

3

2018

irodalomtörténet

iit

Balogh Gergő:
Jog és költészet
a magyar irodalmi
modernségben

Dobó Gábor:
Kassák Lajos
hazatérése

Lőrincz Csongor:
Fordítás, archaizmus,
történelem

irodalomtörténet

99. ÉVFOLYAM (XCIX.) • 2018 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



www.irodalomtortenet.hu



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu

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

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 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.

TANULMÁNYOK**FRIED ISTVÁN**

- Jókai Mór és a századfordulós regény
„A Medúza szépsége” 233

BALOGH GERGŐ

- Jog és költészet a magyar irodalmi modernségben
Babits Mihály: *Fortissimo* 250

DOBÓ GÁBOR

- Kassák Lajos hazatérése
A nyilvánossághoz jutás gazdasági és jogi feltételei
a bécsi Ma és a budapesti Dokumentum közötti időszakban 274

LŐRINCZ CSONGOR

- Fordítás, archaizmus, történelem
Kosztolányi a magyar *Kalevaláról* 297

KRITIKA**ANGYALOSI GERGELY**

- Schein Gábor: *Füst Milán* 309

BUDA ATTILA

- Arany Zsuzsanna: *Kosztolányi Dezső élete* 320

SMID RÓBERT

- A szoros olvasás tanúságtétele az irodalom furcsa intézményessége
mellett és annak ellenállva. Bónus Tibor: *A másik titok* 325

Jókai Mór és a századfordulós regény

„A Medúza szépsége”

„Ez az egész elbeszélés, ennek a tárgya, a céljai, etikája, mind egy rég megbukott költői gyáriparnak színehagyott, divatvesztett, végeladásra került maradványa. Ez abból a hamis romantika-iskolából való, amin senki nem ír többé; de több az, hogy amit nem is olvas senki.”

(Jókai Mór: *Tégy jót* [1894–1895])¹

Nem állítom, hogy Jókai saját „belső” vitáját vetítené ki e kései regény első jelenetében, egy íróként (is) érvényesülni akaró, derék, társasági szépaszony, Meritorisz Zénóné, Camilla és a cinizmustól sem mentes, analizáló kritikus Dobokay Alasztor párbeszédét megelevenítendő. Két írói-irodalmi „világ”-nézet, emberfelfogás/erkölcs-felfogás, társadalmi elképzelés ugyan nem csap össze, de szembeállítódik egymással, a korábbinak és bizonyos nézeteket tekintve avulónak, meghaladottnak tetsző, a romantikához közelálló „iskola” és a századvég felfogása arról, mi az irodalom, van-e feladata, miként dialogizálhat a magát „modernnek” vélő olvasókkal (szemben a népszerű, idealizáló iránnyal, melyet inkább az alsóbb néposztályok látszanak kedvelni).

A *Tégy jót*² aztán szinte illusztrációja lesz a kritikus képviselte irodalmi tendenciának, amely a (mérsékelten) végletesre (ez a regény paradoxona) rajzolt jellemek szembefeszülését éppen úgy színre viszi, mint a (bulvár)sajtó eluralkodását, a tisztagyantlan érzelmek „regényét” hasonlóképpen szegezi szembe az érdekek, a kíméletlenségek, a moral insanityként karakterizálható személyiségek anyagi és erkölcsi gátlástalanságával. Eszerint Jókai (az ugyancsak 1895-ben kötetben kiadott *A Kráóval* együtt) megtagadná(?) sűrűn hangoztatott irodalmi elveit? Feladná elhatárolódását az értékek lefelé nivellálódásának, az osztálytársadalmi rosszérzésnek „irodalmá”-tól?

¹ JÓKAI MÓR, *Tégy jót* = Uő., *A kráó. Tégy jót*, s. a. r. GERGELY Gergely, Akadémiai, Budapest, 1974, 117. Az ebből a kiadásból származó Jókai- és sajtó alá rendezői idézeteket, utalásokat a továbbiakban külön nem hivatkozom. Az idézet alá ily címszavak volnának sorolhatók: Realizmus, naturalizmus és Jókai; A romantika trivializálódása; Nőirodalom a századvégen.

² FRIED ISTVÁN, *Kései Jókai-regények narrációs kérdései* = Uő., *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Ister, Budapest, 2000, 76–113.

SZÁMUNK SZERZŐI

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Balogh Gergő, *PhD hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Dobó Gábor, *irodalomtörténész* (Kassák Múzeum)

Lőrincz Csongor, *egyetemi tanár* (Humboldt Egyetem, Berlin)

Angyalosi Gergely, *egyetemi tanár* (Debreceni Tudományegyetem)

Buda Attila, *irodalomtörténész* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Smid Róbert, *irodalomtörténész* (Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport)

A kérdés aligha válaszolható meg „egyértelmű” igennel vagy nemmel, de a kényelmes egyrészt igen, másrészt nem sem kínál megnyugtató választ. Hiszen – mint Jókai életkörülményei is tanúsíthatják – egyszerre részese nemzetközi és kiváltképpen magyar–osztrák elismeréseknek, ünnepléseknek, de változatlan termékenysége ellenére érzi irodalmi és magánéletbeli elmagánosodását;³ s kevésbé rekonstruálható „olvasmányai”, esetleg a hozzá valamilyen módon eljutó hírek, újságcikkek, mások elbeszélései révén tapasztalja meg az irodalmi idők fordulását, olyan „irányzatok” terjedését, népszerűsödését, mint a naturalizmus vagy a szimbolizmus.

Nemcsak *A tengersizemű hölgy*⁴ egyik, vitatott passzusában fakad ki nem csekély keserűséggel: a francia irodalomból érkező tendenciák, meg az, amelynek tántoríthatatlan(?) hívéül tudja magát és regényírását, nos, ezeket jelentékeny távolság választja el egymástól, és nem látszik teljesen meggyőződve lenni a tekintetben, hogy az idő neki dolgozik. Másfelől, mint az írói munkássága ötven esztendő jubileuma, a száz kötetre terjedő kiadás, az országon belülről és az ország határain túlról érkező köszöntések hirdetik: reprezentánsa egy/a magyar nemzeti elbeszélésnek és elbeszélő irodalomnak; látszólag elégedetten tekinthet műveinek szinte valamennyi európai nyelven készült fordítására (akár világhírről is lehetne szólni, bár kétséges, külföldön miként olvasták Jókai műveit, magyar Dumas-ként vagy magyar Hugóként, kalandregényként, népszerű olvasmányként vagy „magasrendű” irodalomként?).⁵ Ugyanakkor az 1870-es esztendőktől kezdve egyre sűrűbben ad hangot kétségeinek, akár a/egy nemzeti nagyelbeszélés írhatóságán töprengve (a „nemzeti nagy elbeszélő” státusát, még ha kétségek között, mint azt kései *Levente* című színműve tanúsítja, mintha végig meg akarná őrizni). Ezzel szemben némely regényének 1848/49-es hősi figurái közül egyik-másik lép az idealizáltság piedesztáljáról, jelzi az elbeszélő (és talán az író?) kiábrándultságát; az új idők prózája másféle helytállást követel: a csatákban kitűntek közül többen elbuknak e másfélvé vált körülmények hétköznapijaiban. Nemcsak a „tartalmi”, cselekményi szint érzékelteti a „váltást” vagy az elfordulást egy derűsebb – egyszerűsítsünk – fejlődés/nevelődéstörténeti elbeszéléstől, a regényalakzatok differenciáltságának lehetőségei éppen úgy érdekelték (mint például egy történet kétféle befejezhetősége, vagy mint többek között *A Kráó* esetében: miféle narrációs előnyökkel járhat, ha a „végén” kezd el egy regényt, és egy merésznek tűnő vágással nemcsak meglepő és szokatlan tanulságokkal írja az első lapokra a bevezetésként álló befejezést,⁶ mintegy összegzőképpen előlegez meg kétféle regényfigurát, akik-

³ FRIED ISTVÁN, *Jókai Mór életrajzai III.*, ItK 2018, 82–96.

⁴ FRIED ISTVÁN, *A Jókai-befogadás állomásai és dichotómiái* = Uő., *Öreg Jókai...* 179–181.

⁵ Egy 1897-es, reprezentatív, kanonizálónak szánt New York-i sorozat, a *Library of the World's Best Literature* 14. kötete Jókai-regény: *There is No Devil* (Nincsen ördög).

⁶ Jókai elbeszélései bevezetőinek játékosága összetettebb történetmondást ígér: „Herceg X. úr volt a legelső úr Ausztriában, gróf Y. a legelső lovas Magyarországon, s »Argo« volt a legelső gőzhajó mind a két Monarchiában. / Három ilyen legelső nagyságnak e története csakugyan érdekes lehet, ha összekeveredik.” JÓKAI MÓR, *A legelső gőzhajó Magyarországon* = Uő., *Megtörtént regék*, Révai, Budapest, 1897, 56. „Jól tudom, untatni fogom veled az olvasót, de mivel ily realisztikus világban élünk, már csak tessék rászánni magát, hogy ha a mesét magát meg akarja tudni, előbb kétszáz a sóba vágott lépcsőn szálljon le velem és tudja meg, hogy mi az az a só – világ odalenn.” JÓKAI MÓR, *Az chetó drágakő* = Uő., *Megtörtént regék...* 107.

nek összefonódó, szétágazó, majd összefont történetét kívánja elbeszélni) – amely a történeteket, az elcsúszásokat a jellemben, azok indokolhatóságát célozták meg.

A lélekidomár általam több ízben említett ötlete: mily védtelen a tökéletesnek gondolt szereplő a nyelvi határátlépések, a tükörfordítások, az ellenőrizhetetlen nyelv útvesztőiben. Egyszóval a „hagyományos”-nak tekintett „fejlődésregény”, a nemzeti nagyelbeszélés „válsága” akarva-akaratlanul fölbukkan Jókainak *A köszívű ember fiait* követő pályaszakaszában (néhány mű esetében már előbb), az író mégis reménykedni látszik abban, hogy megőrződik (legalábbis valami) az *Egy magyar nábob*, a *Kárpáthy Zoltán* hitéből, jellemeinek hatáspotenciálját tekintve, valamint morális alapelveiből, amelyek (önjellemezése szerint) vezetnek regényfigurái megalkotásakor. Hogy az általa feltételezett „jó” vagy „szép” sérülékeny, nem feltétlenül diadalmaskodhat, önmagában is lehet ellentmondásos, rétegzett, azt Jókai és a nagy romantikus szerzők tudták;⁷ Plankenhorst Alfonsine szépsége kitűnően megfér „ördögi” voltával; de vessük egybe „démoniságát” például Szunyoghy Ozmondáival, legott kitetszik: mi változott, nem Jókai életfelfogásában, hanem regényírói ráismeréseiben. A *femme fatale*-nak ez az (ön)pusztító ereje és varázsa beleillik a századfordulós modernség asszonyfiguráinak irodalomban, festészetben, operaszínpadon feltűnő „különösség”-ei közé, nem egyszerűen Delila „nemzeti” indulattól eltelt csábjá irányítja e női alakokat, hanem a női „hatalmat”, leigázó varázst megtestesítő, ok-okozati összefüggéseknek alá nem rendelhető, egyúttal nehezen néven nevezhető „végzet asszonya” ereje az, ami nem értelmeződik (Wilde *Saloméja*), mert nem bizonyosan egy logikusan irányított írói tervnek, a lineáris szerkesztés elvének van alárendelve, hanem színre hozódik a maga „logikája” (mely nem formális logika) szerint. Már a címével árulkodó elbeszélés: *Az angyalarcú démon*; bűnügyi történet Nyáry Pál anekdotikus elbeszélése alapján.⁸ Hogy további példával éljek: *A Kráó*, amely „századfordulós” körülmények viszonyrendszerébe állítja a szép és a rút egymástól nem diamentrálisan eltérő, hanem egymással szoros összefüggésben lévő „jelenségét”, azt sugallja, hogy egy „korszerű” regénynek lehet tárgya, illetőleg kell, hogy legyen tárgya az átjárás/átjárhatóság szép és a rút között, egy egykori bécsi reprezentatív kiállítás címét kölcsönkérve, *A Medúza szépsége*, mely mind a szépet, mint a rútat kontextusfüggőként képzelheti el, a Medúza-történetet (melyről később lesz szó) nem csupán végső (véres, kegyetlen) kimenetelében, statikusságában fogja föl, hanem „dinamiká”-jában, sem a szépet, sem a rútat nem úgy jeleníti meg, mint egyszeri, visszafordíthatatlan, rögzített helyzetet vagy állapotot, hanem alkalmazkodásában a körülményekhez. Úgy alakítva a körülményeket, hogy azoktól való távolságában vagy közelségében tessék ki, szépnek vagy rútunk története bomlik ki. Az alábbi idézet a „rút” leány mellé fogadott hibátlan szépségű nevelőnő mondata: „Egészen az eszményemhez illő feladatot látok magam

⁷ Nemcsak ők, tudta ezt Balzac is, Stendhal is. Stendhal *Vörös és feketéje* két női szereplője sorsában demonstrálta, Balzacnál bármiféle (társadalmi) siker, „karrier” csak erkölcsi önfeladással érhető el. A jobb életre méltó Coralie és Esther halála fontos jelzés.

⁸ Itt is megjelent a „hosszú haj” motívuma, ezúttal a kriminalitás tárgykörébe ágyazva, eszközként, de feltűnő testi jellegzetességként is (Az első közlés: Igazmondó 1873). JÓKAI MÓR, *Megtörtént regék...*, 1–20. Jókai főcímként „Beszély”-eket jelöl, de a kötet vegyes tartalmú, emlékezések, útleírás, elbeszélések egyébként találhatóak a kötetben.

előtt. Egy elvadult, elhanyagolt teremtetést, kivel a természet külsőleg mostohán bánt, oda művelni, hogy aki megismeri, azt mondja rá: »Hisz ez a rút leány nagyon szép.« A szóhasználat igen árulkodó, a kezdeti állapot nem pusztán a mostoha természet „átká”-ból eredeztethető, hanem a nevelés hiányából. A *teremtés* és a *természet* egyazon töre vezethető vissza, a *természet* aztán egy más jelentésű *teremtéssel* módosítható (itt akár a felvilágosodásra visszavezethető optimizmus is számon kérhető volna az elszánt nevelőnőn);⁹ az idézet befejező mondata, amely a nevelőnői képzeletben egy külső személynek tulajdonítatik (aki egyelőre legfeljebb remélhető), megtartja a rútat is, a szépet is a maga szituáltságában, a szépet és rútat immár nem egymás tagadásaként, ellentmondásként elgondolva, hanem kölcsönösségében. A regényből kiragadott mondatot visszahelyezve a szövegegészbe, mind az így felfogott rútnak, mind a szépnak feltárhatók az előzményei. A bevezetőben ez olvasható: „Mikor egy olyan rútnak született arcot megvilágít a szívből kiderengő fény, az idomtalan arcon átsugárzik az érzés: egy könnyesepp ragyogása a szemekben egyszerre hogy megváltoztatja az egész kifejezést.” Az érzelem, de érthetem így is: a személyiség felszabadítása, egyben ama rútságot is elfogadtathatja, ha nem is a hagyományos-divatos értelemben, „megszépiíti”, s ez a nevelőnő szerint neveléssel érhető el. A következmények azonban *A Kráó* rút leányát nem mentik meg az üresen szép, hízelgő szavak rontásától, annak, aki bókolt neki, aki azt hazudja bizonyos okok miatt, hogy szépnak tartja, áldozatául esik.¹⁰ A (felvilágosodás) nevelési optimizmus(a) kárt szenved, a korszerű regényírásban nem érvényesülhet (vagy csak ex negativo), ezen a téren, bármilyen meglepőnek is tetszhet, Jókai Zola közelébe lép,¹¹ akinek Rougon-Macquart családjából éppen úgy származik Nana, mint Pascal doktor, a leszármazás és a körülmények összjátéka határozza meg, hol sikerül rést ütni a genetika és a determináltság megépítette falakba. Zolánál a regénybe belép az, amit a tudományból vél kölcsönözni. Jókai is merítkezik a tudományból, noha időnként a visszajáról láttatja, mindazonáltal nem tagadja „befolyás”-át az emberi jellemre. Nála, idézett regényében, a leszármazásnak (elsősorban a testi külső-

⁹ Jókai társadalmi, erkölcsi nézeteiben, melyek parlamenti felszólalásai során és publicisztikájában nyilatkoznak meg, a nevelés, az iskoláztatás, a népművelés központi helyhez jut. Nem csekély naivitással hiszi, hogy népműveléssel a nemzeti(ségi) ellentétek fölszámolhatók.

¹⁰ Jókai regényében szívesen él természeti metaforákkal, párhuzamokkal. A lepkefogás, a lepkék „szépség”-ének, „rút”-ságának magyarázata, a lepkefogó virágról adott információ előrevetítése annak, ami a nevelőnővel és Airával történik. A nevelőnő egy darabig ugyanúgy áldozat, mint Aira; az érzelmek „iskolája” sem menthet meg a csábítástól, a tévútra kerüléstől.

¹¹ Zola magyar befogadásáról mindmáig a legrészletesebben: SCHREIBER Erzsébet, *Zola és a magyar irodalom*, Engel J. könyvnyomdája, Pécs, 1934. Riedl Frigyes már 1879-ben emlegeti Zolát, a *Nana* Budapestben 1881-ben németül is, magyarul is megjelent, 1882. június 12-én a regény dramatizált változatát adja a Népszínház. Lényegében a disszertáció adatait mondja tovább a francia–magyar kapcsolattörténeti kutatás. SÓTÉR István, *Magyar-fancia kapcsolatok*. Egyetemi nyomda, Budapest, 1946.; *Hazánk és a nagyvilág*, szerk. BENDA Kálmán; GÁL István. Néhány kelet-közép-európai párhuzam; Boris HLINSKY, *Ivan Franko et Emile Zola. Une étude de relations littéraire*, Buske, Hamburg, 1979. Franko már 1877-ben ismerte a *L'Assomoir*, 1878-ban, 1881-ben cikkezett róla. Szorgos fordítója volt a francia irodalomnak, így Zolának. Egyébként Jókaitól is fordított; Janina KULCZYCZKA-SALONI, *Litteratura polska lat 1876-1902 a inspiracija Zoli*, Zaklad Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnactwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. Külön fejezetben tárgyalatik a „nagy” realista és a „kisebb” naturalista lengyel szerzők viszonya Zolához és műveikhez.

segeket tekintve) meghatározó a szerepe, az onnan történő kilépés a regény cselekményének igazi tétje: a romantikáját sosem tagadó író úgy vezeti egy örökség történetét, hogy az az intrikus felsülésével, az intrikus áldozatának szánt két nő szereplő (persze, kétes) diadalával végződjék. S amit a *teremtés* alkotott, nem a nevelés, hanem a technika helyesbíti: „Aira meglepő változáson ment keresztül. Nem volt majomrokonság az arcán. A fogalomzavaró pihéket *szakértő tudomány* eltávolítá az arcáról, az most egészen sima és kellemes kreolszínű volt. A haja magas tekercsbe feltűzve a fején, európai divatú díszítéssel, legújabb szabású öltöny a *termeten*. Nem is volt, így kicsípve, valami visszatartó megjelenés.” (Kiemelés – F. I.) A *természet*, a *teremtés* szótövéből itt *termet* lesz, az elvonatkoztatásból emberi/emberközeli jelenés, aki képes úrrá lenni az adottságokon, ellene szegülni a genetikának, de a kedvezőtlen körülményeknek is. Igaz, nem a saját erejéből, hanem olyan írói stratégia nyomán, amely az örökségtörténetek meglepetésszerű, megtervezett, kedvező kimenetelének köszönhető. Nem diadal a naturalizmuson, a *Nana* íróján, nem az idealizmus győzelme, hanem a befejezésszerű bevezetés cselekményének „logikáját” követve.

Talán ideje visszatérni a századvegi regényhez. Nem árthat megkérdezni, hogy a magyar prózai epika a 19–20. század során mennyire kezdett dialógusba az orosz és a francia irodalommal, egyáltalában dialógusba kezdett-e. Azt viszonylag könnyen megállapíthatjuk, hogy mire a Klasszikus Regénytár¹² sorozata egymásután megjelentette a 19. század világirodalmi mértékkel mérhető műveit, fokozatosan kialakult az a fordítói gárda, amelynek nem volt szüksége „közvetítő” nyelvre ahhoz, hogy magyarra átültesse (például) az orosz irodalom legjobb alkotásait¹³ (beleértve Tolsztoj és Dosztojevskij regényeit); noha a följebb említett sorozat egyes kötetéhez nem feltétlen azok írtak tájékoztató előszót, akik tudtak oroszul, a bevezető esszék jelentékeny hányada német és francia (vagy németre és franciára fordított) esszéisták tanulmányaiból merített. Zola regényeit sűrűn fordították, kiadták, de azzal az ellenkezéssel is, amely konzervatív oldalról, a hagyományos erkölcsi felfogást valló olvasók részéről érthette az egyes regényeket, beletörődve, hogy néhányszor húzásokat kellett végrehajtani a megjelentethetőség érdekében.¹⁴ Haraszti Gyula tájékozottságáról tanúskodó

¹² A Klasszikus Regénytár a 20. század első évtizedének reprezentatív sorozata, fordításokkal és fordításokkal írt előszavakkal szemlézi a közeli múlt, többnyire az elmúlt fél évszázad világirodalmát.

¹³ A fordításokkal kitűnő Szabó Endre Jókai közeli munkatársa volt, A Hon című napilapba dolgozott, később az Üstökösbe; költőként is számon tartották, versfordításai oroszról szintén eseményei lettek az orosz–magyar-összefüggéseknek.

¹⁴ Hogy ne törjem meg a főszöveget, itt hivatkozom egy árulkodó passzusra a Képes Családi Lapok 1890-es évfolyamában publikált bosnyák történetből: JÓKAI MÓR, *Kassári Dániel = Uő., Válogatott novellák*, I–III., vál. ILLÉS Endre, s. a. r. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1955, III., 295–345., idézet 340. „Már most lássuk Ajnát! – pretendálta mind a két asszony revánsból. / – Minő jelmezben? – hangzott a függöny mögötti tündérszó. – »A mouche d'or jelmezében! –« kiálta Leó úr, felhörpintve a tele pohár mandarint. / Erre a pánharmónium rákezdte a búbajos Koldusdiák-keringőt s az andalító zene mellett odalebbent az a csábító tünemény, melyet Leó úr látott ama élő mivoltában ama végzetes ruhafelpróbálás alkalmából, de most fátyolatlan arccal.” Nanát emlegeti mouche d'orként a Zola-regénybe beépített újságikk; Nana színésznőként zenés játékokban szerepel. Jellemző, hogy itt a budapesti illetőségű Leó úr emlékezik operettes műveltségével a feltehetőleg Zolától származó jelenségre. Karl Millöcker operettje, *Der Bettelstudent*, bemutatója 1882-ben volt a Theater an der Wienben, Az említett keringőt (Ach ich hab sie ja nur auf die Schulter geküsst...) Ollendorf éneklte az első felvonásban. Operett-Nana-utalás több kérdést vet föl: vajon teljesen érintetlen maradt-e a Zola-művektől Jókai?

könyvet produkált a naturalista regényről,¹⁵ ezt figyelmesen lapozgatta Jókai, aki egyébként levelezőkapcsolatba került utóbb Zolával: irodalmi problémákat azonban ezek a levelek nem érintettek. Egy, a magyar összehasonlító kutatásokból jól ismert, elfogadott tézissel¹⁶ szolgálnom kell: jó ideig a magyar irodalomban és a hasonló utat bejáró irodalmakban Turgenyev lett a legnépszerűbb orosz szerző, viszonylag korán volt olvasható fordításokban. Ugyanakkor azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy másképpen olvasta az orosz irodalmat egy szlovák, cseh, szerb, horvát, szlovén szerző, mint egy magyar; a szláv irodalmi kölcsönösség elmélete és gyakorlata erősen formálta a „szláv”, nemcsak irodalmi, tudatokat; mindazonáltal prózapoétikai szempontból Turgenyev „nemesi fészke”-vel rokonítható hangzatokat, „fölsőleges ember”-eket éppen úgy lelünk Kelet-Közép-Európa irodalmaiban, mint biedermeier hangulattal gazdag Puskin-recepciót, különös tekintettel a Bodenstedt-féle német tolmácsolás és az eredeti orosz változat együttes befogadására.

Jókai regényeinek passzusaiból, „önéletrajzi” megnyilatkozásaiból lehet arra következtetni, hogy igen kevésbé örvendett az újabb irányok népszerűsödésének, egy ízben azt kockáztatta meg, hogy valójában ő a „realista” író, hiszen az ő teremtett valósága érzékelteti hívebben a társadalmi-nemzeti-személyes konfliktusokat, ő az, akinek művei eligazíthatnak a jó meg a rossz, a szép és a rút egymásnak feszülései megítélésében. Mindezzel szemben – sok egyéb mellett – a nagy ünneplések közepette megalkotott két kisregény, *A Kráó* meg a *Tégy jót* arról tanúskodik, hogy maga is afelé tartott, amit több nyilatkozatában elvetett, nem pedig arról, hogy félreértette, mit tart a 19. századi regényelmélet, esztétika realizmusnak, mert természetesen a balzaci alapvetés vagy a stendhali regénytükör-elgondolás alapján már az 1850-es esztendőknél formálódó realizmuselmélet(ek) nem igazolják vissza Jókai, inkább polemikus odavetettséggel, mint végiggondolva, kinyilvánított realizmus elképzelését.

Dokokay Alasztor cinizmusát, irodalmi „jólértesültségét”, gúnytól sem távoli megjegyzését szövegszerűen nem kárhoztatja, kimondottan ugyan nem igenli, a regényegész lényegében mégis megvalósította. *A Kráó* pedig egy módosított (akár dicken-sinek is nevezhető) „titokregényi” eljárást dúsított föl esztétikai alapkategóriáinak fölcserélhetőségével, és ezt „mitológiailag” ugyanúgy alátámasztotta, mint egy Franciaországban játszódó történetbe belecsempészett kortársi magyar elem (a választási regényé) mozzanatainak a cselekménybe illeszthetőségével. S amiről már több ízben megemlékeztem, saját populáris-kulturális „élményvilágá”-val szembesíti, a cirkusz, az állatkert, a vurstli látványossága,¹⁷ a bulvársajtó népszerűsítette áltudományos is-

¹⁵ HARASZTI Gyula, *A naturalista regényről*, Révai, Budapest, 1886. Jókai nem sokkal a megjelenés után kapja meg – feltehetőleg a kiadótól – a kötetet, mely vitára készíti. Ennek dokumentuma: JÓKAI MÓR, *A fehér rózsza. Utazás egy sírdomb körül*, utószó, s. a. r. GÁNGÓ Gábor Unikornis, Budapest, 1995, 165–167. A Balzac és Zola „realizmusáról” vitázó Jókai utóbb említett regénye más helyen korántsem Zolát elítélő mondatba ütközzünk; Pompejiről szólva olvashatjuk: „Itt járva a helyszínén, nem volnék képes hasonló hangulatú regényt írni, mint Bulwer »Pompeji utolsó napjai«, hanem ha Zola tollával bírnék, nagyon bő anyagot találnék itten egy hajdankori latin kisváros polgári sibirizmusának élőképpé alakítására.” *Uo.*, 194.

¹⁶ E kérdésekről összefoglaló jelleggel vö. FRIED István, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, Lucidus, Budapest, 2012.

¹⁷ *Uő.*, *Jókai antihősök a cirkuszban = Uő.*, *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015, 145–166.

meretterjesztés regényi változatát kínálja föl az értelmezésre. Akár öniróniára valló kitétel árulkodik a műveltséganyagnak, a műveltségszerzésnek újféle sajátosságairól, ezek részben összecsengenek azzal, amit a kutatás már többször feltárt: Jókai regényeinek anyagát (így *A Kráó*t is) a sajtóból ismerte meg, szerkesztőként és újságolvasóként használta a hírlapirodalmat, a többkötetes szerelmi szótárt, diplomaták nem egyszer kétes hitelű visszaemlékezéseit, a földrajzi leírásokat.

Egy gyanús egzisztenciájú (mellék)szereplő szájába adja az alább idézendő mondatokat, de éppen ez a rejtőzködés tetszik árulkodónak, mivel pontosan azt az információ-„áramlást” érzékelteti, amelynek – említettem – több minőségben részese, egy kissé alakítója (hiszen regényei számtalan epizódjában, elbeszéléseiben újsághíreket dolgoz föl): „Nem jártam felsőbb iskolákba. A mi századunk végén fölsőleges is. Az ember mindent megtanul a hírlapokból. Aki mindennap lapot olvas, annyi, mintha s Sorbonne-ba járna. S ha valamit nem tud az ember, ott van a Conversationslexikon, abban megtalálja.” Ez az utolsó félmondat ébreszthet gyanút, hiszen a műveltnél valóban nem minősíthető, ravaszágával, kémkedő ügyességével jellemezhető szereplő francia illetőségű, kevés esélye annak, hogy akár egy lexikoncikket el tudna olvasni, meg tudna érteni németül. Ellenben Jókai erősen hiányosan fennmaradt könyvtárában megvolt az említett lexikon 1856-os, tízkötetes kiadása, és volt egy 1869-es tizenhat kötetes is,¹⁸ lapozgatta is írónk, gyakorta fordult oda ismeretei kiegészítése céljából. Csakhogy hiba volna „önvallomás”-nak tekinteni az idézetet, egyike azoknak a cselekménybe iktatott passzusoknak, amelyekkel az elbeszélő vagy jellemez egy figurát, vagy kiszól a történetből, ironizálva jeleníti meg azt, ami esetleg őt magát is érinti. Ami a regény többnyelvűségét illeti, azt, hogy több nyelv szólal meg a regényben, érthető szó szerint, adott esetben a francia mellett az angol, érthető átvitt értelemben, a regény prózája mellett utalás történik népdalokra, majd egy áriára, amelyet „a kráó” el tud énekelni, az ária egy népszerű német operából származik,¹⁹ ezért aligha kelthet meglepetést, hogy a korteskedés („ellenszerei” nélkül) komponálódik be a történetek közé, a képviselő- és polgármesterválasztás „komédiája” alárendelődik az örökségért folytatott celsorozatnak, a yankee-stricknek (zseniciklussal fordítva), egy fogadásnak, amelynek nyertese jelentékeny összeghez juthat. A manipulálás eszköze bármelyik „realista” műből (persze Sue regényeiből is) visszaköszönhet, s az eredmény korántsem a falusi-vidéki „tisza erkölcsök” ápolása, melyet fennen hirdetnek a manipulátorok, hanem a párizsi szokásvilág kiterjesztése a meghódított és alávetett vidékre. Jókai elbeszélője egy zárójeles megjegyzésben készíti el diagnózisát, olyan (társadalmi) képet vázolja föl, amelyben nem egyszerűen elválik egymástól szó és tett, hanem úgy cáfolja egymást, hogy a szó éppen úgy kiüresedik, mint amilyen mértékben önmaga ellen fordul a tett, amely természetesen megfelel az

¹⁸ Jókai könyvtárában volt egy 1877-es, nyolckötetes Brockhaus-lexikon, az 1865–1890 között kiadott tizenöt kötetes Larousse s a Pallas Nagy Lexikona, 1893–1900. „Egy ember, akit még eddig nem ismerünk.” *A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa*, szerk. E. CSORBA Csilla. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006.

¹⁹ *A richmondi vásár* címen említett művet nem jegyeztelte a kritikai kiadás. Alexander FLOW, *Márta avagy a richmondi vásár*, Angliában játszódó operájáról van szó, melyet 1847-ben mutattak be Bécsben, a népszerű rózsááriát énekelte a „kráó”.

önnön jelentéséből kimozdított szónak. Mégis úgy tesz, mintha minden rendben volna szóval is, tettel is. Az elbeszélő (ismétlem) zárójeles megjegyzése keserű tanúsággal zárul, amely igényt tarthat a korjelző minősítésre, visszautalva a jelentésük sokrétűségétől, „ártatlanságá”-tól megfosztott szavak új „minőségben” történő általánossá válására, kiüresedésére. Gyorsan hozzátéve, hogy akihez szó is, tett is fűződik, egy különös, rendhagyó, a manipulálásban jártas újságíró-szerkesztő karakterét leplezi le, olyanét, akit manipulálnak, ám maga is manipulál, akinek áldozatul esnek, jóllehet maga is áldozat, mintegy jelezve azt a „mobilitást”, amely fogalmakra, állításokra, kijelentésekre jellemző, és amely nem engedi az egyirányú állításokat; rétegeket kell fölfejtene annak, aki a látszat mögé rejtett jelenségre kívánna bukkanni (ezzel igen erőteljesen kapcsolódik századvégi regényi ráismerésekhez, a *Schein* und *Sein* bonyolult viszonyára utalva).

„(Azzal természetesen nem dicsekedett Degoud²⁰ Raoul, hogy a vidék erkölcsi-nemesítésére milyen jótékony hatással vannak a megtelepített orfeumok! Az ő kulturális intézményei – párizsi mintára! Hanem hát a frázisok mindig hatalmasabbak, mint a tények.)” Még mindig ott tartunk, hogy mindebből csupán Jókai kiábrándultsága, a jelen politikai-erkölcsi „haladása” fölött érzett aggodalma olvasható ki, amely csak részben rokonítható az orosz vagy a francia regényírás némely darabjával, keveset árul el abból, miként „reagálja le” (és lereagálja-e) Jókai azt, ami hozzá a 19. század végi európai prózapoétikai lehetőségek és ajánlatok közül eljutott, akár a hírlapok anyagán át, akár nemigen rekonstruálható regényolvasmányaiából.²¹ A szerkesztésbeli kísérletek közül néhány, melyek az öreg(edő), de nem vén Jókaira jellemzők: egy történet négyféleképpen történő elbeszélése, a külváros iránt feltámadt érdeklődés riportregényhez hasonló megközelítése, az író és a kritikus vitájának szembesítése a múlt és a jelen környezetének leírásakor, valamint – hogy ismétljem magam – miként lehet (és szükséges, nem csupán az érdeklődés és a jóakarát megnyerése érdekében) egy történetet a „kifutása”-val elkezdni, egy olyan alapozással, amely hagyományosan talán egy regény végére volna elképzelhető, *A Kráó* esetében azonban egy működtethető hiedelem és a vele kapcsolatos intézményes-cselekményes háttér megismertetése szabad teret biztosít mind a családtörténetnek, mind az örökösödés komédiájának, lehetővé teszi a mitológiával alátámasztott tézis nem didaktikus, nem moralizáló, a rendkívüli mozzanatokat egyetlen történeláncra felfűzhető, e logika kibillentését is színre vivő történet kibontását. Ismét erősíteni szeretném meggyőződésemet, hogy Jókai többféle alakzattal kísérletezett. Kiváltképpen az 1880-as, 1890-es esztendőknél lényegében megújult, miközben olvasótáborra jórészt változatlanul a nagy mese-mondót, a nemzeti kiválóságot, a múlt üzenetét (például Petőfi vélt örökségét) hirdető

²⁰ A Degoud kreált név, kiejtve a degoút-t (undor, ellenszenves) juttathatja eszünkbe.

²¹ Jókai fennmaradt könyvtárjegyzéke szerint megvolt Tolsztoj *Kreutzer-szonátája* németül, kétkötetnyi Balzac az *Emberi Színjáték*ból franciául. Messze nem bizonyos, hogy elolvasta-e. Jó lenne tudni, hogy mit szolt volna például a *Sarrasine*-hez. S bár könyvtárjegyzék nem jelzi, Dosztojevszkij-olvasásról ejt szót: „Dosztojevszkij »holt házában« olvassuk, hogy a foglyok közül egyet »legvénebbnek« kinevezni még a szibériai börtönökben is szokás, tekintet nélkül az életkorra; ha ez rosszul viseli magát, elcsapják, a vénségéből degradálják ismét fiatalnak. JÓKAI Mór, *Gróf Benyovszky Móric életrajza, saját emlékiratai és útleírása* (1888–1891), I., *Afanázia*, s. a. r. RADÓ György, Akadémiai, Budapest, 1967, 93.

szerzőt látta benne, a „hivatalos” kritikával szemben olvasói igenléssel megvédendő, ünneplendő szerzőt, kinek műveiben gyanútlanul önmagára ismerhet. A „hivatalos” és a „nem-hivatalos” kritika túlnyomó többsége nem tudott mit kezdeni a változó Jókaiival, beszédes, hogy a kritikai kiadás a leggondosabb kereséssel sem talált a kritikai befogadásra utaló nyomokat. „A Kráónak úgyszólván semmi irodalma nincs.” *A Tégy jót* ugyanígy járt; legfeljebb Zoltvány Irénnek (Irenaeusnak) a Katholikus Szemlében 1895-ben publikált írását (*Jókai legújabb regényei*) tudja megemlíteni, igen jellemzően nem teljes névvel, hanem *Z-ny* betűjellel aláírt bírálatról van szó. Utóbb Zsigmond Ferenc méltatja a *Tégy jót* című regényt, benne „– Dobokay Alasztor álarcában – önkínzó gúnnyal ad rettenetes körképet a századvégi irodalomról s a cselekvény befejezésében valósággal *inzultálja* a költői igazságszolgáltatás szempontját.” A magam részéről csak részben értek egyet Zsigmond kitűnő fejtegetésével, nem tennék azonosságjelet a regényfigura és Jókai közé, már csak azért sem, mivel – mint írtam – a regényegész visszaigazolja Dobokaynak valóban keserű körképét, a századvégi dezilluzionista irodalom messze túl a századvégi társaságról, *társadalomról*. Mindenesetre az a tény, hogy Jókainak ez a két műve szinte teljesen visszhangtalan maradt, az egyetlen kortársi reakció inkább elutasító, mint elismerő (Zoltvány Irén 1882-től pannonhalmi tanár volt!), érzékelteti azt az űrt, amelybe Jókai az 1890-es évekbe került (a közönség körében élvezett olvasottság mellett), a fiatalabb nemzedék láthatóan nem az ő útját járta, rá majd a „ködlovagok” tekintenek úgy (többé-kevésbé), mint *elődre*, aztán Krúdy Gyulától (utóbb Csáth Gézától) kapja meg az elismerést. A kritikai kiadás Mikszáth Kálmántól idézi ama „aggasztó hírek”-et: „zsenije megcsappant”, „kiírta magát”; úgy vélem, hogy az akkorra már vetélytársként ágáló Mikszáth bizonyítatlan és feltehetőleg bizonyíthatatlan véleménye ez, annál is inkább, mivel az olvasóközönségére hivatkozik. *A Kráó* a hírlapi közlést követően 1925-ig öt kiadást ért meg, az 1925-ös hatodik, a *Tégy jót* 1931-gyel bezárólag (nem számítva a hírlapi folytatásos közlést) nyolc kiadást, ez utóbbi németül 1895–1897 között háromszor jelent meg. *A Kráónak* egyetlen német, illetőleg lett nyelvű kiadásával szemben. Nyilván nem a legsikeresebb Jókai-kötetek közé tartoznak az említett regények, de azt sem lehet állítani, hogy az olvasók körében teljesen ismeretlenek maradtak. S minthogy az „öreg” Jókainak, általában véve, s ez beszédes, lényegesen csekélyebb a „szakirodalma”, a kritikai/irodalomtörténeti ismertsége/elfogadottsága, ebbe a körbe két regényünk is beletartozik. Visszatérve Jókai kísérletező kedvére: bizonyára meglepte kritikussait, hogy a *Levente* című „korai történeti” színművet szerző, a politikai életben részt vevő Jókai, az ünneplott szerző, nem arról és nem úgy írt, ahogy azt hosszú ideig megszokták, vagy ahogy korábban félreértették, hanem másképpen. S talán ezt érdemes majd szélesebb kontextusban is értelmezni. Hogy nem *azt* írta, amit vártak tőle, már ez is csodálkozásra adhatott okot, Jókai kortársi történeti mellőzték az *És mégis mozog a föld* jövőképét; ennél még inkább érthetetlennek lehetett vélni azt, hogy nem *úgy* írt, ahogy tőle elvárták, nem azt az írásmódot vitte tovább, amit neki (okkal-ok nélkül, ez itt kevésbé lényeges) tulajdonítottak. Ezen a ponton feltehetőleg igen tanulságos, ha Jókai és a kortárs regényírás szembesítésének fontosságára hívnám föl a figyelmet.

Abba a hibába nem szabad esnünk, hogy csak azt ismerjük el korszerűnek és – kimondatlanul bár – értékesnek, időtállóknak, ami a „nyugati” irodalmakkal, irányzatokkal párhuzamosan halad. Újlag ideírom régebbi téziseimet: az irodalomtörténetben nem létezik „ideáltípus”, amelyet feltétlenül és mindenáron követni kell, amelyhez közeledni kötelező előírás. Bele kell törődnünk abba, hogy (például) Kelet-Közép-Európában már a romantika sem azt jelentette, amit a német vagy az angol irodalomban; nem annak okából, hogy egyes jelenségek, tendenciák „megkésve” jelentek volna meg, és ezt a „felgyorsult fejlődés” hozta volna be (egykor jól hangzó elképzelés, akár a fáziskésés, melynek francia változata: *décalage chronologique* egyszerű időeltolódással magyarázta irodalmak eltérő útját, pontosabban: útjait). Ennek következményeképpen az olyan tetszetős kijelentések, mint: Jókai és Tolsztoj meg Dosztojevszkij között vont párhuzam még akkor sem több üres ötletnél, ha akad Jókainak és Dosztojevszkijnek olyan regénye, amelynek „forrása” egy és ugyanazon „per” (*Ördögök – A jövő század regénye*), vagy, mint korábban írtam, Jókai meglepő ráérése Puskin *Cigányok* poémájának jelentőségére, ez viszont Dosztojevszkij Puskinról tartott emlékező beszédének egyik fontos része.²²

Jókai – nem győzöm hangsúlyozni – még formai kísérleteivel is a romantikán belül marad, élete végéig romantikus regényíró (ha van értelme efféle kategorizálásnak), nem kérhető rajta számon az a polifonikus regény, amely Dosztojevszkijnek megkülönböztető jellemzője. Ami Jókai „világirodalmi” viszonyulásait és „választásait” illeti, gyümölcsözőbb, ha azt kutatjuk: mint tágitotta ki novella- és regénykísérleteivel a romantikának maga megszabta határait, s ha nem fordult is szembe népszerűségét meghozó prózai epikájával (miért tette volna?), többnyire maga vonta kétségbe ennek időszűrségét, főleg az 1880-as esztendőktől kezdve. Epikájában saját „ideáljai”-tól távolodva, akarva-akaratlan szembe kellett néznie azokkal a prózai törekvésekkel, amelyeket nyilatkozataiban el- és megítélt, de amelyeket regényeiben a maga módján érvényesíteni próbált. Bori Imre²³ volt az első, aki különös hangsúllyal emlegette, többek között, Jókai szerelem-megjelenítései újszerűségét, a morbid erotika megjelenését, hozzátenném, a nagyvárosi tematika egyre rétegzettebb megszólaltatását, s amiről több ízben megemlékeztem, a 18. századi és a kortársi populáris kultúrának az eddigiektől eltérő, tehát nem népies, nem falusias-patriarchális viszonyok közé helyezett feldolgozását, a társasági (fennkölt) színhelyekkel konfrontálva, a századvégi (népi) szórakozás tereinek és alakjainak benyomulását novelláiba, regényeibe, verses formában pedig a politikai, társasági bökversek, a chansonok, a kuplék, a karikatúrisztikus szolás irodalmi elfogadtatására irányuló törekvését, élclapjában írás és rajz/illusztráció közös történetmondása újszerűségét. S ha a nagyvárosi tematika még több szálon kapcsolódik is Dickenshez, részben Victor Hugóhoz, kevesebb szálon Eugène Sue-höz (és az 1840-es esztendőkből idegondolható Kuthy Lajos, Nagy Ignác, Jósika Miklós fővárosi rejtelméhez), a kutatás az *Asszonyt kísér, Istent kísért* esetében

²² FRIED ISTVÁN, *Jókai Mór és a világirodalom = „Mester Jókai”*. A Jókai-olvasás jelentősége az ezredfordulón, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Ráció, Budapest, 2005. 24.

²³ BORI Imre, *A magyar fin de siècle írója: Jókai Mór = Uő., Varázslók és mákvirágok*, Forum, Újvidék, 1979, 5–121.

nem pusztán a fenti szerzőket emlegeti, hanem együtt a *Gazdag szegényekkel* Zolát is (e téren a magam részéről némi fenntartással élnék). Még mindig a nagyváros: Jókai megírta *Budapestet az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben*, egy reprezentatív, az egységes-összetartó Monarchia sokféleségét, e sokféleségében rejlő erejét bizonyító kiadvány számára, külön érdekesség a *Városliget* alfejezet, amelynek alakjai (szakállas nő, magnéta) a Jókai-epikában köszönnek vissza.

Ugyanakkor megírta az e dolgozatban cím szerint említett regényeket, és az egyikből (*Tégy jót*) egy egészen más Budapest-kép rajzolódik ki. Ez utóbbi nemcsak tematikai változata, korszerűsített formája az 1840-es évekbeli „fővárosi” epikának, hanem kísérlet arra, hogy a külvárosi különösségek, „rejtelmek” (mystères) kortársi figuráival, történéseivel, excentrikusságával szembesítse, rávezesse a gyanútlan olvasót a váltásra. A *Tégy jót* ezt teszi, miközben a külvárosinál magasabb társadalmi szférákba vezet. A „rejtelmek” hasonlóknak tetszenek, a történések kevéssé kiszámíthatóságát tekintve szintén érdemes megkísérteni az összevetéseket. A *Kráó* ugyan keveset mutat meg Párizsból, inkább több áttételen keresztül döbbsen rá a politika, a társasági élet, a tudomány elidegenedtségére, mind-mind: célzás, epizód, történetdarab, jellemzés formájában kerül elő, nem egyszerűen szembeállítva a vidékkel, nem hangsúlyozva (egyébként a kelet-közép-európai irodalmakban messze nem szokatlanul) a vidék romlatlanságát, tiszta vagy tisztább érzésvilágát, jóllehet egy-egy vidéki figura naivitása megjelenik A *Kráóban*. Más kérdés, hogy ez a megjelenés a történések iránti vaksággal jár, „eredmény” nélkül, mégsem egy magasabb rendű „provincia” még élhető életet biztosító menedékszerű létezését feltételezve. Jókai A *Kráóban* a befejezészerű befejezésben fölvezet a „kivonulás” (secessio) egy rendhagyó formáját; ami nem rendhagyó: a kilépés a társaságból, a társadalomból, de nem az idillbe, csupán a látszat-idillbe. A megoldás több mint felemás: „A kastély homlokzatán olvasható nagy fekete betűkkel: »Asyl des filles laides.« (Rút leányok mentsháza)”. Miután a fejezet első részében arról elmélkedik az elbeszélő: „Nincsenek rút leányok. Nem igaz. Nem lehetnek. / Éppen arról akarok regényt írni. Egészen igaz történeti adatok nyomán. Hogy rút leányok nem léteznek. Még rendszeres kutatás nyomán, még pályázat útján sem fedezhetők fel.” A fejezetben csak némileg oldódik föl az ellentmondás, a folytatásban nemigen lelünk oly humorba játszó kitételt, mint idézetünk utolsó mondatában. Ami az ellentmondást feloldja, illetőleg közvetítene az elbeszélői bizonykodás és a kastély felirata között, nem más, mint Medúza története, amelyet az elbeszélő a maga módján adaptál a történetbe. A Hésziodosztól²⁴ eredeztethető történetet az

²⁴ HÉSZIODOSZ, *Istenek születése*, ford., magy. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Akadémiai, Budapest, 1967, 10.; HÉSIOD, *Sämtliche Gedichte. Theogonie. Erga. Frauenkataloge*, ford., magy. Walter MARG, Artemis, Zürich–Stuttgart, 1970, 42.; KARL KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten.*, Rhein, Zürich, 1951, 53–55.; HERBERT J. ROSE, *A Handbook of Greek Mythology Including and Extension to Rome*, Methuen and Co., London, 1953⁵, 29–30., 110., 271–272. Az 1893/94-ből származó feledésre ítélt *Koronás gyermekek* című töredék már eljártzik (Venus Larvata fejezetében) a szép termet s a rút arc kettősségével: „termetre Venus, arca elfátyolozva.” Egy ifjú francia tiszt letépi a fátylat. „A világ legijesztőbb nőarca meredt rá, melynek tekintete megdermeszt, mint a Medúza feje. [...] Venus, akitől Adonisz megrettent.” JÓKAI Mór, *Kisregények*, I–II., s. a. r. NAGY Miklós – NAGY Miklósné. Szépirodalmi, Budapest, 1957, II., 607–612.

ismert mitológusok híven követik, a Jókai-regény Medúza sorsát büntetésként fogja föl. A Pallasz Athénével, a bölcs, Athén birtoklásáért a békés munka eszközével küzdő, tudománypártoló, de nagyon hiú és féltékeny istennővel vetélkedő Medúzát (ki a szebb? E téren Parisz ítéletekor is rosszul járt Athéné) – idézem a Jókai-művet – „azzal verte meg, hogy ijesztővé tegye arcát a kérkedőnek.” Pedig Medúza nagyon szép lehetett, Poszeidón szeretőül választotta. Athéné bosszúja következtében a hideg szépségű arcból oly szemek pillantottak, hogy kővé dermedtették, aki ránézett, hajfürtjei helyett fején kígyók tekeregtek. Az istennő ennyivel sem elégedett meg, Perszeusz kezébe oly eszközöket adott, amelyekkel ki tudta kerülni Medúza halálos pillantását, majd le tudta vágni a leány fejét. Medúza, halhatatlan nővéreivel ellentétben, noha Phorküsz és Kétó leányaként született, halandó volt. A „gorgófo” aztán a mítoszi történetben Athéné pajzsára került. A *Kráó*ban azonban módosult a történet. „De Medúza arról (mármint elrúttított fejről – F. I.) nem tudott semmit, amíg az istennő egy tükröt nem küldött neki, hogy lássa meg benne, milyen rút az arca; s ettől Medúza kővé dermedt.” Az elbeszélő továbbszövi a Medúza-történetet, a női önismeretről, önértékelésről szólva: „Nincs olyan nő a világon, aki magát rútának lássa, ha a tükörbe néz.” Azért van erre szüksége, hogy a kráó történetét elbeszélve ide visszautalhasson; a mítosz nem pusztán vagy nem elsősorban ezért komponálódik bele a fejezetbe, hanem azért, hogy a szép-rút-viszonylatoknak alapot szolgáltatasson, és a szép rúttá alakítása, majd visszaváltozása/visszaváltoztatása mintegy vezérmotívumul vezessen a regényben. A fejezet zárásaként a kastélyban lévő intézet igazgatónője (akinek mondatait már korábban idéztem) egymaga Minerva és Medúza. Előbb a „minervai” tökéletességű „szép arc vonásai”-ról olvashatunk, utóbb egy kimondatlan kérdésre felel, medúzai arcukat, minervai és medúzai lényé összejáratását demonstrálva, érzékeltetve, mi rejtezik „belül”, amiről még az sem tudhat, akivel aztán megtörténik, amiről még álmaiban sem gondolhatott:

– Ön azt hiszi, hogy én szép vagyok? – Ez csak álarc! Ez az én igazi arcom!

S azzal egy varázsmozdulattal egyszerre torzképpé alakítja át arcát, gúnyoros ráncok futnak össze az orra, szemei körül; cimpái kitágulnak, ajkai elferdülnek, homloka redőkbe vonul, szemöldei kígyókká tekerülnek, s a szemei kancsalítanak.

És a hangja érdessé válik, reszelős lesz, a fogait összeszorítva beszél.

– Én vagyok a Medúza! Az elátkozott Medúza! Aki rútságával kővé mereszti a rátekintőt. Aki tudok rút lenni, ha akarok.

És rút akar lenni!

Akkor aztán fut a látogató halálra ijedten, hogy kővé ne váljon!

Minerva nem más, mint Medúza alakváltozata, Medúzának Minerva csak álarca. A szép az iszonyúnak (nem kezdete) „hasonmása”, szép és rút egymásba járható át.²⁵

²⁵ Jókait annyira foglalkoztatta a szép és rút mibenléte, hogy egy elbeszélése nyitányául a rút *hatását* jelezte meg, a rút leány udvari bolondként és egy populáris kultúra aktánsaként hihetetlen népszerűségre tesz szert a magas udvari körökben. Nem magyar, nem kortársi a történet, groteszk elemek csempésződnek be, a rút mégsem excentrikus, rendhagyó jelenség formájában vívódik színre, a testiség és a populáris

Az említett jelenet a végkifejlet, ahová kifut a történet, amely „különösség”-ével egy nem kevésbé „különös”(-nek tetsző) eseménysorozatot korántsem zár le (hiszen csupán egy helyzetet, egy állapotot rögzít, nem vágja el a történekek fonalát, sőt, éppen a rút leányok házában „történő” mozgásokról ad felvilágosítást), hanem abbahagy, miközben nem hagy kétséget: az intrikus akciósorozata más útra terelődik, az Amerikába küldött Degoud sem szűnik meg tevékenykedni, viszont a ház két hölgye (a nevelőnőből, becsapott feleségből, elégtételt előkészítő Fernandéból a ház vezetője-igazgatója, a Kráóként megtevesztett áldozatból gazdag örökös, kastélytulajdonos lesz) megteremti a társadalmonkivüliség szituáltságát, mivel csak ebben a társadalmonkivüliségben szervezhető meg az áldozatjelöltek számára egy élhető, messze nem boldog, mégis lehetséges élet, a különállás szabadságának illúziója. Ami idáig elvezet: a regénytörténet, amelynek „linearitását” legfeljebb kitekintő, ritkán visszatekintő epizódok zavarhatják meg, jóllehet ezek az epizódok hozzájárulnak a történet felépüléséhez. Az idézett, hosszabb részlet – mint volt róla szó – az egyik vezérmotívum, amelynek „spontán” kifejlődése a regény bevezető fejezetében nem egyszerűen ismétlődik, hanem rámasólik ama jelenetre, amely „Minerva” „Medúza”-vá átváltozását (hogy Ovidiushoz híven szóljak: *metamorfózist*) prezentálja, csakhogy mentesen a véglegesüléstől, tudatosítván (paradox módon) éppen ennek a metamorfózisnak állandóságát, azaz fenntartván a minervai és a Medúzát „idéző” helyzet (szükség esetén) fölcserélődését, mivelhogy a szükség hozta létre, szinte „akaratlan” cselekvés nyomán ösztönződött. S ha Aira külseje a „technika” segítségével válhat „elfogadhatóvá”, a genetika és a körülmények „zalai” vitáját a körülmények felé hajlítván, a nevelő-igazgatónő tudatosan él egy megszerzett cselekvési formával, amely öntudatlan reagálással kezdődött, akkor, amikor az intrikus „kész tényei” a kilátástalanság rémképét vetítették elé. Ez az akaratlan cselekvés „lélektanilag” indokolódott, de az elbeszélő belevonta a test *galvanizálódásának*, fiziológiai reakciójának feltételezését is, feltehetőleg azzal a szándékkal, hogy a hihetetlennek, indokolatlannak és egy elbeszélői önkényesség „eszköz”-ének tetsző jelenetnek valamiképpen az elhíhetőség, a feltételezhetőség, az elfogadhatóság és elképzelhetőség lehetőségét kölcsönözze. Azt a jelenetet idézem, amelyben az intrikus fölénye, yankee-strickje (zseniciklusa) diadalának tudatában mintegy fölvezetja Fernandé-nak, mi miért és hogyan történt, Fernandé elé a kilátástalanság vízióját festi föl. Ez az a jelenet, melyben Minervából Medúza lesz,²⁶ az arc eltorzulása, félelmetessé válása futamítja meg az intrikust, aki

műfaj, a chanson, a rejtjeles, de nem túlságosan nehezen megfejthető kuplé együtt utal részint a közönség érdeklődésének változására, a jongleur, az artista mutatványok népszerűsödésére Henrik király udvarában, részint a „csodaszép arab románczok”-tól minden tekintetben különböző, trivialisába kifutó előadás sikerére – s mindez egy érdekessé lett személyiség szabálytalan előadásától igazoltan: „De mindannyin túlesz a király kedvenc bolondja, Ninifa. / Ninifa leánynak született. / Mindannak, a mi e szóban szépnek, kedvesnek, óhajtottnak ismerünk, Ninifa összesített ellentéte. / Arca fekete és rút; ha mosolyog, valóságos ördög. Karjai hosszúk és izmosak; széles válla, kurta nyaka van. Hangja vastag és recsegő. Tréfái olyanok, mint a nyolcszemű marása. / Éppen ezért kedvence mindenkinek, a ki még meg nem mart.” JÓKAI MÓR, *Chinchilla herceg* = *Uő., Virradóra*, Révai, Budapest, 1905, 1–28., idézet 11. (Az első közlés: Hazánk s a Külföld 1865.)

²⁶ „Az eddigi Madonna-arc helyett a Medúza állt előtte./ Szinte hihetetlen, hogy egy eszményi szépség a kínzó vad indulatok hatása alatt torzképpé alakulhasson. [...] Mikor az ismerős angyalarc átalakul

legyőzetlen és legyőzhetetlen személyiségként érkezik, beteljesítvén nemcsak az örökség megszerzése érdekében folytatott, többirányú tevékenységét, hanem visszafizetni akarván Fernandé-nak korábbi sérelmét, egyben rámutatván: Fernandé terve, hogy elhagyja a képmutatás, az érdekhajhászás, a látszat világát, íme, kudarccal végződik. A „nagyvilág”-ból nincs kitérés. Ám az *átváltozás* meghiúsítja a gondosan előkészített akciósorozatot, mint ahogy a mitológia átváltozásai között is találkozunk azzal a változattal, miszerint az „átváltozó” megmenekül a rá váró, esetleg egy „főisten” által nekiszánt „sors”-tól (Daphné babérfává változik az őt üldöző Apollón elől, a babérlevél a halhatatlan művésznak jut jutalomként). Fernandé átváltozása (másképpen mint Airaé) „megemeli” a történetet, a századfordulós anti-karriertörténetet többretegűvé szerkeszti. A mitológiának az az eseménye válik „alaptörténet”-té, amelynek átírása, újragondolása a századfordulós elbizonytalanodó én felé mutat: az átváltozás ugyan felelet egy külső tényezőre, provokatív gesztusokra és szavakra, de itt nem istenek büntetése (mint Arachnéé vagy Medúzáé), hiszen „belülről” érkező impulzusok hatására felel a test; a külső inger belső idegi reakcióikkal ütközik össze, ennek folyamánaképpen (hogy a mitológiai vonatkozással folytassam) feltárul a minervai lényeg: a Minervában (rejtetten) lakozó medúzai megjelenés. Ennek következtében aligha dönthető el: Minerva csupán Medúza „álarca”-e vagy megfordítva. S ha a regénytörténetbe foglalódik egy oly kritikai attitűd, amely a *Gazdag szegényekkel* rokonítja, s a dezillúziós tematikát gondoltatja újra (az említett regénynél rétegzettebben, elutasítva a privatizálás boldoggá tévő ígését), egyúttal szétfoszlatja a karrierregények 19. századi „sikertörténet”-ének tematizálásába vetett hitét. Emellett fölillantja a történések ciklikus idejét is, hiszen az intrikus yankee-strickjei egymást váltják, s *A Kráó* zárkora a kudarcból feltehetőleg mit sem okuló szereplő újratevésére céloz. A regényben jelentékeny hangsúllyal szólal meg egy antikoloniális hang, amely egyfelől a magyar tudományosságnak olyan előfeltevéseire is reagál, amely a népszerű-populáris hangvételű újságok révén trivializálódik, nevezetesen a gyarmatokon „honos” majomemberre vonatkozó téziseket ad elő (mint tudományos tant), másfelől ennek a tudományosságnak merő excentrikusságát, látványosságát szemlélteti, midőn az Állatkertekben, a cirkuszokban kiállított (esetünkben) „kráó”-kat a közönség *szórakoztatása* céljából a nyilvánosság számára prezentálja. Jellemző módon a párizsi közönségnek és az angol turistáknak bemutatott „kráó” a „civilizált”, angolul(!) beszélő, az angol himnuszt elénekelni tudó, operaáriát éneklő „Aira”, a megtévesztett, az ősoktól örökölt testi adottságokkal rendelkező leányka a manipulálás eszköze és áldozata. A „tudományos” körök bizonyítottan veszik a messzi távolból, Laoszból, Burmából idehurcolt „kráó”-jelenséget, noha – tudjuk – Aira dél-franciaországi születésű, grófi származék, poten-

vámpírrá. / A düh, a bosszúállás, a gúny, az utálat, a csömör minden kifejezése egyesülve volt e rémtékintetben. Ezt csak féktelen indulatok galvanizmusa képes előidézni. [...] Akkor aztán ismét a tükör elé állva, újból megpróbálta, hogyan tudná szándékosan művészi kiszámítással az előbbi mándruc-pofát fintorítani? Sikerült. Meg volt elégedve. Nevetett.” E nevetés tér vissza a regény utolsó lapjain. Efféle arcjátékot produkál a Jókai által bizonyosan ismert Sue-regény, *A bolygó zsidó* intrikus hercegnője, a bájos-csábító arc hideggé és kérlelhetetlen gonosszá tudott válni. Eugène SUE, *A bolygó zsidó*, I–II., ford. LÁNYI VIKTOR – KELETI GÁBOR – CSETÉNYI ERZSI, Dante, Budapest, [é. n.], I., 235–236. A mándruc jelentését Jókai terjesztette el. CSEFKÓ Gyula, *Mándruc és Mándruckó*, Magyar Nyelvőr 1948, 174–176.

ciálisan gazdag örökös, az operaáriát nevelőnőjétől tanulta. A(z ál)tudományosság lelepleződése egyben a gyarmati „beszéd” megsemmisülése, azé a „tudományé” is, amely Állatkertben, cirkuszban mutogathatónak minősíti az egyébként tanítható, bizonyos értelemben a civilizáció körébe vonható, fiziológiailag vizsgálható lényeket, akik a regény történetének tanulsága szerint valójában „nincsenek”, mindez yankeestruck, egy fogadás megnyerése és egy várható örökség érdekében konstruált história. De nemcsak az intrikus lelepleződik le, hanem a „tudomány” is, valamint az a publikum, amely elfogadja ezt a manipulációt, érdeklődésével részese lesz a manipulációnak. Nemcsak Párizsban, hiszen a „kráó”-t európai körútra viszik, Prágába és Budapestre is eljut. A technikai vívmányokért (hajdan) lelkesedő Jókai, a gazdaság és az állam (célszerű) modernizálását regénybe, szerencsésebb jövő századot álmódó író (nem mesemondó!) kiábrándultsága, hitet vesztettsége a két, 1895-ben közreadott regényből erővel sugárik a milleneumi ünnepekre készülődő kevés értő olvasóra.

A Medúzává változás kilépés egy megrögzített (társadalmi) helyzetből, mintegy területenkívüliség, mely a szokatlannak, a különösnek nyit teret; akire a Medúza ránéz, annak (ha tud) menekülnie kell; az a személy olyan jelenéssel találkozik, amelyet semmilyen módon nem képes beilleszteni a maga felfogása szerint elrendezett világba. Már csak azért sem, mert a Medúzát nem lehet manipulálni, pillantását maga sem tudja irányítani, szelídíteni, még áthatóbbá tenni, a Medúzát isteni segítséggel meg lehet ölni, de a hízog szavak lepattognak róla, talán el sem jutnak tudatáig. Ezt a képességét kölcsönzi Fernandé Airának. Az intrikus gróf Ellinor kísérlete, hogy a gazdag örökös, grófné lett Airát visszanyerje, nem járhat sikerrel, szembeülnie kell avval, hogy a yankeestruck órá verődik vissza. Aira eljuttatja előtte, mire a mutatványos betanította, válaszul Ellinor egy régi színmű Griseldisének érzelmes történetére hivatkozva felejtetné el tettét. Alaposan elszámította magát: ekkorra Aira is, Fernandé is elhagyták maguk mögött eddigi életük kellékeit, egy külsőlegesen civilizáció rekvizitumait, talán szókincsét is, az érzélgős színjáték és színjátás nem hat többé. A szobából hűledezve távozó gróf a „küszöbön Fernandé nevető arcával találkozott. Így nevetve még rettenetesebb volt ez a szép arc, mint azzal a Medúza-torzképpel.” A rettenetes szép vagy a szép rettenetes „eseményé”-vel befejezettnek nyilvánítódik a cselekménysor; ami ezután következik, utójáték, amely (mint volt róla szó) megelőzi a történéseket, megindítja, egyben lezárja a vezérmotívumot. Az átváltozás megvalósul, az átváltozás és visszaváltozás között bonyolódik a szereplők története.

Ezzel párhuzamosan a „kráó” története kikopik a lendületesen indított tudományosságból, „senki nem beszél többé róla.” Csak a kastélyban emlegetik olykor.

A „kései” Jókai narrációs technikája egyszerre folytatja, rétegezi, módosítja a romantikából kölcsönzött írói elképzeléseket (időnként lehetetlen nem idegondolni Hugó nevető emberét), ugyanakkor nem marad érintetlen a legalább részlegesen megismert, nem szeretett újabb irányzatoktól. Jóllehet elsősorban a tematikát tekintve gondolja újra a regény lehetőségét, megkísérli, hogy a maga romantikáját egyeztesse a 19. században egymásra torló tendenciákkal. Az egyeztetés – szerencsére – csak részben bizonyult sikeresnek: a tematika, a tematika regényesítéséhez szükséges

környezet felvázolása (akár nagyvárosi, akár „egzotikus”, valamint a történetet eljátszó, elbeszélő szereplők révén) szinte kikényszerítik a kísérletezést, mindezek nem illeszthetők teljesen (vagy sehogy sem?) össze a francia romantikusoktól elbirtokolt „technikák”-kal (amelyek az 1870-es, 1880-as évekre a trivialisba, eufemisztikusan szólva a popularitásba „süllyedtek”, vagy azzá népszerűsödtek a napilapok tárcaregény-szükségletei szerint). Akár elbeszélés, akár regény, a „kései” Jókai-próza „téma-ajánlatai” a változó életvilág kihívásaira felelnek, nem riadnak vissza a triviális, populáris elemek és fordulatok felhasználásától, a változó életvilág újfajta szórakozási szokásai novellába, regénybe írásától, a szép-értelmezés több irányba nyitó módosulásaitól.

*

Minden századforduló felé haladás előhívja (nemcsak) írók számvetésre késztetését, rettegéseit, nosztalgikus érzéseit. Jókainak a nagyvárosi létezéssel és annak következményeivel, az európai politika nem teljesen kiszámítható, riasztónak sejtett fejleményeivel, az osztrák–magyar-viszony olykor látványos zavarai, az általa némi rettegéssel szemlélt munkásmozgalommal, a nemzetiségi kérdéssel kellett szembenéznie. Az irodalmi világ sem maradt mozdulatlan, személyesen is megismerte az ifjú nemzedéket, eljutott hozzá Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc néhány műve. A regény és általában a prózai epika diadalútja, felülértékelődése, legfontosabb, legnépszerűbb műfajjá válása akár elégtétellel tölthette volna el; ám az 1880-as, 1890-es esztendő európai regénye (és művészete általában) alig-alig emlékeztetett azokra, akiktől Jókai tanult (Dickens, Hugót, Sue-t nevezem itt meg). Jókai – minden látszat és jó néhány megnyilatkozása ellenére – nem maradt tétlen, nem azon a vágányon haladt, amely nyílegyenesen látszott futni a múltból a jövőbe, mégsem siklott ki pályája, beleállt a „verseny”-be, mást és másképpen írt, ha úgy látta jónak: bűnügyi elbeszélést (olykor humorral töltve), nagyvárosi regényt, utópiát, pikareszket, cirkuszi történetet, a Medúza szépségét, vitaszöveggé alakítván a történetmondást. Formailag nem egyszer meglepően, többnyire társadalmi vál-

²⁷ A *Kiráó* kritikái kiadásának jegyzetei igen informatívak, a sajtó alá rendező igyekezett a lehető legalapossabban jegyzetelni. Néhány alkalommal azonban talán „túlvállalta” magát. Ilyen az a fejtegetés, melynek során az intrikus Ellinor grófor Kárpáthy Abellino „megfelelő”-jének véli, közelebb hozza egymáshoz a két regényalakot, mint az egy szorosabb olvasáskor lehetséges lenne. Abellino a reformkor „elfajzott fiak” kelet-közép-európai alakjaiból nőtt ki, aki adósságból adósságba jut, minden esetben rossz ügyet képvisel, szinte valamennyi esetben tervezetése kudarcba fullad. Ellinor gróf arisztokrata, ugyan elszegényedett családból való, de cselvetései, manipulációi általában sikerrel járnak, nem válik ki a (francia) politikai életből, hanem annak jellegzetes képviselőjeként ágál. Minthogy a regény francia környezetben játszódik, a nemzeti kérdés nem merül föl. Ellenben a szép–rút, összefüggésben az hugói groteszk tézisével, a nemes belső–csúf külső többféle alakzatban bukkan elő a Jókai-életműből: olyan téma, amelynek számos variációjába ütközünk. Két példát említek: „A felesége, Helenka, ha nem volt is elég szép (kissé himlőhelyes volt az arca), de igen áldott jókedélyű asszony volt, a kinek a lelke simasága elfeledteté az arca ragyáit.” JÓKAI MÓR, *A jedikulai rab* = Uő., *Targallyak*, Révai, Budapest, 1906, 2–3.; „Valóban, amikor Radziwill János herceg lován ült, sisakrostélyát leeresztve, akkor minden hölgy szerelmes lehetett bele. / Hanem aztán, mikor lováról leszállt, és sisakját letette, akkor vége volt minden csalogásnak, természetnek aránytalansága kitűnt, rövid lábai s hosszú kezei voltak, térdén alul értek ha

tozásokat és változatokat gondoltatott el. Nem fáradt el, nem merült ki. A kortársak jöttek zavarba, nem ő. A kritika meg többnyire csak hallgatással (nem) felelt.²⁷

leereszté, s arcát egészen elcsúfította a himlő.” JÓKAI MÓR, *Keröld a szépet* = Uő., *Virradóra*, Révai, Budapest, 1905, 29. Elbeszélői irónia *A Kiráót* is színesíti, egy nevelőnőről (nem Fernandéről) olvasható: „A nevelőnőben minden tökéletesség megvolt, csak éppen a szépség volt nála annyira elrejtve, hogy azt emberi szem nem volt képes észrevenni. Szakálla nem volt, mert borotválkozott.”

BALOGH GERGŐ

Jog és költészet a magyar irodalmi modernségben

Babits Mihály: *Fortissimo*

Amikor Babits Mihály a *Fortissimó*ban, mint Schöpflin Aladár írja, kortársai közül a „leghevesebben, szinte a megszállottság hangján tiltakozott a háború ténye ellen”,¹ a „vallás elleni vétség”, a korabeli szóhasználat szerint: istenkáromlás vádjával találta szemben magát.² Ez a vád és a nyomában járó botrány, valamint a betiltás³ és a büntetőeljárás hatósági megindításának ténye⁴ – miközben valóságos, komoly fenyegetést jelentett – vélhetőleg jelentős mértékben hozzájárult a költemény megismerése iránt tanúsított kiugró olvasói igény jelentkezéséhez,⁵ amelyet Babits versének – a költő által is élénken másolt – gépiratos formában való terjesztése volt hivatott kielégíteni.⁶ „Szép, tiszta, igaz vers” – írja a vádra reagálva a vers ismeretével szinte tüntető, a cenzori tevékenység voltaképpen eredménytelenségére rámutató Népszava.⁷

Az, hogy az istenkáromlás vádja Babitscsal kapcsolatban egyáltalán megfogalmazódhatott, a „szöveg mint cselekvés” és a „szöveggel végrehajtott cselekvés”⁸ közti átmenetről tudósít, amelynek következtében a szöveg performativitásának és a költő cselekvésének határai elmosódnak. Kulcsár-Szabó Zoltán Szabó Lőrinc 1945-ös,

¹ SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, Budapest, 1937, 257.

² „A lefoglalni rendelt lappéldány 494–495. oldalán »Fortissimo« cím alatt Babits Mihály szerzői aláírásával megjelent verses közlemény tartalma a Btk. 190. §-ában, annak első bekezdésében meghatározott vallás elleni vétség tényálladékát magában foglalja, ama versében, melyben azt mondja, hogy ha az Istenhez intézett ima és sírás hasztalan – mi, férfiak káromolni is tudunk még; cibáljuk, verjük a süket Istent szókkal – mint az égő házban horkoló gazda. A nyomtatványnak ez a tartalma a közbotrány okozására alkalmasnak mutatkozik.” MARGALITS Ede, *Végzés = A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok, 1915–1920*, szerk. TÉGLÁS János, Universitas, Budapest, 1996, 241.

³ A Nyugat-lapszám a vádtanács döntésének értelmében csak a *Fortissimo* elhagyásával jelenhetett végül meg. A sors iróniája, hogy 1921-ben a cenzúra által 1917-ben töröltetett vers, valamint az azt bennfoglaló kötet ismertetése maga is a cenzúra áldozatául esett: Szabó Lőrincnek *A nyugtalanság völgyéről* írott recenziója éppen Babits istenhitének tárgyalásakor szenved el egy rövidebb, majd egy kilencsoros törölt: SZABÓ Lőrinc, *Nyugtalanság völgye*, Nyugat 1921. január 1., 49.

⁴ Az eljárást Vázsonyi Vilmos igazságügyminiszter ugyanazon év augusztusában törölte. Vö. RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1915–1920, A, 1915–1918*, Balassi, Budapest, 2014, 264.

⁵ 1924-ben, a *Lázadó Krisztus*-per kapcsán József Attilával is hasonló történt: „A különböző újságok állásfoglalásai hívják fel először a költő személyére az országos közvélemény figyelmét.” TVERDOTA György, *József Attila, Korona*, Budapest, 1999, 231. Lásd még SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927*, Akadémiai, Budapest, 1977, 29–35. A kor irodalmi pereinek vázlatos áttekintéséért lásd BÉNYEI József, *Magyar írók pereit*, Kozmosz, Budapest, 1984.

⁶ Vö. RÓNA, *I. m.*, 226. Lásd még: KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, Budapest, 1998, 228.

⁷ [n. n.], *A „Nyugat”-ot lefoglalták*, Népszava 1917. március 3., 6.

⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 210.

részben a *Vezér* című vers miatt elszenvedett perét értelmezve ezzel szemben arra hívja fel a figyelmet, hogy a szöveg idézhetősége, látens kontextusfüggetlensége szolgáltatja az alapot a szöveggel végrehajtható cselekvések számára (a megváltoztatható publikációs közeg, és így annak kiválasztása, az erről való döntés például maga is bírhat, nem is kevés politikai, etikai vagy jogi súllyal, viszont ennek mibenléte épp a döntés lehetőségén, vagyis a kontextusról való leválás inskripcióján alapszik).⁹ Egy tettnek egy szöveggel való végrehajtása csakis úgy válhat lehetségessé, ha az a minden nyelvi cselekvést meghatározó fiktív jellegben – melyet J. L. Austin igyekezett a színpadon, továbbá a költészetben és a magányos recitálás gyakorlatában elzárni –,¹⁰ esetünkben tehát az irodalmi szöveg konkrét vonatkozási rendszerét kikezdő, ám ahogy erre Jacques Derrida is céloz: egészében el nem törölő¹¹ felfüggesztettségben gyökerezik, és ekként újratermeli a szöveg cselekvése és a szöveggel végrehajtott cselekvés közti differenciát. Kulcsár-Szabó ezért is állapítja meg, hogy az eljárás perspektívájából „teljességgel következetesnek mondható az igazoló bizottságok azon döntése, amely Szabó Lőrincet a *Vezér* megírásáért nem, meghatározott kontextusban való közléséért, illetve azért, hogy a közlés ellen nem tiltakozott (vagyis egy kontextus elfogadásáért, ellenjegyzéséért) viszont felelősnek nyilvánította”.¹² Babits ügyében azonban a fenti két dimenzió nem választható el olyan egyszerűen egymástól, miként azt Szabó Lőrinc bizottsága tette – hiszen az istenkáromlónak nyilvánított szöveg és az ezt közlő szerző tulajdonképp ugyanazt teszi (az istenkáromló szöveg közzététele istenkáromlás) –, és ami azt illeti, a vers közlését bírálók e megkülönböztetés végrehajtásával nem is igen kísérleteztek.

Ennek két főbb oka van. A *Fortissimo* közreadását vállaló Nyugat egyfelől korántsem jelentett politikailag olyan markáns kontextust, mint amelyet Szabó Lőrinc verse számára annak 1938-as, Virradat-beli újraközlése a még véget sem ért második világháború távlatából jelenthetett. (Már csak azért sem, mert a Nyugat a politikai jellegű cikkek közléséhez szükséges kauciót, mint köztudott, csak 1916-ban tette le – ami persze nem jelenti azt, hogy korábban politikailag semleges pozíciót foglalt volna el).¹³ Babits verse persze elkerülhetetlenül a Nyugat keresztény-konzervatív oldalán hosszan jegyzett bűnlajstromához adódott.¹⁴ Olvashatóvá válásához a vád oldalán azonban mégsem a folyóirat, hanem a szerző alakjához köthető, az irodalmi alkotó tevékenység erkölcsi dimenziójához kötődő tényezők szolgáltatták az elsődleges kontextusokat (Babits katolicizmusa, tanári pályája, a *Játszottam a kezével* 1915-ös ügye stb.).¹⁵

⁹ Vö. *Uo.*, 212.

¹⁰ Vö. JOHN L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 45.

¹¹ Vö. JACQUES DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva – KICSÁK Lóránt – SZÉPLAKY Gerda, Líceum, Eger, 2015, 66.

¹² KULCSÁR-SZABÓ, *A gondolkodás háborúi*, 212.

¹³ Vö. BUDA Attila, *A Nyugat Kiadó története*, Borda Antikvárium, Budapest, 2000, 57.

¹⁴ Vö. KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai = Uő., Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 2004, 63–64.

¹⁵ „A Nyugatot elkobozták. Babits Mihály izetlenkedett, káromkodott megint a hasábjain. Hogy ezek után a kultuszgormány kilődítja-e most már végleg a reklámot is hajszólok tanárferfiút az iskolából, nem tudjuk, de reméljük.” [n. n.], *A Nyugatot elkobozták*, Magyar Kultúra 1917. március 20., 286.

A szöveg cselekvése és a szöveg által végrehajtott cselekvés, vagyis a *Fortissimo* többek által istenkáromlónak minősített volta és Babits e vers közlésével végrehajtott istenkáromlása másfelől azért eshet egybe a korabeli olvasók bizonyos hányadánál, mert a szerző és műve közötti kapocs olvasataikban érintetlen marad, aminek eredményeképp zavartalanul képződhet meg egy, a szerzőtől a művön keresztül az olvasóig tartó kommunikációs lánc. Az olvasó mű általi metonimikus érintettsége ilyenformán a mű szerző általi érintettségén alapszik.¹⁶ Fontos azonban arra is ügyelni, hogy a *Fortissimo* körüli korabeli vitákban részben épp e lánc folytonossága válik kérdéssé. Nem véletlen, hogy a Babitsnak kedvező olyan olvasatok, mint amilyen a már idézett Népszaváé („Szép, tiszta, igaz vers”), vagy a Világé („Ugy látszik, már a költészet, a tiszta irodalom is a cenzura rostájába kerül!”),¹⁷ inkább a verset, mintsem a szerző moralitását helyezik a középpontba.

Az istenkáromlás miatti betiltás és annak helyeslése a szöveg potenciálisan rombolóként azonosított performatív erejével helyezkedik szembe,¹⁸ előfeltételezve egy ilyen, a szövegtől a társadalomig tartó átmenet mindenkorai lehetőségét, sőt végbemeneletét, míg az e vádat a „tiszta irodalom”, a művészi szép öncélúsága nevében megkérdőjelező álláspont emez erő létét, vagy legalábbis akadálytalan érvényesülését utasítja el. Akár azt is lehetne mondani, hogy az irodalom „tiszta” szférája ez utóbbi felfogás szerint, még ha nem is rendítheti meg radikálisan a szerző és műve közti eredendőként kezelt kapcsolatot, ahelyett, hogy e kapcsolat erkölcsi milyenségét hangsúlyozná, átirányítja az olvasói figyelmet az esztétikai dimenzióba, bizonyos értelemben törést ékelve szerző és műve közé. A két stratégia, a vádló és a védő a romantikus és a modern olvasásmódok paradigmáiként is értelmezhető: a költői alkotás olvasásának modern eljárása problematizálja a magát a nemzeti, erkölcsi és teológiai felelősségvállalás rendjében megalapozó mű – 19. századi örökségként áthagyományozott – szerkezetét, méghozzá azáltal, hogy azok helyett a vers esztétikai dimenzióját helyezi a középpontba, az előbbieket implicit módon járulékosnak vagy másodlagosnak feltüntetve.¹⁹

A költészet esztétikai mércéje a modern olvasás 20. század elejétől egyre dominansabbnak tűnő, a különböző irodalomértelmezői diskurzusokban magának egyre

(Kiemelés – B. G.) „Babits Mihály kétségkívül kiváló poéta, de ugylátszik nincs itélőképessége. Írásai miatt már másodsor akad baja a hatóságokkal.” [n. n.], *Fortissimo*, Élet 1917. március 11., 245.

¹⁶ Vö. HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete* = HORVÁTH János *Irodalomtörténeti munkái*, I., Osiris, Budapest, 2005, 73. Lásd ehhez KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 40–44.

¹⁷ [n. n.], *A Nyugat-ot elkobozták*, Világ 1917. március 3., 7. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

¹⁸ „[N]incsen a világnak olyan irodalmi szépsége, amelyet ha romboló tendenciák vannak benne, szabaddá lehetne engedni. Az eféle művészet olyan, mint a férges alma. Lehet formában tökéletes s a belseje teljesen élvezhetetlen, káros.” [n. n.], *Fortissimo*, 245.

¹⁹ Riedl Frigyes leveleinek tanúsága szerint ő azért nem közölte volna a verset, mert az sértheti a normatív teológiai kódot, vagyis, mivel a *Fortissimo* a „hívók felfogására kétségtelenül sértő”, szerinte nem publikálható mű. Riedl az esztétikait tehát másodlagos szempontként kezeli a vallással szemben. Riedl Frigyes Fenyő Miksának írt vonatkozó leveleit közli: FENYŐ Miksa, *Kusza emlékezések Babits Mihályról = Babits emlékkönyv*, szerk. LLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1941, 131.

inkább érvényt szerző, ám egyeduralkodóvá válni Magyarországon sohasem tudó paradigmájában csakis a mű sikerültsége lehet („Igazi költészet van benne [...]” [Kiemelés – B. G.]).²⁰ E sikerültség fokmérője a mű önmagára mint műre való vonatkozása (önprezentációjának intenzitásfoka), vagy talán jobban mondva, mint arra Gottfried Benn és Paul Valéry nevezetes poetológiai fejtegetései is utalnak:²¹ a költői szónak a prózai vagy mindennapi nyelvtől vett – következképp a lehetséges jogi, politikai és etikai összefüggéseket felfüggesztő vagy kitörlő – távolsága, vagyis tulajdonképpen az, hogy a műben végbement-e egy, a költői nyelv exkluzivitásának előlépését lehetővé tévő feltételrendszer megalkotása. Kosztolányi Dezső és az idősebb pályatárs írásainak ez ügyben rendkívül sokkal tartozó József Attila poetológiai szövegeiben – a két világháború közötti magyar irodalmi modernségben egyedülálló módon – épp egy ilyesfajta immanens, nyelvi-poétikai szempontok köré szerveződő költészetszemesny és olvasásmód melletti elköteleződés tapasztalható.

Mentegetőzés helyett

Hatvany Lajos és Babits Mihály „védőbeszédei”

A védelem oldala persze korántsem volt egységes a vershez való közelítés módozatait tekintve. Az, hogy valaki úgy gondolta, a *Fortissimo* ügye mellé kell állni, nem jelentette automatikusan modern olvasási stratégiák és az ezekből táplálkozó, a tiszta művészet létjoga és megővődésé mellett felhozott érvek kizárólagos működésbe jöttét. Ahhoz, hogy egy ilyesfajta, a szerzőt versének istenkáromlása miatt perbe foghatóvá tévő, tehát a szöveg feltételezett cselekvését a szerző cselekvéseként láttató vád jogossága ténylegesen cáfolhatóvá váljon (aminek előfeltétele a dialógusba bocsátkozás), a vád perspektívájának bizonyos mértékű elsajátítása (itt: Isten megkérdőjelezhetetlen tekintélyének igenlése), és nem pedig a sajtóttól eltérő olvasásmódok – a büntetőper menetére nézvést nem különösebben produktív – teljes elutasítása szükséges. Jó példa erre Hatvany Lajos írása, amely a vád állításait ugyanakkor két irányból is megkérdőjelezi:

Csókoljátok meg a kezét, gyerekek, a halvány szoba halvány ifjának, mert ez a költő fáradt, fehér keze, amelyet imára akart kulcsolni, midőn elszomorodott szívvvel, elzsugorodott lélekkel, könyező szemekkel látá a gonosz embernek osztályrészét Istentől [...]. Mire az imára kulcsolt, fehér kéz ennyi nyomoruság

²⁰ [n. n.], *A Nyugat-ot elkobozták*, 7. „Mindnyájunk érdekében remélem hogy akiken mulik képesek lesznek mégis megérteni a költészetnek törvénycikkkel s paragrafusok szerinti megítélésének lehetetlenségét.” Békássy Istvánné Bezerédj Emma – Babits Mihálynak = *Babits Mihály levelezése. 1916–1918*, s. a. r. MAJOROS Györgyi – TOMPA Zsófia – TÓTH Máté, Argumentum, 2011, 55. „A vers gyönyörű, megdöbbentően [sic!] hatalmas, s annak, ki nem Isten tagadó természetszerű kifakadása és feljajdulása.” Czeke Marianne – Babits Mihálynak = *Uo.*, 77. „Mellesleg érdekes, hogy inkriminált dolgai épen a legjobbak közül valók.” Somogyi Andor – Babits Mihálynak = *Uo.*, 173.

²¹ Vö. Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre = *Uő.*, *Esszék, előadások*, Kijarat, Budapest, 2011, 220. Vö. Paul VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás* = Paul VALÉRY *Versei és oxfordi előadása a költészetről*, ford. SOMLYÓ György, Rose, Budapest, 1946, 85–87., 91–94.

láttára, hirtelen és önkéntelen ökölbe szorult és a könyörgésből vad üvöltés lett. És az emberek meghallották az üvöltést és káromlásnak vélték: pedig a görcsös ököl töredelmesen esengett és a keserű káromlásból áhítatos imádság buzgott fel. [...] És mialatt így sanyargatta magát a szó zengő mestere nem talált ritmust és nem talált verset, hanem csak mint az erdők önkínzó remetéje verte lányékába a szöges övet, érdes, kinos, ádáz tagolatlan szavakat kiáltozva. [...] Magunkra maradtunk. [...] Ezért fáj nekünk annyi igaztalan testi szenvedés közt, hogy a költő száját betömték?²²

Hatvany olvasata szerint, mely felidézi az átoknak és az imának a zsolthagyományban fontos szerepet játszó, eredendő összetartozását, a *Fortissimo* – ahogy március 7-i cikkében fogalmaz: – „profétikus, zsolthári hangjában”²³ nem felfedezni az Istent igenlő, Isten felé affirmatív módon forduló színt, félreolvasás. Ennek ténye a Hatvany-szövegben prezentált gesztusokhoz és beszédaktusokhoz való értő közelítés felől válhat beláthatóvá: ahogy az imára kulcsolt kéz ökölbe szorulása magában rejt a mozdulat megindításának intencióját, és még ha ez nem is egyértelmű, ahhoz igazodik („töredelmesen esengett”), a könyörgésből üvöltéssé változó hang strukturális értelemben maga sem képes túllépni az e hangadást életre hívó szándékon („keserű káromlásból áhítatos imádság”). Az egyik esetben a test vezet félre, a másikban pedig a szavak tesznek így. A „nyomoruság”, amelynek a költő általi érzékelése a szándék lekövethetlenné válását okozza, ily módon a költemény széthasadásához vezet, és törést ékel az ennek eredményeképpen különvált médium és üzenet közé. A *Fortissimo* költői nyelve a fentiek tanúsága szerint tehát nem transzparens. A költő üzenetének félreértéséhez Hatvany írása szerint az vezet, ha a valódi, intencionális üzenet helyett a test közvetítette vagy – ami ebben az esetben egy és ugyanaz – a szavak elsődleges értelme kerül az interpretáció középpontjába, tehát ha nem a közvetítendő gondolat („ima”), hanem a médium („káromlás”) válik az üzenetté, és ezzel megakadályozza az ököl és az üvöltés emlékezetében megőrzött esengés és imádság lényegként való megmutatkozását.

A fentiek értelmében a vers helyes olvasatának azt is felszínre kell hoznia, hogy a *Fortissimó*ban Isten „szókkal” való verése („Cibáljuk őt, verjük a szókkal!”)²⁴ a közösség bűneiért való erőszakos vezeklésre tett utalásként olvasható, amelynek nem Isten, hanem a „költő” a tényleges elszenvédője („mint az erdők önkínzó remetéje verte lányékába a szöges övet” [Kiemelések – B. G.]). Ahogy látható, a Hatvany-szöveg ezt az interpretatív cserét azzal hajtja végre, hogy az „önkínzó remete” figurájához való hasonlítás által implicit módon felszínre hozza a versbeli „őt” deixisében rejlő eredendő meghatározatlanságot és általánosságot – kihasználva azt, hogy e mondat tárgyát csak a vers következő mondata jelöli ki visszamenőlegesen Istenben („a süket Istenét”). A költői vezeklésnek az idézett részben színre vitt erőszakos formája egyfelől a mű – „a szó zengő mester[étől]” egyébként joggal elvárható – artisztikus

²² hl. [HATVANY Lajos], *Az elkobzott koboz*, Pesti Napló 1917. március 5., 5. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

²³ hl. [HATVANY Lajos], *A költő a biroság előtt*, Pesti Napló 1917. március 7., 4.

²⁴ A Babits verseiből származó idézetek forrása: BABITS Mihály *Összegyűjtött versei*, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, Osiris, Budapest, 1997³.

megmunkáltságát (a „ritmust”, a „verset”) helyettesíti. Ez a Hatvany írása felől expresszionistaként értelmezhetővé váló költői beszédmód a felelős másfelől azért is, hogy a versben olvasható „érdes, kinos, ádáz tagolatlan szavak” (Kiemelés – B. G.) az őszinteség effektusát állítják elő, hiszen azok ilyenként feltűnve éppen a nyelvnek a gondolat közvetlenségét felszámoló fogalmi szféráját kerülik meg vagy játsszák ki.²⁵ Az tehát, amit a szövegbeli „költő” tesz, nem istenkáromlás – hiszen szavaival magát veri (ennek trópusa a szöges öv használata) –, mégis megteremti a vers ekként való értelmezhetőségének feltételrendszerét. A rosszul azonosított őszinteség a médium effektusa: az olvasásmód, amely erre ügyel, az egyedül számító üzenetet, vagyis a vezeklést ténylegesen vezeklésként és nem pedig átkozódásként felmutató gondolatot szükségszerűen eltéveszti.

Rendkívül lényeges figyelni arra, hogy a szöveg retorikája a benne szerepeltetett költőnek, sőt a költő testének és a versnek az egymástól való elválaszthatatlanságát állítja elő (ennek legjobb példája: „a költő száját betömték” [Kiemelés – B. G.]). Az *elkobzott koboz* című glossza ezt azonban nem a szerzői intencionalitás egyszerű tetten érésével, hanem az ő alakzatának megkettőzésével éri el, eldönthetlenné téve azt, hogy a „költő” a vers szerzőjével vagy pedig az antropomorfizált költői hang cselekvéseinek végrehajtójával esik egybe. A vers szövegének testet és cselekvőerőt kölcsönző antropomorfizmus kiiktatja a költőnek a *Fortissimo* szövegén túlmutató instanciákat megidéző referencializálhatóságát. Hatvany írásának teljesítménye azonban nem merül ki ennyiben: az előbbi referencializálhatóság lehetőségét a színre vitt költő és Babits Mihály megfeleltetésének kézenfekvő lehetősége ugyanis példaszzerűen állítja elő.

Amikor *Az elkobzott koboz* költőjének hozzáférhetősége a tét, szem előtt kell tartani, hogy Hatvany szövegének referenciális értelmezése annak tropológiai, a retorikai alapokon nyugvó pedig a referenciális dimenziót törli el. A glossza retorikai és referenciális szintjeinek egymás általi folytonos kitörlése, egymásban való elemésződése a szöveg különböző szintjeihez rendelhető értelemlehetőségek összeomlását, végső soron a „költő” jelölő szemantikai tartományának felfüggesztődését vagy egyenesen: kiüresedését eredményezi. Hatvany kétarcú költője olyan alakzatként ragadható meg tehát, amely a nyelv szó szerinti és metaforikus dimenziójának egyaránt hadat üzen, ezzel leépítve a nemzeti felelősségvállalás rendjének hatókörét, mondhatni száműzve azt a *Fortissimo* szerkezetéből. Ennek az az oka, hogy *Az elkobzott koboz* perspektívájából tulajdonképp az sem dönthető el, hogy a vád által vélelmezett

²⁵ „[A] hazugság ellen harcolunk.” Kurt HILLER, *Die Jüngst-Berliner* [1911] = *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, szerk. Thomas ANZ – Michael STARK, J. B. Metzler, Stuttgart, 1982, 36. „Az expresszionizmusban az én elárastja a világot.” Paul HATVANY, *Versuch über den Expressionismus* [1917] = *Expressionismus...*, 39. (A kiemelést elhagytam – B. G.) „[Az expresszionisták o]dáig akarnak visszanyúlni, ahol a dolgokat már nem lehet egyénien és érzéken színezni, meghamisítani, felpuhítás útján értékesíthetővé téve a lelki folyamatba utalni, hanem ahol azok az abszolút Én akauzális, tartós hallgatásában az alkotó szellem segítségével néznek szembe a ritka elhivatottsággal.” Gottfried BENN, *Expresszionizmus*, ford. BENDL Júlia = Uő., *Esszék, előadások*, 109. Lásd még DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum, Budapest, 1992, 46.

istenkáromlás miatti felelősség a szerző vagy a mű cselekvéséhez kötődik, és így afelől sem hozható egyértelmű döntés, hogy az járulhat-e a szerzőhöz. Hatvány szövegének teljesítménye abban áll, hogy az – egyszerre megerősítve és megbontva a szerző és a mű közötti, az intencionalitás struktúrájában megalapozott kapcsolatot – implicit módon illegitimnek, vagy legalábbis erősen megkérdőjelezhetőnek, bizonyos értelemben tehát jogszerűtlennek nyilvánítja a jogi diskurzusok műveleteit a költemény szerzőjét illetően. Méghozzá azáltal, hogy eldönthetetlené teszi, egy *ki* vagy egy *mi*, egy személy vagy a költői nyelv cselekszik. Az istenkáromlás vádja ezért a glossza szerint akkor sem állhatja meg a helyét Babitsra vonatkozóan, ha netán mégis igaznak bizonyul.

Babits maga egy másik, ám nem kevésbé hatékony védelmi stratégiát választott. Ahogy az egyik leghíresebb irodalmi perben, Gustave Flaubert perében az író védője, Jules Sénard 1857-ben éppen a fennálló társadalmi rend megerősítőjeként interpretálta a *Bovarynét*, konvencionálizálva és az erkölcsi tanulással záruló fejlődésregény irányából olvashatóvá téve²⁶ ezt az „eminensen morális munkát”,²⁷ úgy életében végül el nem hangzott és publikálatlanul maradt, *Istenkáromlás* című írásában Babits is – akárcsak Hatvány – az Isten tekintélyével szembeni megkérdőjelezhetetlen afirmációt hangsúlyozza a vers kapcsán:

Aki a verset ismeri, tudja, hogy a legtávolabbról sem gondolhattam arra, hogy akár a legaggodalmasabb ügyész is megbotránkozhatson benne [...]. Évekkel ezelőtt akadtak lapok, melyek azért támadtak, mert írásaimban kifejezésre jutott világnézetemet klerikálisnak és a szabadgondolattal ellentétben állónak találták. [...] Már ez a körülmény is gondolkodóba ejthetne, hogy mindkét vád valószínűleg tévedés, mely műveim figyelmetlen olvasásából vagy helytelen értelmezéséből származik. [...] Szabadelvű és felvilágosodott embernek tartom magamat, de [...] sohasem éreztem annyira az Isten és Gonviselés gondolatának szükségességét, mint az utolsó években. [...] Rettenetes idöket élünk át, s alig hiszem, hogy valakinek közölünk – de akár a bírák és ügyészek közül is – eszébe ne jutottak volna hasonló gondolatok, mint amilyenek ebben a szerencsétlen költeményben önkénytelenül kifakadtak.²⁸

Miközben Babits – szintén Hatványhoz hasonlóan – a vers vallás elleni vétséggel való megvádolását félreolvasásnak minősíti, tehát alapvetően elutasítja a vádat, körülmintően ügyel arra is, hogy az ezzel a mozzanattal el nem törölhető eljárás előfeltevéseit megingassa. Babits a vers születését a közösséget („közölünk – de akár a bírák és ügyészek közül is”) mélyen foglalkoztató kérdések artikulációjaként látta, méghozzá a zseni azon kanti meghatározására is visszautalva ezzel, amely szerint

²⁶ Vö. Dominick LACAPRA, *Madame Bovary on Trial*, Cornell UP, Ithaca–London, 1982, 41–42.

²⁷ Marie-Antoine-Jules SÉNARD, *Speech for the Defense* = Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, szerk. Margaret COHEN, ford. Eleanor Marx AVELING – Paul DE MAN, W. W. Norton & Company, New York – London, 2005², 366.

²⁸ BABITS Mihály, *Istenkáromlás = A vádlott: Babits Mihály*, 248–249. (Kiemelés – B. G.)

az alkotás uralhatatlan, nem racionális folyamat („önkéntelenül kifakadtak”), és ezért a művész nem is lehet tudatában az általa létrehozott mű valódi jelentőségének.²⁹ A modern költészet 1951-ben Benn által megfogalmazott – és egyébként Babits líráját rendkívül erősen meghatározó³⁰ – ismérveivel, vagyis a „tudatossággal” és a mű felett gyakorolt „kritikus kontrollal”³¹ való különös szembehelyezkedés itt nyilvánvalóan a művészi alkotásnak és felelősségnek a vád által előfeltételezett összetartozását igyekszik oldani, végső soron tehát a mű esztétikai és jogi-etikai dimenzióinak szétkapcsolására törekszik.

Habár a *Fortissimo* olvasatai előszeretettel merítenek értelmezési lehetőségeket az *Istenkáromlásból*,³² az előbbieket mérlegelve könnyen lehet, hogy a védőbeszéd jóval sokatmondóbb a 19. századi klasszikus olvasási stratégiákkal való szembeszegülés lehetséges 20. század eleji módzatait, mint a verset magát illetően. A szerző fenti modelljének hivatkozási alappá tétele pontosan arról tanúskodik, hogy a benne megfogalmazottak aligha helyezhetők problémátlanul Babits költészetének poetológiai összefüggései közé, hiszen azok – túl azon, hogy egyébként sem árthat ügyelni a szövegek irodalmi működésmódja és a szerzői önmagyarázatok közti lehetséges szakadékokra³³ – alapvetően mondanak ellent azon életmű poétikai gyakorlatainak, mely a *Levelek Iris koszorujából* című kötettel 1909-ben Magyarországon első ízben tett átfogó kísérletet arra, hogy Charles Baudelaire modernségmeghatározásának személytelenség-komponensét kiaknázza.³⁴

Hasonló a helyzet a *Nyugalanság völgyében* a *Fortissimo* után következő, nem túl sikertelt vers, a *Zsoltár gyermekhangra* (1918) esetében is, mely a lírai énnel az Istenhez való viszonyát tematizálja, és ezzel az előző költemény e tekintetben kérdésesnek

²⁹ „A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint természet adja a szabályt; s ezért az, aki az általa létrehozott alkotást zsenijének köszönheti, saját maga nem tudja, hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék, és nem áll hatalmában az sem, hogy ilyen eszméket akár tetszés szerint, akár tervszerűen kigondoljon, s azokat olyan előírásokban ossza meg, amelyek képessé tehetnének másokat az övével azonos alkotások létrehozására.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris – Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003, 223. (46. §)

³⁰ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Nincs benne tűz...”? *Babits 125 = Üö., Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 203.

³¹ BENN, *Líraproblémák*, 198.

³² Vö. RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 137–138. Továbbá: RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 520–521. (Rába éppen az önértelmezés nyomán hangsúlyozza túl többek között a *Fortissimo* és Goethe *Prometheusa* közti poétikai-tematikus kapcsolat szerepét, némileg önkényesen kiemelve a német szerző művét az eredetileg azon kívül Petőfi, Vörösmarty, Kölcsey és Arany versei által megalkotott sorból. Vö. BABITS, *Istenkáromlás*, 251–253.) Lásd még KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1972, 221. Valamint VISY Beatrix, *A vers mint antipropaganda. Babits Mihály: Fortissimo*, It 2016/3., 341., 343–348.

³³ Lásd ehhez például, Kassák Lajos poétikája és poetológiája kapcsán: KONKOLY Dániel, *A performativitás természete. Hang-szerek, esztétikai tapasztalat és hagyomány Kassák Lajos Számozott költeményeiben = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 457–462.

³⁴ Vö. Charles BAUDELAIRE, *A modern élet festője* = Charles BAUDELAIRE *Válogatott művészeti írásai*, ford. CSORBA Géza, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964, 136. Továbbá GINTLI Tibor, *A Babits-líra viszonya a modernséghez = Üö., Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2013, 86.

minősített megszólalásmódjának egyértelműsítését végzi el. Nyilvánvaló, hogy az 1918-as keltezésű mű maga sem függetleníthető a *Fortissimo* ügyétől.³⁵ Sőt megkockáztatható, hogy e vers talán meg sem született volna, ha nem tör ki a botrány – érdemes felfigyelni arra, hogy a *Fortissimo*ra utalók mellett az *Istenkáromlást* felidéző szövegelemek is felfedezhetők benne. Akárcsak az *Istenkáromlás*, úgy a *Zsoltár gyermekhangra* esetében is a vallás ellen való vétség vádja a szervezőelv – nem pedig a perbe fogott vers nyelvi-poétikai valósága –, mely meghatározza az Istenhez fűződő viszony artikulációjának módját.

Az *Istenkáromlást* ezért elsősorban nem a *Fortissimo* kulcsaként, hanem saját, vagyis esztétikai helyett jogi, politikai és etikai tétekekkel bíró szöveggént érdemes kezelni (ahogy a *Zsoltár gyermekhangra* sem tekinthető a *Fortissimo* „infratextusának”).³⁶ Paul de Man nevezetes megkülönböztetését kölcsönvéve azt lehetne mondani, hogy az *Istenkáromlás* egy szinten nem a mentegetőzés, hanem a vallomás retorikáját működteti, és mint ilyen, elsősorban nem meggyőzni akar, hanem az igazság és a hamisság tartományainak kijelölésével referenciálisan ellenőrizhető episztemológiai értékeket kíván rögzíteni.³⁷ Mint ilyen, Babits írása ahelyett, hogy a kezdetektől interpretatív módon fordulna a vershez – annak apologézését nyújtva, mint a *Zsoltár gyermekhangra* –, a költői mesterség műhelytitkait, de ami még fontosabb: a *Fortissimo* készültének folyamatát leplezi le. E vallomás igazságértékéért a szóban forgó, azonban a szövegben csupán utalásszerűen és részleteiben megidézett, de egészében nem szerepeltetett vers áll jól („mert a legjobb védelem volna ide nyomtatni az inkriminált verset”).³⁸ Ugyan a szöveg ezt az eljárásmodot később odahagyja, és ahogy látható lesz, a vers bizonyos vonatkozásainak és konkrét szakaszainak interpretációjába bocsátkozik, értelmező lépéseinek belátásai az előzőekben felvázolt, vagyis a költői mű születéséről tett vallomás által megteremtett horizontba integrálódnak.

Az *Istenkáromlás* legalapvetőbb műveleteinek egyike éppen az, hogy még a költemény részletes magyarázata mellett is helyet biztosít annak a mű születésében tetten érhetőként bejelentett, ám racionális vizsgálatoknak alávetetetlen tartománynak, amely megelőzi és lehetővé teszi a műhöz való racionális közelítést. A szöveg első szintje által semlegesíti a vers jogi olvashatóságát, hogy a szerzőt a közösség gondolatának alávetett médiumként jeleníti meg, vagyis feloldja az egyént a jogilag felelőségre vonható közösségben, miközben tevékenységét a közösség felől normasértőnek minősíthetetlen cselekedetként láttatja. Innen nézve a vers összes értelmezése csakis a kollektív gondolat uralhatatlan artikulációjának mozzanatára mutathat vissza, mely azonban potenciálisan minden értelmezést képes lehet kimozdítani a helyzetéből.

³⁵ „Az Úristen őriz engem / mert az Ő zászlóját zengem [...] Az Úristen örök áldás, / csira, élet és virágzás. // Nagy, süket és szent nyugalma / háborúkat meg se hallja. [...] Az Úristen őriz engem / mert az Ő országát zengem. / Az Ő országát, a Békét, / harcainkra süketségét. // Néha átokkal panaszlom / de Ő így szól: »Nem haragszom!« // Néha rángatom, cibálom: – / tudja hogy csak őt kívánom. // Az is kedvebb számára, / mint a közömbös imája. [...] Tőle, Hozzá minden átkom: / hang vagyok az Ő szájában.”

³⁶ Vö. Paul de Man, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 392–394.

³⁷ Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006², 324–325., 327.

³⁸ BABITS, *Istenkáromlás*, 247.

A vád előfeltevéseit leépítő következő szint az igaz hit mibenlétét artikulálja, és a *Fortissimo*ban megjelenő Istenhez való viszonyt értelmezi, annak előképeként bibliai helyeket nevezve meg:

A világháború halmozott és véget érni nem akaró szörnyűségei éppen a hívő lélekben okoznak nagy megrendülést; az ateista, kinek számára a Gondviselés semmit sem jelent, nem érezheti annyira egész világképét romba döntnek vagy megingottnak, mint a hívő. Éppen a hívő az, akinek a szeme és keze önkénytelen az ég felé emelkedik: Hát nincs Isten? vagy süket? vagy alszik? Az Istenhez szól a léleknek e felkiáltása; és ha a lélek nem hinne Istenben, nem fordulna így hozzá, nem kiáltana így. A szerencsétlen lélek tusakodása ez az Istennel, mint a Jákóbé [...]. Evvel a hangulattal fejeződnek be például Jeremiás siralmi [...]. Az én inkriminált passzusom elgondolásánál is bibliai hangulat lebegett lelkem hátterében, és idézhetek Jeremiásból egy másik, háború és éhség idején írott helyett, melynek egész menete megegyezik az én versem menetével [...]. Idéznem lehetne a 22. zsoltárt is ez elkeseredett hangulat példájául – azt a zsoltárt, amelyet Krisztus idézett keresztjén [...]. Az én egyik legerősebb sorom: »Tagadjuk őt, talán fölébred!» – nemcsak azt implikálja, hogy nem vesztettem el hitemet egészen a Gondviselésben; hanem azt is, hogy még mindig várom Tőle a rettenetes állapotba sodort emberiség megmentését. [...] A gyermekek, ha észreveszik, hogy a ház ég fölöttük, és apjuk mély álomba merült, cibálni, verni kezdik őt, nem szeretethiányból, nem tiszteletlenségéből, hanem hogy fölébredjen, és segítsen rajtuk: éppen azért, mert csak Őtőle várnak segítséget. Ez volt az én versem alapötlete, s ez van kifejezve az égő házban horkoló gazda hasonlatában, melynek, úgy érzem, egészen bibliai íze van. Nagyon csodálkoztam, mikor ezt a helyet is az inkriminált passzusok között olvastam: ezt csak olyan ember írhatta oda, aki a *Bibliá*-ban nem nagyon olvasott.³⁹

Az érvelés kiindulópontját itt megint csak az önkéntelenség már ismert struktúra-mozzanata szolgáltatja. A fent idézett részben kulcsszerepet játszó implicit állítás az, hogy a „hívő” és az „ateista” közötti megkülönböztetésről a vád aligha rendelkezhet, hiszen e megkülönböztetés valódi ismérve nem ellenőrizhető: a hívő szemének és kezének mozgása, azok ég felé fordulása nem referálhat a hit igaz mivoltáról, tehát önmagában nem minősíthető az arról tett tanúságtételnek. Ennek ellenére Babits természetesen nem mond le az Istenhez fordulás versbéli mozzanatának hangsúlyozásáról. Mint arról a fenti szövegrész visszatérő érve tudósít, pusztán annak ténye, hogy a vers performatívumai Istenre irányulnak, az iránta való elkötelezettséget közvetíti („ha a lélek nem hinne Istenben, nem fordulna így hozzá”, „Az én egyik legerősebb sorom [...] nemcsak azt implikálja, hogy nem vesztettem el hitemet egészen a Gondviselésben; hanem azt is, hogy még mindig várom Tőle a rettenetes állapotba sodort emberiség megmentését”). Könnyen belátható azonban, hogy az ég felé fordulás

³⁹ Uo., 249–250. (Kiemelés – B. G.)

mind a szem, mind a kéz esetében meghamisítható, színlelhető, eljátszható, és mint ilyen, az árulás vagy a hamis tanúságtétel lehetőségét foglalja magában. Épp ennek lehetősége fenyeget a metaforikus jelentéstartománynak (a szemét az ég felé fordító ebben az értelemben nem csupán nézelődik, hanem válaszáért fürkészi az eget, ahogy a kéz ugyanezen irányba való mozdítása sem nyújtózkodás, hanem a segítségkérés aktusa) a fenti mozdulatokból való kitörölődésével, tehát azzal, hogy a hit igaz voltáról e mozdulatok pusztá végrehajtása alapján lehetetlenné válik referálni.

A hit igaz és hamis mivolta, vagyis a hívő és az ateista közötti megkülönböztetés, mely az előbbiektől értelmében a nyelv szó szerinti és metaforikus dimenziója közti megkülönböztetés is, és amelyet Babits szövegének e szintje központi kérdésévé avat, ezért nem alapulhat azon, ami látható/reprezentálható: az igaz hitről tett tanúságtétel megvonódik az érzékiség szférájától, és az intencionalitás hiányaként jelentkező önkéntelenségbe húzódik vissza, amelyről csakis az bírhat tudással, aki ezen önkéntelenséget megtapasztalja. A mozdulat, mint azt Babits nem győzi hangsúlyozni, a *Fortissimo*-ban mindazonáltal végbemegy. Az *Istenkáromlás* előtt álló feladat tehát annak bizonyítása, hogy az nem számítás eredménye – nem egy eredendő hazugság elfedésére szolgál, vagyis nem egy, az istenhit hiányát elmaszkoló alakzat –, hanem uralhatatlanul zajlik, az igaz hit megnyilvánulásától való irányítottágnak érvényt szerezve. Az érvelés éppen ezért az előbbi irányítottág bibliai forrásait, bibliai motiváltságát tárja fel, a megidézett szöveghelyek általi vezetetttség lényegét egyfajta „bibliai íz”-ben vagy „bibliai hangulat”-ban azonosítva.

Ez az oka annak, hogy az *Istenkáromlás* tanúsága szerint a megfelelő ismeretek vagy képességek hiányában szenvedő vád nem egyszerűen csak a verset értelmezi félre, mikor istenkáromlást kiált, hanem – és ez már a vádeljárás legitimitását súlyosan kompromittáló tényező – magát a Bibliát is („ezt csak olyan ember írhatta oda, aki a *Bibliá*-ban nem nagyon olvasott”). Babits mindezt a vers kifogásolt sorainak az értelmezésével kapcsolja össze: a „Cibáljuk őt, verjük a szókkal! / mint aki gazda horkol égő / házban” sorok eszerint nem a költő istentagadó magatartásának reprezentatív példáit jelentik, hanem a megidézett bibliai helyeken tetten érhető hangulat – mint diszpozíció – által preformált, egyúttal az e hangulatot közvetítő sorokként olvashatók. Bár az Isten felé való fordulás mozzanatának őszintesége nem hitelesíthető, a hangulat közvetítése, mely az *Istenkáromlás* értelmezésében a Biblia és a *Fortissimo* között – a Szentírás avatott értője számára – egyértelmű folytonosságot, motivált kapcsolatot teremt, a tanúságtétel megbízhatatlanságát bizonyos értelemben a bibliai szöveghelyek transzpozíciójával semlegesíti. Ehhez pedig természetesen hozzátartozik az is, hogy az ilyenként felmutatott vers vallás elleni vétséggel való megvádolása tulajdonképp a Bibliát – vagy egy sokatmondóbb megfogalmazásban: Isten igéjét – minősíti istenkáromlónak, ami, szemben a vers által színre vitt, Istenhez afirmatív módon forduló, sőt az ígét a hangulat közvetítése által szóhoz engedő beállítódással, istenkáromló magatartásnak tekinthető. A védőbeszéd címe ebből a perspektívából kevésbé utal arra, amivel a *Fortissimo* költőjét megvádolták, mint inkább arra, amit a vád eszerint maga hajt végre: Babits versét istenkáromlással vádolni istenkáromlás, jogi kategóriája szerint par excellence vallás elleni vétség. A cím könnyen lehet, hogy ennek

a következtetésnek, közvetve tehát a már Hatvany által is felidézett zsolnárhagyomány felőli versértelmezés vád általi elkerülésének állít emléket.

A *Fortissimo* ügyében írt bámulatosan komplex, ugyanakkor belső feszültségektől sem mentes⁴⁰ védőbeszédet – annak harmadik nagy retorikai egységéként – a költészet és a próza nyelvének megkülönböztetése, valamint a vers irodalmi referencia-hálózatának feltérképezése zárja.

Ami végre a botrányozás vádját illeti, arra megjegyezhetem a következőket: a költészet perspektívája és hatása egészen más, mint a prózáé. Ami prózában talán sértően erős kifejezés lenne, versben gyakran fenségesen széppé válhatik, mint egy-egy külön, talán durva hang a Wagner orkeszterében. Az én versem megítélésénél is költői példák és szempontok után kell menni; akkor lenne botrány okozására alkalmas, ha a nagy költők hagyományossá vált gyakorlatával ellenkeznek, s a költészet fenségeseknek és ártatlanoknak elfogadott hangulataiból botrányosan kiütne. [...] Összegezve tehát a felhozottakat, versem nem okozhat botrányt, mert a költészetnek ismert és örök motívumait alkalmazza oly korban, mely azok alkalmazását különösen indokolja, s mert belül marad oly határon, melyen irodalmunk s a világirodalom elismert nagyjai botrány nélkül sokszorosan és merészen túlmentek.⁴¹

Az idézett részt követően elsorolt Petőfi-, Vörösmarty-, Kölcsey-, Goethe-, valamint Arany-példák Babits érvelése szerint arra mutathatnak rá, hogy a költői mű csakis költészettörténeti távlatban válhat értelmezhetővé: e távlat felől nézve a *Fortissimo*-ban ugyanis semmi különös vagy kirívó sincs.⁴² Amennyiben az előbbi távlat teremti meg azokat a normatív elveket, amelyek a mű megítélésének kizárólagos mércéjéül szolgálhatnak („költői példák és szempontok után *kell* menni” [Kiemelés – B. G.]), az szükségszerűen kizárja a prózait vagy mindennapit, hiszen a normák, melyek e beszédmódokban érvényesnek tekinthetők, a költői művekhez való hozzáférésben nem bírnak kötelező erővel és autoritással. Babits tehát, miután két szinten is biztosította a *Fortissimo* műveleteinek legitimitását, sőt eközben több ízben destabilizálta a szerző és a mű közötti viszonyt az intencionalitás szerkezetében megalapozott, a vád olvasási stratégiája által képviselt elgondolását, az előbbieket is felülírva egy immanens költészettörténeti vizsgálódás keretein belül jelöli ki a műhöz való közéleti adekvát formáját – mely épp a *Fortissimo* időszerűségét, sőt szükségszerűségét igazolja vissza („alkalmazza oly korban, mely azok alkalmazását különösen indokolja”) –, és ezzel immár explicit módon is kizárja a jogi-politikai-etikai kódok felőli olvasást az elfogadható olvasási stratégiák köréből.

Ahogy az *Istenkáromlás* első szintjét a másodikkal az önkéntelenség/önkéntelenség, vagyis az intencionalitás hiányának struktúramozzanata kötötte össze, úgy

⁴⁰ Mint amilyen például a közösség gondolatait és a bibliai hangulatot egyszerre kifejező vers némileg ellentmondásos képzete.

⁴¹ *Uo.*, 251., 253.

⁴² *Vö. Uo.*, 251–253.

a második és a harmadik közti folytonosságot a hangulat biztosítja, hangulatok biztosítják: itt ugyanis, mint látható, a „fenséges” és az „ártatlan” hangulatok közvetítése lesz az a normatív elv, amely a költői mű megmérettetéséhez eszközt nyújthat. E hangulatok nem a költészet lényegéhez tartoznak, hanem konvencionális („elfogadott”) jellegűek, ugyanakkor normatív erejük épp abban áll, hogy a „nagy költők” műveiben lokalizálhatók, és ekként az ezek által kirajzolt, az újabb generációk által meg-megújított, de mindenekelőtt: folytatott hagyományvonal szerez érvényt nekik („hagyományossá vált” [Kiemelés – B. G.]). A költészettörténeti szempontból kanonikus rangra emelkedő hangulatok teremtik meg tehát a norma és a „botrány”, a mondható és a nem mondható különbségét – az egyetlen különbséget, amely az *Istenkáromlás* perspektívájából igazán számít, vagyis az esztétikai alapokon nyugvót. A Nyugat olvasói azért jó olvasók, mert e megkülönböztetésnek hódolnak („oly folyóiratban jelent meg, melynek közönsége egyedül irodalmi szempontokat keres”).⁴³ Babits ez utóbbi belátással egy szövegen belül modellálja azon, a klasszikustól a modern olvasásmódok felé való történeti elmozdulást, amelynek végrehajtásáért és legitimálásáért a magyar irodalmi modernség a 20. század első évtizedeiben újra és újra – kötetben, műben, kritikában, elemzésben, interjúban és programban – megharcolt.

Süket Isten, halló ember

Ha a *Fortissimo* ügyét implicit vagy explicit módon újrálétesítő olvasatok szinte kivétel nélkül a szöveggel végrehajtott cselekvés határain belül mozognak, és ilyesformán sokatmondóbbak a magyar irodalmi modernséget meghatározó különböző olvasási stratégiák tekintetében, mint a vers poétikai-retorikai dimenziójára nézvést, a némi-képp naiv módon feltehető kérdés az – még ha e megkülönböztetés fenntartása ezen a ponton már csupán módszertani megfontolásoknak engedelmessé lehet is –, hogy miben áll azoknak a cselekvéseknek a köre, melyeket a szöveg hajt végre.

E horizont felnyitása mindazonáltal nem eredményezheti a költemény Istenhez való viszonyának zárójelbe tételét vagy megkerülését. Rába György, a *Fortissimo* legnagyobb hatású értelmezője szerint – akire ezt illetően az *Istenkáromlás* vers-olvasata erősen hatott⁴⁴ – a „vers végkicsengése arra vall, hogy »Istene«, melyben a gyötrődő ember elenyészhet, nem a tételes vallások istene, hanem maga a természet”.⁴⁵ Azonban a Babits filozófiai tájékozódásával kapcsolatos ismereteink sokkal inkább a zárlat azon – egyébként igencsak kézenfekvő – olvasatát erősíthetik meg, amelyben a *Fortissimo* istene Friedrich Nietzsche *Zarathustrája* felől válhat megközelíthetővé.⁴⁶

„»És mit csinál egy szent az erdőn?« – kérdezte Zarathustra. / A szent férfiú pedig így felelt: »Dalokat szerzek, és eléneklem őket, és dalolás közben nevetek, sírok,

⁴³ Uo., 253. (Kiemelés – B. G.)

⁴⁴ Vö. BABITS, *Istenkáromlás*, 250–251.

⁴⁵ RÁBA, *Babits Mihály*, 137. Lásd még: RÁBA, *Babits Mihály költészete*, 517–519.

⁴⁶ Vö. BABITS Mihály, [Cím nélkül] = *Könyvek könyve. 87 magyar író, tudós, művész, közéleti ember és kiadó vallomása kedves olvasmányairól*, szerk. KÓHALMI Béla, Lantos, Budapest, 1918, 84–85.

dörmögök [lache, weine und brumme] is: így dicsérem az Istent. / Énekszóval dörmögve, sírva-nevetve dicsérem az Istent, az én Istenemet.”⁴⁷ Mint ismert, éppen „[e]z a szent életű aggastyán” [alte Heilige] lesz az, akiről Zarathustra, miután elváltak, csodálkozva állapítja meg, hogy „még nem is hallott róla, hogy *Isten halott*”.⁴⁸ Innen nézve nemcsak a Hatvány-féle hisztérikus, önkínzó erdei remete alakja nyerhet új értelmet, hanem a *Fortissimo* Istenhez fűződő kétségtelenül ambivalens viszonya is. A nevetés, sírás és mormogás/dörmögés⁴⁹ aktusainak szimultán jelenléte Isten dicséretében ezen ambivalencia modelljének is tekinthető. Amennyiben a vers énjének beszéde értelmezhető az előbbieket irányából, és így az én bizonyos mértékű rokonságot mutat az „öreg szenttel”, kissé igazságtalanul fogalmazva azt lehetne mondani, hogy a süket Istent felkelteni hivatott igyekezet Isten létének metafizikai félreismerésén alapszik. Azon, hogy az én – éppen belé vetett korlátlan bizalma miatt – Istent élőnek (vagy éppnek: „épen”) megszólíthatónak hiszi, miközben van, aki már bírhat annak tudásával, vagy legalábbis létezik olyan pozíció, amelyből tudható, hogy a megszólítás mint kapcsolatfelvétel (melyre az én a nyelv performatív erejét megidézve törekszik), azért nem lehetséges, mert Isten valójában halott. Isten süketiségének versbeli bejelentése eszerint egy, a halottság állapotát elfedő aktusként értelmezhető, amely Isten már-nem-létét az akusztikai összekötöttség hiányával, a hallószervi akadályoztatottság trópusával cseréli fel. A vers beszéde mint ilyen – ellentétben a Babits ellen indított védéljárás értelmezésével⁵⁰ – nem Isten létét, hanem Isten halottságának metafizikai tényét tagadja, mely azonban épp ez okból szervesen beépül az e beszéd által létesített horizontba. Az Isten létét illető afirmáció tehát – Nietzsche felőli olvasata szerint – a hitében meg nem ingó szent öreg perspektívájából szegül ellene az Isten eltűnését lehetőségként megjelenítő, és már rögtön a *Fortissimo* nyitányában feltűnő metafizikai távlatnak („Haragszik és dül-fül az Isten / vagy csak talán alszik az égben, / aluszik vagy halott is épen” [Kiemelés – B. G.]).⁵¹

Az előzőekhez szorosan hozzátartozik, hogy a vers zárlatának féreg-metaforája sem függetleníthető Nietzsche művétől. A Zarathustra által vázolt, a féregtől és a majomtól az emberen át az *Übermenschig* húzódozó híres fejlődéstörténeti ívben a

⁴⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, Osiris, Budapest, 2004, 17. A Babits által ismert korabeli fordításban, mely a szent öreg tevékenységét a költészethez közelíti: „»És mitévő a szent az erdőben?« – kérdezé Zarathustra. / Felelé a szent: »Dalokat költök és dalolom őket, és ha dalokat költök, kacagok, sírok és dörmögök; im-ígyen dicsérem istent.» NIETZSCHE Frigyes, *Im-ígyen szóla Zarathustra*, ford. WILDNER Ödön, Grill Károly, Budapest, 1908, 9. A német nyelvű betoldás forrása: Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra = Uö., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, IV., szerk. Giorgio COLLI – Mazzino MONTINARI, DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York, 1999², 13.

⁴⁸ NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, 17. (Uö., *Also sprach Zarathustra*, 14.)

⁴⁹ A német *brummen* nyelvi összefüggésrendszere a síráshoz hasonlóan – noha a kifejezés maga semleges – inkább negatív, mint pozitív képzeteket idéz meg: a szónak a rosszkedvű vagy mogorva emberre használt *Brummbär* kifejezéssel és a morcost, rosszkedvűt jelentő *brummig*gal fenntartott etimológiai kapcsolata egyaránt erre, a magyar fordítás által csak részlegesen közvetíthető jelentésárnyalatra terelheti a figyelmet.

⁵⁰ Amelyen egyébként Kardos Pál értelmezése is osztozik: KARDOS, *I. m.*, 218.

⁵¹ Vö. RÁBA, *Babits Mihály költészete*, 517. Vö. VISY, *I. m.*, 343.

féreg ugyanis épp az ösztönökkel kapcsolódik össze:⁵² „Mi a majom az ember szemében? Nevetség csupán, avagy fájdalmas szégyen. És ugyanez lesz majd az embert fölülmúló ember szemében az ember is: nevetség, avagy fájdalmas szégyen. / Megtettétek az utat a féregtől az emberig, és sok minden megmaradt a féregből bennetek [Vieles ist in euch noch Wurm]. Valaha majmok voltatok, és bizony az ember még ma is majmabb, mint bármelyik majom.”⁵³ Ha az idézett részben, ahogy ezt a Nietzsche-filológia megállapítja, a féreg az ösztön, a majom pedig az utánzás állata,⁵⁴ a *Zarathustrában* az embernek nemcsak az tartozik az alapvető tulajdonságai közé, hogy magasabb rendű utánzásra képes, mint a majom – hiszen itt bizonyos értelemben éppen az utánzás képességében áll a lényege⁵⁵ –, hanem az is, hogy ösztönei valaha volt féreglétének emlékezetét hordozzák. Fontos látni, hogy a féreg nietzschei metaforája nem mond ellent a vers bibliai féreghez való egyidejű kapcsolódásának, hiszen azok rendszerint a pusztulás és a gyengeség összefüggései között tűnnek fel.⁵⁶ Sőt Babits versének perspektívájából a bibliai és a nietzschei féreg egyenesen egymás komplementerének tekinthető.

Éppen az előbbieket miatt különösen lényeges, hogy a „kikelt belőle féreg-módon, / Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre, fájni” sorok az embert nemcsak hasonlítják a féreghez („féreg-módon”), hanem két szinten is azonosítják azzal. Túl azon, hogy az ember féregként való megnevezése az „Isten férgének” szintagmában explicitté válik, az állítás, mely szerint az ember „viszkető nyüzsgésre” kelt ki Istenből, az emberi tevékenységet nyelvi szinten is a féregkével hozza összefüggésbe. A „nyüzsgés”-ben nehéz nem felfedezni a *nyű* szót, mely amellet, hogy a légyfélék lárvaállapotának megnevezéseként használatos, a féreg szinonimája is.⁵⁷ Mivel a *nyű* mozgása a magyar nyelvben nyüzsgésként nevezhető meg – a *nyű* mondhatni eminens módon nyüzsgő⁵⁸ –, a *nyű* nyüzsgése és az emberi tevékenység közötti egyenlőségtétel az embert közvetett módon *nyűként*, vagyis féregként mutatja fel. Mindez azt is jelenti, hogy itt az ember, akárcsak a féreg, elpusztít, felemészti valakit.

Az ember Babits versében azért nevezhető meg féregként, mert közte és a féreg között metaforikus kapcsolat létesül. Ez a kapcsolat lényegéhez tartozik, hiszen az Isten és az ember közötti eredendő megkülönböztetés terméke („csak az ember

⁵² Vö. Brian CROWLEY, *Worm = A Nietzscheian Bestiary. Becoming Animal Beyond Docile and Brutal*, szerk. Christa Davis ACAMPORA – Ralph R. ACAMPORA, Rowman & Littlefield, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford, 2004, 357.

⁵³ NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, 18. (Uő., *Also sprach Zarathustra*, 14.)

⁵⁴ „Ezt a bolondot pedig »Zarathustra majmának« nevezte a sokaság: mert ellesett ezt-azt beszédének módjából és lejtéséből, és szívesen ékeskedett bölcsességének kincseivel is.” NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, 214. Lásd még CROWLEY, *I. m.*, 331.

⁵⁵ Vö. Peter S. GROFF, *Who Is Zarathustra's Ape? = A Nietzscheian Bestiary*, 26.

⁵⁶ „A Szentírásban ~ek lepik el a megromlott mannát (Kiv 16,20), az Isten büntetéseként súlyos beteg (2Mak 9,9; ApCsel 12,23) és a sírban fekvő tetemet (Iz 14,11). A gyengeség és teljes kiszolgáltatottság jelképe (Iz 41,14; Zsolt 22,7; Jób 25,6). – Iz 66,24; Mk9,44.46.48: a kárhozat és a „*elkiismeretfurdalás képe*.” *Magyar katolikus lexikon*, III., főszerk. DÍÓS István, szerk. VICZIÁN János, Szent István Társulat, Budapest, 1997, 609.

⁵⁷ „1. Rovarnak, főként légynek szem és láb nélküli lárvája. [...] 2. (táj) Féreg, tetű.” *A magyar nyelv értelmező szótára*, V., Akadémiai, Budapest, 1980³, 326.

⁵⁸ „<Ember, állat> tömegesen, sűrűn tolongva, hullámozva, élénken, szüntelenül ide-oda mozog.” Uő., 327.

szakadt ki a / süket Istenből iszonyokra / kikelt belőle féreg módon”). Míg azonban a féreg a szerves anyagot, addig az ember Istent emészti el („Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre”). Isten még előttünk álló pusztulásának lehetőségéért vagy már nem létének a nyitányban felvetett bekövetkezéért tehát elsősorban az emberi tevékenység a felelős. Az emberi lét nem képes túllépni saját eredetén, azon a metaforikus kapcsolaton, amely Istenhez fűződő viszonyát elgondolhatóvá teszi. Ennek az az oka, hogy az Istentől való megkülönböztethetőségének sajátos módja egyfajta – a lét tartományán belül – irreverzibilis kívül kerülés emlékéen keresztül válik megragadhatóvá („Jó volna süketen csirázni / mint virághagyma föld alatt: / minden süket, földben, Istenben / csak az ember szakadt ki”), mely a belül-lét és a kívül-lét közötti differenciát a keletkezés („csirázni”) és a pusztulás („Isten férgének”) szembenállásának mintájára rendezi el. Az emberben itt – Nietzschével szólva – a megtett út ellenére azért maradt sok a féregből, mert léte a pusztítással kapcsolódik elválaszthatatlanul össze. A „féreg-módon” való pusztítás – akárcsak Kant magyarul először 1918-ban közölt, épp Babits által fordított, és a fordító antropológiai horizontját is alakító értekezésében a „gonoszság”⁵⁹ – eszerint Babits költeményében az emberi lét legalapvetőbb dimenziójához tartozik.

Az ember azonban nem pusztán csak ettől ember: nem kizárólag az teszi emberré, hogy nem osztozik Isten létmódjában, valamint hogy a keletkezés és pusztítás közül ez utóbbi oldalán tűnik fel. Legalább ilyen fontos az is, hogy a létezők köréből egyedülként („csak az ember”) [Kiemelés – B. G.] olyan jelenségeket képes érzékelni, amelyek az iszonyat fenoménját teszik hozzáférhetővé. A *Fortissimó*ban ugyanis az emberi élethez (a „nyüzsgésre” szemantikája az élet intenzitását is hangsúlyozza!) eredendően hozzátartozó negativitás, a fájdalom és – mint erről még szó esik – a hang érzékelésének képessége, egyszóval az „iszonyok” megtapasztalását lehetővé tévő, és érvényre juttató tulajdonságok együttese határozza meg az ember létmódját. Szem előtt kell tartani, hogy bár a süketiséggel áll szemben, itt a hallás negatív érzékként jelenik meg, hiszen a vers a fájdalommal, egy általánosabb szinten pedig a léthez fűződő eredendő negatív viszonytal hozza összefüggésbe.

Az emberi lét negatív tapasztalata, mint látható volt, a kívül kerülés struktúramozzanatával függ össze. A kiszakadással, mely az embert Isten másikként létesíti, és a lét negatív tapasztalatának hatókörébe utalja. Az emberi lét a *Fortissimo* zárлата szerint fájdalom, mely fájdalmat csakis a halál lehet képes megszüntetni („fájdalom, / míg az Istenbe visszahal”). A halál felszámolja a kívül-lét pozícióját, eltörölve a negativitás tapasztalatáért felelős első megkülönböztetést, a belső és a külső közöttit. Az emberi lét konstitúciója kapcsán kulcsfontosságú, hogy a vers annak létrejöttét nem Isten teremtő erejének megnyilvánulásaként mutatja fel, hanem egy lényegében esetleges, véletlenszerű eseményhez köti („csak az ember *szakadt ki a / süket Istenből*” [Kiemelés – B. G.]). Babits versében eszerint, bár az embert mint létezőt, akárcsak

⁵⁹ Immanuel KANT, *Az örök békéről. Filozófiai tervezet*, ford. MESTERHÁZY Miklós = Uő., *Történetfilozófiai írások*, Ictus, Szeged, 1997, 271. Babits fordítása: KANT Immanuel, *Az örök béke*, ford. BABITS Mihály, Uj Magyarország Részvénytársaság, Budapest, 1918. Ennek fényében egyáltalán nem zárható ki Kant erőteljes hatása az ember babitsi elgondolásának mikéntjéért illetően.

a világot, kétségtelenül Isten teremtette (a nyitány kérdése nem az, hogy volt-e, hanem hogy van-e még), az, ami az embert emberré teszi, nem Istentől eredeztethető. Az emberré válás mozzanata ugyanis pontosan abban lokalizálható, hogy az ember, miközben a pusztítás szolgálatában áll, nyitott a szenvedésre („iszonyokra”). E nyitottsággal szemben Isten és az Istenhez immanens módon kapcsolódó világ létezőinek – például a „virághagyma” – részvételen süketése áll („Ó ma milyen jó / volna süketnek mint az Isten! [...] minden süket, földben, Istenben”). A hallás ezért itt nem egyszerűen csak egy, az emberi állapotot szimbolizáló érzékszerv: a hallás Babits költeményében a szenvedésre való nyitottság, egyúttal pedig az antropogenezis trópusa. Mint ilyen, a hallás, mivel az ember, vagyis a kívül lévő, féreg-létmóddal bíró létező oldalán jelenik meg, elválaszthatatlanul összefonódik a pusztulás és a halál képzeivel. Az embert halandósága, végessége teszi a fájdalomra nyitott individuumként felismerhetővé. Ezért van az, hogy a halál, mely Babits versében megszünteti a fájdalmat, eltörli az individualitást is („mert ami /nem süket Isten: fájdalom, / míg az Istenbe visszahal” [Kiemelés – B. G.]).⁶⁰

A fájdalomnak és a szenvedésnek az emberi léthez példaszerűen társuló voltát hangsúlyozza továbbá az is, hogy a vers utolsó sora amellet, hogy egy esemény jövőbeli bekövetkeztét jelenti be (a 'míg vissza nem hal' értelmében), nem merül ki ennyiben, hiszen a „míg [...] visszahal” folyamatként is épp ilyen joggal értelmezhető. Ebben az esetben a „míg” szó nem a halál pillanatát, hanem a halálnak mint folyamatnak a meghatározatlan időtartamát jelöli. Az emberi élet a költeményben ez utóbbi összefüggések között haldoklasként azonosítható,⁶¹ mivel az Isten felé való, „Istenbe” tartó mozgás itt a halál fájdalommal telített útjaként jelenik meg.

A hallás és a halál intim viszonyának központi jelentőségére mutat rá, hogy az előbbieket a vers tematikus szintjén túl, a zárlat tropológiájában is tetten érhetők, még hozzá a Babits által képzett ige,⁶² a *visszahal* paronomasztikus működésében. A *visszahal* e dimenziója a vers szövegében ténylegesen nem, csupán hiányként jelen lévő, ám a látens retorikai alakzat teljesítményeként minduntalan beíródó *visszahall*-lal való behelyettesítés, vagyis az olvasás tévesztése által végbemenő felcserélődés aktusában érhető példaszerűen tetten. A *visszahall* szó a költemény konstitutív tényezőjeként azonosítható, melynek olvashatóvá válása ráutalt a – bár a címet az arra való felhívásként is értelmezhetjük, nem feltétlenül kimondva hangoztató⁶³ – megszólaltatás

⁶⁰ Ez összefüggésbe hozható Arthur Schopenhauer akaratafizikájának platóni vonatkozásaival: „A halál olyan álm, amelyben az individualitás elfelejtődik: minden egyéb újra felébred, mi több, ébren is marad.” ARTHUR SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes – TANDORI Dezső – TAR Ibolya, Osiris, Budapest, 2007, 340. (54. §)

⁶¹ Megint csak Schopenhauer: „Minden lélegzetünk a szüntelenül hozzánk tolatkó halált hárítja el, mellyel ilyképp másodpercről másodpercre harcolunk, s persze, nagyobb közökkel is, minden etkezés, minden alvás, minden megegedés stb. révén. Befejezésül a halálnak kell nyernie: áldozatai lettünk már a születéssel, s csak eljászogtat zsákmányával, mielőtt bekebeleznék.” Uo., 378. (57. §)

⁶² Vö. J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Akadémiai, Budapest, 1965, 166.

⁶³ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 34., 36. Lásd ehhez KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „eminens szöveg” fogalma Gadamernél* = Uő., *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2005, 149–174. különösen 164–165.

fenomenális dimenziójára, ugyanakkor nem állítható, hogy hatókörét e fenomenalitás jelölne ki. Ennek az az oka, hogy a *visszahal* és a *visszahall* szavak felcserélése nem tekinthető kizárólag a hangzás hasonlóságát tudattalanul is érzékelő olvasó teljesítményének, hiszen egy, a magyar nyelvben mindig lehetséges, gyakran szemantikai tétekekkel is bíró akusztikai elmozduláson alapszik (mássalhangzórövidülés és -nyúlás), melyet a *Fortissimo* kiemelt helyzetben jelenít meg (a cím maga is kitartja az *sz* hangot!), és amely a vers értelmezhetőségét ily módon messzemenően meghatározza (a Horvát Henrik-féle 1917-es német fordítás *zurückstirbt* megoldása például nem képes a vers e dimenzióját aktiválni, hiszen aligha hívja a *zurückhört* szót az előbbi módon).⁶⁴ Az olvasó – és erről a vers úgy tűnik, maga is bír tudással – ezért nem lehet kevésbé az előbbi elmozdulást lehetőségként magába záró költemény nyelvének alávetve, mint amennyire ez fordítva áll. Mivel a paronomázia alakzata itt ráutalt az olvasói aktivitásra, mely aktivitás a nyelv előzetesség-struktúrája által előírt pályán mozog, Babits versének perspektívájából eldönthetetlen, hogy a felcserélés eseménye már mindig is végbement-e, vagy még előttünk van; hogy a cselekvés dimenziója hozzáférhető-e az olvasás tapasztalatának emberi oldaláról, vagy a nyelv lényegéhez tartozik.

Az, aki/ami a *visszahal* szót felcseréli a *visszahall*-lal, mintegy visszahallja a költeményből hiányzó *l* hangot a megszólaltatott szövegbe (szigorú értelemben persze csupán megnyújtva egy már létezőt). A visszahallás struktúramozzanata a rekonstrukció elvén alapszik, nem a kiegészítésén vagy hozzátoldásán, hiszen a paronomasztikus felcserélődés a *Fortissimo* tanúsága szerint a távollévő *l*-t visszaírja vagy visszahelyezi a szóba, nem pedig protézisként kapcsolja hozzá. Ezzel az alakzat egy olyan szót tesz érzékelhetővé, virtuálisan helyreállítva azt, mely egykor jelen volt („vissza”: egy megelőző állapotba), de már csakis a költemény megkettőződéséből, a látvány és a hangzás szétkapcsolódásából emelkedhet ki egészként. Innen nézve a *visszahal* szó egyfajta maradvány, amely a paronomázia által hozzáférhetővé tett, és így a *visszahall* irányából elgondolható megelőzöttségét közvetíti. Ez a maradvány a visszahalás – holtta válás vagy megdermedés –, a hangzóból az írott állapotba való visszahanyatlás mozzanatának eredményeként áll elő, aktiválva az írás és a halál összekapcsolásának a magyar irodalmi modernség első hullámában még rendületlenül ható képzeiteit („A vers a könyvben halott. Keltsd életre. Mi a szavalás? A vers feltámasztása papírsírjából.” – írja 1928-ban Kosztolányi Dezső).⁶⁵ A *Fortissimo* tehát a fonocentrista – a hang írással szembeni ontológiai kitüntettségét állító⁶⁶ – gondolkodói hagyomány felől mutatja megközelíthetőnek nyelvét, ugyanakkor nélkülözi az írott és a hangzó közti átmenet problémátlanságának, az írott és a hangzó identikusságának tételezését.⁶⁷

⁶⁴ Michael BABITS, *Fortissimo*, ford. Heinrich HORVÁT = *Das Aktionsbuch*, szerk. Franz PFEMFERT, DIE AKTION, Berlin–Wilmersdorf, 1917, 339–340.

⁶⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a hangról és a szavalásról* = Uő., *Nyelv és lélek*, vál. és s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1999³, 438. *A jóság dala* című, szintén a *Nyugtalanosság völgyében* szereplő versben az alábbiak olvashatók: „Ha nézem a tükörben néma ajkamat: Valaha [...] / bimbó volt ez, akkor is fonnyadt már, látszólag, csukott szárom, / de mikor megjött az este, a falusi este, és szólt a harang, / haranggá nyílt az ajkam, mint az esti virág, és zengett mint a harang! // Most csönd van és szívem mint a süket föld”

⁶⁶ Lásd ehhez: Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 19–21.

⁶⁷ „Hogy egy költői művet hallunk-e vagy látunk, az egyre megy.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes, Atlantisz, Budapest, 2004, 329.

E nyelv írott alakja a vers önprezentációs alakzata szerint ugyanis ráutalt azokra az aktusokra, melyek rekonstruálni képesek hangzó formáját, vagyis a halált visszafordíthatják. A hallhatóság Babits versében ezért nem lehet eleve adott.⁶⁸ Hallhatóvá válni kell – erre utalhat a cím írásképe és hangalakja közti különbség is –, méghozzá egy, a vers vizuális és akusztikus dimenziói közé törést ékelő, egyúttal a vers két formáját egymásra másoló, a látvány és a hangzás közötti közvetítést létesítő fordításaktus révén. A hallhatóvá válást első ízben kínáló fordítás performatív művelete az alapja azoknak a beszédaktusoknak, melyek a versben a süketiséggel való szembeszegülésre, a tétlenség és hallgatás megtörésére szólítanak fel.

A *Fortissimo* versbeszéde Isten süketiségének leküzdésére elsőként az anyákat,⁶⁹ később pedig a férfiakat hívja fel. Az anyák és a férfiak megszólítása („Anyák, sírjatok hangosabban”, „Hányjuk álmára kopogó / bestemmiáknak [~átkoknak – B. G.] jég-esőjét!”) a költői beszéd különböző formáit létesíti. A megszólítás során végrehajtott, a ti és a mi között tett különbségtétel, mely a nőket és a férfiakat a versben elválasztja, és amely a férfiak közé utalja a lírai ént – megszólalását önmegszólítássá is avatva –, a megszólítottaknak tulajdonított cselekvőképesség két, az európai kulturális hagyományokban mélyen gyökerező változatát hozza létre. Az anyák és a férfiak közül ugyanis csak ez utóbbiak vannak birtokában olyan eszközöknek („mi káromolni / tudunk még”), amelyek Istent – egy látens antropomorfizmus révén – közvetlenül, taktilis módon képesek elérni (anyák: „hanggal sírjatok föl az égre”, „sikoltsatok a templomokban”; férfiak: „Cibáljuk őt, verjük a szókkal!” [Kiemelések – B. G.]), ami egyebek mellett az ima (végső soron a kommunikáció, a dialógus) erejének kimerüléséről, és az erőszakos cselekvés előléptetéséről is tudósít. Az anyák, asszonyok azon lehetséges tettei, melyek végrehajtására a versbeszéd felhívja őket, kizárólag a vizuális és az akusztikai dimenziók határain belül mozognak, és végül még csak nem is Isten állapotának módosulását lesznek hivatottak előidézni („És ha hasztalan / ima, sírás”), hanem a megszólítottak átváltozását, sőt, bár ez nem egyértelmű, meglehet, férfiakká változását („vadak asszonyai, vadakká / imuljatok őrzítő, örült / imában!”).

A sírást, melyet a felhívás az anyáktól megkövetel, egyfelől negatív meghatározások sora („ne oly édesen mint a forrás, / ne oly zenével mint a zápor, / ne mint a régi Niobék”), másfelől, immár pozitív módon, egy metonimikus érintkezésekre és ezek ellentéteire épülő, valamint egy esetben a jelölők anagrammatikusságát (*lavina* – láva) is mozgósító hasonlatsor írja körül („parttalan mint az árvíz [...] vagy a görgeteg / *lavina*, sírjatok jeget, / tüzet sírjatok mint a láva!” [Kiemelések – B. G.]). Az anyák sírásának funkciója elsődlegesen nem Isten, hanem a tétlenség lelkiismeretének felkeltése, és implicit módon az erőszakos halál ellen való mozgósítás („A drága fiúk

⁶⁸ Visy a kimondás vagy – a Rába nyomán, az expresszionizmus összefüggéseit is megidézően használt – kiáltás egyértelműnek tételezett alapja felől, a versbéli hangot fenomenalizálva értelmezi a költeményt: VISY, I. m., 341–342., 346. A vers strukturalista elemzésében Koncsol László szintén így tesz: KONCSOL László, *Babits Mihály: Fortissimo = Uő., Kísérletek és elemzések*, Madách, Bratislava, 1978, 117–118. Ahogy Kardos is: KARDOS, I. m., 219.

⁶⁹ Létezik a versnek olyan kommentárja, amely az anyák versbéli megszólítását vádként, szemrehányásként értelmezi, sőt eszerint „ami [...] Babits »Fortissimójából« kicseng [...] az anyák elárulták a szeretetet”. F. FÜRTH Margit, *Nők a világháború irodalmában*, *Literatura* 1934. március 14., 87., 89.

hullanak / vérben a óra napra-nap.”). Amíg az alvás a világban történő eseményekre való süketiség egy formája – mely az emberi lét szintjén ismétli el az eredendőbb, isteni süketiséget („Ma már / hiszünk káromlani-érdemes / alvó magasságot a Sorsban.”, „mint aki gazda horkol égő / házban” [mely összefüggés akár azt is felvetheti, hogy a *Fortissimo*-ban Isten „csöndes, gonosz vagy gyáva”]) –, addig az ébredés a „fiúk” elvesztésének tapasztalatát teszi hozzáférhetővé. Mikor az anyák sírásának felhívó ereje működésbe lép, a tétlenségük értelmetlenségére („de érdemes-e félni még? / és érdemes-e élni még?”) ráébredők maguk is a versben megszólítottak kórusának részévé válnak. E kórus az anyák és a férfiak közösségéből áll. Együttesük az ég felé irányuló és a földön változásokat előidézni tudó, valamint a potenciálisan Istent is elérő nyelvi és nem nyelvi aktusokat egyaránt képes végrehajtani. Azonban az anyák és a férfiak csoportjai, a kórus különböző – virtuális – szólami nemcsak az ágenseik cselekvőerejének fentebb bemutatott különbözősége révén válnak ketté, hanem a megszólaltatandó beszédük/hangadásuk tulajdonságait tekintve is. Az anyák sírásának előírt artikulálatlansága („parttalan”, „árvíz”, „görgeteg”, „láva”) a férfiak beszédének artikulált, a káromlást, a bestemmiát célba juttatni hivatott, és így az abban foglalt program – Isten felébresztésének, az isteni süketiség vagy részvéttelenség leküzdésének – lefutását lehetővé tévő eszközjellegű nyelvhasználati módjától alapjaiban különbözik. Mint ilyen, a *Fortissimo* versnyelvének perspektívájából az anyák szólama egymást feltételező viszonyban áll a férfiak beszédével. Az anyák sírása és a férfiak káromlása egy nyelv két, a versbeszéd által különállóként megjelenített, ám e nyelv tényleges működését illetően egymástól elválaszthatatlan dimenziója. Babits versének metapoétikai szintjén az anyák sírásának áradó, kontúrtales és dinamikus jellege, valamint a férfiak nyelvi performatívumai ugyanazon önprezentációs alakzat elemeiként azonosíthatók: a nyelvet uralhatatlanságában és eszköz voltában tesztelik meg.

A *Fortissimo* nyelvi önmegjelenítését színre vivő virtuális szólamokként a férfiak beszéde a versnyelv szemantikailag motivált performatív potencialitásához, az anyák sírása pedig az előbbi szemantikumot kiterítítő, aláásó és hiátusokkal feltördelő, sőt egyenesen természeti erőkként figurálódó (árvíz, lavina stb.) tartományhoz rendelődik. Amíg az előbbi ott munkál a versben mint értelmes beszédben, különösen pedig annak performatív megnyilatkozásaiban („sírjatok”, „ne hagyjatok”, „menjetek”, „sikoltsatok”, „imuljatok”, „Hányjuk”, „Tagadjuk”, „Cibáljuk”, „verjük”), addig az utóbbi tartomány, még ha nem is ilyen szembetűnő módon, de nem kevésbé valóságos nyomok formájában ad hírt magáról. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a *Fortissimo* par excellence expresszionista versnek lenne nevezhető, ahogy azt Hatvany értelmezése sugallja. Bár a német expresszionizmus hatása kétségtelenül jelentős rá nézvést, és a költemény tematikus szintje – élőbeszédszerűségével és himnikus, patetikus modalitásával, háborúellenes kiállásával és a groteszket sem nélkülöző figurativitásával („vadakká / imuljatok”) – valóban minden további nélkül lehetővé tesz egy ilyen olvasatot (ne feledjük: a vers nem véletlenül kerülhetett egy német expresszionista antológiába, a *Das Aktionsbuch*-ba), poétikája ugyanúgy nélkülözi a szubjektum tér- és időérzékelésének radikális kitágítását célzó technikákat, ahogy az expresszionista

poétikák egyik legalapvetőbb jellegzetességét, vagyis a költői kép dinamizálásának mellérendelő szerkezetű, szimultaneista megoldásait.⁷⁰

Babits versének nyelve, túl azon a már Hatvany által is hangsúlyozott tényen, hogy – a *Nyugtalanság völgyének* számos költeményéhez hasonlóan – nem igazodik kötött formához, és a költő kedvelt műfogásait is mozgósítja (inverzió [„vagy csak talán alszik”], hapax legomenon [„imuljatok”, „visszahal”]), a központosítás esetlegessége mellett mindazonáltal többször él a szöveg logikai kódját megbontó szintaktikai törésekkel („ki ma csendes, gonosz vagy gyáva, / de érdemes-e félni még?”, „És ha hasztalan / ima, sírás: – mi káromolni / tudunk még, férfiak!”, „Cibáljuk őt, verjük a szókkal! / mint aki gazda horkol égő / házban – a süket Istenét!”, „Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre, fájni – mert ami / nem süket Isten: fájdalom, / míg az Istenbe visszahal!”). A vers ezen szintaktikai töredezettségét az anyák virtuális szólama tematizálja. A befejezetlen mondatok és hirtelen váltások, végső soron a beszéd természet szerűen uralhatatlanként megjelenített jellege a *Fortissimo* metapoétikai szintjének tanúsága szerint a költői nyelv szintaktikai-logikai dimenziójának másika, amely eredendően az értelmes kinyilatkozás ellenében hat. A logikai – vagyis a férfiak virtuális szólama – e versben tehát kiszolgáltatót a figurált természeti önkényének: ez az önkény, mely a kommunikáció archaikus rétegeihez tartozik (sírás, sikoltás, ima), bármikor képes lehet kitéríteni a nyelvet eszközjellegű működtetéséből. Azonban a versbeszédnek a földön hatni képes felhívó erejét épp a nyelv e dimenziója alapozza meg. Az anyák és asszonyok operációi, tehát a sírás, a sikoltás és az imádkozás, ahogy fentebb látható volt, az embereket – tehát az olvasót is – elérni hivatott aktusokként azonosíthatók, míg a férfiak beszéde, az átkozódás itt kauzális viszonyokat létesítő megnyilatkozásként Istent, és ami még fontosabb, Isten állapotának megváltoztatását veszi célba („Tagadjuk őt, talán fölébred”). Az anyáké a férfiak szólamának lehetőségfeltétele. A férfiak megszólítása és mozgósítása csak akkor lehetséges, ha a nyelv, mely ezekre kísérletet tesz, a földön is bír hatóerővel.

Ezért rendkívül lényeges szem előtt tartani azt, hogy noha a lírai én a férfiak közösségének részeként határozza meg magát, beszéde mégsem oldódhat fel e virtuális szólamban (ennek inverzén pedig elmondható, hogy beszéde nem a versbéli férfiak beszédének reprezentatív szólama). A lírai én beszéde a *Fortissimo* metapoétikai szintjén egyesíti magában a nyelv két oldalát, a sírást, a sikoltást, az imát és az átkot a megszólaltatott költői nyelv különböző, ám egymást ki nem záró, sőt egymást feltételező funkcióiként megjelenítve. A versnyelv ily módon végrehajtja azt, amire felhív. Ebből a perspektívából, a felsoroltakat a versbeszéd funkcióiként értelmezve válhat egészen nyilvánvalóvá a párhuzam Nietzsche Istent nevetve, sírva és dörmögve dicsérő szent öregjének⁷¹ és a *Fortissimo* lírai énjének beszéde között; innen nézve látható be, miért tekinthető joggal az előbbi akár az utóbbi modelljének is.

Amennyiben az anyák/asszonyok és a férfiak szólama a fentiek értelmében valóban egyfajta kórust alkot a versben – tematikus és metapoétikai szinten egyaránt –, a vers megszólalásával kapcsolatos legalapvetőbb kérdés abban áll, hogy miként hatá-

⁷⁰ Vö. Thomas ANZ, *Literatur des Expressionismus*, J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2010², 177.

⁷¹ Lásd a 47. lábjegyzetet!

rozható meg a lírai én helyzete. Rába György a *Fortissimo* mi-szólamát, vagyis a férfiként a férfiakhoz intézett beszédet metrikájának tekintetében a pindaroszi kardal, pozícióját illetően pedig a görög karvezető megszólalásához közelítette.⁷² Ugyan Rába maga nem fejt ki részletesen e gondolatokat, és ezért azok monográfiáiban meglehetősen rejtélyesnek hatnak, felvetéseinek kontextualizálása és továbbgondolása mégis közelebb vihet a lírai én helyzetének megértéséhez.⁷³

Az ógörög ünnepek – szemben például a jóval exkluzívabb *szümposzionokkal* –,⁷⁴ mint ismert, mind a férfiak, mind a nők számára nyitottak voltak, függetlenül attól, hogy a kórus, mely azok alkalmából táncolt és énekelt, férfiakból vagy nőkből állt: a kórus, akárcsak az ünnep, az egész közösséghez szólt, leképezte annak hierarchiáját, és énekéből sohasem nélkülözötte a vallási elemeket.⁷⁵ A kórusvezető, mivel akár istenség, akár arisztokrata lehetett, és ilyesformán pozícióját még az antik görögség egyik legalapvetőbb megkülönböztetése (isten/ember) sem kötötte, mikor megjelenik, leginkább a kórus egy funkciójának tekinthető. E funkció emberi modellje megközelíthető az antik spártai karvezető alakja felől, aki egyrészt a kar rituális aktusainak autoritását szimbolizálta, másrészt pedig a követendő paradigmátikus viselkedésminták modelljeként szolgált a kar számára.⁷⁶ Követve tehát Rába interpretációs javaslatát, azt lehetne mondani, Babits lírai énje a modellje és viszonyítási pontja a virtuális kar tagjai által végrehajtható kommunikációs aktusoknak. Mint ilyenek, ezek az aktusok nem létesítenek kapcsolatot a lírai énhez képest külsődleges referenciális tartományokkal. Sokkal inkább a versbeszéd különböző funkcióinak iterációiként gondolhatók el.

Ha az itt joggal felmerülő kérdés az, hogy mi marad a *Fortissimo* énjéből, miután leválasztjuk beszédéről az általa hívott virtuális szólamokat (az anyák hangjait és a többi férfi átkait), mindenekelőtt azonban az, hogy maradhat-e ezek után belőle valami egyáltalán, a válasz egyértelműen igenlő kell, hogy legyen. A lírai én beszéde Babits versében távolról sem értelmezhető pusztán üres pozícióként, mely a különböző szólamokat és funkciókat anélkül fogja össze és egyesíti magában, hogy maga pozitív léttel bírna. Ráadásul, bár személytelensége a lírai én leginkább szembetűnő tulajdonságai közé tartozik,⁷⁷ és megnyilatkozása a vers nyelvének inherens több-

⁷² Vö. RÁBA, *Babits Mihály*, 136–137. Továbbá: RÁBA, *Babits Mihály költészete*, 518.

⁷³ Babits versének Pindaroszi költészetéhez való közelítése emellett egy itt nem vizsgálható, ám kétségtelenül releváns poétikai horizontot nyit fel, amennyiben a görög költő műveinek legfőbb jellegzetességeiként az alábbiak nevezhetők meg: „nehézkés, zsúfolt, nehezen olvasható szintaxis; homályos átvezetések; nagyon emelkedett dikció, és bonyolult, élénk metaforák”. Leslie KURKE, *The strangeness of „song culture”. Archaic Greek poetry = Literature in the Greek and Roman Worlds*, szerk. Oliver TAPLIN, Oxford UP, Oxford – New York, 2000, 82. A pindaroszi kardalhoz lásd még Agócs Péter áttekintését: AGÓCS Péter, *Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában*, ford. BÖRÖCZKI Tamás = *Verskultúrák*, 23–42.

⁷⁴ Vö. Chris CAREY, *Genre, occasion and performance = The Cambridge Companion to Greek Lyric*, szerk. Felix BUDELMANN, Cambridge UP, Cambridge, 2009, 33–35.

⁷⁵ Vö. KURKE, *I. m.*, 66., 68., 79.

⁷⁶ Vö. Peter WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the State*, Cambridge UP, Cambridge, 2003, 114–115.

⁷⁷ Vö. VISY, *I. m.*, 342.

szólamúsága miatt feszültségektől terhes, nem állítható, hogy benne az én szuverenitása bárhol is megkérdőjeleződne. A *Fortissimo* lírai énjét a klasszikus modernség azon horizontja határozza meg, amely a költői megszólalásban létesülő szubjektum színre vitelét poétikai-retorikai értelemben lényegében nem problematizálja (ellentétben Hatvany glosszájával vagy az *Istenkáromlással*). Ennek, mint látható lesz, messze ható következményei vannak.

Rába felvetésének másik eleme – jelen vizsgálódás összefüggései között – a vers esztétikai és politikai vonatkozásainak tekintetében érdemel kiemelt figyelmet. A kardal éneklése Platónnál, a *Törvények* második könyvében ugyanis olyan közösségi tett, amely a gyönyörködtetés benne játszott központi – ám még a művészetekkel jóval megengedőbb Arisztotelész által is veszélyesként értékelt (*Politika*, 1341b) – szerepének ellenére a morális nevelés elvének van alávetve (*Törvények*, 654c–655b8).⁷⁸ Ennyiben párhuzamot mutat Babits versének azon virtuális szólamával, amely részben a „csöndes, gonosz vagy gyáva” emberek felébresztését hivatott elérni, és ezért végső soron az e kritériumoknak megfelelő olvasó megszólítására, mondhatni felébresztésére, cselekvésre való felhívására egyaránt irányul. A *Fortissimo* mind a vers tematikus szintjén, mind az olvasás kommunikációs helyzetének viszonylatában igényt tart az erkölcsi nevelés azon mozzanatának érvényre juttatására, mely Platón utolsó művének – pontosan a kardal/kartánc viszonylatában – szintén sajátja. A vers a költői nyelv esztétikai hatásösszefüggéseit alárendeli a háború ellenében létrehozandó közösség, vagyis a megjelenített erőszak felszámolását lehetővé tevő politikai egység megalkotásának. Az alvásból az ébrenlét állapotába való átmenet, az ébredés (fel- és ráébredés), mely a költeményben az emberi és az isteni szférákban egyaránt cél, az ébresztés (fel- és ráébredés), így a sírás, a sikoltás, az ima és az átok aktusai által előidézett mozzanatként jelenik meg. Olyan mozzanatként tehát, amelyben a beszéd esztétikai dimenziója – mely a hallhatóvá váló, hallhatóvá tett hangból, az írás halottságának olvasó általi leküzdéséből táplálkozik – a politikai dimenzió eszközeként létesül.

A lírai én beszéde ekként nemcsak abban az értelemben minősül politikainak, hogy többszólamúságában – immár az anyák és férfiak virtuális aktusai felől értelmezve – egy közösség vagy kórus beszédékként-énekeként interpretálható (a grammatikai én hiányán túl, egy mélyebb értelemben ez magyarázza viszonylagos személytelenségét), hanem abban az értelemben is, hogy a vers e beszéd performatív értékét egy eminens módon politikai tettben, vagyis a másik világhoz való viszonyának a közösség érdekében végrehajtandó megváltoztatásában, a mindenkor másik létébe való beavatkozásban mutatja fel. E tett végső célja – akárcsak az antik kóruselőadásé Platón szerint (*Törvények*, 665c2–5) – az előadó és a néző közötti határok eltörlése, és, mint ez a *visszahal* példájában is láthatóvá vált, a néző(/olvasó) előadóvá avatása. Ahogy Anastasia-Erasmia Peponi rámutat, a néző és az előadó közötti határ ilyesfajta feloldásának következtében az, amit itt jobb híján műnek nevezhetünk, megszűnik esztétikai tárgyként létezni.⁷⁹ A kórus expanzív ereje ugyanis a bent és a kint

⁷⁸ Lásd ehhez: SIMON Attila, *Platón és az entuziasmos médiapolitikája = Verskultúrák*, 426–428.

⁷⁹ Vö. Anastasia-Erasmia PEPONI, *Choral Anti-Aesthetics = Performance and Culture in Plato's Laws*, szerk. Anastasia-Erasmia PEPONI, Cambridge UP, Cambridge, 2013, 231–232.

megkülönböztethetetlené tételével éppen azt a(z esztétikai) differenciát törli el, melynek teljesítménye máskülönben a *Fortissimo* világát és e világ hozzáférhetőségét a szubjektumok és az objektumok közti hasadás mintájára alakítaná (szubjektumok: az én, az olvasó / objektumok: az anyák és asszonyok, a férfiak és a versszöveg).

Ami a vers esztétikai dimenziójának ezen végül önfelszámolóknak bizonyuló, ám valóságos keretek között kiteljesíthetetlen programja után hátramarad, nem lehet más, mint az életre hívott abszolút politikai test és e testnek a sokat egyként joggal reprezentáló, ilyenként pedig a háborút ellehetetlenítő hangja: a harmónia médiuma. Ahhoz, hogy ez a vízió legalább elméleti szinten működőképes maradjon, a lírai én beszédének a vershez való közelítés aktusaiban újra és újra meg kell szünnie esztétikai tárgyként érzékelhetőnek lennie, hiszen csakis ezen, az esztétikaiból a politikaiba való átmenet megtörténte tanúsíthatja, hogy az olvasó részévé vált a reménybeli közösségnek, melyet a *Fortissimo* nyelve – funkcióinak permanens ismétlése révén – implicit módon hív életre.

Mivel mindennek alapját egy integer szubjektum, az én és ezen én szuverenitása teremti meg, látni kell, hogy a vers nyelvi összefüggésrendszere nem igazolja vissza az esztétikai és a politikai szétkapcsolásának azon műveleteit, amelyeket a vers Hatvany- és Babits-féle olvasatai végrehajtanak. A vers perbe fogása pontosan azért válhatott lehetségessé, mert nyelve az én olyan konstitúcióját létesíti, amelynek cselekvő- és cselekedtetőereje – hiába a megszólalás töredezettsége és belső feszültségei, sőt a nyelvhez fűződő összetett viszony – egyáltalán nem válik kérdéssé. A vers maga innen nézve, mint megannyi, a romantikus költészeti hagyományt őrző klasszikus modern alkotás, a szuverén cselekvő- vagy kifejezőerő megnyilvánítója, és ekként a költői teremtőerő tanúságtétele. Az én versbeli megszólalása mint ilyen (tehát mint egy szuverén én megszólalása), egy, a nyelven belüli és egy, a nyelvi viszonyoktól nem érintett pozíciót tetelez,⁸⁰ melyek elfoglalása lehetővé teszi annak a *Fortissimo* nyelvet meghatározó átmenetnek az egyidejű előidézését és ellenőrzését, mely a hallásból a cselekvésbe, az esztétikaiból a politikaiba mutat. A költemény nyelvi cselekedetei tehát az intencionalitás egy stabil struktúrájába ágyazódnak, hiszen végrehajtásuk – mivel az én konstitúciója (a vers önprezentációs alakzata szerint) nem kizárólagosan a vers nyelvi valóságára utalt – aligha okozhatja az én szerkezetének megváltozását és a nyelvi műveletek feletti kontrollvesztést. Babits verse 1917-ben nem egyszerűen csak azért volt olvasható jogilag, mert tematikus szinten a 20. század elején érvényes társadalmi normák perspektívájából aggályosnak lehetett minősíteni. Legalább ilyen fontos az – sőt, ez valójában az előbbieket lehetőségfeltételeként azonosítható –, hogy épp nyelvének poétikai-retorikai dimenziója körvonalazza a perbe foghatóság, vagyis a cselekedet és az ezért vállalandó felelősség összekapcsolásának egy lehetséges kevertrendszerét a szuverén én előállításának során.

⁸⁰ „A szuverén kívül áll az általánosan érvényes jogrenden, ám mégis hozzá tartozik, mert ő illetékes az alkotmány teljeskörű felfüggesztése kérdésében döntené.” CARL SCHMITT, *Politikai teológia*, ford. PACZOLAY Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992, 2.

DOBÓ GÁBOR

Kassák Lajos hazatérése

A nyilvánossághoz jutás gazdasági és jogi feltételei a bécsi Ma és a budapesti Dokumentum közötti időszakban¹

Az 1925 és 1927 közötti rövid, átmeneti időszak meghatározó volt a magyar avantgárd történetében. Számos avantgárd művész vállalt szerepet az 1919-es Tanácsköztársaságban, akiknek, miközben a kommunista vezetéssel is konfliktusba kerültek, a rezsim bukása után emigrációba kellett vonulniuk az ellenforradalmi rendszer megtorlásai elől.² A húszas évek közepén több, a nemzetközi avantgárd laphálózatához és intézményekhez kapcsolódó emigráns szereplő célja volt, hogy hazatérjen és alakítsa a magyarországi irodalmi és művészeti életet.³ Ez a törekvés a 20. századi magyar kultúrtörténet egyik ambiciózus kísérlete volt, amelynek során a hazatérő radikális értelmiségiek megpróbálták azokból a tapasztalataikból építkezni, amelyeket az ezekben az években létrejött és világszerte nagy hatást gyakorló műhelyek – mint a weimari Bauhaus, a párizsi és berlini dada, a formálódó szürrealizmus, vagy éppen a nemzetközi konstruktivizmus egyik meghatározó fóruma, a bécsi Ma folyóirat – körül szereztek.

Hazatérésük hosszabb folyamat volt: még az emigrációból különböző magyarországi jogi, gazdasági, politikai és kulturális körülményekkel kellett számot vetniük annak érdekében, hogy később az országban dolgozhassanak tovább. Ennek megszervezésekor, majd az országban töltött első hónapok alatt kötötték meg azokat a kompromisszumokat, jutottak azokra a felismerésekre és fejlesztették ki azokat a stratégiákat, amelyek lehetővé tették, hogy megszólaljanak és visszhangot kapjanak a magyarországi nyilvánosságban.⁴ Eközben némiképp adaptálódtak az olvasók el-

várásaihoz, a meglévő kulturális intézményrendszerhez, az adott irodalmi mezőhöz és a jogi környezethez. A hazatérés tehát nemcsak a kulturális fordítás kihívásait jelentette számukra,⁵ hanem számos lemondással is járt a korábbi emigráns időszakhoz képest. Ekkor ugyan csekély olvasóközönséggel, a magyar kulturális élettől részben elszigetelve és rossz anyagi körülmények között, azonban témaválasztásai és azok megfogalmazása tekintetében szabadon, a nemzetközi avantgárd diskurzusban részt véve, sőt azt formálva működtek. A következőkben azt az időszakot vizsgálom, amikor Kassák Lajos elkezdte megszervezni hazatérését (körülbelül 1924-től), addig a pillanatig, amíg 1926 végén szerkesztőtársaival Budapesten elindította saját platformját, a nemzedéki avantgárd lapként pozicionált Dokumentumot.⁶ Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy Kassák és munkatársai miként teremtettek maguknak ehhez anyagi és jogi alapot, és ez miként befolyásolta szerkesztéspolitikai döntéseiket és későbbi tevékenységüket.

Paradigmaváltás és platform

Hazatérése során Kassák nem csupán (újra) teret akart nyerni a magyar irodalmi életben, és nem is csak egyéni írókarriert kívánt felépíteni – utóbbi törekvése egyébként a húszas évek második felére kifejezetten sikerrel járt⁷ –, hanem művészeti paradigmaváltást követelt. Ez a szándék Kassák korábbi lapjaiban is nyilvánvaló, az 1915-ben indult A Tett című lapban csakúgy, mint a Ma budapesti és bécsi időszakában. Időszakunkban a paradigmaváltásról szóló legjelentősebb dokumentum a Kassák által közvetlenül hazatérése előtt, 1926-ban többször is publikált *Az új művészet él* című szöveg.⁸ Ebben az esszében fejti ki az „új művészetet” (vagyis az avantgárdot) szerinte jellemző két koncepciót: a *konstrukciót* és a *szintézist*. Előbbi alatt azt érti, hogy a korszerű civilizációs vívmányok, társadalmi mozgalmak és az új művészet szerinte szükségszerűen meg fogják teremteni az „új életformát”. Utóbbi pedig a „környező világban

¹ A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH *Kassák Lajos avantgárd folyóiratai interdiszciplináris megközelítésben (1915–1928)* című, K-120779 számú projektjéhez.

² Kassák Lajos többek között az Írói Direktórium tagja volt. A kérdéstről újabban például PACSIKA Márton, *Az új hangszer legtudatosabb kezelője. Kassák Lajos és a budapesti MA (1916–1919) = Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915–1927)*, szerk. BALÁZS Eszter – SASVÁRI Edit – SZEREDI Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum–Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 71–87.

³ A kérdés hátteréhez lásd SZOLLÁTH Dávid, *Magyar irodalmi mező az 1920-as években*, *Literatura* 2015/2., 161–184.

⁴ Erről az időszakról lásd CSAPLÁR Ferenc, *Kísérlet a Ma hazai folytatására*, *Literatura* 1975/3–4., 102–112.; TVERDOTA György, *A Nyugat és az avantgarde között*, *Literatura* 1977/3–4., 76–94.; GYÖRGY Péter, *Az elsikkasztott forradalom. Kassák 1926 után: a hazatérés tanulságai*, *Valóság* 1986/8., 66–85.; TVERDOTA György, *A magyar avantgárd első bukása*, *It* 1991/3–4., 466–476.; DERÉKY Pál, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”. A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*, Kossuth, Debrecen, 1998, 105–122.; CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos*, Kassák Múzeum, Budapest, 2002; KAPPANYOS András, *A Nyugat és az avantgárd*, *Literatura* 2008/4., 423–432.; SZEREDI Merse Pál, *Kassákizmus. A MA Bécsben (1920–1925) = Művészet akcióban*, 105–140.

⁵ KAPPANYOS András, *Bajusz bögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Balassi, Budapest, 2015.

⁶ Újabban például: DOBÓ Gábor, *Nemzedékváltás, szintézis és az új társadalom programja: a Dokumentum Budapesten 1926–1927-ben = Művészet akcióban*, 207–231. Lásd még Judit KARAFIÁTH, *Kassák, Dokumentum (1926–1927) et le surréalisme hongrois*, *Anachronia* 1997/4., 78–86.; Judit KARAFIÁTH, *„Dokumentum”, revue de Kassák*, *Communications (Des faits et des gestes)* 2006, 141–149.; ÉVA FORGÁCS – TYRUS MILLER, *The Avant-Garde in Budapest and in Exile in Vienna = The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Europe 1880–1940*, szerk. Peter BROOKER – Sascha BRU – Andrew THACKER – Christian WEIKOP, Oxford UP, Oxford – New York, 2013, 1128–1156.

⁷ DOBÓ Gábor, *Kassák Lajos Egy ember élete című önéletrajzának fogadtatása 1927–1928-ban*, *Literatura* 2015/3., 277–288.

⁸ A szöveg ekkor a következő helyeken jelent meg: KASSÁK Lajos, *Az új művészet él*, Korunk, Cluj-Kolozsvár, 1926. (*Korunk könyvtára*, 2.); UŐ., *A korszerű művészet él = UŐ., Tisztaság könyve*, Horizont, Budapest, 1926, 96–114. Az utóbbi változat ugyanekkor kisebb példányszámban, úgynevezett „amatőr” kiadásban is megjelent. Egy korábbi szövegváltozat olvasható: UŐ., *Az új művészet él*, Testvér 1925. október, 291–305. A kötetről lásd: FÖLDES Györgyi, *Kassák megkonstruált könyve. Vizualitás és nyelvi jelentés a Tisztaság könyvében*, *Irodalomismeret* 2011/1., 64–75.; KÉKESI Zoltán – SCHULLER Gabriella, *Művészetközöttség és jelszerűség. 1926. Megjelenik a Tisztaság könyve és a Dokumentum = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 427–440.

aktív szerepet vállaló” műalkotást, vagyis a „művészet és élet” „egységét” jelenti. Érvelésében szembeállítja az elavultnak vélt művészetet és az új művészetet, ami a Reinhart Koselleck által leírt *aszimmetrikus ellenfogalmak* logikáját idézi, amennyiben a témával összefüggésben felvázolt kívánatos és nemkívánatos tulajdonságok az összes lehetőséget lefedik, tehát kizárólagosak.⁹ Az elavultnak vélt művészet szerinte „improduktív”, „polgári”, „individualista”, „öreg”, a „múlthoz” tartozik, „hasonlít” valamihez, „gyönyörűen összecsengő rímeket” alkalmaz, míg az új művészet „produktív”, „konstruktív”, „kollektív”, „fiatal”, a „jelenben” van és „önmagát sokszorozza meg”.

Ha a szöveget Kassák hazatérésének kontextusában olvassuk, akkor az elavultnak vélt művészet egyértelműen a Nyugatra vonatkozik – még akkor is, ha a lap munkatársai ekkoriban már bő évtizede nem a Kassák által körvonalazott esztétizáló paradigmában dolgoztak, és az avantgárdhoz való viszonyuk is inkább integratívnak vagy legfeljebb semlegesítőnek nevezhető,¹⁰ de korántsem elutasító.¹¹ Bonyolult kérdés, hogy az „élet” és művészet szintézisét hirdető Kassák miért elsősorban az irodalmi mező autonóm pólusán elhelyezkedő Nyugatot tekintette riválisának (az idézett szövegen kívül később a Dokumentum több szerkesztőségi szövegében és korabeli publicisztikájában),¹² és nem például a heteronóm,¹³ összehasonlíthatatlanul komolyabb forrásokhoz hozzáférő, a politikai hatalomhoz kötődő kulturális szférát, vagy a „polgári” kultúra olyan, nagy példányszámban megjelenő *middle brow* lapjait, mint a Színházi Élet – utóbbiakkal ugyanis alig foglalkozott.¹⁴ A leglényegesebb ok minden bizonnyal az erőforrások elosztásának és a „közeg”¹⁵ szűkösségének kérdése volt. Röviden fogalmazva, Kassák lapjai és a Nyugat szerkesztői ugyanarra a pár ezer, a mindenkori legmodernebbnek számító irodalmi irányzatokra nyitott potenciális olvasóra számíthattak, akik csak korlátozott számú folyóiratot tudtak eltartani.

Ahhoz, hogy Kassák sikeresen tudja közvetíteni művészeti programját, illetve annak megvalósításához lehetőleg társakat találjon, egy platformot kellett létrehoznia, ami a korszakban – ahogy Kassák saját korábbi gyakorlatában is – tipikusan egy folyóirat megalapítását jelentette.¹⁶ Kassák tisztában volt azzal, hogy a művészeti paradigmaváltást követelő üzenetét csak saját lapjában fogalmazhatja meg. A hozzá

⁹ Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Jászöveg Műhely, Budapest, 1997.

¹⁰ Lásd például *Az új művészet él* című szöveget is tartalmazó *Tisztaság* könyvének recepcióját, különösen Komlós Aladár recenzióját: KOMLÓS Aladár, *Kassák Lajos: Tisztaság* Könyve, Nyugat 1926/18., 470–472.

¹¹ Az avantgárd semlegesítésének kérdéséhez lásd KAPPANYOS, A Nyugat és az avantgárd. Ekképpen járt el a Nyugathoz hasonló pozícióban lévő, annak mintául szolgáló Nouvelle Revue française is, lásd Anne-Rachel HERMETET, *Pour sortir du chaos. Trois revues européennes des années vingt*, Presses Universitaires De Rennes, Rennes, 2009.

¹² Például KASSÁK Lajos – DÉRY Tibor – ILLYÉS Gyula – NÁDASS József – NÉMETH Andor, *A Nyugat húsz éves [sic!]*, Dokumentum 1926/1., 2–3.

¹³ Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

¹⁴ Ehhez lásd KÁLMÁN C. György, *Strange Interferences. Modernism and Conservatism vs. Avant-Garde, Hungary, 1910's*, Hungarian Studies 2012/1., 107–122.

¹⁵ VAS István, *A közeg = Uő., Nehéz szerelem*, III., Holnap, Budapest, 2000, 104–118.

¹⁶ Erre alapvető szövegében felhívja a figyelmet: EZRA POUND, *Small Magazines*, The English Journal 1930/9., 689–704, különösen 703.

és élettársához-művészkollégájához, Simon Jolánhoz hasonló, a munkásosztályból érkező „organikus értelmiségieknek”¹⁷ nem pusztán esztétikai vagy szerkesztéstechnikai döntéseket kellett hozniuk, amikor elindították lapjukat. A kiadvány gazdasági háttéré mellett a saját anyagi feltételeiket is úgy kellett megteremteniük, hogy közben ne kényszerüljenek szellemi függetlenségük feladására. A kulturális intézményrendszeren kívülről és a paradigmaváltás szándékával érkező értelmiségiek (az avantgárd művészekon kívül ilyenek voltak egyes népi írók)¹⁸ nem támaszkodhattak a hivatalos kultúra vagy a hagyományörző modernizmus¹⁹ már meglévő intézményeire ahhoz, hogy céljaikat artikulálják. Egyes műveikkel megjelenhettek a tömegsajtóban, a modernizmus fórumain, vagy akár a piacon is (mint Kassák a kereskedelmi plakátjaival),²⁰ de azon az áron, hogy azok tevékenységükről leválasztva, semlegesítve értelmeződtek.

A nyilvánossághoz jutás gazdasági feltételei Önkihasználás és lapszerkesztés a bécsi emigráció idején (1920–1925)

Kassák Lajos és Simon Jolán két alapvető problémája az 1920-as évek elején a megélhetésért való küzdelem, valamint a nyilvánossághoz jutás biztosítása volt. Mindkét kérdés a pénzzel volt összefüggésben: a táplálkozásnak és a ruházódásnak ugyanúgy meg kellett teremteniük az anyagi alapjait, mint a lapkiadásnak. Az irodalmi mezőben való jelenlét gazdasági kérdés is volt.²¹ Kassákék számára a lapkiadás nem jelentett megélhetést, sőt annak a reményét sem hordozta. A lapok eladásából a legjobb esetben is csak a nyomdaköltséget tudták fedezni. Mégis évtizedeken keresztül foglalkoztak lapszerkesztéssel, mert ez jelentette számukra a közegteremtés és a komplex művészeti program kifejtésének a lehetőségét. Gyakran a megélhetés minimumának, az alapvető élelmiszereknek, a lakhatásnak, a fűtésnek és a ruházódásnak az

¹⁷ ANTONIO GRAMSCI, *Az értelmiség kialakulása = Uő., Filozófiai írások*, ford. ROZSNYAI Ervin, Kossuth, Budapest, 1970, 271–293.; bővebben Uő., *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Riuniti, Roma, 1971.

¹⁸ LENGYEL Imre Zsolt, *A „népi író” megalkotása. Fogadtatás, viták, önreprezentáció* (PhD-értekezés), ELTE BTK, Budapest, 2015.

¹⁹ A magyar irodalomtudományban elterjedt hagyományörző modernség kategóriát a terminológiai következetesség miatt hagyományörző modernizmus formában használok – azonos értelemben. TVERDOTA György, *A hagyományörző modernség születése*, *Literatura* 2014/2., 119–132. Az avantgárd és modernizmus(ok) fogalmait – amíg nem áll rendelkezésünkre konszenzuális terminológia a magyar irodalomtudományban, addig jobb híján tükörfordításban – következetesen a *The Oxford Handbook of Modernisms* című kötet bevezetője alapján használok: PETER BROOKER – ANDRZEJ GASIOREK – DEBORAH LONGWORTH – ANDREW THACKER, *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford UP, Oxford, 2010, 3–4.

²⁰ Erről például DOBÓ Gábor, *A plakátművészet mint szimbolikus legitimáció és anyagi forrás = Uő., A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai. Önleírás, kontextusok, modellek* (PhD-értekezés), ELTE BTK, Budapest, 2018. Lásd továbbá *A magyar grafika külföldön. Bécs 1919–1933. Katalógus a Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteménye alapján*, szerk. BAJKAY Éva, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1982.; CSAPLÁR Ferenc, *A Mentor Könyvesbolt és Galéria, 1922–1930*, Kassák Múzeum, Budapest, 1996.; BAKOS Katalin, *Bortnyik Sándor és a Műhely*, L'Harmattan, Budapest, 2018.

²¹ A kérdés elméleti hátteréről lásd a Helikon irodalomtudományi szemle *Új gazdasági kritika* című, Hites Sándor által összeállított 2011/4. számát.

előteremtése is háttérbe szorult a lapkiadáshoz képest. Mindez még az első világháborút követő évek nemzetközi avantgárd lapszerkesztőinek körében is kivételes volt, pedig sokan közülük Kassákhoz hasonlóan szintén emigránsok és munkanélküliek voltak.

A bécsi Ma Kassák és Simon Jolán közös munkájának eredménye volt, még ha a lap borítóján csak Kassák neve is szerepel. Közösén teremtették meg a maguk és a lap fenntartásához szükséges anyagi feltételeket. Hogy képet alkothassunk azokról a nehézségekről, amelyek során kiadták a Bécsben 1920 májusában újraindult Mát, érdemes felidézni, hogy az 1920-as évek elején milyen alapvető egzisztenciális problémákkal néztek szembe. Simon Jolán, aki az egész család és a Ma fenntartásáról gondoskodott, ekkor rendkívüli szegénységben élt Budapesten Kassák anyjával, Istenes Máriával egy háztartásban. Első házasságából született gyerekei, Nagy Etel, Nagy Rudolf és Nagy Piroska eleinte Budapesten Simon Jolánál, később Bécsben Kassáknál laktak. Kassák és Simon Jolán ebben az időszakban a Budapest és Bécs között utazó ismerősökön (rendszerint szintén avantgárd művészeket és/vagy baloldali értelmiségieket) keresztül álltak kapcsolatban; illetve amikor elő tudták teremteni az utazás költségét, Simon Jolán, aki ellen nem volt érvényben elfogatóparancs, személyesen utazott Bécsbe. Az 1920-as évek első felében kölcsönökből, Simon Jolán alkalmi munkáiból (az 1920-as évek elején budapesti színházakban tűnt fel kisebb szerepekben, majd osztrák némafilmekben játszott), az egykori Ma Galéria műtárgyainak eladásából, és Kassák magyarországi lapokban eleinte rendkívül nehezen elhelyezhető publicisztikáiból éltek. Részben ezek a források tették lehetővé a Ma megjelenését is.²²

Anyagi forrásaik bizonytalanságára jellemző Simon Jolán egyik Kassáknak küldött levele,²³ amelyben egymás után ír harisnyák és Bohacsek Ede²⁴ képeinek reménybeli eladásáról. 1924-ben Kassák egy „általános kölcsön ügyletet” indított, amely szerint „Kleinnel megbeszéltem, hogy 15-20 embertől kérjen kölcsön a részemre 100.000-100.000 koronákat”. A kölcsönről Kassák mint „utolsó lehetőségről” ír Simon Jolánnak, amely után „minden ajtó be van csukva mögöttünk.”²⁵ Sokszor az alapvető élelmiszereket is nélkülözték: „egyelőre egy vasam sincs – írja Simon Jolán

²² Simon Jolánról: CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán, az első magyar dadaista versmondó*, Kassák Múzeum, Budapest, 2003, 5.; FÖLDES Györgyi, „A pódium akrobatája”. *Simon Jolán előadóművészete*, Literatura 2018/1., 77–90.; *Kassákizmus*, III., *Új dráma, új színpad. A magyar avantgárd színházi kísérletei* (kiállítás és kísérőfüzet), kurátor SZEREDI Merse Pál – GALÁZS Judit, Bajor Gizi Színházmúzeum, 2017. október 27. – 2018. március 18.

²³ Itt jelzem, hogy a nyilvánosságban való megszólalás egyebek mellett szociolingvisztikai kérdés is volt, emiatt fontosnak tartom Kassák és Simon Jolán leveleit – az első közlésre való tekintettel is – betűhíven idézni. Ezek a szövegek megerősítik azt az eddig inkább anekdotikus, részben Kassák önéletírásából származó tudásunkat, hogy a szerző nem bírta a standard magyar nyelv írásos változatát (lásd például: „Kérem, én gyári munkás vagyok, s így nem értem rá a regényt helyesírásban megcsinálni. Ezt a részét csak úgy gyorsan köllött elvégezni. De ha a szerkesztő elvtársnak tetszik majd a dolog, akkor kérek szabadságot és helyesírásban is megírom.” KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, II., Dante, Budapest, 1927, 142.) Az irodalmi nyelvváltozat birtoklása és a közéleti presztízs összefüggéseiről lásd: Pierre BOURDIEU, *La production et la reproduction de la langue légitime = Uő., Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, Párizs, 2001, 67–99.

²⁴ 1889–1915, festő, Kassák 1917-ben szervezett számára posztumusz kiállítást a Ma galériájában.

²⁵ Kassák Lajos – Simon Jolánnak, [1925 karácsonya előtt], KM-lev. 2031/6, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

Kassáknak 1920 telén –, hát elég soványan élünk. A zsír már 180 korona és bizony sűrű napok vannak, hogy nem látjuk számát se.”²⁶ Ugyanezekben a hetekben arról számol be, hogy Füst Milán „ígért nekünk élelmet”.²⁷ Kassák is nélkülözött bécsi emigrációjában; évekkel később, 1924 telén Simon Jolán „80 deka szalonnát” küldött Kassáknak Bécsbe „Maticcsal,²⁸ aki holnap utazik föl”.²⁹ Simon Jolánnak nem mindig volt pénze fűtésre, emiatt betegségekkel küzdött: „már egyáltalán nem is fűtök, mert én egész nap csavargok, az Eti³⁰ pedig ha el végzi a dolgát, le megy sétálni este mindjárt ágyba bújunk és így megspóroljuk a tüzelő árát”³¹ – írja Kassáknak 1920 telén. „Beteg vagyok már vagy tíz napja. Nagyon meg hültem és nem bírtam magam ki kúrálni, mert nem volt se cukrom, se tüzelőm semmim, semmim. Föl köllött kelnem és pénz után járnom” – írja következő levelében.³² Gyakran ruhára sem volt pénzük. Simon Jolán idézett leveleiben arról panaszkodik, hogy csak egy cipője van, de „már az is elhagy”.³³ Évekkel később, már Kassák bécsi emigrációjának végén Simon Jolán egy leveléből képet kaphatunk a költő nyomorúságos ruhatáráról, amiből következtethetünk Kassákék bécsi éveinek anyagi körülményeire: „Tatának³⁴ 3 fekete inge van. Vagy a kosárban van a foltozni való között, vagy a Rudi tévedésből elvitte. Mert az ő egyik ingén, amely ugy csukódik, mint a Tatáé a nyaknál foltozás van. A Tatáén nincs. Kis lányom, nézd át a diványban lévő ruhákat, ne hogy beljűnk essen a moly. A Tatának csak 1 bőróve volt, az a piszkos” – írja.³⁵

Kassák és Simon Jolán számára az értelmiségi, művészi munka választása nem volt magától értetődő, hiszen tisztában voltak azzal, hogy eredeti szakmaik művelésével biztosabb jövedelemhez juthattak volna. Azonban anyagi kiszolgáltatottságuk ellenére a szerkesztési, művészetszervezési munkát tekintették legfőbb feladatuknak. Az 1920-as évek elején az egykori gyári munkás Kassák és Simon Jolán számára egyszer sem merült fel, hogy az 1910-es évek óta folytatott lapszerkesztői, újságírói, illetve színészi munkájuk után visszatérjenek a munkás életmódhoz.³⁶ Az alábbi

²⁶ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1920. február 18., KM-lev. 2063/25, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

²⁷ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1920. február 27., KM-lev. 2063/26, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

²⁸ Feltehetően Matics Istvánról, egy távolabbi Kassák-rokonról van szó. Köszönettel tartozom Ständeisky Évának, hogy segített az utalás felfejtésében. Kassák családfájáról lásd: CZEIZEL Endre, *Kassák Lajos családfájának és betegségeinek értékelése*, Kortárs 2001/11., 74–90.

²⁹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1924. január 30., KM-lev. 2063/33, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

³⁰ Nagy Etel, Simon Jolán lánya.

³¹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1920. február 18., KM-lev. 2063/25, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

³² Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1920. február 27., KM-lev-2063/26, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

³³ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1920. február 18., KM-lev. 2063/25, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

³⁴ Kassáknak.

³⁵ Simon Jolán – Nagy Etelnek, [1926. augusztus], KM-lev. 2067/13, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

³⁶ BALÁZS Eszter, *Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák Egy ember élete című önéletírásában az első világháborúig. A „Gyermekkortól” a „Kifejlődésig”, Múltunk 2013/2., 83–105.*

levélrészletek rávilágítanak arra, hogy a nem értelmiségi munkák folyamatos összehasonlítási alapot képeztek a(z alkalmi) szép- és közírói foglalkozáshoz képest. Kassákék számára döntések sorozatát jelentette az utóbbi választása, szemben a magyar írók többségével, akik ugyan anyagilag sokszor szintén kiszolgáltatott helyzetben voltak, de rendszerint tanár vagy jogász végzettségüként, jelentős kulturális és kapcsolati tőkékkel természetesebben mozogtak a kultúra vagy a média közegében. Simon Jolán 1925-ben például arról tájékoztatja Kassákot, hogy „holnap találkozom Ignotus Pállal és ő próbál valamit csinálni hogy abba az új ugynevezett »Karaván«[?] áruháza, amely márciusban megnyílik valamelyik lánykát elhelyezze. D. Palitól³⁷ a napokban kapok egy ember címét, aki Bécsben egy vasgyárban mérnök az valószínű be tudja vinni oda a Rudit³⁸ dolgozni. A Rudi ne menjen Párisba mert ott most rengeteg a munkanélküli magyar.”³⁹ Kassák egy 1925-ös levelében azzal kapcsolatban ironizál, hogy Simon Jolán egy időre visszatért korábbi munkájához, a modellkedéshez, amely Kassák cikkeinek időnkénti elhelyezéséhez képest még mindig biztosabb jövedelemnek bizonyult.

Mi a fenének vállaltál ülést, mért ragaszkodsz ennyire régi, rossz szokásaidhoz? [...] Én azért meg sem mentem el szénhordónak vagy vasuti pucernek. Nem, én még az atyauristennek se közeledtem a munkám felé. Ajánlom, hogy idejében hagyd ott!!! Mit csinálod majd veled, ha most belekóstolsz ebbe a jó munkába s majd itt is [Bécsben] visszatarthatatlanul keresni akarsz?!⁴⁰

A modernista és avantgárd lapok gazdasági modelljei az 1920-as évek közepén

Kassák hazatérésének előkészítése alatt, majd hazatérte után szerkesztett lapjainak gazdasági hátteréről korlátozott tudásunk van. A korban legnagyobb hatású folyóiratáról, az 1926 decemberétől 1927 közepéig megjelent Dokumentum finanszírozásáról és terjesztéséről például alig van korabeli forrásunk. Kassák lapjainak finanszírozásával kapcsolatban következtetésekre kell hagyatkoznunk, amelyeket a korabeli egyéb avantgárd és modernista lapok szerkesztéstörténete alapján fogalmazok meg. Az ekkor Kassák látókörében lévő hazai és külföldi időszak kiadványok modelleként álltak rendelkezésére ahhoz, hogy ezek alapján vagy ezekkel szemben kialakítsa folyóiratai kiadás- és szerkesztéspolitikáját.⁴¹

Kassák és Simon Jolán tisztában voltak azzal, hogy egy széles nyilvánosságot elérni képes, rendszeresen és hosszabb ideig megjelenő folyóiratnak – és a későbbi

³⁷ Talán Demény Pál, 1901–1991, kommunista politikus.

³⁸ Nagy Rudolf, Simon Jolán fia.

³⁹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925], KM-lev. 2063/56, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁴⁰ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925], KM-lev. 2031/5, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁴¹ Ehhez lásd például CSAPLÁR Ferenc, *Kassák és mozgalmainak osztrák kapcsolatai (1920–1933)* = Uő., *Kassák körei*, Szépirodalmi, Budapest, 1987.; DOBÓ GÁBOR – SZEREDI Merse Pál, „*Ausztria lényege nem a centrum, hanem a periféria.*” *Az avantgárd lapok hálózata az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamaiban 1920 és 1926 között*, Jelenkor 2018/5., 560–566.

Dokumentumhoz hasonló nemzedéki fórum szerepére aspiráló, művészeti paradigmaváltást kezdeményező lapnak ilyennek kellett lennie – megfelelő gazdasági hátteret kell teremteni. Egy politikai pártoktól gazdasági értelemben független (ugyanakkor politikus) lapot akartak létrehozni, ezért nem támaszkodhattak sem a Magyarországi Szociáldemokrata Pártra, sem az illegális Kommunisták Magyarországi Pártjára (illetve legális fedőszervezetére, a Magyarországi Szocialista Munkáspártra) – előbbinek egyébként nem állt érdekében támogatnia az avantgárdot, igaz, némi nyilvánosságot biztosított Kassáknak, utóbbi pedig megalakulásától kezdve ellenséges viszonyban állt a költővel.⁴² A nem pártok és/vagy az állam által fenntartott modernista lapoknak az 1920-as évek közepén legalább három gazdasági modellje létezett Magyarországon – Kassákék ezekkel vetettek számot.

Az első esetben a folyóirat egy kiadó számára jelentett üzletet. Tudunk ebből az időszakból olyan lapról – például a *Literatura* című irodalmi folyóiratról –, amely e modell szerint működött. A lap szerzői között modernista, sőt az avantgárdra is nyitott szerzőket is találunk.⁴³ A kiadvány profilját azonban a kiadó szabta meg.⁴⁴ Ennek megfelelően a *Literatura* nem jelentkezett a modernista lapokra jellemző programmal vagy kollektív szerkesztőségi állásfoglalással, amely leszögezte volna politikai és művészeti programját, konfrontálódva esetleg a riválisnak tekintett lapokkal is. Ehelyett újonnan megjelent regényekről közölt szakyszerű irodalomkritikákat.

Az írók saját kezdeményezéséből létrejött modernista lapok alapításával kapcsolatban a szerzők nem tudtak, a kiadók pedig nem akartak pénzügyi kockázatot vállalni. Simon Jolán egy 1920-as évek első felében Kassáknak küldött levelében egy olyan tárgyalásról számol be, amelyet modernista írók egy évkönyv és egy szépirodalmi lap indításával kapcsolatban folytattak a könyvkiadó Tevan Andorral. Zsolt Béla, Komlós Aladár, Komor András, Ignotus Pál és Nagy Lajos egy Tevan által hitellezendő kiadvány ötletével környékeztek meg a könyvkiadót („Nahát! Azt a tülekedést a koncert Tevan körül! Ilyent még nem láttam, pedig öreg fejemmel, már sok mindent tapasztaltam”). Az írók által felvázolt konstrukció szerint „egy év könyvet akarnak csinálni 3 hónaponkénti megjelenéssel. Ehhez szeretnék, ha Tevan előlegezné nekik a nyomdát és a papírt, illetve ő adná ki”. Ezt azonban a könyvkiadó elutasította, és csak egy üzletileg is biztosan megtérülő ajánlatot fogadott volna el: „Tevan egy vasat se hajlandó kockáztatni.”⁴⁵

⁴² A két baloldali párt és az avantgárd bonyolult viszonyáról lásd például CSAPLÁR Ferenc, *Munkásmozgalom és művészet. Vita a Népszavában* = Uő., *Kassák körei*, 33–81.; OLIVER BOTAR, *Lajos Kassák, Hungarian „Activism” and Political Power*, *Canadian-American Slavic Studies* 2002/4., 391–404.; KONOK Péter, *Lajos Kassák and the Hungarian Left Radical Milieu (1926–1934) = Regimes and Transformations. Hungary in the Twentieth Century*, szerk. ISTVÁN FEITL – BALÁZS SÍPOS, Napvilág, Budapest, 2005, 177–194.; K. HORVÁTH Zsolt, *A hiány. A két háború közötti munkáskultúra és a Kádár-korszak munkásmozgalmi kánonja = Tudomány és ideológia között. Tanulmányok az 1945 utáni magyar történetírásról*, szerk. ERŐS Vilmos – TAKÁCS Ádám, ELTE Eötvös, Budapest, 2012; BALÁZS, *Baloldaliság és munkáskultúra Kassák Egy ember élete című önéletrajzában az első világháborúig*.

⁴³ 1927-ben például Németh Andor és Déry Tibor is publikáltak a lapban.

⁴⁴ Ez a Lantos Adolf könyvkiadó érdekltségébe tartozó Lantos Rt. volt, amely többek között a Genius Kiadót is megvásárolta.

⁴⁵ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. február], KM-lev. 2063/61, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

A lapalapítás másik modellje a bőkezű mecénás által finanszírozott folyóiratoké volt, erre azonban ekkor Magyarországon nem lehetett lapalapítási terveket építeni. Ritkán adódott olyan támogató, aki jelentős és rendszeres összeget juttatott volna az ambiciózus modernista szerkesztőknek, és még ritkábban adódott olyan helyzet, amikor az anyagi segítségért cserébe ne követelt volna befolyást a lap működése fölött.⁴⁶ Simon Jolán levele szerint⁴⁷ például egy szénnagykereskedő személyében mecénásra számított ekkor (hiába) Földi Mihály (író, szerkesztő, újságíró) és Pintér Ferenc.⁴⁸

Az 1920-as évek közepén Kassákék is mecénást kerestek. Ugyan meglepő módon kapcsolatban álltak a hatalmi elit egyes tagjaival is, de az ő anyagi támogatásukra nem számíthattak. Remélték, de kevés valószínűségét látták annak, hogy egy mecénás („pénzember”) felkarolja létrehozandó lapjukat. Egy kísérletről tudunk, amikor kapcsolatba léptek a Nyugathoz kapcsolódó, de széles körű mecénatúrát folytató Hatvany Lajossal.⁴⁹ Kassák és Simon Jolán számára azonban ez a megoldási kísérlet (bár ők kezdeményezték) a kezdetektől fogva fenyegetést is rejtett magában, meghozzá a szellemi függetlenségük feladásával kapcsolatos félelmet. Hatvany egy rövid, udvarias levélben válaszolt Kassákék megkeresésére, amelyben az általuk kért összegnél kevesebbel, de segítette volna Kassák és Simon Jolán vállalkozását. Az avantgárd művészek azonban – egymás között – csalódottságukat fejezték ki, és megfogalmazták a szellemi termék és a szellemi termék finanszírozója közötti összefüggéssel kapcsolatos frusztrációjukat. „Mindenesetre az a legnagyobb szemtelenség, amit ez az ember tesz velünk [tudniillik, hogy nem a Kassákék által kért teljes összeget bocsátotta volna a rendelkezésükre]. Most az a kérdés, hagyjuk a bőrre ezt az 1 milliót [amit Hatvany felajánlott Kassákéknak]?! Viszont, kérdés hogy nem fogsz te a bőrödön élni mint mecénás ezt az 1 millióért [nem fog-e Hatvany mecénásként Kassák bőrén élni]. Igaz, ez buta szentimentalizmus tőlem. Ezért vagyunk mi ilyen mulyák! Tudja fene!” – írta Simon Jolán 1925-ben Kassáknak.⁵⁰

Egy harmadik a rövidebb vagy hosszabb életű avantgárd és modernista lapok esetében a legelterjedtebb modell az volt, hogy a nyomdaköltséget különböző módokon maguk a szerkesztők teremtették elő. Kassák és Simon Jolán a kezdetektől fogva piaci alapokon működő lapot kívántak létrehozni, ami az akkori körülményeket figyelembe

⁴⁶ A vita archetípusa a magyar irodalomtörténetben a Nyugat 1911-ben groteszk módon párbajjal végződő irodalompolitikai feszültsége Hatvany Lajos és Osvát Ernő között. Újabb példát lásd BALÁZS Eszter, *A „l'art pour l'art” és az „esztétizmus” körüli viták. Elefántcsonttorony és irodalompolitika ellentéte mint a modern értelmiségi identitás alapélménye: belső viták a Nyugatban (1911)* = Uő., *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról, 1908–1914*, Napvilág, Budapest, 2009, 199–204.

⁴⁷ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. február], KM-lev. 2063/61, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁴⁸ Költő, a Világ munkatársa, aki az Életrajzi Lexikon szerint 1932-ben Budapesten éhen halt. Ezt az információt megkérdőjelezi, és Pintérről bővebben ír: SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény*, Akadémiai, Budapest, 1977, 151–168.

⁴⁹ Simon Jolán – Hatvany Lajosnak, 1926. február 5. = *Levelek Hatvany Lajoshoz, vál., szerk., HATVANY Lajosné, jegyzetek, BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 79.*

⁵⁰ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. március], KM-lev. 2063/62, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

véve nagyobb részt előfizetők gyűjtését, kisebb részt pedig a lapban hirdetést elhelyező cégek megkeresését, illetve egyéb munkáikból származó jövedelmeik becsatornázását jelentette. Így működött a tíz évfolyamon keresztül megjelent Ma, az 1921 és 1927 között megjelent Magyar Írás, és később vélhetően a Dokumentum is. „Végül itt van még egy lap alapítási terv, Tamásé [Tamás Aladár], aki 54 oldalas havi folyóiratot akar kihozni, amelybe összesen 5 ember dolgozna, akik egyben fedezné[k] a nyomda költséget. Mert szerinte nem érdemes 16 oldalassal elkezdni, itt van például a francia, »Les Feuilles Litres« azt is 5 ember csinálja és az is azt hiszem 54 oldal.”⁵¹

Bécsből importált avantgárd és a platform kérdése Kassák 365 című lapja (1925)

Kassák hamar elvetette azt az életképtelennek bizonyuló modellt, amit az 1925-ben két szám erejéig Magyarországon terjesztett 365 című lap jelentett. A 365 nagyrészt a bécsi Ma egy-egy számát tartalmazta, csupán a lap címe volt különböző. Ennek az volt a magyarázata, hogy Kassák egyéb kiadványai mellett a Ma Magyarországra történő behozatalát is rendelet tiltotta.⁵² A 365-be az avantgárd és a kortárs művészeti trendeket közvetítő Ma tartalmán kívül néhány olyan költemény került, amit a lap névleges, budapesti szerkesztője, Tamás Aladár⁵³ válogatott. Kassák a 365 kiadása idején megbizonyosodott arról, hogy nem lehet a magyarországi kulturális életben külföldről importált tartalommal, a helyi viszonyrendszert figyelmen kívül hagyva megszólalni. A Budapesten szerkesztett, 1926 végétől megjelenő Dokumentum főként abban különbözött a Mától és a 365-től, hogy nemcsak nyelvi, hanem kulturális értelemben is lefordította és átértelmezte a kortárs külföldi irányzatokat, és azokat helyi (magyarországi) problémákra alkalmazta, így a Dokumentum sikeresen tudott közvetítő csatornaként működni.

A 365 esetében nemcsak a lap koncepciója volt kiforratlan, hanem (mai kifejezéssel élve) PR-ja és terjesztése sem volt megoldott. Simon Jolán és az ekkor még bécsi emigrációban élő Kassák a lap körüli praktikus ügyeket eleinte – mielőtt ezeket Simon Jolán vette volna át – jobb híján az ekkor még tapasztalatlan Tamás Aladárra bízta, aki sem a lap terjesztését nem tudta megoldani, sem azt, hogy a folyóirattal kapcsolatos hirdetéseket helyezzen el a tömegsajtóban, sem azt, hogy kritikusokat kérjen fel a 365 ismertetésére. „Leszámoltam a könyvkereskedőkkel eredmény Mentoron [Mentor Könyvkereskedés] kívül: 15 drb. Hát ezt nem lehet soknak mondani!”⁵⁴ – írja Simon Jolán 1925 májusában Kassáknak. Pár hónappal később is hasonló eredményekről számol be: „elhelyeztem a lapokat a könyvesboltokban ugyanekkor

⁵¹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. február], KM-lev. 2063/61, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁵² Igazságügyi Közlöny 1922/7., 37.; Belügyi Közlöny 1922/34., 1533.; *M. kir. belügy miniszternek 195.700/1925. B. M. számú kör-rendelete*, Belügyi Közlöny 1925/26.

⁵³ Később eltávolodott Kassáktól, és 1927 és 1930 között a Budapesten kiadott, a Kassák-féle avantgárdot erőteljesen támadó 100% szerkesztője lett.

⁵⁴ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. május], KM-lev. 2063/73, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

elszámoltam az első számmal. Az eredmény egyenlő a semmivel. Ez persze annak köszönhető mert annak idején a lapok nem foglalkoztak vele és így a kutya se tudta hogy létezik.”⁵⁵ A 365-öt nem csupán a modernista kiadványokra szakosodott, csekély számú üzletben (például a Mentor Könyvkereskedésben), hanem a tömegsajtó terjesztését is végző újságosstandokon is hozzáférhetővé kívánták tenni. A 365-nek ugyanazokon a helyeken kellett volna elérhetővé válnia, mint a naponta olykor százszáz példányszámban megjelent napi- és társasági lapoknak. „Hétfőn adnak neki választ, hogy elfogadják-e terjeszteni, vagy se mert először Gerő [György?] elolvassa a lapot. Mindenesetre jó volna ha sikerülne, mert az ő bódéjával tele van a város és lapokat leginkább ott vásárolnak az emberek.”⁵⁶ Az ezer példányban kiadott lap megjelenítésével kapcsolatos nehézségeket így részletezi Simon Jolán: „azért is nem írtam azonnal az előadásomról mert bizony a lapon kívül semmi sem érdekelt, még ez se. Képzelheted, olyan voltam, mint egy ördög. [...] Csináltattam egy keskeny címszallagot is tartalomjegyzékkel a könyvkereskedők részére. Röpcédulát a legjobb akarattal se lehetett csináltatni.” A levelezésből kiderül, hogy még a röpiratként, évente legfeljebb tíz számban megjelenő, tehát hivatalosan *nem* a folyóiratokra vonatkozó szigorúbb szabályozás szerint megjelent 365-öt is engedélyeztetni kellett: „[a lap terjesztését] a városházán kell kérvényezni. Gerő mondja, nem hiszi, hogy megengednék, mert nincs rajta jelezve Röpirat. Mért nem tetted rá?” – olvashatjuk Simon Jolánnak egy Kassák számára írott levelében.⁵⁷ A lappal kapcsolatos munkákat hátráltatta, hogy annak kiadásához semmilyen forrással nem rendelkeztek. „Egy vasa sincs a lapnak” – írja Simon Jolán,⁵⁸ egy másik 365-tel kapcsolatos levelében pedig így tudósít Kassáknak: „én egyelőre vas nélkül lézengek itt, de majd csak lesz valahogy.”⁵⁹

A 365 kommunikációját nem tudták Kassák távollétében, az ekkor még szerényebb kapcsolati tőkével rendelkező Simon Jolánnal, illetve az ekkor még inkompetens Tamás Aladárral megszervezni. Simon Jolán arról panaszkodott, hogy Tamás Aladár „nem képes egy komünikét írni”, akinek egyébként „mindenre csak az volt a válasza, hogy ő ezt képtelen megcsinálni. A könyv kereskedőknek nagyon nincsen ki hordja a lapot, de egyébre képtelen.” Ezért Simon Jolán próbálta meg átvenni a 365 terjesztése és kommunikációja körüli ügyeket: „a lap általában tetszik. Míg a könyvkereskedőknek is a lapokat nyomom most, hogy mindenképpen irjanak róla. A kis Zelkovitsal [Zelk Zoltán] megbeszéltem hogy Szatmárra egy barátjával irat a Szatmári lapba. Veltnernél⁶⁰ voltam, a cikkei hamarosan jönni fognak.”⁶¹ Később beszámol arról, hogy milyen eredményeket ért el a 365 sajtóvisszhangjának meg-

⁵⁵ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1925. július 3., KM-lev. 2063/59, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. március], KM-lev. 2063/70, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁵⁹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1925. július 3., KM-lev. 2063/59, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁶⁰ Weltner Jakab, a Népszava állandó munkatársa.

⁶¹ Uo.

szervezésével kapcsolatban: „itt küldöm a Világban megjelent elég buta komünikét Dénes Janka írta. De mégis jó hogy jött. 8 órai [újság] a napokban fog írni holnap fölmegegyek a Népszavához és Magyaroszához újra. Genton⁶² a Szózatba ír. Holnap délelőtt a Nemzeti Újságnál próbálok Szegedi Istvánnal beszélni. Gellért Oszkárt is hétfőn délelőtt találom.”⁶³

Kassák a két számot megélt 365 rövid karrierjét kudarcként értékelte – a nagyrészt Bécsből importált tartalommal megjelent, Budapesten előállított és (kevésbé hatékonyan) hirdettet és terjesztett lap nem volt alkalmas arra, hogy Kassák hazatértét és a magyar irodalmi mezőben való pozíciószerezését szolgálja. „A 365 ügye egyáltalán nem izgat, *semmit ne csinálj az érdekében*. Fontos csak az, hogy az önéletrajzommal történjen valami [az *Egy ember élete* jelenhessen meg könyv alakban]” – írja ugyanebben az évben, 1925-ben Simon Jolánnak.⁶⁴ Legkésőbb ekkor vált világossá Kassák számára, hogy a magyarországi kulturális életben csak úgy jelenhet meg saját platformmal, ha témáit, szerzőit és lapjának terjesztését a helyi viszonyokhoz igazítja.

A hazatérés adminisztratív feltételei – a depolitizáltság (1924–1926)

Kassák magyarországi mozgásterét és később a Dokumentum jellegét meghatározták azok a jogi feltételek, amelyek között visszatérhetett az országba emigrációja után. Hazatérését nemcsak magyarországi kapcsolatainak felélesztésével és kiterjesztésével, valamint a magyarországi sajtóvitákba való bekapcsolódással, hanem adminisztratív úton is előkészítette. Ez utóbbi volt ugyanis hazatérésének fő akadálya. A Tanácsköztársaság bukását követően elfogatóparancsot léptettek érvénybe ellene. Kassák és Simon Jolán éveken keresztül tartó munkájának, valamint egy amnesztiarendelethez köszönhetően Kassák végül 1926 őszén térhetett vissza az országba. A Kassák és Simon Jolán közötti levelezésből rekonstruálható, hogy pontosan hogyan és kikhez folyamodtak amnesztiáért, útlevélért, vagy egyszerűen csak információért azzal kapcsolatban, hogy érvényben van-e még Kassák ellen az elfogatóparancs Magyarországon. Ezúttal csak arra szorítkozom, hogy ennek a folyamatnak Kassák későbbi tevékenysége szempontjából két fontos aspektusára rávilágítsak. Egyrészt arra, hogy Kassák hazatérésében a hazai politikai, gazdasági és kulturális elitek szereplőinek is része volt; a parlamentáris baloldalnak, vagyis a Magyarországi Szociáldemokrata Párt képviselőinek csakúgy, mint a Bethlen-kormányhoz kötődő szereplőknek. Másrészt arra, hogy Kassák hazatérése nem kimondott amnesztia útján (ez szükséges, de nem elégséges feltétele volt visszatérésének), hanem hallgatóságosan, számos megszorítással, elsősorban a politikai szerepvállalásról való lemondás feltételével valósulhatott meg. Ez a két körülmény – az establishment közreműködése Kassák hazatértében, ugyanakkor Kassák bizonytalan, fenyegetett helyzete hazatérte után – meghatározta

⁶² Genthon István művészettörténész.

⁶³ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. május], 2063/73, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum. Nem találtam nyomát, hogy végül megjelentek volna a 365-ről szövegek a Nemzeti Újságban vagy a Szózatban. A Népszava hozott róla hirtetést.

⁶⁴ Kassák Lajos – Simon Jolánnak, [1925], KM-lev. 2031/21, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

a költő későbbi tevékenységét, így a Dokumentum profilját is, amely emiatt depolitizált, társadalmi és politikai kérdésekben csak ártételes módon megnyilatkozó,⁶⁵ a kulturális hegemoniát kritizáló, de nem élesen támadó lapként működhetett.⁶⁶

Az amnesztiáról Kassákék a hazatérést megelőző két évben semmi biztosat nem tudtak; Kassák egy 1926 őszén kelt levelében még így ír Bécsből Simon Jolánnak: „[1926] karácsonyra lesz talán amnesztia s akkor talán az én ügyemben is változás áll be. Mit gondolsz erről?”⁶⁷ A költő hazatérését a kapcsolati, szimbolikus és politikai tőkék pártokon, intézményeken és irodalmi csoportokon át történő áramlása, formális és informális kapcsolatfelvételek és intézkedések sorozata segítette elő. Ezen a helyen a hazatérést segítő és gátló szereplők sokféleségét hangsúlyozom, azt az összetettséget, ahogy ebben az ügyben a közjogi, politikai és gazdasági struktúrák metsztek egymást. Kassák hazatérésének adminisztratív hátterét Csaplár Ferenc foglalta össze tömören:

Kassák 1924 tavaszán kezdett foglalkozni a hazatérés gondolatával. 1924. június 30-án dr. Györki Ernő ügyvédnek, a szociáldemokrata párt parlamenti frakciója tagjának közvetítésével beadványt juttatott el a budapesti királyi ügyészséghez. Ebben kérte, hogy a proletárdiktatúra alatti tevékenysége miatt indított büntető-eljárást szüntessék meg. Dr. Strache Gusztáv királyi főügyész indítványára a királyi büntetőtörvényszék vádtaánca 1924. szeptember 3-án az érvényben levő bűnvádi eljárást elévülés címén megszüntette. Kassák ennek ellenére még jó ideig nem szánta el magát a hazatérésre.⁶⁸

Annak, hogy Kassák még két évig, 1926-ig nem tért haza Magyarországra, az volt az oka, hogy az 1924-es részleges amnesztiát adó kormányrendelet után⁶⁹ sem rendelkezett magyar okmányokkal, továbbá nem lehetett benne biztos, hogy beengedik-e az országba, és ha beengedik, nem utasítják-e ki, vagy fogják el. Ezért informálisan és formálisan is igyekezett tájékozódni és intézkedni. Kassák és Simon Jolán az útlevél

⁶⁵ Depolitizáltság alatt azt értem, hogy az eredendően politizáló (hiszen művészi és társadalmi programot is hirdető) avantgárd lapok Magyarországon külső kényszerek miatt politikai jellegüket részben vagy teljesen elkendőzték, hogy munkatársaik politikai véleménynyilvánításuk miatt ne legyenek számon kérhetők. A depolitizáltság eltér az apolitikusságtól és az antipolitikától. Utóbbival kapcsolatban lásd KONRÁD György, *Antipolitika. Közép-európai meditációk*, AB, Budapest, 1986.; Klara KEMP-WELCH, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, I. B. Tauris, New York, 2014.

⁶⁶ Kassák lapjainak történetét végigkíséri ez a motívum. A háborúellenes A Tett (1915–1916) betiltása után kiadott Ma az első világháború végéig kerülte a nyílt politikai állásfoglalást. Erről bővebben lásd BALÁZS Eszter, *Antimilitarizmus és avantgárd. A Tett (1915. november – 1916. október)*, Literatura 2015/4., 339–366.

⁶⁷ Kassák Lajos – Simon Jolánnak, [1926 ősze], KM-lev. 2032/1, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁶⁸ CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos levelesládájából = A virágnak agyara van. In memoriam Kassák Lajos*, szerk. POMOGÁTS Béla, Nap, Budapest, 2000, 103.

⁶⁹ Az 1924-es kormányzói amnesztiarendeletről és hatásáról a baloldali kultúrára bővebben lásd VARSÁNYI Erika, *Az MSZDP munkás kulturális egyesületeinek tevékenysége a két világháború között = A magyar szociáldemokrácia kézikönyve*, főszerk. VARGA Lajos, Napvilág, Budapest, 1999, 302.

megszerzése érdekében például a Nyugat szerkesztőinek segítségét is kérte. Simon Jolán 1925-ben így ír Kassáknak:

Nyugatékat kértem, hogy adjanak pár sort hogy egyszer náluk voltál alkalmazva, de Osvát [Ernő] nem adott, ijedten mondta, hogy ez okirathamisítás lenne. Ez hát elesik. Várynál⁷⁰ voltunk Dr Földessel.⁷¹ Egy nyilatkozatot köll aláírnod, ahol becsület szavadra fogadod politikai szervezésben részt nem veszel gyűlést nem vezetsz stb. Azonkívül a Nyugattól egy írást hogy munka társ vagy, mert úgy gondolja Váry ha van biztos megélhetésed nem leszel kénytelen a komunisták közé menni. Ahogy a Váry László [?, Albert] a forradalmárt elgondolja! De legyünk őszinték általánosságban igaza van. Ezt az írást Osvát készségesen adja.⁷²

Kassák hazatérését tehát számos bizonytalanság övezte, éppen azért, mert annak előkészítése nagymértékben informális módon, hivatalos személyektől származó nem hivatalos információkra alapozva zajlott.⁷³

Kassák szociáldemokrata párthoz kötődő támogatóinak segítségét is remélte útlevelének megszerzéséhez. Valóban talált a pártban befolyásos támogatókat, magának a pártnak a kiállása Kassák mellett azonban sokáig egyáltalán nem volt egyértelmű. Simon Jolán először 1925-ben tudósít arról, hogy „főnt voltam Bresztovszkynál⁷⁴ próbálunk valamit csinálni ügyedben.”⁷⁵ Simon Jolán nem sokkal később így tájékoztatja Kassákat:

milyen kétségbeesetten lassan mennek ezek a hivatalos dolgok! A honosítási kérvényed, most a városházán van. Most azt sürgetem Bresztón [Bresztovszky Ede] keresztül, hogy onnan a belügybe küldjék. Ha már a belügyben van, az akta számot megkapjuk és ezt a számot átadja Bresztó annak a képviselőnek, aki vállalta az ügy soronkívüli elintézését, ami szerintük 3 napig tart.

Simon Jolán ezután azt javasolta Kassáknak, hogy jöjjön haza határátlépési igazolvánnyal, mert ebben az esetben nem kell megvárnia a honosítási igazolást. Ahogy írja:

⁷⁰ Váry Albert, 1875–1953, ügyvéd, politikus, 1919 szeptemberétől budapesti főügyész, 1921-től koronaügyész-helyettes, 1923 és 1926 között az emigránsok hazatérésében működött közre. Az ügynek megnyerte Nagy Emil és Pesthy Pál igazságügy-minisztereket, illetve a miniszterelnököt, Bethlen Istvánt is. Tevékenységének eredményeképpen 1924 és 1926 között számos emigráns térhetett vissza Magyarországra.

⁷¹ Földes Béla, 1848–1945, közgazdász, szocialista politikus, egyetemi tanár, miniszter, az MTA tagja, az 1920-as években a Társadalompolitikai Társaság elnöke.

⁷² Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925], KM-lev. 2063/51, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁷³ Nádass József évtizedekkel későbbi visszaemlékezése szerint Kassák hazatérte után még egy ideig bujkálni kényszerült: „Kassák ügye nehezebb volt, a határon valahogy átszúszva egy ideig Pátzaynál [Pátzay Pál, szobrász] és másoknál bujkált. Amint szabadabban mozoghatott, azonnal kiadtuk a Dokumentumot...” – Nádass József visszaemlékezése (az interjút Tverdota György és Merva Mária készítették). *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársaik emlékezései*, szerk. M. PÁSZTOR József, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1975, 69.

⁷⁴ Bresztovszky Ede, 1889–1963, író, újságíró, 1910-től a Népszava rendes munkatársa, 1925 és 1935 között a fővárosi törvényhatósági frakció tagja.

⁷⁵ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925], KM-lev. 2063/49, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

„mert illetőségi nélkül nem adnak útlevelet és illetőségit csak honossági igazolvánnyal kaphatsz.”⁷⁶ Kassák ekkor még nem kísérelte meg a határátlépést. Habár Mihály⁷⁷ a magyar követségnél járt közben az útlevélért 1925 februárjában.⁷⁸ 1926 elején Simon Jolán informálisan arról értesült, hogy „dacára nincs eljárás ellened [Kassák ellen]”, egyelőre mégsem „szorgalmazza a honosításod”.⁷⁹ Habár Mihály a külügyminisztériumnál igyekezett Kassák számára útlevelet szerezni. Megpróbálta elérni azt, hogy – amint Simon Jolán írja – „kíméljenek meg téged mindenféle zaklatástól”, illetve „privátim beszél” az illetékesekkel, hogy „ne tegyék magukat nevetségessé, végeredményben te egy Európai hírű művész vagy veled nem lehet így eljárni. Így szerinte el fog mindent intézni. El hiszem neki, mert ő első rendű kijáró.”⁸⁰ A sikeresebb érdekérvényesítés miatt Kassák számára fontos volt, hogy ne csak egy-egy szociáldemokrata politikus álljon ki hazatérése mellett, hanem egységesen a szociáldemokrata párt. A kollektív állásfoglalást a pártvezetőségnek kellett elfogadnia. A levelezésből arra következtethetünk, hogy a szavazás eredménye nem volt előre borítékolható. Kassák attól tart egyik Simon Jolánnak írott 1926-os levelében, hogy „hiába mondod hogy érthető azért én még sem értem ezt a huza-vonát. Amint látom a szoc-demeknek nem fáj értem a fejük.”⁸¹ Simon Jolán 1926 júliusában arról ír Kassáknak, hogy „kedden lesz a P. V. nek [a szociáldemokrata pártvezetésnek] ülése Monus⁸² és Veltner⁸³ előterjesztik ügyed és állítólag verekedni is fognak érte. Istenem, mit nem adnék, ha sikerülne!”⁸⁴ Simon Jolán egy következő levelében arról olvashatunk, hogy a „P. V. javadra szavazott, de mint utólag kisült nem sok hasznát veszem. Most az ő szimpátiájukkal más oldalon fúrom a dolgot, azt hiszem sikerrel.”⁸⁵ Nem sokkal később pedig így ír: „minden baj dacára is HURRÁ! HURRÁ! HURRÁ! P. V. ülés javunkra döntött. Holnap kapom meg az írást, amellyel fölmegegyek az illetékesekhez. Mégis csak sokat jelent az, ha a te helyzeted stabilizálva lesz.”⁸⁶

Kassák és Simon Jolán a hivatalosságok segítségét is kereste. A költő ügye a hatalom (illetve a hatalom egyes, fontos képviselői) számára is szimbolikus üggyé vált. A bethleni konszolidáció része volt, hogy elősegítették (pontosabban egy idő után már nem akadályozták) a nemzetközileg beágyazott művészek, így Kassák hazatérését. 1926 áprilisában Simon Jolán arról ír Kassáknak, hogy „fölkérem itt [Buda-

⁷⁶ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925], KM-lev. 2063/56, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁷⁷ 1874–1958, ellenzéki újságíró, 1925-től az Ujság munkatársa.

⁷⁸ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1925. február], KM-lev. 2063/61, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁷⁹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. január 23., KM-lev. 2063/115, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Kassák Lajos – Simon Jolánnak, [1926], KM-lev. 2031/26, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸² Mónus Illés, 1880–1944, szociáldemokrata politikus, 1922 és 1927 között vezetőségi tag, újságíró.

⁸³ Veltner Jakab, 1873–1936, szociáldemokrata politikus, 1924-től a Népszava szerkesztője.

⁸⁴ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. július], KM-lev. 2063/145, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸⁵ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. augusztus], KM-lev. 2063/147, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸⁶ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. augusztus], KM-lev. 2063/149, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

pesten] egy minisztériumi embert, aki hosszú ideig a Bécsi Magyar követségen volt és sok embert haza segített. Megígérte, hogy utána néz annak, hol akadt meg az ügy és miért. Nem valami szimpatikus pofa, de nincs tőle semmit tartanom. Csak nyilvánvaló és köztudomású dolgokat beszéltem vele. Ne félj!”⁸⁷ Simon Jolán 1926 májusában–júniusában Kassáknak írott leveléből kiderül, hogy Kassák hazatérése érdekében egy Bethlen-kormányhoz kötődő újságíró is részt vett. Amint írja:

„Ügyed, most egy kurzus újságíró, aki ügyvéd vette a kezébe. Azonkívül, hogy ügyed intézi, azt mondja, bátran haza jöhetsz, mert nem utasítanak ki, minthogy a honosítási kérvényed be van adva. Akár cseh útlevéllel is jöhetsz. Én persze ellene vagyok a cseh útlevélnek.”⁸⁸

Simon Jolán egyik következő, 1926 júliusában kelt leveléből kiderül, hogy Kassák honosítási ügye magasabb szintre került.

„Képviselő fönt volt referensnél, aki azt mondta Rakovszky belügy miniszter⁸⁹ magához vette aktáid és kijelentette, hogy ez az ő ügye egyben a referens csodálkozott hogy a képviselő ilyen ügyet vállalt. Napokban beszél képviselő a miniszterrel ebben az ügyben. nehéz pasas vagy te barátom!”⁹⁰

Kassák pozíciójának bizonytalanságára, és egyben a hazatérés visszhangjának kiterjedtségére jellemző, hogy visszatérését álhírek is övezték. Kassák 1926 tavaszára–nyárára tervezett (a fennmaradt levelezés szerint több állomásos) erdélyi előadókörútja jelentős magyarországi és erdélyi sajtóvisszhangot váltott ki, annak ellenére, hogy az út végül nem valósult meg. A hírek többek között Kassák feltételezett öngyilkosságáról, valamint állítólagos romániai letartóztatásáról szóltak. Az Est 1926 áprilisában (hónapokkal Kassák tényleges hazatérése előtt) a következőképp tudósított:

„A nagyváradi sigurancia nagy kommunista összeesküvés nyomára jutott. Összesen 18 gyanús embert tartóztattak le. Az összeesküvőknek az egyik Nagyváradhoz közeleső tanyán volt jól berendezett nyomdájuk, sőt rádió felszerelésük is. Eddig csak arról érkeztek híradások, hogy a letartóztatottak között van Kahána Mózes aktivista költő, most azonban arról is hír érkezik Nagyváradról, hogy a 18 kommunista között letartóztatásba került Kassák Lajos is, aki hosszú ideig Bécsben volt emigráns, és akiről legutóbb olyan hírek terjedtek el, hogy a köz-eljövőben vissza akar térni Budapestre.”⁹¹

⁸⁷ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. április 27., KM-lev. 2063/126, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸⁸ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. május], 1926. június 8., KM-lev. 2063/138–139, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁸⁹ Rakovszky Iván 1922 és 1926 között belügyminiszter volt.

⁹⁰ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. július], KM-lev. 2063/141, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁹¹ [n. n.], *Állítólag Kassák Lajost is letartóztatták Nagyváradon*, Az Est 1926. április 1., 10.

A hírt több lap lehozta (igaz, később annak cáfolatát is). Mindenesetre 1926-ban a magyar sajtó is azt sugallta, hogy reális esély van arra, hogy Kassák ellen korábbi politikai tevékenysége miatt Magyarországon vagy külföldön eljárás folyjék.⁹²

Kassáknak nemcsak arról kellett megbizonyosodnia, hogy Tanácsköztársaság alatti tevékenysége miatt nem utasítják ki Magyarországról, vagy nem indul ellene eljárás, hanem azt is igazolnia kellett, hogy az emigráció alatt nem folytatott politikai tevékenységet. 1926 márciusában Simon Jolán azt írja Kassáknak a külügyminisztertől származó információra hivatkozva, hogy „gyere át a határon, bátran jöhettek, mert semmiféle eljárás sincs már ellened”,⁹³ ugyanakkor Földes Béla „privát véleménye az, hogy nem fognak haza engedni”, amely vélekedésben osztoztak Bresztovszky Edével, aki szerint „ha haza jössz, kiutasítanak. De próbáld meg, semmit se kockáztatsz vele.”⁹⁴ Párhuzamként egy másik avantgárd szereplő esetét idézik fel: „Bortnyikot”⁹⁵ kiutasították azon a címen, hogy ő annak idején a Ma munkatársa volt. Egy gyöngye ígéretet kapott, ha a Németországi rendőrség részére erkölcsi bizonyítványt állít ki, hogy semmiféle politikai mozgalomban nem vett részt.⁹⁶ Simon Jolán 1926 májusában viszont arról értesíti Kassákot, hogy „Bortnyikot véglegesen kiutasították, pedig főpapoktól, méltóságoktól vitt igazolványt, hogy jó fiú volt a diktatúrában.”⁹⁷ Ezért szociáldemokrata pártfogói azt javasolták Kassáknak, hogy egyik politikai szempontból esetleg kényes (és valóban, Kassák hazatérte után annak is bizonyuló) kiadványával kapcsolatban írjon kérvényt a külügyminiszternek.

Kassák 1924-ben Bécsben megjelentetett *Álláspont* című, *Tények és új lehetőségek* alcímű munkájáról van szó, amely a forradalmak bukása után írott számvetés arról, hogy a baloldalnak miként kellene újraszerveznie magát. Az „új erőkhöz jutott burzsoázia ellenforradalma” szerinte „a magyar munkásságot embertelen kínokra ítélte, halálbaverte és ítéli és veri még ma is”.⁹⁸ Kassák brosúrájában úgy véli, hogy a baloldalnak nem irreális, gazdasági és politikai szerveződésre van szüksége (szemben a KMP aktuális törekvéseivel), hanem a kultúra területén végzett munkára, önművelésre, művészeti kérdésekkel való foglalkozásra, amely alapot teremthet a „konstruktőr”, az „új ember” megteremtéséhez. „Túl kell lépniünk a forradalom romantikus képzelgéseire, és meg kell kezdenünk a forradalmi cselekedetre történelmi és gazdasági helyzeténél fogva képes ember és osztály kulturális és ideológiai előkészítését is”⁹⁹

⁹² [n. n.], *Kassák Lajost nem tartóztatták le Nagyváradon*, Az Est 1926. április 11., 9.

⁹³ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. március], KM-lev. 2063/119, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁹⁴ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. április 20., KM-lev. 2063/124, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁹⁵ Bortnyik Sándor festő, Kassák egykori munkatársa, majd riválisa.

⁹⁶ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. április 12., KM-lev. 2063/125, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁹⁷ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. május], KM-lev. 2063/128, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

⁹⁸ KASSÁK Lajos, *Álláspont. Tények és új lehetőségek*, Julius Fischer, Bécs, 1924, 5. A kérdés hátteréhez lásd KONOK, I. m.

⁹⁹ KASSÁK, *Álláspont*, 12.

– írja. Összefoglalóan kijelenti, hogy a „munkásság ideológiai képzése ma pozitív értékű munka”, míg a „kommunista pártok gazdasági és politikai munkássága ma negatív értékű munka.”¹⁰⁰ A kiadványban azonban Kassák élesen kritizálja az 1920-as évek eleji magyarországi politikai körülményeket, és kommunistának vallja magát, a legfontosabb politikai szervezetnek pedig a kommunista pártokat tartja (amelyeket egyébként kiadványában erőteljesen bírál is). Kassáknak és Simon Jolánnak hivatalos és/vagy tekintélyes személyektől igazolásokat kellett szerezniük azzal kapcsolatban, hogy az *Álláspont* ennek ellenére nem tartalmazott politikai felbujtást, emellett nem került kereskedelmi forgalomba, így nagyobb nyilvánosság elé. Simon Jolán 1926 májusában arról számol be, hogy Váry Albertnél járt, aki

azt mondta írjak egy kérvényt a miniszternek, hogy az álláspont több mint 2 éve jelent meg, nem támadja a kurzust, azonkívül soha részünkről nem küldtünk Magyarországra, egyetlen példányt se. Ezt ma Földessel [Földes Béla] megírom és holnap felviszem hozzá. Azt mondta, Pünkösdre haza jöhetsz. Persze a jámbor nem tudja, hogy nem az a legnagyobb baj, hogy ők hazaengednek-e vagy se. [...] Ez a ketrec jól össze van kovácsolva! Tegnap tudtam meg, ha mint idegennek meg is adják a tartózkodási engedélyt és mondjuk sikerül megszerezni egy évre akkor is azt bármikor jogukban van vissza vonni.¹⁰¹

Simon Jolánnak 1926 szeptemberére sikerült megszereznie Kassák honosítási iratait, amitől azt remélték, hogy automatikusan az útlevél kiadásával jár. „Amint látod, erre az ünnepélyes alkalomra nem ceruzát, hanem tintát használok” – írja Kassáknak Simon Jolán.

Stilusosabb lett volna, ha a véremmel írok, de avval viszont kénytelen vagyok takarékoskodni. Azt hiszem tudod miért. Hát MEGVAN!!! Budapesti illetőségű vagy!!! Ma ½ 2 órakor kaptam meg a bizonyítványt. Azt mondja az ügyvéd, hogy most kénytelenek lesznek kiadni az útleveled. De erről még beszéllek a Titkárságban is.¹⁰²

Simon Jolán három nappal később írott leveléből arra következtethetünk, hogy hamarosan elgördültek az utolsó adminisztratív akadályok is Kassák hazatérése előtt. A levélben csak ennyi áll: „remélem, ez az utolsó levelem és a többi mondanivalómat szóval fogom elmondani.”¹⁰³ Kassák azonban attól tartott, hogy magyar területre lépve letartóztatják. 1926 októberében, közvetlenül hazatérése előtt így ír Nádass Józsefnek, későbbi munkatársának a Dokumentumnál:

¹⁰⁰ Uo., 19.

¹⁰¹ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, [1926. május], KM-lev. 2063/128, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

¹⁰² Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. szeptember 10., KM-lev. 2063/155, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

¹⁰³ Simon Jolán – Kassák Lajosnak, 1926. szeptember 13., KM-lev. 2063/156, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

Kedves Nádass, egyszer mindennek a végére érünk és így valószínűleg a mi készlődésünknek is. Csütörtökön indulunk, ha valami az uton közbe nem jön (de már tudomásomra jutott, hogy közbe fog jönni) akkor ezen a napon már Pesten is leszek. Nem kívánatos, hogy érkezésünkről sokan tudjanak. A kellemetlenségeim enélkül is meg lesznek. Rossz érzéseim vannak az egész ügygel szemben. Még a maga verssora is eszembe jutott – „és a határon agyonverték a csendörök.” De talán nem egészen így lesz. Lehet, hogy csak a derekam fogják eltörni – ez a kijavított verssor szerint azon elfognak a mentők.¹⁰⁴

Minden jel arra utal, hogy Kassák Budapestre történő visszaérkezése – előzetes félelmei ellenére – fennakadások nélkül zajlott. Az is valószínű, hogy inkognitóban, vagy legalábbis feltűnés nélkül tért haza Budapestre. Zelk Zoltán anekdotikus visszaemlékezésében a következőképp olvashatunk erről: „Kassákot egyszer láttam másmilyennek [nem elhíresült kalapjában és orosznyakú ingében]: 1926-ban, a Keleti pályaudvar peronján. Illegálisan érkezett haza Bécsből, s hogy »felismerhetetlenné« tegye magát, csúcsos kalapja tetejét begyűrte, s nyakkendőt, méghozzá csokornyakkendőt kötött...”¹⁰⁵

Kassák hazatérésének jelentős magyarországi sajtóvisszhangja volt, amit részben ő maga generált saját legitimációja érdekében, de úgy tűnik, a fősodorbeli sajtóban is hírértéke volt hazaérkezésének. Egy ezt ünneplő, és a költő addigi életművét is áttekintő apologetikus cikk ugyan azt írja,

a legnagyobb csendben, mindössze néhány újság adott róla hírt, Kassák Lajos, az új magyar művészet megalakítója, a mai társadalom legmegátalkodottabb magyar ellensége, visszatért kiindulási helyére, Budapestre. Az elbujdosott poéta kilenc [sic!] évi csatangolás után megtért az ősi röghöz és az új csatákat már Budapesten fogja megvívni az örök verekedő.¹⁰⁶

De már 1926 november elején interjú is megjelent Kassákkal, aki „hétévi távollét után ma visszaérkezett Budapestre”¹⁰⁷, és több más újságcikk is hírt adott a hazatértéről.¹⁰⁸

Kassák hazatérés utáni éveit, tehát az 1926 végi és 1927-es időszakot, amikor a Dokumentum főszerkesztője volt, egy nyilatkozat megtétele határozta meg a leg-

¹⁰⁴ Kassák Lajos – Nádass Józsefnek, [1926. október], KM-lev. 2000, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum.

¹⁰⁵ ZELK Zoltán, *Kassák Lajos = Kortársak Kassák Lajosról*, szerk. ILLÉS Ilona – TAXNER Ernő, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974, 79.

¹⁰⁶ CSUKA János, *Kassák Budapesten*, [?] 1926. [?] Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, újságkivágot-gyűjtemény, n. 17.

¹⁰⁷ [n. n.], *Más a leírás, más a megírás...*, Magyar Hírlap 1926. november 7., 17.

¹⁰⁸ Például: [n. n.], *Kassák Lajos ellen minden eljárást megszüntettek*, Pesti Napló 1926. november 13., 2.; [n. n.], *A Kassák ellen kiadott elfogatóparancsot visszavonták*, Népszava 1926. november 20.; Révész Mihály cikkgyűjteménye, Politikatörténeti Intézet, n. 25.; [n. n.], *Visszavonták a Kassák Lajos ellen kibocsátott elfogató parancsot*, Budapesti Hírlap 1926. november 20., 11.

erőteljesebben, amelyet még 1925 végén tett Bécsben, és amelyre a fent idézett levelezésben is történik utalás. A nyilatkozat szerint:

Becsületszavamat adom, hogy az országba való visszabocsátásom után nem veszek részt politikai pártnak, egyesületnek vagy szervezetnek szervezésében vagy összehívásában, ily gyűléseken tisztet nem viselek és fel nem vállalom, nem leszek politikai jelentőségű lapnak szerkesztője, kiadója, politikai tartalmú közlést sajtó útján sem saját nevem alatt, sem névtelenül vagy más neve alatt közzé nem teszek, és általában minden szembetűnő politikai tevékenységtől és magatartástól tartózkodni fogok.¹⁰⁹

A rendelkezésünkre álló források alapján Kassák ezt a nyilatkozatot a Dokumentum szerkesztése idején szóról szóra betartotta. A lap depolitizált jellegét részben az magyarázza, hogy a főszerkesztő a fenti nyilatkozat értelmében kénytelen volt öncenzúrát gyakorolni.

A fenyegetettség érzését növelhette, hogy bár Kassákot 1926 őszén végül atrocitások nélkül engedték be Magyarországra, azonnal eljárás indult ellene a fentebb már említett *Álláspon*t című kiadvány miatt. Strache Gusztáv királyi főügyész indítványa szerint

[Kassák] bevallott célja ama munka megindítása, amellyel a kommunista emigráció ez ideig adósa a magyar forradalomnak és az ellenforradalom terrorja alatt kintlódó magyar munkásságnak. [...] A kommunista pártot a munkásság új nemzetközi erőképviseletének nevezi. A társadalmi forradalmat jelenti ki az emberi élet módosítása végett az egyetlen forrásnak [sic!]. Dicsőíti Lenint, mint a konstrukció emberét. Meg kell találnunk – mondja – annak a forradalmi munkának a módját, amely a nyílt fegyveres akcióig hasznossá teszi az átmeneti időt. – A kommunista párt anyja és felnevelője az új embernek. – Megállapítja, hogy az első tennivaló pártiskolák felállítása. Ezek részére programot közöl. A burzsoá társadalom halálát és a forradalom szükségét hirdeti...¹¹⁰

A Magyar Újságírók Egyesülete 1926. november 18-án beadványt intézett Strache főügyészhez Kassák érdekében, csatolva hozzá egy mások mellett Kosztolányi Dezső, Karinthy Frigyes és Heltai Jenő által is aláírt levelet, amelyben arra kéri az ügyészt, hogy „Kassák Lajos írotársunk azon kérelmére, hogy az ellene folyamatba tett új bűnvádi ügyben szabadlábbon védekezhessék – kegyesen helyet adni méltóztassék.”¹¹¹ A Julius Fischer Verlag¹¹² pedig 1927. február 24-i keltezéssel a következő igazolást adta a bíróságnak:

¹⁰⁹ KASSÁK Lajos, *Nyilatkozat*, 653. f. 3/T, 1925/57996, Bécs, 1925. december 11, Párttörténeti (ma: Politikatörténeti) Intézet Archivuma. Közli *A virágnak agyara van*, 137.

¹¹⁰ Idézi MARKOVITS Györgyi, *Kassák Lajos az osztálybíróság előtt*, Magyar Könyvszemle 1967/4., 371–376.

¹¹¹ *Uo.*

¹¹² Kassák bécsi kiadója; Julius Fischer a költő Gömöri Jenő álneve volt.

Kassák Lajostól *Álláspont* cím alatt kiadásomban megjelent könyv a könyvkereskedelemben nem került. A könyv kizárólag mint kézirat, zárt borítékban bizonyos személyek részére küldetett. Tartalma, vitajellegénél fogva belekapcsolódik a kommunista pártban annakidején folytatott elméleti harcokba. A könyv 300 példányban jelent meg, ebből 150 szétküldetett, a többi pedig makulaturaként lett megsemmisítve. Egyetlen egy könyv sem küldetett Magyarországra, sem nyilvános könyvkereskedésben nem árusított és ma sem kapható sehol.

Kassáknál 1926 decemberében házkutatást tartottak a kiadvány miatt. A Magyarország erről a következőképpen tudósított:

ma délután két óra tájban detektívek jelentek meg a Markó utcai ügyészségen. Néhány perc alatt elterjedt a hír, hogy a detektívek Kassák Lajos aktivista költő, a Ma című folyóirat volt szerkesztőjének ügyében jelentek meg az ügyészségen. Néhány nappal ezelőtt, az egyik reggeli újságban interjú jelent meg Kassák Lajostól. Az interjú szerint Kassák Budapestre érkezett, és tett nyilatkozatot egy újságíróknak, amikor ez a főkapitányság tudomására jutott, azonnal feljelentést tettek az ügyészségnek. Az ügyészségen a nyomozólevél értelmében az ügy referensének, Miskolczy Ágost dr. ügyészé a lelnöknek jelentése alapján megtették a letartóztatási indítványt, amelynek birtokában a főkapitányság ma délelőtt úgy intézkedett, hogy Kassák lakását kutassák fel és őt tartóztassák le.¹¹³

A körözésről sok más lap is tudósított; a Budapesti Hírlap fenyegető közleménye például így fogalmaz: „Kassák Lajos kommunista írónak néhány nappal ezelőtt sikerült hazajönnie a bécsi »emigrációból« Budapestre.”¹¹⁴ Az *Álláspont*tal kapcsolatos ítéletet végül évekkel később, 1930-ban hirdették ki: a kiadvány eszerint „az izgatás tényálladási elemeit megvalósítja”, de mivel a bűncselekmény elévült, Kassákot felmentették.¹¹⁵

Összefoglalás és kitekintés

A hazatérés utáni évek és a Dokumentum (1926–1927)

Az 1926-ban és 1927-ben Budapesten Kassák Lajos, Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor és Nádass József szerkesztésében megjelent, nemzedékszervező ambícióval fellépő avantgárd lap, a Dokumentum munkatársai a korabeli folyóirat-piac nagy részét a kulturális hegemonia létrehozójának vagy fenntartójának tekintették, amely különböző esztétikai és intellektuális színvonalon a magyarországi kulturális és politikai status quót erősítette vagy legitímálta. Kassákék nézőpontjából a jelentős

¹¹³ [n. n.], *Letartóztatási indítvány Kassák Lajos ellen*, Magyarország 1926. december 13., Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, újságkivágat-gyűjtemény, n. 26.

¹¹⁴ [n. n.], *Elfogatóparancs Kassák Lajos ellen*, Budapesti Hírlap 1926. november 16.

¹¹⁵ Az eljárás kronológiáját rekonstruálja, és az egykori Párttörténeti (ma: Politikatörténeti) Intézet archívumából származó dokumentumokat idézi MARKOVITS, *Kassák Lajos az osztálybíróság előtt*.

esztétikai teljesítményt nyújtó, de alkotását a művészi „ihletre” vagy az irodalmi hagyományra visszavezető, apolitikus nyugatos alkotó ugyanúgy a hegemoniát erősítette, mint az állami kultúrpolitikához köthető „kurzusíró” vagy a baloldali körökben opportunisztikusan érvényesülő „rózsaszín” szerző. A Dokumentum 1926-ban emigrációból Budapestre visszatérő szerzői az egész fennálló viszonyrendszert elutasították, az akkor megjelent regényektől kezdve a kulturális intézményrendszeren át az ország politikai berendezkedéséig és társadalmi szerkezetéig. Azonban a szerkesztőknek ez az álláspontja csak más – többek között gazdasági és jogi – megfontolásokkal összhangban érvényesülhetett a lapban.

Az egyik szempont az irodalmi mező felosztásának problémája volt. A Dokumentum nem talált előfizetőket ugyanazon a piacon, amelyen a Nyugat is jelen volt.¹¹⁶ A két lap ugyanis, művészetszemléleti különbségeik ellenére, vélhetően ugyanazokra az olvasókra számíthatott. Átfogó művészetszociológiai vizsgálatok nélkül is beszédes, hogy a Dokumentumot a belvárosban (és nem munkáskerületekben) kívánták hirdetni a szerkesztők, valamint a lapban elhelyezett reklámok hasonlóképpen „polgári” olvasókat céloztak, a bundák hirdetéseitől az autókerekeken át a belvárosi mozikiig. A helyszínek, ahol Kassákék esteket rendeztek, legtöbbször szintén a „polgári kultúra” helyei voltak (Zeneakadémia, galériák, színházak), ugyanazok, ahol a Nyugat szervezte estjeit és *ankét*jait. A Dokumentum szerkesztői számára hamar kiderült, hogy ez a közeg nem fogja eltartani a lapot. Ez volt az egyik oka annak, hogy Kassák következő folyóirata, a Munka (1928–1939) más közönséget, a szervezett, bérből élő munkásokat célozta meg.¹¹⁷

A másik körülmény, amelyet a Dokumentum szerkesztőinek figyelembe kellett vennie, a korlátozott nyilvánosság volt.¹¹⁸ A Dokumentum szerzői öncenzúrát gyakoroltak, ami megakadályozta, hogy az egyébiránt társadalmi és politikai problémákkal széleskörűen foglalkozó lap közéleti kérdésekben markáns véleményt fogalmazzon meg. Ez a körülmény frusztrálta a lap szerkesztőit, akik közül Déry és Illyés karakteresebb állásfoglalást sürgettek.¹¹⁹ Igaz, hogy Kassák már az 1920-as évek elején, elsősorban a bécsi emigráció lapjaiban folyó viták során a művészet szerepét hang-

¹¹⁶ Erről anekdotikus megfogalmazásban, de a rendelkezésünkre álló forrásokkal lényegében összhangban lásd ZELK Zoltán, *Egyember-látta matiné*, Élet és Irodalom 1970. január 31., 4.

¹¹⁷ K. HORVÁTH Zsolt, *Kulturális vonzások és baloldali választások. A Munka-kör és a társadalmi tér kettős fogalma 1928–1932 = Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írőcsoportosulások*, szerk. BIRÓ Annamária – BOKA László, Partium–Reciti, Nagyvárad–Budapest, 2014, 257–270.

¹¹⁸ A korabeli magyar sajtóviszonyokról bővebben lásd SÍPOS Balázs, *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban*, Argumentum, Budapest, 2011. Sipos hivatkozik a korabeli büntetőperek gyűjteményére: Budapest Főváros Levéltára, VII. 18. d., Budapesti Királyi Ügyészség büntetőperes iratok, 139. doboz. A korszak cenzurális viszonyairól és a betiltott művekről részletesen: MARKOVITS Györgyi, *Üldözött költészet, kitiltott, elkobzott, perbe fogott kötetek, versek a Horthy-korszakban*, Akadémiai, Budapest, 1964, 25–36.; *A cenzúra árnyékában*, vál., szerk. MARKOVITS Györgyi – TÓBIÁS Áron, Magvető, Budapest, 1966, 100–109. A nyilvánosság korlátozásának sok eszköze volt, a Dokumentummal egy időben megjelent A Láthatár megszűnését egykori szerkesztője egybekel mellett a lap utcai árusításának megtiltásával gyarazta. RUBIN László, *Miért szűnt meg A Láthatár vagy búcsú a nyájas polgároktól*, Együtt 1928/2., 1.

¹¹⁹ DÉRY Tibor *levelezése 1927–1935*, szerk. BOTKA Ferenc, Balassi – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2007, 10–11.; TVERDOTA György, *Németh Andor. Egy közép-európai értelmiségi a XX. század első felében*, Balassi, Budapest, 2009, 107.

súlyozta az új társadalom megteremtésében (lásd a korábban idézett *Álláspont* című kiadványt is),¹²⁰ szemben például a kommunista párthoz kötődő értelmiségiek továbbra is forradalmi politikájával szemben – tehát nem az öncenzúra volt az egyetlen oka annak, hogy a Dokumentum depolitizált volt. Ugyanakkor feltehető – és magánlevelezésükön kívül korabeli publicisztikáikból is erre lehet következtetni –, hogy a satirikus közéleti kommentárokat közlő Déry és a szürrealistáknál bevett, később médiahacknek nevezett eljárásokat (például a budapesti telefonkönyvről irodalmi recenziót) jegyző Illyés szívesebben szerkesztettek volna politikailag szókimondóbb lapot, ha nem kellett volna Kassák és a saját hazatérésük érdekében kompromisszumokat kötniük.

Fordítás, archaizmus, történelem

Kosztolányi a magyar *Kalevaláról*

Ismeretes, hogy Kosztolányit mélységesen elbűvölte a *Kalevala* nyelve Vikár Béla, a népmesék, népdalok gyűjtőjének és a tájszólások ismerőjének fordításában, melyet 1935-ben hosszan méltatott is.¹ Vikár a finn népeposz tolmácsolását 1909-ben jelentette meg. Kosztolányi megemlékezése e fordításról számos olyan aspektust tartalmazott, amelyek több szinten is megjelennek: Magyarország két világháború közötti történeti-politikai helyzetétől a kulturális-kultúrtörténeti összefüggéseken át egészen a szisztematikus irodalomtörténeti folyamatok és a fordítás kérdésköréig. Ezeket a szinteket az alábbiakban külön is tematizálni kell, és ugyanakkor tárgyalni azok összefüggéseit.

A vizsgálatban a fordítás Kosztolányi által célba vett textuális kiindulópontja a következőképpen jelenik meg: intenzíven kiemeli a nyelvi performativitás – nem „szépség”! – jelenlétét, világképi jelentőségét és hatását a finn népeposzban (a különböző bűvölők, átkok, varázsigék, ráolvasások formájában) olyan megfogalmazásokban, melyek az *Esti Kornélt* juttatják eszünkbe: a *Kalevala* azt „hirdeti” (a „legnagyobb és legmélyebb” üzenetként), hogy „a szó annyi, mint a tett”,² amely nyelvi vonásra már Martin Buber is rámutatott és reflektált.³ Ezek a nyelvi cselekvések mint mitikus, nem-reprezentációs gesztusok⁴ nyilván nem szolgálják semmilyen egologikus értelemben vett

¹²⁰ Oliver BOTAR, *From the Avant-Garde to „Proletarian Art”. The Emigré Hungarian Journals* Egység and Akasztott Ember 1922–23, *Art Journal* 1993/1., 34–45.; SZEREDI Merse Pál, *Budapest–Berlin–Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években = Berlin–Budapest 1919–1933. Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*, Virág Judit Galéria, Budapest, 2016, 11–147.; LITVÁN György, *Irányzatok és viták a bécsi magyar emigrációban = Vélemények és viták a két világháború közötti Magyarországról*, szerk. LACKÓ Miklós, Kossuth, Budapest, 1984; Lajos Kassák: *Botschafter der Avantgarde 1915–1927*, szerk. SASVÁRI Edit – ZÓLYOM Franciska – SCHULCZ Katalin, Literaturmuseum Petőfi – Kassák Museum, Budapest, 2011.

¹ Ez a méltatás már mint tény Babitshez és Szerb Antalhoz képest jelentősen másfajta irodalomfogalomról tanúskodik, mely nem zárja ki a szóbeliséget abból, mint Szegedy-Maszák megjegyzi: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 42.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, szöveggond., jegyz. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 422. Vagy: „Beszélni annyi volt, mint tenni, varázst tenni, 'tétéményt tenni', bűvölni, élni.” *Uo.*, 416. Ugyanitt Kosztolányi egy oldalvágást is megenged magának Babitscsal szemben: „Nem szabad itt arra gondolnunk, hogy ez holmi nyavalyás wartburgi dalnokverseny volt, vagy egy irodalmi kávéház gyatra vetélkedése az elsőbbségért, a költői babérért. Életre-halálra szolt ez.” A „tétémény” ilyen hangsúlyozása a szövszerintiség Walter Benjamin-féle elvére is emlékeztethet (persze immár egy másik nyelvi szinten, vö. *A műfordító feladata*).

³ Buber az Anton Schiefner 1914-ben megjelent *Kalevala*-fordításához egy utószót is hozzátett, amelyben ő a „mágikusát” hangsúlyozta: „A lényeges tett a finn mágiában mégis a szó”, a *Kalevala* „a teremtő szó eposzává válik”. Martin BUBER, *Kalevala, das National-Epos der Finnen*, Müller, München, 1914, 477–478. Nézete szerint ez a vonás azon alapul, hogy az „ének” és az „éneklés” (a performatív aktus) eredendőbb, mint a „beszéd” (amely intézményesített konvenciótól függ), erről tanúskodik az eposz: „az ének mágia, a beszéd kauzalitás. Énekelni annyi, mint veleszületett szabadsággal élni, beszélni pedig annyi, mint nélkülözhetetlen szerződést betölteni.” *Uo.*, 469. (Buber utószavát később a Steinitz-féle kiadásban ismét újryomták, akinek utószava a *Kalevala*-fordítás egyes elveit tárgyalja. Lásd Wolfgang STEINITZ, *Kalevala. Das Nationalepos der Finnen*, Hinsterff, Rostock, 1968, 387–395., 397–405.)

⁴ A vonatkozó időszakban André Jolles határozta meg a mítoszt „nyelvgesztus”-ként („Sprachgebärde”), vö. André JOLLES, *Einfache Formen*, Tübingen, 1974⁵, 114. A szóban forgó nyelvi jelenségekhez a későbbi szakirodalomból vö. Paul ZUMTHOR, *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin, 1990, 175, 184, 205. A két háború között talán csak Hans Lipps foglalkozott „a szó potenciájával” (gesztus, ígret stb.)

individualitás kifejezését (Kosztolányi ezt erősen hangsúlyozza). Itt is a fordítás kérdése válik a legfőbb dilemmává: mivel a *Kalevalát* lehetetlen volt teljesen visszaadni a „mai nyelven”, de „a *Halotti beszéd* vagy a krónikák érdes, zörgő ódonsga” sem jöhetett igazán számításba, ezért Vikár egyfajta nyelvi szinkretizmushoz, illetve feltételezésekhez, filológiai konjektúrákhoz folyamodott („a mai pallérozott szó- és szólamkincset” „tájszavakkal tarkázta” az „ország minden részéből”, továbbá felelevenített kihalt szavakat kódexekből, s új szavakat is formált „elvonások útján”), így hozva létre „mesterien-mesterkéltén, mégis természetesen folyó, varázsos nyelvet”⁵. Ennek a nyelvnek kell eszerint egy nemlétező magyar nyelvet, amely a *Kalevalának* megfelelt, pótolnia, tehát egy hiányt betöltenie. Kosztolányi szavaival:

Nem létező nyelv ez, de ízig-vérig magyar, s emellett homályos ősiségét érezteti nyelvünk ismeretlen múltjának, azt a káprázatot keltve, hogy csak így költhették volna a mi *Kalevalánkat*, ha az el nem pusztul valahol Ázsia fönnsíkjain. A nyelvtudományban csillaggal szokták jelezni azokat a kikövetkeztetett szóalakokat, melyek létezéséről nem tudhatunk bizonyosat, csak valószínűnek tartjuk, hogy olyanok lehettek, mint amilyenek a tudomány föltételezi. Ehhez hasonló, kikövetkeztetett nyelv a magyar *Kalevala* nyelve, azzal a különbséggel, hogy ezt nem a tudományos mérlegelés szerkesztette össze, hanem a költői ihlet álmodta meg.⁶

Ehhez hozzátehetjük, hogy Vikár fordítása parciális önkényességével a finn nemzeti eposz Elias Lönnrot-féle (különböző dalgyjűteményekből elvont) mesterséges konstrukcióját ismétli, játssza, alkotja újra vagy szimulálja.⁷ A fordítás tehát reflektál az „eredeti” ab ovo művi jellegére, illetve iterálja és intenzifikálja azt (átültetés és műviség egymás jelentőségét erősítik). Továbbá a „mi *Kalevalánk*”-ra történő utalás allúzió lehet Arany János koncepciójára, aki maga is a hiányzó magyar népeposz kutatásának kötelezte el magát.⁸

rendszeres nyelvméleti szemszögből (Austint megelőzve), vö. pl. Hans LIPPS, *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1938, 15., 89., 136., 141–142.

⁵ Uo. 412. E leírás bizonyos elemei – az „ötvenkét vármegyével” – nyilván Magyarország trianoni feldarabolására is rezonálnak.

⁶ Uo. A primitív „szövegek” fordítási nehézségeihez vö. Erhard SCHÜTTEPPEL, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, Fink, Paderborn, 2005, 360. Felvetődhet a kérdés, hogy a magyar nyelv ilyen virtuális egészének a kikövetkeztetése, ennek afirmációja Kosztolányi részéről vajon nem a világ esztétikai újratereztésének avagy igazolásának klasszikus modern műveletét takarja-e. Az *Esti Kornél* szerzője azonban erősen hangsúlyozza eme „nyelv” fikcionális jellegét, ami bonyolíthatja az afirmatív hangsúlyt (a mágius nyelv szószerintisége és a magyar fordítás nyelvének szinkretizmusa, illetve fikcionalitása érdekes viszonyba kerülnek).

⁷ Lönnrot összetett elgondolásához, illetve poétikai beavatkozásaihoz lásd VIKÁR Béla, *Előjáróban = Uő., Kalevala*, Helikon, Budapest, 1985, 8–10. Továbbá HAJDÚ Péter, *Utószó = VIKÁR, Kalevala*, 334–335. Lásd még KÉPES Géza, *A Kalevala és a magyar irodalom = Uő., Az idő körvonala. Tanulmányok az ősi és modern költészetéről*, Magvető, Budapest, 1976, 126–147. A *Kalevala* magyar fordításaihoz lásd az áttekintést Fehérvárinál. FEHÉRVÁRI Győző, *„Dálnak új utat mutattam...” A Kalevala és a Kalevipoeg összehasonlító elemzése, magyarországi fogadtatása és hatása*, Lucidus, Budapest, 2002, 201–224.

⁸ Vö. VIKÁR Béla, *Magyarázatok a Kalevalához*, La Fontaine, Budapest, 1935. Arany felfogásához általában vö. S. VARGA Pál, *Kunstzentrierte Entfaltung des Literarischen. Die klassische ungarische Literatur*

Kettős történeti célzás

Kosztolányi tehát erős szimbolikus jelentéssel rendelkező összehasonlítást is megfogalmazott, amelyben világossá válik, hogy a fordítás nyelve még egy második, ezúttal kevésbé nyelvtörténeti, mint sokkal inkább történeti-politikai hiányt tölthet be, valódi traumát enyhíthet: „Mintha [Vikár] ötvenkét régi vármegyénk mindegyikéből egy marok földet vett volna, hogy belőle jelképes halmot emeljen.”⁹ A leírásnak ezen a pontján nyilvánvalóan az akkori Magyarország kétharmadának szomszédos országok közötti 1919-es Trianonban történő felosztása hangzik fel (a „régii ötvenkét vármegye” korántsem mindegyike tartozik immár Magyarországhoz). Az eme vármegyék földjéből összeálló „jelképes domb” ismét egy topikus idézetet jelenít meg, és I. (Szent) István király koronázására játszik rá.¹⁰ A koronázásban tartalmazott eskü bizonyos mértékben a nyelvi cselekvéseket tükrözi magában a *Kalevalában*, amelyek jelenlétét Kosztolányi oly hevesen ki is emelte.

Az 1909-ben elkészített magyar *Kalevala* 1935-ből visszatekintve a történelmi Magyarország egészének intaktóságát szimbolizálja. Magyarország földrajzi-történelmi-politikai integritásának restitúciója tehát a fordításban vagy fordításként megy végbe, azonban csak a visszatekintés perspektívájában, ez az integritás ugyanis a magyar *Kalevala* megfogalmazásának időpontjában még messzemenően fennállt. Az a nyelvi sokféleség, amely a magyar *Kalevala* nyelve által manifesztálódik, Kosztolányi idejében már nem jelöl politikai egységet, Vikár munkája ezért is értékelődött fel.¹¹

A *Kalevalát* tartós kanonizáció és érdeklődés övezte a két világháború közötti időszakban számos magyar írónál, az ún. népi írók csoportjából például Kodolányi János és Gulyás Pál a példák erre. Főleg Gulyás írt a finn népeposzról hosszabban,¹² az ő olvasásmódja azonban a hitelességképzet értelmében egy identifikációs mintából vezethető le (gyakorlatilag anélkül, hogy a fordítás problémáját érintené) – Kosztolányi ezzel szemben inkább a fordításnak is (mágikus) virtualitását hangsúlyozza a nyelvi önprezentáció szintjén (nemcsak az eposzban elbeszéltek síkján), ahogyan ez az alábbiakban látható lesz.

1825–1890 = *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, Walter de Gruyter, Berlin–Boston, 2013, 216–218.

⁹ KOSZTOLÁNYI, *Ércnél maradóbb*, 412.

¹⁰ A frissen megkoronázott király a templomi szertartást követően a székesfehérvári Királydombon tette le nemzet előtti esküjét. Ez a Királydomb egy mesterséges magaslat volt, amelyet a vármegyék és az ország szabad királyi városainak földjéből emeltek.

¹¹ Hasonló gesztusként tartható számon a magyar népdalok államhatárokon túli, Bartók Béla (aki egyébként Vikár első világháború előtti hangfelvételeit az ő gyűjteményéből utólag lejegyezte) és Kodály Zoltán általi kiadása 1923-ban (*Erdélyi magyarság*). Kodály az új Magyarországon 1920 után tudatosan olyan dalokat gyűjtött, amelyek még az új államhatárokon kívül is a megmaradt magyar nyelv- és kultúrterületen megtalálhatók voltak. (Kosztolányinak a magyar társadalom békediktátum-traumájához való viszonyáról lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 149–202.)

¹² GULYÁS Pál, *A Kalevaláról = Uő., Nyugaton át kelet felé. Tanulmányok*, Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 1993, 19–66. Gulyás *Kalevalához* való viszonyáról lásd FEHÉRVÁRI, *I. m.*, 257–259.

Esztétikai modell és irodalomtörténeti sík: a világ mint a fordítás által igazolt „esztétikai fenomén”?

A költészettörténeti szinten tehát az a kérdés merülhet fel, hogy a magyar nyelv virtuális egészének emendálása (és annak afirmációja) Kosztolányi részéről a világ esztétikai igazolásának vagy újratemtésének klasszikus-modern műveletét (a Nietzsche-féle *A tragédia születésével* szólva mint „esztétikai fenomént”) jelöli-e. A magyar nemzet politikai-állami egységének referenciális hiányát következésképpen a *Kalevala*-fordítás integratív teljesítménye egy tisztán nyelvi síkon kompenzálná. Hangsúlyosan az olvasásban, az ehhez a fordításhoz fűződő megváltozott viszonyban egy jó negyedszázaddal később. Csak itt kapcsolódhat össze a referencialitás és a nyelvi-esztétikai helyreállítás avagy restitúció. A hiányzó politikai egész nyelvi-esztétikai helyreállításának ilyesfajta jelzése kapcsolja össze az esztéticista gesztusokat a referenciális utalással és ez talán megerősíti a magyar esztétizmus kétarcúságát, amely nem hajtotta végre az esztétikai maradéktalan dereferencializálását (szemben a bécsi modernség meghatározó szerzőivel, továbbá Georgéval és Rilkével), vagy legalábbis a szociális vagy szociohistorikus jelentésekre mindig nyitott maradt.¹³

Komparatív aspektus

Vikár fordításának efféle módját kapcsolatba hozhatjuk Rudolf Borchardtnak a 20. század első évtizedeiben elkészített radikális Dante-fordításával. Borchardt az *Isteni színjáték* számára egy külön megkonstruált, állítólag középfelnémet nyelvet talált ki, bizonyos mértékben szemben a lutheri újfelnémettel. Borchardt nyelve George Steiner összefoglalása szerint:

[...] egy privát „újfelnémet” a 14. század elemeiből egészen Luther koráig. Ezenfelül ó-, középfelnémet és alnémet betoldásokat is tartalmaz, alemanni és alpesi dialektusszármarczékat, szakkifejezéseket a bányászat és közzettan nyelvéből [...], valamint szóalakokat és grammatikai eljárásokat, amelyek saját alkotásai.¹⁴

¹³ Vö. ehhez LŐRINCZ Csongor, *Ästhetisierung der Sprache. Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts (um 1895–1932) = Geschichte der ungarischen Literatur*, 301.

¹⁴ George STEINER, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 343. Borchardt tervét Adorno is tárgyalta, Stefan George felől: „A román nyelveken, főként azonban a lírának a legegyszerűbbre történő redukálásán művelődve [...] a német Mallarmé-tanítvány [George] füle a saját nyelvét is szinte úgy hallja, mint egy idegent. Úgy gyözi le a nyelv használat általi elidegenedtségét, hogy azt tovább fokozza egy tulajdonképpen már nem beszélt, sőt képzeletbeli nyelv elidegenedtségévé; e nyelvben feltáru számára mindaz, ami annak kompozíciójában lehetséges volna ugyan, ám soha nem valósult meg [nie geriet]. »Nun muss ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehnen leben« (»Mostantól egészen / Szemedért s hajadért / Mindennap / Vágyakozásban kell élnem«) – e négy sort a legellenállhatatlanabbak közé sorolom, melyek a német lírában valaha születtek. Olyan ez a négy sor, mintha egy idézet lenne, ám nem egy másik költőtől, hanem abból a valamiből, amit a nyelv visszavonhatatlanul elmulasztott: a *Minnesang*nak kellett volna e sorokat megalkotnia, ha ez, mint a német nyelv hagyománya, de szinte azt mondhatnánk, ha maga a német nyelv sikeres lett volna. Ebben a szellemben akarta később Borchardt lefordítani [übertragen] Dantét.” Theodor W.

Az archaizmus efféle módjának Borchardt szerint nem egy azonosítható és referenciális múlttal van dolga, hanem sokkal inkább annak fikcionalizálásával és idézhetőségével a travesztia módusában:

[a]z eredeti archaizmus utólag avatkozik bele a történelembe, saját akarata szerint átkényszeríti azt a műalkotás teljes tartamára, elveti a múltból azt, ami neki (az archaizmusnak) nem felel meg, és a jelen érzetéből alkotó módon helyettesíti azzal, amire szüksége van; ahogyan a kimenete nem a múlt iránti vágyakozás, hanem háborítatlan birtokának eltökélt tudata, így a célja nem illúzió lesz, hanem travesztia a szó goethei értelmében.¹⁵

A fordítás invenciója Borchardt számára az „esztétikai felhatalmazás” effektusát jeleníti meg,¹⁶ a későromantikával szembeni polémia jegyében is, az esztétizmus jellemző metatextuális perspektívájából. Borchardtot végül – metafiguratív módon – a fordítás performatív funkciója vagy még inkább a létmódja érdekli, azonban az exkluzivitás előjelével:

A nyelvet, amelyre fordítottam, sem nem ismertem mint olyat, sem nem létezhetett mint olyan; az eredeti csak az árnyékát vetette a belső falamra: úgy keletkezett, ahogyan egy költői nyelv jön létre, a műalkotás *ipso actu*-ja. Az olasz fordulatok, pontosan követve, olyan német nyelvet eredményeztek, amelyet 1250 és 1350 között az egész felnémet területen egészen tűrhetően értettek volna.¹⁷

ADORNO, *Beszéd líráról és társadalomról* = Uő., *A művészet és a művészetek*, szerk. LÁNG Rózsa, Helikon, Budapest, 1998, 61.; Theodor W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* = Uő., *Noten zur Literatur* I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 66.

¹⁵ Uő. A travesztia mint „fordítási gyakorlat” fogalmához („fordítás az anyanyelvbe”) lásd Gérard GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 84–85. Ebben az esetben inkább egy inverz travesztiairól van szó, amennyiben az eredeti travesztia Genette rekonstrukciójában bizonyos mértékben egy ellentétes funkcióval rendelkezik a Borchardt által vizionálthoz képest: „[...] egy szöveget az idegen eredeti nyelvből egy hozzáférhetőbb és otthonosabb köznyelvbe átfordítani. A travesztia ezáltal az elidegenítés ellentéte: a parodizált szöveget az ismerősbe szállítja vissza és naturalizálja azt, e szónak a (metaforikus) jogi funkciójában, hozzá hasonlítja. Aktualizálja azt.” Uő., 85.

¹⁶ Vö. Uwe HEBEKUS, *Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne*, Fink, München, 2009.

¹⁷ Rudolf BORCHARDT, *Prosa*, II., kiad. M. L. BORCHARDT, Ernst Klett, Stuttgart 1959, 522. (Steiner is idézi ezt a helyet, lásd STEINER, *I. m.*, 343.) Egy későbbi rokon szöveghely nyomtatékosan jelzi az esztétista jellegű exkluzív kódolást, ami a fordítás nyelvét mint költői nyelvet érinti: „így érthető meg, hogy a nyelv, amit kitaláltam, nem önkény volt, hanem egy történeti terv, konstrukció, csak hogy adott történeti adatokból vett konstrukció, bizonyosan soha és sehol nem éppen úgy elmondva, – de mely költői nyelvre érvényes az ilyesmi egyáltalán? – ellenben, ha beszélték volna ezt a nyelvet, soha és semmikor nem lett volna tulajdonképpen érthetetlen, hanem éppen a történetileg párhuzamos vázlat lett volna a történetietlen lutheri mellett, feltehetően nagyon közel a számtalan helyi kiegyenlítő nyelvhasználat-hoz...” Uő., 510–511. Érdekes, hogy „az eredeti csak az árnyékát vetette a belső falamra”-fordulat a reflexív mozzanattal távolról Walter Benjamin híres megfogalmazására emlékeztet: „A fordítás azonban – az írástól eltérően – sosincs mintegy a nyelv hegyi erdőségének belsejében, hanem azon kívül jár, azzal szemközt helyezkedik el, s anélkül, hogy belépne oda, hívja az eredeti művet, hívja a művet arra az egyetlen helyre, ahol saját – fordítói – nyelvében a mű az eredeti nyelv visszhangját verheti [wo jeweils

A fordításnak tehát a kultúra alternatív történeti emlékezetét kell utánalkotnia, ami a lutheri nyelv kanonizációjával feledésbe merült volna. Borchardt itt nem csak úgy tesz, mint egy költő, hanem mint egy filológus – teljesen a travesztia értelmében¹⁸ – a lutheri fordítással való vetélkedésben.¹⁹ A „kísérlet”²⁰ efféle módja azonban – ahogyan az idézet utolsó mondata végül kiemeli – minden dehierarchizáló vonása ellenére mimézishez, legalábbis (mint „archaizmus”) egyfajta autenticitás-fantazmához kötődik, még akkor is, ha a mimetikus aktus csak a fordítás végrehajtásában jön létre. A fordítás illetően mimetológiai autorizációja minden ellentétes látszat ellenére tehát nem valódi szinkretizmusként jellemezhető, mivel annak archaizáló tendenciájában homogenizálja a kulturális emlékezetet, hangsúlyosan az exkluzív költői fordítás – önmagát ezáltal felhatalmazó, metatextuális dominanciából cselekvő – performatív aktusában. A fordítás nyelvének kísérleti, fiktív és szupplementáris aspektusa ezáltal mégis redukálódik, azért, hogy a Luther kanonikus nyelvvel szembeni történeti ellentézetet létrehozza. Steiner szerint a nyelvi fikciót ebben az „másságban” [Alternität] egy „lehetett volna”²¹ illeti meg, avagy Borchardt kifejtésében: „...félíg azt szuggesztálva magamnak, hogy a megtörténtet meg nem történtté lehetne tenni, a meg nem történtet pedig megtörténtté.”²² Ebben a borchardti kijelentésben is észre lehet venni azt a polemikus-antagonizáló vonást, ami aztán egy elvi szinten ismételt igazolódik és megmutatja, hogy az elidegenítés a fordításon keresztül teleologikus-normatív módon működik, ezáltal a „történelem” végül mégis mint autoritás válik érthetővé: „történelem az, ami volt; költészet az, ami lehetett volna; a kettejük közti közvetítő, amire nem találtam nevet, az, aminek lennie kellett volna [sollen], sőt, aminek lennie kellett volna [müssen].”²³ A „történelem” instanciája ebben a látomásban érezhetően

das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag].” Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Angelus novus*, ford. BENCE György és mások, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 79–80.; Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* = Uő., *Gesammelte Schriften*, IV., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 16. A fordítás azonban Benjaminsnál mindig aktív, nem pedig egyszerűen passzív (mint egy „belső fal”), az akusztikus alakzat (alapvetően két visszhang kereszteződése) egyébként is komplexebb, mint a térbeli-vizuális (és feloldja az aktív-passzív végső soron mégis téves oppozícióját).

¹⁸ A „burleszk travesztia” a „tipikus köztes hely”, sajátosan „a valódi fordítás (ahol az eredeti kijelentésbe nem vagy legfeljebb csak egy fordító megjegyzésén keresztül lehet beavatkozni) és a kritikai kommentár között.” GENETTE, *Palimpseste*, 88.

¹⁹ A költészet és filológia közös talajához és konkurenciar viszonyaihoz a 19. században, amelyek később is még relevánsak lehetnek, lásd Mark-Georg DEHRMANN, *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin–Boston, 2015.

²⁰ Steiner kifejezése, vö. STEINER, *I. m.*, 343.

²¹ Uő., 344.

²² BORCHARDT, *Epilegomena zu Dante* = Uő., *Prosa*, 506. Ezra Pound archaizmusához és annak poétikai határfunkcióihoz vö. Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London – New York, 1995, 170–177.

²³ Uő., 522. Az idézet folytatása: „nem csak a német népek antik álmanak van meg a maga Helénája; még a középkor letűnt lelke is, nemcsak kutathatóvá és megénekelhetővé, de megidézhetővé [beschworen] akar válni...” Adorno tanulmánya Borchardtról éppen ezt a címet viseli: Theodor W. ADORNO, *Die beschworene Sprache. Über die Lyrik Rudolf Borchardts* = Uő., *Noten zur Literatur*. Suhrkamp, Frankfurt

érintetlen marad, bizonyos értelemben egy tévúttal válik egyenlővé és arra lesz hivatott, hogy a poétikai alternitás leváltsa azt, jóllehet csak az „esztétikai fenomen” értelmében vett igazolás, autorizáció által.²⁴ Az esztétikait mint potencialitást a „lehetett volna” értelmében a fordítás poétikai instanciájának performatív, felszólító potenciája juttatja kifejezésre. Mindeközben kérdéses, hogy ez a „lehetett volna” transzformálható-e egy „mintha”-szerkezetbe vagy egy virtualitásba, vagy felfogható-e legalábbis egy másfajta értelemben. Ehhez ismét a Vikár-féle *Kalevala*-fordítás Kosztolányi általi méltatásához kell visszatérni.

Már a Trianonra tett utalásnál a „mi régi ötvenkét vármegyénkre” vonatkozóan sem lehetett nem észrevenni, hogy az egy óvatos hasonlatként, egy szimbolikus „mintha”-ként fogalmazódott meg, ahol a „jelképes domb” áldozatként vagy sírként, vagy akár egy gyászunka emblémájaként is olvasható. (Jóllehet a magyar Kosztolányinak, az ezeréves magyar történelem idegen irányítás általi lerombolását tekintve érdekes módon valamivel több oka lett volna az „ellen-valóság” tervezetére, mint a német Borchardtnak.) A történelmet itt tehát nem egyszerűen tudomásul vesszük vagy csak elvetik és egy ellen-tervet nyilvánítanak ki azzal szemben, hanem az sokkal inkább egyfajta gyászunkára ad okot (mind referenciális-kulturális-politikai, mind nyelv-történeti, a nyelvbéli felejtés értelmében). Vikár igazi fordításbeli kompenzációja azonban a *Kalevala* nyelvére vonatkozott, az állítólagosan elveszett magyar nyelvre, amelynek a fordítás hozta létre a pótlékát. Ez a mimetológiai és szupplementatív kényszer kétségtelenül megjelenik Kosztolányinál is, azonban antagonisztikus hangnem, programszerű ellendiskurzus és „ellenség” nélkül. Kosztolányi számára a fordítás kommunikatív funkciója fontos: ő Vikár nyelvén, még messzemenően művi karaktere ellenére is, többek között annak „folyékony” természetességét hangsúlyozza, ami nem a transzparencia értelmében vett átengedő jelleg szolgálatában áll,²⁵ hanem a „varázslat”-ból fakad. Összességében ez a nyelv és az abból létrehozott „egész” virtualitásának a hangsúlyozása afelé tendál, hogy ezt inkább egy „mintha” és kevésbé a „lehetett volna” mint a történelmi igazság történetfilozófiai vagy eszkatologikus ígéretének móduszába helyezze. Ugyanis a dekanonizáció itt nem a rekanonizációnak mint esztétikai önfelhatalmazásnak és transzreferencializáló, továbbá transzepochális hatalmának szolgálatában áll. Ebben az értelemben a vikári fordítás Kosztolányi szemében virtuális összetevőt ír be a magyar kultúra emlékezetébe, illetve ebben

am Main, 1974, 535–555. A „nemlétező nyelv megidézésének eszméje”-ről vö. Uo. 540–541. Borchardt „a nyelv jóvátételét [Wiedergutmachung] álmodta meg, a költészettől várva ezt”, Uo. 536.

²⁴ Steiner afirmatív leírása (az ő könyve ugyancsak erősen esztétista felfogást mutat) is ebbe az irányba halad: „az elsajátítás hermeneutikájában itt a fordító nemzeti nyelvnek örökségét nemcsak gazdagítani kell, hanem alapvetően megváltoztatni. A fordítás ugyanis a kulturális múlt metamorfózisává válik. Minden nyelv és irodalom mint közös készlet léte vehető szemügyre, amelyből tetszőlegesen lehet méríteni azért, hogy a valóság mulasztásait és tévedéseit visszavonjuk.” STEINER, *I. m.*, 345. [Kiemelés – L. Cs.] Ez egy visszatekintő utópia alakzata. Az „alternitás” polemológiai fogalom Steinernél, egy másik helyen ezt jelenti: „szándékosan ellen-valóságot állítani a világba, ez a legnagyobb mértékben pozitív és teremtő”. Uo., 234. Itt feltűnő a szemantikai feszültség: ahogyan az „alternitás” nehezen alkotható ellenfogalommá, úgy az „ellen-valóság” és a „pozitív”, sőt még a „szándékos” és „teremtő” is bizonyos mértékben ellentétesek egymással.

²⁵ A fordítás efféle ideáljáról ld. VENUTI, *I. m.*

dekanonizáló virtualitást fed fel, amelyet nem teljesen bíz rá az archaizmus autoritására, ugyanis az még fikcionalizálja is ezt, azaz a szinkretizmus diszperzív effektusainak szolgáltatja ki. Ez a szinkretizmus Vikár számára a *Kalevala*-beli szinonimikus viszonyok komolyan vételeként valósul meg: ellentétben a korábbi fordítókkal érvényt szerez annak, hogy a parallelizmus, a legfontosabb poétikai vonás a népeposzban ne csak ismétléseket, hanem szinonimikus variációkat jelenítsen meg, és javarészt éppen ebben rejlik a szöveg fordításának kihívása.²⁶ A fordítást mindez tehát – már kezdetől fogva – egy próbatételbe, nemcsak az idegen nyelv részéről, hanem a sajátból is, egy és ugyanazon nyelven belüli fordításba veti bele.

Innen nézve a következő hipotézist lehet megfogalmazni: a fordításnak ez a „mintha”-effektusa nem mégannyira virtuóz invenciót jelent, mint inkább annak a kérdésnek az eldönthetlenségét, hogy a hiánymozzanat, a felejtés, a részlegesen „holt” karakter a magyar nyelven belül a fordítás kihívásának közbelépése nélkül (amely kihívás történeti emblémáját mintegy a Trianon által indukált gyázmunka szolgáltatja) egyáltalán érzékelhető volt-e, vagy azt a hiányt egy radikális utólagosságban éppen a fordítás idézi elő (vö. ezzel Borchardt tézisével az „igazi archaizmus” történelembe való „utólagos beavatkozása”-ról), legalábbis lehetővé teszi, hogy azt materiális módon értsük.

A kulturális emlékezet identitása: utóélet a fordításban

Ahogy az bevezetésekképpen szóba került, Kosztolányi a *Kalevalában* mindenekelőtt a mágikus beszédet emelte ki, annak cselekvő karakterét: „a szó annyi, mint a tett”, ez az az üzenet, amit szerinte az eposz hirdet. Nyilvánvaló, hogy ez az alapelv még a fordítás teljesítményére is átvihető, a magyar *Kalevala* nyelvteremtésére. A mimologika ebben az értelemben a fordítás önprezentációjának szintjén működik. Mindazonáltal a fordítás nem mentes a fikcionalitástól vagy a virtualitástól, amennyiben egyrészt a magyar nyelven belüli ismeretlen nyelvi állapotok travesztiáját hajtja végre. Tehát maga a fordítás válik saját performatív funkciójának travesztiájává. Másrészt a nem-kéz nélküli szavakra vonatkozóan potenciális szinonimiává alakul, és ebben az értelemben szinkretikus lesz.²⁷ Ez tehát második nyelvvé válik, amelyhez nem tartozik első. Ezek olyan „mintha”-effektus nyelvi modalitásai, amelyet a fordítás nem-tranzitív módon idéz elő.

Ez a „mintha”-effektus összekapcsolható mármost Kosztolányi nyelvfelfogásának egyik kardinális aspektusával, csak efelől érthető meg igazán. Emez effektusra nézve ugyanis a következő érvényes:

²⁶ FEHÉRVÁRI, I. m., 213.

²⁷ Vö. Renate Lachmann leírásával: „a mozgó, egymást kölcsönösen, mindenkor átmenetileg domináló jelölők szemantikai szinkretizmusa, amelyek minden hierarchiaképzésnek ellentmondanak. Ez értelemrétegek egymásra rakódásához vezet egyetlen jelölőn belül, vagyis többszörös kódoláshoz”. Renate LACHMANN, *Szinkretizmus als Provokation von Stil = Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – K Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 552.

[...] a nyelvet nem lehet szótározni, elzárni és véglegezni. Eleven szöveget az, mely teljesen soha nincs készen, mindig újra és újra kell szönnünk, valahányszor beszélünk és írunk.²⁸

Vagy „fordítunk”, lehetne hozzátenni²⁹ – a fordítás par excellence az a tevékenység, amely a nyelv nem-kész-létét, éppen a saját nyelvét, manifesztálja. És ezt utólagosságból teszi: maga a fordítás mutatja meg ezt a befejezetlenséget mint a nyelv létmódját (például emlékezés és felejtés között), erre nem mint kognitív entitásra vonatkozik. Azaz, a nyelv nem-kész léte nem pusztán előttünk áll (nem ragadható meg metanyelvi úton, mert a nyelv éppen ilyen objektiváció által válik késszé vagy még inkább: halottá, Kosztolányi szövege itt kimondatlanul is a természetes, élő vs. kulturális oppozíciójára épül, mely ellentétpárok nem feltétlenül esnek egybe), hanem csak akkor tapasztalható, illetve manifesztálódik, ha beszélnek, írnak vagy fordítanak. Ez az a belátás, ami Kosztolányi nyelvfelfogását és a fortiori fordításkonceptióját érezhetően eltávolítja a világ esztétikai igazolásának gondolatalakzatától. A „mintha”-aspektus jelzi, illetve iterálja a nyelv fordítás általi determinálhatatlanságát. Ez a determinálhatatlanság egy biológiai értelemben vett életé (vagyis itt akár: egy „eleven szöveget”), a fordítás tehát egy biopoétikai paradigmát jelenít meg – mintegy a nyelv testének protéziseként. A fordítás ennél fogva nem mentes egy bizonyos erőszaktól – ez a két háború között időszak gondolatalakzata, Benjaminsól egészen Heideggerig.³⁰ Legkésőbb itt válhat különösen jelentéssé, hogy mind Borchardt, mind pedig Vikár fordításai, archaizáló vonásaikon keresztül, alapvetően egy „halott” nyelvet vagy a nyelv halott, már nem használt elemeit idézik meg, ezáltal hiányt implementálva a nyelv kanonikus formájában, mortifikálva azok használatfüggő aktualitását, jelenbeli jegyeit, azaz elevenségét. Az invenció mozzanata mindkettejük számára egyszerre jelenít meg egy protézist, ami összeköti egymással a mortifikációt és az animációt. Habár ennek az összefüggésnek a Kosztolányi általi interpretációjában egy, a nyelv élő létmódja és a Vikár általi „halott” elemekből táplálkozó fordítása közötti feszültséget lehetne felfedezni, Kosztolányi nyelvkonceptiója mégis túlmegegy a „meglévő” vagy a „készlet” paradigmáján, mivel nála az „élő szöveg” a nem-kész létében éppen hogy nem áll ellentétben (a pótló vagy protetikus aktus általi) „újrászövésének” mozzanatával; ezek

²⁸ KOSZTOLÁNYI, *Fellegjáró és elképesztő* = Uő., *Nyelv és lélek*. Osiris, Budapest, 1998, 63. Kosztolányi nyelvfelfogalmát itt mély rokonság fűzi Humboldt nyelvfelfogásához: „A nyelvet nem lehet készként megragadni, mint valami testi-anyagi entitást; a befogadónak kell abba a formába öntenie, amelyet a nyelv számára előkészítvén tart, és ez az, amit megértésnek nevezünk.” WILHELM VON HUMBOLDT, *Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues* = Uő., *Werke*, III., *Schriften zur Sprachphilosophie*, Cotta, Stuttgart, 1979, 156.

²⁹ Valójában ezt maga Kosztolányi fogalmazta meg, a fordítás problémájához kapcsolódó legfontosabb esszéjében: „fordítani nem lehet, csak újrakölni.” KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a fordításról és a fordításról* = Uő., *Nyelv és lélek*, 512.

³⁰ Már Hölderlin számára alapvető gondolati fontossággal bír a fordítás intrinzikus módon erőszakos karaktere (nem véletlen, hogy Benjamin és Heidegger költészetfelfogása számára éppen ő bírt centrális jelentőséggel), lásd CHARLIE LOUTH, *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Legenda, Oxford, 1998, 226. Utóbb pedig lásd PETER URTZ, *Nachreife des fremden Wortes*. *Hölderlins Hälfte des Lebens und die Poetik des Übersetzens*, Fink, Paderborn, 2017, 77–78.

ugyanis mélyen egymásra vannak utalva (az élő–holt-ellentéppár ezáltal még a biológiai jelentésétől is eltávolodik). Az „élő szövet” elevensége mint olyan csak a kulturális komponens által, az „újrászövés” révén manifesztálódik. Ezek összekapcsolódásának viszont az azonos szótó („szó” a „szövet” kettősségében), egy nyelvi homonímia, sőt még az „élő szövet” mint katakrézis (tehát egy nyelven belüli, a szó általi megjelölés hiányát kiegészítő protézis) megy elébe (vagyis nemcsak az élő és halott, hanem a természetes és kulturális is pontosan *nyelvi* módon, a szó szerinti és az átvitt jelentés kölcsönösségében nem lesznek megkülönböztethetők).³¹ A nyelvi élet vagy a nyelv élete transzgresszióként (ami azt is jelenti: az „élet” hagyományos jelentésein túl) jelenik meg: „teljesen soha nincs készen”, tehát éppen emiatt kell „újra szőni”, vagy még inkább fordítva: éppen az újrászövés (mégpedig az archaizmus módusában) manifesztálja a „nem-készlet” állapotát, nem valami (le)zártat animálva újra, sokkal inkább a „nem kész” létmódját mint a túlélés módját vezetve át a keletkezésbe. A fordítás csak a nyelv eme keletkezés-karaktere által örzi meg a nyelvi valóságát és hat is vissza arra.

A *Kalevala* „bűvölő” nyelve így mintegy olyan módon hívja a magyar nyelvet, hogy e hívásnak csak eme nyelv – mint „kísérleti” alany és tárgy egyszerre – egyfajta nemlétező, virtuális állapota tud megfelelni, olyan eseményjellegű idézetszerűség, virtuális nyelvi szinkronia, mely nem megadható, hanem megíratlan, legalábbis emendált szöveget idéz. A nem-történeti, „primitív” nyelvi performativitás eseménye nem áll ellentétben azon mesterséges „kísérlettel” (az „igaz” a „hamissal”), mely a magyar nyelv különböző történeti, hordozófüggő, dialektális és idiomatikus állapotából generál, pontosabban: feltalál egy nem-történeti, szupplementáris nyelvi medialitást mint egy semmilyen meghatározott időbeliségre nem visszavezethető örökség médiumát. (Lemondva ezáltal valamilyen referenciális alapról, amely lemondás maga is a fordítás performatív effektusa, a nyelv nem-készletének értelmében, ahol „nyelv” inkább idiomatikus szignatúrát, mint szubsztanciát jelent.) Maga a médium is szimulációs effektussá, a kísérlet mint invenció szupplementumává válik,³² nem csupán ennek közegeként, közvetítő elemként funkcionál (ez alighanem csak a nyelvben mint matéria és médium egybeesésében lehetséges). Itt a fordítás eseménye – mint egyediség és programozottság nem-identikus együttese³³ – a saját nyelv elhelyezhetetlenségével szembesít a velünk született vs. megszerzett alternatíváját tekintve. Továbbá azzal (ami ugyanaz), hogy a fordítás parcialitása nemcsak az eredetire nézve áll fenn, de a saját nyelv mint e nem-tárgyasítható örökség médiumának vonatkozásában is (például szóalakok és szinonímiák hasonlóságának és különbözőségének értelmében, a *Kalevala* magyar nyelve mondhatni önmagához képest is potenciális szinonímiát

³¹ A homonímia tehát mintegy megelőzi a szinonímiát, legalábbis ha ezt két (vagy több) elkülöníthető szó entitásszerű adottságának függvényében értjük – avagy alapvetőbb szinten, egy szón belül, annak immateriális hasadásában mutatja meg a szinonímia nem-érzéki differenciáját. Ez mintegy magának a szónak vagy névnek a fordíthatóságát jelentheti. Vö. Giorgio AGAMBEN, *What is Philosophy?*, Stanford UP, Stanford, 2018, 69.

³² A fordításnak sok köze van az invencióhoz, vö. Jacques DERRIDA, *Psyche. Erfindungen des Anderen*, Passagen, Wien, 2013.

³³ Vagyis esemény és program (gép) között éppúgy nem mindig áll fenn ellentét, mint fordíthatóság és fordíthatatlanság között (ez utóbbi Benjamin műfordító-tanulmányának egyik fő tanulsága).

jelent). Ezért lehet a saját nyelv idegenségét megtapasztalni a fordítás révén. A fordítás ama virtuális örökség egy bizonyos konkretizációját képes csak rögzíteni, az örökség mint olyan megíratlan marad, noha (citációs) effektusai, szupplementáris utóéletének (nem-totalizáló jellegű) megtapasztalhatóságához a fordítás maga elengedhetetlen. A fordítás ideiglenessége, szupplementaritása megmutatja a kulturális emlékezet és a vele összefüggő identitásalakzatok változékonyságát.

Megelőzöttség mint utóélet (a későmodernség egyik alapvető nyelvantropológiai, poetológiai-textuális és történelemszemléleti belátása) éppen a „kísérlet” mint igenlés és szupplementaritás együttesét kondicionálja.³⁴ Mindez az adomány „logikáját” is követi, hiszen a fentiek mintegy a fordítás adományaként foghatók fel, ami ugyanakkor nincsen az adományozó birtokában, egyfajta lehetetlen áldozatként.³⁵ Hanem mintegy ígéretként adódik, az adomány az adomány ígérete (a Benjamin-féle „vorläufig”, az „ideiglenes” értelmében), mely ígéret fölött az adományozó(ja) nem (sem) rendelkezhet. Következésképpen adomány és kísérlet sem állnak ellentétben egymással, amennyiben mindkettőre jellemző például az okozatiság viszonylagosítása. A kísérlet ideiglenessége, szupplementaritása pedig az adomány „nem-megőrzésével” – ez Derrida szerint annak egyik lényegi „feltétele”³⁶ – kerülhet összefüggésbe (vagyis nem pusztán megőrzi azonos alakban az adományt, de nem is egyszerűen tulajdonába veszi és tárgyiasítja azt – ellentétük látszata ellenére mindkét paradigma a birtokbavételben érdekelt –, hanem egyfajta kísérletezés mint nyitott történés alanyaként és tárgyaként fedezi fel).

Fordításelméleti aspektus: a fordítás performativitása és „mintha”-jellege

A Kosztolányi-féle „egynyelvűség” tapasztalatában tehát az a kettősség ölt alakot, amit Derrida fogalmazott meg a fordítás aporetikus kiazmusával kapcsolatban („Mindig egy nyelvet beszélünk” – „Sosem egy nyelvet beszélünk”).³⁷ Ennek értelmében a *Kalevala* magyar fordítása mintegy a célnyelven *belüli* fordításhoz folyamodik, hogy annak az igazságát vagy emlékezetét hozza létre (találja fel az „invenció” értelmében), amely sosem létezett – de: a másik nyelveként (és nem valamely univerzális meta-nyelvként). Az a nyelv, amelyre le lehetne fordítani a *Kalevalát*, nyelvtörténeti-referenciális értelemben már nincsen (csak a fordítás nyelve, a célnyelv jön létre az invenció függvényében), ezért a fordítás nyelve mintegy ígéri azon nyelvet, egy „első-előtti

³⁴ Vö. ezzel Musil egyik fontos feljegyzését a naplókából: „az irodalom tényjellegű alapelve az ismétl(öd)és [...] Ám ismétlődés rejlik már a nyelvi fordulatok használatában és a nyelvi szellemben is [...] Nyilvánvalóan sokkal ritkábban mondunk valami újat, mint amennyire újszerűen formálunk meg (gestaltet) valamit.” Robert MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, szerk. Adolf FRISÉ, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1955, 440.

³⁵ Itt tehát újra visszatér az áldozat problémája, az adomány mint lehetetlen áldozat gondolatához vö. Jacques DERRIDA, *Falschgeld. Zeit geben*, I., Fink, München, 1993, 68.

³⁶ Vö. *Uo.* 27.

³⁷ Ehhez és a következőkhöz vö. Jacques DERRIDA, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs*, = *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, szerk. A. HAVERKAMP, Frankfurt am Main, 1997, 15–41.; Vö. Jacques DERRIDA, *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*, ford. BOROS János és mások, Jelenkor, Pécs, 1997, 43–44., 105–110.

nyelvet” (egy múltét, ami nem volt jelen, annak az emlékezetét, ennek nyomait kutatva, ami nem történt meg).³⁸ Utóélet és ígélet vagy – Nietzsche lefordíthatatlan szavaival a morális kísérletről – „*vorläufiges Dasein*” és „*nachläufiges Dasein*”³⁹ között ezért nincs ellentét. Ez a potenciális ígélet a fordítás síkján visszhangozza a *Kalevala* fő tanúságtételét Kosztolányi értelmezésében: „a szó annyi, mint a tett”. Vagyis ez az „általános”, a tanúságtétel (emfatikusan megfogalmazott) igazsága nem indukció révén eszközölt általánosítás eredménye, hanem olyan nyelvantropológiai dimenzióból származik, mely nem ismeri az effajta átmeneteket, éppen mert nem az énből vonatkoztat el az őt meghaladó általánosra, ugyanis a köztük lévő határokat nincs érkezése megvonni.⁴⁰ Ez a fenti „kvázi-transzcendentális vagy kvázi-ontológiai” általános íródik bele – a fordítás ígéletként (a másik nyelvnek jöveveleként) – a magyar nyelv testébe és avatja azt példává, ezért lehet „egyidejűleg” mondani, hogy „csak egy nyelvet beszélek, és ez nem az enyém”.⁴¹ A fordítás így a tanúságból fakad, mint ahogy a tanúságtétel mindig már fordítás is⁴² – ezek indexikális módon tartoznak össze a „mindig csak egy nyelvet beszélünk – sosem csak egy nyelvet beszélünk” tapasztalatának eseményében. Kosztolányi fordításról megfogalmazott reflexiói a magyar modernségben alighanem páratlan módon adnak alkalmat ezeknek az összefüggéseknek a kikérdezésére.

KRITIKA

ANGYALOSI GERGELY

Schein Gábor: *Füst Milán*

Nagyszabású monográfiájának bevezetésében Schein Gábor nem véletlenül indít a „Füst Milán-i szituáció” irodalomtörténeti toposzának körülírásával és értelmezésével. Somlyó Györgyre, Nemes Nagy Ágnesre és másokra hivatkozva próbálja meghatározni ennek a toposznak a tartalmát, hogy új jelentéseket társítson hozzá. Füst művének „különállását és ütemelőzését” (9.) a múlt század magyar irodalomtörténetében ugyanis azért nehéz pontosan meghatározni, mert ez a „nagy újító” maga sem volt mindig tisztában azokkal a nagy európai irodalmi áramlatokkal, amelyek kontextust jelenthettek volna a művei számára. A monográfia szerzője közvetlenül nem vitatja a Füst életművének integrálhatatlanságára vonatkozó nézeteket, amelyek, mint mondja, sok évtizedes múltra tekinthetnek vissza. Mindazonáltal meg akarja haladni ezt a makacsul visszatérő álláspontot; koncepciója szerint ez oly módon lehetséges, ha az életművet a maga teljességében vizsgáljuk, másrészt pedig európai kontextusba helyezzük. (Függetlenül attól, hogy az író szemhatárán megjelentek-e vagy sem bizonyos szerzők vagy fejlődési tendenciák.) Schein nem titkolt célja tehát az, hogy feloldja az integráció nehézségeit, segítve ezzel Füst irodalomtörténeti „kanonizációját” (12.). Ezt úgy kívánja elérni, hogy nem az életrajz és az alkotások folyamatos egymásra vonatkoztatása során megteremtődő interpretációs tér lehetőségeiben gondolkodik, hanem műnemi bontásban látatja az írói munkásságot. Ezt egészíti ki a műfaji összefüggéseken keresztül jelentkező történeti szempontokkal. Teoretikusan pedig Walter Benjamin allegóriaelméletére hivatkozik leginkább, mégpedig nem csupán a líra vonatkozásában, hanem mintegy folyamatos referenciaként. Mindez előrevetíti könyvének azokat a sajátosságait, amelyekről csak elismeréssel szólhatunk. Figyelembe veszi és feldolgozza a teljes hazai szakirodalmat; rámutat a visszatérő megközelítésekre, elismerve érvényességüket, de vitatkozva velük. Kitágítja az értelmezés szemhatárát, s ehhez általában megtalálja a megfelelő elméleti, poétikai és filozófiai eszközöket. Joggal várja mindentől, hogy eredményei túlmutatnak majd az életmű önmaga szabta határain, és érthetőbbé teszik a 20. századi magyar irodalom tágabb folyamatait is.

Úgy gondolom, helyes döntés a részéről, hogy az átlagosnál nagyobb hangsúllyal tárgyalja Füst *Gondolatok vázlat a külső és belső szemléletről* című korai esszéjét, illetve az abból kihüvelyezhető irodalom- és szubjektumfelfogást. Tudjuk, maga a költő a Junggal való rokoníthatósága miatt volt elsősorban büszke erre az írásra; Schein azonban

³⁸ Jacques DERRIDA, *Die Einsprachigkeit des Anderen*, 34–35.

³⁹ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* = Uő., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, III., Walter de Gruyter, Berlin – New York, 1980, 274.

⁴⁰ Kosztolányi éppen az én alakzatának nemlétét avagy eltávolítását, vagyis egyfajta hiányt, a nyelvi cselekvés eseményének és az én intencionális kategóriájának elkülönöződését feltételezi a nyelvi „tétemények” alapjaként, KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 414.

⁴¹ DERRIDA, *Die Einsprachigkeit des Anderen*, 23.

⁴² Benjamin a fordítást „a művek életének egyik legfőbb tanúsítása”-ként („Bezeugung”) határozta meg, vö. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 15.

jól látja, hogy irodalomtörténeti szempontból itt a romantika öröksége a tét, illetve a megújuló magyar irodalom romantikarecepciója. A század eleji esztéta modernség magyar alakzatai e nélkül az összefüggés nélkül valóban nem érthetőek, mint ahogyan az sem, hogy a nyugatosok és konzervatív ellenfeleik (például Horváth János) egyaránt a kifejezés és az ábrázolás két pólusa által behatárolt esztétikai térben gondolkodtak. A Nyugat első nemzedékének meghatározó alakjai így jutottak el „a tovább nem redukálható szubsztanciális szubjektum” (36.) elgondolásáig, amelyet ugyanakkor nem azonosítottak a szerzőséggel. Schein szerint ezen a ponton sikerült leválniuk a nemzeti klasszicista kánonról. Füst Milán esztétikai gondolkodása pedig (legalábbis a húszas évek végéig) megmaradt ebben a paradigmában, amelyet máig szívesen azonosítunk a „nyugatos” költészeteszménnyel. Ennek viszont az a következménye a monográfia szerzője szerint, hogy konstatálnunk kell a távolságot Füst „korai esztétikai gondolkodása és verseinek nyelvi-tropikus működése” között (46.).

Schein Gábor természetesen nem kerülhette el, hogy szembenézzen az „objektív költészet” kérdésével; ezt a jelzős szerkezetet ugyanis nem az utókor irodalomtörténeteszei, hanem a költő-kortársak alkalmazták először a verseire, s csak ezt követően nyert polgárjogot az irodalomtörténeti diskurzusban. Schein itt is azt a stratégiát követi, amelyet a Füst Milán-i „magányosság” tárgyalásakor tanúsított. Elismeri a fogalom létalapját, de azonnal meg is kérdőjelezi azt, meglepőnek találva, hogy milyen „magától értetődően” rögzült irodalomtudományi nyelvünkben. Azért látja ezt meglepőnek, mert úgy véli, hogy az „objektivitás” ebben a szóhasználatban nagyon is bizonytalan értelmű fogalom. Kritikája azon a megfontoláson alapul, hogy a kortársi szóhasználatban az „objektív” nem egyéb, mint a „szubjektív” ellentéte. (Feltehetnénk persze a kérdést, hogy ugyan mi más lehetett volna? Sem a szubjektivitás, sem azt objektivitás nem jelenhet meg másként, mint az „ellentétek rendjében.”) Érzékelték tehát a Füstnél megjelenő „énszerűség” szokatlanságát (például a karvezető beszédhelyzetét az *Objektív kórus*hoz mellékelte megjegyzésben), mégis egyfajta „naiv pszichológiai szemlélet” (49.) alapján közeledtek ehhez a költészethez. Bár e sorok írójának Schopenhauer-ről nem feltétlenül a naiv pszichologizálás jut eszébe, idáig még elfogadnám Schein kritikai álláspontját. Babits *A lírikus epilógja* című verse kapcsán azonban jelezniem kell egyet nem értésemet. A szerző érzékeli, hogy az elbeszélő és az elbeszélte szólama kettéválik a versben, de a diómetafora segítségével a kettő mégis azonosítható („én vagyok az alany és a tárgy”). Szerinte ez olyan ellentmondást szül, amely feloldhatatlan: a diót a vers feltöri, miközben azt állítja, hogy ez nem következhet be. Tehát „nem a dió vak, hanem a vers” – állítja (52.). Jómagam nem így látom; Babits egy paradoxont mond ki, s jöllehet a paradoxon nyilván ellentmondást hordoz, ez aligha tekinthető poétikai hiányosságnak. Az elemző nem akarja észrevenni, hogy ebben a költeményben a „lírikus” szerepét egy eltávolított külső hang ölti magára, aki nem azonos magával a szereppel. (Érdekes, hogy Schein ebben az esetben nem észleli az allegorikusságot, amelyre olyannyira érzékeny, ha Füst-ről van szó.) Ha úgy tetszik, a korai Babits költői megszólalása is sokszor minősíthető „az élethátteréről lemozduló beszéd” gyanánt, amint azt Lukács és Simmel George-interpretációi kapcsán pontosan regisztrálja (53.). Persze az sem vitás, hogy a metafizikailag megalapozott objektivitáselemzés a két filozófusnál

sokkal „kidolgozottabb”, mint ahogy ezt a fogalmat a kor magyar kritikai nyelvben használják.

A másik pont, ahol Schein kemény kritikával illeti a magyar irodalomtörténeti hagyományt, a szerep fogalma körül keresendő. Azt állítja, hogy a Füst-versek személyességének „nyelvi megalkotottságát”, amely túlmutat a szubjektivitás egyszerű felfogásán, „még a nyolcvanas években is” a szerepek határozzák meg, s a „szerep” fogalmát a nyolcvanas években már korszerűtlen volt használni. Erről az a véleményem, hogy minden az adott fogalom alkalmazásának módjától függ, s hogy Schein azért utasítja el a szerep mint interpretációs kategória alkalmazását, mert az a meggyőződése, hogy az magában foglalja az én egyfajta lényegszerűségét. Úgy véli, hogy ahol szerepről beszélünk, ott fel kell tételeznünk az immanens személyiség létét. Beláthatónak gondolom, hogy ez nem így van: a maszkok mögött nem feltétlenül rejtőzik „igazi” arc – ez a felismerés is a romantika öröksége. Schein Gábor ezt utóbb szépen kifejti Nietzsche nyomán, míg a „személytelen személyesség” koncepcióját, amelyhez Kis Pintér Imre is eljut Füst-monográfiájában, annak hegelianus gyökerei miatt elutasítja. Érteni vélem, hogy Nietzschétől konstruálhatók útvonalak a posztmodern felé, míg Hegel felől nézve ez nagyobb nehézségekbe ütközik. A „stílus-maskarádék változása” végső soron mégsem egyéb, mint a szerepek kavalkádja, amely mögött nem szükségszerű feltételeznünk valamely végső igazság önmagát kiteljesítő mozgását. A „személytelen személyesség” (68.) sem azonos az én végső, tovább nem redukálható igazságával. „Füst Milán első költői korszakának műveiben sajátosan, és a korszak magyar költészetében valóban rokontalanul, ám annál radikálisabban jut érvényre a maszkyszerűség ironikus történeti játéka, amelyben a patetikus és komikus szüntelenül áthatja egymást” (70.). Ez utóbbi megállapítással akár maradéktalanul egyet is érthetünk; nehezen érthető azonban, hogy miként lehet a „maszk” és a „szerep” fogalma közé áthatolhatatlan falat vonni. A maszkyszerűség ironikus játékának működését Schein Gábor pontosan írja le a konkordáns és a diszkordáns elemek konfigurációjával, a téma és a diszkordáns vonatkozások metonimikus kapcsolatával. Ez a leírás a Füst-szakirodalom kétségbevonhatatlan nyeresége (még akkor is, ha a Babits költészetével való merev szembeállítás eszközeként nem feltétlenül meggyőző).

Szépen elemzi az *Egy régi költő műve: Óda a Fejedelemez* című verset, méghozzá a horatiusi mintával párhuzamosan. Azáltal, hogy a fiktív szerzőt „egy régi költőnek” nevezi, a költő a monográfus szerint a Füst Milán nevet „húzza át” és írja újra datálhatatlanul, vagyis anakronisztikusan. Így a szöveg és annak olvasása „a különbségek végtelen játékába” fonódik bele, vagyis dekonstruktív energiákat hoz mozgásba. Schein Gábor azonban nem feledkezik meg arról sem, hogy a saját (művön kívüli) személyiségének kultuszát folyamatosan építő alkotóról van szó, aki önmagáról egyáltalán nem „arcromboló” módon gondolkodik. „Füst Milánnál tehát az énszerűség retorikai játéka és a művön kívüli személyesség kultusztörténete olyan egységben áll, amely az ironikus maszkyszerűség folyamatos játékában az én eredendő figurativitását kiterjeszti, vagy inkább érvényesülni engedi az élet minden megnyilvánulásában” (78.). Ehhez még hozzáteszi, hogy a figurativitás Füstnél alapvetően az ironikus allegorikusság mozgásait követi. Rengeteg allegorikus elemet emel költészetébe a legkülönfélébb

kulturális hagyományok területéről; Schein azonban rámutat, hogy az átvett elemeket Füst nem a jelentésségük érvényben hagyásával, hanem annak lebontásával, dekontextualizálásával alkalmazza. Ezzel szemben (állítása szerint) a kortársak a szecessziós-impresszionista olvasásmódból kiindulva „feltételeztek egy, a vers középpontjában álló rejtélyes, titokzatos és elbeszélhetetlen ént”, illetve annak allegóriáját. (Sajnos nem kapunk példát az ilyen típusú olvasatra.) Ennek megfelelően a Kis Pintér Imre könyvéről megfogalmazott kritikájának is az a lényegi mozzanata, hogy az irodalomtörténész nem tudott lemondani az egységes szubjektum, a létről alkotott teljes vízió kereséséről Füst életművében. Schein ugyanis az ironikus allegória alakzataiban keresi Füst költészetének újfajta megragadhatóságát, s ehhez nem csupán Benjamin klasszikus dolgozatát, hanem Paul de Man Wordsworth-értelmezéseit is felhasználja. Merőben új megközelítés ez a költőről szóló szakirodalomban, s a sírfeliratszerű versek, valamint a versátiratok elemzése során kellőképpen bizonyítja a monográfus, hogy korántsem önkényes elméleti párhuzamról van szó. Telitalálatnak vélem azt a fejtegetését, hogy Füst Milán az allegorikus kompozícióba beépíti az ironikus önreflexiót, sőt az ironia ironiáját is (103.). A nevezetes archaizáló hangnem ennél a költőnél szintén az ironia ironiájának alakzata; azt teszi nyilvánvalóvá, hogy valójában *nincsenek* olyan források, amelyekhez vissza lehet térni (112.). Egyik példája ennek a „zsoltáros hang” poétikai felhasználása. Mint írja, „a költészetben a hagyományok mediális konvenciói, ez esetben a zsoltáros hagyományé, kínálnak formát a szubjektum színreviteléhez, eltörölve a szubjektivitás eredetiségét, amit maga a megszólalás állítana” (116.). Ez a leírás aligha vitatható; mégis elgondolkodtam azon, hogy Schein miért nevezi ezt *medialitásnak*? Végül is minden hagyománykövetés vagy valamely hagyományra való „rájátszás”, a láthatóvá tett konvenció minden formája felfogható medialitásként is; így viszont elmosódik ennek a műszónak a jelentése. Mindenből medialitás lesz, és féltő, hogy ezen az úton tovább haladva a medialitás lesz minden. Schein Gábor álláspontja mindazonáltal következetes: az ironikus allegóriáról szóló fejezetet lezárva ismét a Babits–Füst-szembeállításból kiindulva akarja megérteni a magyar irodalmi modernség szerkezetét. Füst első kötetének versei „egy nagy irodalmi hagyományosor, a 19. századi klasszikus magyar irodalom korpuszában őrzött antikvitáskép szétíródásának és eltűnésének helye” – írja (118–119.). Babits viszont a hagyomány polgári humanista koncepcióját vallja, s a tradícióképzés eszményét, „a múlt autoritását állítja az esztétikai gyakorlat középpontjába”. Nem kétséges, hogy Babitsnál a hagyomány folytathatóságának *akarása* sokkal erőteljesebben esik latba, mint a *Változtatnod nem lehet* költőjénél. Nem kellene elfeledkeznünk azonban arról, hogy a tradíciókhoz való kapcsolódás nála is tele van ironiával, ha másfélével is, mint Füstnél (gondoljunk csak első két kötetének különféle regisztereire). „Az ironikus alakzatok hatását lecsendesítő” (119.) babitsi koncepcióra vonatkozó megállapításokat csak bizonyos korlátok között tartom tehát érvényesnek (nem vonva kétségbe, hogy Füst Milán műveinek „nyelvi-tropikus működése” helyenként sokkal nagyobb belső feszültségeket hordoz).

Az ornamentika, allegória, szimbólum fogalmairól szóló fejezetet a szerző „kiterőnek” szánja (az is). Lukács, Jauss, Benjamin, Szilágyi Ákos, Baudelaire, Hofmannsthal,

Valéry vonatkozó nézeteit elemzi, vitázva vagy egyetértően. Egy pillanatig sem állítanám, hogy ezeknek a problémáknak a körüljárása nem szükséges egy Füst-monográfia megalapozásához (a nyelvi ornamentika fogalmának tisztázása például kulcskérdés a lírai életmű megközelítéséhez). Ebben és a következő fejezetben belelátunk Schein Gábor műhelyébe; hogy ez mennyiben elengedhetetlen a könyv gondolatmenete szempontjából, az persze lehet vita tárgya. De mindenképpen tanulságos olvasmányról van szó, finom elemzések és diszkussziók egész soráról, amelyek számos (filozófiai, poétikai és irodalomtörténeti szempontból fontos) kérdést igyekeznek tisztázni. Hallatlanul érdekes a Hofmannsthal–Füst-párhuzam, valamint *Az Ezeregyéjszaka* meséinek feldolgozása a két alkotónál. Az osztrák író poétikájáról és nyelvszemléletéről azt írja, hogy nála „a dolog neve, azaz a dolog létének metaforája a nyelv belső mozgásainak megfelelően szüntelenül érvényesülő áthelyeződések és cserék része”, s ez az allegorikus nyelvhasználat *közvetlenül* poétikus világot hoz létre (159.), amely szemben áll a szimbolizmussal jellemző törekvésekkel. Függetlenül attól, hogy valaki mennyire ért egyet Jauss ide vonatkozó fejtegetéseivel (amelyekre ez a gondolatmenet épít), logikus Scheinnek az a lépése, hogy rákérdez a „költői világkép” fogalmára egy olyan kiváló előd írása kapcsán, mint amilyen Rába György volt. Ez a fogalom ugyanis valóban felülvizsgálatra és tisztázásra szorul. Schein ezúttal is a korábban érvényesített módszert követi: nem „kihajítani” akarja tehát ezt a kategóriát. Véleménye szerint, ha a „költői világkép” kifejezés egyáltalán jelent valamit, akkor „bizonyára a jelhasználat legfontosabb tendenciáival áll összefüggésben, amelyek feltárására, úgy vélem, a hagyományos motívumvizsgálat túlságosan szűkös eszköz” (162.). Ez a félig kételkedő, a továbbgondolás lehetőségére csupán utaló megjegyzés persze nem elégséges a tisztázás műveletéhez, de mindenképpen hasznos, hogy egyáltalán megfogalmazza a problémát.

Schein Gábor pontosan érzékeli, hogy az egyik feszültségforrás Füst életművében az archaizáló elemek jelenléte a részletekben, ami viszont sajátos ellentétet képez az író „kulturális-poétikai tudatának” történetietlenségével. Ez az ellentmondás azonban nemcsak feloldhatónak bizonyul, hanem poétikai erőforrás is egyben. Szerencsés a Gulácsyval való párhuzam is, akinek a festészetében hasonlóképpen „átsajátítva” jelennek meg a történelmi rekvizitumok. (Itt becsúszik egy tollhiba a fejtegetésbe. „E szemlélet történetírói példajaként Füst Böcklint említi, aki kétségtelenül azon író-történészek közé tartozott, akiket Nietzsche antikváriusnak nevezett” [166.]. Böcklin kétszer is történetíróként bukkan fel ezen az oldalon, s csak feltételezem, hogy valójában Burckhardtól lenne szó. Böcklint természetesen festőként említi Füst.) Ebben a vonatkozásban Babits megint csak a rövidebbet húzza: az *In Horatium* hordoz ugyan rokon vonásokat Füst lírájával, mégis „kevésbé bizonyul megújítónak” mint Füst, aki „saját korának horizontján [...] alapvetőbben és intenzívebben volt képes újragondolni a költés lényegére vonatkozó kérdéseket” (184.). Súlyos állítás, megért volna egy részletesebb argumentációt. Az azonban feltétlenül igaz, hogy a húszas–harmincas években induló költők közül sokan Füst lírájához nyúltak vissza, abban találták meg „törekvéseik igazolását”, s hogy ennek a jelenségnek az oka nyilvánvalóan e líra „jelhasználati” sajátosságaiban keresendő. (Talán sokak számára meglepő, hogy Radnóti és Weöres mellett Illyés Gyula is ide tartozik – Schein idézi is Németh László pontos

észrevételét ezzel kapcsolatban –, aki tudtommal már első párizsi tartózkodása során küldött verseket Füstnek.) Joggal emeli ki a szerző a *Levél Oidipusz haláláról* című verset, melynek komparatív elemzése során plasztikusan tudja bemutatni, hogy miben tér el Füst költészete a klasszikus hagyománytól. Oidipusz halálát azonosítja a nagy Pán halálával, majd megállapítja róla, hogy a keresztény látásmódtól eltérően Füstnél nem vezet egy másik korszakhoz. A költő számára a görög és a biblikus tradíció egyaránt rommező, ahol az ironikus játék által összerakott építmények az ironia energiái által újra széthullnak. „Ezáltal nem maguk a képek, hanem a benjamini értelemben vett destrukció, a lebontás mozgásai válnak jelentéssé, egyfajta klasszikus elemekből építkező, határozottan antiklasszikus allegorézist hozva létre” (202.). Ez a gondolatmenet azután a monográfust olyan alapvető kérdések újragondolásáig vezet el, mint amilyen például az ironia és a tragikus pátosz együttes jelenléte már a fiatalkori versekben is, valamint ennek összefüggése az öregség toposzával, amely Schein számára nem „lírai alkat” vagy szerepváltás kérdése, hanem „alakzat, projekciós felület” bizonyos antinómiák költői megjelenítése számára. A Füst-líra záródarabjának az *Egy hellenista arab költő búcsúversét* tekinti, amelyben valóban minden együtt van: a tovatűnt nyelvek és kulturális hagyományok megszólítása, a transzcendentalitás vágya, s e vágy kudarcra ítéltése.

A drámai műfajra áttérve a monográfus először azokat a tragédiákat és tragédiaelméleteket elemzi, amelyek irodalomtörténeti szempontból Füst Milán színdarabjainak kontextusát képezhetik. A tízes években járunk, tehát logikusan merül föl Lukács drámaelmélete, illetve Paul Ernst neve, valamint e szerző „tragikus metafizikája” (amely tulajdonképpen a hiány metafizikája – a tragikum pedig éppen ebből a hiányból keletkezik). Ez előtt a háttér előtt elemzi Schein az 1910-es „sorstragédiát”, az *Aggok a lakodalmont*. Szellemesen állapítja meg, hogy a műben a tragédia éppen a sorsszerűség visszavétele, vagyis a tragédia tragédiájával van dolgunk. (Amely majdnem átfordul komédiába – de végül ez mégsem következik be.) A „drámai vers” poétikájáról szóló fejtegetés a lírai és a drámai műnem számára is hordoz fontos következtetéseket – főként azt, hogy ez a poétika értelmezhetetlen a szubjektivitás és az objektivitás szembeállítására felől. Füstnek e nyelvkialakításával Schein szerint sikerül kilépnie az esztétista modernség keretei közül – az így megképződő énszerűség nem a szimbolizmus, hanem az allegorézis felé mutat. „A lírai drámában nem a nyelv vonatkozik a cselekményre, hanem a cselekmény a nyelvre, és nem árt hangsúlyoznunk, hogy ilyen jellegű belátás a kor magyar szerzői közül egyedül Füst Milánál jelenik meg” (289.). A saját korában naturalistának tartott *Boldogtalanok* valójában túllép a naturalista kereteken; a darab tétje a cselekvés feltételeinek hiánya, a „változtatnod nem lehet” felismerése. Füstnél tehát van determinizmus, ám az távolról sem biológiai (296.). A Camus világával való évtizedekkel későbbi rokonítás csak annyiban nevezhető félrevezetőnek (legalábbis szerintem), amennyiben a szereplők „teljes szabadságát” feltételezi (mint Radnóti Zsuzsa). Somlyó György azonban nem erre, hanem az elementáris *idegenségre* helyezi a hangsúlyt elemzésében. Ami valóban új Schein elemzésében, az annak a kimutatása, hogy a darab a csalások (végtelenített) nyelvi játéka épül: „a befogadó is részesévé válik a csalások nyelvi játéka”, minél

jobban keresi a körüljárható, jellemmel és sorssal rendelkező személyeket a szerepekben (306.). Eszerint az egész darab egy allegorikus jelentéskörben mozog, amelynek a középpontjában a „személyiség nyelvi-retorikai rögzíthetetlensége”, „felépíthetetlensége” áll. Nem vitás, hogy ez a problematika megjelenik prózapoétikai vetületben is, a lehangsúlyosabban *A feleségem történetében*.

A későbbi színművek interpretációjának vezérfonala a tragédia-utániség gondolata, amelyet egy érdekes (bár talán kissé terjengősre sikeredett) Nietzsche-kommentárból vezet le. Sok izgalmas dolog hangzik el például a *Catullusról* és a polgári tragédia megírásának lehetetlenségéről, de végül is hasonló következtetésre jut a monográfus, mint a *Boldogtalanok* esetében, nevezetesen, hogy a harmadik felvonás végére „a csalás ellenőrizhetetlen és bizonytalan nyelvjátéka” uralja a három szereplő szövegét. „Egyikük sem tudja a másiktól, mit miért mond, [...] a nyelv valójában nem mondásként működik, hanem fegyverként és flastromként egyszerre, kiszámíthatatlanul sebez és gyógyít” (362.). Nem esik nehezemre elfogadni ezt az interpretációt (amely azért a szerző által is bevallottan Nietzsche-ánus indíttatású, lásd az értelmezés határátlépéséről szóló 161. lábjegyzetet). Arra azonban kíváncsi lettem volna, hogy végül is hogyan értékeli a darabot Schein Gábor? (Mint tudjuk, ez magának az írónak is fájdalmas és lezáratlan kérdést jelentett.) Talán ez is bevonható lett volna a „nietzschei becsületesség” körébe. Füst drámai főműve, a *Negyedik Henrik király* szintén tárgyalható a csalás-problematikából kiindulva. Schein azonban inkább azt a műfaj-történeti szempontot követi ebben a fejezetben, amelyet könyvének bevezetésében jelölt ki. Szépen bontja ki a *Henrikkel* kapcsolatban a királydráma történetének alakulását, az angol és a német előzményeket és a történelmi dráma hazai fejleményeit. A legfontosabb párhuzam azonban az, amelyre Pirandello *IV. Henrikje* ad lehetőséget. Megállapítja, hogy bár az olasz szerző személyiség- és időszemlélete eltér Füst Milánétól, abban megegyeznek, hogy a király egyiküknél se lehet tragikus hős, mert nem valósul meg nála az én és a szerep egysége. Mindazonáltal megjegyzi, hogy Füstnél „ez nem jár együtt az etikai szemlélet felszámolásával” (384.). Ezzel nehéz egyetérteni, ugyanis ebben a drámában nincs kitapintható etikai perspektíva, amely akár Henrik egyes cselekedeteit, akár a többi szereplőt egyértelműen megítélhetővé tenné. Naplójegyzeteinek tanúsága szerint Füst Milán egy „igazi” Shakespeare-drámát akart írni. Ha a *Henrik*-ből mégsem lett shakespeare-i dráma, az a főhős jellemének sajátos ábrázolásmódjából következik. Henrik ugyanis nem „fejlődik”, csak megöregszik a darab végére. Jelleme mindvégig azonos pólusok között ingadozik. Reakciói, döntései ugyanakkor kiszámíthatatlanok; azt sem lehet biztosan megítélni, hogy van-e erkölcsi tudata, vagy önmarcangoló, önostorozó kirohanásai csak egy önmaga előtt játszott színjáték részei. Ez az ellentmondásos jellem sajátos drámai nyelven szólal meg. Schein Gábor úgy látja, hogy a „*Negyedik Henrik király* nyelvében természetes egységbe olvad a klasszikus drámai dikció és a hétköznapien ható színpadi próza.” Értékelése szerint a darab „nem vesz részt ugyan a történelmi dráma műfajának megújításában, de a korszak magyar drámairodalmában mégis sajátos változatot képvisel” (387.). Ezzel részben osztja Bóka Lászlónak a Nyugat egyik utolsó számában közölt véleményét, mely szerint előzménytelen és társtalán műről van szó; másrészt viszont javaslatot tesz arra,

hogy mint „sajátos változatot” mégiscsak próbáljuk beilleszteni a magyar drámairodalom történetébe.

A prózai művekről szóló fejezetek megint csak nagyigényű feladatvállalásról tanúszkodnak: *valamennyi* szövegre kitér valamilyen terjedelemben. Nem riad vissza a részletekbe menő filológiai munkától sem, például aprólékos gonddal követi a *Nevetők* szövegvariációit, hogy következtetéseket vonjon el a szerző-funkció működéséről Füst prózai életművében. Retorikailag újra meg újra a *katakrézis* alakzatáig jut el ezekben az elemzésekben. „A katakrézis tehát mindig a határ alakzataként mutatkozik meg, amely a nemtudás terében kiélezve őrzi meg a modern nyelvfilozófiák wittgensteini apóriáját: ha a világ határai nyelvem határait jelentik, miként létezhet a kimondhatatlan” (411.). Megjegyzendő, hogy Wittgensteinnél a határok kérdése fordítva fogalmazódik meg (a nyelvem határai jelentik a világom határait). Ettől eltekintve nagyon is érthető, hogy miért helyez ilyen nagy hangsúlyt a monográfus a szövegnek erre a működés módjára: a katakrézis ugyanis végső soron „az allegória alakzatában ható destruktív impulzusokat” hozza működésbe. Ez viszont összecseng az egyéb műfajok tárgyalásánál levont következtetésekkel.

A *mester én vagyok* kapcsán nem kívánja vitatni azt az álláspontot, hogy ez a mű közvetlen előkészítője *A feleségem történetének*; de azt állítja, hogy önmagában is több figyelmet érdemel, mint amennyit a szakirodalom eddig szentelt neki; kivált a naplószerűség jellegzetességeinek sajátos kidolgozása miatt. A kérdés legnevesebb teoretikusának, Lejeune-nek az írásából kiindulva teszi fel a kérdést, hogy vajon irodalom-e a napló, vagy sem? Megállapítja, hogy bármilyen távol áll is a napló írója egy irodalmi szöveg létrehozásának szándékától, a szöveg az olvasás során *visszatér* az irodalom terébe. Elismeri ugyanakkor, hogy az írás területén létezik nem-irodalom, vagyis az irodalomnak valóban vannak határai (442.). Füst műve szempontjából persze a fiktív napló műfaja az igazán érdekes. A fiktív naplók abban különböznek a nem-fikciósaktól, hogy a végük felől íródnak; *A mester én vagyok* írója mindkét írásmódot használja Schein Gábor szerint. Füst nem véletlenül választotta a fiktív napló műfaját: voltaképpen az énregény egy típusát alapozza e műfaji feltételekre, létrehozva egyfajta önreflexív, epizodikus felépítésű, lírai betétekkel tagolt, közvetlen beszédfolyamként felfogható, vallomásos prózát” (449.). „A harmincas évek elején érzékelhető változás ment végbe Füst Milán emberképében, ami később lehetővé tette *A feleségem története* poétikájának kialakítását (454.)”. Meglepő állítás ez a „költői világkép” fogalmának kritikájától: ezek szerint van olyan „emberkép”, ami megalapoz egy poétikát? Ez utóbbinak az lenne a lényege, hogy „az ember nem racionális lény”, ami meglehetősen közhelyes megállapításnak látszik; az allegorézis működés módjának azonban kétségtelenül megfelel. Az énelbeszélés mint regényforma Füstnél az otthontalanságot közvetíti a monográfus szerint: a személy elvesztett odatartozását a térhez, világához – ebbe ágyazódik az emberi kapcsolatok lehetetlenségének megélt tapasztalata.

A feleségem történetének elemzése során Schein Gábor abban a megtiszteltetésben részesíti e recenzió íróját, hogy vitába száll egy 1996-ban született interpretációjával. Egyrészt kifogásolja, hogy „témának” neveztem a valóság megismerhetőségének problémáját, amelyet ő a „nyelvet alapító stílus meghatározó tényezőjének” tekint (474.).

Szívesen elfogadnám ezt a módosítást, hiszen az irodalomtudomány nyelvhasználatára és szemléletmódjára óhatatlanul módosult az elmúlt két évtizedben. Azzal az állítással azonban nem tudok mit kezdeni, hogy van olyan stílus, amely egy (gondolom, írói) nyelvet „alapít”. Később egy nagyon is helyénvaló Lévinas-hivatkozás során maga Schein Gábor is „tematizálásról” beszél (493.). Egy lábjegyzetben (476.) a valóságosság kategóriájának használatát is kifogásolja, mondván, hogy amennyiben Lizzy nem létezik „objektíve,” akkor ez a kategória nem érvényes. Nézetem szerint nincs így: ha az olvasó be is látja, hogy nincs „objektív Lizzy”, attól még a valóságosság nyelvi effektusai zavartalanul működhetnek. A férfi–nő-viszony finom és gazdag elemzése a regény nyelvhasználatára alapján sok helyütt kiváló; Nietzsche itt is nagy segítségére van a monográfusnak, de fontos találat a Wagner- és Tolsztoj-párhuzam is. Pontos észrevétel, hogy Füst „az én és a másik közötti távolságban az igazság érzékiségét, erotikáját is erősen érzékeli, és így a mondás uralhatatlanságát antropológiai okokra is visszavezeti” (495.), s hogy ez rokon vonás Karinthy gondolkodás módjával.

Schein Gábor értelmezése szerint a regény a vége felől visszaolvasva *létallegória*, amelynek specifikumát az adja, hogy az olvasónak csak Störr perspektívája áll rendelkezésére, ezért „az allegória kiépülését értelmezheti csak”. Enigmatikus emblémának nevezi az így megképződő hatásmechanizmust, hozzátéve, hogy Füst nem hisz a világ konkordáns értelmességében, mint hajdanán a barokk allegória alkotói (504.). Pontos megfogalmazás, hogy Störr voltaképpen saját életének olvasója, ezért a regény olvasója az olvasás olvasója. „Olyan regény íródik, amelyben a megértés egyetlen szintjén sem állítható elő az értelem következetes rendje, de mind a narrátor, mind az olvasói pozícióba beleíródik a rend utáni vágy” (511.). Lizzy nyelv- és általában véve jelhasználatára az jellemző, hogy „kicsérélhetővé teszi és megsokszorozza a jelölőket”; Störr védekezik, vagyis stabilizálni próbálja ezt a nyelvet. A monográfus ebben is következetes: a nyelvi működés módját írja le annak, amit a regény kapcsán a kommentátorok pszichologizáló kifejezéssel általában „feltékenységnek” titulálnak. A kapitány úgy próbálja „rendbe tenni” a számára kaotikus nyelvi viszonyokat, hogy ott is lineáris kapcsolatokat hoz létre, ahol erre semmi ok nincs. Störr egyfajta „tükröviszonyban” van Lizzyvel, ami megbontja Störr férfi identitását, egyúttal azonban meg is szilárdítja összetartozásukat. „A kapitány részéről legalábbis mindenképpen így van” – teszi hozzá Schein (521.). Ez lényeges megjegyzés, mert Lizzyről valóban nem tudunk meg semmit. Az értelmező nem reflektál arra a lehetséges olvasói reagálásra, mely szerint ez a regény esztétikai fogyatékosága is lehet. (Akik nem rajonganak *A feleségem története*ért, tapasztalataim szerint elsősorban erre hivatkoznak.) Schein Gábornak nem ez a véleménye; szerinte ugyanis ez Störr narratívájának kétségtelenül a „vakfoltja”, de nem a regényé. A regény ugyanis ironikus alapszerkezetű, mivel éppen, hogy *megmutatja* a vakfoltot. (Eszünkbe juthat *A lírikus epilógjával* kapcsolatos állítása: ott éppen a verset minősíti vaknak.) Ebben a kérdésben persze mindig a konkrét befogadói viszonyulás a döntő szó. Schein Gábornak kétségkívül igaza van abban, hogy a regényben sok mindennek van nyelve (például az evésnek), a szexualitásnak azonban nincs, ami mégiscsak különös egy olyan műben, amely a másik utáni csillapíthatatlan sóvárgást jeleníti meg (525.). A monográfus elegánsan

kapcsolja össze ezt a hiányt a vágy fönntarthatóságának kérdésével; s egyetérthetünk konklúziójával is, mely szerint ez a regény „a vágyírás és a vágyolvasás páratlan alkotása”. Elemzései nyomán azért tegyük hozzá, hogy ez a vágy végletesen aszimmetrikus: Lizzy vágyairól ugyanis semmit sem tudunk meg.

Teljesen jogosnak tartom, hogy a szerző külön fejezetet (újabb kitérőt) szentel a *Naplónak*, s benne a „zsidó” kérdésének. Láttuk, hogy a naplóformának, az általa felvetett prózapoétikai kérdéseknek milyen nagy jelentősége volt a legfontosabb Füst-regény megszületésében, tehát nagyon is idetartozik a Füst-napló több szintű vizsgálata. Nem vitás az sem, hogy az alkotások háttérében évtizedeken át jelen van a zsidó identitás kérdésköre, amely érthetően különös intenzitást nyer a regény megírásának idején. Mindezeket a kérdéseket Schein körültekintően és kiegyensúlyozottan tárgyalja, ami nem mindig könnyű feladat, ismerve Füst Milán néha kifejezetten extravagáns viszonyulásait a témához. Különös, hogy egy elég kézenfekvő kérdést nem tesz föl a monográfus: hogyan magyarázható, hogy nincs zsidó szereplője *A feleségem történetének* (amelyben igen sokféle nációjú ember tűnik föl)? Érteni vélem a következő kitérő funkcióját is, amely látszólag életrajzi kérdéseket érint, fókuszba állítva Füst és a politikai hatalom viszonyának sajátos alakulását 1945 után. Egyrészt itt is találunk olyan nyelvhasználati vonatkozásokat, amelyek nem nélkülözik a művekkel való tanulságos összefüggéseket; másrészt ugyanúgy keverednek ebben a történetben a komikus és tragikusan komoly mozzanatok, mint az egész életműben. Mindez tehát hozzátartozik Füst Milán portréjához. *A jelenés* című Lenin-vers kapcsán pedig érdekesen tárja föl a „teopolitikai” kontextust, párhuzamot vonva a fiatal Lukács példájával. Az a következtetés, hogy az eszme lényegét nem érinti a nevében érvényesített praxis kegyetlensége, Füstnél „az Őszövetség isten-képéből meríti munícióját”. (Kár, hogy Schein ezúttal sem nyilatkozik a vers esztétikai színvonaláról.) Tudjuk, hogy Füstöt végül egyetemi tanárrá nevezték ki, a tanítás tehát fokozott jelentőséget nyert életének utolsó évtizedeiben. Schein Gábor ezért a tanítás fogalmán keresztül kísérli meg az életmű egészének kontextusában tárgyalni a *Látomás és indulat a művészetben*, a *Szexuál-lélektani elmélkedéseket*, valamint az *Ez mind én voltam* egykort. Úgy véli, hogy a tanítás Füst számára a személyesen megélt dolgok és belátások átadását jelentette; méghozzá nem *ex cathedra*, végső igazságok gyanánt, hanem a maguk vitathatóságában, kétségességében. Ezeket a fejezeteket olvasva felmerülhet a kérdés, hogy érdemes volt-e belevágni ezeknek a sajátos problémákat felvető szövegtesteknek a hangsúlyozottan vázlatos elemzésébe. Scheinnek itt már voltaképpen csak a *beszédhelyzet* bemutatására és interpretációjára nyílik módja, ami nem kevés, de alighanem hiányérzetet hagy az olvasóban. Nyilván igaza van abban, hogy a szexualitásról kifejtett bölcselkedések ugyanazt a nem-tragikus szemléletet tükrözik, mint amely a művekben is megjelenik, kiegészítve a másik iránti méltányosság, belátás hangsúlyozásával, a nárcizmus teljes hiányával, s egyfajta pragmatikus iróniával. A kapkodást azonban jól mutatja, hogy ide csúszott be a könyv kis számú lapszusainak egyike, amikor „Laqueur John Marten klerikus névtelenül publikált *Onania* című értekezéséről”, és Foucault *A maszturbáció története* című könyvéről esik szó (616.). Valójában Thomas W. Laqueur a *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation* (2003) című munka

szerzője, Foucault-nak pedig nincs ilyen című könyve. (John Marten neve pontos, de ő sem klerikus, hanem kirurgus volt.) Ennyi tévedés egy ilyen nagy terjedelmű könyvben elenyészőnek számít. Annnyit azonban mindenképpen jelezhet, hogy Schein Gábornak talán nem kellett volna mindenre kitérnie a monográfia nyújtotta kereteken belül.

A monográfia utolsó oldalain a szerző Füst Milán sajátos helyzetét járja körül a „fordulat éve” utáni Magyarországon, s ezt a találó „közidegenség” szóval írja le. Azzal árnyalja tovább ezt a leírást, hogy rávilágít arra, amiben ez a fajta otthontalanság különbözött attól, amelyben Füstnek ifjúkorában volt része. Füst valóban „úgy tett”, mintha az 1956 utáni Magyarország nem is létezne, s ebben osztozott olyan alkotókkal, mint Weöres vagy Hamvas – de említhetnénk Ottlikot is. Schein utolsó elemzései három rövidebb prózai szöveget vesznek vizsgálat alá (*A kapitány felesége*, *A cicisbeo*, és a *Szívek a hínárban*), valamint az utolsó alkotást, *A Parnasszus felé* című regényt. Az elbeszélések, illetve kisregények összehasonlító elemzéséből azt a következtetést vonja le, hogy Füst esetében nem annyira „életműről” célszerű beszélnünk: „[Füstnek] inkább különböző műnemekhez és műfajokhoz tartozó művei, műcsoportjai vannak” (636.). Ez fontos felismerés, mert valóban meghatározza az irodalomtörténeti és poétikai megközelítés lehetőségeit, amennyiben nem rendeli a műveket „közös és egységes horizont alá”. (Márpedig az irodalomtörténészekről ez sohasem áll távol...) *A Parnasszus felé* értelmezése már egyáltalán nem nélkülözi a higgadt, de határozott értékítéletet, amelyet néhány mű esetében hiányoltunk. Noha az 1945 utáni prózatermés egyik legjobb darabjának minősíti, megállapítja, hogy „hatása esztétikailag korlátozott marad” bizonyos prózapoétikai okokból, amelyek a példázatoság keretei között tartják. Ezáltal, jegyzi meg a könyv záró mondatában, „még inkább megvilágítja *A feleségem történetének* rendkívüliségét” (678.).

Sokat mondó, hogy a monográfia nem valamilyen summázattal, hanem egy konkrét mű elemzésének utolsó megállapításával zárul. (Mintegy utalva ezzel Füst munkásságának és befogadás-történetének ama sajátosságára, hogy nem rendelhető egységes narráció alá.) Összességében véve Schein Gábor munkája minden kétséget kizáróan kiemelkedő helyet foglal el a Füst Milánról szóló szakirodalomban. Valóban minden szóba kerül a könyvben, ami fontos lehet az életműben. A legtöbb értéket nem annyira a szerkezet és a felépítés, hanem a finom és gazdag komparatív elemzések nyújtják. Megkerülhetetlen, új fejezetet nyit mindazok számára, akik a jövőben Füst Milán műveinek újraolvasására vállalkoznak majd.

(*Jelenkor*, Budapest, 2017.)

BUDA ATTILA

Arany Zsuzsanna: Kosztolányi Dezső élete

Ahogy az előszóból is kiderül, a szerző mint a kritikai kiadás egyik résztvevője, 2007 óta foglalkozik Kosztolányi Dezső életrajzának kérdéseivel. Ezt a munkát a megjelent művek sajtóbibliográfiai feltárásával kezdte, egy kis csapat segítségével 2008 és 2011 között több kötetben publikálva a különböző forrásokban olvasható Kosztolányi-művek tételeit. 2010-ben kiadta a beszélgetőlapokat a kritikai kiadás első köteteként,¹ majd tanulmányokban foglalta össze a biográfiaírás számára releváns műfaji és/vagy esztétikai feltételeit, kérdéseit.² 2011-ben önálló kötetet adott ki Kosztolányival kapcsolatos írásaiból, és az életrajz első változata 2013 nyarától 2016 végéig folytatásokban jelent meg az Alföldben. Mindezt a feltáró és összegző munkát 2017-ben az elkészült, terjedelmes *Kosztolányi Dezső élete* zárta le.

Az életrajzírás egyfelől ingoványos, másfelől hálás feladat. Ingoványos a megközelítés és tárgyalásmód szerteágazó szempontjai miatt – ne merüljön el a készülő mű a részproblémákban, ugyanakkor mutasson átfogó képet; mondjon ki mindent, amit nem szabad elhallgatni, de kerülje a bennfentes kultusz kutatás kicsinyes perspektíváit is –, melyeknek reálisan nem lehet együttesen és egyszerre megfelelni, viszont hálás munka a folyamatos olvasói érdeklődés következtében. A regényes életrajzoktól eltekintve a szerzőnek munkája kezdetén több döntést kell hoznia, legfőképp a tekintetben, hogy egyenlő távolságot tartson-e az elméleti és/vagy szövegközpontú módszerektől, esetleg egyensúlyozzon közöttük, vagy válasszon ki egy módszert, s ahhoz ragaszkodjon biográfiaírásában végig. Arany Zsuzsanna két említett tanulmányában, valamint életrajza bevezetőjében részletesen meg is fogalmazza azokat az elveket, elképzeléseket, amelyek nyomán munkája megszületett. Angolszász mintákra hivatkozik, melyekben a forrásokból kibontakozó életút, az egyes életesemények állnak az érdeklődés homlokterében a szövegek filológiai szempontjai, az esztétikai elemzések és értelmezések rovására. Feladatát, reflektálva önmagára is, így látja: „Valahol az életrajzírás is egyfajta hermeneutikai kört képez: adott az alany élettörténete és adott a biográfusé mint befogadóé. A biográfus tehát értelmezi azt az életet, amelyet megír. Értelmezi egyrészt a megírás aktusával, másrészt elbeszélésének lejegyzése előtt, amikor a tárggyal mint egyfajta »műalkotással« ismerkedik. Befolyásolja nem pusztán a saját személyisége (annak lélektani adottságai), hanem az a korszellem, az a föld-

rajzi környezet és a többi, amiben él.”³ Nem titkolja az évek alatt kialakult személyes érintettséget sem, az „igencsak szemrevaló fiatalember” (124.) élete és művei mellett töltött idő alatt formálódott érzését, ami az elvégzett munka fő hajtóereje lett.

Szakemberekben és laikus olvasókban is felmerülhet egy fontos kérdés, s a szerző említett tanulmányában ugyancsak megjegyzi: vajon meddig mehet el az életrajzíró az ismeretek közlésében, van-e valami határ, amit nem léphet át. A választott személy halálon túli intimitásának védelme, pontosabban védekezésre való képtelensége, főként a szerelmi életét, valamint halálát, annak körülményeit illetően korlátozza-e, korlátozhatja-e a biográfus szándékát? Vajon egy-egy életrajz idegeneknek feltárhatja-e a célszemély – nem egyszer maga előtt is – féltve őrzött, titkolt gondolatait, cselekedeteit, amelyek esetleg az életművet is szokatlan, zavaró módon tükrözik vissza? Arany Zsuzsanna korábbi munkák példáival támasztja alá meggyőződését, hogy igen, minderről szót kell ejteni, már csak azért is, mert határhelyzetekben mutatkozik meg igazán a személyiség a maga valójában. A kétely helyénvaló, s a megfelelő válaszhoz azt kell végig gondolni, hogy miből is tevődik össze maga az élet. Ha a biográfus, amennyiben főleg az életútra – nem pedig, vagy kevésbé az életműre – koncentrálna, s az események és történések láncolatából bármilyen körülményt kiemelve elhagy, mert az olvasót meg akarja kímélni, az életrajz tárgyát meg akarja védeni; akkor mindazt, amit visszatart, megfinomít, egyszersmind kriminalizálja, botrányosítja is. Az élet ábrázolásának – a rendelkezésre álló források valóságstükrözésének, tárgyilagosságának, valamint a szerző saját korlátainak tudatosulásán túl – az életesemények egészét magában kell foglalnia, tehát a szerelmi életet és a halállal kapcsolatos ismereteket is. Mivel mindkettő a személyes lét része – a születéshez, a származáshoz, a nevelődéshez, a munkákhoz, lakóhelyekhez és számtalan egyéb tényezőhöz hasonlóan –, nem férhet kétség ahhoz, hogy szólni kell róluk, persze nyilvánvaló, hogy kritikailag, a lehetséges források ütköztetésével, a kétséget jelentő pontok felmutatásával; tárgyalásuk nem eredményezhet megbélyegzést vagy kibeszélést, még akkor sem, ha erre is lehet példákat találni. Egy-egy életmotívum kérdésessé tétele azért is nagyon veszélyes, mert azonnal felvetődik, mit lehet tenni a politikailag kényes körülményekkel? Vajon Tar Sándor, Szilágyi Domokos és mások – csak utalni lehet Szőnyi Tamás monumentális gyűjteményére – igen durva érintettsége egy esetleg róluk írandó életrajzban milyen helyet kell, hogy elfoglaljon? Az egykori erőszakszervezetek tagjainak későbbi értelmiségi pályafutásáról nem is beszélve. Vajon az ő életrajzuk – *hallgat?* És a politikai köpönyegforgatások? Talleyrand életének ne lenne részé a árulásainak sorozata – igaz, azokból más és más következtetésekre jutnak életrajzírói. Vagyis az életút körülményeit célzó biográfia nem ignorálhatja a titkolt, vagy titokban maradt körülményeket sem, de nem is triumfálhat velük. Más kérdés az említett határhelyzetbeli személyiségfelmutatás érvényessége: egyáltalán nem biztos, hogy egy hosszabb, vagy akár csak néhány napos, tudatvesztéses haldoklás, esetleg csak az azt megelőző, már a visszafordíthatatlan felé tartó időszak ilyen értelmű kiemelése jogosult lenne; az életútnak számtalan egyéb pontja lehet, ahonnan a személyiség

¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „most elmondom, mint veszttem el”. *Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai*, szerk., s. a. r., jegyz. ARANY Zsuzsanna, Kalligram, Pozsony, 2010, 607. (*Kosztolányi Dezső Összes Művei*)

² ARANY Zsuzsanna, *Az életrajzírás művészet(-)e(?)*, Kortárs 2011/ 7–8., 151–158.; ARANY Zsuzsanna, *Az életrajz mint tükör*, Irodalomismeret 2012/3., 40–54.

³ Uo., 46.

sokkal érvényesebben látható. De még egy nagy fájdalommal járó, erős lelkierőről tanúskodó, hosszabb ideig tartó, előre látható kimenetelű betegség is csak az adott időszakról ad képet, félrevezető csattanóként szemlélni mint az élet befejezését.

A szerző nem is kerüli ki sem egyik, sem másik témát; Kosztolányi fiatalkori ismerkedései a nemiséggel, szexuális szokásai, kábítószerhasználata, utolsó, nagy szerelme, halálának körülményei mind egy-egy részlete az életrajznak. Persze a kamaszkor és a nőügyek részletezése közben, beleértve az utolsó nagy szerelmet is, elképzelhető, hogy némely olvasó feszeng, mások értékítéletet alkotnak belőle, a haldoklás körülményei, a testi állapot vége pedig riasztó lehet – hát ez már a választott módszerhez tartozik. A személyiség alkotóelemei nyilván az „egyedüli példány” lenyomatai, de az életmű felől nézve csupán annyi jelentőségük van, amennyiben hozzájárulhatnak egy-egy mű megértéséhez, értelmezéséhez.

A *Kosztolányi Dezső élete* hat nagy fejezetből tevődik össze. Az eseménytörténeti jelleget mutatja az igen jelentős, a kötetnek majdnem egyharmadát kitevő, tekintélyes jegyzetanyag, amely maga is elsősorban biográfiai tárgyú forrásokat tartalmaz, illetve a hivatkozott irodalmat ebben az értelemben idézi. Ennek láttán azonban mégis hiányzérzete támad az olvasónak, mert magát a felhasznált irodalom jegyzékét nem találja – így erről csak hosszás olvasás után alakulhat ki átfogó képe.

Pedig a források feltehetően azonnal megmutatnák, hogy nem csupán az életút eleje és vége közötti, alkotásokban mutatkozó különbség, hanem a rendelkezésre álló dokumentumok is befolyásolják az életút periodizációját. Erről azonban a szerző nem közöl útmutatást, s az egyes szakaszok kezdetét egymással keveredő körülmények jelentik. Az első, legrövidebb rész a felmenőket foglalja össze. Majd az évek múlását követve, először az életút, aztán a történelem, végül az irodalomtörténet sarokpontjai szerint öt fejezet foglalja a pálya állomásaival. Gyerekkor, az egyetemi tanulmányok kezdete, az első világháború kitörése, a bethleni konszolidáció eleje (az 1922-es választások, az Egységes Párt létrehozása), a Nyugat Osvát halála után: ezek Kosztolányi életének fordulói. A leghosszabb időszakot az első öleli fel (tizenhét évet), a második már csak tízet, s a három utolsó arányosan egyező hosszúságú: hét–hét–hat év. Akár az életutat, akár az életművet tekintve ezek természetesen nem egyformán hangsúlyosak, s terjedelmüket a rendelkezésre álló, életrajzi vonatkozású, döntően nyomtatásban megjelent források mennyisége is befolyásolta. Mellettük a szerző átnézte a három legfontosabb, Kosztolányival kapcsolatos, alapvető anyagot tartalmazó levéltárat is, az Országos Széchényi Könyvtár és a Petőfi Irodalmi Múzeum kézirat-tárait, valamint Szabadka város Történeti Levéltárát.

Az életrajz kiindulópontjai a család és a környezet. Előbbi a kezdő fejezet tárgya, utóbbi az életút állomásainak helyszínéül lép be a történetbe. A századfordulós Szabadka, az egyetemi évek Budapestje és a monarchia fővárosa, Bécs rövid bemutatásuk mellett főként intézményeikkel vannak jelen: az elemi iskola, a gimnázium, az önképzőkör a pesti és a bécsi egyetem, a stílusgyakorlatok. Majd a hivatásossá váló pálya kezdete: az albérletek, a Balszélforgó, a színházak, a Baross- és New York kávéház, a fővárosi és vidéki szerkesztőségek. Ezekben próbálja- és méri meg magát az irodalmi ambíciókat melengető kamasz, az egyetemista, a kezdő újságíró és író.

Szabadkán érik az első, egész életét végigkísérő élmények, az önálló szellemi tevékenység az önképzőkörben, az első lapszerkesztői tapasztalatok az iskolai diákújság előállításánál. S magánéletének kaladjai: szerelmek – plátóiak és az eltulajdonított pénzből vásárolt testi –, valamint az egész életére jellemző, mindent átformáló, mindent íróként láttató, a valóságot történetekké játszó szemlélet. Már itt megmutatkozik az életút és az életmű széttartása, a „játszótárs”-tudat, valamint az „ezüstté bűvöl” poézise. Az életrajz írójának jelenlétére utal, válogató szempontjait mutatja, hogy például az egyetemi évek barátságai, s köztük a Babits Mihállyal folytatott levelezés némiképp háttérbe szorul, noha Babits két jelentős kéziratot versgyűjteményt is küldött a nála két évvel fiatalabb Kosztolányinak, és evvel kiemelte őt egyetemi társai közül; egyáltalán az életrajz egészében a kortársak kissé halványak: a nyugatosok és a Nyugaton kívüliek szinte csak jelzéseként vannak jelen.

Arany Zsuzsanna több aspektusból is tárgyalja az újságírói pálya kezdetét, kitérve a korabeli sajtó politikai és kultúrafelfogásbeli differenciáltságára, szakmai követelményeire, az újságírókra nehezedő körülményekre. Közvetíti Kosztolányi sajtófelfogását, távolságtartását és önálló véleményalkotási jogának fenntartását. A nagyszámú napilap és folyóirat egyfelől munkalehetőséget biztosított, másfelől a konfliktusokat is hoz(hat)ott, amelyek a munkaadó felfogásától eltérő, reflektálatlanul hagyott azonosuláskülönbségből adódtak. A megélhetési kényszer nem mindig kedvez az autonóm véleményalkotásnak. Kosztolányinak mint újságírónak is bizonyos mértékben mindig alkalmazkodnia kellett, ki volt szolgáltatva a vele egy szerkesztőségben dolgozó, de az övétől eltérő felfogású kollégáinak – amit például az Új Nemzedékben közölt, rá nézve hírnévromboló, névtelen, mások által írt glosszák mutatnak –, ugyanakkor meg tudta teremteni a maga szabadságát is: a politikai paletta egymással szemben álló lapjai egyaránt szívesen közölték a verseit, prózai írásait, tanulmányait. Ez a korlátozott függetlenség a szakmai és írói kompetencia hozadéka volt; a magánéletben azonban Kosztolányi sokszor követte a közhangulatot, a lehetőségeket: ezt mutatja 1919 és a következő néhány év. Ezeknek az éveknek a közvetítése azonban arra is rávilágít, hogy bonyolult, többszálú politikai, kulturális, szellemi, személyi kapcsolatok, illetve ok–okozati következmények feltárására, szigorúan a választott műfajnál maradva a cselekedetek indoklására kevésnek tűnik egy ilyen jellegű, csak forrásokra támaszkodó életrajz; egészen pontosan Kosztolányi választásai és elhatárolódási, dacára a sok idézetnek, mégsem meggyőzően dokumentáltak. Azért is érdekes ez, mert a szerző, amennyiben lehetősége van rá, forrásait egyébként szembesíti egymással és/vagy a ténylegesen megtörtént eseményekkel. Erre mutat példát a Somlyó Zoltán Budapestre kerüléséről szóló városi folklór egybevetése a valósággal (87.).

Az újságíró mellett a szépíró, az alkotó is szerepet kap; fontosabb köteteknek kiadástörténete szintén tárgya az életrajznak. Igaz, a *Négy fal között* irodalomtörténeti elhelyezésén lehet töprengeni, meg azon is, hogy Arany Zsuzsanna mely köteteket említi még; tárgyalásuk a szerző választását tükrözi, s a mellékletek között teljes műlista is található. Az életrajz időben kibomló folyamatában helyt kaptak az egyes folyóiratok, napilapok, amelyek Kosztolányit újságíróként alkalmazták, íróként műveit közölték. De némiképp furcsa módon halványra sikerült a Nyugat és Kosztolányi

kapcsolatának bemutatása – ugyan a lap első időszakában Kosztolányi véleménye ellentmondásos volt a folyóiratról, ahol az életmű egészét tekintve is fontos művei, fordításai jelentek meg; az irodalomtörténet a pálya egészét figyelembe véve mégis a klasszikus modernség képviselőjeként a Nyugat környezetében helyezi el Kosztolányit. Emellett az is látszik, hogy az életút tárgyalása, pontosabban annak bármilyen szűkre szabott időszaka is önmagában alkalmatlan az ismertetésen túl, egy-egy fontos kérdés átfogó, kimerítő vizsgálatára – viszont éppen ezért ráirányíthatja a figyelmet többek között Kosztolányi és a nyelvvédelem, Kosztolányi és a műfordítás tematikájára; noha a recepcióban ezek nem hanyagoltak, mégis hiányzik a szisztematikus, a napilapok hasábjaiig terjedő feltárásuk.

Az utolsó előtti fejezetben a hangsúlyok áttevéődnek a művekre, *A bús férfi panaszai*, a három nagy regény – a *Pacsirta*, az *Aranysárkány* és az *Édes Anna* – az érett költőt, a magyar próza egyik sajátos művészetét mutatják. Éppen a rá jellemző íráskészség ad okot néha gyanakvásra az egyes életrajzi vonatkozások, adatok megítélésében. Például a 126. oldalon, ahol a szerző idézi Kosztolányi 1906. március 2-án Csáth Gézának írt levelét, amelyben beszámolt egyik látogatásáról egy örömlánynál, és megörökíti beszélgetésüket, partnerének vallomását sanyarú életéről. A történet hatásos lekerékítetttsége, a stílusfordulatok egy részének későbbi műveiben ismételt feltűnése inkább azt mutatja, hogy már a levél is megalkotott volt, talán egy életrajzi körülmény nyomán, de elképzelhető az is, hogy anélkül. A művek mellett az irodalmi közéletben résztvevő Kosztolányi lép elő, az Ady-vita, a PEN Club körülményei és a kései nagy versek szerzője.

A már említett, igen gazdag jegyzetanyag az életrajzban sokszoros, szövegszerű idézettséget jelent. A szerző bőségesen emeli be a Kosztolányi életével kapcsolatos dokumentumok részleteit, s az író hasonló jellegű írásainak sorait. A munka egészét tekintve azonban jelenlétük túlzásnak tűnik. Sok esetben nem tesznek hozzá semmit az előttük és mögöttük álló mondatokhoz, néha kimondottan szétfeszítik a bekezdéseket, ebben a formában a kötet inkább egy magyarázatos életrajzi kronológia és egy benne elhelyezett szöveggyűjtemény benyomását kelti gondolatébresztő, új ismereteket tartalmazó részletekkel, de az egész életrajzból mégsem látszik Kosztolányi személyessége, csak mozaikok a világról és benne önmagáról. Talán kicsit kevesebb idézet, több szerzői jelenlét árnyaltabbá tehetné volna a képet; az elkészült életrajz persze így is megfelelő vállalt céljának: bevezetés Kosztolányi Dezső írói és újságírói világába.

(*Osiris, Budapest, 2017.*)

A szoros olvasás tanúságtétele az irodalom furcsa intézményessége mellett és annak ellenállva. Bónus Tibor: *A másik titok*

Az elmúlt évtized fejleményei alapján megfigyelhető, hogy az európai és az egyesült államokbeli humán tudományos élet egy jól azonosítható szelete – amely a normatívnak bélyegzett szoros olvasással szemben a nyomolvasás önkényét érvényesíti több-kevesebb ideológiai és narcisztikus felhanggal – lemondani látszik a monográfiákról, amelyek nemcsak összefoglalják az adott téma vagy (élet)mű kutatásának addig elért eredményeit, de kritikailag újraértelmezik azok csomópontjait is, ezzel pedig új irányok felé orientálnak, nem utolsósorban pedig az adott diszciplína szélesebb közönségének is képesek kommunikálni azt a nívót, amelyet a saját munka hoztatott a téma tárgyalásához. Bónus Tibornak nemcsak *A másik titok* című új monográfiája, de egész pályaképe legalábbis részben elhessegetheti az e folyamat felett érezhető aggodalmat itthon, amennyiben pályáját a hazai irodalomtudományos közeg szimptomatikus ívének tekintjük. Bónus filológusi munkásságának indulásakor ugyanis a Garaczi-monográfiájával olyan kanonizációs gesztusokat tett, melyek kétségtelenül hozzájárultak ahhoz, hogy az életmű ledobja magáról az egyszer elsüthető nyelvjátékok gyűjteményének vagy az ifjúkor elbeszélhetőségének a recepcióban ráaggatott sémáit, most pedig a 20. századi magyar prózairodalom egyik legbővebb recepciójával rendelkező regényére, az *Édes Annára* engedte rá a dekonstruktív szövegolvasó apparátust.

A terjedelmes és fokozott figyelmet követelő értelmezésekre készülő olvasóban az érdeklődés mellett bizonyára némi félsz is jelentkezhethet a monográfiával való ismerkedés során, mely utóbbi érzés szerencsére hamar alábbhagy, mihelyst bizalmasabb viszonyba kerül az értekezés szerkezetével. Hálás megoldás a kötetben, hogy valahányszor az értelmező vizsgálat alá vesz egy bekezdést, nemcsak kontextualizálja azt, de a jelenet kifutását is felvázolja. A főszöveg és a lábjegyzetek viszonya is átgondolt, és erre különösen szükség van akkor, ha valaki úgy dönt – mint Bónus is –, hogy nem pusztán hivatkozásokra és a citátum rövid összefoglalására vagy magyarázatára használja a lap alját, hanem a jegyzeteket olyan önkomentárokként érvényesíti, amelyek egy adott szövegrész olvasatát más oldalról világítják meg, illetve a recepció bizonyos irányát vagy megoldásait illetik kritikával, a fejezet célkitűzése felől a főszövegben kifejtett megközelítéstől eltérően. A lábjegyzetek így bizonyos mértékű autonómiára tesznek szert, mert miközben kontrasztosítják az egyes olvasatokat, interpretációs gesztusaikat ugyanannyira értelmezhetjük az értelmezések továbbgondolásaként, mint amennyire recepciós adalékokként vagy éppenséggel a saját olvasat ellentételezése-

ként is – ez utóbbi jelentőségére később még visszatérek. A főszöveg és a jegyzet viszonya Bónusnál ezért részben emlékeztet arra a típusú körülírási technikára, amely Geoffrey Bennington Derrida-monográfiájának egyik idioszinkretikus vonása – igaz, ott a monográfus és a tárgyalt szerző szövegének párhuzamossága alkotja a gondolati csomópontoknál hol széttartó, hol egymásba fonódó szálakat. Bónusnál mindazonáltal a fent említett könyvhöz hasonlóan lehetőség nyílik arra, hogy csak a lábjegyzeteket olvasva az értekezés korábban érzékelt ívétől eltérőt fedezzünk fel: olyat, amely első-sorban a recepció tévútjait mutatja be, egyúttal pedig a saját olvasatot korrigálja vagy terjeszti ki, az önreflexiókon keresztül mindig megkérdőjelezve ez utóbbit. E meta-interpretatív szinten megvalósuló újraértéssel az értekező szöveg destabilizálja a már általa beírt értelmezést, ennyiben minden kritika egyben önkritikaként is pozicionálódik; a jelentések fluktuációját, az olvasat fixálhatatlanságát biztosítja az önmagát is folyton értelmező olvasás felől gerjesztett mozgás.

Nem indokolatlan tehát kétoldalnyi mottót szerepeltetni indikátorként a könyv olvashatóságához: a derridai eljárásnak tudniillik ugyanakkora szerepe jut az interpretációk stabilizálhatatlanságának tudatosításában, mint amennyire Kosztolányi ön-vallomása is abban nyeri el a jelentőségét Bónusnál, hogy a biográfiára hivatkozó, sőt arra látszólag teljesen ráhagyatkozó értelmezési hagyomány érvrendszerének alapja lebontható általa az *Édes Anna* kapcsán. A monográfia tehát nem árul zsákhamacskát: már az elején körülhatárolja saját nyelvszemléletét, amely bár produktívan építi be a kultúratudományi fordulat olyan elemeit, mint a tanúságtétel problematizálása, a biopolitikai diszkurzusanalízis vagy a médiumokat illető kitüntetett figyelem, egy-értelművé teszi azt is, hogy a szövegen nem kíván, mert véleménye szerint nem is lehet túllépni az irodalomtudományban. Ez pedig már csak azért is jelentőséggel bír, mert a Kosztolányi-regény kiterjedt marxista értelmezéshálózatára az első csapást pontosan azzal méri a könyv szerzője, hogy rámutat: Marx felületes félreolvasásaira esküdött fel az értelmezők döntő többsége ahelyett, hogy primer szövegolvasási tapasztalattal rendelkezzenek akár Kosztolányi regényéről, akár magának Marxnak, vagy legalábbis a magukat marxistának tartó irodalmároknak (például Sartre-nak) az irodalom intézményességére tett reflexióiról. Ez azért is kulcskérdés, mert Bónus egyik deklarált célja bemutatni azt is, hogy a szövegközélemben maradó interpretáció a maga komplexitásában képes az írói szerep és a társadalmi praxis viszonyát, illetve azok egyéni aspektusait és az értelmezés során egymással átfedésbe hozva megnyíló olvashatóságukat demonstrálni. Például Kosztolányinak a saját regényében való szerepeltetése kapcsán figyel arra, hogy az író fikcionalizálódása már a jól ismert jelenet előtt végbement a szövegben (például azzal, hogy „Kosztolányi saját házából tanúja lehetett a cselédlány felidézett életeseményeinek” [49.], illetve a szerző kutyája az ugatása vagy a neve révén is többször jelen van [289.]), és ezzel az antropológiai differenciának, illetve a privát és a publikus térpolitikájának szerepét hangsúlyozza a referencia szövegimmanens olvasatban történő megkonstruálása során. Nem melleleg pedig nem követi el azt a hibát, hogy Kosztolányi alakját homogénnek feltételezi, akár úgy, hogy az életrajzi, az implicit és a szereplő-szerzőt nem választja el egymástól, akár úgy, hogy a szépirot és a publicistát eleve egynek feltételezi (298–299.).

Az *Édes Anna* recepciójának jelentékeny hányada – Bónus állítása szerint – nem tudott szabadulni a tartalom és a forma megkülönböztetésének vulgármarxista dogmájától, ugyanakkor képtelenek voltak például arra, hogy a közéleti beszédmód irodalmi keretezettségét, más diskurzusokkal összjátékba kerülő beágyazottságát tekintetbe véve értsék a politikum regénybeli szerepét. Márpedig ennek mentén a társadalmi cselekvés és a *l'art pour l'art* esztétikájának – Kosztolányinál hagyományosan a „homo moralis” és a „homo aestheticus” beállítódások különbsége által indukált – széttartása olyan elvágólagossággá szerezte a recepcióban, amely nemcsak meggondolatlanul hagyta a moralitáshoz társított politikum mibenlétét, de reflektálatlanul olyan pszeudokauzális láncot is az olvasatba vezetett, amely a reprezentáció, a közlés immediálitása és a közéleti beszédmód feltételezett transzparenciája és problémátlan kijelentéssége felől magának a cselekvésnek is korlátozta a jelentésmezéjét, ezáltal a szöveg performativitását gyakorlatilag egyirányú etikai és társadalomformáló aktusok potenciális meglétével azonosítva (358.). Ennek felemlgetése tágabb tudományos kontextusban sem haszontalan ma, amikor a kutatók világszerte Foucault diszkurzusanalízise helyett jól hangzó frázisaira, illetve Derrida posztkolonializmussal és feminizmussal foglalkozó tanítványainak interjúira hivatkozva a kritikai elméletet egyre inkább aktivizmusba fordítják; az Egyesült Államokban dúló kánonvitákban pedig lassacskán a szövegek performatív hatása a „rape culture” és a sovinizmus által kijelölt tengelyen található csak magának pozíciót. Innen nézve ma ugyanis meglepően hasonló, reprezentációcentrikus irodalomértéssel találkozunk nemzetközi viszonylatban, mint amilyet a hazai tudományosság nyögött az irodalomtudomány hivatalos csapásvonalaként négy évtizeden keresztül.

A *másik titok*ban ezért nem pusztán tiszteletkörnek tekinthető, hanem stratégiai megfontolás is áll amögött, hogy a szerző nem vágja el a recepciótörténeti köldökzsinórt – aki végigolvassa a kötetet, annak amúgy sem a *tiszteletkör* szó ugrik be először Bónus szarkasztikus, szellemes kommentárokkal cinkelő recepciófeldolgozási eljárásáról. Ennek tudható be, hogy Bónus olvasatában is kulcsalak az a Moviszter doktor, aki Kosztolányi szócsöveként, a megértés és az empátia figurájaként rögzült a szakirodalomban. Jelen kötetben is megmarad a megértés alakjának, azazhogy inkább a megértés alakzataként van jelen, ezzel azonban éppen a recepcióban betöltött szerepét problematizálja a monográfia. Olvashatatlan autoritásból (mert senki nem kérdőjelezte meg kijelentéseinek közvetlen etikai tanúságtételét) az olvashatatlan autoritásává avanzsál, amennyiben karaktere a szerzői, elbeszélői és szereplői szöveg különbségeire világít rá. Amellett, hogy ez a megközelítés problematizálja vagy átértelmezi Moviszter regénybeli humanizmusát, a humanista olvasásmód szükségszerűen antropomorfizáló tendenciáit is leleplezi, ami a szövegeket ideológiák szócsöveszerű közvetítőjeként fogja fel. Bónus viszont a szöveg ellenállására helyezi inkább a hangsúlyt, azzal párhuzamosan, hogy az olvasás mint az ellenállás kivitelezése (illetve felszínre hozása, kiprovokálása) a szöveg olvashatatlanságával együtt realizálódik. E kétirányúság részben a szöveg teljes megértésének lehetetlenségét írja be az értelmezésbe, és ennyiben elkerüli önnön totalizálását, amely ideológiai megfontolásból maga alá gyűrné a primer irodalmat, vagyis felfüggesztené az értelmezői tevékenységet mint egyáltalában

vett olvasatot. Éppen az olvasás során kialakuló kiismerhetetlenség tudata, és *nem* a teljes átláthatóság vagy az etikai, politikai kijelentések problémátlan immedialitása nyitja meg annak lehetőségét is, hogy Moviszter Anna tettéről adott megértő olvasata végső soron értelmezési kulcsként is felajánlható legyen a befogadó számára (197–199.). A monográfia pedig annyiban ad itt többletet saját műfaji kereteihez képest, amennyiben maga is inszcenírozza a megértés és az olvasás rezisztenciájának kettős kötését, tehát Moviszter figurativitásának kibontása tulajdonképpen az esztétikai határosszefüggéseknek nem kizárólag deskriptív módon történő tolmácsolásával, hanem az interpretációba szőtt enaktálásával jön létre. A színre vitt olvashatatlanság beíródása tehát az olvasatot nyújtó szereplőről nyújtott olvasat operatív dinamikája révén maga is stabilizálhatatlan folyamatként megy végbe. Ez a technika, itthon szokatlan volta mellett, a szövegolvasatok rendkívüli plaszticitását is garantálja, illetve képes fenntartani az intellektuális izgalmat, ami nem elhanyagolható egy olyan könyv esetében, amely terjedelmét tekintve is próbára teszi az olvasót, ugyanakkor elsőrendűen tematizálja az olvasást mint történetet.

A másság és az idegenség így értett formái, amelyeket a kötet címadása is hangsúlyoz, szorosán összekapcsolódva az olvasás eseményiségével és az olvashatóság tropológijával, végigvonulnak az egész értekezésem. (Meg kell jegyeznem ugyanakkor, hogy nem ez az első eset, amikor a Másik alakzatát kulcspozícióban találjuk Bónus írásaiban: már a *Pacsirtáról* szóló monográfiában, *A csúf másikban* is ott szerepel.) Enigmatikussága okán elsőre persze indokolt, ha önreflexívként értjük a címet: miért éppen a *másik*, ha a kötetben Kosztolányinak a nem szépirodalmi munkásságából kölcsönzött citátumaiban rendszeresen önmagára vonatkozó megállapításokkal találkozunk? Előfordulhat, hogy nem a gyilkosság a regény legmegmagyarázhatatlanabb eseménye, és a másik titok a Kosztolányi-metalepszis lenne? Esetleg a rejtély abban áll, miért eszi Moviszter cukorbeteg letére a süteményt? Ezekkel persze mind foglalkozik a könyv, és az is kiderül, hogy a cukorbetegséggel súlyosbított édesszájúság nem is annyira titok, mint inkább egy félreolvasás eredménye a közelmúlt egyik értelmezőjénél, mindenesetre jelzős szerkezetként is akkor bontja ki teljes relevanciáját a cím, ha először predikatív viszonyként olvassuk, vagyis a Másikról állítjuk azt, hogy titok. Ez a legegyszerűbb szinten egyértelművé teszi, hogy a pszichologizáló megközelítések ellenében íródott a monográfia, azok egészelvűségével és a korlátlan transzparencia ideáljával való obszesszivitásával szemben, ami azonban Bónus vállalkozása számára nem kevés esztétikai, filozófiai és retorikai implikációt von maga után. Először, tudniillik, posztulálnia szükséges az idegenséget egy nem stabil és nem örök érvényű helyi értéken; ugyanis ha csak annyi engedményt tenne, hogy az idegenség nem mindig az énhez képesti relációban jön létre, az értelmező akkor is kénytelen lenne legalább alaprelációként fixálni magát az én–te-viszonyt (39.). (Mint arra még kitérek, Bónus vállalkozásának egyik sarkalatos pontja éppen annak bizonyítása, hogy az elbeszélő nem semleges fél a szereplők relációiban, tehát nem lehet tőle függetlenül megérteni a szereplők közti interakciókat.) Másodszor, nem alkalmazhatja a másik önelvűségének és szuverenitásának kanti maximáját (32.), hiszen azzal leginkább az etikai szinten megkönnyíti az esztétikai identifikációt, és a marxista olvasatokhoz hasonlóan

korlátozza az olvasás és a szöveg performativitásának hatókörét. Nem utolsósorban pedig harmadszor, ha az esztétikai identifikáció problematizálását elmulasztaná, az értelmezés képtelenné válna számot adni a szöveggel való találkozás szenzibilitásáról, a laikus olvasói tapasztalat konstitutivitásáról, és annak kritikai felülvizsgálhatóságáról (33.). Itt azonban egy nehezen elnézhető hiánnyal is szembesülünk. Érthető, hogy Bónus azért fordít kiemelt figyelmet a (professzionális olvasat részét is képező) naiv olvasói diszpozícióra, mert pontosan efelől kívánja feltárni az esztétikai identifikáció bonyolultabb formáinak legitimitását az implicit olvasói szerepkörben. Ám ugyanennyire idekíváncozna, amennyiben az intézményesség kérdését legalább ekkora horderejűnek tartja a kötet, ráadásul még a pedagógia fogalmát is problematizálja az etikai olvasatok csődje kapcsán, hogy kitérjen az *Édes Anna* kötelező olvasmányi státuszára. Ha ugyanis Bónus érzékletesen bemutatja, hogy maga a regény is tudatosan tanúságot tesz arról, és ki is használja olvashatósága ellenében, hogy a politikai olvasat könnyebben közvetíthető, mint bármely másik (42.), mert az esztétikum területére már eleve rögzíthetően érkezik meg a politikum, úgy a kanonizálódás közoktatási szelete az esztétikai képzés kétértelműségével (művészettel és művészetre nevelés) könnyen bejárható terepet biztosított volna arra, hogy e téma kapcsán lehetőség szerint még artikuláltabb formában váljanak befogadhatóvá az erővonalak egymást keresztező csomópontjai.

Mindenesetre annak elég figyelmet szentel a kötet, hogy feltárja: a narrátor politikai véleményének egyértelműségével szemben miként rajzolódik ki ugyanennek a funkciónak az értelmezési kísérlete is, mely utóbbi az emberi gesztusokra és a társas interakciókra vonatkozik. És itt megint egy ismerős jeggyel találkozunk: nem szokatlan, hogy Bónus olvasatában az érzékelésemélet kap főszerepet. A vizualitás primátusa és a tekintet enigmatikussága ezúttal is előtérbe kerül, többek között olyan textuális következménnyel is, hogy – Bónus találó terminusával élve – az elbeszélés mód „reflektorteknikája” (39. és 163.) kiemel egy-egy szereplőt, és mintegy átvilágítja őket úgy, hogy valamit mindig sejtetve hagy. Tehát bár teljeskörűnek mutatja az általa végzett munkát – egyúttal pedig mindentudónak saját magát –, mégis ez a látszólagos transzparencia kelti fel a gyanút, és ad lehetőséget bizonyos csúsztatások azonosítására, ami az érzéket nyelvi tapasztalatba fordítja. A beszédmódok cseréje Anna és Vizyné között lehet az egyik ilyen példa, amikor a méltóságos asszony saját unokaöccsének megnevezésére a cselédől kölcsönöz rangot (262). Nem véletlen, hogy Bónus a regény adaptálhatóságának problémáit abban jelöli ki, hogy „[a]z áttetsző(ként [nem] látszó) szöveg rányílik a nyelvi referencia imaginárius látványára, egyfajta természetes folytonosságot biztosítva közöttük (azaz nincs szó látvány és verbális közvetítése látványos feszültségéről), s az olvasás az elbeszélés diegetikus tere, tárgyai emlékezetét hasonlóan kell aktiválja, mint az idiomatikus nyelv szemantikai, perspektivikus-diszkurzív, sőt eufonikus emlékezetét – a két aspektus különbségükben is elválaszthatatlan” (163.). Ez az olvasói pozíció olyan differenciálását is eredményezi, amely a legélesebben a nyomozók házkutatásánál mutatkozik meg, ennyiben pedig a gyilkosság kellékei (az indítékot ugyanúgy ideértve, mint a tárgyakat) nem közvetlen és pillanatnyi láthatóságukban és hatásgyakorlásukban érvényesülnek, hanem elsősorban

az olvasói emlékezetre építenek (ki és mikor használta őket korábban) a nézői perspektíva mellett. Bónus értelmezésében a gyilkosság (felgöngyölítésének) filmszerűsége tehát nem egyszerűen az irodalom és a film médiumának egymásra vetítéseként érthető, hanem az elbeszélői technika kétirányú kölcsönzése révén újraírt és mozgó perspektívaként kijelölt olvasói pozíció megképződésében érhető tetten (277.).

A vizualitás mellett a honi irodalomtudományban néhány evidens esetet (pl. Krúdyt) leszámítva elhanyagolható figyelmet kapott gusztatív tapasztalat is felsorakozik az értekezésben. Márpedig bizonyos pontokon ez meghatározóbbnak mutatja magát, mint a láthatóság/elrejtettség dialektikája, és nem evidens módon azért, mert ehhez köthető a regénycím és a főszereplő összefonódása is, tehát az Annára tett megjegyzéseknek a regény szintjén érvényesülő autoreferencialitása (38. és 344. skk.). (És vice versa, hiszen az olvasó ugyanolyan gyanúsán méregeti Annát, mint a szereplők, azt fürkészve, hogy mit rejt el, ám ilyenkor tekintete valójában a regény elleplező munkájáról siklik át a címszereplőre.) Hanem abban rejlik az ízlelés (egyik) érzékelésméleti funkciója a regényben, hogy nyilvánvalóvá tegye: az ízek dominanciája, az ízlelés mechanikussága és az ehhez kapcsolódó ráolvasó azonosítások mechanikussága (hogy a keserűség valami rossznak a szimbóluma lenne), illetve, absztraktabb szinten, az evés vagy a munka mechanikusságának a szembeállítás az édes gondtalansággal vagy a cselédmunkának az urak életét megédesítő hatásával maga is már eleve mechanikus oppozíciók mentén íródik be (104.).

Ez a mechanikusság csak fokozódik akkor, amikor a befogadó önkéntelen egyetért valamely szereplő olvasatával. A szájalomérzetbe Moviszternek az emberi életet a cselédmunka reprodukív, lét- és állapotfenntartó műveleteivel azonosító szövege játszik bele, míg Anna mártíromságát Vizyné perspektívája erősíti fel negédesen kétszínű megnyilvánulásaival. Tehát miközben az úrnő tárgyiasítja a cselédet, e tettét komplementálja, hogy Anna egyben az is, aki „átlelkesíti” környezetét (174. skk.), vagyis szinte varázslatos módon várja Vizynét a terített asztal vagy a vasalt ruha. Ez az átlelkesítés nyomot hagy Anna karakterén, így a szereplők, főleg Vizyné szemében lelkesedésnek tűnik a munkája, amit Bónus etimológiai és teológiai diszkurzív kapcsolatokon keresztül összeköt azzal, ahogyan gazdája magasztalja Annát: szentté avatja, következésképpen egyszerre helyezi ökonómiába áruként és emeli ki onnan szentként. Vizyné rajongása, hogy Annát „egyszerre tekint árunak, használati eszköznek s helyettesíthetetlen, megfizethetetlen kincs gyanánt” együtt jár „a másik másság[ának], titkos és kiismerhetetlen törvény[ének] maradéktalan(nak hitt) felszámolásával a saját otthonban” (483.). Innen érthető, hogy Bónus pontosan azért veri el a port több irodalmáron is, mert Vizyné fent jelzett perspektívájával azonosultak öntudatlanul akkor, amikor a címszereplő vágyairól és érzéseiről elvágólagos kijelentéseket tettek, és ezáltal tulajdonképpen kiírták Annát szuverenitásából. (Itt felidézhető az a jelenet, melyet Bónus is beépít érvelésébe: Anna még meg sem jelent a regényben, de Vizyné már örömet akar neki szerezni a házimunkával, mert úgy hallotta, a legnehezebb teendővel is elbír; „bálványozó szeretettel” feltételezve, hogy a cseléd élete a szolgálat [360.]) A szereplők perspektívájának és az egymásról alkotott értelmezéseiknek az elfogadása – teszi meg végső soron az engedményt

a monográfia szerzője – egyes esetekben valóban elkerülhetetlen, így például Ficsor jelleméről ténylegesen csak Vízyné feltételezésén keresztül értesülünk (137.), míg Anna színre lépésének az expozíciója Ficsor szövegehez kötődik, hiszen ő kelti fel Vizyné várakozását, és ezzel analóg módon az olvasóét is (358.). Bónus az ilyen esetekben arra hívja fel a figyelmet, hogy ha az olvasás szükségszerűen kiszolgáltatja magát a perspektivikusságnak, legalább ne mulasszon el reflektálni arra, milyen identifikáció alapján képes értelmezést produkálni a szöveghelyekről. Ennek a tétje szembevetve Anna passzivitásával kapcsolatban is, így nemcsak azt a kérdést veti fel a monográfia, hogy a passzivitás valamire való képességből vagy éppen képtelenségből fakad-e, hanem arra is rávilágít, hogy az olvasó hajlamos jobban azonosulni Anna döntéseivel (és ezzel morálisan, jogilag, érzelmileg elfogadja őket), mint amennyire ő maga kitart mellettük (349.). Ezzel az olvasói lépéssel azonban az értekezés sugalmazása szerint mintha ismét csak Vizyné mentalitását vennénk magunkra, mivel ugyanúgy kisajátítjuk az akarathányos Annát, mint ahogy Vizyné erős akarata győzedelmeskedik a cseléd felett (361.). Bónus ez utóbbiban feltételez valami gépszerűséget, kiszámíthatóságot is, ami Vizyné karakterén túlra tágítva az esztétikai identifikáció paradox, egybitesként felfogott automatizmusára is vonatkozhat az olvasás során: „az Annával együttérző olvasó a lány asszonya iránti sajnálatával nem tud együtt érezni, nem utolsó sorban, mert utóbbiból a cselédlány iránti együttérzés és vele a méltányosság és az igazságosság hiányzik [...], miközben ugyanez az olvasó Vizyné perspektívájára van utalva” (367.).

Ugyanakkor a mechanikusság e gazdag topikáját a kultúratudományi nyulványok felől talán a nyelv szempontjából is produktívan lehetett volna még árnyalni például Krajewski történeti elemzésével a szolgálati gesztusokról és a robotolás mediális formáiról. Ez mindenképpen a monográfia érthetően megfogalmazott céljához illett volna, vagyis ahhoz, hogy az *Édes Anna* szövegét kérdezze arról, „hogyan viszi színre szó és tett, nyelv és cselekvés, olvasás (befogadás) és aktivitás, esemény és értelmezése, részvét és részvétel bonyolult és nehezen formalizálható viszonyát”, amennyiben ezek „Kosztolányi regény[ében ...] a hatalmi viszonyokon keresztül a test és az érzékek működésmódjával, továbbá [...] a társadalmi-politikai különféle aspektusaival, sőt jog és morál kérdéskörével is összefüggnek” (14.). Márpedig az úr–szolga-viszonynak nem a bevett dialektikája, hanem ökonomikus metszéspontjai foglalkoztatják intenzíven a monográfust, amelyeknek csak egyik realizációja a hegeli modell (Etel és Moviszterek kapcsolata). Más elemzést kapunk viszont Stefiről, aki nem az utca és Drumák között közvetít, hanem saját múltja (a grófnál való szolgálat) és a jelene (a feltörekvő ügyvédi família) között, előkelő szokásokat tanítva urinak (125. [n. 174.]). A szolgálat térbeli kultúrtechnikáiként értelmezhető passzusokat is bőven találunk a monográfiában, hiszen számtalanszor előkerül, hogy Annának nemcsak saját tere (ennek metaforikus értelmezhetőségét is kibontva akár az akarat felől, akár a többi szereplő vágyai közötti lavírozásának mozgása révén), de helye sincs (akár csak helyi értéke egy ökonómiában, mert mindig pusztá szupplementum, ellentétes érték marad [377.]: gondoljunk a konyhában tábori ágának napközbeni felszámolására). A hatalomgyakorlás a tér felügyeletének segítségével a közvetett cselédmegfigyelésben is

tetten érhető. Ahogy az értekezés is idézi, Vizynének „[n]em volt már szükség[e] ellenőrizni a cselédjét” (434.), Anna konyhában kijelölt helyének kettősége, ami nyitott a külvilágra, ahonnan híreket hozhat, viszont el is szeparálja őt az úri társaságtól, ugyanakkor csak Vizyné perspektívájából pozicionálódik ekként.

A térhez szorosan kötődik a filmszerűség már említett mediális aspektusa, amely a genette-i paralipszisnek a regényben való érvényesülésére vonatkoztatva kifordítva is megjelenik, ugyanis a szereplők tanúvallomásai a gyilkosságról egyben az elbeszélő által korábban elmondottakról is tanúságot tesznek. Ennyiben akár a regény mise-en-abyme-jaként is olvasható az az értekezésben is felidézett emlékezetes jelenet, amikor Vizyné nem tudja eldönteni, hogy a csengőt a lakáson belül vagy kívül hozták-e működésbe, viszont ezt a zavartságát az olvasónak kell beazonosítania, aki csak annyit érzékel, hogy a ház úrnője a lakásajtó és az ebédlő között közlekedik (372.). A Bónusnál Ecótól kölcsönzött koncepcióval élve a regény mintegy „előfeltevő gép”-jelleggel a film fentebb idézett narrációs technikájára való ráhagyatkozáshoz hasonló helyzetbe hozza az olvasót akkor is, amikor a gyilkosságjelenetnél a *hol van valaki?* kérdését a *ki van ott?*-tal fúzióban ismétli meg; a monográfia Anna beszámíthatóságát (részben kiszámíthatóságként) ez alapján értelmezi a *van-e valaki a test mögött?* kérdésével (463.). (Ez pedig Vizynével megint kapcsolatba hozható, amennyiben miután Anna kiállta az összes próbáját, már csak az érdekli, hogy a lány *lop-e?* [498.], vagyis ő teszi fel először a kérdést a regényben, és pedig éppen Annával kapcsolatban, hogy *mi lakozik belül?*) Az erre adható válasz hordereje a narráció szempontjából sem alábecsülendő, ugyanis Anna működését akár az elbeszélés szempontjából, akár a ház ökonómiájának fenntartása érdekében Bónus a camera obscuráéval azonosítja (77.). Először is – és itt ismét nem kevés szerep jut a tér hatalomgyakorlási funkciójának – olyan sötét helyeken, a lakásnak valamilyen okból a mindennapi (diszkurzív) úri életéből kieső pontjain mozog, mint az árnyékszék, a konyha vagy a pince; másodszor az elbeszélés említett reflektorteknikája nem tudja tökéletesen átvilágítani; harmadszor Anna felel „az otthon világlásáért, fényéért” (85–86.). Pásztázása és bevilágítása azonban mediális és narratív aspektusai mellett komoly politikumi hozadékkal is jár: mint arról már volt szó, egyszerre szentként és páriaként kívül kellene eszen azokon a határokon is, amelyek a privát és a nyilvános tereket egymástól elválasztják, így tabusértéseiről, vagyis hogy cselédként mennyit láthat, hol tartózkodhat és mit tehet, kizárólag csak a lakás ökonómiájában helyi értékkel rendelkező (háziúr, vendég stb.) szereplők értelmezései alapján lehet beszélni (80.). Ezért is nyerheti el kulcsjelenet státuszát – érvel Bónus – Anna első találkozása Jancsival, hiszen akkor előbb az előszobában „foglalja a helyet” a székeken keresztbe fektetett vasalódeszkával, majd láthatatlan tranzitlétéből az úrfi produkciójának helyet foglaló közönségévé rögzül (262.). Ez egy Bónusnál csak implicit összefüggésre is rávilágíthat: az előszobában lejátszódó jelenet tényleges határsértés, mert Anna éppen azáltal kerül ki a neki szánt térből, hogy testet ölt benne (az ámulat fiziológiai reakciójával), ez pedig merőben különbözik attól, ahogyan Vizyék lakásából a kéményseprőjébe lett volna lehetősége átköltözni, hiszen ez utóbbi a szimbolikus mezején belül maradt volna: az egyik intézményességet (cselédség) pusztán egy másikra cserélve (házasság).

Bónustól nem szokatlan módon a monográfia egyik szövegolvasata sem távolodik el az etimologizálástól és a szemantikai mezőt feltérképező bravúroktól, ezzel minden mediális (a camera obscuránál a vakfolt *makula* megnevezését 'szennyfolt' értelmében összefüggésbe hozza Anna [el]törölő munkájával [86.]), jogi (az „igaza van” kifejezés birtokos formáját elemezi [120.]), valamint politikai (Kun Béla repülését annak pletykaszintje felől olvasva a „lebegtetés”, a „vibrálás”, a „rebesgetés” [424. skk.], hovatovább a *vol* és a *voler* ['repülni' és 'lopni'] igék egymáshoz kapcsolását hajtja végre [498.]) diskurzust a nyelv mélyrétegeiben is megvizsgál. Ezek mellett viszont a legaprólékosabb részletekre, a testtartásokra, sőt a járásmódokra is figyelve, megteremti a kultúrtechnikai és nyelvi elemzések összhangját. A monográfia nem kis részben ezért képes egyszerre kritikai felülvizsgálattal meglazítani és revitalizálni a berögzült értelmezési kódokat – például a pszichológiai olvasatokban kitüntetett ösztöncselekvéseket úgy értve újra, hogy a jól ismert freudi frázist, miszerint az én nem úr a saját házában (321.), a szolgálat ökonómiája felől olvassa – és tartani magát a zárlatában megjelenő szép allegóriához, amely Anna érintésén és érintettségén keresztül az értelmezői munkáról eltávolítja a lopás gyanúját, hiszen a megérintett tárgyak annak nem maradnak a tulajdonában. Ezzel pedig a szoros olvasás olyan proklamációját adja, amelyre égető szükség volt úgy az értelmezési hagyomány korrekciója miatt, mint az irodalomtudomány olyan ideológiai vadhajításainak a lenyesegetése szempontjából, amelyek ma is egytől egyig a szöveg kisajátításával akarják megspórolni maguknak a szövegolvasást arra hivatkozva, hogy csak az ő értelmezésük képes társadalmi relevanciát felmutatni.

(Kortárs, Budapest, 2017.)

Szépirodalmi Figyelő

Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2018
5

André Krisztina prózája | Demény Péter, Tóth László,
Turczy István versei | Kész Orsolya, N. Pál József, Vincze Ferenc
tanulmányai | Lajtai Mátyás és Sváb József képregénye |
Kritikák Tolnai Ottó, Benedek Szabolcs, Kálmán Gábor,
Szvoren Edina, Mészöly Ágnes és Vári Fábrián László könyveiről



HALÁSZ
KASTÉLY
KÁPOLNÁSNYÉK

KASTÉLYMESÉK

A kápolnásnyéki Halász-kastélyban

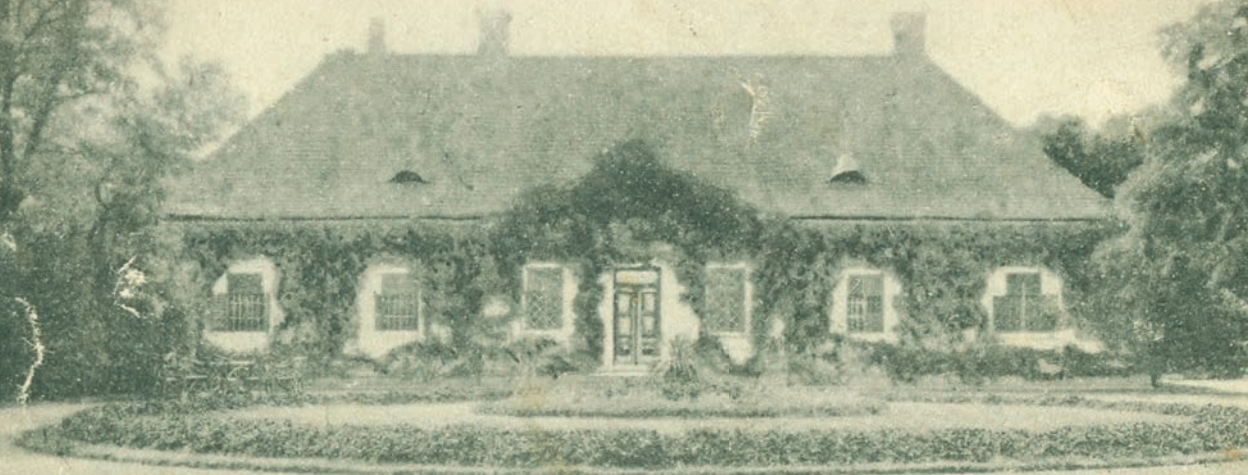
Folytatódnak a KASTÉLYMESÉK a kápolnásnyéki Halász-kastélyban. Havonta egy este különleges vendégek különleges helyszínen mesélnek különleges életükről, különleges épületekről és személyes történeteik segítségével hívják rendhagyó kalandozásra hallgatóságukat. A vendégekkel Rodics Eszter, a kastély igazgatója beszélget.

Tartson velünk az alábbi alkalmakon, és hallgassa a KASTÉLYMESÉKET egy csésze forró tea vagy kávé mellett, zenei aláfestéssel.

2018. december 21. péntek 18 óra

Kastélymesék Ünnepközelben

Az adventi időszakban **Nádasdy Borbála** grófnő mesél kalandos életéről, a Nádasdy-családról, a nádasdladányi kastélyról, valamint gyermek-kora legszebb karácsonyáról, az ünnepek jelentőségéről.



HALÁSZ-KASTÉLY

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10. | +36 21 292 0471 | info@halaszkastely.hu

ISSN 0324-4970

1 8 0 0 3



Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft



HALÁSZ
KASTÉLY
KÁPOLNÁSNYÉK

PUSZTÁK ARANYA

A NAGYSZENTMIKLÓSI KINCS
HITELES MÁSOLATAI

és

LÁSZLÓ GYULA

A HONFOGLALÁS KORÁT BEMUTATÓ GRAFIKÁI
A KÁPOLNÁSNYÉKI HALÁSZ-KASTÉLYBAN.



A KIÁLLÍTÁS

2018. OKTÓBER 13-TÓL

2018. DECEMBER 31-IG

MINDEN NAP 10.00-18.00

ÓRÁIG LÁTOGATHATÓ.

HALÁSZ-KASTÉLY

2475 KÁPOLNÁSNYÉK,

DEÁK FERENC U. 10.

+36 21 292 0471

INFO@HALASZKASTELY.HU