[42] Lacoue-Labarthe azonban egy sajátságos katasztrófaként értelmezi az önfelejtést, s az én elbizonytalanítását, mely a *das Unheimliche* nyelv általi lehetőségén és közvetítettségén keresztül történik, s a költészet ebben az értelemben válik nála a nyelv parabáziszává. Nem két egymást erősítő diskurzusról beszél, hanem éppen egymással szemben állókról, mivel a költői szöveg zavarba hozza a *das Unheimliché*t, s ezzel megszünteti az ember decentralizálását[43] az egzisztenciának és magának az embernek kimondásával úgy, hogy önmaga (ti. a költői diskurzus) mégsem válik egy katasztrófa (ti. a nyelv) katasztrófájává.[44] Ha ezt összevetjük Kulcsár Szabó Ernő azon megfigyelésével, hogy az irodalmi nyelvben egy olyan immateriális „közeg medializálódik, amely a maga mediális státusát mindig előzetes nyelvi tapasztalatot megszólaltatva képes csak elfoglalni",[45] a nyelv (és ezen belül is leginkább az írás, ami Lacoue-Labarthe szövegének olvasatában véleményem szerint szorosabban összekapcsolódik a nyelvvel, mint a beszéd) mint katasztrófa valójában egy olyan referencializáló olvasásnak történő ellenállás metaforája,

[39] LACOUE-LABARTHE, *I. m.*, 19.

[40] Vö. GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 37. Gadamer itt nem egyszerű felmondásról, sokkal inkább egyfajta leolvasó aktusról beszél. Ehhez még lásd HEIDEGGER, *Lét és idő*, 56.

[41] Mindez akkor is igaz, ha szem előtt tartjuk olvasó és szöveg szerződéses jellegét, melyet Iser az eljátszott beszédhez *(enacted discourse)* kapcsol. A szövegben, mely rámutat önnön fiktív voltára, olyan jelzések mutatkoznak meg, melyeken keresztül a szerződés alapját jelentő konvenciók kerülnek a felszínre. E jelek közül a legtartósabbnak Iser az irodalmi műfajokat tekinti, melyek a szerződéses viszonyok sokaságát képesek kialakítani „szerző és olvasó között" (ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 32–33.) Az önfeltáró fikcionális szöveg megköveteli, hogy az olvasó ezeknek megfelelően közelítse meg, ami együtt jár a valósághoz való viszonyának megváltozásával is (*Uo.*, 34.). Erre a beszédre – legyen bármennyire szerződéses is – az ember kénytelen rábízni magát, ha a szöveget meg akarja érteni.

[42] LACOUE-LABARTHE, *I. m.*, 48.

[43] *Uo.*, 49.

[44] *Uo.*, 51. A költészet művészeten belüli- és kívüliségéről vö. *Uo.*, 51–54.

[45] KULCSÁR SZABÓ, *Az „immateriális" beíródás*, 50.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mely nem engedi a költői képet megfosztani saját – figurativitás értelmében vett – materialitásától.[46] A költői diskurzus „nyelvfelfüggesztő" működését így biztosítja a nyelvi alakzatokon túl egy sajátosan imaginárius horizont megnyitását, ami párhuzamosan működik a nyelvnek a *das Unheimliche* lehetősége mellett azzal a potenciáljával, hogy a poézis immateriális medializálhatósága révén ne egyszerűen csak a képzeletbeli, hanem az olvasható is hozzáférhetővé váljon a befogadó számára az esztétikai tapasztalatban.[47] Az ember helyét talán ennek a közelében jelölhetnénk ki a líraolvasásban: a költői szó *figura és létmód* metszéspontján helyezkedik el az eseményszerű befogadásban. A szöveg megíródása és a hozzá kapcsolódó olvasása az emberhez képest határozódnak meg, aki aktív közbenjárásával vezeti el a szöveget önmagához, ugyanakkor a szöveg írásbelisége, az írás kultúrtechnikaként való felfogása képes lehet az embert a már fentebb említett eredeti létmódjához juttatni a „klasszikus-romantikus antropológia humánideológiai konstrukcióinak"[48] leleplezésével. Az irodalom így értett medialitása az embert a megértési létmód egy olyan sajátos alakzatába pozicionálja, melyben egyaránt szembe kell néznie a szöveg „jelentésével" és retorikai adottságaival úgy, hogy közben magát a megkülönböztetést felfüggeszti.[49]

A dekonstrukció által – bizonyos szempontból folytatva az ember heideggeri rehabilitációját – markánsan újraérvényesített tropológia interpretálása a hangsúlyt a nyelvre helyezte, ellentétben az irodalmat (és az embert) ideológiailag vizsgáló irányzatokkal, melyek definitív igényű fellépésükkel éppen ezt gátolták.[50]

[46] „[A]z inkább »látott«, mint »olvasott« költői kép ugyanis éppúgy kizárja az alakzatok nyelvének *olvashatóságát*, mint a szemiózisban jellé egyszerűsített közlés a költői szó nyelvi létértékét." *Uo.*

[47] Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Küszöb és forgóajtó* = Uő., *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2004, 12.

[48] Kulcsár Szabó Ernő, *Szellemi stúdium vagy a szövegiség technológiája?* = Uő., *Szöveg, medialitás, filológia*, 83.

[49] Ez egyben reflektál a Foucault által ikeralakzatoknak nevezett irodalom–filológia dichotómiára is: „az irodalom nem egyéb a filológia megkérdőjelezésénél […]: a nyelvet visszavezeti a nyelvtantól ama beszéd lemeztelenített hatalmához" (Foucault, *I. m.*, 338.), míg a filológia „egyidejűleg empirikus és kritikai is akar lenni" és így „csak pozitivista és eszkatologikus lehet" (*Uo.*, 358.). Ilyen nézőpontból szemlélve az ellentétet, az utóbbi diskurzusában az ember valóban egy beígért, de korlátozott igazságként jelenne meg. Azonban ha a filológiára nem úgy tekintünk, mint a holt jelek tudományára, vagyis észrevesszük, hogy maga a filológus sem a puszta betűvel találkozik, hanem azt már eleve megérti, akkor nemcsak az irodalom találja magát szemben a szavak „vad és parancsoló erejű létével" (*Uo.*, 338.), hanem magának a filológiának is számolnia kell az objektivitás feladásával a megértés kiiktathatatlansága miatt. Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *A látható nyelv elkülönbözése: hermeneutika és filológia* = Uő., *Szöveg, medialitás, filológia*, 96. Továbbá érdemes még megemlíteni de Man ismert tanulmányát, melyben hermeneutikát és poétikát egymástól elválasztva egyesíti az értő irodalomolvasásban: Paul de Man, *Reading and History* = Uő., *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2002[6], 56.

[50] Vö. Kulcsár Szabó, *Szellemi stúdium…*, 82.; illetve Lőrincz Csongor, *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Anonymus, Budapest, 2002, 10–11. Továbbá:

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Vagyis a dekonstrukció vállalkozása tömören úgy fogalmazható meg, hogy visszavezeti az irodalmi szöveget az eszméktől és egyéni intencióktól annak nyelvéig: a kisajátító értelmezői célok helyett a szöveg saját akaratát kívánja kidomborítani. Gadamerrel szólva így az interpretáció az ember és a világ között képes megteremteni „a tökéletessé soha nem tehető közvetítést",[51] mely közvetettségével is a legközvetlenebb az emberhez képest, s így már nem értelem*találás*, hanem értelem*adás*.[52] A Kulcsár Szabó Ernő által képviselt *immateriális beíródás* az irodalom saját(os) eseményeként így határozza meg az interpretáció lehetőségeit, melyek mindig többet képesek befogni, mint puszta konvenciókat, mert a történetiségen túl a szöveg igényének és jelenének (aktuális artikulációjának) megfelelően adódnak az ember számára.

…az *Egy humanistához* ontológiai rehabilitációjában

Az eddig írtakra támaszkodva Szabó Lőrinc *Egy humanistához* című versén próbálom meg bemutatni, hogy a bölcseleti és a retorikai olvasat hogyan segíti egymást az ember rehabilitációjának artikulálása szempontjából. A mű kezdetén egy kibontakozó etikai diskurzussal szembesülünk, mely az ember esszenciáját érintő érvvel támogatva a „Csak mert emberek?" kérdésben egy olyan *a priori* adottnak vélt világképhez viszonyítva kísérli meg az emberfogalom megkérdőjelezését, amely a metafizika sajátjává teszi a humanizmust.[53] Ez egyben olyan tautologikus, önmagába forduló érvelés is, mely feltételezi az ember abszolút voltát, így nem meglepő, ha Istenhez hasonlóként véljük megmutatkozni. Azonban nem szabad elfelejteni, hogy a lírai én feltételezhetően maga is ember, így a kijelentések, melyeket az emberre tesz, semmiképpen sem lehetnek objektívek: öncsalás lenne azt gondolni, hogy kiiktatható mindenfajta szubjektivitás.[54] Látszólag az idézett te az, aki az emberi létet képes a maga sajátlagosságában megragadni, a megszólító/megszólított humanista képviselné így az emberi méltóságot,[55] míg a versbeli én

„Az ideológia fogalma pontosan azt fejezi ki, hogy itt ténylegesen nem közlésre kerül valami, hanem egy mögöttes érdeket nyilvánítanak ki, amelynek ürügyül szolgál." GADAMER, *Szöveg és interpretáció,* 31.

[51] *Uo.,* 24.

[52] *Uo.*

[53] Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról",* ford. BACSÓ Béla = Uő., *Útjelzők*, 301.

[54] Martin HEIDEGGER, *Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk. A hermeneutikai szituáció jelzésére,* ford. ENDREFFY Zoltán – FEHÉR M. István, Existentia VI–VII., Supplemeta vol. II., szerk., utószó FERGE Gábor, Szeged–Budapest, 1996–1997, 7.

[55] „Heidegger visszavonulása a klasszikus humanizmustól egy olyan lépés, mely nem azért jelenti a tradicionális metafizika kritikáját, mert az embert *túlértékeli*, hanem azért, mert az ember

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a barbariznust. Azonban láthatjuk, hogy a paradox pozícióból megszólaló beszéd sokkal inkább egy *benne-lét*-struktúrát feltételez, mivel csak ennek segítségével képes a maga szubjektivitásában reflektálni az emberről szóló kijelentésekre. Tehát nagyon is emberi hanggal állunk szemben. Ugyanakkor a megszólalása („Magadnak is dicsfényt akarsz, / ha róluk így beszélsz!") mégis a te-re vetítődik – a másikkal kiteljesíthető közösséget a beszélő nem vállalja fel.

A második strófa már nem annyira az „esszenciális" létre, sokkal inkább a szenzualitásra koncentrál, melynek az emberhez való viszonyáról feltételezhetően ugyanolyan tévesen gondolkozunk, mint magáról a létről. Ez úgy reflektál a heideggeri együttes-jelenvalólét ontológiai szerkezetének azon aspektusára, mely szerint a többi ember sohasem csak érzékileg jelenik meg előttünk,[56] hogy egyben azt is tudatosítja, a másik ugyanolyan világalkotó létező, mint maga a megszólaló. Másrészt a szövegből kitűnik, az érzéseket magával az emberrel, legalábbis a humanizmus emberről alkotott képével nemesítjük meg Ekkor ismét olyan érvvel találkozunk, mely saját magából indul ki, így önmagát legitimálja. Az ember valóban ki van szolgáltatva az érzéseinek, de nem beszélhetünk általános érzésekről – ahogy emberi természetről sem –, mivel ezzel (ismét) csupán egy hamis középpontot hoznánk létre. A *rabhoz* kapcsolódik a szenzuális dimenzió, de valójában az ember az *úr* felette, hiszen mindez hozzá képest határozódik meg, így nem lehetséges, hogy az érzések uralkodjanak rajta. Ahogy Nietzsche fogalmaz: „ha szót tudnánk érteni a szúnyoggal, megtudhatnánk, hogy ez apró rovar ugyanevvel a pátosszal úszik a levegőben, s önmagát véli e világ repülő középpontjának."[57] Ez egyben kapcsolódik az *animalitás* sugalmazásához is: „Érezni tud minden tehén."

E kijelentés mentén két irányban is elindulhatunk vizsgálódásunkban. Egyrészt a következő versszakban megjelenő férgekre koncentrálhatunk, melyek szintén állatok, de ami még fontosabb, végül ezek fogyasztanak el minden élőlényt halála után. Egy metonímiával állunk szemben, mely a férgek és a koporsót kapcsolatán keresztül a halált idézi fel az olvasóban, s a férgekhez kapcsolt igazság ezek szerint nem más, mint az egyetlen biztos pont igazsága, a halálé. Másrészt a féreg az állatvilág legalján lévő lények közé tartozik, s így reflektálhat az embert okos állatként meghatározó gondolkodásra, amely Heideggernél – Derrida

»*emberségét (humanitas)* nem értékeli eléggé«. Heideggernek az *animal rationale* vagy a *homo animalis* még mindig túlzottan magán hordozza az animalitást." Simon GLENDINNING, *On Being with Others. Heidegger – Derrida – Wittgenstein*, Routledge, London, 2001, 70.

[56] Az érzékiség egyben a fentebb már röviden tárgyalt strukturalizmus egyik lényeges jellemzőjeként is felfogható: a jelölő érzékisége-érzékelhetőségének kitüntetett pozíciója, a phoné elsőbbsége, melyet felfogunk és nem megértünk. Vö. FEHÉR M. István, *Szó és jel = Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*, 59–60.

[57] Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3, 3.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

megfigyelése[58] alapján – mindig egyfajta köztességgel bír: kő és ember között van.[59] A nyelv hiánya miatt az állat sosem úgy áll a világban, mint az ember, nem nyitott a lét eredendő nyitottságára, csupán a természetben tartózkodik, s nem rendelkezik azzal az egzisztenciális teherrel, melynek révén a saját létére menne ki a játék. A róla való gondolkodás feltételezhetően ugyanúgy változatlanul hagyná őt, ahogy a botanika tudománya a növényeket.[60] Az emberről szóló diskurzus lényegi különbsége itt mutatkozik meg: mivel az ember lényegének meghatározása, mely a „lét igazságának kérdezése nélkül előfeltételezi a létező értelmezését",[61] szükségképpen metafizikus, ezért az *animal rationale* is az. A probléma gyökere, hogy innen gondoljuk el a humanitás fogalmát, s ezzel épp a gondolkodás tárgyát zárjuk ki a róla szóló diskurzusból. Ha így bánunk a létezővel, akkor megvonjuk tőle kitüntetett helyzetét, s igazsága valóban nem ér többet a férgekénél. Érdemes megfigyelni azonban, hogy az érvelés Epimenidész paradoxonába torkollik, mivel olyan általános jellegű érvet hoz fel, mely valójában magára a lírai énre s annak mondatára is visszahat: „»Igazuk van!« – Az mindig vitás." Az ember igazságának elbizonytalanításával[62] egyben magának a költészetnek, a műalkotásnak az igazságát is megtagadni látszik a vers, s ennek a képlékeny fogalomnak a helyébe az erő és akarat kettőse lép.[63] Az érdem és az igazság csak hamis részvétet szül, a fogalmak mind szennyezettek a múlt által, vagyis inkább a hagyományban való *benneállás* módjával.[64] A metafizika bevett fogalmaival szemben a fizikai szférához tartozó *erő* itt olyan esélyként jelenik meg, mely képessé tehet minket a humanizmus tévedéseinek leleplezésére magának az embernek a megvetésével.

Valójában a már említett együttes-jelenvalólétet akarja tudatosítani a lírai én, s megsemmisíteni az embert mint tárgyat és értéket.[65] Úgy nincsen emberi természet, ahogyan az animalitas metafizikai fogalma sem semlegesíthető azzal, hogy halhatatlan lélekkel vagy személyiséggel ruházzuk fel az embert. Ember és lét összetartozásának azonban el kell kerülnie, hogy megmaradjon az ontikus diskur-

[58] Vö. Jacques DERRIDA, *De l'esprit: Heidegger et la Question*, Galilée, Paris, 1987, 39–41.

[59] GLENDINNING, *I. m.*, 67. Vö. HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 33–34.

[60] Martin HEIDEGGER, *Ontologie: Hermeneutik der Faktizität*, szerk. Käte BRÖCKER-OLTMANNS, Klostermann, Frankfurt am Main, 1982, 15.

[61] HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról"*, 125.

[62] Figyeljük meg, hogy a kijelentés „»Igazuk van!«" az *igazság* szónak nem az általános alakjával él, hanem a T/3-assal, viszont az utána következő sorban már *igazság* formában jelenik meg. Ez összekapcsolható a már említett öncsalással a szubjektivitás kiiktatása kapcsán, valamint a későbbiekben előforduló abszolutizáló kijelentésekkel.

[63] KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai paradigma filozófiai megalapozódása Szabó Lőrinc költészetében* = *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, é. n. [1997], 163.

[64] HEIDEGGER, *Fenomenológiai…*, 23.

[65] HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról"*, 319.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zusról szintjén, így kevésbé egymáshoz viszonyításról, mint inkább a nyelv általi kölcsönös összefonódásról beszélhetünk, természetesen szem előtt tartva az ontológiai differenciát.[66] A lényeget a nyelvben találjuk meg, hiszen az ember az egyetlen, aki a lét világló tisztásába állítva férhet hozzá az igazsághoz úgy, hogy a lét által megszólíttatott. S ez egyben alátámasztja azt a már megelőlegezett következtetést, hogy igazság és lét csupán addig van, amíg ember is, hiszen a kitüntetett létező képes feltenni a kérdést, és saját alapjait újra lerakni. Itt figyeljünk még egyszer az „»Igazuk van!« – Az mindig vitás." kijelentésre, melynek mindkét része eleget tesz a humanizmus elveinek úgy, ahogy azt eddig elgondolták. A vers belső dialógusában a strófakezdő kijelentések és az azokat követő kommentárok csak látszólag, a szöveg retorikájában állnak egymással ellentétben, valójában ugyanahhoz a metafizikában megragadt humanizmusfogalomhoz tartoznak, ami a dolgokat kiszolgáltatja a megítélésnek („Istentől se volna kevés."), az emberre okos állatként tekint („Érezni tud minden tehén."), s nem hallgat a lét hívására sem („Az mindig vitás."). A humanizmus – versbeszédbeli dekonstrukciója révén – így válik azzá, ami ellen védelmet akar nyújtani: barbariznussá.[67] A hamis etika helyett, melyet a metafizikába belenehezült fogalomtár kínál fel, a hermeneutikai gondolkodás a lakozást mint az ember eminens alapját mutatja fel vagyis az ember tartózkodását létmódként szemlélve s fundamentálontológiaként elgondolva „a lét igazságába gondolatilag előrefutó gondolkodás" lényegeként próbálja meghatározni.[68] Így lehetséges meghatározás helyett a lét igazságára kérdezni, az ember lakozását *(das Wesen – das Wohnen)* a lét felől elgondolni: erre sem az etika, sem az ontológia önmagában nem képes. A valódi lakozást a létben és annak lakozni hagyásában *(das Wohnenlassen)* pedig csak a költészet valósítja meg, így képes az igazságot saját magában megőrizni a lét felé való úton levésben.[69] Ezért sokkal inkább a nyelvnek való megfelelés a költészet és nem értékmentés vagy eszmeiség, mivel a mértékfelvételt[70] az ideológia beszivárgása szükségképpen félreviszi, s olyan előzetes ráolvasásba torkollik a műalkotás és az ember kapcsán, melynek ékes példája lehet a humanizmus. Az irodalmi szöveg az ember rehabilitációjában így kerül kitüntetett helyzetbe.

Ha végrehajtjuk az *Egy humanistához* retorikai olvasatát is az ember lokalizálhatóságának szempontjából, akkor a fentebb leírtakat még inkább alátámasztja

[66] DERRIDA, *Les fins de l'homme,* 159.

[67] FEHÉR M., *Hermeneutika és humanizmus*, 72., illetve Heidegger, *Levél a „humanizmusról",* 298.

[68] HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról",* 328.

[69] Martin HEIDEGGER, *„…költőien lakozik az ember…",* ford. SZIJJ Ferenc = UŐ., *„…költőien lakozik az ember…": Válogatott írások,* vál., szerk. PONGRÁCZ Tibor, T-Twins–Pompeji, Budapest–Szeged, 1994, 207–208.

[70] *Uo.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a párbeszéd struktúrájában kialakított énpozíció, ahogy az látszólag jól elkülönül attól a hangtól, melyet egyszerre felidéz, s melynek kijelentéseire válaszol. A másik hangjának ily módon történő beépítése az én mondásába analógnak mutatkozik a versbeszéddel: „minden lírai megszólalás – mint beszédhelyzet – már »idéz« is, lévén, hogy nem ő hozza létre megszólalásának feltételeit."[71] Ahogy az én válaszairól megállapítottuk, hogy valójában ugyanabban a metafizikus-humanista diskurzusban mozognak, melyben az idézett hang mondatai, az aposztrophé működését ebben az esetben úgy kell szemlélnünk, mint ami a viszony létesítésével felszínre hozza a(z én által meghatározott) *másikon* keresztül az én valódi hangját, s ha szem előtt az aposztrophé azon jellemzőjét, hogy „színrevitele [...] csak khiasztikus ellentéteken keresztül képes megkonstruálni az én-t – amely ellentét magában az énben is létrejön [...] –, a megszólítás eseménye rögzíthetetlen folyamatot indít el, ahol én és te kölcsönössége nem látható át egyikük számára sem",[72] akkor az aposztrophét mint egy olyan potenciált kell elgondolnunk, mely lehetőséget nyújt az *én*-en belüli különbség felszínre hozására és az idegenségtapasztalat hozzáférhetőségére ezzel tropológiailag valósítva meg az együttes-jelevalólétet. A „nem szeretsz jól, míg nincs erőd megvetni az *embert!*" kijelentés erre a differenciára mutat rá, miután az én és a másik egymáshoz közeledő érvelésmódja felfüggesztődött, s a tételezett énben rejlő elkülönböződés *tematizáltból* a megértés által *megéltté* alakult át.

Az ember és alakzatai

Az én alakzatai: aposztrophé és prozopopoeia

Derrida Heidegger-kritikája és Kulcsár-Szabó Zoltán megfigyelésé *A műalkotás eredeté*nek törésfogalmával kapcsolatban (vö. 34. lábjegyzet) is jelzi, hogy magánál Heideggernél sem lehet figyelmen kívül hagyni a nyelv tropologikus mozgását, sőt a figurativitásra figyelve sokkal erőteljesebben artikulálódik az emberhez tartozó hely meghatározhatóságának kérdése. A nyelvi alakzatokkal felfüggesztett énstabilizáció, s ennek éppen az alakzatok segítségével történő tudatosítása az ember olyan *beíródását* implikálja a szövegben, melyet a líraolvasás során már nem lehet figyelmen kívül hagyni, amennyiben a humanzinuskritika gondolatát magunkévá tettük. De Man szerint a költői nyelv alapvető vágya, hogy közelebb kerüljön tárgya ontológiai státusához,[73] de ő maga is teremtő: folytonosan létrehoz

[71] Lőrincz, *I. m.*, 18–19.

[72] *Uo.*, 23.

[73] Paul de Man, *A romantikus kép intencionális szerkezete,* ford. Nemes Péter = Uő., *Olvasás és történelem: Válogatott írások,* vál. Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 124.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

valamit, ami nincs, azonban produktuma pusztán a dolog nyelvi posztulációja lehet. Ha tekintetbe vesszük Derrida azon kijelentését is, miszerint az életről és a halálról szóló diskurzusnak – s melyik szólhatna leginkább e kettőről, ha nem az emberről szóló – mindig logosz és grammé olyan viszonyaiban kell elfoglalnia a helyét,[74] melyek az ember nyelvben való megjelenésére, tehát a szövegben fellelhető figurális horizontjára helyezik a hangsúlyt, akkor érthetővé válik a retorika jelentősége a humanizmus dekonstrukciójában. Az ember alakzatai[75] közül így az *aposztrophé* és a *prozopopoeia* működését fogom megvizsgálni Szabó Lőrinc néhány versében.

Bár gyakran elfelejtjük, hogy a költeményekben valaki beszél, ha nem is mi vagyunk ennek a beszédnek a címzettjei, mégiscsak egy *hanggal* találkozunk, ami egy retorikai énen keresztül kapja meg eredetét a szövegben. Mindez a versekben olyannyira alapvetőnek tűnik, hogy az aposztrophé alakzatát ismert tanulmánya elején Culler mintha egyesen magával a lírával azonosítaná.[76] Ennek a kijelentésnek nem kisebb a tétje, mint hogy képes-e a vers valamit megtörténtté tenni, létrehozni vagyis elismerjük-e performativitását. Az aposztrophé ugyanis nemcsak kapcsolatot teremt két dolog között, hanem az énhez képest egy te-t határoz meg,[77] és fordítva: egy (akár jelen-, akár távollévő) megszólítotthoz képest magát a megszólítót. Ennek a performatív erőnek azonban van egy másik oldala is: az alakzat kódjait olvasva valójában olyan parancsokkal találkozunk, melyeket a retorikai én ad megszólítottjának, hogy az olyanná váljon, amilyenné a hang szeretné formálni. Az aposztrophéval tehát nemcsak teremt a szöveg, hanem az én egy saját magából származtatott dolgot rak előzetesen a te helyére, mely dolog csak ezzel a poétikai beavatkozással állhat a megszólított pozíciójában.[78] A versek szinguláris énjének illúzióját pontosan ez az aktus rekeszti be, hiszen például az *Egyetlenegy vagy* emocionálisan túlfűtött kezdete („Nem! Semmiért! / Az életet? / Se aranyért, se ingyen!") szükségképpen implikál egy előzetes kérdést (esetleg kijelentést), ezért mintegy arra adott válaszként értelmezhető. A másik néma marad a szöveg egészén keresztül, azonban ehhez a némasághoz képest határozódik meg a törede-

[74] Jacques DERRIDA, *Otobiographies* = Uő., *The Ear of the Other. Otobiography, Translation, Transference*, ford. Peggy KAMUF, Shocken Books, New York, 1985, 4–5.

[75] Ha elfogadjuk Lőrincz Csongor azon megállapítását – figyelembe véve, hogy a líraelméleti megállapítások mindig egy olvasáson alapulnak –, mely szerint magának az értelmező olvasásnak tudhatjuk be az alakzatok megalkotását a szöveg bizonyos szintű strukturálásával, akkor az ember értelmező jelentésadása ténylegesen megvalósulni látszik. LŐRINCZ, *I. m.*, 31.

[76] Jonathan CULLER, *Apostrophe* = Uő., *The Pursuit of Signs*, 151.

[77] Az aposztrophé olyan *tulajdonító-erővel* rendelkezik, mely független a megszólítottal kapcsolatos minden előzetes igényünktől (*uo.*, 156.), mivel a megszólítottat mindig a megszólítás aktualitása által felruházott tulajdonságok alapján engedi feltárni, így ellehetetlenít mindenfajta hivatkozást az esetlegesen ismert dolgokkal kapcsolatos *referenciális* tudásunkra.

[78] *Uo.*, 162.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zettsége által dinamikus és meggyőzni akaró retorikát használó *én*, mely ezzel saját textuális létét akarja bizonyítani, s így tisztába kerül *keretével* is („Ez vagy, ez a test, mely / mint szent kerítés őriz örökké"). A *szöveg-én* a prozopopoeia alakzatán keresztül lehetőséget kap a versben való megszólalásra,[79] s megmutatkozik benne a szöveg archivációs potenciálján túl a korlátozottság és bezártság pozíciója is. Az *örökké* szó és az azt követő „csak egyszer, csak most, csak itt sehol soha többé!" kijelentések feszültsége egyrészt vonatkozhat a kerítés építésének, vagyis az *arcadás* aktusának eseményjellegére, szemben a szöveg mediális tartósságának az újraolvasással összefonódó „végtelen" vagy inkább repetitív időstruktúrájára. Azonban felfoghatjuk az említett kijelentéseket olyan deiktikus érvényű megnyilvánulásoknak, melyek olvasásuk pillanatában a kerítésre mutatnak úgy, mint az arckölcsönzés *történésére*, hiszen idejük nem történeti idő, sokkal inkább vonatkoztathatóak az olvasás temporális struktúráira. Az *örökké* szó ellenben nem feltétlenül hordja magán a kerítés öröktől valóságát, így létrejöttének aktusa a szövegnek egy olyan üres helye, mellyel valóban utalhat a prozopopoeia előzetes működésére.[80] A *kerítés* mint alakzat helyzete egyben azért is kitüntetetté válik, mert a vers mindösszesen egyetlen hasonlatot használ ezen kívül („s oly árva, mint az isten"), azonban ez utóbbi sokkal inkább nevezhető hasonlításnak, semmint azonosításnak csakúgy, mint a *test mint kerítés* esetében. A kerítés figurális szingularitása és az aposztrophé által megszólított másik miatt szükségszerűen „társas" én közötti feszültség valójában egy olyan összetartozást teremt, melynek révén az én és a *másik* a kerítés *(test)* által válnak el, azonban éppen a kerítés megléte biztosítja e reláció kimondásának lehetőségét. Ez egy olyan metafikciós aktus, mely tükröt tart mind az aposztrophé, mind pedig a prozopopoeia elé. Egyrészt az én a saját és a másik helyzetét csak akkor tudja kimondani, amennyiben az a kerítésen (testen, *szövegtesten*)[81] keresztül történik, vagyis a közvetlen megszólítás lehetetlenségével szembe-

[79] A *hangkölcsönzés* az az alakzat, amely a beszéd szubjektumát előállítja: annyiban válik olvashatóvá a szöveg, amennyiben az olvasás előállítja a költői hangot. Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében,* ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 115.

[80] A prozopopoeia először arcot ad a hangnak, majd úgy kezeli, mintha az már kezdettől fogva ott lenne, s így megfeledkezik saját figurativitásáról. *Uo.,*112.

[81] A szövegtest kérdését talán érdemes összevetni Derrida Grammatológiájával, melyben a „természetes", belső írás, a „lélekbe írt isteni inskripció" és a „test külsőlegességébe száműzött technika" megkülönböztetésének eredetét vizsgálja (Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Budapest, 1991, 27.). A *test mint kerítés* hasonlat, mely az én olvastomban a szöveg prozopopoeikus metafigurája, egyben börtönként, korlátozásként is megjelenik a versben. A szövegtest, melyet az írás mediatizál, és a keret, mely összetartja a szöveget, analóg viszonyban állnak, s együttesen lépnek kapcsolatba az írással. Ez maga is egy újabb alakzatot alkothat, amennyiben figyelünk Derrida azon kijelentésére, miszerint „a lélek és a test problémája is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

sülve egy olyan fikcionális közvetítettség alapozza meg a megszólalás lehetőségét, amely az aposztrophé sajátja,[82] másrészt pedig a *test mint kerítés* hasonlat figurativitásával a prozopopoeia figuratív-defiguratív működésére is reflektál.[83] A nyelv ilyetén performatív feszültségekkel teli működése olvasható ki a „ne hallgass / őrültek szavaira" és az ötödik strófában feltűnő intés („De vigyázz: parancsok / öklöznek előre / könyörtelen.") között is, hiszen azon túl, hogy a beszélő én megszólalását már eleve a nyelv performatív aktusa teszi lehetővé, többek között maga is felszólításokat intéz („megtanúld, ne hallgass") a másik felé. Érdekes lehet megfigyelni, hogy a cselekedetek, melyekre a másik felszólíttatott, egyike sem tartozik a szenzualitás szférájába, hiszen még ha a *ne hallgass* parancs elsőre odatartozónak is tűnik, inkább *ne higgy* jelentésben olvasható a szövegben. Míg a „parancsok öklöznek előre / könyörtelen" nemcsak akusztikailag reflektál a saját alakzat voltára, hanem az eddigi performatív kijelentésekre konstatívan válaszol. S ez a megállapítás teszi *számkivetetté* a te-t, vagyis mintegy kizárja a vers szövegéből, hiszen az aposztrophé *történő viszonylétesítése* nélkül nem létezne sem a te, sem pedig az én. A „Számkivetett vagy, / de úr, ne felejtsd el!" mondatban az *úr* után ismét egy olyan performatív kijelentést találunk, mely a szöveg létrejöttének eredendő aktusára is reflektálhat a „Számkivetett vagy" egyszerű állításával szemben. A zárásban megjelenő „Kívüled semmi sincsen" egyrészt tovább erősíti az *úr*-létet, másrészt szóhasználatában visszautal a verskezdetre, mellyel – amellett, hogy a már említett hasonlításos záráson túl a cím is megjelenik, megtehetjük az „egyetlenegyegyszer"–„csak egyszer" megfeleltethetést is – keretbe foglalja a szöveget, megismétli a kerítésépítését, melynek tetten érése az olvasás során realizálódhat.

Az *Én* című versben a prozopopoeia hasonlóképpen működik, mint az *Egyetlenegy vagy* szövegében: az általunk vizsgált alakzat metafigurái (ne feledjük, maga a prozopopoeia is metaalakzat)[84] lehetnek azok a *vas függönyök*, melyek leereszkedése után a beszélő már képes azt mondani, hogy *körém*. Természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni a feltételes módot és a verskezdő *Mintha* szót, mely a fikció

– tőle kölcsönzi metaforáit."(*Uo.*, 63.) A szövegtest így maga is egy metafora: az ember trópusa, lenyomata, kézjegye a szövegen, melybe aztán visszaírja magát. Érdemes talán összevetni még: Jacques DERRIDA, *Living on: Border Lines*, ford. James HULBERT = Harold BLOOM és mások, *Deconstruction and Criticism*, Routledge, London, 1979, 83–84.

[82] Vö. Bettine MENKE, *Az olvasás „prozopopoeitája" de Mannál. Az emlékmű kiüresedése*, ford. ÁRMEÁN Otília = *Paul de Man „retorikája"*, szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 33.

[83] „Hiszen a figurációnak, miközben megteremti a jelentés illúzióját, el kell felejtenie a nyelv tételező erejét, ami őt egyáltalán lehetővé teszi." *Uo.*, 49.; illetve vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Figuráció és defiguráció. A „tropológia" koncepciója Paul de Mannál* = Uő., *Tetten érhetetlen szavak…*, 124–125.

[84] „A prozopopoeia az alakkölcsönzés alakzata, a *face* (arc), a jelölés alakzata; azaz »egy alakzat alakzata«, és mint ilyen a jelölés, a 'valamit mondás' (apóriájának az) alakzata." MENKE, *Az olvasás „prozopopoeitája"…*, 49.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

„megnyitásának” metafikciós jellemzőjével bír. Iser ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Az ábrázolt világ a »mintha« világába történő átváltozása révén felel meg annak a célnak, amelyet a figuratív használata tűz ki célul”.[85] Az ábrázolt világ mint *mintha világ* nem azonos a valódival, hanem magán hordozza a fikció jegyeit, az olvasónak tevékeny képzeletével kell hozzájárulnia konstituálódásához – az ember definícióinak destruálása szempontjából különösen lényeges határátlépés révén a szövegvilágra adott reakciója eseményjellegre tesz szert[86] –, még akkor is, ha az aposztrophé kettős természete miatt (mint *oda-* és *elfordulás*) egy „mögékerülhetetlen kommunikatív összefüggés”[87] aktivizálásával találja szemben magát. A *Mintha* verskezdet és a „vas függönyök” leereszkedése által az én elnyeri beszélői pozícióját, mely, ha a fikció nem függesztené fel az empirikus világra vonatkozó referencialitást, meglehetősen paradox képet mutatna, hiszen az áthatolhatatlan, „ős eresztékeiken” (ti. a függönyöknek) keresztül nem jutna el hozzánk a hangja. Az *Egyetlenegy vagy*ban már megfigyelt korlátozás, a rabság tapasztalata szintén megjelenik, de itt a beszélőt a titkokkal azonosított saját alakzata korlátozza („rab vagyok a titkok között, / melyeket úgy hívnak, hogy Én”). Ez az azonosítás, és az én szétszóródása (ez a *Vezér*ben lesz igazán hangsúlyos) a titkokban egy metafora vagy inkább a névadás alakzata révén valósul meg („melyeket úgy hívnak”). Az önkorlátozás ilyen kifejezése után talán nem csodálkozunk azon, ha „e különös” falak „láthatatlanok / és puhák”, mivel így szemben a szenzuális tapasztalat bizonytalanságával – vagyis a könnyed függönyök helyett vasból készültekkel találkozunk, melyeket aztán puha, láthatatlan falakként nevez meg a beszélő – a tudás biztosságára kerül a hangsúly: „de az örök elrendelés / építette kapcsaikat”. Ezek a kapcsok többek között azért is vonatkoztathatóak a szöveg összetartó erejére, az elrendelés pedig a szöveg önszervező struktúrájára, mert a következő strófa egy hasonló felépítésű mondattal zárul („de ős eresztékeiken / áttörni sohse sikerűl”). Az *örök–sohse, kapocs–ereszték, építette–áttör* megfelelések a tudatban egy olyan sajátos szerkezetet hoznak létre, melyek az érzékelhetetlenség horizontjával együtt határozzák meg az én szövegbeli pozícióját reflektálva ezzel az arckölcsönzés aktusának empirikus keretek közötti tetten érhetetlenségére. A szövegen/fikción túlira vonatkozó referencia lehetőségét („Mi lehet odakint?!”) az önmagába forduló versbeszéd – az első versszakkal megegyező zárás előtt – egy szinesztézia („magánya kong”) és egy hasonlat („Úgy ugrálhatok benne, mint / gumicellában a bolond”) segítségével függeszti fel. Ez utóbbi a figurativitás *lehetőségeként* is megjelenik az *ugrálhatok* alak miatt, azonban a prozopopoeia fikcionálisan mediális keretein nem lehet csak úgy átugrani.

[85] Iser, *I. m.*, 37.
[86] *Uo.*, 39.
[87] Lőrincz, *I. m.*, 18.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A *Vezér*, mint már jeleztem, az én szétszóródása miatt lehet érdekes: a verskezdet hiába választja le a testrészeket a beszélőről, azonosíthatóságának alapját mégis ezek, illetve a „mondtam keserűen" önreflexív kijelentés szolgáltatja, mint „bárki más" esetében. A közösségtől való elkülönülés, s az ahhoz képest meghatározott változatos pozíciók adnak lehetőséget a többszörös aposztrophé megvalósulására, melynek révén a hangsúly a versben – elsőre talán meglepő, paradox módon – már nem az én–te vagy én–többiek viszonyra kerül, hanem az én különböző variánsainak egymáshoz képest megjelenő formáira. A „minden porcikám / és minden percem / és gondolatom szétosztogattam" az ént eredetté avatja, mely reflektál az aposztrophé már ismertetett aktusára, azonban „A cél: én vagyok, a cél: én magam" egy olyan jövőbeli horizontot implikál, melyet csak erősít az „él, ahogy a vetésben / az aratás" hasonlat. Ez a temporális tapasztalat az aposztrophé sajátja, amire az „amit magam sem értek" sor reflektál: az én mozgó helyzete, mely a viszonyítottakhoz képest határozódik meg, egyszerre foglalja magában az idő- *(vetés–aratás)* és térbeliséget („bennem a nép"), de a szimmetria a *titkos cél* újbóli felbukkanásával megtörik („ahogy másokat én, ahogy a boly a hangyát, a kas méheit"). A *vezéreltség* analógiája tömeg-egyén mintájára szerveződik, s figyelmen kívül hagyja az aposztrophé inkorporáló jellegét,[88] vagyis az én azon megváltozott pozícióját, mely szerint a *mások* már eleve benne és általa vannak. Az analógia alakzata az az „idegen önzés", mely megpróbálja a figurális viszonyok révén a másikat függetlenné tenni az éntől úgy, hogy emlékezteti az aposztrophé által létrejött ént önnön figurativitására. Az én erővel való azonosítása megismétli ezt a figuratív aktust, s újabb pozícióváltásokkal („egyetlen út, Legnagyobb alázat, *te*, legnagyobb hit", kiemelés – S. R.) disszeminálódik („Jelen vagyok az ország hetven városában, / ötszázezer szuronyban mutatok"). Figyeljük meg, hogy az én szétszóratása, az aposztrophé érvényesülése a (hadi)technika által valósulhat meg a természet(ből kölcsönzött analógiák: *boly–hangya, kas–méh*) ellenében. Az egymást követő megszólítások egy ilyen olvasatban már nem egy történetet mondanak el, hanem a versnek mint eseménynek válnak részeivé[89] úgy, hogy az alakzat (aposztrophé) fiktív medialitása és az írás saját temporalitása felfüggeszti a természeti időt *(vetés–aratás)*, s azt olyan *lehetőséggé* transzformálja, melynek eredménye egy jövőre nyitott jelenhorizont (ahogy a vetésben benne van az aratás). Ez nemcsak reflektál az ember történeti létmódjára,[90] hanem az említett nyitottság egyszersmind érvényessé válik fenomenalitás és figurativitás átjárhatóságára az olvasás során.

[88] Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *„Én" és hang a líra peremvidékén* = Uő., *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 101.

[89] CULLER, *Apostrophe*, 164–165.

[90] Vö. HEIDEGGER, *Lét és idő*, 36.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A szövegben megjelenő ember és technika kérdéséhez érdemes lehet még két vers (a *Börtönök* és a *Műhelytitok*) ilyen szempontból történő vizsgálata. A *Börtönök* beszélőjének verskezdet által biztosított temporalizálódása („Mindig egy testbe zárva lenni?") után a lélek-agy ellentéte háromszorosan is bele van írva a szövegbe: „mint egy teremben, / száll a szó". A hasonlat alakzata egyértelműen a materiálisnak nevezhető *agyamban*-hoz tartozik, mely egyben térbeli kiterjedést is biztosít neki a „terem" által, míg a *lelkemben*-hez a „száll a szó" alliterációján keresztül megvalósuló légiesség tartozhat. Az ellentét nem figuratív, hanem akusztikai szinten (magas–mély szembenállás) másodszor is megismétlődik. A „visszajön megint: / és másképp, mint sorsom szerint" ugyanakkor a *más*kép*p*-ben (kiemelés – S. R.) megjelenő *kép* szó miatt már azt implikálja, hogy a szálló szó mediális státusa megváltozott, melyet erősít a kijelentés: „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz". Az érzékelés – már ismerős – kiiktatása, s a *gép* megjelenése a szövegműködés technicitását tolja előtérbe, mely az *inskripció* által ejti foglyul a visszatérő, szálló szót, ahogy az én pozíciójával együtt annak hangját is feltartóztathatatlanul bevési. A kép írásképként kapcsolódik össze a beszélőnek adott arccal így archiválva a retorikai én beszédét („még pusztulnom is lehetetlen"), de a „másképp, mint sorsom szerint" kijelentés feltételezi, hogy a szabadon szálló szó sokkal inkább a lírai énhez vagy a lírához tartozhatna, melyre illuzórikus lehetőséget ad a vers zárlata: „egyszer majd elrontja magát." Hasonló kijelentéssel találkozhatunk a *Műhelytitok* című versben is, mely explicite kimondja én és beszéde különbségét: „sokszor már-már alig hiszem, hogy / én írom a verseimet." A test és az agy itt azonban ellentétbe kerül, s nem az előbbihez kapcsolható a kép technikája, hanem az agy zakatol úgy, mint „egy megőrült ingyen mozi." Ugyanakkor tekinthetünk úgy a filmre, mint ami az *imagináriust*[91] képviseli a szövegben, a vad és hozzáférhetetlen fantáziát,[92] a test fáradtságával és nehézkességével szemben. Bár a test lehet az egyedüli, ami lejegyezheti a szöveget, az agy mégis egy olyan vizuális médiummal azonosul, mely képes megjeleníteni és rögzíteni a képeket; s talán ez utóbbi tulajdonsága miatt áll ellentétben az álom immaterialitásával és megközelíthetetlen temporalitásával. Az álom képes felmutatni a „tiszta" Imaginárius a maga rögzíthetetlenségében, mely így a költői képzelet alakzatává válik, míg az agy olyan technikai médiummá alakul át, mely kisajátította a test szerepét, sőt meg is haladta azt, hiszen „a zűrzavar is kész, egész kép / az érzés műhelyeiben, / a pillanat is kész / örök kép." Látszólag egy tökéletes médiummal állunk szemben, melynek feltételek nélküli léte ellenszegül az időnek, azonban a folytatásban megjelenő „ha él, mely fogja, a keret" hozzátoldás már felmutathatja

[91] Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok,* ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2004, 26–27.

[92] Vö. Jacques LACAN, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, 543.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

korlátait. Tehát mindenképpen szükség van *én*-re, hogy keretbe foglalja, és a testre, a szövegre, az aposztrophé viszonyteremtő alakzatára, hogy színre viszi ezt a különleges médiumot. Azonban a *fogja* írásképét mellőzve, az írásos formából kiszakítva a hierarchia megfordul, s a textualitás aktusa által az énnek biztosított kitüntetett helyzet felfüggesztődik, hogy helyét ez a vizuális médium vegye át, mely képes újrateremteni az ént (erre a vers zárlata a következőképpen reflektál: „elromlik a műhely, / melyben gép s nyersanyag vagyok, / s úgy megszabadulok a verstől, / mint testétől a halott") annak keretein belül, s az énnel együtt saját magát is: az írás mediális teréből való kiszakadás szükségképpen a hang énről történő leválásával jár együtt.

A Te alakzata: antropomorfizmus

Az aposztrophé és a prozopopoeia működésmódjának vizsgálata után érdemes kitérni az antropomorfizmusra, mely a három trópus[93] közül talán leginkább az énhez képest meghatározható másikhoz kötődik. Az „én–te relációk tételezése és előtérbe helyezése által"[94] kap lehetőséget a lírai megszólalás arra, hogy magát az emberi tudatot kivetítse vagy áthelyezze. Az én valamilyen azonosításon keresztül biztosítja a másik megszólalását.[95] A másik *tételezése* a beszélő által ugyanakkor nem fogható fel csupán egyirányú viszonyként így az antropomorfizmus működésmódja nemcsak az prozopopoeiához[96] válik hasonlatossá, hanem az az aposztrophéhoz is. A másik posztulációja egyben az ember tételezése, tehát előfeltételezése mindannak, ami emberi, ami az emberhez általánosságban köthető. Az antropomorfizmus működésmódja ugyanakkor hordoz magában annyi egyediséget a tulajdonnévvé alakulásban, hogy eleve adottnak tekintve képes legyen ellenállni a tételezés aktusának. Ez a defiguratív mozgás a *Semmiért egészen*ben jól megfigyelhető a lírai én által meghatározott kívül-belül struktúrán és ehhez képest a megszólított helyzetén. A már az eddigiekben is megjelent *én mint börtön* kép, mely egyáltalán lehetővé teszi a megszólalást, itt már nyíltan egy olyan jogi diskurzusban helyezkedik el, mely ösztönzőleg hat az én önmagába fordulására s a bezártságot stabilizálni

[93] Barbara Johnson veszi észre, hogy de Mannál az antropomorfizmus nem trópus, inkább egy olyan hasonlat, melynek révén ismertnek vesszük a dolog emberi tulajdonságait. Barbara JOHNSON, *Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban,* ford. FÜZI Izabella = *Figurák,* 136.

[94] Jonathan CULLER, *Líraolvasás,* ford. FÜZI Izabella = *Figurák,* 122.

[95] De Mannál az antropomorfizmus ezen azonosítás miatt játszik kiemelkedő szerepet, mivel a szöveg líraként való olvashatóságát pont ez a líraként való azonosítás teszi lehetővé. Culler ezért látja az antropomorfizmus feltárhatóságának lehetőséget a versekben. *Uo.,* 126., 130.

[96] Vö. Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái,* ford. VÁSTYÁN Rita – Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji, 1997/2–3., 110.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

látszik, mivel „bent maga ura, aki rab / volt odakint". Azonban a törvény totalitása képes átlépni a felállított határokat („és nem tudok örülni, csak / a magam törvénye szerint") ezzel reflektálva a megszólalás alapjának szerződéses jellegére. Az én tételező hatalmával akarja a másikat uralma alá hajtani („Nem vagy enyém, míg magadé vagy"), saját alakzatába integrálni, a tulajdonnevet pedig kisajátítani: a nevet, melyre a külső és belső törvény nem képes hatni.[97] A másik posztulációja csak a prozopopoeia és az aposztrophé figurális kötöttségein keresztül valósulhat meg,[98] az antropomorfizmus pedig egy olyan rögzítéssel vagy azonosítással lehetne képes ezt meghaladni, mely az ember egyértelműnek tekintett fogalma által adná meg a másiknak azt, ami őt megilleti, s *visszafoglalásával* önmagát is fel tudná menteni a konvenciók alól.

Azonban itt nem egy élettelen dolog emberi tulajdonságokkal való felruházását láthatjuk, hanem sokkal inkább egy élő eltárgyiasítását egy hasonlat révén („míg nem vagy, mint egy tárgy, olyan / halott és akarattalan"). Így egyrészt megmentheti az emberhez tartozó jogi diskurzustól, másrészt pedig könnyebbé teszi reintegrációját az énbe, hiszen hozzá képest határozódik meg a te, rajta keresztül gyakorolja hatalmát. A másik felfüggesztése jelentené a törvény alóli kibújást, a nyelv performativitásától történő megszabadulást. A külsőnek bensővé tétele maga is az aposztrophéhoz tartozik, így nem a másik elfoglalásával, hanem éppen végtelenségén[99] keresztül nyílik meg annak lehetősége, hogy az én úgymond felszabaduljon a törvények és alkuk alól. A vers zárásában megjelenő „és én majd elvégzem *magamban*, / hogy zsarnokságom *megbocsásd*" (kiemelés – S. R.) mondatban a megbocsátás *megértés* jelentésben is értelmezhető, s az én továbbra is tételezett másiktól függetlenített önmagát lényegében a másikon keresztül szemléli. Itt már nemcsak arról van szó, hogy az én domináns módon lépne fel a te-vel szemben vagy megpróbálná bekebelezni, hanem éppen a másik válik az önreflexió egyedüli biztosítékává. A törvények így elveszítik érvényességüket, s a másik az én által egy olyan lehetséges pozícióba kerül, mely megmagyarázza a „szerelmes vers" keretét is: talán érdekes következtetésekre jutunk, ha a *kacérság* kérdésköre felől vizsgáljuk meg a verset. A szerelem és a birtokvágy ugyanis jogi viszonyt feltételeznek a szöveg szerint, melynek alapján nem lehetne bensővé tenni az én és a másik kapcsolatát. A kacérság talán azért felel meg jobban a vers által kifejezett viszonynak, mert a szerelemmel ellentétben nem lehet számon kérni, s az a birtokvágy, illetve birtokviszony sem jelenik meg benne, mely az embert a törvényeknek

[97] Jacques DERRIDA, *La Mythologie Blanche* = Uő., *Marges de la Philosophie*, 290.
[98] LŐRINCZ, *I. m.*, 106.
[99] Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Jelenkor, Pécs, 1999, 60.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

teszi kiszolgáltatottá.[100] Bár a lírai én egyértelműen magának akarja a megszólítottat, ezzel ugyanazt a viszonyt rekonstruálná, amely elől a másikhoz menekül: a másik behódolása szükségképpen azt jelentené, hogy a szöveg egy újabb jogi diskurzusba helyeződik át a versbeszéd végtelen ismétlődését előidézve. Az eltárgyiasítás, a másik humanitásának felfüggesztése révén válna egyedüli módon lehetségessé az én felszabadítása a törvények alól, mivel csak így biztosított egy újabb alkukötés megkerülése. Ez az eltárgyiasítás azonban a megszólítás révén hozza működésbe az antropomorfizmust: az én így egyszerre uralja a másikat és őrzi meg másságában. Az én tehát úgy van kiszolgáltatva a te-nek, hogy egész embert tételező beszéde, a vers teljes szövege, a felsorolások, mindazon tulajdonságok, melyektől meg akarja fosztani, hatnak arra a másikra, melyet nem tud eltárgyiasítani. Ahogy Simmelnél a férfi ki van szolgáltatva a nőnek, úgy függ az én megnyilatkozása a te-től: az én tételezi a másikat, akárcsak a férfi a női kacérságot, számára az mégsem hozzáférhető és nem is számon kérhető. Ahogy az aposztrophé is egyszerre oda- és elfordulás, úgy a kacérság is magában hordja ezt a lehetőséget.[101] Vagyis a tételezett, de fenomenálisan megragadhatatlan állapot kísértetiesen hasonlít az eddig vizsgált figurák működésmódjára, melyek a döntés aktusában találkoznak. Ugyanis a döntés vet véget a kacérságnak és biztosít lehetőséget az arc- és hangkölcsönzésre, dönteni kell ahhoz, hogy a líraolvasás elkezdődhessen, hogy valamit úgy olvashassunk, mint aminek jelentése van.[102] A *Semmiért egészen* fordított, tárgyiasító antropomorfizmusa éppen a szöveg embertételezése ellenében működik, vagyis mindazon tulajdonságok, melyekkel a másikat felruházza, a döntés következményeként semlegesítődnek. Az olvasó döntése, hogy lírát olvas, s a hangot visszavezeti figuratív alapjaihoz, és a szövegbeli én döntése, hogy a másikat tárggyá alakítsa, összefonódnak: az ember csak e döntés alapján létezhet a szövegben, mivel így jut hozzá alakzataihoz. Saját eredetére emlékezése pedig defiguratív potenciállal bír, hogy az én és a te minden megvalósuló lehetséges és dinamikus struktúrájában megmarad a távolság, melyet éppen a megszólalás idézett elő. Vagyis az a megszólalás, mely lehetőség ad a nyelven belüli posztulációra, egyben redukálhatatlan távolságot tart fenn a beszélő és a másik között, mellyel megakadályozza, hogy bármikor is képes legyen az én az eredeti döntés felfüggesztésére. A másik azzal biztosítja a beszéd lehetőségét, hogy nem olvad bele az alól, hogy megőrzi annak látszólagos autonómiáját, így az olvasás során nem mutatkozik meg nyíltan az a kölcsönös viszony, hogy egyrészt az én

[100] Georg SIMMEL, *A kacérság lélektana* = Uő., *A kacérság lélektana*, ford. BERÉNYI Gábor – BOGNÁR Virág, szerk. MIKLÓS Tamás, Atlantisz, Budapest, 1996, 12. (Köszönöm Pálfalusi Zsoltnak, hogy felhívta a figyelmemet erre a szövegre.)

[101] *Uo.*, 16.

[102] MENKE, *Az olvasás "prozopopoeitája"…*, 46.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a te-hez képest határozódik meg, de én-be, mivel egy olyasfajta rámutatás, mely világossá tenné, hogy hozzá képest határozódik meg, csak egy újabb tulajdonviszonyt képezne, s ezzel a deixissel egyben berekesztené én és te (tételezett) kapcsolatát. A másikon keresztül tehát az én úgy szabadítja fel magát a törvények a te-t eredetileg az én tételezi. Amíg a szövegben felsorolt tulajdonságok az azonosítással valósítják meg az antropomorfizmust (vagyis a megszólalás lehetőségének figurativitását emelik ki, emlékeztetik a hangot saját eredetére), addig az olvasás során a névadás aktusa megy végbe: megszületik a másik neve a beszélőhöz képest.[103] Az én pedig úgy képes erre a másikra utalni *(megbocsásd)*, hogy közben tudatosítja: az ő hangja által íródott bele a szövegbe *(magamban)*. Habár a beszélő hang a másikon keresztül válik képessé a megszólalásra, folytonosan vágyakozik az ezt lehetővé tevő eredeti alku felbontására a te – aki éppen a versszöveg tételező ereje miatt tudja megőrizni szuverenitását – beolvasztásával; lényegében ez a dinamizmus idézi elő az olvasás kezdetét.

Az ember kettős inskripciója

Heideggert parafrazeálva megkockáztathatnánk a kijelentést: az ember kérdése („Csak mert emberek?") feledésbe merült, utalva ezzel az ember által feltett és az embert érintő kérdésre. Utóbbi egyenes következménye az előbbinek. Az első részben láthattuk, hogyan tértek vissza a 20. század egyes gondolkodói ahhoz, hogy az embert elméleteik tárgyává tegyék, meghatározzák, kijelentsék s problematizálják, míg egy idő után elfelejtsék feltenni a róla szóló kérdést: hol az ember helye? A humanizmus ezt annyira egyértelműnek gondolta, hogy dogmatizálva pozícióját, ellentétek tucatjai közé skatulyázta be az embert. A hermeneutikai vizsgálódása pedig úgy próbálta rehabilitálni, hogy valójában nem az embert kívánta definiálni, hanem vizsgálat alá vette az „embert": a nevet és mindazt, ami erre a névre rakódott rá az idők folyamán (metafizikai és axológiai feltételezéseket), hogy megtalálja az embert az „emberben",[104] ahogyan az a lét igazságából következik. Természetesen ennek kapcsán beszélhetünk humaniznusellenességről, de antihumanitásról semmiképpen. Remélhetőleg sikerült rámutatni, hogy a hermeneutikai irodalomértés nemcsak revideálta az ember helyzetét, hanem újra be is írta a hozzátartozó s a számára legmegfelelőbb pozícióba *(„propre de l'homme")*[105] az irodalmi szövegben egy olyan figurális hely biztosításával, mely nem csak a művek bölcseleti olvasatában biztosítja az ember *költői módon történő lakozását*. Ezzel

[103] *Uo.*, 60.
[104] SHEEHAN, *I. m.*, 19.
[105] Vö. DERRIDA, *Les fins de l'homme*, 148.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

egyben a szöveg értelmezési lehetőségeinek olyan új horizontját nyitotta meg, mely a metafizikai ködképek helyett a nyelvet avatta mértékké, tekintettel az ember megőrzésére is.[106] Amíg az embert mint invenciót kezelte az irodalomkritika, s nem mint *a szövegbe íródott hangot*, amíg a kritikusokban az a vágy élt, hogy az ember végességével szemben a lírát időtlen művészetként állítsák be, s ezzel a temporalitásból végtelent, az életből művészetet csináljanak,[107] addig a vers homlokterében tartózkodó emberről csak *fecsegni* nyílt lehetőség. A humanizmus kritikájának kellett bekövetkeznie ahhoz, hogy a hermeneutika emlékeztetni tudja az embert egzisztenciájára és a műalkotás igazságára, a dekonstrukció pedig hasonlóképpen tudjon eljárni az irodalmi szöveg és a nyelv figurativitásának kapcsolatában.[108]

[106] Vö. például a prozopopoeia esetében MENKE, *Az olvasás „prozopopoeitája"…*, 32.

[107] CULLER, *Apostrophe,* 169.

[108] Vö. „Akár a költői szó általános, immateriális igazságérvényéből, akár a szöveg alakzatainak stabilizálhatatlan retorikai mozgásából származtatjuk is az így előállt meghatározatlanságot, esztétikai tapasztalatként ez utóbbi azért lehet egyszerre fölemelő és fenyegető, mert az irodalom médiumával való szembesülés mindig egy lezárhatatlan találkozás eseménye. A valamit mindig »gondoló« nyelv medializálódásának eseményében ugyanis szöveg és nyelv olyan *összetartozó különbsége* nyilatkozik meg, amely a – »lenni« és »megmutatkozni« elválaszthatatlanságán keresztül – a műalkotást teszi ezen összetartozás csak (el)különbözésben megérthető történésének helyévé." KULCSÁR SZABÓ, *Az „immateriális" beíródás,* 51.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Lapis József

A szerelem és a halál alakzatai József Attila „Flóra-verseiben”

József Attila lírája úgy is elgondolható, mint a modern szubjektum válságtapasztalatát magáévá tevő, az egységként megmutatkozó én kifejezhetőségének megkérdőjelezésén túllépő, a szubjektum hozzáférhetőségének és konstruálódásának lehetőségeivel számot vető poétikai szerveződés. Az én elgondolhatóságának, megképződésének problémája „a jobb híján szerelmi lírának nevezett szövegfajtában”[1] a másik hozzáférhetőségének (avagy: hozzáférhetetlenségének) kérdéskörével találkozva olyan különleges dinamikában mutatkozik meg, melyben az én és a te mozgásban lévő, tételezett pozíciói egymást értelmezik és alakítják, úgy, hogy különbözőségük már előzőlegesen részben a kölcsönviszonyból származtatható. A József Attila-*oeuvre* Flóra-versekként megnevezhető darabjai a későmodern líra szerelmi alakzatának és szubjektumszerkezetének kidolgozásában mindeddig kevéssé játszottak szerepet[2] – vizsgálatuk e távlatból is indokoltnak tűnik.

Szabolcsi Miklós ekképp fogalmaz a Flóra-versekkel kapcsolatban: „Kétségtelen, hogy a Flórához írott versek az Edithez írottakhoz képest sápadtabbak, nem olyan izzóak és szenvedélyesek [...]. De úgy érzem: részletszépségekben gazdagok, és a szerelem mögött mindegyikükben ott rejtőzik az iszonyat és a halál előérzete.”[3] Úgy tűnik, Szabolcsi a művek (az Edit-versekhez képest) poétikai szempontból kevésbé radikális, kevésbé újszerű voltát emeli ki (mely ítéletet a recepció későbbi alakulása is jóváhagyta), ami egyaránt vonatkozhat a szerelemtematika lírai újragondolásának hiányára és a formai tradicionalizmusra. Egyes részletek (érzéki)

[1] Kulcsár Szabó Ernő, *A „szerelmi” líra vége – „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben,* Alföld 2005/2., 46–65., itt: 51.

[2] Ellentétben a Gyömrői Edithez írott, a későmodern vers szubjektumkonstrukciójára alapvető hatással lévő költeményekkel (legjellemzőbben: *Nagyon fáj*; *Magány*; *Gyermekké tettél*).

[3] Szabolcsi Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Akadémiai, Budapest, 1998, 771.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

esztétikai gyönyörteli volta mellett a másik tényező, mely mégis emel a szövegek helyi értékén Szabolcsi szerint, éppenséggel a halál alakzatainak feltűnése (s eme értékítéletben kétségkívül a kései korpuszhoz *és* a biográfiai véghez közeledés jelentősége vehető észre). Beney Zsuzsa is „viszonylagos költői apály"-ról beszél a Flóra-versek nagy részében,[4] mások azonban – mint alább részletezzük – úgy vélik, hogy a Flóra-versek különlegességét (s értékét) pontosan a versek modális, kontextuális, architextuális és tartalmi elemeinek ritkán tapasztalható feszültsége szolgáltatja. Beney Zsuzsa is úgy látja, „ez a hét, illetve tizenegy vers bizonytalan, nem egyértelmű és rendkívül nyugtalanító hatást kelt az olvasóban. Elsősorban a versek tartalmának-hangulatának, [...] tónusának inhomogenitása miatt."[5] N. Horváth Béla szerint „a szerelemről, annak beteljesedéséről és a kedves himnikus hangú dicséretéről szólnak a versek, s épp az igazi, a nagy érzelem az, amely észreveszi a leselkedő árnyakat, a szerelmet veszélyeztető erőket, indulatokat. [...] Összetettségükkel, érzelmi diszharmóniájukkal és dialogizáló etikumukkal megrendítőek ezek a versek, s alig érthető, miért nem szentel(t) nagyobb figyelmet az irodalmi tudat ezeknek a műveknek."[6] Mind Szabolcsi, mind N. Horváth arra mutat rá, hogy a Flóra-sorozat verseinek karaktere egyfelől az azt megelőző (szerelemi tematikájú) versekhez képest rajzolódik meg, s ez egyszerre írható le hangulatbeli, attitűdbeli változással, másfelől a mégis megmaradó (a későbbi művekkel is rokon) elmúlásérzet, kísértetiesség folytonosságaként. A költemények poétikai vonatkozásairól ennek fényében az mondható el röviden és általánosan, hogy az említett változás a szövegek szubjektumszerkezetére olyan hatással van, hogy a korábbi (s döntően az Edit-) versek radikális énszóródása, szétesése, illetőleg az én hangsúlyosan diszkurzív létesülése és különféle mediális feltételrendszerek általi színre vitele a Flóra-versek egységesebbnek tűnő, a romantikus szerelemi kódok énalakzataival inkább korreláló szubjektumpozícióival cserélődik föl. Többek között a semmi, az űr, illetőleg a halál motívumainak hangsúlyos jelenléte (továbböröklődése) is arra figyelmeztet, hogy a folytonos „önújraolvasás" nehezen definiálható alakzata József Attila lírájának egyik központi problémáját, kérdéshorizontját jelenti.[7] E költemények beszélője elsősorban abban érdekelt, hogy egységes ént legyen képes fölmutatni, avagy inkább megalkotni, mégpedig a nyelv, a költői szó médiumában. A klasszicizált formakultúra, mely a csoport több mű-

[4] Beney Zsuzsa, *Flóra* = Uő., *A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*, Argumentum, h. n. [Budapest], 1999, 261–268., itt: 261–262.

[5] *Uo.*, 264.

[6] N. Horváth Béla, *„Rejtelmek ha zengenek" (Flórának)* = Uő., *A hetedik. József Attila-tanulmányok*, Pannonica, Budapest, 1999, 126–142., itt: 127–128.

[7] Vö. Lőrincz Csongor, *Beírás és átvitel. József Attila:* „Költőnk és kora" = Uő., *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Ráció, Budapest, 2007, 186–209., itt: 186–191.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

vének (*Hexaméterek*; *[Én, ki emberként…]* stb.) sajátja, szintén ehhez az igényhez köthető, csakúgy, mint a versek (a Flóra tulajdonnévben azonosítható) te-jének sok tekintetben az udvari költészet hagyományához köthető felmagasztosítása, áldó beszédcselekvése, múzsaként való szerepeltetése[8] – látszólagos ellentétben az Edit-versekre jellemző te-szétírással és rá irányuló átokbeszéddel. Azért érdemes a *látszólagos* jelzőt használni, mert az áldás bár negatív előjelű párja az átoknak, a másik megteremtése pedig a másik elpusztításának, szerkezetileg nagyon is hasonló beszédaktusokról van szó, amit az is alátámaszt, hogy idővel, a Flóra-versek harmadik szakaszaként jelölhető művekben *(Ha nem leszel…; [Ha nem szoritsz…])*,[9] a modalitás újra az utolsó Edit-versek hangvételét idézi. S mindkét esetben a vers, a beszéd az, mely a destrukció, illetve konstrukció lehetőségfeltételét, közegét és médiumát adja. Továbbá az én térbeli s időbeli létesülése mindkét esetben a te létesülésének (létesítésének) kölcsönviszonyában történik meg, légyen szó egyszer énbomlásról, másszor énépülésről. (Ami megkülönböztetheti poétikai szempontból a két szövegkorpuszt, az az, hogy a Flóra-versek előtti szövegekben a szubjektumpozíciók felmutatása gyakrabban történik dehumanizált – technológiailag medializált – perspektívarendszerben, gyakorta vizuális közvetítődésként.)[10]

A Flórához írott első versek ujjongó, derűs, himnikus szólamán is rendre áthallatszik a kései versek sajátos alaphangja, Tamás Attila megfogalmazásában, „a mind teljesebb kihullás a világ egészéből, a mind teljesebb elidegenedés a külvilágtól, az önmaga belső világába zártság. […] A világ halottá merevül, kietlen űrré lesz körülötte."[11] Beney Zsuzsa kimondott felismerése az, hogy a Flóra-szerelem „legfőbb témája a halál elfogadása. A Flóra-versek nagy része József Attila halál-költészetének darabja; […] Mintha nagyon távoli, de mégis létező analógiaként Flóra itt a halál szinonímája lenne."[12] Amennyiben komolyan megfontoljuk Beney Zsuzsa különös értelmezési javaslatát, s nem a költői tudat pszichográfiai leírásában keressük a nyelvi anyag motivációját, arra a kérdésre kell keresnünk a választ, hogy miként épül ki az a poétikai alakzat, melyben a halál íródik bele

[8] A *Flóra 1–5.* első darabjaként szereplő *Hexaméterek* kapcsán írja Tverdota György, hogy a *Flóra* névnek három jelöltje van itt: „a költő ifjú szerelmesének személye, aki – mint tudjuk – csakugyan a Flóra keresztnévre hallgatott" változik át előbb „tavasz- és termékenység-istennővé", aki egyszersmind „a klasszikus hagyományok értelmében az újjáéledő tavaszi természetnek, s elsősorban is a virágoknak, a növényvilágnak a megszemélyesítője" Tverdota György, *A névvarázs poétikája*, Helikon 1992/3–4., 410–420., itt: 413.

[9] Vö. Szabolcsi, *I. m.*, 837–838.

[10] Ezzel kapcsolatban lásd Kulcsár Szabó Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség. József Attila és a humán visszavonulás költészete = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested". Tanulmányok József Attiláról*, szerk. Prágai Tamás, Kortárs – Mindentudás Egyeteme, Budapest, 2005, 13–38., itt: 25., 31–34.

[11] Tamás Attila, *József Attila = A magyar irodalom története VI.*, főszerk. Sőtér István, szerk. Szabolcsi Miklós, Akadémiai, Budapest, 1966, 332–384., itt: 373.

[12] Beney, *I. m.*, 265.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a Flóra névbe és amelyben az én vágybeszéde a semmivel való szembesülés szólamával rezonál. A halál alakzatai leghangsúlyosabban a *Flórának* című, a ciklus talán legtöbbre értékelt[13] darabjában vannak jelen, már a felütésétől kezdve az „űr" képzetének különböző felbukkanásain át egészen az utolsó strófáig. A versről – ezen időszakra egyébként általában is jellemzően – elmondható, hogy más József Attila-szövegekkel is párbeszédet folytat: Tamás Attila és Lőrincz Csongor olvasatában az *Eszmélet*tel (illetőleg a *„Költőnk és Korá"*-val), N. Horváth Béla pedig *A Dunánál*t emeli ki.[14] A 2. és 3. versszakot olvashatjuk továbbá a *Reménytelenül* első része záró képének[15] újragondolásaként:

Mert jó meghalni. Tán örülnék,
ha nem szeretnél így. Kiülnék
a fehérhabú zöld egek,
fecsegő csillagfellegek

mellé a nyugalom partjára,
a nem üres ür egy martjára,
szemlélni a világokat,
mint bokron a virágokat.

Másnak tűnik a két vers csillagközössége – míg az első esetben némán figyelik az így látványként megmutatkozó, szintén hangtalan, szinekdochikusan jelölt ént (s így valamiféle távolságot tartó közösséget alkotnak körűle), addig itt a *(fecsegő)* csillagok hanggal és beszéddel bírnak, ám az nem szükségképp következik az igéből, hogy egyszersmind társaságként érthetőek, akikkel aktívan szóba lehet elegyedni (hiszen a fecsegés nem elsősorban dialogikus beszédhelyzet). A „semmi ágá"-t pedig a „nem üres űr egy martja" váltja föl, melyben az „űr martja" épp azáltal lesz kevésbé meglepő és megdöbbentő, mint a „semmi ága", mert a „nem üres űr" paradoxona a képet logikusan is végiggondolhatóvá és értelmileg belakhatóvá, a vers egészének folyópart-képzetrendszere okán pedig vizualizálhatóvá

[13] „A *Flórának* talán az egész 1937. tavaszi József Attila-költészet utol nem ért csúcsa" (Szabolcsi, *I. m.*, 786.). „Tragikus, megindító szépségű vers" (Tamás, *I. m.*, 377.). „[S]zinte teljes egészében remekmű" (Beney, *I. m.*, 267.).

[14] Tamás, *I. m.*, 378.; Lőrincz, *I. m.*, 187. N. Horváth Béla, *A líra logikája. József Attila*, Akadémiai, Budapest, 2008, 438–439. Ugyanő, külső intertextust figyelve meg, Balassi-parafrázisként olvassa az első strófát (*Uo.*, 438.), Szabolcsi pedig az Ómagyar Mária-siralomhoz köti a *világokat–virágokat* rímpárt (Szabolcsi, *I. m.*, 785.).

[15] „A semmi ágán ül szivem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok." A József Attila-versek szövegét az alábbi (kritikai) kiadás alapján közlöm: *József Attila összes versei 1927–1937*, közzéteszi Stoll Béla, Balassi, Budapest, 2005.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

is teszi (szemben a *Reménytelenül* végének idegenségével). A *Flórának* alapvető retorikai stratégiája az, hogy domesztikálni igyekszik a halált, megszelídíteni, otthonossá tenni azt – s e folyamatban a Flóra névvel azonosítható te kétféle szereppel bír: egyfelől a halált (közelről) megelőző élet egyetlen fontos szereplőjeként mint az életintegráció lehetősége, vigyázója tűnik föl,[16] másfelől a halál sem rémisztő távlat, hanem elfogadottnak tetsző, s a másik hiányában várt állapot, illetőleg folyamat volna.[17] Én és te egyáltalán nem stabilnak tűnő kapcsolata az, mely élet és halál összefolyásának (a likvid metaforák meghatározóak a szövegben) a lehetőségéhez biztosítja a nézőpontot.[18]

Mert a mindenség ráadás csak,
az élet mint az áradás csap
a halál partszegélyein
túl, űrök, szívek mélyein

túl, túl a hallgatag határon,
akár a Duna akkor nyáron…

Ebbe a keretbe a Duna(-történet) retorikailag egy sajátos exemplumként ágyazódik be – a „Mert jó meghalni" és a „Mert a mindenség ráadás csak" magyarázó mondatokkal kezdődő szakaszok között egy emlékfelidézés történik, az én egy korábbi (Dunával kapcsolatos) történetet mesél el, melynek példázatértéke ugyanakkor fölöttébb bizonytalan. Egyfelől természetesen az először idézett sorok szituációjához s a halál topológiai elgondolhatóságához szolgáltat analógiát (s így láthatóan törekszik is a versbeszéd az értelmessé tételre, a képi idegenség visszaszorítására): „Ilyen lenne az űri szemle." Ám érdemes figyelmet fordítani – Flóra versbéli szerepének artikulációja miatt – az alábbi sorokra: „[…] el se hinnéd, / és én se hinném el talán, / ha nem tenéked mondanám." Eszerint a mondandó igazsága én és te viszonyának (itt hangsúlyosan beszédbeli helyzetének) függvénye, azaz Flóra személye az, mely egyik értelmezés szerint igazsággá váltja a szavakat,

[16] Utalhatunk e ponton egy hasonló értelmű szöveghelyre a *Hexaméterek*ből: „Látod, mennyire, félve-ocsúdva szeretlek, Flóra! / E csevegő szép olvadozásban a gyászt a szivemről, / mint sebről a kötést, te leoldtad – ujra bizsergek. / Szól örökös neved árja, törékeny báju verőfény, / és beleborzongok, látván, hogy nélküled éltem."

[17] Egy másik ciklusvers, a *Flóra 1–2* is kötődik ehhez az állapothoz, például az alábbi szakasz szerint: „Én, aki vele mindig hadakoztam, / kibékülnék a haragvó halállal."

[18] Szigeti Lajos Sándor fogalmazza meg, hogy „a halál és az életet megelőző nemlét együtt egy hosszabb folyamat, mint az élet, mely rövid ráadás csupán". Szigeti Lajos Sándor, *„Éltem és ebbe más is belehalt már". A halálra készülődés magatartása* = Uő., *A virrasztó költő. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 248–261., itt: 255.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lehetővé teszi, hogy a szavak történésként, a valóság létesüléseként legyenek fogadhatóak. De érthetjük úgy is, hogy a nehezen hihető (valószerűtlen) leírást az hitelesíti, hogy Flóra a címzett, mert a beszélő neki csak az „igazat" mondja. (A *Flórának* cím alapján e passzus az egész versre rávetül.) A *teneked* mellett ugyanakkor a *mondanám* is hangsúlyos helyzetben van, s így a beszéd némiképp az önbecsapás színreviteleként érthető, olyan performatívumként, melynek célja a vallomás (mind az én, mind a te számára) hihetővé tétele – azaz a beszéd retoricitása (s esztétizáltsága) válik nyomatékossá. Az idézett részben fontos az „én se hinném el talán" sor is, mely én és te szimmetriáját sugallja, ám a saját beszéd önmaga számára hihetőségét, részben a másiktól (a te értelmessé tevő jelenlététől) teszi függővé. Beney Zsuzsa értelmezési javaslatát (Flóra mint a halál szinonimája) újra fölidézve, az én beszédének igazsága így a halál távlata miatt nyer autenticitást, s az utolsó szakasz szerint ugyanez áll jót a vallomás hiteléért: „Mert szeretsz s nyugton alhatom, / neked én be is vallhatom // az elmulástól tetten érten, […]". Flóra tekintete és a halál pillantása nagyon közel kerül e versben egymáshoz; a másik szeretete okozta, de az elmúlás jegyét viselő nyugalom már a versfelütésben is különös módon fogalmazódik meg: „Most azon muszáj elmerengnem: / hogy ha te nem szeretnél engem, / kiolthatnám drága szenem, / lehunyhatnám fáradt szemem." Különös módon, mert úgy tűnik, hogy hiába áll egyedül Flóra az én és a halál között, a beszéd modalitása azt érezteti (s a rákövetkező sor meg is okolja: „Mert jó meghalni. Tán örülnék, / ha nem szeretnél így"), hogy talán nincs is már olyan nagy szükség az őrposztra. Innen érthető igazán, miért nevezi Tamás Attila „nosztalgikusnak"[19] a kezdősorokat: a halál egyelőre még nem elérhető, de vágyott otthonnak tűnik, amelytől a szerelem miatt megerősödő életösztön tartja csak távol az ént. A vers talányos záró sorai az én szerkezetéről és jellegéről szólnak: „Mert szeretsz s nyugton alhatom, / neked én be is vallhatom // az elmulástól tetten érten, / hogy önmagamba én se fértem, / a lelkem azért közvagyon / s azért szeretlek ily nagyon." E mondat felépítése és logikai sora szerint a vallomás beszédaktusát a szerelem–nyugalom és a halál együttes távlata teszi lehetővé és ösztönzi, a vallomása tárgya pedig az én önmagán túlcsapása, mely egyfelől az én közösségivé válásának,[20] másfelől, visszatérve mind a vers, mind az idézett mondat kiindulópontjához, a szerelemnek is feltétele. A retorika eme körkörössége, magába fordulása a költemény egészének struktúráját meghatározza (a Duna-példázat működésmódját is beleértve), jellemezve az én, Flóra és a halál kölcsönviszonyát, egymásba folyását, függőségét.

[19] TAMÁS, *I. m.*, 377.

[20] A „lelkem azért közvagyon" sor nem merül ki ebben az interpretációban, mely „én" és „lélek" azonosításán alapszik, miközben természetszerűleg nem csak stiláris okai vannak a más szó használatának.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

„Megalkotom szerelmemet…" – olvassuk *Könnyű, fehér ruhában* című versében, s úgy tűnik, József Attila Flóra-alakzata a szerelem s résztvevői: a te és az én megrendezésére tett kísérlet. Nem véletlen, hogy ezekben a versekben Flóra rendszerint az értelem őreként vagy helyeként, birtokosaként tűnik föl, amiből az én is részesül(het), s ami az én integritásának vágyával is rendre kapcsolatba kerül. Talán a legemblematikusabb szöveg e szempontból a *Flóra 1–5.* utolsó darabja, a *Megméressél!*, melynek ezúttal csak a jog nyelvi regiszterét használó negyedik strófáját idézem: „Ő az okmány, kivel a kellem / a porráomlás ellen, a szellem / az ólálkodó semmi ellen / szól, pöröl szorongó szerelmem." Flóra olyan biztos, mint az a törvény, melynek szövedéke nem feslik föl – ismét arra kell utalnom, hogy a Flóra-versek értelmezhetőek úgy, mint a korábbi költemények sajátos visszavonásai, újraírásai is. Ám ez a biztosság (és biztonság) korántsem annyira egyértelmű. A vers első négy versszaka harmadik személyben, kulturális allúziókkal dús,[21] erőteljes metaforikus beszédben jellemzi Flórát és azt, amit ő jelent a beszélőnek (például: „Ő a mezőn a harmatosság, / kétes létben a bizonyosság, / lábai kígyóim tapossák, / gondjaim mosolyai mossák."). A „szól, pöröl szorongó szerelmem" sor után, az utolsó két versszakra viszont a közvetlen te-hez fordulás, második személyű beszéd kezdődik el, mely elvileg sokkal hatékonyabb, a másik jelenlétét biztosító retorika. Ebben a szakaszban hangzik el az a mondat, mely a másik (az én számára) abszolút voltát fejezi ki, ugyanakkor a te-beszéd miatt nem konstatív jellegű beszédaktus, hanem illokúciós aktus is, mert (viszont)szerelmet könyörgő avagy viszonzást követelő háttérrel bír: „egész világom ege lettél, –". A megszólítás retorikája hiába vonja maga után a másik jelenlétét (illetve annak illúzióját), jelen szövegben éppenséggel a bizonytalanságot, kétséget erősíti azzal, hogy a pontos, erőteljes leíró jellemzések után látszik szükségesnek a Flórához fordulás. Mintha a beszélő nem bízna saját nyelvének erejében és hatékonyságában, s Flórától várná szavai igazságának jóváhagyását. Ez természetesen korrelál a kijelentésekben foglaltakkal, a nagyfokú kiszolgáltatottsággal. (Mely irreális kiszolgáltatottság ugyanolyan mértékű felelősséget is ró a másikra, aminek, mint említettük, a beszélő láthatóan tudatában is van, sőt szándékosan él ezzel az illokúcióval.) Az utolsó strófa felszólítássora így részben összegzése és következménye az eddigieknek (erre utal a „hát" indítás): „hát dícsértessél s hirdettessél, / minden korokon át szeressél / s nehogy bárkiben alább essél, / mindig, mindenütt megméressél!" A zárósor immár nem kifejezetten az okmány állhatatosságával bíró kedves iránti megkérdőjelezhetetlen bizodalom megnyilvánulása: a folytonos próbára

[21] N. Horváth Béla ír arról, hogy a *Flóra-ciklus* tudatosan játszik rá többféle szerelmi hagyományra, elbeszélésre és lírai megszólalásra, s idézi azokat. „A különböző korokból származó szövegrészek pedig oly módon szervesülnek, hogy világosan jelzik származáshelyüket, olykor eredeti filológiai, poétikai kontextusukat." N. Horváth, *A líra logikája,* 438.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

felszólításnak van némi zsaroló jellege, de legalábbis a felelősséget a te-re hárító eredménye is. (S ez következik az „egész világom ege lettél" vallomásából.)

Az *[Én, ki emberként…]* szintén a szerelmi vallomás beszédhelyzetét követi, én és másik bonyolult viszonyát rajzolva tovább, ám a korábbiakkal ellentétben nem a halál, hanem éppenséggel a szerelem által abból (időlegesen) kiemelkedő élet perspektívájából indítva.

Én, ki emberként vagyok, élve, boldog,
mint olyan dolgok, mik örökre szólnak,
hadd kiáltom szét az egeknek ujból –
Flóra, szeretlek!

Ajkaidról lágy lehü, száz varázslat
bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem
könnyü intését okos ujjaidnak,
mint leszek ember.

Flóra, karcsú, szép kehely, állsz előttem,
mint csokor van tűzve beléd a mennybolt
s napvirág felhők, remegő levél közt
hajlik az estnek.

Lelkemen szöktet, paripán, a képed,
épp csak érintvén vizeket, mezőket.
Két szemedből fűre, bogárra, tiszta
értelem árad.

Este van, mindent körüláll a csillag,
lásd, a mindenség aranyos kalitka,
benne itt vagy, én csevegőm, oh itt vagy,
rabmadaracskám!

A költemény az egyes szám első személyű névmás kimondásával kezdődik, és még ebben a strófában megtörténik a te (Flóra) megszólítása is, kijelölve a megszólalás kereteit. Az, hogy a versmondat, az első strófa értelme nem adódik könnyen, nem kis részben szintaktikai okokra vezethető vissza. Az én értelmezése, jellemzése az első sorban megtörténik valamiképpen. Az „én boldog vagyok" nyilatkozat bővítményei megszorító értelműek: az *emberként* és az *élve* attribútumokból adódhat a boldog állapot tételezése, mely kondíciók szükségesnek látszanak ahhoz, hogy

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

kimondható legyen a szerelmi vallomás (az én meghatározása egyben a *szeretlek* alanyának definiálását is jelenti). A konfesszió azonban nem kizárólag Flórának szól, hanem „az egeknek" is, ami jelentheti azt, hogy a vallomástevő mindenkinek szólóan teszi nyilvánossá érzéseit és közvetíti adorációját, amint kifelé kiabálja magántermészetű közlendőjét.[22] A közlendő így azonnal publikussá válik, a beszélő pedig, amennyiben a vers egészét értjük szerelmi vallomásként, önmagát sajátos költői pozícióba helyezi, a múzsai szerepkört ruházva rá – egyébként távollévő – megszólítottjára. Az „újbóli" szétkiáltás azonban, az ismétlésszerkezet beíródásával, a vallomás egyszeriségét, spontán kiáradó jellegét törli el, s sugallja, hogy a jelen helyzet legitimációját az első sorban felmutatott állapot adja: boldogként *és* emberként nyilvánítja ki mindenki előtt szándékát.

A strófa legkülönösebb része talán a második sor – „mint olyan dolgok, mik örökre szólnak" –, mely egy hasonlat részeként kerül elénk, és amely alakzat a bonyolult szintaktikájú mondatban valamiképpen a vers elején önmagát megnevező én (lét)állapotával függ össze. Zavarba ejtő, hogy az én saját létét dolog(i)ként, éppenséggel az *élve* kitételnek ellentmondóan határozza meg. A „szólnak" ige ugyanakkor előre is utal, a kiáltással, a vallomással, a szerelemről szólással vagy szerelmes szólással létesítve kapcsolatot, Flóra dicséretét zengve. A vers több olyan, hagyományos szerelmi toposzt is beépít képrendszerébe,[23] melyek dezantropomorfizációs karakterét azért érdemes kiemelni, mert úgy vélem, nem véletlen, hogy épp az „örök dolgok", a „hű kutya" és az „aranyos kalitka" (illetve a rabmadár) képzetei kerülnek egymás mellé: ezek ugyanis a költemény belső logikája alapján az én (és másik) literális értelemben nem emberi természetét hangsúlyozzák, szemben az emberként posztulált én nyomatékos felütésével. A szerelmes beszéd alanya, a „Flóra, szeretlek" kimondója egy olyan én, amely a kettős hasonlat folytán egyszerre a hangsúlyozott emberi, illetve az örökre szóló dolgok szférájához utalja magát. Az antikizáló „örök dolgok" toposza kapcsán utalhatunk mindenekelőtt Babits Mihály *Örök dolgok közé legyen hired beszőtt* című versére, melyben a beszélő azáltal állítana múlhatatlan emlékművet a csodált nőnek (a lovagi költészet tradícióját követve), hogy olyan, az egyiptomi szobrokat alludáló képzetekkel övezi fel őt, melyek a művészet „ércnél maradandóbb" voltát idézik. József Attila költeménye egyfelől szorosan követi a szerelmi líra e hagyományát, ám, mint látjuk, bizonyos pontokon el is bizonytalanodik benne – jelen esetben a versszak szintaktikai felépítése mozdítja ki a dicsőítő beszédmód elvárásrendjét.

[22] Az *egeknek* célzás mindazonáltal mégis jelöli Flórát is (az „egész világom ege lettél" nyomán), illetve a későbbi *Könnyű, fehér ruhában* dacos zárlatával is rokon: „Megalkotom szerelmemet… / Égitesten a lábam: / elindulok az istenek / ellen – a szívem nem remeg – / könnyű, fehér ruhában."

[23] Köszönöm Gintli Tibornak, hogy felhívta a figyelmem erre a szempontrendszerre és Oláh Szabolcsnak, akinek előopponensi véleménye több tekintetben segítette az elemzés kimunkálását.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A versszerkezetben ugyanis nem egyértelmű, hogy pontosan mire, illetve kire vonatkozik az „örök dolgok" hasonlat. Míg Babitsnál az örökkévaló jelenségekkel történő felruházás, ékítés értelemben jelenik meg a toposz, addig József Attilánál valamiképpen a szubjektum attribútumaként is érthető. Az ugyan kérdéses lehet, hogy az örök *dolgok* csak az énnek, vagy az *embernek* is hasonlítója, azaz a beszélő szubjektum sajátszerűségéhez köthető inkább, avagy az emberinek volna valamiképp általános jellemzője. Az én, az emberi és a dologi szoros egymás mellettisége ebben a strófában különös szövedéket alkot, egy tradicionális beszédaktus, a szerelmes vallomás kinyilatkoztatásának közegében. Ráadásul egy már említett másik befogadót, az *egeket* célozva.[24]

A második strófa (és egyben második mondat) képrendszere újfent paradox jelleget mutat, amennyiben a Flóra hatásához kapcsolható varázs bűvölete humanizálja az először állati képzettel meghatározott ént, éppenséggel azért, hogy az állati engedelmesség nézőpontjából nagyobb hatékonysággal fogadja be a másik emberiesítő értelmét. A „hű kutya" – József Attilánál is több ízben fölbukkanó[25] – közismert képzete azáltal nyer többletértelmet, hogy ismét az „emberi" ellenpólusaként mutatkozik meg az én, hangsúlyozottan tehát egy folyamat részeként, valamilyen változásban elgondolható létezőként:

> Ajkaidról lágy lehü, száz varázslat
> bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem
> könnyü intését okos ujjaidnak,
> mint leszek ember.

Némi körkörösséget figyelhetünk meg a vers jelentésalakulásában, hisz az előző strófa *emberként* történő én-definiálása tette lehetővé a szerelmi kinyilatkoztatást,

[24] Mindez kapcsolódhat a recepció azon megállapításaihoz, melyek szerint a Flóra-versekben a költői szó terem tőereje és a forma fegyelme volna az, ami akár az én, akár a világ rendezését hivatott elvégezni. Amikor erről beszélünk, abban az értelemben tehetjük, amelyet Horváth Kornélia (József Attila *névvarázs*-teóriáját értelmezve) vázol föl: „A költészet zálogaként értelmezett, a szó történetiségét hordozó képzet vagy belső forma ezért nem valamiféle statikus összetevő a szóban, hanem tevékenység *(energeia)*, mégpedig *nyelvalkotó tevékenység*." De a költő „nem egyszerűen a nyelv mágikus használatát aktualizálja; a nyelv mágikus-mitikus és költői működése közötti lényegi különbség abban áll, hogy míg az előbbi esetben a befogadó a szót a dolog autentikus megnyilvánulásaként érzékeli, addig az az utóbbiban a szó elszakad az általa jelölt dologtól (referenciától) és új, kizárólag az adott költői szövegekben létező és működő »referenciákat«, vagyis jelentéseket hoz létre." Horváth Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila* Rejtelmek *című versében* = Uő., *A versről*, Kijárat, h. n. [Budapest], 2006, 59–78., itt: 60.

[25] A *kutya*, szintúgy hasonlító szerkezetben, feltűnik például a *Tudod, hogy nincs bocsánat* végén („hisz mint a kutya hinnél / abban, ki bízna benned."), valamint a „hű" állati létre történik utalás a *Már két milliárd* kezdetű versben, szintúgy az „ember"-rel szembenálló helyzetben („Már két milliárd ember kötöz itt, / hogy belőlem hű állatuk legyen.").

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ám ezen alapkondíció a második versszak szerint épp Flóra mozdulata által valósul meg. A beszélő a maga által felügyelt szerelmi konstrukciótól (és a másiktól *mint* szeretett lénytől) várja, hogy képezze meg őt emberi szubjektumként (amely állapot a vers első sorára utal vissza, a boldogságra, de tágabb értelemben – második sor – az örökké való létállapotra is), amiben annak ellenére nincs paradoxitás, hogy e vágyteljesülés a viszony dialogikusságának függvényében térül el: a szerelmes én–te viszony különleges megértési helyzete ez.[26] A beszélő (úgy) tudja és azt tudatosítja, hogy a szerelem (s az élet) azáltal nyerheti el tökéletességét, ha az én, teremtettségében, aláveti magát a másik értelmes tekintetének, és engedi, hogy ő változtassa (váltsa) emberré – ám előbb el kell vesztenie emberi mivoltát hozzá, az állati kiszolgáltatottság állapotába kell kerülnie.

Összevethető ez a szerkezet a (hat évvel korábbi) Szabó Lőrinc-féle *Semmiért Egészen* szituációjával, melynek beszélője szintén azt látszik megérteni, hogy a tökéletes szerelemhez az egyik félnek mindenét el kell dobnia ahhoz, hogy szerelmi társává váljon a másiknak, ám (ott) a szöveg jelentésszerkezetének alakulása úgy bontja meg ezt az alapállást, hogy én és te viszonyában végül a szimmetria–aszimmetria-modell tarthatóságáról is lemond. S mi inkább azt érthetjük meg a versből, hogy a vallomástevés intencionális szerkezetét nem szavatolja a lírai nyelv anyagisága, s hogy a szerelmes beszéd leginkább a kettő közötti különbségként képes megmutatni magát. A *Semmiért Egészen* azért fontos vers, mert számol ezzel a különbséggel, s beépíti performatívumába. „Hogy rettenetes, elhiszem, / de így igaz. / Ha szeretsz, életed legyen / öngyilkosság, vagy majdnem az." A te szokatlan és erőszakos én alá rendelése, kétségkívül, etikai normasértés. A Szabó Lőrinc-vers sorai ugyanakkor nagyon precízek: a beszélő tudatában van saját beszédaktusának hagyományosan immorális, de legalábbis megdöbbentő érthetőségével, pontosabban azzal, hogy kulturálisan ekképp – *rettenetesként* – kell felfognunk bejelentését. Emiatt a „de így igaz" ellentételezés nietzschei inspirációjú, azaz azt jelzi, hogy e tradíció helyébe egy másik, másként működő igazságot állí-

[26] Kovács Béla Lóránt írja egy a későmodern szerelmi lírával foglalkozó tanulmányában: „A dialogicitás a saját identitását csupán a másikon keresztül véli megalapozhatónak. Az »én« éppen ezért a párbeszédben olyan hely lesz, amely a »te« válaszaitól függően mindig újraszituálódhat, és viszont. Ez a dinamika azonban nem teszi lehetővé, hogy a Saját valamiféle lényeggel bírjon, a Másik pedig ennek valamiféle kivetüléseként jöjjön létre. A szerelem itt már nem egy önazonos lélek rejtett érzéseinek megjelenése, hanem olyan (kölcsön)viszony, amely túlcsap az egyénen." Kovács Béla Lóránt, *Szerelmes trópusok. Szabó Lőrinc Amit még látott ciklusa,* Alföld 2004/4., 77–94., itt: 79–80. A szerelmi poétika változásáról és későmodern József Attila-i alakzatáról lásd még: Bókay Antal, *Líra és modernitás. József Attila én-poétikája*, Gondolat, Budapest, 2006, 154–164. „József Attila szerelemfilozófiájának (és talán egész költészete érvényes alapállásának) összefoglalója az, hogy a szerelem és a szeretve levés a személy meglétének, az önmagaság érzékelésének alapvető előfeltétele." *Uo.*, 161.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tana. A *Semmiért Egészen* beszédhelyzete, úgy gondolom, szintén a szerelmi együttlét, a működő, tökéletes viszony elérését célozza (azaz – nem az őszinteség közléseként, hanem vágykifejezésként – értett vallomásként írható le illokúciója),[27] és be is jelenti, hogy ezt nem a hagyományos szerelmes beszéddel és etikai kódoltsággal fogja megjeleníteni. Ezért is áll rögtön a második sorban a „Ha szeretsz…" bevezetés: a konstrukció csak e feltétel teljesülésével lehet működőképes. Szabó Lőrinc verse már az elejétől fogva azért sokkal felforgatóbb és megdöbbentőbb, azért vált ki az olvasóból sokkalta erőteljesebb reakciókat, mint József Attiláé, mert míg az utóbbihoz köthető öndegradációt, önfeladást köthetjük a líra szerelemi kódjainak hagyományához, sőt elvárásrendjéhez, s ezért nem ismeretlenként tételeződik, addig a *Semmiért Egészen* radikálisan (és jelölten) szakít ezzel a nézőponttal, s a másiktól kéri, követeli a vállalt identitásvesztést. Ennek célja azonban, hangsúlyozzuk, a tökéletes szerelmi viszony elérése, s így a vers *alaphelyzete* a klaszszikus szerelmi líra paradigmáján belül marad (bár a nézőpont radikális felcserélésével) – a szöveg egésze azonban megkérdőjelezi a paradigma érvényességét. A vers Kulcsár Szabó Ernő általi szoros olvasata mutatja meg azonban azt, hogy a „szöveg matériájában" miként történik más, mint amit a beszéd cselekvése előlegez, illetve hogy – már az előbb idézett első soroknál az „életed / legyen öngyilkosság" oximoronjának elemzésekor –, hogy az én „némelykor olyan messze kerüljön saját kijelentéseitől, ahol azok akár az ellentétükbe is fordulhatnak", s hogy „a szöveg végül szétválaszthatatlanul állítja és cáfolja saját kijelentéseit".[28] S emiatt állítható, hogy a gondolatmenetben a szerelmi líra ideológiájához köthető vallomást végül az *ígéret* beszédaktusa váltja föl – olyan ígéret, „amely performatív úton viszi színre az intimitás alanyainak fölcserélhetőségét".[29] Látjuk tehát, hogy a tervezett beszédaktus illokúciója rendre a nyelvi médium uralhatatlansága okán szenved csorbát, de épp emiatt képes a költői nyelv a szerelmes beszéd anomáliáit más és más szempontból megmutatni, illetőleg a szerelmi én–te viszony bonyolult antropológiai helyzetéről mindennél többet mondani (úgy, hogy, mint esetünkben, éppenséggel a szerelem hagyományos antropológiai alakzatait teszi zárójelbe).

A *Semmiért Egészen* abban az értelemben a klasszikus szerelmi líra tradíciójával létesít (vitázó) párbeszédet, amennyiben „magát a szerelmet távolról sem a másik

[27] Kulcsár Szabó Ernő szerint „ezek az emberi integritás-határokat támadó, a Másik szuverenitását sértő szövegek a ritmikusan tagolt, rímes beszéd különleges, hangzó materialitásán keresztül hívják elő a líra legősibb beszédaktusának emlékezetét, a mágikus nyelvi cselekvés illokúcióját" Kulcsár Szabó, *A „szerelmi" líra vége*, 47. Azonban „a saját szerelemélmény igaz önkimondása lehetetlen a kommunikációban: az őszinteség maga nem közölhető. A vallomás tehát épp a vallomás funkcióját képtelen teljesíteni" *Uo.*, 51.

[28] *Uo.*, 55., 57.

[29] *Uo.*, 61.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tökéletességétől megbűvölt vagy szenvedélye rabjaként cselekvő/szenvedő/követelő én intimitásvágyával hozza összefüggésbe."[30] Az *Én, ki emberként…* ezzel szemben az én – a szerelmi beteljesülés szempontjából – kényszerű, de ezért vállalt megsemmisülését és függő újrateremtését a másik bűvöletében látszik megvalósítani. A József Attila-vers a szerelmi költészet hagyományát követi és írja tovább azzal, hogy egyfelől megfordítja az Ady Endre-i „Általam vagy, mert meg én láttalak / S régen nem vagy, mert már régen nem látlak." kijelentést (azaz: azért és azóta létezem, mert Te szeretsz engem), másfelől a másik úgy van megalkotva istennőként a szerelmes költői diskurzusban (az istenülés klasszikus modalitású helye a harmadik strófa), hogy alkalmassá váljon az én (szerelem általi) stabilizálására. E kölcsönviszony, a vers itt és korábban jellemzett retorikája szükségszerűen vonja maga után az én destabilizálódását is, amennyiben egy olyan ponthoz rögzíti az én létesülését, mely pont annak a szubjektumnak teremtettje és foglya (a korábbiakon túl erre is utalhat a Flórára vonatkozó verszárlat: *rabmadaracskám*), mely szubjektum éppenséggel a (zajló) beszédben mutatja föl magát. Mely beszédnek elsődleges tétje az én és a másik egymásra utaltságának kimondása, azaz az én olyan artikulációja, hogy az ne történhessen meg (az én ne legyen kimondható) a másik teremtő szerelme nélkül, a másik viszont a szerelmi vallomásban (és vallomásból) nyerje erejét. Az „Ajkaidról lágy lehü, száz varázslat / bűvöl el" ugyanakkor a másikhoz a beszéd, a hang általi létesítést szintén hozzákapcsolja, a későbbi mágikus, emberré változtató mozdulatot pedig az „okos" jelző oldja, az értelem működésére utalva. Ezt nyomatékosítja a negyedik strófa utolsó két sora: „Két szemedből fűre, bogárra, tiszta / értelem árad." S jelen vers képrendszere így a Gyömrői Edithez írott, az antihumán perspektíva egyik letéteményesének tartott *Magány* averziójaként is érthető („Bogár lépjen nyitott szemedre.", „dolgos ujjaid kösse le a gyom."). Míg a *Magány* a halál-függőség keretében nyilvánítja ki az akaratot („Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele.") s végzi el a destrukciót, addig az *[Én, ki emberként…]* az életre kínál sajátos, szintén függőségen alapuló lehetőséget. Mint ahogy a Flórát dicsőítő harmadik strófa az „egész világom ege lettél" szemléletét sugallja, a „Lelkemen szöktet, paripán, a képed, / épp csak érintvén vizeket, mezőket." sorok és a szem említése szintén a *Megméressél!* képeit idézik föl („szemében csikó legelészget").[31]

[30] *Uo.*, 52.

[31] Egyfelől a szelídség jelölőjeként, de olyan kulturális allúziókkal is társulva az eksztatikus szerelem jegyében, mint a lélek szárnyas fogatának platóni allegóriája (PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. SIMON Attila, Atlantisz, Budapest, 2005, 43–44., 56–60.), vagy a személyiség szerkezetére (id, ego, superego) vonatkozóan a freudi ló–lovas hasonlat.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Az utolsó versszakban azonban ismételten a csillagközösség képzetét ismerhetjük fel, ezúttal leginkább különös börtön értelemben: „Este van, mindent körüláll a csillag, / lásd, a mindenség aranyos kalitka, / benne itt vagy, én csevegőm, oh itt vagy, / rabmadaracskám!" Társas rabságról van tehát szó, mely úgy lehet a szerelmi vágy legfőbb kifejezője, hogy a szerelmi rabságot kevésbé egymás birtoklásaként határozza meg mint inkább úgy, hogy az alapvetően rabságként felfogható létet a másik nem szabaddá, de elviselhetővé, élhetővé teszi. Jóllehet, a *rabmadaracskám* szó grammatikailag kifejezi az én birtokosi viszonyát, s a képhasználat alapján a kalitkában tartott csicsergő madárra asszociálhatunk, ami rendkívüli módon ironikus szerkezet kölcsönöz a versnek, amennyiben a kutyából Flóra által emberré teremtett szubjektum végül – borzongató khiazmusként – a másikat nevezi meg állati létezőként. E strófa képzetei (mind az aranykalitka, mind a madár) szintén beleillenek a szerelmi líra hagyományos toposzrendszerébe is, azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a vonatkozó képek értelmezésekor azok sajátos, a mű egyéb trópusaival rokon összefüggésrendjét sem. Az *[Én, ki emberként…]* talán épp azért olyannyira zavarba ejtő, mert a szerelmi költészet tradícióját szorosan követő műről van szó, amely ugyanakkor a felismerhető, sajátosan szelektált toposzokkal úgy rendezi be világát, hogy az adoráció mellett az énnek egy másik – a József Attila-líra kései alakulásával kapcsolatba kerülő – történetét is megmutatja. Úgy tűnik, mintha az „Én, ki emberként vagyok, élve, boldog" sor egyes szám első személyű megszólalója mindenekelőtt a Te állapotával szemben határozná meg magát. Újra visszakapcsolódva a *Semmiért Egészen*hez, míg ott a reflektált te-degradáció és éndominancia a vers végére – a retorikai mozgás és pozíciócserék következtében – teljesen elbizonytalanodik és alá lesz ásva, addig a József Attila-versben a himnikus szerelmi vallomás, önalávetés és a Másiktól származtatott én-felépítés végül a te birtoklásáig, kedveskedő, szükségképp leereszkedő becézéséig jut el. Én és te sajátságos egymásba fonódását és egymásra utaltságát, a szerelem hierarchikus függőviszonyainak alig észlelt, félelmes dinamikáját a József Attila-poézis utánozhatatlan, csillogóan kísérteties nyelvén közvetíti. Különös vers, nemcsak azért, mert sejtjük, az itt performált szerelmi diskurzus képes – konstruktív – igazságként működni (ha etikai igazságosságot e beszédnek sem ítélünk), hanem mert az én olyan világa tárul elénk, amely aligha a boldog, emberi élet deklarált perspektíváját igazolja. Van a költemény nézőpontjában valamilyen nehezen megfogható világon túliság – ám kétségtelen, hogy eme esztétikai tapasztalás létrejöttében a többi Flóra-vers közege is szerepet játszik.

Különös, hogy az *[Én, ki emberként…]* szapphói strófában íródik. A szapphói költészet valamiképpen a líra bölcsőjeként, a szerelem kétellyel teli, bonyolult antropológiai helyzetét, a szenvedés és szenvedély összetartozását megmutató, a másikkal való találkozás problémáit színre vivő költészetként hagyományozó-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

dott – és József Attila ehhez az izgatott formához talál el (miközben tiszta formájában alig találunk nála antik időmértékes verselést). Nem lehet véletlen, hogy felbukkan nála „az örökkön emésztő, keserédes szerelem"[32] emblematikus versformája, a szubjektív, tébolyító, ám reflektív vágytapasztalás elsőként líratermő alakzata. A szapphói töredékek én és te viszonyának a vágy, boldogság, szenvedés, öregedés általi különböző szerveződéseit állítják elénk, az isten(i) dicsőítésének és megszólításának alakzatait sorjáztatva.[33] E tradíció egy egyszerre feszes és feszültséggel teli nyelvi közeget jelenthet, amely úgy hordozza a klasszikus forma fegyelmét és értelmi keretét, hogy egyszersmind a szubjektum művészi eredetének problémáját, nem magától értetődő nyelvi közvetítődésének kérdését is fölveti.[34]

[32] Németh György, *„Sappho Nostra"* = Szapphó *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, szerk. Németh Görgy, Helikon, h. n. [Budapest], 1990, 188–197., itt: 196. Szapphó lírájáról lásd még Ritoók Zsigmond, *A személyiség megszólalása* = Németh György – Ritoók Zsigmond – Sarkady János – Szilágyi János György, *Görög művelődéstörténet*, szerk. Németh György, Osiris, Budapest, 2006, 95–109., itt: 103–104.

[33] Ellen Greene szerint Szapphó erotikus töredékeiben az aposztrofikus szerkezet jeleníti meg azt a paradox viszonyt, amely az *erosz* énre tett elerőtlenítő, bomlasztó hatása és a költői aktus én-rekonstrukciója között fennáll. Szapphó költeményeiben a beszélő gyakran társítja a nyelvi erő (a kedvestől való elszakítottsággal járó) fogyását a halál egy formájához. A megszólítás új élettel telíti az Én-t az individuális költői hangnak közösségi diskurzusba írásával. Ellen Greene, *Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho*, Transactions of the American Philological Association 124 (1994), 41–56., itt: 44.

[34] Jesper Svenbro ír arról, hogy Szapphó poémái nem csupán a szenvedély spontán kiáradásaként érthetők, hanem az írás allegóriáiként is. Jesper Svenbro, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, ford. Janet Lloyd, Cornell UP, Ithaca–London, 1993, 151–159.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Kékesi Zoltán

Az emlékezet csapdája

A „treblinkai dal" Claude Lanzmann Shoah *című filmjében**

Claude Lanzmann *Shoah* című filmjének egy rövid, mintegy három perces jelenetében Franz Suchomel, a treblinkai megsemmisítő tábor egykori SS-altisztje elénekeli a „treblinkai dalt", azt az indulót, amelyet a zsidó deportáltakból álló *Arbeitskommando*nak kellett énekelnie. Az induló olyan szubjektumokként szólaltatta meg a halálra ítélt deportáltakat, mint akik csupán szolgálatot teljesíteni szegődtek Treblinkába, „egy kis szerencse" azonban akár véget is vethet a szolgálati idejüknek. A jelenet része annak a hosszabb interjúnak, amelyben Suchomel a treblinkai táborról beszél, mint a tábor egy „nagyon fontos szemtanú[ja]".[1] A náci genocídium elkövetőit és tanúvallomásaikat általában történeti, jogi, ideológiai, pszichológiai és morális szempontból szokták vizsgálni, olyan kérdések mentén, mint: hogyan lehet belőlük rekonstruálni az elkövetett tetteket és a mögöttük álló ideológiát? Hogyan lehet e tetteket jogilag megítélni, és pszichológiailag, illetve morálisan magyarázni? Az én kérdéseim más jellegűek: Hogyan lehet olvasni ezt az indulót a náci „biohatalom"[2] *instrumentumaként* és egyben orá-

* A tanulmány a *Filológia mint kultúrtechnika* MTA TKI-projekt és *Az irodalmi nyilvánosság az antikvitásban* OTKA-projekt keretében, *Filológia – nyilvánosság – történetiség* címmel 2010. november 25–27-én rendezett konferencián elhangzott előadás bővített változata. Az előadás 2010. november 3-án elhangzott a berlini Humboldt Egyetem Szlavisztikai Intézetének *Literarische Bilder zwischen Archiv und Zeugenschaft* című előadássorozatán is. Mindkét alkalom résztvevőinek köszönettel tartozom a hozzászólásaikért, valamint Stephan Krause-nak az értékes segítségéért. A szerző a tanulmány megírása idején Kállai Ernő Ösztöndíjban részesült.

1 *Shoah,* rendezte Claude Lanzmann, Franciaország, 1985. A *Shoah* négy DVD-lemezen került forgalomba; mivel az egyes lemezeken a fejezetszámozás és az időszámlálás újrakezdődik, római számokkal utalok a lemezekre és arab számokkal a fejezetekre (itt: I, 55) vagy az időre (itt: I, 02:05:30).

2 „Biohatalom" alatt azt a foucault-i eredetű, agambeni fogalmat értem, amely a hatalom modern formáját a *zoé* és a *biosz* közötti arisztotelészi különbségtételből kiindulóan az egyén és a népesség élete feletti szabályozó hatalomban definiálja, és kiteljesedését a politikai státuszától és a beszéd

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lisan továbbadott *dokumentumaként*? Hogyan lehet olvasni benne azt az „archivális hatalmat",[3] amely e „dokumentumot" létrehozta? Miben áll Lanzmann politikája, amikor megkéri Suchomelt, hogy énekelje el a „treblinkai dalt"? Mi történik a filmben az induló éneklésén keresztül?

Az 1964–65-ös düsseldorfi Treblinka-per anyagaiban megtaláltam az induló egy másik szövegváltozatát, amelyet a túlélők adtak tovább. Vajon mi e két szövegváltozat viszonya? És mi lehet a „dal" filmbeli előadásának és a két szövegváltozatnak az interpretációjában egy textuális-irodalmi olvasáson alapuló „filológia" szerepe? A kérdés nem az, hogy melyik szövegváltozatot lehet „filológiai szempontból" autentikusnak tekinteni – a maga módján mindkettő „autentikus" –, hanem az, hogyan férünk hozzá e „filológiai jelenségen", a két szövegváltozaton keresztül az alávetés nyelvéhez és történelmi valóságához, és milyen lehetőségei vannak itt – a történelem nyelvi-textuális emlékezetének közegében – az ellenállásnak és a jelentés fölötti náci hatalom szubverziójának?

A Suchomellel készült interjút és benne a „treblinkai dalról" szóló részt nem lehet elválasztani a genocídium emlékezetének nyugat-németországi történetétől, amely mind Suchomel diszkurzusán, mind az interjú egészén rajta hagyta a maga félreismerhetetlen nyomait. Mielőtt a fenti kérdésekre kitérnék, első lépésben ezért az interjú emlékezettörténeti kontextusát fogom röviden rekonstruálni.

A Suchomel-interjú emlékezettörténeti helye

A *Shoah* 1985-ös bemutatása előtt Franz Suchomel nem tartozott a náci genocídium ismert elkövetői közé. Alacsony beosztásban szolgáló SS-altisztként és a deportált zsidók értéktárgyainak a szétválogatását végző zsidó *Arbeitskommando* (az úgynevezett *Goldjuden*) felügyelőjeként viszonylag alárendelt helyet foglalt el a treblinkai tábort működtető SS hierarchiájában, és nem múlta felül hasonló beosztású társait sem ideológiai elkötelezettség, sem pszichológiai és morális de-

lehetőségétől megfosztott „puszta élet" *(zoé)* feletti náci hatalomban látja. Agamben szerint a koncentrációs tábor olyan „abszolút" biopolitikai tér, amelyben a hatalom „közvetlenül" *(without any mediation)* áll szemben a „puszta élettel". Vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life,* Stanford UP, Stanford, 1998, különösen: 71–101. Én ezzel szemben abból a hipotézisből indulok ki, hogy a biohatalom mindig mediált, a „treblinkai dal" feladata pedig az, hogy a biohatalom instrumentumaként vagy „médiumaként" a *biosz,* a politikailag definiált élet maradékából létrehozza a „puszta életet".

[3] „Archivális hatalom" alatt azt a derridai fogalmat értem, amely az archívum *létesítésében* érvényre jutó hatalomból indul ki, és a dokumentumok létrehozásán és rendszerezésén túl magában foglalja a dokumentumok *jelentése* fölött gyakorolt hatalmat is. Vö. Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya,* ford. BERECZKI Péter, Kijárat, Budapest, 2008, 14–15.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

viancia terén. Suchomel az 1964–65-ös düsseldorfi Treblinka-perben állt bíróság előtt, amely nem tettesként *(Mittäter),* hanem bűnsegédként *(Beihilfe)* ítélte el,[4] amire Suchomel áttételesen utal is a filmben: az interjú elején elmondja, hogy egészen a megérkezéséig nem tudta, hogy Treblinka megsemmisítő tábor, majd Lanzmann hitetlenkedő válaszára kijelenti, hogy „ez bíróságilag bizonyított" (I, 02:04:35). A Treblinka-perben hozott ítélet azért fontos Suchomel filmbeli elbeszélői pozíciója szempontjából, mert lehetőséget ad számára arra, hogy a saját pozícióját megkülönböztesse az „igazi" tettesekétől, és felvegye azt a szerepet, amelyet Lanzmann sugall neki, amikor az interjú elején biztosítja arról, hogy „Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról, hiszen Ön nagyon fontos szemtanú *[ein sehr wichtiger Augenzeuge],* és el tudja nekünk magyarázni, mi volt Treblinka" (I, 02:05:30).

Fontos azonban látni, hogy a Treblinka-per maga is része a háború utáni nyugat-német emlékezetpolitika történetének. A hatvanas évekbeli németországi perek hosszú távon mély hatást gyakoroltak a német identitásra és történelmi emlékezetre (elsősorban az 1963–65 között zajló frankfurti Auschwitz-per),[5] a lefolyásukra azonban rányomta a bélyegét a múlt „feldolgozásának" háború utáni ambivalenciája. Az a bírói gyakorlat, amely az interjú során *autorizálja* Suchomel elbeszélői pozícióját, a „szigorúan korlátozott felelősségre vonás"[6] jegyében tovább folytatta az 1949 utáni Adenauer-korszak stratégiáját, amennyiben általánosságban elítélte ugyan a náci Németország bűneit, de megkönnyítette az egyéni felelősség elhárítását.[7] Ebben lényeges szerepet játszott az is, hogy a náci Németországban 1933 és 1945 között bírói feladatot betöltő réteg döntő többségében a háború után is hivatalában maradt, és a náci perek során is (!) megőrizte „interpretációs monopóliumát";[8] az a német jogrendszer pedig, amely mellett ez a bírói réteg kitartott, eltért a nürnbergi perekben alkalmazott nemzetközi jogrendszertől, és nagyban megnehezítette a náci bűnök elítélését – többek között azért, mert kizárta, hogy tettesként, és ne bűnsegédként ítéljenek el olyanokat, akik a jellegzetes megfogalmazás szerint „csupán parancsot teljesítettek", és akiknek az ese-

[4] Vö. Christian HOFMANN, *Die Treblinka-Prozesse = Shoa.de – Zukunft braucht Erinnerung* www.shoa.de/nachkriegsdeutschland/die-juristische-aufarbeitung-der-ns-verbrechen/573.html

[5] Legalábbis annyiban, hogy a perek után immár nem lehetett elgondolni a nyugat-német nyilvánosságot, történelmi emlékezetet és identitást a holokauszt nélkül. Vö. Mary FULBROOK, *A német nemzeti identitás a holokauszt után,* ford. VALLÓ Zsuzsa, Helikon, Budapest, 2001, 111.

[6] *Uo.,* 91.

[7] „Az új német állam elvben egybehangzóan elítélte az elődje által véghezvitt tetteket", de „a gyakorlatban ezekért a tettekért elképesztően enyhe ítéleteket szabtak ki." *Uo.*

[8] Vö. Rebecca WITTMANN, *Tainted Law. The West German Judiciary and the Prosecution of Nazi War Criminals = Atrocities on Trial,* szerk. Patricia HEBERER – Jürgen MATTHÄUS, Nebraska UP, Lincoln, 2008, 211–212.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tében az egyéni ideológiai indíték és/vagy szadisztikus szándék nem volt bizonyított.[9] A különösen kegyetlen, szadista hajlamú tettesek *(Exzeßtäter)* kiemelése ugyanakkor lehetővé tette, hogy a bűnöket a normálisnak beállított társadalom egészétől elkülöníthető, ideológiai, pszichológiai és morális szempontból „marginális" esetet alkotó elkövetőkkel hozzák összefüggésbe.[10] Mindezt látnunk kell, ha érteni akarjuk, hogyan formálta Suchomel és a filmben megszólaló más SS-ek és „irodai elkövetők" *(Schreibtischtäter)* múltszemléletét és önelbeszélését a náci múlt háború utáni feldolgozásának és a jogi igazságszolgáltatásnak ez a legalábbis ambivalens légköre és gyakorlata.[11]

[9] *Uo.*, 214–215.

[10] *Uo.*, 217.

[11] Suchomel mellett Franz Grassler, a varsói gettót irányító német biztos egykori helyettese a legnagyobb terjedelemben megszólaló és legfontosabb tanú a *Shoah*-ban szereplő egykori SS-ek és „irodai elkövetők" közül. Grasslernek „nagyon kevés" emléke van „azokból az időkből" (IV, 01:17:05), Lanzmann azonban közli vele, hogy „segíteni fogok Önnek emlékezni" (IV, 01:17:48), olyan hanglejtéssel, amelyről nem lehet egyértelműen megmondani, hogy segítőkészség vagy fenyegetés van-e benne. Lanzmann előveszi Adam Czerniaków, a varsói zsidótanács, a *Judenrat* vezetőjének a naplóját, és kikeresi belőle a Grasslerre vonatkozó részeket. Grassler, aki láthatólag nem tud a naplóról, érdeklődést mutatva tollat és papírt vesz elő, hogy jegyzeteljen, majd megállapítja, hogy „megdöbbentő, hogy ezt megmentették!" („Erstaunlich, dass das gerettet worden ist!", IV, 01:20:10). Ez a mondat akár az egyik kulcsmondata lehetne annak a filmnek, amelynek alaptapasztalata és kiindulópontja épp a genocídium nyomainak az eltüntetése és jelenbeli hiánya. Grassler kijelentése ugyanis nemcsak arra utal, hogy Czerniaków az első tömeges transzportok másnapján, 1942. július 23-án öngyilkos lett, a varsói gettófelkelés leverése, 1943. május 8-a után pedig az egész gettót a földdel tették egyenlővé, hanem általában a nyomok eltörlésének a logikájára, arra, hogy ilyen dokumentum, mint Czerniaków személyes tanúságtétele, nem juthatott ki onnan, és nem maradhatott fent. Lanzmann tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy a napló bejegyzései mentén, a náci archivális hatalom és a háború utáni elfojtás ellenében szembesíti Grasslert azzal, amit a válaszai folyamatosan meg akarnak kerülni. Grassler elmondja, hogy a varsói gettót irányító biztos feladata az volt, hogy „életben tartsa a gettót" (IV, 01:35:15). Lanzmann kérdései végig arra irányulnak, hogy Grassler válaszai mögött rámutasson az önfelmentő és a valóságot elfedő logikára (mit jelentett fenntartani az életet ott, ahol éhségben, betegségben és gyilkosságokban havonta ötezren haltak meg, már a tömeges transzportok előtt? milyen célt szolgált a gettó „fenntartása"? stb.), és rákényszerítse annak felismerésére Grasslert, hogy az *Endlösung* nem a transzportokkal kezdődött, hanem már a gettóban (és korábban), és nem lehet azt mondani, hogy a népirtás „máshol történt". Lanzmann kérdései újra és újra ugyanazok, Grassler pedig, aki nem hajlandó feladni a saját stratégiáját, az interjú utolsó szakaszában kifakad: „Lanzmann úr, egy körben forgunk, nem jutunk új eredményekre!", amire Lanzmann azt feleli, hogy „nem, természetesen nem, hiszen lehetetlen új eredményekre jutni" (IV, 01:53:50). Az interjú tétje nem az, hogy Grassler újabb részleteket mondjon el a varsói gettóról és a genocídiumról, amelynek a gettó a része volt, sokkal inkább arról az emlékezetpolitikáról szól, amelyet az elkövetők háború utáni hallgatása és a hivatalos „jóvátételi" politika ellentmondásai határoztak meg az ötvenes-hatvanas évek Nyugat-Németországában. Ekkor, a „nyilvános és közös kegyelet és a személyes hallgatás éveiben" (Fulbrook, *I. m.*, 241.) a történelmi felelősség ellentmondásokkal teli elismerése segített táplálni az „ártatlanság mítoszát" és az egyéni felelősség elhárítását (vö. *uo.*, 80–86.), és Grassler egész diszkurzusa ennek az időszaknak az érveit használja.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ha a Suchomel-interjú emlékezettörténeti helyét nézzük, legalább ennyire fontos kiemelni, hogy Suchomel a genocídium olyan fejezetének volt a szereplője és lett később, Lanzmann filmjében a tanúja, amely nagyon sokáig – lényegében a mai napig – periferiális szerepet töltött, illetve tölt be a holokauszt emlékezetében. Az úgynevezett Reinhardt-akció három tábora, a treblinkai, a belzeci és a sobibori egyáltalán nem, illetve alig kapott helyett az *Auschwitz* névvel jelölt emlékezeti térben, annak ellenére, hogy ez a három tábor összesen több mint 1,7 millió, döntően kelet-európai zsidó kiirtásának a helyszíne volt. Egyedül Treblinkában, amelyet Suchomel „kezdetleges, de jól funkcionáló futószalagnak" nevez,[12] Wolfgang Benz történész viszont „a valaha volt leghatékonyabb megsemmisítő apparátusnak",[13] 900 ezer körül volt az áldozatok száma. Treblinka, Belzec és Sobibor egészen a hatvanas évekig nem vagy alig jelent meg a náci perekben – tehát abból a tudásból, amelyet a háború utáni perek hoztak létre a náci népirtásról, ez a három tábor egyszerűen *hiányzott* –;[14] a Reinhardt-akcióról szóló első átfogó történeti monográfia, Ytzhak Arad könyve pedig 1987-ben látott napvilágot (tehát a *Shoah* bemutatása után!), és jórészt a hatvanas évek peranyagainak az alapján készült. A Treblinkáról szóló túlélői beszámolók szintén ekkortól jelennek meg: Samuel Willenbergé 1986-ban, Richard Glazaré 1992-ben, Oscar Strawczynskié 2007-ben, Chil Rajchmané 2009-ben, noha többségük a megmenekülése után, a háború alatt vagy rögtön utána írta meg a történetét.[15] A náci genocídiumnak nem a „Reinhardt-akció", hanem kezdettől fogva Auschwitz lett a jelképe és metonimikus jelölője, s ennek egyik fontos oka épp a népirtás archiválisi logikájában rejlett. Szemben Auschwitz-Birkenau-val és más nagyobb koncentrációs táborokkal, a Reinhardt-akció három tábora kizárólag megsemmisítő tábor volt, és nem munkatábor, és éppen ezért alig maradtak túlélői.[16] Szemben a nagyobb koncentrációs táborokkal, a nácik jobban titokban tudták tartani e táborokat és jobban el tudták tüntetni azokat a nyomokat, amelyek később bizo-

[12] „»Elmondom Önnek a saját definíciómat, jegyezze meg. Treblinka a halál kezdetleges, de jól működő futószalagja volt.« »…futószalagja.« »A halál futószalagja. Érti?«" (II, 00:02:12)

[13] Wolfgang Benz, *Treblinka = Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager,* VIII., szerk. Wolfgang Benz – Barbara Distel, Beck, München, 2008, 407.

[14] Vö. Donald Bloxham, *Genocide on Trial. War Crimes Trials and the Formation of Holocaust History and Memory,* Oxford UP, Oxford – New York, 2001, 108–109.

[15] Érdemes megemlíteni két korai kivételt, Yankel Wiernik túlélő *A Year in Treblinka* című tudósítását (General Jewish Workers' Union of Poland, New York, 1945), és a háború alatt a szovjet hadsereg haditudósítójaként szolgáló orosz zsidó író, Vaszilij Grossman magyarul is kiadott cikkét (*A treblinkai pokol,* Cserépfalvi, Budapest, 1945).

[16] Vö. Bloxham, *I. m.,* 111. Bloxham szerint 67 deportált élte túl a treblinkai, 30 a sobibori és mindössze egy a belzeci tábort. Yitzhak Arad 50–70 túlélőről tud a treblinkai és sobibori, és kettőről a belzeci tábor esetében. Vö. Yitzhak Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhardt Death Camps,* Indiana UP, Bloomington, 1987, 363–364.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nyítékul és a történeti kutatások forrásául szolgálhattak volna.[17] Ahogy Donald Bloxham megállapítja: „Az a döntés, hogy a Reinhardt-akció lefolyását nem dokumentálják, a nácizmus számára egyfajta posztumusz győzelmet hozott. A nácik cinikus jóslata, hogy a nyilvánvaló tárgyi bizonyítékok hiányában senki nem fog hinni a túlélőknek, lényegében igaznak bizonyult"[18] – a háború utáni perek bírói gyakorlatát ugyanis döntően befolyásolta a túlélői tanúvallomásokkal szembeni bizalmatlanság.[19] Ez azt jelenti, hogy Suchomel filmbeli elbeszélését a náci archiválishatalomnak, a későbbi felejtésnek és a túlélői beszéd marginalizálásának még sűrűbb szövete veszi körül, mint a varsói gettóról és az auschwitz-i koncentrációs táborról szóló filmbeli tanúságtételt. A túlélői beszéd részben a hatvanas évekbeli perek hatására, egy lassú folyamat során, lényegében a nyolcvanas évekre került az ekkorra már holokauszt néven ismert emlékezeti tér középpontjába – nem utolsó sorban épp Lanzmann filmjének hatására. Látni fogjuk, hogyan hatja át még Suchomel elbeszélését is a túlélői és a „német" emlékezet közötti hierarchikus különbségtétel.

Az interjú

Suchomel a film legfontosabb tanúja az egykori elkövetők közül, ő szólal meg a legnagyobb terjedelemben, és – szemben a filmben szereplő több más egykori SS-szel és *Schreibtischtäter*rel – ő az, aki hajlandó arra, hogy bizonyos keretek között beszéljen a múltról. A vele készült interjú ennek ellenére *harcmező*, és az, ami közötte és Lanzmann között zajlik, nem kizárólag adatokról és információkról, azok elhallgatásáról vagy kiadásáról szól.

Az interjú 1976-ban készült, és hosszú – hónapokig tartó – egyeztetések előzték meg, amelyek rögzítették a beszélgetés kereteit, Suchomel szerepét, az interjúért járó „fájdalomdíjat" *(Schmerzensgeld),* és azt is, hogy az interjú során kizáró-

[17] Vö. Bloxham, *I. m.,* 110. A másik ok, ami miatt a náci genocídium jelképe Auschwitz lett, a háború utáni emlékezeti praxis sajátosságaiban rejlik: míg Auschwitznak és a nagyobb koncentrációs táboroknak nagyrészt nyugati zsidó (és nem zsidó) áldozatai és túlélői voltak, a Reinhardt-akció három táborában döntő többségben kelet-európai, túlnyomó részt lengyel zsidók haltak meg. 1945 után a szocialista országokban a kelet-európai túlélők nem beszélhettek szabadon a szenvedéseikről, a náci genocídium „globális" emlékezete pedig döntően a nyugati túlélők emlékezete és tanúságtétele mentén formálódott meg. Auschwitz mint a holokauszt szimbóluma ezért „kizárja mindazokat, akik a történelmi esemény középpontjában éltek", azaz az áldozatok két legnagyobb csoportját, a lengyel és a szovjet területen élő, nagyrészt jiddisül beszélő zsidókat. Vö. Timothy Snyder, *Az ismeretlen Holokauszt,* ford. Orzóy Ágnes, 2000 2009/10., 9–17., valamint Bloxham, *I. m.,* 127.

[18] *Uo.,* 124.

[19] Vö. *Uo.,* 61–69.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lag hangfelvétel készülhet, amelyen Suchomel szigorúan név nélkül szólal meg.[20] Az interjú elején (I, 55) Suchomel erre a megállapodásra utal, amikor megkéri Lanzmann-t, hogy „De kérem, ne használja a nevem", amire Lanzmann megnyugtatja: „Nem, nem, hiszen megígértem" (I, 02:05:34). Túl mindazon, ami Suchomel és Lanzmann között az interjú során elhangzik, a Suchomellel készült interjúnak eleve része az is, hogy Lanzmann kezdettől fogva megszegi ezt az ígéretét, és nemcsak Suchomel nevét tudjuk meg,[21] de egy rejtett kamera képén keresztül az arcát is látjuk.[22] Azaz Lanzmann minden gátlás nélkül megsért egy etikai és jogi normát annak érdekében, hogy a filmet az *ellenállás formájaként* használja.[23] Az interjú két, sőt talán több archiváló hatalom nem-egyidejű harca, amely a nyomelfedés náci stratégiája, a háború utáni múltfeldolgozás és elkövetői emlékezeti diszkurzus, a túlélői tanúságtétel, valamint Lanzmann egész interjúkészítői taktikája és „nyomrögzítő" apparátusa között zajlik. Ez utóbbinak köszönhető, hogy az interjú során Suchomel nem pusztán az *Augenzeuge* szerepét tölti be – a vele készült interjúban valójában több és más „mondódik el", mint amit Suchomel szemtanúként elmond.

[20] Az interjú történetét Lanzmann részletesen leírja eredetileg 2009-ben megjelent memoárjában: Claude LANZMANN, *Der patagonische Hase. Erinnerungen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2010, 540., 568–573., 577–580.

[21] Adalbert Rückerl 1977-ben, tehát nagyjából az interjú készítésének idején megjelent, a Reinhardt-akció és a chelmnói megsemmisítő tábor pereinek az anyagából összeállított dokumentumgyűjteményében Suchomelt vezetéknevének kezdőbetűjével jelöli, ahogy a többi vádlottat is, amennyiben nem „történeti személyiségekről" volt szó – ez utóbbi kategóriába tartoztak azok a vádlottak is, akik kiemelt pozíciót töltöttek be a táborok valamelyikében, és ezért a perről szóló sajtóbeszámolók révén ismertté vált a nevük. Ez az eljárás a vádlottak hozzátartozóinak a védelmét szolgálta. Vö. Adalbert RÜCKERL, *NS-Vernichtungslager im Spiegel deutscher Strafprozesse: Belzec, Sobibor, Treblinka, Chelmno*, dtv, München, 1977, 31.

[22] Az interjú természetesen jóval az elkészülte után, a film 1985-ös bemutatóján került nyilvánosságra, de ez a mozzanat eleve része volt az interjú elkészítésének. Suchomel 1979-ben (Lanzmann szerint 1981-ben) meghalt, tehát nem érte meg a film bemutatását.

[23] Lanzmann eljárását Shoshana Felman azzal hozza összefüggésbe, hogy a genocídium rejtetten és láthatatlanul zajlott: „a rejtett kamera elmosódott képén keresztül a film megmutatja nekünk *[makes us see]* […], hogy a holokauszt a látás elleni történelmi támadás is volt *[an historical assault on seeing]*, és az elkövetők nagyrészt még ma is láthatatlanok *[invisible]*." Shoshana FELMAN, *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's* Shoah = Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, London – New York, 1992, 209. Felman azt a részletet emeli ki és állítja párhuzamba a rejtett kamera képével, amikor Suchomel a tábort fedő álcáról beszél, amely meggátolta, hogy a gázkamra felé hajtott deportáltak kilássanak a gázkamra felé vezető átjáróból, és természetesen azt is, hogy kívülről látni lehessen, mi történik a táborban (III, 00:12:50). Egy nemrégiben adott interjújában Lanzmann maga is hasonlóan értelmezte a *Shoah* rejtett kamerás részleteit: arra a kérdésre, hogy voltak-e fenntartásai ezzel az eljárással kapcsolatban, ezt válaszolta: „Milyen fenntartásaim kellett volna, hogy legyenek, ha arról volt szó, hogy nácikat, gyilkosokat kell megtévesztenem? Vajon maguk a nácik nem voltak mesterei a megtévesztésnek? És nem épült hazugságra a háború utáni életük is?" Romain LEICK – Martin DOERRY, *Der Tod ist ein Skandal* [Interjú Claude Lanzmann-nal], Der Spiegel, 2010/36., internet: *Spiegel Online* www.spiegel.de/spiegel/print/d-73600008.html

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Suchomel nem rest elismerni, ha azt gondolja, hogy egyik vagy másik részletről a zsidó túlélők – azaz feltehetőleg a Treblinka-perben tanúvallomást tevő egykori *Sonderkommandó*sok – többet tudnak, mint ő: amikor Lanzmann arról kérdezi, mennyi volt Treblinkában a gázkamrák száma egy adott időszakban, Suchomel azt válaszolja, hogy „A zsidók azt mondják, hogy mindkét oldalon öt, én szerintem négy, de nem tudom biztosan állítani" (II, 00:00:38). A zsidó túlélők „autoritásának" az elismerése ugyanakkor arra is jó, hogy impliciten a saját távolságát hangsúlyozza: amikor Lanzmann felteszi a kérdést, hogy hány ember fért be egyszerre az „új" (1942 szeptemberében felépített) gázkamrákba, Suchomel azzal hárítja el a választ, hogy „Ezt én németként nem tudom megmondani; a zsidók kétszázat mondanak" (II, 00:01:54), pedig nem könnyű elhinni, hogy a „németeknek", azaz a tábort működtető SS-nek ne lett volna pontos fogalma erről, hiszen Suchomel későbbi elbeszélése szerint azt is pontosan kiszámolták, hogy mennyi idő alatt „megy le" egy teljes transzport (III, 00:10:00). Ráadásul ez a mondat azt sugallja, hogy a „zsidóknak", tehát a gázkamrákat működtető *Sonderkommando* egykori tagjainak több közük volt ahhoz, ami a gázkamrákban történt, mint a „németeknek". Ezen a ponton Suchomel diszkurzusa ugyanazt a náci stratégiát ismétli meg és viszi tovább, amely a *Sonderkommandó*k felállításában eredetileg testet öltött: „A halálgyárak hatékonyságának végső feltétele – írja Wolfgang Sofsky német szociológus – a zsidó *Sonderkommandó*k által végzett kényszermunka volt. Az SS tudatosan zsidókkal égettette el a zsidókat, mintha azt akarta volna bebizonyítani, hogy az alsóbbrendű faj tagjai minden megaláztatást elfogadnak, és még egymást is hajlandóak megölni: mintha a bűn terhét át akarta volna rakni magukra az áldozatokra."[24]

Itt és az interjú számos más pontján is lényegi szerepe van a tábor topográfiájának. Lanzmann Alfred Spießtől, a Treblinka-per államügyészétől szerezte meg a tábor – a per során is használt – térképét, amelyet aztán felnagyíttatott egy „iskolai tábla méretére".[25] Amikor Suchomel belépett a hangstúdiónak álcázott szobába, és „egyszeriben ott állt Treblinka felnagyított térképe előtt", először „visszariadt".[26] Lanzmann ekkor ismét megerősítette a beszélgetés előre rögzített, „szerződéses" kereteit, amelyek Suchomel számára nem a vádlott, hanem a tanú és a tanító szerepét jelölték ki: „azzal nyugtattam meg, hogy a kezébe adtam a mutatópálcát, és azt mondtam: »Én vagyok a diák, Ön a tanító, Ön fog tanítani engem.«"[27] A beszélgetés a tábor felnagyított térképe előtt zajlik, Suchomel ezen

[24] Wolfgang SOFSKY, *The Order of Terror. The Concentration Camp*, Princeton UP, Princeton, 1997, 267.

[25] LANZMANN, *Der patagonische Hase*, 577.

[26] *Uo.*, 578.

[27] *Uo.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a térképen magyarázza el a tábor felépítését és a deportáltak elgázosításának folyamatát. A tábor topográfiája lehetőséget ad Lanzmann számára arra, hogy méterről méterre rekonstruáltassa Suchomellel a tábor, e „kezdetleges, de jól funkcionáló futószalag" működését. Suchomel számára pedig – lényegében az interjú „szerződéses" keretei értelmében („Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról…") – lehetőséget ad arra, hogy az interjú során létrehozza *saját* távolságát az elbeszélt történettel szemben: Suchomel „tanúként" és „tanítóként" ül a térkép előtt, kezében mutatópálcával, a tábor topográfiája pedig segítségére van abban, hogy kijelölje a percepció és ilyen módon a későbbi emlékezet eltérő kereteit is – azt a helyet, ahonnan ő maga és ahonnan a zsidó túlélők a megsemmisítés folyamatát látták és részt vettek benne. Ilyen értelemben Suchomel stratégiája hasonlít a filmben megszólaló Franz Grassleréhez: Grassler, aki a varsói gettót irányító német biztos helyettese volt, a vele készült interjú során (IV, 8, 10, 12, 14, 16) mindvégig kitart amellett, hogy a genocídium nem a varsói gettóban zajlott, hanem – például – a treblinkai táborban;[28] Suchomel szerint a genocídium nem a treblinkai tábor „alsó részében" *(im unteren Lager)* zajlott, ahol ő állt, hanem fent, a tábor túlsó végén, a „haláltáborban" *(im Totenlager),* ahol a gázkamrákat felépítették és ahol a zsidó *Sonderkommando* is dolgozott. A tábor egyszerre valós és szimbolikus topográfiája ilyen értelemben a Suchomel és a zsidó túlélők közötti emlékezeti harc terepe is.

A „német" és a „zsidó" emlékezők közötti különbségtétel végigvonul a Suchomellel készült interjún: ez a különbségtétel lényegi eleme Suchomel emlékezői és tanúságtételi gyakorlatának, több szinten is átszövi a diszkurzusát és újratermeli annak a háború utáni nyugat-német emlékezetpolitikának az ellentmondásait, amely a „zsidókra" sokáig továbbra is mint „másokra" tekintett, és továbbra is fenntartott egy „rejtett folytonosságot […] a nácik világszemléletével […], amely meghatározta, hogy kik tartoznak a német »nemzetközösségbe«".[29] Az alábbiakban egy olyan részletet emelek ki, ahol ennek a különbségtételnek a jelenléte – vagy újbóli beíródása – a legerőteljesebb.

A „treblinkai dal"

Az interjú során, egy rövid, mintegy három perces jelenetben (III, 1) Suchomel elénekli a „treblinkai dalt" *(Das Lied von Treblinka)*, vagyis azt az indulót, amelyet a zsidó deportáltakból álló „munkáskommandóval" *(Arbeitskommando)* énekeltet-

[28] Lásd erről a 11. lábjegyzetet!
[29] FULBROOK, *I. m.*, 213.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tek az őrök. A munkáskommandókat 1942 szeptemberében állították fel, amikor a transzportok feltorlódása miatt csaknem összeomlott a tábor működése (egészen addig naponta válogatták ki a holttesteket tömegsírokba temető deportáltakat, akiket aztán a nap végén megöltek).[30] A munkáskommandó – Suchomel „zsidókommandónak" *(Judenkommando)* és „munkászsidóknak" *(Arbeitsjuden)* is nevezi őket – több egységből állt, és a felállításakor Suchomel szerint összesen kétszáz főt számlált (II, 00:01:12), a gázkamrák teljesítménye miatt azonban folyamatosan növelték a létszámot, amely 1943 elejére az öt-hatszáz főt is elérte (III, 01:58:00). Ez a „treblinkai dal" keletkezéstörténete: a „dal" azért született meg, mert szükségessé vált az állandó munkáskommandó felállítása, a feladata pedig az volt, hogy – a náci biopolitika instrumentumaként – mediálja a „puszta élet" fölötti hatalmat. Pontosabban: a „dal" szerepe az volt, hogy a politikailag definiált (például öndefinícióra és ily módon akár ellenállásra képes) élet maradékából segítsen létrehozni a „puszta életet" – például azáltal, hogy a halálra ítélt deportáltakat szabad szubjektumokként szólaltatja meg, azaz deformálja a „munkászsidók" beszédét és öndefinícióját.[31]

A jelenet első beállításán egy kertvárosi negyedben álló házat látuk, amelyet Lanzmann az interjú készítéséhez bérelt ki, előtte egy kisbuszt, amelyben a lehallgató állomás van. Ahogy a kamera lassan ráközelít a kisbuszra, a képen pedig megjelenik a felirat: „Franz Suchomel SS Unterscharführer", a háttérből meghalljuk a német nyelvű éneket, először halkan, majd, mire a kamera teljesen ráközelít a kisbuszra, és a kisbuszban megpillantjuk a lehallgató állomás monitorát, már egészen tisztán. Lanzmann ekkor megkéri Suchomelt, hogy énekelje el az indulót újra, „de hangosabban". Suchomel kellemetlenül érzi magát, és megkéri Lanzmannt, hogy „ne vegye tőle rossz néven", amit elmond neki: „Sie wollten Geschichte haben und ich sage Ihnen Geschichte" (III, 00:01:28). Ez a mondat grammatikailag hibás, aminek talán Suchomel zavara az oka, mindenesetre legalább kétféle olvasata lehetséges, és a jelenet alapján nem lehet eldönteni, hogy melyik az érvényes. Lehet úgy értelmezni, hogy 'Ön Történelmet akart, és én beszélek Önnek a Történelemről', vagyis egyrészt az, amit elmondok, nagybetűs Történelem, tehát lezárult, múltbeli, másrészt én vagyok az autorizált elbeszélője, az, aki el tudja mondani „a" Történelmet. Ez ennek a mondatnak az erős interpretációja – és miért ne lenne ez a Történelem a múlté? És miért ne lenne a treblinkai induló *pars pro toto* kitűnő reprezentánsa ennek a Történelemnek? A gyengébb

[30] Vö. ARAD, *I. m.*, 105–106.

[31] A „treblinkai dal" persze nem volt egyedi jelenség, több koncentrációs tábornak volt hasonló „tábori indulója". Vö. Guido FACKLER, *Music in Concentration Camps 1933–1945,* ford. Peter LOGAN, Music and Politics 1 (Winter 2007), internet: www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

interpretáció így hangzik: 'Ön történetet akart, és én elmondok Önnek egy történetet', vagyis ez csak egy történet, a múlt egy apró szelete, de mint olyan, nagyon is fontos. Suchomel elmondja, hogy az induló dallama Buchenwaldból ered, ahonnan Kurt Franz (a treblinkai tábor kegyetlenkedéseiről ismert parancsnokhelyettese) hozta magával, és maga írta hozzá a szöveget. A „dal" efféle keletkezéstörténetének az elbeszélése ugyanakkor kerülő is: mintha Suchomel időt akarna nyerni, mielőtt másodszor is elénekelné a „dalt", mintha újra rögzíteni akarná a beszélgetés szabályait és benne a saját szerepét: „Sie wollten Geschichte haben, und ich sage Ihnen Geschichte", mintha azt mondaná, hogy egy történet vagy a Történelem *elbeszélésére* szerződtünk – az én szerepem e történet elbeszélése, és nem a „treblinkai dal" eléneklése. Ez utóbbi ugyanis óhatatlanul túllépi annak a szerepkörnek a határait, amelyben ő tanú és tanító egyszerre. Azaz Suchomel a dal előadása elől egy történet: a dal története; vagy a „Történelem": a lezárt múlt referencialitásába menekül – menekülne. Lanzmann azonban biztosítja Suchomelt, hogy „nagyon fontos", hogy újra elénekelje az indulót, „aber stärker, bitte":

Fest im Schritt und Tritt
und der Blick geradeaus
immer fest und fest
in die Welt geschaut
marschieren Kommandos zur Arbeit!
Für uns gibt's heute nur Treblinka,
das unser Schicksal ist.
Drum haben wir uns auf Treblinka
eingestellt in kurzer Frist.
Wir kennen nur das Wort der Kommandanten,
und nur Gehörsamkeit und Pflicht.
Wir wollen weiter, weiter leisten
bis dass das kleine Glück
uns einmal winkt – Hurra![32]

Amint Suchomel másodjára is belekezd a „dalba", a lehallgató állomás zajos képernyőjén közeliben meglátjuk az arcát. Azaz a kép egyre közelítő mozgást ír le – az elején az épületről és az előtte álló kisbuszról készített távoli, a végén a Suchomel arcáról készült közeli áll. A kamera folyamatosan közelítő mozgása, amelyet a hang fokozatos erősödése kísér, csupán arra a rövid intermezzóra áll meg, amikor Suchomel elbeszéli a „dal" történetét. A kamera a jelenet során akkor fogja

[32] A saját lejegyzésem.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

be először Suchomel arcát, amikor másodjára kezdi el a „dalt", és a „dalt" is ekkor halljuk a maga teljes erejével megszólalni. Így az egész apparátus, benne a lehallgató állomással, a külső és a belső kamerával, az utólagos vágással és hangkeveréssel hozzájárul ahhoz, hogy a jelenet során egy szkopikus és egy auditív pillanat egybeessen és felerősítse egymást: ebben a pillanatban a néző semmiképpen sem egy esemény „szemtanúját" pillantja meg a képen, hanem maga lesz a szemtanúja valaminek, ami a filmben gondosan és kíméletlenül inszcenírozódik.

Amint elénekelte a „dalt", Suchomel megkérdi: „Most elégedett?", majd indulatosan hozzáteszi: „Ez eredeti, ezt ma már egy zsidó sem tudja!" (III, 00:02:55), aztán hátradől, és fölényesen elmosolyodik. Amit látunk, az természetesen a filmkészítő és az interjúalany közötti hatalmi viszonyról szól – de másról is. „Das ist ein Original, das kann kein Jude heute mehr!" – ez nem csak azt jelenti, hogy 'Ön most kellemetlen helyzetbe hozott engem, és úgy érzi, hogy Ön van felül, de ne bízza el magát, mert Önnek szüksége van rám, ha ismerni akarja a Történelmet vagy a treblinkai dal történetét, vagy ha tudni akarja, mi volt Treblinka', hanem azt is, hogy 'én vagyok az egyedüli hiteles tanú'. Mert ezt ma már nem tudja „egy zsidó sem". Suchomel mondatának az éle a szintaxisában van: a *heute* hátravetése külön nyomatékot ad annak, hogy „egy zsidó sem", mintha Suchomel azt mondaná, hogy 'nincs, aki ismerte a dalt, és túlélte a tábort'. Pedig túlélők *vannak*, és Suchomel több helyütt utal is rájuk. Akkor hát miért nem tudja „egy zsidó sem"? Mert a deportáltak nem ismerték „a történetet", azaz az induló állítólagos eredetét, és nem tudták, hogy a dallamot Kurt Franz hozta magával Buchenwaldból? Nem erről van szó, hiszen a mondat a „dal" *előadására* utal, és ilyesmit jelent: 'ezt ma már nem énekli el Önnek egy zsidó sem'. De miért? Mert a deportáltakra eleve egy idegen nyelven kényszerítették rá az indulót, amelyet talán nem is értettek pontosan? Vagy azért nem hiteles tanúi a „zsidók" a Történelemnek vagy a treblinkai „dalnak", mert a deportáltak eleve *nem birtokolhatták* a „dal" jelentését, hiszen csak ő és általában az SS látta át annak idején az induló teljes cinizmusát? Suchomel elmondása szerint az SS-nek eleinte sikerült elhitetni a deportáltakkal, hogy életben hagyják őket, és a foglyok egy ideig reménykedtek benne, hogy túl fognak élni, és – ahogy a „dal" mondja – „feléjük int a szerencse". 1943 januárjától azonban, amikor a transzportok elmaradtak, és a nagy létszámú *Arbeitskommando* feleslegessé vált, az SS elkezdte kiéheztetni őket, a deportáltak pedig megértették, hogy az életük kizárólag a transzportoktól függ.[33] Vagy talán arról van szó, hogy Suchomel gondosabban őrizte az induló emléket, míg a túlélők elfelejtették? Vagy ha emlékeznek is, nem szívesen énekelnék el? Mi történne, ha ezt a „dalt" a treblinkai túlélők, Abraham Bomba vagy Richard

[33] Vö. III, 13, valamint Richard Glazar túlélő visszaemlékezését (III, 14).

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Glazar énekelné el Lanzmann kamerája előtt? Nem kellene újra az induló alávető működésének a szubjektumaként megtapasztalniuk magukat? Hiszen az induló épp a *megszólaltatásán keresztül* fejti ki a hatását. Talán így kellene értenünk Suchomel mondatában a *können*t? Hogy egyetlen zsidó sem lenne 'képes rá', hogy elénekelje (*heute,* 'ma'), még ha életben van és emlékszik is rá? Ezt jelenti Suchomel mondata, hogy 'egyedül én vagyok képes elénekelni az indulót' – „németként"? Hogy csak egy „német" lehet képes arra, hogy újra elénekelje a „treblinkai dalt"?

Suchomel fölénye persze nem tiszta, ezt a fölényt kontaminálta az alárendeltség érzése, amelyet az induló *elénekeltetése* hívott benne elő. Hiszen Lanzmann interjúkészítőként eleve hatalmi helyzetben van, és olyasmire veszi rá Suchomelt, amit az nem szívesen tesz. Ráadásul Lanzmann olyan helyzetbe hozza, amelyben neki magának kell felvennie azt a pozíciót, amelyet egykor a deportáltaknak kellett. Talán innen ered Suchomel felindultsága, és *ez* – vagyis a felcserélődés, a „német" én és az alávetett, „abjektált"[34] Másik oppozícióját érintő zavar – az, ami előhívja vagy felszínre hozza a saját maga és a „zsidók" közötti különbségtétel rejtett erőszakát.

Suchomel mondata és magabiztos mosolya épp azért mellbevágó, mert nem lehet benne elkülöníteni az *akkori* és a *későbbi* dominancia mozzanatait. *Ezért* nem a „múlté" az a történet vagy a Történelem, amelyet elbeszél. Ez a jelenet arról a biohatalomról „szól", illetve azt a biohatalmat hozza újra működésbe, amely *akkor* létrehozta a „zsidókat" a „németektől" elválasztó határt s vele együtt azt „a Történelmet", amelynek Treblinka volt az egyik helyszíne. Ez a hatalom a biopolitikai határ egyik oldalán kitermelte azt a „puszta életet", amelyet a „treblinkai dalon" keresztül is megfosztott attól a lehetőségtől, hogy a beszéd szubjektuma legyen. Suchomel mondata, a zsidó túlélőkkel szembeni polémia épp erről szól, a beszéd fölötti hatalomról, azaz – archiválisértelemben – a tanúságtétel képességéről és lehetőségéről: „ezt ma már egy zsidó sem tudja!". Ilyen értelemben végig nem az az elsődleges kérdés, hogy ki emlékszik „jól", hanem az, hogy kinek van egyáltalán lehetősége és képessége beszélni és tanúságot tenni. Lanzmann politikája pedig abban van, hogy ezt a dominanciát, amely a tanúságtétel és a beszéd lehetősége feletti hatalomban, mégpedig a múltbeli archiválisés biohatalomtól eredő

[34] Az *abjekt* fogalmát eredetileg Julia Kristeva dolgozta ki 1980-ban, pszichoanalitikai alapokon. Magyarul: Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz,* ford. KISS Ágnes, Café Bábel 20 (1996), 169–184. Az abjekt ebben a definícióban olyan jelenség, amely a szubjektum kifejlődése során kizárul az identitásából, és később fenyegetően hat a szubjektum integritására és az integritását definiáló-garantáló „szimbolikus rendre", és a megvetés, a félelem, az undor és az elutasítás érzése tapad hozzá. Kristeva nyomán szokás beszélni az „abjekció teréről" is, amely alatt a saját identitással szembeállított, faji, szexuális, társadalmi stb. alapon kizárt, „abjektált" Másik terét értjük. Az abjekt fogalmát már Kristeva 1980-as definíciója is alkalmazta az antiszemitizmusra. Vö. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection,* Columbia UP, New York, 1982, 133–134.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

fölényben rejlik, megmutatja, gátlástalanul kiszolgáltatja a nézőknek, és szembeállítja vele a túlélők történeteit.[35]

Lanzmann filmje nem említi, az 1964–65-ös düsseldorfi per anyagaiból és a túlélők memoárjaiból azonban kiderül, hogy a túlélők a „treblinkai dal" egy másik szövegét adják tovább, és máshogy mondják el annak eredetét. A túlélői elbeszélések szerint az induló nem Buchenwaldból ered, és nem Kurt Franz írta a szövegét. Kurt Franz a treblinkai táborban adott utasítást az induló megírására, és – feltehetőleg – egy varsói zsidó deportált, Artur Gold szerezte a dallamát, egy cseh zsidó, Walter Hirsz pedig a szövegét, amely így szól:

Frei in die Welt geschaut
Marschieren Kolonnen zur Arbeit.
Für uns gibt es heute nur Treblinka,
Das unser Schicksal ist.

Wir hören auf den Ton des Kommandanten
Und folgen dann auf seinen Wink.
Wir gehen Schritt und Tritt zusammen für das,
Was die Pflicht von uns verlangt.

Die Arbeit soll hier alles bedeuten
Und auch Gehorsamkeit und Pflicht,
Bis das kleine Glück
Auch uns einmal winkt.[36]

[35] A treblinkai táborról szóló részek lényegében két egymás mellett futó szálra, a Suchomel-interjúra (I, 55; I, 57; II, 1; III, 1; III, 3; III, 13) és a túlélők, Richard Glazar (I, 45; I, 48; I, 50; I, 52; III, 4; III, 14) és Abraham Bomba (I, 44; I, 46; I, 49; I, 51; III, 2) elbeszéléseire épülnek, de ide illeszkednek be a Filip Müllerrel, az auschwitzi tábor túlélőjével készült interjú egyes részletei is (I, 56; III, 12).

[36] A túlélői szövegváltozatot Rückerl alapján idézem (RÜCKERL, *I. m.*, 213), amely a per során elhangzott és az ítélet szövegében rögzített túlélői tanúvallomásokon alapul, és amelytől lényegesen – és az elemzésem számára döntő pontokon – a Richard Glazar memoárjában németül szereplő szövegváltozat sem tér el (vö. Richard GLAZAR, *Die Falle mit dem grünen Zaun. Überleben in Treblinka,* Fischer, Frankfurt am Main, 1994, 119 sk.) A Treblinka-per ítéletének a szövege nem tud Walter Hirszről, az ítélet szerint a szöveget Kurt Franz írta, a dallamot pedig – mint ugyancsak Rückerl könyvéből kiderül – „[Franz] utasítására Gold, az alsó láger zenekarának zsidó karmestere komponálta" *(Uo.).* A pontos szerzőséget illetően a túlélői források is eltérnek. Samuel Willenberg túlélő memoárja szerint a „*Fester Schritt* (sic!) című tábori himnusz […] dallamát *[tune]* Walter Hirsch (sic!) cseh zsidó komponálta, aki később a treblinkai táborfelkelésben halt meg." Samuel WILLENBERG, *Surviving Treblinka,* Blackwell, Oxford, 1989, 132–133. Richard Glazar, Lanzmann egyik fontos tanúja 1992-ben megjelent memorájában leírja azt a jelenetet, amelyben Kurt Franz parancsot ad az induló dallamának és szövegének a megírására, de csak

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ki a végső szerzője ennek a szövegváltozatnak, és ki az, aki megszólal rajta keresztül? Kurt Franz, aki parancsot adott a megírására, és aki egy dal, egy német *Lied* mögé rejtette a népirtás titkát (hogy a népirtásnak tanúk és nyom nélkül kell végbemennie, és a *Geheimnisträgerek*nek, a „titok hordozóinak" sohasem „int" a szerencse)? Vagy Artur Gold és Walter Hirsz, akik parancsot kaptak a megírására, és akik maguk is alávetettjei voltak az indulónak? Miről tanúskodik ez az induló a genocídium peranyagokban és túlélői visszaemlékezésekben megőrzött dokumentumaként?

Mindegy, mikor és hogyan jött létre a két szövegváltozat, a két szöveg létrejötte, azaz a szöveg kettéválása, „szóródása" eleve kivonja a „dalt" a szöveget jegyző, elrendelő, rögzítő és felügyelő hatalom alól.[37] Ahelyett, hogy azt a kérdést tennénk fel, hogy melyik az „eredeti", vagy hogyan lehet helyreállítani egy harmadik, „autentikus" szöveget, azaz egy másik archivális hatalom nevében megállapítanánk a szöveg institucionálisan, diszciplinárisan és metodológiailag jóváhagyott formáját, szövegi, jelentésbeli, történeti és „esztétikai" koherenciáját, egy kritikai „filológia" nevében azt a kérdést kell feltennünk, hogyan viszonyul e két szöveg a „treblinkai dalt" létrehozó archivális hatalomhoz, más szóval: mi történik a szöveg „szóródásán", kettéválásán keresztül?

Az a szövegváltozat, amelyet a túlélői emlékezetből ismerünk, ugyanazt az alávetést hajtja végre, mint a Suchomel-féle, amikor az éneklőket egy „szabad" tekintet („Frei in die Welt geschaut") szubjektumaiként szólaltatja meg, egy olyan térben, amelyben a látás és a láthatóság gondosan felépített rendszere felelt a „titok hordozói" feletti hatalom fenntartásáért. De mintha ez a második szövegváltozat valami mást is mondana vagy valami másról is „tanúságot tenne": a szöveg zárlata („amíg nekünk is int a szerencse") eltér a Suchomel-féle változattól (amelyben nem szerepel az *auch*), és magában foglal egy latens fenyegetést is (mintha azt mondaná, hogy 'velünk sem történik majd más, mint mindenki mással, aki ide került'), sőt, az utolsó szó, a *winkt* révén hátrautal az 5–6. sor végére, amely szerint az éneklők, a „munkászsidók" a parancsnok „intését" *(Wink)* követik. De ennél többről van szó, ha meggondoljuk, mennyire különös az 5. sorban a *Ton des Kommandanten* összetétel, hiszen nem a szóra utal, ahogy a Suchomel-féle változat, amelyben a *Wort des Kommandanten* összetétel a „parancsszót" *(Befehlswort)* is fel-

Gold nevét említi, a szövegírásra felkért deportáltét nem (vö. GLAZAR, *I. m.,* 118.). Walter Hirsz (Hirsch) szerzősége kapcsán lásd még: *Treblinka Death Camp: „Remember Me" = Holocaust Education and Archive Reasearch Team (H. E. A. R. T.)* www.holocaustresearchproject.org/ar/treblinka/treblinkarememberme.html

[37] A „dalt" az újjonan érkezőknek rögtön be kellett tanulniuk, és estére együtt kellett énekelniük a többiekkel (erre Suchomel is utal az interjúban, vö. III, 00:01:40–00:01:51). Azok, akik nem tudták a „dalt", az esti *Appell* után büntetést kaptak, vö. RÜCKERL, *I. m.,* 213.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

idézi, hanem a hangra, de nem a beszédhang, a *Stimme* értelmében, hiszen a német *Ton* a 'hangvétel', 'hanglejtés' jelentésmozzanata mellett mindenekelőtt az éneklő hangot vagy egy hangszer hangját, azaz magát a „dalt" konnotálja – mintha a *Ton des Kommandanten* összetétel magára az induló „eredetére" és eredeti „szerzőjére" utalna, és ezen keresztül arra a hatalomra, amely meghatározza a szöveg rendeltetését és kijelöli a jelentését. Ilyen értelemben a „treblinkai dal" túlélői szövege ironikusan reflektál saját „archiválisˮ kontextusára, és a deportáltakat e reflexió szubjektumaiként szólaltatja meg – az „archiválisˮ hatalom" ellenében.

Trauma és mámor

Amikor az interjú legelején Lanzmann az első treblinkai benyomásairól kérdezi Suchomelt, Suchomel elmondja, hogy egészen a megérkezéséig úgy tudta, hogy egy munkatáborban fog szolgálatot teljesíteni: „Az első benyomás *[der erste Eindruck]* Treblinkában számomra – és társaim egy része számára is – katasztrofális volt. Mert nem mondták nekünk, hogy mit és hogyan; hogy ott embereket ölnek meg. […] Azt mondták, hogy »a Führer áttelepítési akciókat *[Umsiedlungsaktionen]* rendelt el«. »Ez a Führer parancsa *[Das ist ein Führerbefehl]*«. Érti? »Áttelepítési akció« *[»Umsiedlungsaktion«]*. Sohasem mondták, hogy »gyilkolni« *[»Töten«]*" (I, 02:05:01). Suchomel kijelentése igaz is, meg nem is: Lanzmann filmjéből nem derül ki, a történeti kutatásokból azonban lehet tudni, hogy Suchomel másfél éven keresztül, 1941 elejétől 1942 augusztusáig, tehát egészen a treblinkai táborba történő áthelyezéséig a „T4" fedőnevű „eutanázia"-programban szolgált (többek között a hírhedt Hadamar Intézetben is), és az volt a feladata, hogy a meggyilkolásuk előtt lefotózza az áldozatokat.[38] Tehát tudnia kellett, hogy folynak tömeges és szervezett gyilkosságok, és azt is, hogy a náci terminológiában ezeknek a tetteknek nem *Töten* a neve, hanem például „eutanázia-program" vagy „T4".[39] Az „eutanázia"-program a náci fajelméleten – a homogén nemzeti közösség megteremtésének az ideológiáján – alapult, és összesen legalább 140 ezer, mentális és testi fogyatékkal élő ember halálát okozta.[40] Az „eutanázia"-program szisztematikus kutatása csak

[38] Vö. Henry FRIEDLANDER, *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution*, North Carolina UP, Chapel Hill, 1995, 239–240. A fotókat részint a náci propaganda, részint a fajelméleti alapon nyugvó „orvosi" és „antropológiai" kutatások használták fel, a meggyilkoltak fizikai alacsonyabb rendűségének és feltételezett „degenerációjának" bizonyítékaiként. Vö. *Uo.*, 95., 164.

[39] A „T4" az „eutanázia"-program Tiergartenstrasse 4. szám alatti, berlini központjára utalt. *Uo.*, 68.

[40] Henry Friedlander szerint az „eutanázia"-programban német területen legalább 70 ezer német állampolgár halt meg, és legalább ugyanennyi nem-német áldozat, kelet-európai területeken. Vö. Henry FRIEDLANDER, *Step by Step. The Expansion of Murder 1939–1941 = The Holocaust.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a nyolcvanas években indult meg; a meggyilkolt csoportok sokáig – az interjú elkészítésének idején is – a náci genocídium marginalizált áldozatai közé tartoztak.[41] Pedig az „eutanázia"-program a náci genocídium része volt, mégpedig nem kizárólag ideológiai, hanem adminisztrációs, személyi és technikai értelemben is.[42] A gáz használatát 1939 decemberében (!), az ekkor elindított „eutanázia"-programban vezették be először, és innen vették át az 1941 decembere után felállított keleti haláltáborok, a treblinkai is.[43] A Hadamar Intézetben, ahol Suchomel is szolgált, zuhanyzónak álcázott gázkamrában ölték meg az embereket,[44] ugyanúgy, mint Treblinkában és más táborokban. Hadamarban a gázkamrát úgy helyezték el, hogy a vizsgálószobából, ahol felvették az adataikat és *lefotózták őket,* az áldozatok egy pinceszintre vezető lépcsőn keresztül *közvetlenül* a gázkamrába jutottak.[45] Suchomelt tehát nem érhette teljes meglepetésként, ami az új szolgálati helyén történt. A „Reinhardt-akció" táborainak csaknem teljes személyzete a „T4"-ből került ki (összesen legalább 90 fő),[46] mégpedig épp azért, mert a táborokat a „T4"-ben kidolgozott modell alapján kellett működtetni.

Ennek ellenére nem lehet eleve hiteltelennek tekinteni azt az elbeszélést, amelyet Suchomel fentebb idézett kijelentése bevezet, és amely arról a sokkról szól, amelyen megérkezésük után mentek keresztül az újjonan ide helyezett SS-ek:

> Suchomel: [Amikor megérkeztünk,] megmutatták nekünk a tábort. Miután felértünk [a gázkamrákhoz, a „felső táborrészbe"], épp kinyílt az ajtó, és az emberek úgy hullottak ki rajta, mint a krumpli *[wie Kartoffel].* Ez természetesen megijesztett és elborzasztott bennünket *[Das hat uns natürlich erschreckt und entsetzt].* Továbbmentünk, aztán lent leültünk a bőröndjeinkre, és sírtunk, mint az öregasszonyok. Minden nap kiválasztottak száz zsidót, nekik kellett a holttesteket a gödrökbe vinnük. Ezeket a zsidókat este az ukránok a gázkamrába hajtották, vagy agyonlőtték őket. Minden nap. Ez a legforróbb augusztusi napokban volt. A föld felszíne hullámzott a gázoktól.
>
> Lanzmann: …a holttestekből?

Origins, Implementation, Aftermath, szerk. Omer BARTOV, Routledge, London – New York, 2000, 67.

41 Lanzmann nemrég megjelent memoárjából kiderül, hogy az interjú készítésekor tudta, hogy Suchomel a „T4-ben" szolgált (vö. LANZMANN, *Der patagonische Hase,* 569.); az interjúban feltehetőleg a beszélgetés előre rögzített keretei miatt nem hozta szóba („Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról…").

42 FRIEDLANDER, *The Origins of Nazi Genocide,* xi–xii.

43 *Uo.*, 86–87., 286–287.

44 *Uo.*, 95.

45 *Uo.*

46 Vö. *Uo.*, 297–298.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Suchomel: Igen. Képzelje el! A gödrök talán 6–7 méter mélyek voltak, tele holttestekkel, egyik a másik mellett. Egy vékony homokréteg és a hőség *[Eine dünne Sandschicht und die Hitze]*. Pokoli volt.

Lanzmann: Saját maga látta?

Suchomel: Igen, láttam. Csak egyszer, az első napon. Utána hánytunk és sírtunk.

Lanzmann: Sírtak is?

Suchomel: Sírtunk is. (I, 02:05:45-02:08:13)

Azon a ponton, ahol a gázkamrából kihulló holtesteket krumplihoz hasonlítja, a metafora váratlanságából és létesítő erejéből adódóan Suchomel elbeszélése képes hihetően utalni a megélt tapasztalat szingularitására. (Egyszerűbben szólva: itt épp a metafora kíméletlen brutalitása az, ami hitelesen „beszél" a tett kegyetlenségéről.) Ha azonban a *Shoah* egy korábbi részletére gondolunk, amelyben Ytzhak Dugin és Motke Zaïdl, az *Enterdungskommando* egykori tagjai elbeszélik a nyomok eltüntetésének, azaz a tömegsírokban fekvő holttestek kiásásának és elégetésének a folyamatát (I, 11), eszünkbe juthat, hogy az SS megtiltotta a deportáltaknak, hogy a *halott* vagy a *holttest* szót használják, helyette *fadarabot* vagy *Figuren*t kellett mondaniuk; ez a helyettesítés pedig nagyon hasonló ahhoz, ami Suchomel elbeszélésében a metafora váratlanságával és hitelesítő erejével hat. Ha innen értelmezzük Suchomel mondatát, a *Kartoffel* lehet náci terminus is, amely éppen nem a traumatikus tapasztalat egyediségére, hanem a traumát elfedő és a Másikat alávető náci nyelvre utal. Az első olvasatban tehát a metafora teszi hitelessé Suchomel elbeszélését és a trauma tapasztalatát, a második olvasatban pedig ugyanez a metafora az alávetés nyelvének a kliséjeként jelenik meg – és a kettő között nem lehet egyértelműen és minden kétséget kizáróan dönteni. Rögtön ezután Suchomel olyan fordulatot használ („ez természetesen megijesztett és elborzasztott bennünket"), amely a maga átlátszó és klisészerű módján mintha épp azt az intenciót leplezné le, amely az elbeszélt történettel egyedül azt akarná igazolni, hogy „azért mi is emberek voltunk". Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Suchomel elbeszélése hosszú kerülőt ír le, mire Lanzmann többször megismételt kérdéseire végül hajlandó elmondani az első nap történetét, a klisészerű fordulat szerepe lehet az is, hogy helyreállítsa a beszéd távolságtartóan referenciális jellegét, azaz megóvja az elbeszélőt a traumatikus történettől. Ráadásul Suchomel elbeszélése néhol épp e „távolságtartóan referenciális" jellege révén éri el, hogy a néző nem tudja elutasítani a hitelességét – például akkor, amikor a fenti részletben a tömegsírokból felszabaduló gázok kapcsán azt mondja: „Egy vékony homokréteg és a hőség" („Eine dünne Sandschicht und die Hitze"). Itt a folyamat szinte analitikusan tárgyilagos leírása grammatikailag elliptikus marad (a *fölöttük* és a *sein* elhagyása miatt),

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mintha üresen hagyna egy helyet, amelyet a nézőnek magának kell – a képzelete segítségével – kiegészítenie.[47]

Az első nap története az 1942 szeptemberére kialakult helyzet elbeszélésébe vezet át; a tábor működése ekkor csaknem összeomlott, a rengeteg transzport miatt ugyanis nem volt idő eltemetni a holttesteket:

> Suchomel: Mivel annyi holttest keletkezett *[anfielen]*, annyi halott, hogy nem tudták eltakarítani őket, a gázkamrák előtt egész halom *[ein ganzer Haufen]* halott hevert, napokig. A halottak alatt 10 centiméter magasan állt a szenny – vér, férgek és ürülék. […] Ezt senki nem akarta eltakarítani. A zsidók inkább agyonlövették magukat, de nem akartak ott dolgozni.
>
> Lanzmann: Inkább agyonlövették magukat?
>
> Suchomel: Igen. Inkább agyonlövették magukat. Iszonyatos volt: eltemetni a saját társaikat, látni az egészet… a holttestekről levált a hús… Szóval Wirth maga ment fel, néhány némettel, és szíjakat vágatott, hosszú szíjakat, amelyeket a holttestek törzse köré tekertek *[den Leichen um die Brust]*, és elhúzták őket.
>
> Lanzmann: Ki húzta el őket?
>
> Suchomel: Németek. Németek és zsidók.
>
> Lanzmann: Németek és zsidók.
>
> Suchomel: …és zsidók, igen.
>
> Lanzmann: Zsidók is?
>
> Suchomel: Zsidók is!
>
> Lanzmann: És mit csináltak a németek?
>
> Suchomel: A németek hajtották a zsidókat, korbáccsal, és saját maguk is segítettek elhúzni a holttesteket. […]
>
> Lanzmann: A németek saját maguk is?
>
> Suchomel: Igen, nekik is csinálniuk kellett. […]
>
> Lanzmann: Szerintem a zsidók csinálták.
>
> Suchomel: Ebben a helyzetben a németeknek is neki kellett fogniuk *[In dieser Situation mussten auch die Deutschen mit angreifen]*. (I, 02:11:15–02:13:39)[48]

[47] Suchomel elbeszélésének ilyen típusú elemzését azért nem lehet megkerülni, mert Suchomel diszkurzusa épp efféle interpretációs döntések függvényében fejti ki – ilyen vagy olyan – hatását. Azaz nem pusztán az elbeszélés referenciális keretein (tehát történeti, pszichológiai vagy morális szempontú megítélésén), hanem a néző nyelvi kompetenciáján, interpretációs stratégiáján és döntésein is múlik, mennyire fogja hitelesnek vagy éppen inautentikusnak érezni Suchomel elbeszélését.

[48] Az idézetben szereplő Christian Wirth először az „eutanázia"-program brandenburgi intézetét vezette (1939 decemberében itt alkalmaztak először gázt az áldozatok meggyilkolására), majd a belzec-i tábor parancsnoka, később a „Reinhardt-akció" táborainak a felügyelője lett. Vö. Arad, *I. m.*, 182–183.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Az utolsó mondatban szereplő *angreifen* azt jelenti, hogy 'nekifogni', az elsődleges jelentése azonban 'megfog, megmarkol'. Suchomel itt olyan történetet mond el, amelyben megsérül az a biopolitikai határ, amely elválasztotta egymástól a „németeket" és a „zsidókat".[49] Ez a biopolitika a „német test" védelmét szolgálta, és a „kéz politikájának" is lehetne nevezni: a „német test" és psziché védelme volt az egyik oka annak, hogy a kelet-európai területeken a kivégzőosztagok által végrehajtott tömeggyilkosságok után, 1941 decemberétől bevezették a gáz használatát, majd ennek jegyében állítottak fel zsidó *Sonderkommandó*kat a gázkamrák és a krematóriumok működtetésére (azaz „a halálgyárak kézi munkájának az elvégzésére", ahogy Sofsky fogalmaz),[50] később pedig, 1942 júniusától, az „Aktion 1005" keretében zsidó *Enterdungskommandó*kat az 1941 júniusa után tömegsírokba lőtt civilek holttestének a kiásására és elégetésére.[51] Ytzhak Dugin és Motke Zaïdl, az *Enterdungskommando* egykori tagjai Lanzmann filmjében elmondják, hogy az SS megtiltotta a csoportjuknak, hogy eszközöket használjanak, azzal a magyarázattal, hogy „szokjanak hozzá, hogy munkára használják a kezüket" (I, 00:27:35). Ez a biopolitikai határvonal nem pusztán az „abjektált" Másik alávetését szolgálta, hanem egyúttal a „német testet" és pszichét akarta megkímélni a gyilkosságok okozta sokktól és traumától. A Suchomel-interjú két fenti részlete ezt a sokkot beszéli el.[52] Ez természetesen nem menti fel sem Suchomelt, sem másokat az elkövetők közül, és még csak nem is tünteti fel őket morálisan jobb színben, viszont el lehet fogadni valós történelmi események *egy* megélt tapasztalataként, és ezen túlmenően segít megérteni azt a náci logikát is, amely a táborokban létrehozta a „német" és a „zsidó test" közötti határt, és amely megpróbálta elfedni és átlényegíteni az elkövetőket ért sokkot és traumát.

A történeti kutatások két fogalommal írják le az elkövetői trauma átlényegítését: Saul Friedländer „mámornak" *(Rausch)*,[53] Dominick LaCapra pedig Friedländer nyomán „náci fenségesnek" nevezi. LaCapra szerint a „fenséges" feladata a náci retorikában az, hogy a traumát átlényegítse és transzformálja a *Rausch,* az extázis és a mámor állapotába.[54] Lanzmann filmjéről írt elemzésében LaCapra

[49] Agamben szerint a zsidó test szeparálása a „sajátosan német test" előállításának a feltétele volt („The separation of the Jewish body is the immediate production of a specifically German body"). AGAMBEN, *I. m.,* 174., lásd még: 179.

[50] SOFSKY, *I. m.,* 267.

[51] Az utóbbiról lásd Shmuel SPECTOR, *Aktion 1005* = *Encyclopedia of the Holocaust,* I., szerk. Israel GUTMAN, Macmillan, London – New York, 1990, 11.

[52] Hasonló esetet beszél el a II, 1-es fejezetben is, eszerint Wirth egy esetben erőszakkal kényszerített SS-ket holttestek eltemetésére.

[53] Vö. Saul FRIEDLANDER, *History, Memory, and the Extermination of the European Jews,* Indiana UP, Bloomington, 1993, különösen: 104–111.

[54] Vö. Dominick LACAPRA, *History and Memory. In the Shadow of the Holocaust* = UŐ., *History and Memory after Auschwitz,* Cornell UP, Ithaca – London, 1998, különösen: 35. Saul Friedländer

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a „treblinkai dalról" szóló részletben fedezi fel a *Rausch* pillanatát: erre utal „a csillogás Franz Suchomel szemében, amint elénekli a Treblinkát ünneplő dalt *[the song celebrating Treblinka]*."[55] Ahogy a fentebb adott olvasatból kiderül, a „treblinkai dal" filmbeli előadását nem lehet a *Rausch* állapotára redukálni; ebben a jelenetben sokkal bonyolultabban keveredik össze a fölény és az alárendeltség, a felsőbbrendűség és a zavar érzése. LaCapra észrevétele ennek ellenére megragad valamit a jelenetből (amit ráadásul Lanzmann nemrég megjelent memoárja is alátámaszt),[56] és érdemes továbbgondolni: a „dal" előadását valóban átjárja valami lelkesültség, amit Suchomel előadásán és talán a tekintetén is érezni lehet. Ezt a lelkesültséget mintha maga az induló *eléneklése* váltaná ki, annak ellenére, hogy Suchomel először kellemetlenül érzi magát, és indulatosan kifakad, miután befejezte a „dalt".

LaCapra azt mondja, hogy az induló Treblinkát „ünnepli", tehát nem a deportáltak alávetése, hanem a náci dicsőség kifejeződése felől olvassa a „treblinkai dalt".[57] Ha ezt az olvasatot követjük, nem csak arról van szó, hogy maga a „dal" az alárendelt, „abjektált" Másik fölötti hatalom kifejeződése vagy „emléke", és hogy „csak egy »német« lehet képes arra, hogy újra elénekelje a »treblinkai dalt«", hanem arról is, hogy a „treblinkai dal" valóban *induló*, és esztétikai értelemben

és LaCapra a nácizmus és a holokauszt történetének egyik fontos forrását, Heinrich Himmler 1943-as, „első" poznani beszédét említik a *Rausch* és a „náci fenséges" paradigmatikus példájaként, mégpedig épp azért, mert ebben a beszédben nem pusztán a *Rausch* retorikáját lehet azonosítani, mint számos más náci beszédben, hanem tetten lehet érni magának a transzformációnak a mozzanatát, illetve működését is.

[55] Dominick LaCapra, *Lanzmann's* Shoah*: „Here There is No Why"* = Uő., *History and Memory after Auschwitz,* 127.

[56] Lanzmann visszaemlékezése szerint az interjú során sikerült megnyernie Suchomel bizalmát, és ennek köszönhető, hogy Suchomel kétszer is elénekelte a „treblinkai dalt", és végül „teljesen feloldódott" a múltjában: „Amikor [a közösen eltöltött ebédszünet után] folytattuk [az interjút], »tanítóm« tele volt bizalommal, kétszer is elénekeltettem vele a treblinkai dalt, amelyet a zsidó *Sonderkommando*soknak rögtön a megérkezésük után kellett megtanulniuk, és a tekintetében hirtelen megjelenő keménység azt mutatta, hogy ebben a pillanatban teljesen feloldódik SS-Unterscharführer-múltjában – és azt is, hogy mennyire könyörtelen lehetett, amikor hatalma volt élet és halál felett." Lanzmann, *Der patagonische Hase,* 579. Lanzmann nem beszél sem Suchomel a jelenet során átélt zavaráról, sem a fentebb elemzett megdöbbentő kijelentéséről (ahogy LaCapra sem), viszont megerősíti LaCapra interpretációját, amely a „mámor" mozzanatát fedezi fel a „dal" eléneklésében.

[57] Ez érthető is, ha arra gondolunk, hogy a „dal" „címzettje" az SS volt, abban az értelemben is, hogy nem pusztán a deportáltak alávetése, hanem egyben az SS „szórakoztatására" találták ki. A túlélői memoárokból kiderül (lásd például Glazar, *I. m.,* 118–119.), hogy a deportáltaknak nem kizárólag a „terblinkai dalt" kellett énekelniük, hanem, a tábori zenekar kísérete mellett, mindenféle mást is (ahogy ezt más koncentrációs táborokról is tudni lehet). Erre az összefüggésre Simon Srebnik története utal Lanzmann filmjében. Srebnik, Lanzmann egyik fontos tanúja, gyerekként élte túl a holokausztot, és az egész falu ismerte a szép hangjáról. A film nyitó jelenete felidézi, hogy az SS katonadalokat énekeltetett vele, lásd: I, 2–5. Lásd még Willenberg fentebb hivatkozott memoárját, amely a „dalt" „tábori himnusz"-nak nevezi, Willenberg, *I. m.,* 132.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ugyanazt a hatást váltja ki, mint a többi náci induló.[58] Ezért lehet a *Rausch* eszköze. Ha innen nézzük a Suchomel-interjút, azt lehet mondani, hogy az a jelenet, amelyben Suchomel elénekli a „treblinkai dalt", a maga összetett módján – a „német" én és az alávetett, „abjektált" Másik oppozícióját érintő zavar, felcserélődés révén – épp a náci induló és a *Rausch* retorikáját billenti ki.

Az emlékezet csapdája

Az, hogy ezt a treblinka indulót „dalnak" nevezte a szöveget jegyző vagy a megírására parancsot adó „archiválisi hatalom", lényegi része volt az alávetésnek, hiszen a *Lied* eredetileg magába foglalta mindazt, amit valaha az individuum belső világának spontán és szabad kifejeződésének tekintettek: a *Lied* hagyománya a verset és az éneket éppen az individuum tiszta „bensőségességének" *(Innerlichkeit)* a médiumaként fogta fel. Mégis azt gondolom, hogy van a *Lied*ben, a dal „műfajában" valami – túl a náci kisajátításán és az alávetés logikáján –, ami a „treblinkai dal" filmbeli előadásában is működésbe lép. Ezt azon a klasszikus definíción keresztül próbálom megragadni, amelyet Emil Straiger svájci irodalmár 1946-ban, a *Grundbegriffe der Poetik* című munkájában adott,[59] és amely épp a műfaj náci kisajátítása ellenében mutatta fel újra a dal általa eredetinek tartott fogalmát és ideológiai ártatlanságát. Noha az általam használt módszerek efféle rekonstrukcióra kevéssé alkalmasak (hiszen, ahogy látni fogjuk, rég felforgatták már a staigeri definíció fogalmi alapjait), annál inkább alkalmasak viszont arra, hogy újraoperacionalizálják a dal – valaha talán *ártatlan,* de a mi kontextusunkban korántsem *semleges* – fogalmát.

A „treblinkai dal" természetesen nem dal abban az értelemben, hogy a deportáltak „közössége" szólal meg benne, és nem egy líraian hangolt „én". Míg a dal Staiger szerint magányos és csendes befogadásra szánt szöveg, egy induló, mint a „treblinkai dal", épp ellenkezőleg; míg az indulót betanulják, a dal „átfolyik" a megszólaltatójába *(es wird eingeflößt):* „az olvasó csendben ismételgeti, kívülről tudja, anélkül, hogy megtanulná, és maga elé mondja a sorokat, mintha

[58] A „dal" kezdettől fontos eleme volt a nemzetiszocialista „propagandának" (de talán helyesebb szubjektumelőállító technikának mondani, hiszen ez esetben aligha pusztán a tudat „befolyásolásáról" van szó), és a kívülről betanult „dalok" éneklése 1933 után állandó része lett az oktatásnak, a mindennapi életnek, a náci ünnepeknek stb., olyannyira, hogy a korabeli náci sajtó 1938-ban, a nemzetiszocializmus történetére visszatekintve úgy látta, hogy „a kor élménye *[das Erleben der Zeit]* a dalban nyerte el a formáját". Idézi Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation,* Ullstein, Frankfurt am Main, 1983, különösen: 264.

[59] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik,* Atlantis, Zürich, 1963[6].

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a saját kebléből jönnének".[60] A dal és az induló ilyen különbségét staigeri értelemben az *Erinnerung* és a *Gedächtnis* hegeli fogalmainak az ellentétén keresztül lehet leírni. Némi leegyszerűsítéssel: az *Erinnerung* a múlt internalizált, a tapasztalatok belső összegyűjtésén és a felidézés képességén alapuló emlékezetét,[61] a *Gedächtnis* pedig az akaratlagos memóriát, egy materiálisan rögzített jel (lényegében: írás) mechanikus ismétlésen alapuló betanulását, memorizálását jelenti. Staiger a dalt az előbbi, az *Erinnerung*-típusú emlékezet felől definiálja: „A lírai költő nem megjeleníti a múltat[, hanem] feloldódik benne *[er geht darin auf],* azaz »bensővé teszi« *[»er erinnert«]. Erinnerung*nak nevezem a szubjektum és az objektum közötti távolság hiányát, a lírai összefonódottságot *[das lyrische Ineinander]*".[62] Azaz a dalban eltűnik a múltbeli „élmény" és a megszólalás jelene közötti távolság. Ezt a definícióit ma már nem lehet anélkül olvasni, hogy ne hallanánk bele Staiger hegeli fogalmainak későbbi, dekonstrukciós olvasatait.[63] Ezért amikor azt olvassuk Staigernél, hogy a „lírai" olyan „eszme", amely „költészetként lényege szerint sohasem valósulhat meg",[64] arra kell gondolnunk, hogy a költészet, legyen az a „treblinkai dal", az *Erinnerung* olyan „médiuma", amely sohasem mentes a *Gedächtnis*re jellemző materiális beíródástól és mechanikus ismétlődéstől.[65] Ha az én – hegeli értelemben – éppen nem a legsajátabbat, hanem az általánost nevezi meg, a „*Gedächtnis* pedig kitörli az *Erinnerung*ot, ahogy az én önmagát",[66] a dalt és az indulót elválasztó különbségek könnyen eltűnnek: a *Lied* a „bensőségesség", az *Innerlichkeit* testetlen médiuma *(es wird eingeflößt)* és materiális, *Gedächtnis*-alapú *Innerlichkeit*-apparátus egyszerre; egy náci induló pedig, legyen az a „treblinkai dal", egyszerre képes az *Erinnerung* és a *Gedächtnis* médiumaként működni. Hiszen a „treblinkai

[60] *Uo.*, 49.

[61] A német *sich erinnern* ('emlékezni') kifejezésben szereplő *er-innern* szó szerint azt jelenti, hogy 'bensővé tenni'.

[62] STAIGER, *I. m.*, 62.

[63] Vö. Paul DE MAN, *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetic,* Critical Inquiry 8 (Summer 1982), különösen: 771–772., illetve Jacques DERRIDA, *Mémoires – Paul de Man számára,* ford. SIMON Vanda, Jószöveg, Budapest, 1998, 55–56, 65–66.

[64] STAIGER, *I. m.*, 25.

[65] Ezt alátámasztja Staiger hosszú fejtegetése az ismétlődésről és annak „nem lírai" (mechanikus) és „lírai" típusairól. *Uo.*, 27–28.

[66] „Memory effaces remembrance (or recollection), just as the I effaces itself." DE MAN, *I. m.*, 773. A magyar fordításban ez a mondat másként szerepel: „Az emlékezet kitörli az emlékezetbe idézést (vagy felidézést), éppúgy, ahogy önmagát is elfeledteti." Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel* Esztétikájában = Uő., *Esztétikai ideológia,* ford. KATONA Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 95. Az én „kitörlődése" egy korábbi, szintén híres passzusra utal, amely az *Enciklopédia* 20. §-át elemzi („Ebenso, wenn ich sage: *»Ich«, meine* ich Mich *als diesen* alle Anderen Ausschließenden; aber was ich sage, Ich, ist eben ein jeder[.]", G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse,* Meiner, Hamburg, 1991, 56.), vö. DE MAN, *Sign and Symbol…*, 769., illetve: Uő., *Jel és szimbólum…*, 89–90.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

dal" kapcsán – éppen a dekonstrukció szellemében – azt a kérdést is fel lehet tenni, hogy hol van az írás és az íráson alapuló *Gedächtnis* határa, vajon valóban véget ér-e egy papírlap szélén, és nem illik-e minden memoriális nyomra, például egy hang bevéső dására is?

Ha a „treblinkai dalt" nem a deportáltak alávetése, hanem a náci dicsőség felől olvassuk, azt lehet mondani, hogy Suchomel előadásában éppen azért lehet a *Rausch,* a mámor médiuma, mert a dalban, ahogyan Staiger mondja, megszűnik a távolság az én és a múlt között: az én feloldódik az utóbbiban, *er erinnert*, és *ez* az, a távolság eltűnése a dalban, ami meggátolja azt is, hogy a múlttal szemben bármilyen, például morális álláspontot foglaljon el: „a líraian hangolt én nem foglal állást *[bezieht nicht Stellung]*".[67] Ez a hatás azonban csak a „dal" *második* előadásakor áll elő. Miután először végigénekelte a „dalt", Suchomel megjegyzi: „ezt csináljuk" (azaz 'elénekeljük a dalt', 'Ön rávesz engem arra, hogy elénekeljem a dalt', azaz: 'nem egyedül és nem jószántamból csinálom'), „és nevetünk, pedig ez olyan szomorú", ami arra utal, hogy a „dal" első előadásában még semmiképp sem a *Rausch,* a mámor, hanem sokkal inkább a „dal" elénekléséből adódó és egy morális álláspont jelenlétére utaló zavar érzése a döntő. A *Rausch*t az hozza elő, hogy Lanzmann ráveszi Suchomelt, hogy másodszor is énekelje el a „dalt".

A megismételhetőség lényegi szerepet játszik minden tanúságtételben, hiszen ezen alapul a tanúság hitelesítő ereje: ha tanúságot teszek, „arra kötelezem magam, hogy az igazságot mondom, és ugyanazt azonnal, két pillanattal később, holnap, a végtelenségig megismétlem."[68] Másfelől épp ez az, ami miatt a tanúságtétel ki van téve az ismétlésben rejlő veszélynek, tehát annak, hogy az ismétlés során a jelentése nem marad rögzített, nem „ugyanazt" mondja – ez az, amit Derrida iterabilitásnak (vagy *différance*-nak) nevez: „Ha először mondom is, a tanúságtétel eleve ismétlés, de legalábbis megismételhető, iterábilis."[69] Innen ered a tanúságtételben rejlő apória: a „treblinkai dal" csak akkor hiteles, ha megismételhető; az ismétlés azonban csapda: az ismétlés során valami más történik, mint amit Suchomel – tanúként – még kontrollálni tud.

Lanzmann politikája abban van, hogy a „treblinkai dal", a náci biohatalom instrumentuma a filmen csapdává válik Suchomel számára. Ez a csapda valóban Lanzmann filmjében „zárul össze", mégsem lehet azt mondani, hogy egyedül

[67] Staiger, *I. m.,* 57. Lásd Lanzmann memoárjának fentebb idézett részletét is: „kétszer is elénekeltettem vele a treblinkai dalt […], és a tekintetében hirtelen megjelenő keménység azt mutatta, hogy ebben a pillanatban teljesen feloldódik SS-Unterscharführer-múltjában". Lanzmann, *Der patagonische Hase,* 579.

[68] Jacques Derrida, *Demeure* = Maurice Blanchot, *The Instant of My Death* / Jacques Derrida, *Demeure. Fiction and Testimony,* Stanford UP, Stanford, 2000, 33.

[69] *Uo.,* 41. A *différance*-ról lásd Jacques Derrida, *Az el-különböződés,* ford. Gyimesi Tímea = *Szöveg és interpretáció,* szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, h. é. n., 43–63.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Lanzmann és a film készítésekor használt raffinált apparátus állította fel, hiszen látjuk, hogy az *Erinnerung* és vele együtt a *Rausch* a szó szerinti beíródáson és a mechanikus ismétlés lehetőségén, azaz a *Gedächtnis*-típusú emlékezeten alapul: a „mámor" akkor jön, amikor Suchomel másodjára énekli el a dalt.[70] Azaz a csapda már a „dal" memorizálásától fogva ott van, és a memoriális nyom, a hang újbóli megerősítése, bevéső dése hozza működésbe.[71]

Miután elénekelte a dalt, Suchomel indulatosan kifakad, majd hátraől, és fölényesen elmosolyodik: „schließlich zieht die Erinnerung das Gedächtnis nach", azaz az *Erinnerung* végül maga után vonja a *Gedächtnis*t, mondja Staiger,[72] „a *Gedächtnis* kitörli az *Erinnerung*ot",[73] mondja a dekonstrukciós olvasat – azaz újra létrehozza az én és a dal, az én és a múlt távolságát, s ezzel együtt felszínre hozza a szituációban rejlő zavart, a diszkurzus szerződéses kereteinek megbomlását és Suchomel szerepének instabilitását, majd előhívja a saját maga és a „zsidók" közötti különbségtétel erőszakát; „Das ist ein Original!", mondja Suchomel, hogy helyreállítsa a távoli múltról szóló autentikus tanúságtétel referenciális diszkurzusát és saját szemtanúi és tanítói pozícióját. De ami itt eredeti és autentikus, az nem pusztán maga a „dal", hanem mindaz, ami az előadásán keresztül, túl Suchomel szemtanúi szerepén, a filmben történik.

Most már csupán annyi maradt hátra, hogy az *Erinnerung* és a *Gedächnis* ellentétén keresztül egy másik, ezzel összefonódó ellentétre, *Stimme* és *Ton* fentebb már érintett kettősségére utaljak: az én „saját" hangjának és egy külsőleges hang gépies bevéső désének az ellentétére. Amikor a „dal" túlélői szövege a *Ton des Kommandanten* összetételen keresztül az induló „eredetére" és eredeti „szerzőjére" utal, a *Stimmé*ben megmutatja a *Ton*t, azaz a megszólalók hangjában a külsőleges han-

[70] Ezért kell „hangosabban" elénekelni a „dalt", nem pusztán azért, hogy az apparátus képes legyen rögzíteni, mi pedig hallani. Azaz a jelenet nem pusztán valami addig rejtettnek a megmutatása és rögzítése, hanem egy esemény – a nyom újbóli beíródásának, megerősítésének – az inszcenírozása vagy végbe vitele. Feltételezhető ugyanakkor, hogy az ismétlés eredetileg, a náci indulók ritualizált előadásában (vö. 62. lábjegyzet), a náci ünnepeken és a náci Németország mindennapjaiban is szerepet játszott a „mámor" retorikájában.

[71] A dal elénekléskor Suchomel mindkét alkalommal *Gehörsamkeit*ot ejt *Gehorsamkeit* helyett. A *Gehorsamkeit* a *Gehorsam* ('engedelmesség') ritkán előforduló, továbbképzett alakja, és a Duden szerint 'engedelmes magatartást' jelent. A *Gehorsam* a *gehorchen* ('engedelmeskedni') igéből jön, ami történetileg a 'hallgatni' jelentésű *hören* igéből ered. A sztenderd modern németben az engedelmességre utaló lexémák az *o/ö* fonológiai különbség mentén különülnek el a hallással kapcsolatos lexémáktól (*Gehorsam* 'engedelmesség' vs. *Gehör* 'hallás'). Suchomel megsérti ezt a fonológiai különbséget (szemben a dal túlélői szövegével, amelyben *Gehorsamkeit* szerepel, vö. RÜCKERL, *I. m.*, 213., illetve GLAZAR, *I. m.*, 120), és ily módon az engedelmességet a hallással – egy hang bevéső désével hozza összefüggésbe. Azaz épp azt leplezi le, hogy a „dal" szubjektumtermelő apparátus, amely a hang inskripcióján keresztül fejti ki a hatását.

[72] STAIGER, *I. m.*, 56–57.

[73] DE MAN, *I. m.*, 773.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

got, az *Erinnerung*ban a mögötte rejlő *Gedächtnis*t, azaz a bensővé tétel mögött a betanítás erőszakát – s ezzel létrehozza azt a távolságot „szubjektum és objektum", a „munkászsidók" hangja és az „archivális hatalom", a deportáltak és a „dal" között, amely Staiger szerint a dalban eltűnik: a dalt az tudja megszólaltatni, aki „hasonlóan hangolt",[74] *gleichgestimmt*. Azaz a „treblinkai dal" túlélői szövege ebben az olvasatban – *itt* – megkerüli a „dal", e szubjektumtermelő apparátus csapdáját, és felforgatja a jelentés fölött gyakorolt náci hatalmat.

[74] STAIGER, *I. m.*, 48.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Stephan Krause

Kép, cserepek és emlékezés

Térey János és Durs Grünbein „drezdai" lírájáról

Stehn sprachlos und kalt
Noch die Städte,
Zensieren zerbrochene Brücken
Noch die Geschichte?

(Heinz Czechowski: *Flußfahrt*)

Granit und Porphyr von Dresden bis Hosterwitz
Kein Brocken ohne Inschrift, Initialen

(Karl Mickel: *Die Elbe*)

Von welchem Ort aus spricht das Gedicht, und wo ist es zu Hause? Wenn doch so viele der möglichen Orte bereits verwüstet und verlassen sind –

(Durs Grünbein: *Die Bars von Atlantis*)

Térey János *A canalettói pillantás* című versében így *definiálja* a „drezdait": „Csak az a drezdai, aki ébren maradt az éjjel".[1] A verssor egy bizonyos tapasztalatra hivatkozva rajzolja meg a drezdaiak körét. A verssor lényege nem az általa előírt ki- és bezárás, hanem az az esemény, amelyre hivatkozik: Drezda bombázása 1945. február 13-án, egy szerdai napon. Az idézett sor névelője ezért nem a napszakot („az éjjel") pontosítja, hanem mintegy *chiffre*-ként az Elba-menti város rombolásának az idejére is utal. Térey *Drezda februárban* című verseskötetének az esetében tehát az olvasónak e lényeges utalást vagy *chiffre*-t kell kibetűznie (azaz *desifrírozni*). Ugyanis a kötet nem csak a címével utal a város szomorú sorsára, hanem a szövegrészek számozása is épp e *chiffre*-rel – a szó eredeti jelentésében számmal – hivatkozik a pusztítás dátumára. „[A]z éjjel" így nem csupán egy bizonyos időpontot jelent, hanem a drezdai kollektív emlékezetet idézi fel.

[1] Térey János, *A canalettói pillantás* = Uő., *Drezda februárban. Versek*, Palatinus, Budapest, 2000, 92. (A továbbiakban e kötetre a zárójelben megadott oldalszámok vonatkoznak.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Drezdát és Drezda bombázását többen tematizálják mind a historiográfiában, mind a művészetben, de az esemény fontos téma a német nyelvű irodalomban is.[2] Az áttekintésekben a drezdai helyek részletes leírását *(Beschreibung)* kapjuk, ahol e helyek leírtsága *(Beschriebenheit)* is megmutatkozik azzal, ahogyan a romos tájat és a városi űrt a drezdai városközpontban feliratozták *(beschriften)*. A várost tematizáló szövegek ezt az űrt németül nevezik meg, vagyis németül íródik bennük a város topográfiája, s ezért ezek nemcsak városi emlékezetnek, hanem a város emlékezetének is tekinthetők. E marginálisnak tűnő különbség az irodalmi és a lehetséges társadalmi emlékezet párhuzamát mutatja, amelyen – legalábbis részben – az itt tárgyalt irodalmi szövegek működőképessége alapul. A magyar nyelvben ugyanis morfológiailag is jelölhető az a befejezettnek mutatkozó emlékezet és a befejezhetetlennek mutatkozó emlékezés (valamint jelen értelmezés) közötti térköz, amelyet az irodalmi szöveg az olvasásban való visszatéréssel és ebben a visszatérésben kíván betölteni.

Az 1945 utáni „Drezda-szöveg" első szerzőjeként a német írók közül Gerhart Hauptmannt kell megemlíteni, aki már 1945 áprilisában megjelentette *Dresden* című rövid írását. Kanonikussá vált mondata („Wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens.")[3] nem egyszerűen a szerző vagy a megemlékező érzelmeit tükrözi, hanem sokkal inkább azt, hogy e város pusztulásában más is rejlik, mint a többértelmű *horror vacui*. A kijelentésben rejlő pátoszt Drezda pusztulása után a német fasiszták ideológiai és propagandisztikus célokra használták fel, és kivágták belőle a rákövetkező mondatot: „Ich weiß, daß in England und Amerika gute Geister genug vorhanden sind, denen das göttliche Licht der Sixtinischen Madonna nicht fremd war und die von dem Erlöschen dieses Sternes allertiefst schmerzlich getroffen weinen."[4] A rombolás *tényleges* lefolyá-

[2] Térey saját vallomása szerint jól ismerte a német nyelvű Drezda-irodalmat: „[E]gy szép napon vonatra ültem, elutaztam Drezdába. Tudtam a történetét, ismertem az íróit Hoffmanntól Kästnerig és Durs Grünbeinig, olvastam a múzeumairól, tudtam, hogy kábé mire számíthatok: hogy néz ki most, hogyan festett azelőtt." Károlyi Csaba – Térey János, *„Boldog költőket szeretnék olvasni". Térey Jánossal beszélget Károlyi Csaba,* Élet és Irodalom 2004. október 1., 40. sz., 7. Az interjúban Térey Grünbeint is említi, akinek *Porzellan* című költeménye csak 2005-ben jelent meg. Ezért Térey valószínűleg a költő szövegei közül csak a *Gedicht über Dresden* című versét (Durs Grünbein, *Gedichte,* I–III., *Grauzone morgens; Schädelbasislektion; Falten und Fallen,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, 202.), illetve a *Chimäre Dresden* című esszéjét (Durs Grünbein, *Galilei vermißt Dantes Hölle. Aufsätze,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 145–151.) ismerhette, amikor az interjú készült.

[3] Gerhart Hauptmann, *Dresden* = Uő., *Sämtliche Werke.* XI., *Nachgelassene Werke. Fragmente,* szerk. Hans-Egon Hass, Propyläen, Berlin, 1974, 1205. „Aki elszokott a sírástól, az megtanulja újra Drezda pusztulásakor." (A német szövegekről közölt magyar fordításokat a szerző készítette.)

[4] *Uo.* „Tudom, hogy Angliában és Amerikában sok jó szellem van, akiknek nem volt idegen a Sixtusi Madonna isteni fénye, és akik fájdalmasan sírnak, mert e csillag kihúnyt." Hauptmann Drezdáról szóló cikkéhez lásd Sprengel gazdag könyvét is, ahol a szerző például azt említi, hogy háromszor egymás után három különböző helyen publikálták Hauptmann cikkét: Peter

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

sának a leírhatatlanságát a pusztulás puszta fogalmának *(Begriff)* kell jelölnie, hogy fogalmunk legyen róla *(begreifen)*, miközben ez a történteket csak átírni (*um*schreiben) vagy körülírni (um*schreiben*) tudja.

Ezt a megérthetetlent érinti Erich Kästner *…und dann fuhr ich nach Dresden*[5] című rövid, leíró cikke is, amelyben a szerző a bombatámadás érte szülővárosába tett első, 1945. február 13. utáni látogatására emlékezik. Egyetlen éjszaka – írja Kästner – akkora változást idézett elő Drezdában, mint több geológiai korszak, hiszen még a kő állaga is megváltozott a bombák okozta tűzviharban.

Durs Grünbein *Porzellan* című poémája is szóba hozza, hogyan függ össze az erőszakos, abszolút rombolás azzal a rövid időtartammal, amely alatt az lezajlott. A szöveg azonban a robbantásokat és a tűzvihart nem a mindennapiság ellentéteként rekonstruálja. A nap eseményei már önmagukban is tartalmazzák a bombatámadást:

> Stell dir vor: es hat
> Eine Opernpause nur gedauert, Zeit zum Zigarettenholen,
> Und auf Straßen, Todesfallen, brodelte der Teer.[6]

Nachtgedanken című esszéjében Ingo Schulze világít rá Drezda ambivalens és kiméraszerű jellegére. Schulze szerint minél nagyobb Drezda ragyogása, melyet a „romértékből" rekonstruálnak, annál nagyobb áldozatnak és értelmetlenebbnek tűnik a pusztítás.[7] Drezda ragyogásának és lerombolásának mitikus felfogása éppen ezért nem más, mint a (saját) jelen elégtelensége.[8] Bár a *Nachtgedanken* nem vonatkozik expliciten Hauptmann szövegére, mégis úgy tűnik, Schulze éppen a hauptmanni fájdalmat toldja meg egy dialektikus dimenzióval. A „romértékek" dialektikáját Schulze itt Drezdára vetíti: a város így „csonkaváros", amelynek szentbeszéde[9]

SPRENGEL, *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich,* Propyläen, Berlin, 2009, 327–333.

5 Vö. Erich KÄSTNER, *…und dann fuhr ich nach Dresden* = Uő., *Werke,* II., *Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, kleine Prosa,* szerk. Franz Josef GÖRTZ – Hermann KURZKE, Hanser, München, 1998, 90–95.

6 Durs GRÜNBEIN, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005[, 3.] „Képzeld: csak / Operaszünetnyi ideig tartott, annyi ideig, amíg vesz magának az ember az cigarettát, / És az utcákon, halálcsapdák, forrt a kátrány."

7 Vö. „Je größer der Glanz, den wir aus dem »Ruinenwert« rekonstruierten, desto sinnloser und opferreicher erschien die Zerstörung." Ingo SCHULZE, *Nachtgedanken. Mythos Dresden* = Uő., *Was wollen wir. Essays, Reden, Skizzen,* Berlin-Verlag, Berlin, 2009, 220. A szöveg először a következő címmel jelent meg: *Ich war begeisterter Dresdner. Nachtgedanken = Mythos Dresden – Eine kulturhistorische Revue* [kiállításkatalógus], Deutsches Hygiene-Museum Dresden – Böhlau, Köln–Weimar, 2006, 19–27.

8 Vö. SCHULZE, *I. m.,* 223.

9 Mintául Térey *Paulus*ának következő sorai szolgáltak: „Magam is mondom ittasan / A csonkaország-szentbeszédet, / Mikor senkiföldjére érek". TÉREY János, *Paulus,* Magvető, Budapest, 2007[4], 29.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

eszerint áldozati diskurzus lenne. Ám Schulzét semmiképpen sem lehet e diskurzus közvetítőjének tekinteni.

A fentebb vázolt szövegek hagyományához sorolható Térey *Drezda februárban* című verseskötete is.[10] A kötet szövegeiben alapos ismeretek idézik fel Drezda város történetét és építési történetét is, s a város felépítéséről és újjáépítéséről szóló vitákhoz kapcsolódnak. Így a szövegek nemcsak *re*konstruálják, de konstruálják is – önmagukban és önmaguknak egyszerre – Drezda városát. Térey Drezda-versei ezenkívül sajátos modalitást működtetnek, amelyek a városi zsargon otthonosságát és bizalmas nyelvhasználatát idézik. Ingo Schulze sorai is erről az otthonos környezetről tanúskodnak, amikor példaként megemlíti, hogy az Arany Lovas[11] és a Kreuzchor kántora „családtagok voltak".[12] Térey versei mindannyiszor új formában prezentálják Drezda 1945. február 13-i[13] lerombolását: az egyes események a szövegekben egy lírai mikrokozmoszban jutnak szóhoz. A verseskötet négy részből áll, s a negyedik *chiffre* jelöli a légitámadás dátumát: „II.13". Pontos dátummegjelölés azonban egyik szövegben sem szerepel. A dátum emlékezetének prezenciáját aposztrophék fedik, amelyek az említett *chiffre*-re hivatkoznak, és a bombázás jelenét idézik fel. A *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig* című versben például „azon az éjjel" (80.) találkozik a két szereplő; *A canalettói pillantás* című szöveg pedig „a földindulás előtti délelőttön" (92.) mutatja a várost. E deiktikus szerkezetekben nem szerepel a dátum, amely pedig mindenképp beíródott a város emlékezetébe, vagyis konstituálja azt. Bár kimaradhat a dátum explicit megnevezése, mivel a szövegek elrendezése – a *chiffre* vagy a számozás alatt, 13 – nyomként olvasható, amelyet a költő hagyott hátra szöveg formájában a feliratozott és *le*írt *(beschrieben)* városban. A ciklus egésze különböző (drezdai) helyeket jelenít meg, akárcsak a szövegek által teremtett *lieux de mémoire*, és ezeket a lakosok sorsával köti össze. A *Miasszonyunk* című vers például, amely a híres Frauenkirchének nevezett drezdai templomra vonatkozik, e templom teljes történetét beszéli el a kupola utolsó kövének beillesztésétől kezdve építésze, George Bähr halálán át egészen az úgynevezett kőharang beomlásáig 1945. február 15-én. A *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig* című vers Veronika[14] és Sonja homoerotikus szerel-

[10] Ehhez lásd a fenti említett interjút is: KÁROLYI–TÉREY, *I. m.*

[11] *Der goldene Reiter* lovasszobor az Augustusbrücke neustadti hídfőjével szemben.

[12] SCHULZE, *I. m.*, 218. Az eredeti: „zur Familie gehörten".

[13] Ugyanazon a napon Budapesten kapitulálniuk kellett a fasisztáknak a szovjet hadsereg előtt. A *Mi lett volna, ha* című versben a következőt olvassuk: „Megjegyzendő, Budapest / ugyanaznap került orosz kézre, / amikor Drezda pokolra jutott." (91.)

[14] Veronika Paulmann – Térey versében Veronika Möhring szerepel –, E. T. A. Hoffmann *Der goldene Topf (Az arany virágcserép)* című elbeszélése egyik főhőse apjával lakik a Pirnaische Vorstadtban (Pirnai előváros), ahol a Pirnaischer Platz (Pirnai tér) is található. Térey a Károlyi-interjúban említi, hogy Hoffmannt olvasott, mielőtt Drezdába utazott: KÁROLYI–TÉREY, *I. m.*, 7.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mi játékát részletezi. Játékukat a bombázás szakítja félbe. A két nő sorsa mindazonáltal befejezetlenül marad: a két utolsó sorban az elbeszélt történet perspektívája az akkori (fiktív) jelenből az olvasó jelenébe fordul. A verset a következő sor zárja: „rajzolnék a végén egy ipszilont meg egy zét." (82.) A beszélő szubjektum az ábécé két utolsó betűjét nevezi meg, amelyek a vers és a két nő életének a végét jelölik. Az emlékezés munkája az említett fordulattal kezdődik, amely nem más, mint Sonja és Veronika halála a szerelmi aktusban.

A canalettói pillantás című vers párhuzamba állítja a város emlékezetben és vásznon őrzött látképét és a város lerombolását.[15] Fontos szerepet játszik itt az a kettősség, mely szerint a kép nemcsak példakép (Vor*bild*), hanem egyben előírás (Vor*schrift*) is, amely a város látképét és az általános nézetet és perspektívát határozza meg. A cím egyértelműen a *Canaletto-Blick* kifejezést idézi (a vers címe a jelenlegi egyetlen német fordítás szerint *Canalettos Blick*). Míg a német (nyelvű) kontextusban inkább e látás hatástörténete az, ami előtérben áll, addig a magyar költő verse a Canaletto által festett veduta hatását egy további vonással gazdagítja. A kilátás *(Ausblick)*, a látkép *(Ansicht)* vagy a szemlélés *(Anblick)* különbségét, amely a festmény kontextusában adódik, Térey verse a *pillantás* rövid időtartamának észlelésbeli jelentésével egészíti ki. A pillanat momentumában – ami a pillantást foglalja magába – az (ideális) szemlélés *(An-Blick)* válik szembetűnővé.

Ebben a kontextusban a canalettói vedutát tekinthetjük ama pillanatfelvételnek, amely Drezdáról idéz fel egy olyan ábrázolás- és észlelésbeli hagyományt, amelynek a gyökerei a 18. századra mennek vissza. Annak idején III. Ágost szász király építette ki Drezdát, és műkincsek és műgyűjtemények városává tette, s ennek is tartják mind a mai napig. Ezért is nevezték gyakran Elbflorenznak, amelynek retorikai-epigon gesztusa Ingo Schulzét mindig is nyugtalanította. Bernardo Bellotto 1747-ben került Drezdába, és körülbelül tizennégy nevezetes látképet festett a városról. A ciklus leghíresebb képei még ma is megtekinthetők a drezdai Zwingerben található Galerie Alte Meisterban. A képciklus egy virtuális körsétát tesz lehetővé a 18. század derekának Drezdájában, amikor a Hofkirche még építés alatt, a Frauenkirche pedig már készen állt.[16] Ezek a képi ábrázolások a mai napig

[15] A következőkhöz lásd Bazsányi Sándor tanulmányát is, ahol hangsúlyozza a látképproblémával kapcsán a „tényleges Drezda" és a „valóságos Drezda" különbségét. Vö. Bazsányi Sándor, *A súlykolt hamis eredete = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz,* szerk. Lapis József – Sebestyen Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 85.

[16] Canaletto vedutája (1748) már a kész Hofkirchét mutatja, és így a későbbi valóságot előlegzi meg, mert a Hofkirchét csak 1751-ben fejezték be. Lásd ehhez is: „Ezek a panorámák egy fiktív kilátást tesznek lehetővé, de ugyanakkor távolságtartásra is kötelezik – a szemlélő pedig sosem lép be a képbe." („Diese Panoramen gewähren einen fiktiven Ausblick und sanktionieren zugleich Distanz – der Betrachter gelangt hier nie ins Bild.") Andreas Beyer, *Bernardo Bellotto (Canaletto) und die Skyline von Dresden: Zur Bilderkarriere einer Stadt = Mythos Dresden,* 49.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

meghatározzák a Drezdáról formált városkép(ek)et: A városképnek meg kell felelnie a saját magáról alkotott (fiktív) képnek, amelynek az alapja nem más, mint a város látképe az Elba jobb (azaz neustadti) partjáról.

Térey János *A canalettói pillantás* című verse ezt a látószöget tematizálja. A vers a teljesség és a befejezettség fikcionalitásáról szól, és ezzel Canaletto festményének nagy hagyományába illeszkedik. Andreas Beyer művészettörténész például arra hívja fel a figyelmet, hogy a vedutát „matematikai precizitása [miatt] geodetikus jegyzőkönyvnek" tekintették. E megállapítást a vers úgy írja tovább, hogy pontosan azt a helyet nevezi meg, „ahol Canaletto / kifeszítette a vásznát" (93.). A vers tehát önmagán keresztül és magában is jelöli ezt a helyet. A szöveg helyre vonatkozó jelölése ugyanakkor időbeli jelölés is, hiszen maga is a pillantás eredménye. A szövegben a város egyszerre tűnik *(scheint)* egészlegesnek és sziluettnek – tökéletes egészként és egyben kontúrként jelenik meg. Ez a látszat *(Anschein)* a canalettói látképet idézi, amelyet Térey szövege a rombolás mozzanatával egészít ki. Canaletto vedutája így – a mai néző számára – dialektikusan még az 1945. februári bombázást is reflektálná, amit a vers nem tesz ugyan explicitté, de utal rá. Ehelyett inkább azokat a képeket problematizálja, amelyekben *Drezda* létezik. Az első sorok például egy panorámalátképet idéznek fel: „messziről, szikrázó egész a város. / Tarkíthatják hajszálrepedések –" (92.). A leírt benyomás a festett vedutára emlékeztet, amelyen a materiális felületen előforduló repedések a kép, valamint a képen ábrázolt város törékenységére is utalhatnak. A destrukció nyomát tehát nem maga a kép ábrázoltja, a megmutatott tartalmazza, hanem a szöveg ruházza fel a képet ezzel a jelentéssel, mert kiemeli a kép felületén lévő repedéseket. A vers nem írja le részletesen a pusztulást, de a bombázás előtti mindennapokkal szembeállítja a rombolás utáni semmit. A vers szövege tehát materiálisan hallgatja el a destrukciót, amelyet az előtte és az utána történtek leírásával szó szerint *ír körül*, mégsem kerüli azt meg. Az Altmarktról „megörökít[ett] képsor[…]" (92.) főképp a mindennapiságával áll sokatmondó ellentétben a bombázás hekatombáival. Az esszenciális idegenség rombolás formájában tör be a mindennapi topográfiába, amelyet oly módon töröl ki, hogy helyette csak egy „legyalult mélyföld" (92.) marad. Ez a helyi megjelölés a Waldenfels által leírt „idegen topográfiájához" *(Topographie des Fremden)* hasonlítható: „Az idegen helye a tapasztalatban tulajdonképp nem-hely. Az idegen nem egyszerűen máshol helyezkedik el, hanem az idegen a *máshol* maga."[17] A topográfiában nemcsak a rombolás megfor-

[17] Bernhard WALDENFELS, *Topographien des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 26. „Der Ort des Fremden in der Erfahrung ist streng genommen ein Nicht-Ort. Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es *ist* das Anderswo." Az idegenség problematikájához lásd Großklaus tanulmányát is: Götz GROSSKLAUS, *Das zerstörte Gesicht der Städte. „Konkurrierende Gedächtnisse" im Nachkriegsdeutschland (West) 1945–1960 = Die zerstörte*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

díthatatlansága fejeződik ki, de az is, ahogyan Götz Großklaus szerint[18] egy helyhez kötött, térben strukturált kollektivitás elveszti a központi momentumra való vonatkozását. Ugyanez pedig a túlélőről is elmondható, aki emlékezetében őrzi a város kinézetét, és így ápolja is ezt a fajta képi emlékezetet. Ezen alapul a nosztalgikus emlékezés, és ama bizonyosság is, hogy véglegesen elveszett mindaz, ami a „földindulás előtti délelőttön"(92.) még a maga teljességében volt ott. A szöveg ebben az összefüggésben sejteti azt is, hogy a rombolás előtti teljesség fikcióját részben a canalettói veduta is alátámasztotta. E módon viszont a teljesség eszménye a versbe is beleíródott, mivel éppoly aprólékos, mint fáradságos munka volt helyreállítani azt az állítólagos, eredeti városképet, amely aztán legfeljebb „pazar hamisítvány[nak]" (93.) minősül. Ezzel ellentétben a festett városi látkép „az egyetlen / lehetséges" (93.) eredetivé avanzsál.[19]

Ez a rekonstrukció Térey szövegében másolatként érthető, amely egyszerre utánozza *(nachstellt)* saját eredetét és állítja ki *(ausstellt)* ennek „pazar hamisítvány[á]t" (93.), amely viszont elzárja *(verstellt)* a rálátást a városra. Az állítólagos eredetihez való visszatérés a rekonstrukcióban azt az emlékezést idézi fel, amely az emlékezetből hívja elő a „megörökít[ett]"[20] képeket. A fotografikus pillanat tehát szembesíthető a pusztulás (materiális) megfoghatatlanságával. Ez Canaletto munkájával állítható párhuzamba, hiszen a veduta olyan vázlatokon alapszik, amelyeket a festő egy *camera obscura* segítségével készített. A híres veduta ezért nemcsak egy tizennégy képből álló ciklusnak egy része, hanem maga is részekből keletkezett. A nevezetes Canaletto-látást (látkép) a művész lényegében a *camera* segítségével fűzte össze, amiről Andreas Beyer azt állítja: „Ez a […] Bellotto által gyakorolt technika nem rendelkezik egységes szemlélői perspektívával."[21] A versben aposztrofált „sziluett" olyan valóságra utal, amely a festmény valóságának megfeleltethető konstrukció. Beyer további észrevételei ebben az összefüggésben kommentár értékűek: „A paradoxon szerint az új homlokzatot [a Frauenkirchéről van itt szó – S. K.] a régi-

Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity, szerk. Andreas Böhn, Transcript, Bielefeld, 2007, 101–124., különösen: 101–102.

[18] *Uo.*, 104–105.

[19] Lásd ehhez Beyer megjegyzését is: „Az egyrészt a tájfestészetében szétáradó, de matematikai precizitással kidolgozott panorámák monumentális stílusa azt eredményezte, hogy egyben geodéziai jegyzőkönyveknek tekintették őket – és nem ritkán ezek a festmények azok, amelyek Drezdában valamint Varsóban koronatanúként szolgálnak a rekonstrukciónál." („Der monumentale Stil seiner landschaftlich weit ausufernden, zugleich aber wie mit mathematischer Präzision gearbeiteten Panoramen hat dazu verführt, in ihnen gleichsam geodätische Protokolle zu erkennen – und nicht selten sind es diese Gemälde, die, in Dresden wie in Warschau, als Kronzeugen historischer Rekonstruktionen aufgerufen werden.") Beyer, *I. m.*, 46–47.

[20] Vö. a teljes verssorral: „A fényképező agy megörökíti a képsort" (92.).

[21] Beyer, *I. m.*, 47. („Diese […] von Bellotto geübte Praxis kennt also keinen einheitlichen Betrachterstandpunkt.")

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ként kell szemlélni és fordítva: A falakba beépített eredeti sötét romrészek pedig visszanyúlnak a jelenből, helyükről elválasztva, a historikus fantazmagóriába."[22] Térey versében a konzerválás és a romsivatag visszahódítása bizonyul megtévesztő szurrogátumnak a saját megalkotottságával szemben. A vers utolsó sorai tehát azt a kettősséget fejezik ki, hogy nem lehet nyelvileg megközelíteni a jelenséget, amire a záró verssorok kettős jelentéssel utalnak: egyrészt a városra való rálátást jelöli, másrészt azt a modellt, amelyet a veduta hoz létre *(vorgibt)*, és amelyet a szemlélő ad *(aufgibt)* magának, hogy lásson. E látképben *(Ansicht)* egyben a kimerikus látvány idegenségét is megtapasztalja.

A kép – a canalettói veduta ugyanúgy, mint az arra való emlékezés – a város tulajdonképpeni látképe elé tolódik. Az „ábrándkép" otthonossága, amelyet a veduta kreál, megteremti és meghatározza a város észlelését. Az utolsó sorok egy bizonyos észlelést szuggerálnak, de főleg Drezda deixisét állítják. Figyelembe véve a beyeri érveket azt lehet mondani, hogy a canalettói veduta is (optikai) *pars pro toto*nak minősül, és Téreynél – még a (magyar) drezdai zsargon otthonosságában is – csupán árnyképek rajzolódnak ki.

A „konzervált" Drezda szemlélése és ennek írásbeli imitációja *A canalettói pillantás* című versben a távollét tapasztalatát írja le, amelyben mégis ott rejlik a hely „rajzolása" mint olyan megjelölhetőség *(Bezeichenbarkeit)*, amelyet még a szétrombolt drezdai tér sem semmisít meg. A kimerikus látvány idegenségének a tapasztalata azonban mégis megmarad, ugyanis a vers szerint a panorámaképben megadott sziluett egyedi, semmivel sem téveszthető össze. Ez a helyleírás jelenik meg itt a szövegben, ami az írottságban festi át a – csak idézett – képet.[23] E dilemmából a jelzés deiktikus módja marad meg, amely – „Valaki vőlegényi izgalommal / áll meg az Elba jobbpartján" (93.) – nem más, mint a kép és a látkép felidézése. A kitörölt topográfia szerinti helyreállítás nosztalgikus kísérletezéséről mindazonáltal nem lehet szó. *A canalettói pillantás* említett ellentétes lezárását a *Szerény javaslat* című szöveggel kell összeolvasni, amelyben a fenti paradoxonhoz egy másik fontos vonás is társul. A *Szerény javaslat* a megelőző versekkel ellentétben ugyanis épp Drezda nem-létét állítja:

[22] *Uo.*, 50. („Das Paradox will, dass das Neue der Fassade (der Frauenkirche – S. K.) damit als das Alte wahrgenommen wird und umgekehrt: Die in die Wände verbauten originalen, dunklen Ruinenteile dagegen ragen, aus dem Lot gebracht, aus der Jetztzeit in diese historische Phantasmagorie zurück.")

[23] Itt Heiner Müllert követem: „Ein Bild beschreiben heißt auch, es mit Schrift übermalen. Die Beschreibung übersetzt es in ein anderes Medium." Heiner MÜLLER, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie* = Uő., *Werke,* IX., *Eine Autobiographie,* szerk. Frank HÖRNIGK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, 269.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

És mert csönd van, én kimondom:
Drezda nincsen,
s kimondhatatlanul
jól van, ami van. (99.)[24]

Ezek a verssorok lezárják a ciklust, és megerősítik azt az állítást Drezdáról, ami már a *Mi lett volna, ha* című versben is érvényre jutott. A *Szerény javaslat* a jelenlévő és az eltűnt, a ki(f)ejtett és a kimond(hat)atlan dialektikáját hozza Drezdával szoros összefüggésbe, míg a *Mi lett volna, ha* című versben már ez olvasható: „Drezda csak fedőnév, nem találsz / alatta várost, Drezda nincs is." (90.) Összefügg ez a gondolat azzal, amit korábban a canalettói kép funkciójáról és e látkép (azaz a Canaletto-látás) alkotói jelentéséről mondtunk. Ahogy *Drezda* névként lefedi és eltakarja a mostani várost, úgy zárja el *(verstellt)* Canaletto vedutája és a vele összefüggő szemlélés hagyománya a mai Drezdát. A név *(signifiant)* többé nem jelöli a várost, hiszen az örökölt – a lerombolás előtt megszerzett – jelentése *(signifié)* odaveszett a bombázásokban. E tulajdonnév már csak az emlékezetet rejti, amelyet elfed. Ezek szerint a *Drezda* szó már csak önmagára utal, a városról íródott versek pedig a név elveszett jelölőképességét helyettesítik a kimondottakkal. A fent idézett verssorok másik jelentése éppen ez: „[K]imondhatatlanul / jól van, ami van", mert a *Drezda* tulajdonnév kiejtése (vagy leírása) nem Drezda mai jelenét, hanem már csak saját magát jelöli. Vagyis nem (csupán) a rombolás maga jeltelen, illetve jelölhetetlen, hanem sokkal inkább az, ami megmaradt.[25] Térey verse tehát azt problematizálja, hogyan lehet szövegeket elhelyezni *(eintragen)* a pusztítás terében, és hogyan lehet e térre felvinni *(auftragen)* az írást. *Drezda* neve – s vele a *drezdai* név is – ott már csak „fedőnév", ami alatt nem található város,[26]

[24] *Térey és az olvasók. Nemi szerepek és Bildung Térey János* Drezda februárban *című kötetében* című tanulmányában Horváth Györgyi többek között e vers utolsó sorait értelmezi, amelytől az olvasatom abban különbözik, hogy alapvetően másik (poetológiai) szemszögből közelíti meg Térey Drezdáról szóló lírai szövegeit (Horváth Györgyi, *Térey és az olvasók. Nemi szerepek és Bildung Térey János* Drezda februárban *című kötetében* = *Erővonalak,* 271–286.). Menyhért Anna rövid, de igen pontos tanulmánya az olvasó vagy a szöveg által vezetett szemszögből vizsgálja a *Drezda februárban* című kötetet és e sorokat is (Menyhért Anna, *Drezda (és) az olvasó* = *Erővonalak,* 81–83.). Prágai Tamás a *Drezda februárban* című kötetről szóló cikkében említi meg, hogy e sorok (részben) „Pilinszky *Aranykori töredék*ének szavai[ból]" állnak (Prágai Tamás, *Poétika és morál Térey János* Drezda februárban *című könyvében,* Bárka 2000/6, 102.)

[25] Borbély Szilárd részletesen vizsgálja Térey Debrecenjét. Borbély szerint „[Debrecen] helyére más jelölők kerülnek [a trauma áthelyezése során]" Borbély Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben,* Új Forrás 2007/10., 77. A szöveg az említett *Erővonalak* című kötetben is megjelent: 317–326. A Drezda „fedőnév" Debrecenre is vonatkozhat.

[26] Ez a gondolat a *Paulus* című verses regényben is megtalálható, ahol Kemenszky így szól: „Új Drezda, ott vagyok honos, / a másikkal csak neve azonos." Térey, *Paulus,* 20.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

és amelynek a funkciója az, hogy eltakarja a romos tájat, vagy akár el is rejtse azt. A névtől azonban csak úgy vitatható el denotatív funkciója, ha eközben *Drezda* a vers szerint még mindig arra a városra hivatkozik, amelyet régen jelölt. Még akkor is így van ez, ha a versben azt állítják, hogy maga a ragyogó Elbflorenz[27] már nem található meg. Térey paradox tulajdonnév használata hasonlít arra, amit Durs Grünbein, Drezdában született költő is alkalmaz a *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* című, negyvenkilenc versszakos poémájában: „Lang verschwunden war / Die Geburtsstadt",[28] és „Von der Bella *ante bellum* – nichts mehr da."[29] Az elégikus hangvétel Grünbeinnál – szó szerint – visszafogott: „Elegie, das kehrt wie Schluckauf wieder. Wozu brüten?"[30] Zavarosan, nyugtalanítóan tér vissza itt az emlékezés, ami ismétlődő emlékezésként jelenik meg, és még az (emlékező) ember szervezetét is váratlanul érinti.[31] Az elégikus hang tehát váratlanul nyomul a diskurzusba, és – mint csuklás a beszédet – ennek folytatását zavarja. Grünbeinnál újra felvetődik a Hauptmann által kezdeményezett diskurzus, amely Drezda pusztulását tragikus eseményként mutatja. Azonban Grünbein poémája nem csak alcímében – *Untergang* – utal Hauptmann szállóigévé vált mondatára, hanem könnyed iróniával tematizálja is azt az első versszakban: „Feuchte Augen sind was anderes als graues Haar."[32]

Drezda képe alaposan megváltozik a szövegek által teremtett emlékezetben február 13-a után. Ezen emlékezet pedig ott veszi kezdetét, ahol (véglegesen) elveszett a bombázás által lerombolt városkép. Drezda üresség ének és elveszett városképének szövegbeli ismétlődése első látásra nosztalgikus móduszt sejtet. Ez a hangnem még Ingo Schulze – az újjáépített Drezdára vonatkozó – kritikus reflexióiban is megtalálható, mert a Drezdában született író nyomatékosítja a „Seelenlosigkeit des Bau-Surrogats [...] um den Neubau der Frauenkirche herum".[33] A múlt utánzása épp ennek képtelenségére világít rá. A helyek tehát nem azonosak azokkal a feltételezett helyekkel, amelyek az újjáépítésről vagy újraépítésekről

[27] Drezda átnevezése, amelyet az olaszországi művészeti és építészeti szépségekre emlékeztető építmények és a szász királyok által alapított gyűjtemények miatt kapta meg. Ingo Schulze jogosan említi, hogy e név tulajdonképpen arra is utal, hogy valahol máshol is létezik egy szebb város, mint Drezda. Ezért az *Elbflorenz* is „fedőnév", akárcsak *Drezda*. Vö. „Die Bezeichnung Elbflorenz beunruhigte mich hingegen, weil sie unterstellte, es gäbe da etwas noch Schöneres als Dresden, etwas, wovon die Dresdner Herrlichkeit nur abgeleitet wäre." Schulze, *I. m.*, 217. „Das soll Dresden sein, Venedigs Schwester, Elbflorenz?" – olvassuk Grünbeinnál. Grünbein, *Porzellan*[, 12.] „Ez lenne Drezda, Velence testvére, Elbflorenz?"

[28] *Uo.*[, 5.] „Régen eltűnt már / a szülőváros"

[29] *Uo.*[, 2.] „A Bella *ante bellum*ból – már semmi sincs."

[30] *Uo.*[, 1.] „Elégia, csuklásként tér vissza. De minek ezen rágódni?"

[31] Az emberi szervezet és az emlékezés közötti viszonyt a 20. versszak is tárgyalja.

[32] Grünbein, *Porzellan*[, 1.] „A könnyes szem más, mint az ősz haj."

[33] Schulze, *I. m.*, 227. „[A]z építmény-szurrogátum lélektelensége a Frauenkirche új épülete körül".

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szóló viták során előkerülnek. Létükben már mindig is elváltak a rájuk vetített elképzelésektől, mert a Schulze által említett szurrogátum is talán csak lefedi azt az ürességet, melyet végül nem tud új jelentéssel megtölteni.

Grünbein és Térey lírai szövegei is elfoglalják azt a helyet – aminek a lényege nem a (csak beleolvasandó) állásfoglalás –,[34] és az üres terek nyelvi alakításával kísérleteznek. A szövegek nyelvi alakzataiban így megismétlődik a hely fundamentális idegensége.[35] A Térey-versben tetten érhető paradox névhasználat ezért nem a nosztalgikus diskurzust folytatja, hanem sokkal inkább a kimondott és kiejtett név jelölőképességét cáfolja meg. A kifejezhetőségbe vetett kételyt a szövegek maguk is közvetítik. A *chiffre* Téreynél tematikusan a ciklus egészét fedi le és köti össze. Grünbeinnál a cím – *Porzellan* – a törékenységet érzékelteti és a szöveg részei akár az eltört porcelán[36] cserepeinek is tekinthetők. A szöveg negyvenkilenc, tartalmilag összefüggő részből áll, amelyeket úgy helyeztek el a könyv lapjain, hogy az olvasónak az egyik részről a következőre lépve mindig egy (fehér) térközt kell átvágnia. Ezek a versszakok vagy (önálló?) versek tehát olyan törött cserepekre emlékeztetnek, amelyek közül mindegyiknek saját története van. Ezek a részek összetartoznak, mert egyrészt a megadott címmel összefoghatók, másrészt egy témára, *Drezdára* vonatkoznak. Drezda itt is „fedőnévként" működik, hiszen a poéma részeit fedi le.

Téreynél megfigyelhető még, hogy a szövegek tulajdonképpen saját (és sajátos) nyelvükkel alakítják ezt a teret – Drezda magyar nyelvben alakított terében például –, amelyet szóvá is tesznek: „Drezdában miért beszél mindenki magya-

[34] Már ezért is nagy tévedéseken alapszik Báthori Csaba *A tétova konkvisztádor* című, kritikaként megjelentett véleménye Térey *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig* című kötetéről (TÉREY János, *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig. Válogatott versek 1988–2001,* Palatinus, Budapest, 2003.). Báthori a Magyar Narancsban (2003. szeptember 11., 37. sz.) közölt cikkére válaszolt ugyanott (2003. október 9., 41. sz.) Harcos Bálint, aki részletezi Báthori ideológiával terhelt kritikájának a megalapozatlanságát, hiszen Báthori nem irodalomként közelíti meg a szövegeket. Térey Károlyi erre vonatkozó kérdésére (a fent említett interjúban) egyértelműen válaszol: „Nyilván kijózanította [ti. Báthorit] az a tény, hogy a nyílt színen gyakorlatilag senki sem állt mellé, sőt épp ellenkezőleg, mértékadó értelmiségiek dorgálták meg őt a fulmináns cikkért." KÁROLYI–TÉREY, *I. m.,* 7.

[35] Lásd ehhez is: „Verbunden waren diese millionenfach gemachten traumatischen Erfahrungen [der Zerstörung] mit den Gefühlen absoluter Entfremdung." GROSSKLAUS, *I. m.,* 101. „Ezek a milliószoros traumatikus tapasztalatok összekapcsolódtak az abszolút elidegenesítés érzéseivel."

[36] „Az eltört porcelán" – „Porzellan, viel Porzellan hat man zerschlagen hier" (GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 4.]) – nem csak a drezdai kincsekre vonatkozik. De itt az 1938. november 9-én elkövetett antiszemita pogromot említi, amikor a német fasiszták zsinagógákat és zsidó boltokat vertek szét és gyújtottak fel. Cinikus eufemizmussal nevezték el a pogromot a fasiszták Reichskristallnachtnak, Kristályéjszakának. A szó a tönkretett kirakatüvegek cserepeire vonatkozik, miközben az emberi áldozatokat elhallgatja. Grünbein szövege ebben a kontextusban a novemberi pogrom és a bombázás közötti összefüggést hangsúlyozza: „Lag die Stadt nicht längst geschändet?" („Nem gyalázták-e meg már régen a várost?") *(Uo.)*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

rul?" (74.)[37] Ez a verssor a *Beutazom Drezdába* című versben szerepel, amellyel a *II.13* fejezet kezdődik a *Drezda februárban* című kötetben. A vers által megnevezett hely a drezdai főpályaudvar, amely az érkezés és az elindulás helye, s amely itt a ciklusba való belépést is metaforizálja. Az idézett verssor adja és fogalmazza meg a szövegek (idegen) nyelviségét, amely a drezdai térben váratlan különlegességnek minősül, és ezáltal e szövegi megközelítés (nyelvi) alteritását érzékelteti. Mindazonáltal a versek olyan memória diskurzusának a részeit alkotják, amely a bombázásra vonatkozik, és amelyet a ciklus szövegei vesznek körbe. A versek Drezda rombolását összesen tizenhárom képben vagy epizódban mutatják be. A hekatombák helyett itt azonban olyan részletek állnak, amelyek a historiográfiában háttérbe kerültek. E módon úgy tűnik, hogy a ciklus hatásos autenticitást hoz létre, amelyben a személyesnek szánt emlékezés auktoriálisan szólal meg, mégpedig úgy, hogy ez az emlékezet – az áldozatok többségének nyelvéhez képest – idegen nyelven artikulálódik.

Grünbein *Porzellan* című szövegében a saját magát megszólító lírai én azt állítja, hogy „a várostérképet úgy ismeri, mint keze vonalait".[38] Az összehasonlításban a város – tipikus antropogén élettér, ami viszont antropofóbbá válik a lerombolás után – már csak térképként van jelen, amelyet megérinteni annyi, mint emlékezni rá: „Kannst im Schlaf die Stadt abtasten, was?"[39] Valóban „kézzel mutatja" itt valaki a várost, amelynek a felületi formáját taktilisan fedezi fel.[40] E kéz vagy a város „fedőnevét" veszi le, vagy az érintés révén épp a saját tenyerével fedi le.

Feltűnő, hogy az én még a kéz elképzelt tapintásán túl is főleg madártávlatból szemléli Drezdát. Az áttekintés átfogó gesztusával pedig újra lefedi a várost, ahogy ezt az emlékezésben is megtennénk. Ez a madártávlat – „Diese Bombenaussicht auf den Flickenteppich Stadt"[41] – stratégiailag is jelentéses, hiszen ez az a perspektíva, amelyből 1945-ben a harci repülők pilótái láthatták Drezdát. Ők kétségtelenül beazonosították Drezdát az Elba szembetűnő S-kanyaráról, amely mentén a város fekszik: „Klar die Frostluft: unterm Flügel, Augenweide, / Lud der Fluß, ein schlankes S, die Bomberstaffeln ein."[42] Az S-betű érzékelteti a szövegben

[37] Kányádi András ezzel kapcsolatban arra hívta fel a figyelmemet, hogy ez a verssor Drezdában a Műszaki Egyetemen tanuló magyar vendéghallgatókra is utalhat.

[38] GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 18.] „Kennst den Stadtplan wie die Linien deiner Hand."

[39] *Uo.* „Alvás közben megtapogathatod a várost, ugye?"

[40] A budai várban a Mátyás templom mellett felállított modellen hasonlót lehet tapasztalni. A templomról és a térről készített kicsinyített másolattal láthatóvá akarják tenni a vakoknak az előttük lévő teret és épületeket. A megtapogatott formák pedig épp az arányosan kis méretük miatt keltenek benyomást a térről madártávlatból.

[41] GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 16.] „Ez a bombakilátás a város megfoltozott szőnyegére".

[42] *Uo.*[, 2.] „Tiszta volt a fagyos levegő: a szárny alatt, gyönyörűség, / hívta meg a folyó, egy karcsú S, a bombázó századokat."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Drezda különös fekvését és az Elba folyását, valamint azt a *chiffre*-szerű ismertetőjegyet, amely alapján a pilóták tájékozódtak. A szöveg előtt egy Drezdáról készült légi felvétel[43] található, amelyet (már csak e verssorok alapján is) a poéma részének kell tekintenünk. A szövegben lévő (materiális) jel a város fekvésének a *le*írása, amely a pilóták számára fontos ismertetőjel a támadási parancsban. A parancs az említett (topográfiai) jellel – az Elba kanyarja – átírja Drezda fekvésének egyedi jelentését, mert a parancs puszta hadicéllá teszi a várost. A fényképpel és az írott jellel a szöveg megismétli azt az egyértelműséget, amely nemcsak a pilóták számára tette felismerhetővé a támadási célpontot, de amellyel a poéma is egyértelműen megjelöli a földrajzi helyet.

A város pusztulása a *Porzellan* hetedik strófája szerint egy drezdai nevezetességgel kapcsolódik össze, amely a drezdai Művészeti Gyűjteményekben található. Ez a strófa a Drezda pusztulásáról szóló fiktív jóslatot a Grünes Gewölbében kiállított, egy ékszerész által megmunkált meggymaggal hozza összefüggésbe, amelynek a felületébe a művész több mint száz emberi arcot vésett bele, melyeket a látogató egy nagyítón keresztül szemlélhet meg: „Dresden selbst war jener Kirschkern, aus dem All gesehn."[44] Szemben az említett madártávlattal a mag a szövegben egyszerre képviseli a miniatűrt *és* a nagyított dimenziót. A versben a gazdag drezdai gyűjtemények e maggal – mintegy önnön magvukként – saját pusztulásuk szimbólumát is őrzik. Maga a kiállított mesterműnyilvánvalóan nem implikál ilyen jelentést – hiszen az mindenekelőtt iparművészeti tudásról vagy még inkább virtuozitásról tanúskodik. A hetedik versszak viszont nemcsak a meggymaghoz kapcsolható lehetséges jelentéseket aktiválja, hanem sokkal inkább azt viszi színre, ahogyan a versszövegben jelentésessé válik az a tárgy, amely elsődlegesen a drezdai gyűjtemény kuriózuma. Az idézett verssor egy olyan kongruenciát is kifejezésre juttat Drezda és a műalkotás között, amely az egyszerűség és a kifejtett azonosság miatt egyszerre hihetetlennek és hihetőnek tűnik. A meggymag metafora azért lehet találó, mert úgy tűnik, egyszerre mutatja Drezda pusztulását a legtávolabbi – „aus dem All gesehn"[45] – és a legközelebbi perspektívából: „im Museumslicht, / Unterm Lupenglas, ein Kleinplanet, auratisch fern / Großtat eines Juweliers".[46] Az átláthatóság (vagy áttekintés) szóképei mindemellett hatásosan érzékeltetik az általánosítás és a tér feletti uralkodás vágyát. Hiszen valaminek az áttekintése *(Übersicht)* mindig megköveteli azt, hogy eközben mellőzzünk

[43] Vö. *Uo.* a szöveg előtti képet: „Dresden v.d. Zerstörung 1945, Blick v. Westen" [„Drezda a 1945-ös rombolás előtt, nyugatról nézve"].

[44] *Uo.*[, 7]. „Drezda maga ez a meggymag volt, az űrből látva."

[45] *Uo.*

[46] *Uo.* „[M]úzeumi fényben / nagyítóüveg alatt, kisbolygó, messzi aura, / egy ékszerész nagy tette".

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

(übersehen) a részleteket. A magyar irodalomban Radnóti Miklós *Nem tudhatom* című verse hasonló dialektikus viszonyra világít rá. Radnótinál a bombázópilóta csak úgy képes kinyitni a bombanyílásokat, ha ezalatt a tájat puszta térképnek tekinti: „Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj, / s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály; / annak mit rejt e térkép?"[47] Nem a tájat látja az, aki a térképre néz. Az áttekintő szemlélés Radnóti versében a pilóta szemszöge, amely a támadást, a bombázást és ezzel a háborút teszi lehetővé. De Grünbein *Porzellan* című poémájában az áttekintés szép is, és ezzel Drezda fekvése erotikus színezetet nyer, ugyanis az Elba drezdai kanyarja nem csak S-betűre[48] hanem egy női öl vonalaira is emlékeztethet: „Mätressenschoß. / Augusts Pracht".[49] Ebben az áttekintésben nem csak az antropogén részletek (lent a földön) tűnnek el, hanem különös módon a bombázás maga válik aktussá azáltal, hogy a hadi cél vonzása provokálja a pusztítást. Minél pontosabban rajzolódik ki a madártávlatban a látkép, annál jobban provokálja a rombolást – mintegy „meghívja a századokat".

Térey és Grünbein lírai alkotásai az elemzett látószögekből és nézőpontokból láttatják Drezdát, aminek történetét mindketten február 13-ához kötik. A képek és a szövegekben megalkotott látószögek ezért azt az emlékezést idézik, amelyből ők maguk is erednek, és amely a város jelenlegi látványát is befolyásolja. Ha Térey versében azt olvassuk, hogy csak „egyetlen lehetséges sziluett" (93.) létezik,[50] akkor ebben a verssorban nemcsak a jelenlegi (történelemi események által determinált) tényállásról van szó, hanem arról is, ami a képzelet *(Vorstellung)* szerint „lehetséges". A képzelet pedig azt az emlékezést követi, amelyet a Galeria Alte Meisterban kiállított canalettói kép lehetővé tesz.

De a Grünbein-szöveg reflexiója az emlékezést is érinti. Ami Téreynél a kép és a név, az Grünbeinnál az elveszett formák vagy a drezdai földben elásott (porcelán)cserepek diskurzusa:

[47] RADNÓTI Miklós, *Nem tudhatom* = Uő. *Összegyűjtött versei és versfordításai*, s. a. r. FERENCZ Győző, Osiris, Budapest, 2002², 215.

[48] Térey *Én, mint újjáépítési biztos* című versében Drezda fekvéséről olvasható a következő sor: „az Elba / […] / szelíd kanyarokat ír le." (94.)

[49] GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 2.] „[A] metresz öle. / Ágost pompája". A verssor hátterében az Erős Ágost király és Cosel grófnő közötti szerelmi viszony is áll.

[50] Vö. a következő grünbeini sorokkal: „Altstadtufer, Schokoladenseite, innigste Partie… / Bin gebannt von diesen früh vertrauten Umrißlinien. / Schließ die Augen: auf den Lidern, innen, siehst du sie. / Schwarz vorm Abendhimmel, etwas andre Pinien, / Ragen Kuppeln, Glockentürme. Seltsam nah" „óvárosi folyópart, legkedveltebb oldal, legbensőségesebb rész… / elvarázsolnak engem ezek a régóta meghitt körvonalak / Csukd be a szemed: a szemhéjon, belül, látod őket. / Feketék az esti ég előtt, kicsit más píniák, / nyúlnak a kupolák, harangtornyok. Különösen közel" GRÜNBEIN, *Porzellan* [, 32.]

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Warn sie nicht früh verloren,
Diese heiklen Formen. Worum geht's hier? – Einer lauscht,
Was die Töchter Mnemosynes ihm diktieren.
Und er tauscht die Zeiten, Räume, Maße, tauscht und tauscht.[51]

Megbízhatatlannak és helyettesíthetőnek tűnik az az emlékezés, amelyet az utolsó versszak idéz. Az elveszett és a megmaradt viszonya kettős, amelyre Térey szövegei is utalnak. Térey Drezdáról szóló versei és Grünbein *Porzellan* című költeménye a város emlékezetét tematizáló hagyományhoz tartoznak. Ebben a kontextusban értelmezhető a fenti Grünbein-idézet, valamint az is, hogy Grünbeinnál az emlékezés „egy messziről érkező üdvözlet, / időn és téren át – a hipotalamuszból".[52] Mitikus kontextusra hivatkozik az előbbi versszak, és az emlékezés akaratlan működését mutatja, a háromszoros ismétléssel pedig a folyamat lezáratlanságát hangsúlyozza. A diktáló emlékezés – „Mnemosyne lányai"[53] – egyszerre mond (ki) valamit *és* parancsol a hallgatónak. A diktátum puszta töredékekből áll, akárcsak Grünbein szövege, amelynek részei (versszakai) külön oldalakon helyezkednek el.

Tanúságot vagy történelmiséget ezek alapján ez az „egy valaki"[54] nem vár. A töredékeket uralja, velük együtt rendezi el és csoportosítja a maradványokat, a – feltételezett – emlékezésben cserélgeti és tologatja a valóság alakzatait.

Grünbein és Térey alkotásaiban megfigyelhető az emlékezés munkája, amelynek a médiumai még akkor is mozgásba hozhatják az írásosan nem rögzített emlékezet töredékeit vagy a még kimondatlan emlékeket, ha mindez csupán az irodalmi szövegben történő valóságnak a konstrukciója, és ezzel megőrződik – a Drezdában született Volker Braun *Dresden als Landschaft* című versét idézve – „Im Fundament / Der Irrtum eingezeichnet".[55]

[51] GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 49.] „Nem vesztek el már korán, / Ezek a kényes formák? Miről van itt szó? – Egy valaki figyeli, / mit diktálnak neki Mnemosyne lányai / és cseréli az időket, tereket, méreteket, cseréli és cseréli."

[52] *Uo.*[, 20.] „[E]in ferner Gruß, / Über Zeit und Raum hinweg – aus Hypothalamus".

[53] *Uo.*[, 49.]

[54] „Einer", lásd GRÜNBEIN, *Porzellan*[, 49.]

[55] Volker BRAUN, *Dresden als Landschaft* = U. ő., *Lustgarten, Preußen: Ausgewählte Gedichte,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 89. „Az alapzatba / berajzolt tévedés".

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Buda Attila

„most elmondom, mint vesztem el”. Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai, s. a. r. Arany Zsuzsanna

Rendhagyó módon a recenzens első soraiban megrendülésének kíván hangot adni, habár bizonytalan abban, hogy fiatalon vagy idősebb korban szükségesebb-e ezt a könyvet elolvasni, s ezáltal Kosztolányi Dezső haldoklásának tanúja lenni. Hiszen a közölt feljegyzések alanya és tárgya egyaránt „Egyedüli példány”. Igaz, a korábbi hasonló szövegkiadások nézeteltérések kiváltói lettek a szakmai közvélemény egy részének ellenkezésétől kísérve: Babits Mihály beszélgetőfüzetei, József Attila szabad ötletei, Csáth Géza naplója kritikák tárgya (is) lett; a sor azonban tetszés szerint bővíthető Richard Wagner naplóival és egyéb személyes, általában nem a nagyközönség elé szánt írásokkal. A legfőbb érv velük szemben az, hogy nem sokat tesznek hozzá az alkotói munkássághoz, ám jelentős hátszelet adhatnak a szakmai és átlagolvasói leértékelésekhez, félremagyarázásokhoz. S bár ebben a vélekedésben jogos távolságtartás rejlik, mégsem ez a teljes igazság. Az életrajzi esetlegességeket megörökítő szubjektív, a művek közönségképző vonásait már nem tartalmazó feljegyzések ugyanis legalább annyira katartikusak lehetnek, mint amennyire dehonesztálóak. A következmény mindig a befogadótól függ. Aki közel van a visszafordíthatatlanhoz – a halálhoz vagy a befelé szűkülő körű magány útjára lépett –, annak már nem kell a pillanatra figyelnie. Vagy éppen a rászakadt és tűrhetetlen esetlegességeken át fénylik fel valami olyasmi, ami korábban árnyékban maradt. Arra is lehet gondolni, hogy a megjelenés esetleges hátrányaira koncentrálva soha sem láthatott volna nyomdafestéket Dosztojevszkij Raszkolnyikovja vagy Samuel Beckett darabjai; ezek csak kiragadott példák. A művészet befogadása ugyanis, ahogyan az életé is, vagy érzelmi, vagy értelmi, legtöbbször mindkettő, hatása azonban kétséges – aktuálisan és időbeliségében egyaránt –, hiszen még ugyanabban az olvasóban is mozgásban van életkora, egyéb aktuális kondíciói függvényében. Az érzékenység nem egyforma mindenkiben, egyesek a szenvedés felemelő példáját, a bűn személyiségtisztító hatását is képesek észre-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

venni, egyben maguk számára hasznosítani, mások ugyanabban az ember szétesését, önmaguk cselekedeteinek megerősítését, a kifelé fordított agressziót látják. A benyomások szóródnak, ezért sem a művészeti alkotások, sem a hátterükben meghúzódó dokumentumok nem törölhetők ki az emlékezetből. A befogadás szabadságát mindenkinek biztosítani kell, még akkor is, ha van, akiben visszájára fordul(hat) az üzenet. Ami nem semmisít meg, az megerősít; lehetne idézni a nevezetes mondást, elismerve az olvasás lelki nehézségeit, az események behelyettesítő átélésének lehetőségét, a visszafordíthatatlan kiváltotta ürességet és végül egy életmű jóváhagyásának következményét. S nem feledhető, hogy a legnagyobb felelősséget éppen a közreadó veszi magára, amikor mást mutat be, mint ami korábban általánosan ismert volt. Ezekkel a kérdésekkel természetesen a sajtó alá rendező is szembesült, s a felvetődött problémákat bevezetésében tárgyalja: munkáját dokumentumgyűjteményként minősítve, elutasítva azokat az értelmező gesztusokat, amelyek a beszélgetőlapokból egy autentikus Kosztolányi-kép megalkotását kívánnák. Felfogásának alátámasztására joggal idézi magát a költőt: „A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa."

A kötet gerincét azok a dokumentumok alkotják, amelyek legnagyobb számban Kosztolányitól származnak, s részben betegségével, részben utolsó éveivel állnak összefüggésben. Ezeket egészítik ki az élettények megismerését elmélyítő oldalak: a kronológia, a bibliográfia, a hangfelvételek szövegei, valamint az illusztrációk.

Az első nagyobb egységben olvasható tanulmányok mintegy bevezetésül szolgálnak a beszédkészségét elvesztett Kosztolányi feljegyzéseihez. Gyenes György írása a sugárkezelés újonnan előkerült dokumentumaival kapcsolatos ismereteket foglalja össze, a sajtó alá rendező pedig részletes, alapos áttekintését adja a betegség és a halál sajtóvisszhangjának, felidézve a kortársi emlékezések vonatkozó sorait is. Ezt követi a beszélgetőlapok filológiai feldolgozása. Itt olvasható a fennmaradt lapok elnevezésének indoklása, a közgyűjteményi lelőhelyek összefoglaló regisztrálása, alapos ismertetése, kísérletet téve a provenienciára is. Lipa Tímea és László Erika, akik szintén tagjai a Kosztolányi Dezső műveit közreadó kutatócsoportnak, ugyancsak itt számolnak be röviden a gyorsírásos, illetve a német nyelvű részletek megfejtésével kapcsolatos munkájukról. A forrásközlést közvetlenül megelőző fejezetek a szövegkritikáról, a tárgyi és szómagyarázó jegyzetekről, a mutatókról, valamint a bibliográfiáról szólnak. Az olvasó képet kap az egyes lapok formai (írásképi) jellemzőiről, nagyságáról, a szövegállapotról (az elsődleges leírás utáni szerzői módosításokról), illetve ezek átírásáról, egyértelmű jelöléséről. Az aláhúzások, amelyek az érzelmi telítettséget jelölik a kéziratban, nyomtatásban különböző kiemeléssel szerepelnek. A szövegkritika értékét növeli, hogy a textológiai eltérésekhez a sajtó alá rendező sok esetben élettani – pontosabban, némi morbiditással, de a lejegyzés tényleges helyzetét illető tárgyilagossággal:

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

haláltani – megfelelőt is hozzá tud rendelni. Az alkalmazott jelrendszer képes követni és a kései befogadás számára is követhetővé tenni az egyes oldalakon tapasztalható szövegváltoztatásokat. Az átírás betűhű és a lehető legminimálisabb mértékű a szövegben megjelenő szerkesztői beavatkozás. A tárgyi jegyzetek elfogadható szűkítéssel élnek: elsősorban az irodalom- és orvostörténet tényeire összpontosítanak. Ez elfogadható, mivel az a sarkított élethelyzet, amelyben a beszélgetőlapok keletkeztek, éppen e két körülményt helyezte középpontba. Az egy-egy lapon olvasható szövegekre vonatkozó, szükséges jegyzetek rendszerét nem az előfordulás sorozata, hanem a betűrend adja. Ez a szerkesztői döntés nem kifogásolható, bár a hasonló jellegű kiadványok inkább az egyértelműen jelzett, helyhez kötődő jegyzetelést valósítják meg; ahogy következnek a megírás rendjében a magyarázandó helyek, úgy következnek a jegyzetek is. A sajtó alá rendező itt számol be arról, hogy szembe kellett néznie az egyes feljegyzések hétterének ismeretlenségével, ami nagymértékben befolyásolta az egyes szöveghelyekhez, a kezelőszemélyzet (orvosok és ápolónők) egyértelmű azonosításához fűződő magyarázatokat is, nem egy helyen bizonytalanságot hagyva. Kérdés, amire nem lehet – legalábbis jelenleg – egyértelmű választ adni, hogy vajon a családon túli látogatókkal folytatott írásbeli beszélgetéseket tartalmazó lapoknak mi lett a sorsuk? Azoknál maradtak-e, akik a partnerek voltak, s az ő hagyatékuk sorsában részesültek, vagy Kosztolányiné, esetleg Kosztolányi Ádám juttatta e lapokat új tulajdonosokhoz? A beszélgetőlapok közreadása tulajdonképpen azért is fontos, mert a nagyobb olvasóközösség és a szakma számára is exponálja, hogy lappang(hat) nak még hasonló dokumentumok, bár az a tény, hogy eddig még nem kerültek elő hasonló kéziratok, némi óvatosságra int az ilyen jellegű feltevések terén.

A legfontosabb, érdemi részt természetesen a beszélgetőlapok forráskiadása jelenti. Mivel ezek időbeli pontosítását a már említett kontextus nélküliség rendkívüli módon megnehezíti, sorrendjük a kézirattári beosztásra épül, ennek alátámasztása pedig a lelőhelyek ismertetése során korábban került sor. Az egyes lapok szövege a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, illetve az Országos Széchényi Könyvtár kézirattárainak jelzetével kezdődik, majd folytatólagosan olvashatók a betűhű átírással egymást követő feljegyzések. Ezek formai jellegzetességei, a kiemelések és szövegmódosítások a korábban leszögezett kritériumoknak felelnek meg. A Kosztolányi által felhasznált lapok nagy részének mindkét oldalán találhatók feljegyzések, a hátoldalon lévő szöveg kezdete szögletes zárójelbe helyezett szerkesztői azonosítással, a megfelelő helyen, az első sor mellett olvasható. A szöveg átírásával nem reprodukálható körülmények, a kikerülhetetlen megjegyzések lábjegyzetben olvashatók; e lábjegyzetszövegek azonban furcsa, ám következetes módon szögletes zárójelbe kerültek. Ez a megoldás a kötet egyéb helyén is előfordul, például azon a néhány oldalon, ahol a szerkesztő a saját vagy az átvett

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tanulmány, vendégszöveg jegyzeteit el akarja különíteni. A szögletes zárójel alkalmazása azonban a lábjegyzetek formai egységessége ellen vét, hiszen minden megkülönböztetést meg lehet oldani a jegyzet utáni rövid szerzőségi adattal; ahogyan egyébként alkalmazzák is. Ettől az apróságtól eltekintve a szövegközlés mind tartalmi, mind formai szempontból megfelel a tudományos kívánalmaknak.

A forrásközlés tartalmilag legszorosabban kapcsolódó egységét a tárgyi és szómagyarázó jegyzetek képezik, szöveg és feldolgozás együttesen a kötetnek több mint a felét teszi ki. A magyarázatok a jegyzetlapok sorrendjében követik egymást, a megértés kalauzaként funkcionálnak. Első részük a kézirat leírásából áll, amely a nagyságra, az írásmódra és egyéb fizikai jellemzők rögzítésére terjed ki; az itt olvasható jellemzők a későbbi kutatások számára is pontos azonosítást tesznek lehetővé. Ezt követik betűrendben a személyekre, tárgyakra, körülményekre vonatkozó kommentárok. Mivel a Kosztolányi által említett és azonosítható személyek jelentős része még a beavatottak előtt is ismeretlen, érthető, ha a velük foglalkozó jegyzetek terjedelmesek; amennyire ez lehetséges. Ugyanez érvényes az orvosi ápolás különféle kellékeire is: készülékekre, gyógyszerekre, hatóanyagokra, orvosi növényekre. Mindemellett apróbb következetlenségek is előfordulnak, például a lehetséges évszámok feltüntetésében; ha többek között Ádám Lajos, Heltai Jenő, Pajor Sándor, Ascher Oszkár, Szabó Endre stb. születési és halálozási évszámai szerepelnek, meg kellett volna adni azokat – szintén csak kiragadva – Polányi Cecilnél, Gay-Lussacnál és másoknál is. Erre részben az egyöntetűség szoríthatta volna a sajtó alá rendezőt, részben a viszonylag könnyű adatfeltárás. És egy-két helyen ki is lehet egészíteni a hiányos ismereteket: a csak családnéven említett Lantos nem más, mint Lantos Kálmán, a Révai kiadóvállalat terjesztési igazgatója, aki igen erőszakos stílusú, kizárólag a terjesztés érdekeire figyelő szakember volt, – nem csoda, hogy Kosztolányi nem vele, hanem az ugyancsak családnéven említett Szántó Andorral, a Magyar Könyvkiadók és Könyvkereskedők Országos Egyesületének hivatalnokával kívánt kapcsolatban maradni. S a recenzens némi pironkodással jegyez fel ezen a helyen, elsősorban a kiadónak címezve, két súlyos tipográfiai hibát: az egyik a 225. oldalon található, az Ms 4 620/143/2. jelzetű lap szövegének indokolatlan (lábjegyzetben nem indokolt) betűméret változtatása, ami nyilván pillanatnyi figyelmetlenség következménye. Nem így az x karakter és a szorzás jelének (×) folyamatos felcserélése, ami azon túl, hogy alapvető elírás, bizonyos javítási opciók megadása után egy kattintással, generálisan javítható is. Nem mentség, hogy e jelenség már más tudományos szövegekbe is beszivárgott…

A kiegészítő, a kötetet záró fejezetek egy átfogó, folyóiratok szerint rendezett bibliográfiával kezdődnek, amely egyfelől az életrajzzal kapcsolatos közléseket, másfelől a felhasznált orvostörténeti irodalmat regisztrálja. Az életrajzi anyag

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a készülő Kosztolányi-bibliográfia fontos fejezete. A szövegközlést teszik teljessé a továbbiakban azok a Kosztolányi Dezső halála után keletkezett írások, amelyek részleteket közölnek a jelenleg ismeretlen lelőhelyű beszélgetőlapokból. A kötet egészére érvényes, hogy szorosabb szerkesztéssel el lehetett volna kerülni néhány helyen a szövegismétléseket, pontosabban utalásokkal tehermentesíteni a forrásközlésen túli összetevőt. Ugyanakkor ki kell emelni a szöveg tisztaságát és egyértelműségét megteremtő szerkesztői törekvést, a megértést elősegítő járulékos részek létrehozását, a használatot segítő mutatórendszer felállítását. Végül feltétlenül meg kell említeni, hogy a kötet sajtó alá rendezője más, fontos szolgálatot is vállalt Kosztolányi Dezső megismertetésében, így már egy jövendő Kosztolányi-bibliográfia harmadik kötetét adta közre segítőire támaszkodva, s fontos szerepet tölt be a Kosztolányi Dezső munkáit közreadó munkacsoport honlapjának működtetésében, írásokkal való megtöltésében is.

(Kalligram, Pozsony, 2010. [Kosztolányi Dezső Összes Művei])

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Keisz Ágoston

Ungvárnémeti Tóth László *Művei*, s. a. r. Merényi Annamária – Tóth Sándor Attila, a görög szövegeket gondozta Bolonyai Gábor

Ungvárnémeti Tóth László különleges alakja irodalmunk történetének. Weöres Sándor révén sokáig inkább fiktív irodalmi alakként élt az ilyesmire fogékony köztudatban, alkotásainak különleges jellege miatt – gondolhatunk itt legérdekesebb műveire, a görög versekre – pedig csak nagyon szűk réteg számára volt tanulmányozható az életmű teljessége. Ehhez járult – illetve részben ebből következett – az a körülmény, hogy verseskötéteinek új, teljes kiadása az eredeti nyomtatványok óta egyáltalán nem készült, csupán válogatások és egyes művek jelentek meg az elmúlt évtizedekben.

Az utóbbi években Merényi Annamária és Tóth Sándor Attila kutatásai keltették új életre a görögül is verselő költő alakját, s e kutatások összegzéseként jelenhetett meg az itt tárgyalt szövegkiadás. A kötet legnagyobb értéke az, hogy megbízható szövegkiadásban tarthatjuk végre kezünkben Ungvárnémeti életművének valamennyi jelenleg ismert szövegét.

A pontosság és a megbízhatóság – egy fontos és jellemző kivétellel – a soknyelvű kötet minden nyelvére igaz: a magyar nyelvű szövegek gondozása a fent említett két kutató lelkiismeretes és alapos munkáját dicséri, a más kiadványokban sokszor bántóan, olykor az érthetetlenségig torzított görög szövegek Bolonyai Gábor igényes átiratában kerültek a kötetbe. A munka – a Régi Magyar Költők Tára XVIII. századi sorozatának többi kötetéhez hasonlóan – a bevezetőben a mű szerzőjével, Ungvárnémetivel kapcsolatos alapvető tényeket foglalja össze, a szövegekhez pedig gazdag jegyzetapparátus kapcsolódik. E munka tehát színvonalasan tölti be fő feladatát: megbízható szöveget és alapvető információkat kínál az Ungvárnémeti iránt érdeklődők számára. Ezen kívül más területek kutatói is megtalálhatják majd ebben a könyvben a számításaikat: a hazai irodalomesztétika története iránt érdeklődők számára Ungvárnémeti műfajelméleti és kritikai fejtegetései, a klasszika-filológus számára Pindaroszról írt tanulmánya és görög versei, a Kazinczy-kutató számára Kazinczy Ferenc körének egy újabb, immáron teljes életművével tanulmányozható tagjának „felbukkanása", a közköltészet iránt

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

érdeklődőknek pedig a nyomtatásban először megjelenő *Niza*-ciklus versei kínálhatnak érdekes adatokat és újonnan hozzáférhető szövegeket.

Az Ungvárnémeti műveit tartalmazó kötet jól illeszkedik a sorozat eddig megjelent részeihez. Nem is olyan meglepő ez, hiszen Bíró Ferenc a sorozat első, Péczeli József *Henriás*-fordítását tartalmazó kötetéhez írt bevezetőjében éppen a tarkaságot és a különbözőséget emelte ki mint az RMKT XVIII. századi sorozatának legfőbb tulajdonságát. Az Ungvárnémeti-kötet témájában kapcsolódik a századforduló-századelő szövegeit közreadó kötetekhez (Kazinczy Ferenc *Összes költeményei*), a felhasznált szövegek forrását tekintve a Vályi Nagy-kötethez – hiszen ez a kötet is alapvetően nyomtatott és nem kéziratos szövegek alapján készült –, a művek körét illetően pedig éppúgy a teljességre törekszik, mint a nemrégiben megjelent Dayka Gábor-kötet.

Az RMKT szóban forgó IX. kötete a forrásokon, korszakon és tartalmon túlmenően a szerkesztéskor fölmerülő legfontosabb problémák tekintetében is illeszkedik a sorozat többi része közé. A kötet ugyanis véleményem szerint három, a hasonló szövegközlések szempontjából általánosságban is fontos kérdést vet föl: egyrészt azt, hogy pontosan mit is értünk a Bíró Ferenc által a sorozat elé írt bevezetőben említett „editio minor" fogalma alatt; másrészt azt, hogy a sok esetben igen sokféle szaktudást felvonultató, így szükségszerűen együttműködésre kényszerülő szerzők-szerkesztők munkája eredményeként hogyan alakul ki egy egységes szempontrendszerű, a kínálkozó lehetőségeket lehetőleg maradéktalanul kihasználó kötet; harmadrészt pedig azt, hogy a kutatás melyik fázisában érdemes publikálni egy Ungvárnémetihez hasonló, az irodalmi kánon második vonalában elhelyezkedő „kisebb szerző" műveit.

A három kérdéskör természetesen szorosan összefügg, hiszen az *editio minor* fogalmának meghatározása egyúttal választ ad a harmadik kérdésre, ami nagyban segítheti a szerzők közötti összhang kialakulását is. Az Ungvárnémeti-kötet esetében a bevezető tanulmányban és a jegyzetekben véleményem szerint több probléma származik abból, hogy ezekre a kérdésekre a kötet nem ad választ: a szövegeket körülölelő egyéb információk jellegére nem kínál semmilyen közelebbi meghatározást.

Ez utóbbi tisztázatlanság leginkább a jegyzetelésen tükröződik. Bíró Ferencnek a sorozat bevezetőjéhez írt sorai csupán ennyit szólnak a jegyzetekről: „a rendelkezésre álló vagy felkutatható magyarázó jegyzetek kísérik" a szöveget. Merényi Annamária és Tóth Sándor Attila sem fogalmaz bővebben: „csupán a legszükségesebb adatokat és tudnivalókat közöljük a művekről." (67.) A kötet ennek ellenére viszonylag gazdag jegyzetanyagot tartalmaz, összesen mintegy százhúsz oldalnyit. Ezek a jegyzetek, az ilyen kötetekben megszokott módon változatos tartalmúak: megmagyarázzák az idegen neveket és kifejezéseket, magyar fordításban közlik

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

az idegen nyelvű szövegrészleteket (bár nem mindet), röviden ismertetik a szövegekben említett személyek életútját.

A jegyzetek összességében jól segítik az olvasást és a további tájékozódást. Az olvasó számára talán csak a szó szerint ismétlődő jegyzetek okozhatnak boszszúságot: a Karlovszky Zsigmondról szóló jegyzet például öt alkalommal szerepel szó szerint megegyező formában (688., 707., 708., 740., 741.), és ez nem egyedi eset. Célszerűbb megoldás lett volna – miként a Dayka-kötetben tették a mitológiai nevekkel – jegyzetszótárt készíteni a gyakran előforduló nevekből. A túljegyzetelés és a megcélzott olvasóközönség pontos meghatározásának kérdését veti föl az, hogy érdemes-e jegyzetet fűzni Napóleon, Jupiter, a Vezúv (710.) vagy éppen Árpád fejedelem (719.) előfordulásához, hiszen azok, akik ezt a kötetet kezükbe veszik, pontosan tisztában vannak ezekkel a fogalmakkal, ráadásul nem feltétlenül tartoznak ezek a jegyzetek a „legszükségesebb adatok és tudnivalók" sorába. Nem jellemző, ám sajnálatos hiba csúszott a Kazinczyhoz írt levelekhez írt bevezetésbe: „Ungvárnémeti Tóthnak egyetlen Kazinczyhoz írott levelét ismerjük csupán" (738.). Ez a mondat – miként néhány sorral följebb, ugyanazon az oldalon ki is derül – nyilvánvalóan az ellenkezőjét jelenti: Kazinczynak egyetlen Ungvárnémetihez írt levelét ismerjük, Ungvárnémetitől viszont huszonnégy Kazinczyhoz írt levél maradt ránk.

A túljegyzetelésnél lényegesen fontosabb kérdéseket vet föl a kötet aluljegyzeteltsége. Noha a jegyzetek közlik a szöveggel kapcsolatos alapvető információkat, fontos, különösen a kéziratokkal kapcsolatos adatok elsikkadnak: az olvasó például nem tudhatja meg, hogy a *Krieger Josepha Kis Asszony Handbuch-jába* (323. számú szöveg) című német vers ugyanabban a kéziratos füzetkében olvasható, mint a 340–351. szám alatt közölt görög versek. A német vers és a görög szövegek így vélhetően egy időben keletkeztek, ami fontos adalékot jelent Ungvárnémeti legjelentősebb görög verskézirata keletkezésének időpontja szempontjából. Az említett görög versekhez fűzött jegyzet pedig hallgat arról, hogy a 350. és 351. szám alatt közölt epigrammákat más kézírással (hehezetek és ékezetek nélkül), utólag írták bele a versesfüzetbe. Így viszont érthetetlen, hogy a 350. és 351. vers miért maradt ki Ungvárnémeti kéziratos műveinek felsorolásából (72., 770.).

A jegyzetek másik fontos adóssága a szövegek belső összefüggéseinek feltárása. Úgy tűnik, a kötet nem, vagy csak részben tekintette feladatának az Ungvárnémeti egyes köteteiben és kéziratiban ismétlődő költemények rendszerének feltárását. Az *Eisz ton Kazinczion* című epigramma (346. szám) például összesen négy különböző, ám egymással világosan azonosítható változatban szerepel a kötetben (111., 265A, 265., 346.). A példák tovább szaporíthatók, így Merényi azon állítása, hogy „összesen négy olyan, több változatban is megmaradt költeménye létezik, melyek esetében autográf manuscriptummal is rendelkezünk" (613.), nem

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

állja meg a helyét: jelenlegi tudásunk szerint összesen tizennégy ilyen költemény van, ebből négy magyar nyelvű, tíz pedig görög. Az *editio minor* jegyzetelési elvei pontosabb körülírásának szerintem mindenképpen magában kellett volna foglalnia a szövegek és kéziratok belső összefüggéseire vonatkozó információkat. Már csak azért is, mert más esetekben a jegyzetek tartalmaznak ilyen jellegű információkat: a Krieger Josephához írt vers esetében például a kötet megemlíti, hogy több költeményt is írt a hölgyhöz Ungvárnémeti (710–711.).

A kiadás pontos feladatkörének megjelölése átvezet a másik kérdéskörhöz, az összecsiszoltság problémájához. A jegyzetelés fentebbi hiányainak talán az is oka lehetett, hogy a kötet sajtó alá rendezői mintha egymástól függetlenül végezték volna színvonalas szöveggondozó munkájukat, így az egyes szakterületek eredményeinek egységes rendszerbe foglalása nem sikerült maradéktalanul. Ez azért is fontos hiányosság, mert Ungvárnémeti esetében – a görög–magyar kétnyelvű verseskötet miatt – nagy jelentősége van annak, hogy együtt tanulmányozzuk a görög és magyar nyelvű szövegeket.

A jegyzeteken kívül a kötet bevezető tanulmánya is az összecsiszolatlanságot jelzi. Ez a tanulmány a kötet két szerkesztője által írt, informatív, igényesen jegyzetelt és logikusan elrendezett fejezetekben járja körül az Ungvárnémeti életútjával és életművével kapcsolatos legfontosabb kérdéseket. Mégsem mondhatjuk azonban közös munkának a bevezetést, hiszen az egyes fejezetek csupán a szerzők korábban írt tanulmányainak erősen tömörített kivonatát adják. A 2. fejezet például, ami az *Adalékok Ungvárnémeti Tóth László biográfiájához* címet viseli, Merényi Annamária azonos című cikkének (ItK 2006/3–4., 350–363.) felére sűrített kivonata, míg a szintén Merényi által írt *Ungvárnémeti Tóth László irodalomeszmetikai tájékozódása* című, mindössze féloldalas fejezet egy 2008-ban megjelent írás sűrítménye (It 2008/1., 25–51.). A bevezető Tóth Sándor Attila által jegyzett fejezetei *Az istenűlés dicsősége* címmel a szerző 2001-ben megjelent monográfiája egyes részeinek újraközlései, rövidített változatai. Az eredeti írások azonban a tömörített változatok közlése után is megkerülhetetlenek maradnak, hiszen a legtöbb esetben éppen az adatgazdag filológiai érvelés vész el a kötetben közölt *sűrítményekből*. Az egyes fejezetekben közölt gondolatmenetek visszakeresését az is nehezíti, hogy a bevezető jegyzetei nem tájékoztatnak arról, hogy az egyes fejezeteknek bővebb, részletesen kifejtett változatai már máshol is megjelentek. A kötet olvasója így csupán az Ungvárnémetiről szóló bibliográfiából halászhatja ki magának a bevezető fejezetek bővebb változatainak pontos lelőhelyét.

A bevezető tanulmány másik problémája abban áll, hogy a két szerző sokkal inkább egymás mellé állította az egyes fejezeteket, semmint valóban egyetlen, egységes szemléletű írássá dolgozta volna össze kutatásait. Jó példa erre Ungvárnémeti és Kazinczy kapcsolatának, megismerkedésének kérdése, amelyet többször

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

is érint a bevezető. Elsőként Merényi említi a már említett 2. fejezetben (26–27.), majd közös fejezet foglalkozik Ungvárnémeti és Kazinczy viszonyával. A 2. fejezetben Merényi, illetve a 7. fejezet legelején Tóth Sándor Attila által fölvetett kérdések – Ungvárnémeti és Kazinczy megismerkedésének datálása – lényegében azonosak, a bevezetés két szerzőjének érvelése azonban nem érintkezik egymással. Merényi határozottan amellett foglal állást (26.), hogy 1814 késő telén, kora tavaszán kezdődött Ungvárnémeti és Kazinczy kapcsolata, Tóth viszont nem foglal állást a kérdésben, pusztán a levelezés megindulásának évét (1814) rögzíti írásában, érvei pedig – minden utalás nélkül – lényegében megismétlik Merényi Annamária gondolatmenetét (49–50.). A kérdéshez kapcsolódik még az is, hogy a Merényi által jegyzett bibliográfiában (81.) szerepel Ungvárnémeti „elveszett szövegeinek" körében a Kazinczynak írt „bejelentkező levél" 1814 tavaszára datálva. Ez a levél azonban szerintem nem létezett. Ha alaposan elolvassuk a kötetben található, Ungvárnémeti által Kazinczynak írt leveleket, világossá válik, hogy az egyetlen keltezés nélküli levél (369. szám) datálásával az egész kérdéskör megoldható. (Erről másutt írtam részletesen: *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről,* szerk. Debreczeni Attila – Gönczy Monika, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 440–450.)

A különböző szakterületek közötti együttműködés nehézségeiből fakadhat a kötet egyetlen ismert szövegközlési hibája is. Ungvárnémeti 1815. október 21-én levele szövegébe ékelve három epigrammát küldött Kazinczynak (581.). Az új szövegkiadás a levélben pontosan ugyanazt a szöveget közli, mint amit Ungvárnémeti 1818-ban a kétnyelvű verseskötetben megjelentett. A nyomtatásban publikált költemények azonban – miként ez az Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában őrzött szövegből kiderül – jelentősen különböznek az 1815-ös változattól, hiszen Ungvárnémeti még 1815 és 1818 között is sokat javítgatta a görög verseket. A két szöveg kötetünkben megjelenő „azonossága" viszont könnyen azt a látszatot keltheti, hogy Ungvárnémeti már 1815-ben készen állt görög verseivel. A hiba oka, úgy vélem, alapvetően technikai természetű lehetett: az alapvetően magyar nyelvű levelezésbe úgy került bele a görög szöveg, hogy nem ellenőrizték, valóban azonos-e a később nyomtatásban megjelenttel.

A fentebb fölvetett problémák, hibák fontosak, ám bízvást tekinthetjük őket mellékesnek ahhoz képest, hogy végre megjelent az Ungvárnémeti műveit tartalmazó kötet. További apróságok sorolása helyett inkább a recenzióm elején megfogalmazott három kérdés közül a harmadikra szeretnék válaszolni: a kutatás megfelelő pillanatában jelent-e meg az Ungvárnémeti-kötet?

Egy ilyen kötet megjelenése természetesen nem csupán a kutatások állásától függ, hanem számos külső körülménytől (például a pályázati feltételektől). Egy Ungvárnémetihez hasonló jelentőségű szerző esetében szinte biztosra vehetjük,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

hogy a következő évtizedekben nem jelenik meg másik, az újabb vizsgálódások eredményeit is tartalmazó életműkiadás. Ezért lényeges az, hogy a könyvtárak polcára kerülő reprezentatív kötet egyszerre legyen az eddigi kutatások összegzése és a további kutatások ösztönzője.

A kötetről nyugodtan elmondhatjuk, hogy jól tükrözik az Ungvárnémeti-kutatások jelenlegi állását. A könyv két, a szerzőt az elfeledettségből kiemelő szerkesztőjének, Merényi Annamáriának és Tóth Sándor Attilának köszönhetően komoly előrelépés történt a szövegek összegyűjtése és a magyar nyelvű szövegekkel összefüggő legfontosabb filológiai kérdések terén; ezek eredményei világosan tükröződnek ezen a köteten: tizenöt-húsz évvel ezelőtt ezt a kötetet nem lehetett volna elkészíteni.

A görög szövegek esetében viszont a szerkesztők lényegében semmilyen előmunkálatra nem támaszkodhattak, és ez bizony érződik a köteten. A görög szövegek – mint a fentiekben láthattuk – amolyan „belső függelékként", szervetlenül, a bevezetőben reflektálatlanul, a jegyzetekben alig említve foglalnak helyet a kötetben, noha – mint azt már említettem – Ungvárnémeti esetében alapvető fontosságú a különböző nyelven írt szövegek együttes tanulmányozása. Ennek megfelelően egy *editio minor* feladatkörébe bizony bele kell értenünk azt is, hogy a görög nyelvben nem jártas többség számára könnyen hozzáférhető, világos ismereteket adjon a könyv a görög versekről, a magyar és a görög versek közötti legfontosabb eltérésekről és összefüggésekről.

Mindez azonban, úgy érzem, nem von le a szövegkiadás jelentőségéből és értékéből, hiszen a görög szövegek csak kisebb hányadát alkotják a könyvnek. Ezek talán egy későbbi könyvben találhatnak majd méltó helyet: Ungvárnémeti görög versei esetében érdemes lenne egy olyan szövegkiadást készíteni, amely tartalmazza a görög verseket, Ungvárnémeti fordításait, korszerű magyar és angol fordítást, angolul és magyarul írt utó- vagy előszót, valamint a két szöveg közös olvasatára építő jegyzeteket. Így Ungvárnémeti görög versei – életművének talán legizgalmasabb, legszokatlanabb alkotásai – a szűk magyar szakmai közvéleményen kívül szélesebb, akár nemzetközi érdeklődést is kelthetnének.

Ha majd ezt a ma még körvonalaiban sem felsejlő kötetet odatesszük a könyvtárban az RMKT IX. kötete mellé, akkor végre elmondhatjuk, hogy időtálló Ungvárnémeti-szövegkiadással rendelkezünk. Addig pedig örvendezhetünk annak, hogy végre teljes egészében, modern és megbízható kiadásban hozzáférhető Ungvárnémeti Tóth László életműve.

(Universitas, Budapest, 2008. [Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 9.])

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Szarvas Melinda

Benyovszky Krisztián: *Fosztogatás. Móricz-elemzések*

Esterházy Péter *Utószó, szó, szó* című esszéjében tett megállapítása, miszerint Móricz Zsigmond személyében „[i]tt áll előttünk egy író, akit kifosztott az idő", Benyovszky Krisztián könyvében a címben és mottóként is megidéződik mint inspiráló, ugyanakkor vitatott kijelentés. A hátsó borítón ugyanis az olvasható, hogy a tanulmánykötet „mégsem azt igazolja, hogy az írót »kifosztotta volna az idő«: éppen ellenkezőleg, azt bizonyítja meggyőzően, hogy maradt még ott bőven »fosztogatnivaló«." Ezt az Esterházy-cáfolatot tovább árnyalva, meglátásom szerint – és ez a vélekedésem Benyovszky kötetének elolvasása után csak erősödött – Móricz az őt és életművét érintő, napjainkban (is) zajló újraolvasási munkákban a legkevésbé sem bizonyul könnyen legyőzhető, passzív félnek, akit ki lehetne fosztani, sőt fosztogatni. Sokkal inkább tűnik minden új közelítésmódra nyitott, kompromisszumkész – hogy rögtön a második mottót is idézzem, a Tverdota György tanulmányából kiemeltet: „született prózaíró zseni" – *munkatársnak*, aki bőkezűen osztogatja alkotásait gazdag életművéből a vele foglalkozó irodalomtörténészeknek, úgy, hogy ezek a kutatások aztán szerencsésen kiegészítsék egymást.

A szerényhangú előszóban leírtak szerint Benyovszky irodalomértelmezőnek tekinti magát (szemben az irodalomtörténészi, kritikusi szereppel), aki saját szépirodalmi és elméleti érdeklődéséből adódó szempontjai alapján közelít Móriczhoz. Az, hogy a könyv „tíz év szenvedélyes olvasás eredményeképp született", azt sejteti, hogy a *Fosztogatás* a Móricz-reneszánsztól függetlenül is elkészült volna, mindössze azért, mert nem más szeretne beszélni Móriczról, mint Benyovszky Krisztián. Az ő pozicionáltsága legalább annyira fontos és meghatározó, mint választott tárgya. Könyvének legnagyobb erényei éppen ennek a furcsa, paradox módon szinte személytelen személyességnek köszönhető. A *Fosztogatás* vitathatatlanul két főszereplős tanulmánykötet.

Ennek megfelelően a könyv nemcsak Móriczról szól, nemcsak ő áll a középpontban, hanem azok a szempontok, nem egyszer irodalomelméleti tézisek is, me-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lyek felől Benyovszky vizsgálódik. Érdekes és jótékony kölcsönhatás fedezhető fel a művek elemzésére inspiráló hatást gyakorló elméletek és a Móricz-művek között. Előbbiek nemcsak szolgálják a szépirodalmi alkotások szóba hozását, hanem maguk az ideológiai hátterek is témái lesznek a kötetnek. Benyovszky nem(csak) az eddigi Móricz-értelmezésekkel lép párbeszédbe, hanem esetenként konkrét elméletek alkalmazása számára is nyitottá teszi a Móricz-műveket. Többek közt olyan elméleti megközelítéseket vesz elemzései alapjául, mint a „Bahtyin által Janus-arcúnak aposztrofált narratív tudatábrázolási technika", a feminista irodalomelméletben gyökerező szempontok, a metaforikus történetképzés vagy a szóelmélet.

Ezek az elméletei megfontolásokat erősen mozgósító elemzések a *Fosztogatás* első nagyobb egységébe, a *Narratív alakzatok* címűbe kerültek, de jellegükből adódóan a második rész, a *Szemiotikai szűrők* tanulmányai is idetartozhatnak. A sort egy olyan, a későbbiek ismeretében jól megválasztott, bemelegítésnek is beillő tanulmány kezdi, melynek Móricz egyik leg(el)ismertebb műve, *Az Isten háta mögött* a tárgya. Emellett az *Úri muri*ban felfedett metaforikus történetképzést bemutató írás az, amely kanonizált Móricz-alkotásról szól, a többi értelmezett alkotás kevésbé ismert műve a nyugatos szerzőnek, ami (a kötet újszerűségének biztosítása mellett) még inkább azt látszik bizonyítani, hogy Benyovszky szokatlan, egyedi közelítésmódja a vizsgálatok kiindulópontja. A második tanulmány az *Árvalányok* című kisregény kapcsán felvethető, feminista irodalomelméletből eredő szempontokat fejtegeti, az utolsó tárgya pedig Móricz egyetlen krimije, a *Forró mezők*. Utóbbi különösen ígéretesnek tűnhet Benyovszky előzetes munkáit, a krimi műfaja iránti érdeklődését ismerve, mégis az elemzésben mintha épp ez az aspektus válna mellékessé. Ezt a szempontot csak a regény keletkezésének idején (és azóta is) jellemző megítélésről szólva említi, miszerint az addig komoly irodalmi műfajokban író Móricz a krimivel „közönségsiker" műfajhoz kívánt nyúlni. A krimiszál Benyovszky megközelítése szerint a Móricz-regényben fokozatosan háttérbe szorul (az így vétett pontatlanságokra, elvarratlan szálakra a lábjegyzetek hívják fel a figyelmet), ez indokolja, hogy a szerző a szó- és történetképzés összefüggéseit vizsgálja.

A tanulmányokban Benyovszky rendre összefoglalja a vizsgálat alapját adó elméleteket, de ezt is közérthető módon teszi, épp csak annyit mond róluk, amennyi az elemzések teljesebb befogadásához szükséges. Annak ellenére, hogy ebben a megoldásban némi olvasóbarát gesztus sejthető, mégsem állítható, hogy – bár Móricz személyében olyan íróról van szó, aki része az oktatási kánonnak –, Benyovszky kötete esetleg középiskolai kiegészítő olvasmányként funkcionálhatna. A *Fosztogatás* a szakmának, de egyáltalán nem csak Móricz-kutatóknak szól.

A meghatározott szempontrendszerrel felépülő elméletek alapján írt elemzések gyakori hibája, hogy az elmélet agyonnyomja a vizsgált szépirodalmi művet,

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

s így a tanulmány nehézkessé válik. Benyovszky esetében erről nincs szó, nála inkább úgy tűnhet több alkalommal is, mintha saját szempontjának érvényességét mennyiségi érvekkel kívánná bizonyítani: általánosít, „túlterjeszt". Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ezek a túlfuttatások nem válnak olyan mértékűvé, hogy az elemzések hitelességét és újszerűségét veszélyeztetnék. Mindössze a tanulmányokban sugallt általános érvényesség válik megkérdőjelezhetővé. Például a *Forró mezők* elemzése az, ahol az elmélet adta szempont érvényesítésében véleményem szerint túlzásba esik Benyovszky, mégpedig azzal, hogy a *forró* és a *por* szavak hangjai, betűi előfordulásának helyenként túlzott jelentőséget tulajdonít. Míg a regény helyszínéül választott O*por*a és a környezeti elemként „köréírt" fullasztó *por* között joggal fedezhető fel Móricz részéről írói motiváltság, szó által működtetett történetképzés, addig a *forró* magyar szó aligha Móricznak köszönhetően hangzik úgy, ahogy. Benyovszky ugyanis, miután a f*orr*ó és a p*or* összetartozását is megfogalmazza, kiemeli: a „»forró« kifejezés esetén ráadásul az ismétlődő szóelem tükörszerű megkettőzésén alapuló kiazmikus szerkezettel találkozunk." (98.) Ez utóbbi észrevételből a Móricz-regényre vonatkozóan nem vonhatók le érdemi következtetések. A hangok ilyen mértékű elemzése jogosabbnak tűnhet koncentráltabb szövegben, nem véletlen, hogy a Benyovszky által is hivatkozott Potyebnya szóelméletét költészetpoétikai vizsgálatok során dolgozta ki, vagyis ez a módszer eredendően versnyelvi.

A szemiotikai szempontok tárgyalása kapcsán is felvethető a túlinterpretálás veszélye. Ahogy Benyovszky írja: „[m]indkét jelenség [ti. a nevetés és az evés szemiotikája] visszatérő eleme az író munkáinak." (208.) Bár ezeket a szemiotikákat a Móricz-életművön belül majdhogynem teljes érvényűvé általánosítja Benyovszky, ezek esetében is fontosabb a szempontok egyedisége, ritkasága. A magyar irodalmi gasztroszemiotika elsődleges írójának Krúdy Gyulát szokás tartani, ám Benyovszky szerint „[t]alán nem túlzás egyenesen azt állítani, hogy Krúdy mellett Móricz a gyomor (s különösképp a magyar gyomor) örömeinek legemlékezetesebb irodalmi megörökítője." (151.) Felvetését meggyőzően bizonyítja az olyan Móricz-művek pontos elemzésével, mint a *Tragédia*, az *Ebéd*, a *Kivilágos kivirradtig* című alkotások. Példatára itt is kibővül olyan kevéssé ismert Móricz-művekkel, mint a *Végvacsora* vagy a *Nemezis* című elbeszélés.

Benyovszky *A nevetés szemiotikája* című fejezetben kezd először egyértelmű párbeszédbe más kortárs értelmezőkkel, jelen esetben Tverdota György *Rokonok*-elemzésében felvetett szempontjait igyekszik más művekre is alkalmazni. Itt is a Móricz-életmű recepció által elhanyagoltabb darabjait emeli középpontba: a *Vidéki hírek*ről és *A szerelmes levél* című novelláról értekezik. Míg a Tverdota által felmutatott elemzési lehetőségeket nagyon jól alkalmazza, és sikeres meglátásokkal tovább is gondolja Benyovszky, addig a *Fosztogatás* második felében található

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Grecsó Krisztián-elemzésről mindez már nem mondható el. Ebben az esetben Szilágyi Zsófia munkájából indul ki, aki Grecsó *Isten hozott* című regényét vizsgálta mint Móricz *Életem regénye* című művének újraolvasását. Benyovszky Grecsó következő regényének, a *Tánciskolá*nak is hasonló újraíró szándékot tulajdonít, kevés meggyőző erővel. Érveit nem érzem meggyőzőnek, nem látom, hogy a *Tánciskolá*nak lennének kifejezetten Móriczot idéző megoldásai. Benyovszky saját tanulmányát szinte mentegetőzve kezdi, három érvet ő maga is említ, amelyeket megfogadva úgy gondolom, el lehetett volna tekinteni ennek az elemzésnek a megírásától. Ahogy ő fogalmaz: „[e]gy régebben élt, kanonikus nagy íróra való gyakori hivatkozás viszont nem feltétlenül tesz jót egy fiatalabb pályatárs művei megítélésének, könnyen keltheti ugyanis azt a benyomást, hogy írói teljesítményét *mindenekelőtt* a múlt részének tekintjük." (194.) Második ellenérve egy oldallal később: „[m]a már nem megy újdonságszámba az a kijelentés, hogy a Móricz-próza Grecsó korábbi regényének *(Isten hozott)* és némely elbeszélésének is egyik meghatározó háttérnarratívájaként tartható számon" (195.). És végül a harmadik: „Grecsó, főként a leegyszerűsítő kritikai besorolásokat (Móricz-utód, új népi író, falu-mítosz építője) ellensúlyozandó, igyekszik szabadulni ettől a hagyománytól és új irányokba is tájékozódik." (195.) Ezek után nem igazán értem, miért született meg a *Tánciskolá*ról ez az elemzés, ugyanakkor abban Benyovszkynak valószínűleg igaza van, hogy Grecsó regényében szerepelnek olyan utalások, melyek akár Móricz prózáját is felidézhetik az olvasóban (Árvácska alakjának evokálása ilyen például), csakhogy ezek nem olyan erős és egész művön végigvezetett párhuzamok, amelyekre egy ilyen terjedelmű tanulmányt érdemes lenne felfűzni.

Szerencsére a *Fosztogatás* című tanulmánykötet nem ezzel a fejezettel végződik, sőt, az elméletek és különböző szemiotikai szempontok sikeres és szükséges domesztikálása mellett újabb olyan nagyon fontos erénye jelenik meg az utolsó fejezetekben, melyhez Benyovszky vállalt pozicionáltsága elengedhetetlen feltétel volt. Kötetének vitathatatlanul legkiemelkedőbb részei ezek az oldalak, ahol (ismét) nem más értelmezőkhöz kapcsolódik, hanem saját szempontrendszerét dolgozza ki. Már a *Tükröződések* Mikszáth és Móricz szövegbeli kapcsolódásait bemutató, inkább tematikus megfeleléseket felsoroló, mint újat mondó fejezete felvillantotta azt az irányt, amely a *Fosztogatás* utolsó tanulmányaihoz vezetett, melyek *Fordítva* fejezetcím alatt szerepelnek. Móricz Zsigmond műveinek szlovák fordításairól, fordíthatóságáról van szó. Benyovszky Krisztián nem(csak) fordításkritikát ír, a szlovák változatok vizsgálatával Móricz értelmezéséhez fogalmaz meg újabb szempontokat. Elsősorban a *Sárarany* című regény fordításváltozatainak elemzésével talált olyan összefüggésekre, amelyek a művet – és bizonyos mértékben Móricz prózapoétikáját is – új megvilágításba helyezték. „A fordításkritika és a műértelmezés ilyetén módon való összekapcsolását *forrásorientált fordításelem-*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zésnek nevezhetjük." (236.) Míg a határon túli területek önálló szépirodalmának létezéséről folyamatos viták zajlanak, ennek az új szempontnak a megfogalmazásával Benyovszky mintha nem kevesebbet állítana, minthogy *határon túli irodalomtörténetek* léteznek. Az átültetések „forrásorientált fordításelemzésével", befogadástörténetük vizsgálatával olyan szempontokkal bővülhet egy-egy szerző recepciója, melyek a legkevésbé sem elhanyagolhatók. Nem(csak) érdekes adalékokról van szó, hanem akár narratológiai pontosításokról, mélyebb szövegelemzéshez vezető felismerésekről, amilyenekről Benyovszky is ír tanulmányában. Olyan kultúraközi aspektusról, melyet kétségtelenül a határon túli irodalomtörténészek tudnának legkönnyebben felvetni és megvizsgálni. Ezt a feladatot Benyovszky Krisztián kivételes problémaérzékenységgel fedezte fel és valósította meg a vizsgált szövegek kapcsán.

(Kalligram, Pozsony, 2010.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Molnár Gábor Tamás

Novum. Az Újraírások Nemzetközi Konferencia Junior szekciójának tanulmánykötete, szerk. Hoványi Márton

Ez a sokszerzős tanulmánykötet *Az Újraírások Nemzetközi Konferencia Junior szekciójának tanulmánykötete*ként nevezi meg magát, ami világosan jelzi, hogy az itt egybegyűjtött írásokat elsősorban szerzőik generációs együvé tartozása fűzi össze. Ebben a tekintetben a kötet egyfajta reprezentációs igénnyel lép föl: természetesen sehol nem állítja, hogy az irodalomtudomány legifjabb generációjának egészét képviseli, ám mégis azt sugallja, hogy ennek az új nemzedéknek egyfajta lenyomatát, szeletét mutatja meg. (A pontosság kedvéért: a szerzők 1980 és 1987 között születtek, a kötet megjelenésekor túlnyomó többségük az ELTE BTK hallgatója vagy doktorandusza volt, kiegészülve a PPKE és az SZTE egy-egy hallgatójával.) Szávai János előszava megerősíti ezt a sejtést, s egyben a kötet címét is magyarázza, amikor az új nemzedék felkészültségének bizonyítékaként mutatja be a művet, azt hangsúlyozva, hogy remélhetőleg „oroszlánkörmök" mutogatásáról van itt szó. A cím és az előszó – különösen annak utolsó mondata: „[a] szakma eleven, az utánpótlás biztosítva" (9.) – azonban bizonyos túlzott várakozásokat is kelthet az olvasóban, valamint felszínre hozhat a tudomány történetiségére vonatkozó dilemmákat is. A tudomány szüksége az állandó „vérfrissítésre" jelezheti a folytonosság igényét (a tudomány temporális létmódját a kumuláció, a gyarapodás képzetével téve leírhatóvá), miközben az újonnan színre lépő nemzedéktől gyakran elvárják azt is, hogy korábban nem ismert vagy háttérbe szorult vizsgálati szempontokkal, módszerekkel, kérdésekkel járuljon hozzá a tudomány megújulásához: ez utóbbi esetben a (persze még mindig fejlődéselvű) hangsúly nem a mennyiségi gyarapodásra, hanem az innovatív készségre esik. Megítélésem szerint ez utóbbi szempont felől olvasva a kötet egésze némi csalódást okozhat. Miközben tartalmaz színvonalas és érdekes tanulmányokat, ezek többsége kevés módszertani meglepetést, csekély szemléleti újszerűséget tartogat az elmúlt néhány évtized hazai irodalomtudományában tájékozott olvasónak. Vagyis a kötet annyiban bizonyára nem „nó-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

vum", hogy nem dokumentálja az irodalommal kapcsolatos érdeklődés nemzedéki változásait (melyek egy részéről pedig más forrásokból biztosan meggyőződhetünk). A kötet legjobban sikerült írásai ugyanakkor jól demonstrálják, hogy az újszerűség hiányának fölhánytorgatása nem feltétlenül értékítélet, mivel a tudomány története sem írható le teljesen vonalszerű jelenségként. A nagy hagyományra visszavezethető történeti filológiától a hermeneutikán át a posztstrukturalista poétikáig számos tudományos forrásból táplálkoznak a kötet tanulmányai, de nemigen található itt olyan jelentős inspiráció, amely ne lett volna hozzáférhető mintegy másfél évtizeddel ezelőtt, a recenzens egyetemista korában. Szávai János előszavában utal a szerzők elméleti felkészültségére, s az általa a leggyakrabban hivatkozott elméleti kútfőkről adott jegyzék megerősíti ennek a folytonosságnak a sejtelmét.

Ugyancsak eligazít az előszó a tanulmányok tematikai eloszlását illetően. Nem meglepő, hogy a fiatal szerzők a kortárs és általában a modern magyar irodalom alkotásaival foglalkoznak a legszívesebben, néhányan (modern) világirodalmi témákról írtak – ezek között van magyar–francia összehasonlító regényelemzés, valamint egy rövid áttekintés egy világirodalmi toposz lehetséges kontextusairól –, s még ennél is kevesebben nyúltak a klasszikus és a régi magyar irodalomhoz. Talán ez a tematikai aránytalanság az oka, hogy a szerkesztő nem kísérelte meg blokkokra vagy szekciókra osztani, témájuk szerint csoportosítani a szövegeket; a tanulmányok a legegyszerűbb elv szerint, szerzőik nevének betűrendjében követik egymást, mely szerkesztői megoldás azonban egyszersmind ki is emeli, sőt talán túl is hangsúlyozza, a tanulmányok heterogenitását.

A konferencia címe és Szávai János előszava arra figyelmeztet, hogy a dolgozatokat az „újraírás" vezérfogalma mentén kellene összeolvasnunk. Noha kétségtelenül tágasan értelmezhető fogalomról van szó, azért mutatkoznak bizonyos kiemelhető tendenciák a tanulmányok között. Mindenekelőtt itt is érdemes megjegyezni, hogy a téma elvben lehetőséget teremtett volna az irodalom- és a tágabban vett kultúratudomány legújabb, „legfiatalosabb" trendjeinek érvényesítésére, melyeknek csak elvétve láthatók nyomai a kötetben: a *gender* szempontját Antal Nikolett és Mészáros Zsolt dolgozata érvényesíti, a medialitását pedig Hermann Veronikáé. Nem mutatkoznak látványos nyomai az irodalmat a politika vagy az etika erőterében újraértelmező elméleti irányzatoknak, a népszerű kultúrára irányuló érdeklődésnek vagy a vizuális és elektronikus médiumok térnyerésének – melyek mind-mind izgalmas összefüggésekre világíthattak volna rá az újraírás átfogó témája kapcsán. Ezt persze nem volna méltányos sem a szerzők, sem a szerkesztők szemére vetni, hiszen itt nem egy tudatosan megtervezett kutatási program végeredményéről, hanem fiatal, pályakezdő kutatók lazán egymás mellé helyezett írásairól van szó.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A „kultúratudományos" érdeklődés annyiban mégiscsak látványos nyomot hagy a dolgozatok többségén, hogy az újraírás tárgyaként leggyakrabban mítoszok, kultúrtörténeti toposzok, illetve vallási motívumok szerepelnek. A már említett Mészáros Zsolt Éva alakjának újraolvasását figyeli meg Wohl Stefánia írásaiban, Smid Róbert enigmatikusan tömör dolgozata a kulturális mítoszok lebontását és áthangolását Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényében, Pfeiffer Tamás István antik mítoszok újraírásait vizsgálja az *Utas és holdvilág*ban, a kötet szerkesztője, Hoványi Márton a katolikus Mária-kép visszhangjait keresi az *Édes Anná*ban, de természetesen idesorolható Vásári Melinda dolgozata Mészöly Miklós *Saulus*ának biblikus kontextusáról, Somogyi Katalin Schein Gábor-elemzése (melyben a zsidó szakrális történelemfelfogás ütközik a *soá* tapasztalatának irodalmi feldolgozásával), sőt Gaborják Ádám Darvasi-értelmezése is, mely kifejezetten krisztológiai motívumokból építkező novellákat elemez. Ha úgy tetszik, itt újfent a kulturális hagyomány elevenségének, folytatólagosságának és bizonyos egységének a bizonyítékával találkozunk, ami ugyanakkor arra is rámutathat, hogy a „kulturális fordulat" – az ELTE BTK-n működő szakirányos program elnevezésével összhangban – az itt felvonuló kutatók számára többnyire inkább *művelődéstudományi* hangsúlyeltolódást jelent, mint a *kritikai kultúrakutatás* töredezettebb, politikusabb és az irodalomértelmezés hermeneutikai hagyományával ellentmondásosabb viszonyban lévő irányultságát (a dőlt betűvel szedett két elnevezés egyaránt a *Cultural Studies* magyar fordítása, melyek azonban valóban gyökeresen eltérő szemléletű átsajátítást jelentenek).

Az egyes tanulmányok természetesen nem egyforma felkészültségről, átgondoltságról és íráskészségről tanúskodnak – persze a tematikus különbségek bizonyos dolgozatokat eleve nehezen összehasonlíthatóvá tesznek. Kevés olyan írás van, amellyel kapcsolatban alapvető kifogások hozhatók fel. Ezek közé tartozik Steinmacher Kornélia rövidke szövege, mely a *Ló és lovas alakja a barlangrajzoktól a kísértethistóriákig* címet viseli, s mely inkább toposztörténeti vázlat. Ez a szöveg nem annyira az újraírás intertextuális, hanem az ábrázolás mimetikus szempontját helyezi a középpontba, s a szövegválogatás is meglehetősen esetlegesnek látszik, továbbá az összehasonlító távlat ellenére a szerző csak magyar nyelvű forrásokat idéz. Ugyanez az egyik fő gond Antal Nikolett tanulmányával, mely Dosztojevszkij, Tolsztoj és Moravia egy-egy elbeszélő szövegét hasonlítja össze – magyar fordításuk alapján. Az összevetés – talán ezzel összefüggésben(?) – azonban teljesen tematikus marad, amennyiben a traumaelméleti, valamint feminista elméleteknek a szövegekkel való megfeleltetésére épül („nemcsak *Az unalom*ban tételezem ezt az elméletet, hanem a másik két vizsgált regényben is" – 18.). Pfeiffer Tamás István értekezése Szerb Antal regényéről szintén meglehetősen naivnak mondható, a cselekmény részletes ismertetésére épül, és a Kerényi-féle mítosz-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

fogalmat többé-kevésbé kritikátlanul olvassa rá a regényre. Itt (is) kifogásolható a hiányos szakirodalmi tájékozódás: még Northrop Frye és Hans Blumenberg neve sem szerepel a hivatkozások között. Mítosz és irodalom viszonyában éppen az *újraírás* technikai-retorikai kérdése marad a legfeldolgozatlanabb, ami miatt a dolgozat súlyos hiányérzetet hagy maga után. Jó és releváns ötlet a *Hogyan halt meg Ulpius Tamás?* című novellának a regénnyel való összeolvasása, de hangsúlyosabban *szövegként* kellene bánni a művekkel ahhoz, hogy az újraírásról bármi érdemlegeset tudjunk meg. Összehasonlító távlatú Szentpály Miklós elemzése Németh László és Mauriac regényeiről, itt azonban ugyancsak felróható, hogy a szerzők világképének, rekonstruált gondolatvilágának ismertetése sok ponton a művek értelmezésének helyébe lép. A dolgozat végén találkozunk először az elbeszélés technikájának, a művek felépítettségének problémájával, s itt is röviden, tulajdonképpen a szövegek idézése nélkül számol be a dolgozat az alapvető jellegzetességekről. Ahol idéz, ott is a szereplők megfogalmazta eszméket, nem pedig az elbeszélés nyelvi felépítését, rétegzettségét emeli ki.

A legtöbb dolgozatban azért ennél komplexebb irodalomfelfogással és interpretációs módszertannal találkozunk. Az egyetlen „régi magyaros" tanulmány (amely szinte magától értetődően komparatisztikai is) mindjárt az egyik legkiválóbb. Förköli Gábor Pázmány Péter *Kalauz*ának egyes intertextuális előzményeit vizsgálja, érzékelhető természetességgel tájékozódva a több nyelven idézett szakirodalomban. (Filológiai érveinek tényleges precizitását nem tudom megítélni.) A „természetes teológia" kérdése olyan keretet teremt, amely nemcsak az *újraírás* fogalmi kontextusában lehet érdekes, hanem a szellemtudományos és irodalomtörténeti hagyomány aktualizálhatóságának, jelenkori érvényességének kérdését is felveti: ezt főként az ökokritikára és a Blumenbergre eső hivatkozások támasztják alá. A dolgozat talán kevésbé lenne látványosan elszigetelt a jobbára a modern és kortárs irodalmat tárgyazó írások között, ha ez a vonal (a világ olvashatóságára, a természet elevenségére és megszólaltathatóságára vonatkozó érvek) hangsúlyosabb lenne, de ezt aligha lehet a szerző hibájának betudni.

Mészáros Zsolt a kevéssé ismert Wohl Stefánia írásaiban vizsgálja az Éva-motívum újraírásait, s az irodalmi szövegeket elsősorban kultúrtörténeti összefüggésekbe helyezi: a nőmozgalom kibontakozását a modernitás narratívájaként olvassa, s ebbe igyekszik beleilleszteni szerzőjének írásait. Ez a történeti keret – mint általában az efféle narratívák esetében – mellékessé teszi a szövegek esztétikai vagy irodalmi relevanciájának kérdését. Itt elmondható, hogy a kultúrtörténeti megfigyelések az Éva-motívum tágabb kontextusáról érdekesebbek, mint a Wohl-szövegek olvasatából elvont – többnyire tematikus vagy lélektani – megfigyelések.

Hoványi Márton *Édes Anna*-elemzése kétségtelenül újszerű összefüggésekbe helyezi Kosztolányi mostanság is gyakran értelmezett, nagyszerű regényét. Szá-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

momra eléggé meggyőző módon azonosítja a szövegben azokat a helyeket, amelyek a katolikus liturgiával és a Mária-kultusszal hozzák kapcsolatba a címszereplő megjelenítését. A „diszkurzív poétika" és a vallásos megközelítés összekapcsolódása azonban bizonyos dogmatikusságot kölcsönöz az elemzésnek, ami több mozzanatban is tetten érhető. Egyrészt a bahtyini „dialogikusság" túlértelmezésében, amit arra használ, hogy eltekintsen a narráció rétegzettségétől, az elbeszélői funkciók összevetésétől; másrészt egy lábjegyzetben, melyben az iróniát „mindig másodlagos beszédmódként" nevezi meg (148.); harmadrészt pedig abban, hogy csak a dolgozat zárlatában tér ki arra a „véglegesen fölszámol[hatatlan]" (170.) feszültségre, amely a kultikus Anna-olvasat és az Anna elkövette bűn között áll fönn. Mindeme problémák ellenére a kötet egyik legizgalmasabb – mivel gondolatgazdag, s ennek következtében továbbgondolásra, vitára késztető – értelmezéséről van szó.

A kortárs irodalommal foglalkozó tanulmányok többsége érdekes és releváns kérdéseket vet föl, s az esetenként megfogalmazható bírálat élét többnyire tompítja az a belátás, hogy a pályakezdő szerzők többsége még szinte törvényszerűen nem rendelkezik olyan elméleti vagy irodalomtörténeti látószöggel, amely az elemzések további reflexióját, a konklúziók kiterjesztését lehetővé tette volna. Hermann Veronika tanulmánya Térey János *Nibelung-lakópark*jának „posztmodern" olvasására tesz javaslatot. A szöveg megítélésem szerint ott működik a legjobban, ahol egyes szövegrészekben közelről vizsgálja a Térey-féle idézettechnikát, a kulturális örökség esztétikai „újrahasznosításának" poétikai eljárásait. A tágabb kulturális-történeti kontextus meggyőző felvázolása, javasolt olvasásmódjának teoretikus reflexiója viszont mintha még meghaladná a dolgozatíró erejét. Izsák Gábor tanulmányában is ehhez hasonló kettősséget vélek látni. Tandori Dezső sakkverseinek elemzésében, a recepciótörténeti jelentésazonosítások kritikájában sok elemzői kreativitás mutatkozik meg, valamint értelmesnek látszik az a törekvés is, hogy a költő első két kötete közötti folytonosságra hegyezze ki az értekezést. Talán látványosabb eredményt érhetett volna el akkor, ha már a dolgozat nyitányában pontosabban (és szűkebben) határozza meg célkitűzéseit, mivel a szélesebb távlatú irodalomtörténeti kiszólások (például Esterházy és Nádas nagyregényeinek egészen váratlan előbukkanása, a posztmodernre vonatkozó általános és – a zárlatban beismert módon – vázlatos megjegyzések) nem teremtenek minden tekintetben releváns kontextust a sakkversek allegorikus értelmezéslehetőségeinek (Krisztus és/vagy Hamlet?) problematizálásához.

Gaborják Ádám dolgozata két Darvasi-novella kapcsán értekezik az intertextualitásról. A novellák motivikus elemzése azt bizonyítja, hogy a keresztény mitologémák (megfeszítés, feltámadás) újraírása nem a szövegek jelentésének meggyökereztetésére szolgál valamilyen tradicionálisan adott talajon, hanem éppen

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

e tradíciók poétikai újraértelmezésére. E megfigyelések azonban tulajdonképpen megerősítik a Bónus Tibortól hosszasan idézett jellemzést Darvasi prózájáról, vagyis az itt közölt elemzés inkább részmegfigyeléseiben hoz újdonságot (mint ahogy az intertextualitás és az újraírás fogalmainak összevetése is meglehetősen evidensnek mondható tanulságokra jut). Smid Róbert szövege az *Egy családregény vége* pszichoanalitikus olvasatából indul ki, s ezen keresztül tesz kísérletet a kulturális és irodalmi tradíció berekesztődésének, illetve továbbírásának elemzésére. A rövid terjedelem ellenére a felvetett problémákat viszonylag komplexen tárgyalja, amitől persze a szöveg meglehetősen sűrű és kissé kriptikus lesz.

Somogyi Katalin Schein Gábor *Mordecháj könyve* című kisregényében vizsgálja a kulturális emlékezet problémáit, a történelem, konkrétan a holokauszt elbeszélhetőségének etikai és narratológiai dilemmáit. Noha érzek némi bizonytalanságot azzal kapcsolatban, hogy az elemző mennyire tud egyensúlyt teremteni az irodalmi mű egyediségének rekonstrukciója és az általánosítható elbeszéléselméleti megfigyelések között, ez a dolgozat mégis mindenképpen a legvilágosabban végigvitt gondolatmenetek közé tartozik a kötetben. Vásári Melinda Mészöly-elemzésének legérdekesebb kérdése az a dolgozat zárlatában fölvetett dilemma, hogy a *Saulus* olvasata mennyiben hat vissza a kapcsolódó bibliai szöveghelyek olvasására, vagy – a tanulmány fogalomhasználatával – felfogható-e a Biblia a Mészöly-regény „poszttextusának" is (például abban az értelemben, hogy Mészöly Pál előtörténetét írja meg). Ez a kérdés további szerteágazó vizsgálatokra is módot adhatna, s talán jelképesnek is tekinthető, hogy a betűrend véletlenjének köszönhetően ez a tovább nem követett felvetés került a kötet legvégére. Vásári nem hivatkozik Térey *Paulus*ára, ám a Pál-motívum világosan jelzi például az ő dolgozata és Hermann Veronikáé közötti lehetséges kapcsolatokat, mint ahogy a tradíció „vakfoltjainak", üres helyeinek imaginatív kitöltése további vizsgálódási lehetőségeket is megnyithat (elsőre *A Mester és Margarita* jut eszembe mint kézenfekvő összehasonlítási pólus).

A kötet két germanisztikai tanulmánya megítélésem szerint a színvonalasabbak közé tartozik. Borsik Miklós Thomas Bernhard *Járás* című kisregényének elemzését nyújtja, s a gondolatmenet némiképp esszéisztikusan, helyenként csapongó módon, máskor viszont szillogisztikusan formalizált logikával próbálja követni az elbeszélés paradoxonjait. Ebből a csapongásból következnek a szöveg erényei és bizonyos hibái is: utóbbiak közé tartozik az (egyébként a kötet számos tanulmányáról elmondható vonás), hogy a szöveghez „kívülről", nem az elemzett szöveg közeli ismerete felől közelítő olvasó számára bizonyos összefüggések hozzáférhetetlenek maradnak. Ugyanakkor ez a csapongás itt azt a benyomást kelti, hogy mindez a tárgyalt probléma mély meggondolásából származik, és alkalmat kínál a Bernhard-szöveg szélesebb irodalmi kontextualizálására is. Borsik

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

egyébként helyenként rendkívül hosszan idéz Bernhardtól, ami nem mondható el Iványi-Szabó Rita és az ő főhőse, Hofmannsthal viszonyáról. Iványi-Szabó ugyanis kijelenti, hogy „Hofmannsthal nem idéz" (175.), cserébe viszont ő maga sem idéz Hofmannsthal elbeszéléseiből. Ha fönt Szentpály Miklós dolgozata kapcsán ezt szóvá tettem, itt is meg kell jegyeznem, hogy ez legalábbis különös egy elemző dolgozatnál. Ennek ellenére ez az írás képes olyan módon tárgyalni a Hofmannsthal-szövegek és az *Ezeregyéjszaka* meséi közötti intertextuális összefüggéseket, hogy az olvasó hajlamos elhinni: itt nem az olvasás „megspórolásáról" van szó, inkább arról, hogy a szerző talán valamilyen terjedelmi-ökonómiai megfontolásból csupán olvasatának végkövetkeztetéseit közli az olvasóval. Különösen megkapó ebben a tanulmányban a hagyomány és a katakrézis párhuzamára vonatkozó fejtegetés, mely szerint a hagyomány soha nem áll rendelkezésre a maga „szó szerinti" alakjában, hanem mindig a hozzáfordulásban teremtődik meg, vagyis ennek megfelelően „mindig távollétében, hiányában jelenik csak meg." (186.) Olyan elméleti összefüggés fogalmazódik itt meg, amely más elemzések számára is termékeny szempontként adódhatott volna, ha lehetőség nyílt volna az írások szorosabb összehangolására.

Mivel a kötet hangsúlyozottan a „junior" irodalomtudomány kontextusában helyezi el magát, így az írásokat legalább kétféle megközelítésben lehet olvasni: egyrészt mint kész értekezéseket, az egyes szövegek vagy problémák szakmai feldolgozásához való hozzájárulásokat. A kötet némely darabja ebben a szigorúbb mezőnyben is megállja a helyét. Ugyanakkor mindvégig szem előtt kell tartani a szövegek „ígéretjellegét", szerzőik későbbi, még meg nem valósult teljesítményére való lehetséges utalásaikat. Ez utóbbi tekintetben a kötet még több figyelemre méltó ötletet, észrevételt tartalmaz. Azt azonban érdemes elismételni, hogy a tanulmánykötet legtöbb pozitívuma az irodalomértelmezés mára már bevettnek mondható belátásainak alkalmazásából, jól működő eljárásaihoz való szakszerű kapcsolódásból származik, nem pedig saját, akár nemzedékinek is mondható irányzati érdekeltségből vagy a legújabb módszerek, tudományos vagy irodalmi tendenciák képviseletéből – akár a tanítómesterekkel szemben. Ez semmit sem vesz el az írások értékéből, legfeljebb a generációs logika érvényesítésének korlátaira világíthat rá.

(Eötvös József Collegium, Budapest, 2009.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

BUDA ATTILA

s. a. r., bev., jegyz.

Messziről felmerülő, vonzó szigetek I.

Japánról szóló, magyar nyelvű ismertetések a kezdetektől 1869-ig

2010; 480 oldal; 3900 Ft

A *Pagoda és krizantém* sorozat kötetei azokat a magyar nyelvű, egykor nyomtatásban is megjelent, de kiadásuk óta elfeledett forrásokat tartalmazzák, amelyek Hátsó-India, Kína, Korea és Japán hazai befogadásának kezdeti időszakát ölelik fel.

A sorozatban elsőként megjelenő *Messziről felmerülő, vonzó szigetek* című összeállítás jelen kötetében az 1750 és 1869 közötti időszak Japánnal kapcsolatos magyar nyelvű írásai olvashatók: fordítások, átvételek és kompilációk, amelyek között nem egy önálló munka eredménye.

A közölt szövegek egy része semmilyen más, e tárgyba eső bibliográfiai munkában nem található! A szerzők, bár személyes benyomásokat nem szerezhettek, mégis képesek voltak a közvetítésre a rendelkezésükre álló idegen nyelvű tudósítások alapján. Soraik mai olvasója ugyanazzal a csodálkozással és érdeklődéssel kezdheti ismerkedését e messzi világgal, mint évszázadokkal ezelőtt élt ősei.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: Bednanics Gábor és Bengi László

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezésmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellett hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra késztették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennélfogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat legutóbbi kötetei:

www.racio.hu

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ISSN 0324-4970

Ára: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

EISEMANN GYÖRGY
A későromantikus magyar líra
2010; 328 oldal; 2990 Ft

Eisemann György új kötetében azokat az összetett változásfolyamatokat vizsgálja, amelyek meghatározták a 19. század második felének magyar költészetét, Arany, Vajda, Tompa és kortársaik líráját. Az összefoglaló monográfia korszerű, új eredményekkel gazdagítja a magyar irodalomtudományt.

„Hogy bizonyos hangokat Ágnes asszony visszás szavakként, az olvasó pedig a bírák összefüggő beszédeként ért, csak úgy lehetséges, ha az előbbi esetben megszakad, az utóbbi esetben pedig helyreáll a fantázia és a nyelv, a médium és az információ működésének harmonikusnak minősülő kölcsönössége. Arany János egész művészete és kritikai munkássága e kölcsönösség megteremtésében volt érdekelt, mint ahogy a későromantikus magyar líra teljesítménye – Vörösmartytól Vajda Jánosig – szintén értelmezhető a kettő romantikus diszharmóniája avagy későromantikus harmóniája közötti átmenetek különböző formái szerint. Mindez persze csak dióhéjban jelölheti az e könyvben kifejtendő problémákat, a magyar líratörténet azon szakaszának tárgyalását, melynek legkiemelkedőbb mestere Arany János, s amely körülbelül a 19. század második felét foglalja magában, közvetlenül a romantika utáni korszak évtizedeire összpontosítva. Beleértve Arany lírája mellett Vörösmarty kortársi költészetét, Vajda Jánosnak a század utolsó évtizedében záruló pályáját, s Tompa Mihály egy-egy sikerültebb felvillanását, de elhagyva a hetvenes-nyolcvanas évektől induló »új nemzedék« munkásságának más keretek között megfelelőbben kifejthető sajátosságait."

Eisemann György (1952, Budapest) a magyar és európai romantika és modernség kutatója, az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója. Jelen könyvében a 19. század utolsó harmadának magyar költészetéről tár az olvasók elé új szempontú megközelítéseket.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.