

1
2024

irodalomtörténet

iit

Deres Kornélia:
*Átváltozó képek és
utazó technológiák*

Jánosa Eszter:
*Tandori lírájának
ökokritikai olvasata felé*

Schein Gábor:
*A Hosszú nap el
és az irodalmi mező
az 1990-es évek
első felében*

irodalomtörténet

105. ÉVFOLYAM (CIV.) • 2024 • 1. SZÁM

Főszerkesztő: Kulcsár Szabó Ernő

Felölős szerkesztő: Eisemann György

Szerkesztőbizottság: Gintli Tibor, Margócsy István, Szilágyi Márton

Szerkesztők: Pataky Adrienn (adriennp@gmail.com), Reichert Gábor (reichert.gabor@btk.elte.hu)

Kritika: Bartal Mária (bartal.maria@btk.elte.hu)



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

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.

Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

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



Petöfi
Kulturális
Ügynökség



Nemzeti
Kulturális
Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó

1072 Budapest, Akácfa utca 20.

telefon: (1) 321-8023

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu

Felölős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője

Tördelés: Arany Imre | Layout Factory

Nyomdai munkák: Érdi Rózsa Nyomda Kft.

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 700 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2500 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**DERES KORNÉLIA**

Átváltozó képek és utazó technológiák
Döbler, Telepi és Róth előadásai a 19. században 3

BALOGH GERGŐ

Szerelem, szexualitás és házasság modern viszonya Magyarországon
a századforduló tanácsadó könyveinek, lexikonjainak és iskolai
tankönyveinek perspektívájából 24

JÁNOSA ESZTER

Törékeny határvonalak
Tandori lírájának ökokritikai olvasata felé 45

SCHEIN GÁBOR

„Határeset”
A *Hosszú nap el* és az irodalmi mező az 1990-es évek első felében 71

MŰHELY**KOSZTOLÁNCZY TIBOR**

Tizenkét kötetes magyar íróvár a német közönség számára 1909-ben 99

KRITIKA**KISS ATTILA ATILLA**

Színház és testen átszűrt megértés
Deres Kornélia: *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick. Dokumentumszínház,
újrajátszás és az archívumok felnyitása* 109

LOVIZER LILLA

„Épithete rare” és „mot imprévu”, avagy a körülményesség valódi varázsa
Kovács Gábor: *Az alakmás az elbeszélésben*

114

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Egy irodalomtörténeti műhely kis tükre

Acta Historiae Litterarum Hungaricum 37–38 (Új folyam: 6–7).

A Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének évkönyve 120

SZÁMUNK SZERZŐI

DERES KORNÉLIA

egyetemi adjunktus (Eötvös Loránd Tudományegyetem), deres.kornelia@btk.elte.hu

BALOGH GERGŐ

egyetemi adjunktus (Eszterházy Károly Katolikus Egyetem),
balogh.gergo@uni-eszterhazy.hu

JÁNOSA ESZTER

irodalomtörténész (London), noseszter@gmail.com

SCHEIN GÁBOR

egyetemi tanár (Eötvös Loránd Tudományegyetem), schein.gabor@btk.elte.hu

KOSZTOLÁNCZY TIBOR

egyetemi docens (Eötvös Loránd Tudományegyetem), kosztolanczy.tibor@btk.elte.hu

KISS ATTILA ATILLA

egyetemi tanár (Szegedi Tudományegyetem), akiss1965@gmail.com

LOVIZER LILLA

PhD-hallgató (Pázmány Péter Katolikus Egyetem), lilla.lovizer1@gmail.com

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

tudományos segédmunkatárs, (HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont),
radnai.daniel@abtk.hu

TANULMÁNYOK

DERES KORNÉLIA

Átváltozó képek és utazó technológiák

Döbler, Telepi és Róth előadásai a 19. században*

A B S Z T R A K T

A tanulmány azt vizsgálja, hogy a dupla optikás laterna magica eszközeinek és a hozzá kötődő, újszerű vizuális élményt nyújtó ködfátyolképek műfajának terjedésében milyen szerepet töltött be három népszerű előadó az 1840-es évek során. A bécsi Ludwig Döbler, a pest-budai Telepi György és a kassai Róth Imre Emánuel összefüggő története rámutat a közép- és kelet-európai előadók kiemelt szerepére a vizuális tudásközvetítés korabeli dinamikáiban. A bűvészként ismert Döbler az elenyésző és átalakuló ködfátyolképek vetítésének meghonosítója volt a kontinentális Európa számos városában. A műfaj elterjedésének szempontjából különös jelentőséggel bírt 1843-as pest-budai turnéja, melynek következtében két helyi előadó is megismerte, adaptálta és tovább terjesztette a technológiai újdonságot. Míg a színészként és díszletfestőként dolgozó Telepi elsősorban a magyar témájú képek vetítésével tűnt ki 1844–1845 során, a festőként ismert Róth a ködfátyolképek vizuális élményét 1845-ben egészen az Oszmán Birodalomig utaztatta. Az esettanulmány felhívja a figyelmet a korai vizuális technológiák körforgásának és a népszerű előadásoknak a kapcsolatára, illetve a nyilvános színházak mint tudásközvetítő helyszínek jelentőségére.

Bevezetés

„Mielőtt e varázsmodorú mutatványok kezdődnek, a színházban a légszuszvilág elalszik, 's a nézők aggasztó éjsötétben ülnek. A színpad előkárpitja végre felszáll 's a legtisztább azürkék mennybolt tűnik szemünkbe, koszorú gyanánt körözve felhők-től, 's mi néma figyelemmel várjuk a csudákat, mellyek jövendők. Középeit a felleg-

* A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta, valamint a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatása segítette. Köszönettel tartozom Rajnai Edit (OSZK Színház-történeti Tár) és Mikita Gábor (Herman Ottó Múzeum) színház-történet-szeknek a kutatásban nyújtott segítségükért. A tanulmány bővített, angol nyelvű verziója könyvfejezet-ként a Brepols Kiadó gondozásában jelenik meg 2024-ben.

koszorú azúrkék terén im foltok mutatkoznak, e foltok kétes tárgyakká képződnek – hasonlók a fata morganához vagy délibábhoz; a szép kék elenyészik, a felhők is mintegy kőfalakká 's épületekké olvadnak át, minden tisztul, elevenül, közelebb jó 's természeti szint ölt – míg végre előttünk áll egy felséges kép, olaszonnak szép Itri-vára és városa.”¹ Az idézet a pesti Nemzeti Színház egyik 1843-as előadásának kezdő képsorait összegzi. A bemutató valójában egy új vizuális technológia első színrevitele volt a magyar színpadokon. A beszámoló arra is rávilágít, hogy az átalakuló, látványos képek csodaszerűségét egyrészt a színház mint intézményrendszer, másrészt a (bűvész)mutatvány mint a populáris kultúra jellegzetes műfaja keretezte. Kevesebb szó esik ugyanakkor a megjelenített képek technológiai hátteréről, amely egy évszázadok óta ismert vetítési eszközhöz, a laterna magicához kötődött.² A bűvös lámpásként is emlegetett gépezet működésmechanizmusát üveglapra festett képek lencsén keresztül történő kivetítése adta, mesterséges fényforrás (gyertya, olajlámpa) segítségével. A vetítések közösségi eseményként szolgáltak a kezdetektől fogva, s az általában nagyméretű képeket vászonra, falra, később füstre is vetítették. Az eszköz történetében nem mellőzhető Christiaan Huygens és Étienne Gaspard Robertson neve: előbbi az optika és a fényelmélet alakuló tudományterületén belül a technológia 17. századi feltalálójaként, utóbbi a 18. század végén a lámpához köthető első jellegzetes előadói műfaj, a fantazmagória kitalálójaként vált megkerülhetetlenné.³ Az utazó előadók jóvoltából az 1800-as évek közepére egész Európát ellepték a laterna magica-műsorok, s a korabeli kultúrában fontos szerepet töltöttek be szórakoztató, edukációs és vallási műfajokként egyaránt.⁴

A 19. század első harmadában, az 1830-as években⁵ jegyezték fel először azt a speciális, új lámpás-technikát, amelyre a fenti színházi beszámoló is utalt, s amely ködfátyolképek (*dissolving views*) néven vált ismertté. A hagyományos, szimpla lencsés eszközökhöz képest ez a képvetítési technológia egy (legalább) dupla lencsés lámpáson alapult, amely lehetővé tette az elenyésző és felderengő, vagyis egymásba átalakuló

¹ Világ 1843. október 28., 706.

² A laterna magicák történeti kutatásához lásd: *Learning with Light and Shadows. Educational Lantern and Film Projection, 1860–1990*, szerk. Nelleke TEUGHELS – Kaat WILS, Brepols, Turnhout, 2023; *Faith in a Beam of Light. Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860–1940*, szerk. Sabine LENK – Natalija MAJSOVA, Brepols, Turnhout, 2022; *A Million Pictures. Magic Lantern Slides in the History of Learning*, szerk. Sarah DELLMANN – Frank KESSLER, John Libbey Publishing, Herts, 2020; *The Magic Lantern at Work. Witnessing, Persuading, Experiencing and Connecting*, szerk. Martyn JOLLY – Elisa DE COURCY, Routledge, New York, 2020; Jeremy BROOKER, *The Temple of Minerva. Magic and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution, London 1837–1901*, Magic Lantern Society, Ripon, 2013; *Quellen und Perspektiven / Sources and Perspectives*, szerk. Frank KESSLER – Sabine LENK – Martin LOIPERDINGER, Stroemfeld – Roter Stern, Frankfurt am Main, 2006; *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, szerk. Richard CRANGLE – Mervyn HEARD – Ine VAN DOOREN, Magic Lantern Society, London, 2005.

³ Deac ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896 = Quellen und Perspektiven*, 178.

⁴ Ehhez lásd: *Learning with Light and Shadows*; illetve *Faith in a Beam of Light*.

⁵ A legelső ködfátyolkép-bemutatók dátumával kapcsolatos vitákhoz lásd: Erkki HUHTAMO, *Ghost Notes. Reading Mervyn Heard's Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, *The Magic Lantern Gazette* 2006/4., 10–20.; Mervyn HEARD, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, *The Projection Box*, Hastings, 2006; Edwin DAWES – Mervyn HEARD, *M. Henry's dissolving views = Realms of Light*, 159–161.

képek bemutatását. Ez az átalakulás vizuális értelemben innovatív tapasztalatot hozott a kortárs nézők számára, hiszen az eltérő képek közötti, fokról fokra történő átváltozást prezentálta. A laterna magicák esetében korábban megszokott éles képváltások helyett itt az egyik – ekkoriban üveglapra festett, később jellemzően fotografált – kép vetített másának elhalványulásával párhuzamosan, fokozatosan jelent meg az új kép, mintegy „ráúszva” az előzőre. A ködfátyolképek korai témái között fenséges természeti tájakat és nyüzsgő városokat, díszes épületeket és azok belső tereit találjuk, de egzotikus és távoli helyszíneket, illetve kortárs vagy történeti alakokat is előszere-ttel szerepeltettek az előadók. Nem véletlen, hogy a műfaj a 19. századi szórakoztatás népszerű formájává vált a század második felében. Ezenfelül a ködfátyolképek műfaj és technológiája a vizuális tudásátadás és tudáskörforgás fontos médiumaként is vizsgálható a korabeli európai társadalmakban.

Az egymásba oldódó képek vetítése ugyanis teljesen újszerű módon tette lehetővé a (kép)mozgás észlelését, illetve a képalapú narrációban is friss lehetőségeket hozott. Nem véletlen tehát – miként a fenti idézet is bizonyítja –, hogy a korabeli közönséget elvarázsolták a ködfátyolkép-műsorok. A képek méretei, a színek élessége és intenzitása, a korábban nem tapasztalt képmozgások kiegészültek a népszerű előadók szóbeli történeteivel és magyarázataival, élő hangszeres zenével, és sok esetben olyan, a nézőket is bevonó közösségi aktivitásokkal, mint az éneklés. Ennek következtében elmondható, hogy a ködfátyolkép-bemutatók immerzív, multimediális és a perceptuális csodákra összpontosító performatív eseményekként szerveződtek. A műsorok korabeli helyszínei sokféle nyilvános tértípust foglaltak magukba, ideértve többek között a tudományos és tudománynépszerűsítő intézményeket, a nyilvános színházakat és a szórakoztató vásárokat. A laterna magica-bemutatók lenyűgöző vizualitása mellett Nele Wynants színház- és művészettörténész felhívja a figyelmet a műfajhoz kapcsolódó utazó előadók és vándormutatványosok közvetítői szerepére is, akik a különféle földrajzi helyek, nyelvek és kultúrák között közlekedve és mediálva a 19. századi kulturális transzfer fontos (alkotó)elemei voltak.⁶

Ez a meglátás különösen fontosá válik Közép- és Kelet-Európa kultúrtörténetének vizsgálatakor, hiszen a 19. századi nemzeti önállósodási törekvések kontextusában az új technológiákat is magukba foglaló kulturális cserefolyamatok hozzájárultak a kulturális nacionalizmus⁷ célkitűzéseéhez. Így nem véletlen az sem, hogy a régióban előforduló innovatív vizuális technológiák és szórakoztató műfajok előbb-utóbb magas státuszú nemzeti intézményekben, például nemzeti színházakban is megjelentek. Az 1800-as évek során a nemzeti színházak az európai társadalmak ikonikus helyszíneivé váltak, hiszen egyszerre vittek színre oktatási és politikai témákat, társadalmi kérdéseket, szórakoztató műsorokat, a korabeli divatot és technikai újításokat.⁸ A század az európai nyilvános színházak számára a mechanikus-gépészeti változások

⁶ Nele WYNANTS, *The travelling lantern. The Courtois and Grandsart-Courtois family theatres as trans-cultural mediators at the nineteenth-century fair*, *Early Popular Visual Culture* 2019/3–4., 237.

⁷ TAKÁTS József, *Modern magyar politikai esztétika*, Osiris, Budapest, 2007, 62–74.

⁸ Peter W. MARX, *Introduction. Cartographing the Long Nineteenth Century = A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, szerk. Peter W. MARX, Bloomsbury, London, 2017, 25.

nak és a technológiai innovációk bekebelezésének az időszaka, ami elsősorban a látvány minőségére gyakorolt lényegi hatást, s amelyet Sophie Nield színháztörténész a „technológiailag vezérelt szcenikus spektákulum” korszakaként írt le.⁹ Például a színházi világitásra használt gyertyákat és kandelábereket az 1830-as évektől fogva fokozatosan felváltotta a gázvilágitás, majd a század végén az elektromos világitás elterjedése. A színpadok vizuális esztétikája is fokozatos változáson ment át a század második felében, amikor világitástechnikai újítások (például a mészfény bevezetése), a színpadi mechanika megváltozása (mozgatható színtér), vagy a különféle képtechnológiák (például a *laterna magica* vagy a mozgó panoráma) kezdték átszabni a színpadi reprezentáció határait. A képtechnológiák terjedését ugyanakkor nagyban befolyásolta az eszközök és az általuk bemutatott képek hozzáférhetősége.¹⁰ A képek kézi másolásától a század második felében felfutó tömeggyártásig vezető út és annak költségei értelemszerűen keretek közé szorították a gyakran szigorú költségvetést követő nyilvános színházakat.

Mindez fokozottan vonatkozott Közép- és Kelet-Európa intézményeire, melyek gyakran nélkülözték a képek és eszközök helyszíni tömeggyártását. A nyilvános színházak az elérhető színlapok tanúsága szerint kétfajta módon integrálták a vizuális technológiákat: egyrészt önálló mutatványokként, másrészt a dramatikus univerzum szolgálatában. Ez utóbbi azonban inkább kivételként jelent meg a kínálatban a század első felében, miután egy nagyszínpadi térben is megfelelő vizuális hatást kelteni képes *laterna magica* díszletelemként való felhasználása egyszerre függött a szaktudástól és a költségvetéstől. Szükség volt ugyanis egy technikailag kellően megbízható apparátusra, az annak működtetéséhez értő szakemberre, valamint (általában) frissen festett díszletképekre. A vizuális technológia önálló attrakcióként való bemutatása azonban sok esetben gazdaságilag is messzemenően kifizetődő volt mind az utazó előadó, mind a befogadó színházi intézmény számára. Nem véletlen, hogy a vizuális technológiák színpadi integrációjának ez a formája sokkal elterjedtebb volt a század folyamán. Ugyanakkor a korabeli színlapok arról is tanúskodnak, hogy ezek a mutatványok, látványosságok a színházak programjában sohasem szóló előadásokként jelentek meg, hanem jellemzően egy-egy színmű (általában komédiák) bemutatói után, mintegy az estek fénypontjaként. A vizuális csodák színházi prezentációi tehát a század első felében mindenképpen rendhagyó, emlékezetes eseményekként kerekedtek, nem véletlen, hogy ezek az események általában a korabeli újságokban is nagyobb hírértékkel bírtak. Hazai viszonylatban is világosan látszik, hogy az 1830-as és 1840-es évek folyamán a magyar nyelvű színlapok és újságcikkek kiemelt helyet biztosítottak egyfelől a hazai drámairodalom darabjainak, másfelől a színpadi látványosságoknak a reklámozására, ideértve a vizuális csodákat bemutató attrakciókat, de például a színház belső tereinek díszes, ünnepi kivilágitását is. Következésképpen, a színházak a látványosság tapasztalatán keresztül kötötték össze a populáris és az

⁹ Sofie NIELD, *Technologies of Performance = A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, 204.

¹⁰ Nele WYNANTS, *Dissolving Visions. From Slide Adaptation to Artistic Appropriation in Magic Lantern Practices = A Million Pictures. Magic Lantern Slides in the History of Learning*. *KINtop Studies in Early Cinema 6*, szerk. Sarah DELLMANN – Frank KESSLER, John Libbey Publishing, New Barnet, 2020, 266.

elitkultúra rétegeit. Ugyanakkor az e helyszínekre jellemző, gyakran átpolitizált kontextus erős hatást gyakorolt a ködfátyolkép-bemutatók tartalmára és kereteire is. Ebben a környezetben az utazó előadók ugyanis kénytelenek voltak produkcióikat a helyi közönség ízlésének megfelelő módon adaptálni, akik a távoli, egzotikus tájképek mellett már a nemzeti képzelethez kapcsolódó témákat is látni akartak – amint arra jelen tanulmány is több példával szolgál majd.

A 19. századi vizuális technológiák a korabeli mutatványosoknak, színpadi bűvészeknek, úgynevezett kísérleti fizikusoknak és egyéb népszerű előadóknak köszönhető körforgása és vándorlása felhívja a figyelmet a tudomány és a közösségi tudás-termelés, valamint színrevitel közötti szoros történeti kapcsolatokra is. Helmar Schramm színháztörténész már a kilencvenes évek közepén rámutatott, hogy a színház és a tudomány reprezentációs kódjai osztoznak néhány lényeges strukturális jellemzőben, mint például az ideális megfigyelő helyzete vagy a látás és a cselekvés térbeli és időbeli szerveződése.¹¹ A tudomány- és tudástörténet szempontjából nem mellőzhető tehát azon színreviteli kérdések vizsgálata, amelyek a technológiai innovációk performativitásából kiindulva tesznek fel kérdéseket a tudományos innovációk terjedésének dinamikáiról. A területen aktív kutatók jóvoltából a kétezres évek elejétől kezdve számos olyan elemzés olvasható, amely már nem a professzionális és amatőr tudomány közötti éles határvonal fenntartásából indul ki.¹² Ehelyett egy sokkal összetettebb megközelítésből vizsgálják a közösségi tudás-termelés különféle társadalmi és kulturális kontextusait, a tudás körforgását és annak közvetítőit, a befogadás és az előállítás előadás-központú dinamikáit, valamint azokat a mozgásokat és interakciókat, amelyek a tudásközvetítést kísérik.¹³ Érdemes tehát jelen kutatás során is észben tartani, hogy az emberi érzékelés új és felforgató lehetőségeinek bemutatásával a tudományos innováció és a populáris szórakoztatás elemei gyakran keveredtek a különféle *laterna magica*-műsorokban, melyek a nézés tapasztalatával és a néző identitásával kapcsolatos korabeli kérdéseket is új színben tüntették fel.¹⁴ Az elmúlt évtized során számos fontos nemzetközi kutatás indult a színház- és kultúrtörténet, az előadáselmélet, a tudománytörténet és a médiatudományok metszéspontjainak feltérképezésére.¹⁵ Azonban ezek a vizsgálatok jobbra a nyugat-európai

¹¹ Helmar SCHRAMM, *The Surveying of Hell. On Theatricality and Styles of Thinking*, *Theatre Research International* 1995/2., 114–118.

¹² Vö. Johan ÖSTLING – David Larsson HEIDENBLAD, *The History of Knowledge*, Cambridge UP, Cambridge, 2023; *Circulation of Knowledge. Explorations in the History of Knowledge*, szerk. Johan ÖSTLING – Erling SANDMO – David Larsson HEIDENBLAD – Anna Nilsson HAMMAR – Kari H. NORDBERG, *Nordic Academic Press*, Lund, 2018.

¹³ Példának lásd: Al COPPOLA, *The Theatre of Experiment. Staging Natural Philosophy in Eighteenth-Century Britain*, Oxford UP, Oxford, 2016; *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, szerk. Christine BLONDEL – Bernadette Bensaude-VINCENT, Ashgate, Aldershot, 2008; Iwan Rhy MORUS, *Frankenstein's Children. Electricity, Exhibition, and Experiment in Early-Nineteenth-Century London*, Princeton UP, Princeton, 1998.

¹⁴ Kurt VANHOUTTE, *Deep Time Through the Lens of the Magic Lantern. Genesis and Geology = Faith in a Beam of Light*, 187–207.

¹⁵ Például: *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, szerk. Tracy C. DAVIS – Peter W. MARX, Routledge, London, 2020; *Media Archeology and Intermedial Performance*, szerk. Nele

vagy észak-amerikai népszerű előadók vizuális kultúrát alakító szerepére, a laterna magica vizuális tudást befolyásoló nyugat-európai szerepére és utazásaira, vagy a vándormutatványosok nyugat-európai hálózataira irányultak.¹⁶ Így még mindig nagyon kevés tudható arról, hogy a közép- és kelet-európai előadók és mutatványosok miképpen is járultak hozzá a laterna magica-műfajok elterjesztéséhez, újraalkotásához és adaptációihoz, vagy hogy miként váltak a technológiákat és vizuális tudást érintő körforgás fontos szereplőivé Európában és máshol.

Jelen tanulmány megkísérli bemutatni, hogy a ködfátyolképek műfajának európai és Európán túli terjesztésében milyen szerepet töltött be három közép- és kelet-európai népszerű előadó az 1840-es évek során: a bécsi Ludwig Döbler, a pest-budai Telepi György és a kassai Róth Imre Emánuel. A bűvészként ismert Döbler a ködfátyolképek meghonosítója és egyik legjelentősebb előadója volt a kontinentális Európa számos városában, s a műfaj elterjedésének szempontjából különös jelentőséggel bírt az előadó 1843-as pest-budai turnéja, amelyet részletesen ismertettek az alábbiakban. Itt találkozhatott ugyanis az új technológiával két helyi előadó, akik meglehetősen gyorsan adaptálták is azt: míg a színészként és díszletfestőként ismert Telepi szerepe elsősorban a műfaj „magyarításában” érhető tetten 1844–1845-ben, az akadémiai festő Róth a ködfátyolképek vizuális élményét 1845-ös utazása során egészen az Oszmán Birodalomig közvetítette, ráadásul a világban elsőként. Hármuk összefüggő története rámutat a korai vizuális technológiák mint tudásközvetítő eszközök körforgásának és a népszerű előadásoknak a kapcsolatára, a közép- és kelet-európai előadók történeti szerepére, illetve a nyilvános színházak jelentőségére.

Bűvész és színpadi professzor

Ludwig Döbler (1801–1864) korának egyik legismertebb utazó előadójaként Európa prominens színpadain lépett fel mutatványaival és optikai illúzióival az 1820-as évek elejétől az 1840-es évek végéig. E három évtized alatt a „ritka sármmal, tehetséggel és eredetiséggel felruházott bűvész”¹⁷ tekintélyes vállalkozóvá vált a szórakoztató kultúra területén, s jelentős vagyont tett szert. Döbler szakmai és gazdasági sikerét

WYNANTS, Palgrave Macmillan, Cham, 2019; *Staging Science. Scientific Performances on Street, Stage and Screen*, szerk. Martin WILLIS, Palgrave Macmillan, London, 2016; Melody D. DAVIS, *Women's Views. The Narrative Stereograph in Nineteenth-century America*, University of New Hampshire Press, Durham, 2015; *Theatre, Performance And Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, szerk. Kara REILLY, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013; Christopher BAUGH, *Theatre, Performance, and Technology. The Development and Transformation of Scenography*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

¹⁶ Például: *Faith in a Beam of Light; The Magic Lantern at Work*; Gabriela CRUZ, *Grand Illusion. Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera*, Oxford UP, Oxford, 2020; WYNANTS, *The Travelling Lantern*, 233–260; Kurt VANHOUTTE – Nele WYNANTS, *On the passage of a man of the theatre through a rather brief moment in time. Henri Robin, performing astronomy in nineteenth century Paris*, *Early Popular Visual Culture* 2017/2., 152–174.; *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, szerk. Joe KEMBER – John PLUNKETT – Jill A. SULLIVAN, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2016; BROOKER, *I. m.*

¹⁷ Milbourne CHRISTOPHER, *Magic. A Picture History*, Dover Publications, New York, 1991, 67.

a hosszú 19. század¹⁸ egyre fontosabbá váló vizuális kultúrájának keretében szükséges értelmezni. Ebben az időszakban ugyanis az egyre szaporodó látványos médiumok és színházi intézmények tevélegesen járultak hozzá a városiasodás élményének és az ehhez kötődő szubjektumpozícióknak az újfajta módozataihoz.¹⁹ A tudományos demonstrációk, az optikai trükkök és a különféle vizuális technológiákhoz kötődő újfajta képélmények – tekintet nélkül arra, hogy éppen szórakoztatásként vagy népszerű tudományként voltak keretbeállítva és színpadra állítva – szembesítették a kortárs nézőket a (látható) valóság instabilitásának és transzformatív természetének tapasztalatával. Az így színre vitt észlelési következetlenségek és kognitív előítéletek valójában a képek megbízhatóságának határaitól is tudósítottak a növekvő szkópikus rezsim világában,²⁰ valamint a „lehetetlen megtapasztalásához” is hozzásegítették a közönséget.²¹

A látás új terei és módozatai a 19. századi Európa társadalmi és politikai folyamataiban is szerepet játszottak, így különféle elképzelések és érdekek színrevitelének elemeivé váltak.²² A birodalmi és nemzeti törekvések dialektikája Közép- és Kelet-Európa kultúrtörténetére számottevő hatást gyakorolt, amely során a konzervatív monarchia fenntartásában érdekelt Habsburg Birodalom és a birodalom különféle etnikai csoportjainak (a magyarok mellett például a csehek, szlovákok, horvátok, románok, szerbek, olaszok) önállósodási ambíciói a különféle kulturális és művészeti színrevitelek kereteire is hatást gyakoroltak.²³ A század során a színházak és egyéb nyilvános színreviteli terek, mint a múzeumok és tudományos intézmények, gyakran váltak társadalmi-politikai programok szószólóivá, azon keresztül, hogy különféle identitások vizuális reprezentációit hozták létre és mutatták be. Ez a geopolitikai és kulturális kontextus az, amelyben Döbler 1825-ben feltűnik bűvészként, meghozzá a bécsi Weckenberger család szalonjában, ahol különféle trükköket és szórakoztató

¹⁸ A hosszú tizenkilencedik század fogalma általában a francia forradalom (1789) és az első világháború közötti időszakot (1914) jelöli, ám ettől eltérő kategorizálások is megjelentek, amelyek a korábbi periodizáció európai és nyugati fókuszát kritizálva ajánlottak fel eltérő keretbeállítást, lásd például Edmund Burke javaslatát az 1750 és 1950 közötti időszakról. Edmund BURKE, *Modernity's Histories. Rethinking the Long Nineteenth Century, 1750–1950*, UC Berkeley, UC World History Workshop, 2000.

¹⁹ Vö. Werner FAULSTICH, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004; Nic LEONHARDT, *Piktoral-Dramaturgie*, Transcript, Bielefeld, 2007; NIELD, *I. m.*; MARX, *I. m.*, 1–32.

²⁰ Lásd Vanessa SCHWARTZ – Jeannene PRYSBLYSKI, *Visual Culture's History. Twenty-First Century Interdisciplinarity and its Nineteenth Century Objects = The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, szerk. UŐK., Routledge, New York – London, 2004, 7.; Martin JAY, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, 1993.

²¹ Gustave KUHN, *Experiencing the Impossible. The Science of Magic*, MIT Press, Cambridge, 2019.

²² Vö. MARX, *I. m.*, 4–12.; Bruce MCCONACHIE, *Theatre, Nation, and Empire = Theatre Histories. An Introduction*, szerk. Phillip B. ZARRILLI – Bruce MCCONACHIE – Gary Jay WILLIAMS – Carol Fisher SORGENFRIE, Routledge, New York – London, 2010, 270–285.; Johannes PAULMANN, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Regime und Erstem Weltkrieg*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2000.

²³ Vö. *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa*, szerk. Johannes FEICHTINGER – Heidemarie UHL, Böhlau, Wien, 2016; Moritz CSÁKY, *Das Gedächtnis der Städte: kulturelle Verflechtungen. Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau, Wien, 2010.

fizikai látványosságokat adott elő. Még ugyanabban az évben meghívták Karolina Augusztia királynő koronázási ceremóniájára Pozsonyba, s ahogyan Robert Kaldy-Karo, a Döblerről szóló életrajz és tekintélyes dokumentumgyűjtemény szerzője állította: „Döbler egyik itteni előadását Metternich herceg is látta, s társaságával egyetemben jól érezte magát. Pár nappal később Metternich herceg utasítása szerint Döblernek I. Ferenc és családja előtt kellett bemutatkoznia a pozsonyi királyi rezidencia halljában.”²⁴ 1826-ban Döbler aztán a bécsi Leopoldstadt Theaterben kezd dolgozni, miközben a Habsburg Birodalom számos városába ellátogat. Közel tizenhárom év munkája és fellépései eredményeként végül megkapja a porosz udvari művész kinevezést is.

A korabeli újságcikkek szerint nem elsősorban Döbler mutatványainak eredetisége keltett feltűnést, hanem karizmatikus előadói gyakorlata: magával ragadó beszédstílusa, kifejezésmódja, elegáns mozdulatai és szép mosolya.²⁵ Ennek tudható be az is, hogy Döbler nem csupán a korabeli népszerű szórakoztatás műfajaira gyakorolt hatást, hanem Bécs kulturális emlékezetén és helyi materiális kultúráján is nyomot hagyott. Az 1840-es években például képeslapok, bélyegek, Biedermeier csokrok, csokoládék, perecek, porcelánfigurák, kalapok, kesztyűk és ékszerek készültek „à la Döbler”, melyeket Bécs különféle boltjaiban árusítottak,²⁶ s később egy utcát is elneveztek az előadóról. Hatástörténetét tekintve két nagyobb volumenű könyv jelent meg Döbler személyéről és munkásságáról: egyiknek a fent említett Kaldy-Karo a szerzője, aki a bécsi Cirkusz- és Bohóc múzeum egykori igazgatója s maga is gyakorló bűvész, míg a másik kötet a német pedagógus és helytörténész Werner H. Debler munkája.²⁷

A kor több szórakoztató előadójához hasonlóan Ludwig Döbler különféle hirdetésekben és színlapokon használt színpadi neve a mutatványok tudományos hátterét és kreditjeit igyekezett hangsúlyozni. Ugyanakkor a *Zauberprofessor* (Varázsprofesszor) elnevezés valójában több volt, mint egy jól csengő reklámhadjárat eleme, s ennek felfejtése segíthet a technológiai innováció és a modern színpadi bűvészet közötti kapcsolat megértésében is. 1829-től Döbler kiterjedt európai turnéba kezdett, s többek között német, magyar, orosz, svéd, angol, francia, belga és holland városokban adott műsorokat.²⁸ A fellépések során az előadó nem csupán bűvészmutatványokat, hanem különféle laterna magica-bemutatókat is prezentált (például fantazmagória- és ködfátyolkép-vetítéseket), s később különféle automatákat és mozgókép-vetítéseket is. 1829 és 1839 között egyes források szerint²⁹ különféle privát és nyilvános színpadokon legalább 362 előadást készített, azonban a Kaldy-Karo-féle dokumentumgyűjtemény

²⁴ ROBERT KALDY-KARO, *Ludwig Döbler – Genius des Biedermeier*, Novum, Horitschon, 2001, 19–20. Innentől az angol és német nyelvű szövegek fordításai a másként nem jelölt helyeken tőlem – D. K.

²⁵ *Uo.*, 24.

²⁶ CHRISTOPHER, *I. m.*, 69.

²⁷ WERNER H. DEBLER, *Leopold Ludwig Döbler 1801–1864. Wiener Hofaschenspieler und Zauberprofessor aus einem alten Schwäbisch Gmünder Geschlecht*, Huber, Offenbach am Main, 2001.

²⁸ VÖ. CHRISTIAN GRUBER, *Wiener Zaubertradition. Theatrale Aspekte der Zauberkunst im 19. Jahrhundert*, Diplomica, Hamburg, 2016, 28.; CONSTANTIN WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich – Vierzehnter Teil*, Universitätsbibliothek Graz, Graz, 1865, 426.

²⁹ GRUBER, *I. m.*, 28.

alapján ez a szám akár magasabb is lehetett.³⁰ Ezek az előadások változatos társadalmi háttérű nézőket vonzottak a középosztálybeli polgárságtól az arisztokrácia tagjaival bezárólag, köztük több európai uralkodóval. Ezenfelül Döbler tudományos varázslatát olyan Európa-szerte ismert emberek méltatták, mint Goethe,³¹ a már említett Metternich és I. Ferenc uralkodó,³² valamint Viktória királynő és családja.³³

Döbler európai turnéi kétségkívül hozzájárultak a különféle szórakoztató műfajok, illetve vizuális technológiák és eszközök körforgásához. Az előadó bűvészként is olyan mutatványokat jegyzett, amelyek új formában mutatták fel az ismert rutinokat, például a virágcsokor-szám, amely során több száz virágcsokrot varázsolt elő egy látszólag üres kalapból, vagy a vándorló üveg, amely során egy üresnek tűnő palackból bort és pezsgőt öntött a nézőknek, illetve a legnevezetesebb Döbler-trükk, a színpadon egyetlen pisztolylövéssel meggyújtott kétszáz gyertya. Döbler a bűvészet konvenciói tekintetében is úttörőnek bizonyult, többek között az elegáns és színes díszletek, valamint bársonyfelsőből és fekete selyemnadrágból álló rendhagyó jelmez bevezetésével.³⁴ A megújított színpadi díszletek, újfajta bűvésztutinok és magával ragadó előadói képességek a műfaj olyan későbbi előadóira is komoly hatást gyakoroltak, mint a 19. századi francia színpadokon híressé váló Robert-Houdin.³⁵ Az alábbiakban Döbler azonban elsősorban a technológiai cserefolyamatok fontos szereplőjeként válik vizsgálat tárgyává, főként az előadó életéről hozzáférhető információk és a korabeli kulturális-technológiai kontextus és kapcsolódó konvenciók összevetésén keresztül.³⁶

Döbler és a dupla optikás laterna magica

Döbler ugyanis nem pusztán jó képességű színpadi előadó volt, hanem olyan vállalkozó is, aki egyfelől szépművészeti képzettséggel, másfelől a korabeli mechanika és fizika újításainak széleskörű ismeretével rendelkezett. A 19. századi sikeres laterna magica-előadók körében természetesen nem volt példa nélküli, hogy szakértelmük mind a technológiai újítások, mind a vizuális-esztétikai konvenciók területére kiterjedt. 1836-ban Döbler a német Schleswig-Holstein tartomány hatóságaitól vehette át az intenzív fény előállítására alkalmas hidrogén-oxigén gáz mikroszkópra vonatkozó licenzét,³⁷ de a képvetítések során használt mészfény világításnak is egyik úttörőjeként

³⁰ KALDY-KARO, *I. m.*

³¹ Goethe állítólag a következő bejegyzést írta bele Döbler füzetébe Weimarban: „Szüksége van önnek még pecsételt diplomára? Megmutatta nekünk a lehetetlent!” Lásd *Show und Business in Pest-Ofen. SeilgängerInnen, Automaten und andere Kunststücke von Weltruf*, szerk. Dániel MOLNÁR – Katalin TELLER, Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022, 103.

³² KOLTA Magdolna, *Képmutogatók. A fotografiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotografiai Múzeum, Kecskemét, 2003, 83.

³³ ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178.

³⁴ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* = https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_D/Doebler_Ludwig_1801_1864.xml (Hozzáférés: 2023. november 10.)

³⁵ HARRY HOUDINI, *The Unmasking of Robert-Houdin*, Publishers Printing Co., New York, 1908, 182–192.

³⁶ MARCO DE MARINIS, *Történelem és történetírás*, ford. DÁVID Kinga – DEMCSÁK Katalin = *Színházszemiográfia*, szerk. DEMCSÁK Katalin – KISS Attila Atilla, JATE Press, Szeged, 1999, 45–87.

³⁷ A viktoriánus kontextushoz lásd: Meegan KENNEDY, *“Throes and struggles ... witnessed with painful*

tartják számon.³⁸ Az európai körutak eredményeképpen 1842-ben Döbler meghívást kap a londoni St. James Theatre frissen kinevezett igazgatójától, John Mitchelltől,³⁹ s tavasztól három hónapon át láthatóak bűvészmutatványai a színházban.⁴⁰ A londoni út hatástörténeti szempontból mégis azért vált megkerülhetetlenné, mert az előadó ekkor ismerte meg azt az új vizuális technológiát, amelynek színrevitele meghatározta a következő évek produkcióit.

A Kaldy-Karo-féle dokumentumgyűjteményben közölt napló tanúsága szerint Döbler május végén kezdett felkutatni egy olyan londoni gépészt, aki képes volt számára egy újfajta laterna magica eszközt készíteni. Nyáron pedig le is adta a rendelést: „Június 6. (hétfő) A gépésznél. Az eszközt megrendeltem. Levelek érkeztek Bécsből. Délután és este barátokkal. Látogatás az Adelaide Gallery-ben.”⁴¹ Ez utóbbi helyszín azért is jelentéssé, mert Döbler itt rendelt májusban az új vetítőeszközhöz illő optikai képsorozatot, melyet kifejezetten az ő számára készítettek.⁴² Az Adelaide Gallery mellett Döbler május és június folyamán többször is meglátogatta a szintén londoni központú Royal Polytechnic Institution előadásait.⁴³ Az intézmény a korabeli tudománynépszerűsítés egyik legfontosabb helyszínéül számos laterna magica-előadást tartott műsorán, sőt, itt lehetett megtekinteni Henry Landon Childe demonstrációit is, az egyik első olyan tudományos előadót, aki a dupla optikás bűvös lámpások lehetőségeivel foglalkozott. Döbler látogatásának idején a Polytechnic Institution éppen a képvetítések nagyobb formátumával kísérletezett, ami a képek minőségét és határfokát is javította.⁴⁴ Miközben Childe-ot a vizuális kultúra számos történésze a ködfátyolképek (egyik) legelső előadójának tekinti,⁴⁵ Döbler szerepe a műfaj és a technológia kontinentális Európában történő bevezetésében és terjesztésében jelentős.⁴⁶

Ahogy Deac Rossell filmtörténész rámutatott, Döbler tudatosan használta fel a korabeli szabadalmakat és új technológiákat, hogy szinte évről évre egyre látványosabb és egyedibb vizuális élményeket kínálhasson – jó pénzért – közönségének.⁴⁷ Az 1843-tól fő attrakciójának számító dupla optikás laterna magicák mellett ő építette meg később az úgynevezett Fantaszópot is, amely a laterna magica és a fena-

distinctness”. *The oxy-hydrogen microscope, performing science, and the projection of the moving image*, *Victorian Studies* 2019/1., 85–118.

³⁸ KALDY-KARO, I. m., 51.

³⁹ Uo., 111.

⁴⁰ Bell's New Weekly Messenger 1842. július 24.

⁴¹ KALDY-KARO, I. m., 121–122.

⁴² Uo., 121. Döblernek azonban a képsorozatok nélkül kellett visszatérnie Bécsbe, miután a festő nem fejezte be időben a munkát. Werner H. DEBLER, I. m., 252.

⁴³ KALDY-KARO, I. m., 121, 125.

⁴⁴ Ez több évvel azelőtt történt, hogy az intézmény létrehozott volna egy új színpadot speciális helyszíneként a látványos lámpás-előadások számára. Phillip ROBERTS, *Optical Pantomimes at the Royal Polytechnic Institution*, *Film History* 2016/1., 4.

⁴⁵ Mervyn Heard amellett érvel, hogy a technológia valódi feltalálója Paul de Philipsthal (aki vélhetően azonos a Paul Philidor néven elhíresült előadóval) 1804-es írországi utazása során. Erkki Huhtamo recenziójában megkérdőjelezi ezt a nézetet. HUHTAMO, I. m., 19.

⁴⁶ ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178–179; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*.

⁴⁷ ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178.

kisztizskóp keresztezésével lehetőséget adott nagyléptékű mozgóképvetítésekre, a korai moziélmények egyik fontos letéteményeseként.⁴⁸ Rossell arra is felhívja a figyelmet a Fantaszóp kapcsán, hogy „Döbler eszközének elején tizenkét lencse volt beépítve, s mindegyiket saját fázisképpel látták el egy teljes készletből, amely egy egyszerű mozgást mutatott. Egy további belső lencsepárt forgókarral lehetett mozgatni, amely az elülső lencsék mindegyikére sorjában erős mészfényt irányított.”⁴⁹ Döbler ezt az eszközt 1847 januárjában mutatta be a bécsi Theater in der Josefstadt intézményében egy olyan műsor részeként, amely során nyolc mozgóképes szekvenciát illesztett egy ködfátyolkép-sorozat és kromatrop-bemutató közé.⁵⁰ Ennek az igen korai, egyedülálló mozgókép-vetítésnek tudható be az, hogy Döblert eddig elsősorban a korai mozi előtörténetének részeként elemezték,⁵¹ ugyanakkor kevés figyelmet kapott az a tény, hogy Döbler színházi emberként és karizmatikus előadóként elsősorban mégis a kor európai színházkultúrájához és intézményeihez kötődött, amikor a legfrissebb optikai eszközöket mutatta be Európa különféle színpadain.

Számos német, osztrák és magyar archívumban fellelhető 1843-as színlap bizonyítja, hogy Döbler ebben az időszakban elsősorban a ködfátyolképek európai atyjaként vált népszerűvé. Ugyanis Döbler előtt a kontinentális Európában nyilvános színpadokon senki nem mutatta be ezt a speciális vizuális élményt. A ködfátyolképek korábban már ismertetett jellegzetességein belül a lencsék többszörözésének köszönhetően létrehozott kép-átúszási látvány, a képek egymásba történő fokozatos átváltozása volt a legfőbb innováció. Ennek köszönhetően a műfaj egy újfajta vizuális történetmesélési típust is életre keltett, amely gyakran nélkülözötte a szigorúan lineáris történeteszlálat. Viszont a változatos helyszínek egymásba úszása teret biztosított a képzelet mobilitásának, utazásának. Ezt a jellegzetes képtranszformációt az értelmezők általában a romantikában egyébként is kiemelt jelentéssel bíró fantáziával, álmokkal és különlegességgel hozták összefüggésbe. A képek átalakulása a kor kultúrtörténetében elsőként mutatta be az álomszerűség vizuális reprezentációját. Ahogy arra Erkki Huhtamo médiaarcheológus felhívta a figyelmet, „a ködfátyolképek [...] témáról témára ugráltak és ugyanígy vándoroltak a valóság szintjei között, ahogyan belesiklottak a képzeletbe, majd visszatértek onnan. A képváltások az álmok logikáját követték, s nem a folyókét, utakét és menetelő hadseregeket. [...] Míg a mozgó panoráma lineáris folyamatosságot reprezentált, a ködfátyolképek a nonlinearitással, átváltozásokkal és elmosódott élekkel kapcsolódtak össze.”⁵² A laterna magica-történész Bernd Scholze ezenfelül a ködfátyolképek lehetséges társadalmi szerepére is figyelmeztet, amikor az elmosódó képek tapasztalatában a nézők – osztály-

⁴⁸ Uo., 178.

⁴⁹ Uo., 178.

⁵⁰ Uo., 178–179.; Deac ROSSELL, *Die Laterna Magica = Ich sehe was, was du nicht siehst! Sebmashinen und Bilderwelten*, szerk. Bodo VON DEWITZ – Werner NEKES, Steidl, Köln, 2006, 134.

⁵¹ ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896; Von Döbler bis DV-Cam. Ergonomics für Amateurfilm*, szerk. Franz SCHLAGER – Peter GRUBER, Peter Lang, Frankfurt – New York, 2001.

⁵² Erkki HUHTAMO, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, Cambridge, 2013, 271–72.

helyzettől és etnicitástól független – társadalmi összemosódását és egységesülését is felfedezni véli.⁵³

Döbler az új technológiát londoni útja után közel fél évvel mutatta be először a bécsi Theater der Josefstadt intézményében, 1843 márciusában. A bécsi bemutatót egy európai turné követte 1843 és 1846 között, olyan helyszínekkel, mint Pest-Buda, Pozsony, Prága, Drezda, Hamburg, Graz, London és Szentpétervár. Az előadókörút során Döbler technológiai közvetítőként Nyugat- és Közép-Európa változatos közönségei számára prezentálta a Londonban beszerzett laterna magica eszközt, valamint a ködfátyolképek új műfaját.⁵⁴ Az előadó általában újonnan festett – akár kétszáz tételből álló⁵⁵ – képsorozatot rendelt a turnéira. 1843 és 1848 között a vonatkozó színlapok tanulságai alapján a ködfátyolkép-vetítéseken Döbler főleg tájképeket és látványos épületeket, valamint belső tereket mutatott be különböző európai színterekről (például Edinburgh, Velence, Róma, München, Rajna-vidék), a Földközi-tenger keleti és délkeleti vidékéről és az Oszmán Birodalomból (Boszporusz, Jeruzsálem, Konstantinápoly), illetve később a távol-keleti helyszínekről (Kína).⁵⁶

Döbler az éles fényű és erős intenzitású mészfényt használta a dupla optikás laterna magica működtetéséhez, miután az nagyban hozzájárult a képek minőségéhez. A korabeli leírások azt sugallják, hogy az előadás alatt a háttérből történt a képek vetítése, vélhetően átlátszó függönyre, miközben Döbler az előtérben állt, és magyarázatokkal, anekdotákkal szórakoztatta a közönséget.⁵⁷ Mindebből egy olyan médiális elrendezésre következtethetünk, amelynek a több méter magas átalakuló képek látványa mellett ugyanolyan fontos része volt az előadó karizmatikus jelenléte és narratívaképző magyarázata, illetve az élő zene, amelyet Döbler gyakran külön komponáltatott az egyes előadásokra, valamint maga a technológiai eszköz. A képvetítőt minden bizonnyal asszisztens kezelte a háttérből, de az előadások során gyakran a nézőknek is megmutatták az igen látványos gépezeteket. A vizualitás tehát sohasem önmagában jelent meg ezen előadások során, hanem mindig más érzékszervekre is ható, értelem- és atmoszféraképző ingerek társaságában.⁵⁸ Az első bécsi előadások

⁵³ Bernd SCHOLZE, *The Magic Lantern as an Ambassador between Cultures and Religions. Imrich Emanuel Roth and the First Dissolving View Shows in the Ottoman Empire, 1845–1846 = Scientific instruments between East and West*, szerk. Neil BROWN – Silke ACKERMANN – Feza GÜNERGUN, Brill, Leiden, 2019, 236.

⁵⁴ 1844-re közismertté vált, hogy Döbler Londonban szerzi be technológiai eszközeit. Nemzeti Ujság 1844. január 20., 47.

⁵⁵ KALDY-KARO, I. m., 140.

⁵⁶ Döbler 1843. október 26-i nemzeti színházbéli fellépését hirdető színlap (OSZK SZT SZL NSZ K1843.10.26.); és Döbler 1848. március 21-i pesti német színházbéli fellépését hirdető színlap (MNL R 32-149).

⁵⁷ KALDY-KARO, I. m., 139.

⁵⁸ Külön kutatást érdemelnek azoknak a „láthatatlan kezeknek” a története, amelyek a képvetítő szerkezetek valódi működtetését elvégezték – hasonlóan a bűvészműtárgyak során másodrendűvé váló asszisztensek történeteikhez. Keveset tudni arról, hogy Döbler kikkel dolgozott együtt turnéi során. Kaldy-Karo könyve említi az 1842-es londoni turné alatt James Savren nevét, aki vélhetően Döbler asszisztense volt a St James Theatre-ben. Döbler naptárbejegyzései megerősítik, hogy Elise nevű felesége szintén elkísérte őt a különböző előadókörutakra, és segített a műsorszámok előkészítésében, sőt, néhányszor a színpadon is jelen volt, ha az egyik asszisztens hiányzott. Lásd KALDY-KARO, I. m., 111–256, 228, 247. Döbler további segítőinek a kilétét talán egy jövőbeli kutatás fel tudja fedni.

után a város számos újságjában jelent meg lelkes beszámoló az új műfajról: „A képek által létrehozott hatás rendkívül egyedi, az ember azt mondhatná, hogy igazán költői lehetősége ez annak, ami a képzeletet még inkább megigézi, mint a szemet.”⁵⁹

Habár Döbler Európa számos országát és birodalmát bejárta, hatása kétségteljesen Közép- és Kelet-Európában volt a legjelentősebb. Ide tartozik az 1843-as év őszére időzített pest-budai látogatása is, amelynek befogadását részben a feléledő nacionalista kulturális diskurzusok, részben pedig az új technológia iránti érdeklődés keretezte. A pest-budai előadássorozat az új eszköz és műfaj terjedésében is jelentős szerepet játszott, hiszen, a város magyar és német színházaihoz kötődő hatalmas nézőszámnak hála, a műfaj utazásának további történetére is komoly hatást gyakorolt.

Pest-Buda első ködfátyolkép-vetítései

Döbler bécsi premierje után, 1843 októberében érkezett Pest-Budára, s a város magyar és német nyilvános színpadain október 26. és november 22. között tartott ködfátyolkép-előadásokat. Az előadót ekkor már ismerte a pest-budai közönség, hiszen 1829-ben és 1840-ben is tartott itt bemutatókat. Miután ezek a korábbi alkalmak jórészt bűvészműtárgyakat foglaltak magukban, Döblert a korabeli újságcikkek a szemfényvesztés királyaként,⁶⁰ a század nagy kolomposaként,⁶¹ bűvészkirályként⁶² és professzorként⁶³ is emlegették. Ezenfelül a német hagyományt követve, 1840-ben *Ál-Döbler* címmel íródott egy bohózat „dalokkal, tánczczal, természettudományi és erőművi műtárgyokkal”, melynek szerzője Balog István, a Nemzeti Színház színésze és a gázvilágítás specialistája volt.⁶⁴ Döbler 1843-as látogatása azonban a nyilvános, német és magyar nyelvű újságokban és folyóiratokban zajló diskurzusban már sokkal inkább a helyszínválasztás szimbolikus, nemzeti-politikai rétegeihez kapcsolódott. Ezt a város multikulturális és többnyelvű közegén belül Pest speciális szerepével is magyarázhatjuk, amely a magyar politikai sajtó, illetve a társadalmi és etnikai emancipációért küzdő liberális közösségek egyik központja lett.

Az 1840-es évtized első felében a Habsburg Birodalmon belül erősödött a politikai ellenállás, különösen a liberális magyar arisztokrácia körében.⁶⁵ A nemzeti nyelvhasználat lehetőségének kiemelt szerepe mind a nemzeti kulturális intézmények (ideértve a nyilvános színházakat és a sajtót), mind a politikai folyamatok (törvényalkotás) fókuszát meghatározta. Ezenfelül a korabeli Pest egyszerre vitte a birodalomban Bécs után a második legjelentősebb nemzetközi kereskedelmi központ,⁶⁶ illetve

⁵⁹ Uo., 138.

⁶⁰ Honderü 1843. október 7.

⁶¹ Honderü 1843. december 23.

⁶² Hírnök 1843. december 31.

⁶³ Der Spiegel 1840. december 9.

⁶⁴ Jelenkor 1840. május 23., 167.

⁶⁵ R. J. EWANS, *Austria, Hungary, and the Habsburgs. Essays on Central Europe, c. 1683–1867*, Oxford University Press, Oxford, 2006, 250.

⁶⁶ BÁCSKAI Vera – GYÁNI Gábor – KUBINYI András, *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*, Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 2000, 90. (Városhistória Tanulmányok 6.)

Bécs és Pozsony mellett az egyre erősödő politikai centrum szerepét.⁶⁷ A század elejéhez képest megsokszorozódó lakosságszám,⁶⁸ a közösségi közlekedés gyors változásai (gőzhajók, vasutak, omnibuszok), a városi identitás megismerhető nyugati mintázatai (divat, kulturális helyszínek) mind hozzájárultak ahhoz, hogy Pest – a kulturális képzelet termékeként⁶⁹ – a reformkor egyik kiemelt helyszínévé vált mind társadalmi, mind politikai értelemben. Az sem véletlen, hogy a kiemelt kulturális nemzeti intézmények (Nemzeti Könyvtár, Magyar Tudós Társaság, Pesti Magyar Színház) is mind Pesthez kötődtek.

Innen nézve tett szert 1843-ban különös jelentőségre az a tény, hogy Döbler pest-budai látogatása alatt a Pesti Német Színházban, a budai Várszínházban, valamint a magyar Nemzeti Színházban egyaránt fellépett. Nagyjából két héttel Döbler érkezése után a Honderüben olvasható egy beszámoló, amely szerint egy „német fölolvadó úr” mindent elkövetett azért, hogy Döbler felbontsa szerződését a Nemzeti Színházzal, s helyette csak német színpadon szerepeljen:

Mindent megkísértett célja' elérésére, mindnyájunk' egyik leggyöngébb oldalát a remélhető *nagyobb jövedelmet* sem feledve ki. Döbler urnak azonban kisujjában több bessületérzet levén, mint egész légio illy fajta urakban, természetes, hogy mind ezen aljas csábítások foganat nélkül maradtak. De a fölolvadó ur nem tágított, hanem legújabbán *levelet* irt Döbler urnak, mellyben őt „hazafiui kötelessége” teljesítésére szólítja föl; „lépjen föl (ezek a levél' szavai) a német színpadon, mert ön német művész, ne hagyjuk nemzeti kincsünket más nemzetbeliek által bitoroltatni (igy ír ez az Magyarhonban, hová csak alig tegnap tette be lábait) s ne hagyja magát lábáról levétetni azon igazgató által, ki a nemzetiség' köpenye alatt csak zsebeit akarja megtömní!”⁷⁰

A (német) hazafiasság felhánytorgatása érdekes feszültséget hozott az alapvetően gazdasági haszonra törekvő utazó előadók és színházi intézmények viszonyában. A kor kiéleződő nemzetpolitikai diskurzusa érhető tetten abban, hogy a magyar és német nyelvű színházakat érintő helyszínválasztás – ellentétben Döbler korábbi, 1840-es látogatásával – szimbolikus értelmezési lehetőséggel bővült. A fentiekhez hasonló nyilvános történetek – melyeket természetesen a reklámozás eszközeként is használtak – ráirányítják a figyelmet azokra a specifikus, közép- és kelet-európai helyszínekkel és nemzetiségekkel összefüggő megfontolásokra, amelyeket az utazó előadóknak ésszerűen kellett tartaniuk. Döbler nagyon tudatosan válogatta meg az egyes városokban vetített képek témáit, s igyekezett minden esetben kiemelkedő történeti és korabeli (nemzeti) hírességek képeit is integrálni előadásaiba a tájképek és egyéb szabadtéri

⁶⁷ Uo., 89.

⁶⁸ Uo., 91.

⁶⁹ Erről részletesen lásd: Gábor VADERNA, *Budapest as a product of the Biedermeier imagination = The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, szerk. J. TAMBLING, Palgrave Macmillan, Cham, 2022, 303–312.

⁷⁰ Honderü 1843. november 11., 606.

témák mellé. 1843 tavaszán például a bécsi ködfátyolkép-premierén a Habsburg Birodalom jövőjének szimbólumaiként Károly főherceg és Frigyes főherceg képei jelentek meg a kivétel során, még hozzá lovas hódítókként és győztes csaták után.⁷¹ 1844-ben Pozsonyban ugyanakkor arról számoltak be, hogy Döbler a magyar közönség számára olyan ködkoszorúkat vetített, amelyekben az alábbi mondatok váltak olvashatóvá: „éljen a magyar nemzet”, „áldás a magyar hazára”.⁷² 1848 márciusában, a magyar forradalom napjai alatt pedig még a Pesti Német Színházban is olyan képeket vetített, amelyek különféle magyar történeti hősokeket és királyokat ábrázoltak, mint Árpád, Kund vagy Corvin Mátyás.⁷³ A képvalogatás tehát általában szorosan illeszkedett a bemutató helyszínének kulturális és társadalmi kontextusához.

A különféle nemzeti témák megjelenítése mellett a ködfátyolkép-vetítések a korabeli nézőket egy újfajta észlelési módozattal szembesítették a színek és formák átváltoztatásán keresztül. Ez egyszerre kapcsolódott a korban megtapasztalt külső mobilizációhoz (például utazási lehetőségek), valamint a fantázián keresztül mozgósított belső tartalmakhoz. A „chaosszerű színzavarként”⁷⁴ is emlegetett vetítések így egyszerre idézték meg a városi környezet gyorsuló ritmusát, az új közlekedési eszközökhöz kötődő elmosódó tájképek látványát, valamint az álomszerű belső képek is vizuális ábrázolási formát kaptak. 1843 őszen ezek az átváltozó képek a korabeli közönség számára kétségtől új és egyben csodaszerű élményt jelentettek, ahogyan arra több beszámoló is rámutat.

Különösen meglepő volt az utolsó előtti kép: *egy falusi táj*, téli köntösében; a házat hó borítja, jégcsapok függtek a házfedélről alá, a sikos jégen gyermekek álltanak, a fákat zuzmára lépé, 's a háttérben havasok meredeztek – 's im ugyanezen vidék egyszerre leggyönyörűbb nyári alakot vált, a hó eltűnik, a fák kiszövellnek, a mezőség egy zöld bársonyszőnyeg, a ködös lég a legtisztább azurkékéé változik 's a síkjég egy kristálytisza csermelylyé olvad fel, 's mindez olly különös módon, mintha magát a természetet látnók átalakulási munkájában. – De legyen ez elég rövid ismertetésül; egyszersmind ösztönül arra, hogy mindenki megtekintse Döblernek ezen képeit, mellyek nem panorama-, nem diorama-, nem kosmorama-képek – hanem valami egészen új és – sajátos.⁷⁵

Ludwig Döbler látványos képei még sokáig megmaradtak a régió emlékezetében, sőt, az irodalmi nyelvhasználat termékeként az elolvadó, átalakuló, álomszerű képek észlelési tapasztalata természetesen módon kapcsolódott össze az egyéni és társadalmi reményeket követő csalódások kifejezésével.⁷⁶

⁷¹ KALDY-KARO, I. m., 138.

⁷² Egy recenziens megjegyezte, hogy a magyar tájak vetítését nagyobb szimpátia fogadta volna, mint a feliratokat. *Nemzeti Ujság* 1844. január 3., 4.

⁷³ Döbler 1848. március 21-i Pesti Német Színházbéli fellépését hirdető színlap (MNL R 32–149).

⁷⁴ *Regélő Pesti Divatlap* 1843. november 23., 1343.

⁷⁵ *Világ* 1843. október 28., 706.

⁷⁶ Például: „Boldogságom szétfoszlott mint Döbler fátyolképe, különösen azon fátyolképe, mely tavaszi tájképet ábrázol és télivé változik át.” *Hölgyfutár* 1850. március 23, 294.

Döbler ködfátyolképeinek mint új vizuális reprezentációnak az elterjedésében jelentős szerepet játszott jól kialakított kapcsolatrendszere a város nagy nyilvános színházaival. A kor színházkulturális kontextusát a Habsburg Birodalom szabályai és konvenciói határozták meg: az 1780-as években II. József a birodalom soknyelvű és soknemzetiségű regionális közösségeit egy centralizált és modern állam eszméje alatt kívánta integrálni, s erre a színházak is kiváló lehetőséget biztosítottak.⁷⁷ Ennek eredményeként 1776-ban a bécsi Burgtheater – Hamburg példáját követve – megkapta a „National- und Hoftheater” nevet és az ehhez kötődő feladatkört.⁷⁸ Ugyan ebben az évben hagyta jóvá az uralkodó azt a törvényt is, amely lehetővé tette magánszínházak létrehozását és a színházi foglalkozás szabad művelését a Habsburg Monarchiám belül.⁷⁹ Ennek alapján bármilyen nemzetiséghez tartozó színész számára megengedett volt, hogy szakmájával pénzt keressen, és kiépíthesse a szükséges infrastruktúrát is. Ugyanakkor a bemutatható szerzők és művek lehetőségeit szigorú cenzúra szabályozta,⁸⁰ aminek következtében Bécs mint a birodalom központja színházi értelemben is afirmatív modellként szolgált a monarchia többi nyilvános színháza számára a repertoár, a meghívott vendéglődők és az utazó társulatok tekintetében. A birodalom nagyobb városai – ideértve Prágát, Pozsonyt, Pest-Budát, Zágrábot, Kolozsvárt – így a bécsi színházak repertoárjait másolták és ismételték meg, ezáltal is elősegítve az egységesülés birodalmi stratégiáját.⁸¹

A nemzeti színházak a haszonszerzést biztosító repertoár kiválasztása mellett a nemzeti képzelet szimbolikus ügyeinek és identitásainak megerősítését is célul tűzték ki. Így a közösségi szintérenként is funkcionáló színházak a kulturális és politikai ügyek színrevitelének egyre inkább fontos helyszíneivé váltak. Pest-Buda német és magyar nyelvű nyilvános színházai a lakosságszám tükrében elég nagy tömeget voltak képesek befogadni. A magyar Nemzeti Színház kétezer férőhellyel,⁸² a Pesti Német Színház pedig háromezeröttszáz fős nézőtérrel⁸³ rendelkezett. A korabeli újságok tanúsága szerint Döbler 1843-as pest-budai előadásai szinte mindig teltházzal futottak, így a ködfátyolkép-vetítéseket a leadott előadások számának fényében mintegy negyvenezer néző láthatta, ami körülbelül harmadát tette ki a város össznépszerűségének.⁸⁴ Döbler pest-budai ködfátyolkép-vetítéseinek hatástörténete ugyanakkor nem pusztán kvantitatív szempontból számottevő, hiszen ezeken az előadásokon ismerkedett meg az új technológiával és műfajjal két olyan magyar előadó, akik a későbbiekben jelentős szerepet játszottak a műfaj terjesztésében és adaptálásában.

⁷⁷ IMRE Zoltán, *Az idegen színpadra állításai*, Ráció, Budapest, 2018, 31–32.

⁷⁸ Uo., 31.

⁷⁹ Danijela WEBER-KAPUSTA, *Travelling Theatre Companies and Transnational Audiences. A Case Study of Croatia in the Nineteenth Century*, Journal of Global Theatre History 2017/1., 2.

⁸⁰ Nem véletlen, hogy a színházakban bemutatható darabokat gyakran szigorúbban szabályozták, mint a nyomdába adható műveket, hiszen az írástudók aránya ekkor még sokkal alacsonyabb volt. Vö. Pieter M. JODSON, *The Habsburg Empire. A New History*, Belknap Press of Harvard UP, 2016.

⁸¹ WEBER-KAPUSTA, I. m., 4–5.

⁸² KERÉNYI Ferenc, *A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848) = Magyar színháztörténet*, I., szerk. Uő., Akadémiai, Budapest, 1990, 290.

⁸³ CSÁSZÁR Edit, *A német színházat hazánkban = Magyar színháztörténet*, I., 41.

⁸⁴ *Budapesti története a kezdetektől 1945-ig*.

Telepi György és Róth Imre Emánuel ködfátyolképei

Telepi György (1801–1885) színészként, díszletfestőként és színpadtervezőként vált ismertté, s Döbler pest-budai látogatásainak idején a Nemzeti Színház tagja volt.⁸⁵ A korábban vándorszínészként dolgozó, majd a budai Várszínházban is játszó alkotó emellett színjátékok szerzőjeként és drámaszövegek fordítójaként is tevékenykedett.⁸⁶ Még érdekesebb, hogy a Nemzeti Színházban különféle gépezetek tervezése és készítése is a nevéhez kötődött,⁸⁷ sőt, egyes beszámolók szerint egyenesen neki köszönhető az, hogy 1837-ben – még Pesti Magyar Színház néven – meg tudott nyitni az intézmény. „A Pesti Magyar Színházat alig fél esztendővel megnyitása után teljes műszaki csőd fenyegette, noha egy neves müncheni szakember nevéhez fűződnek a színház gépészeti munkálatai. Herr Schütz »gépelyei« azonban felmondják a szolgálatot. A színház vezetői Telepire bízzák a színpadtechnikát, aki új gépészeti berendezéseket tervez és készít.”⁸⁸ Ennek fényében nem lehet véletlen, hogy Telepi közel egy évvel Döbler bemutatkozása után már saját ködfátyolkép-vetítéseket mutat be az intézményben. Minden bizonnyal volt rá lehetősége, hogy Döbler vendégjátéka alatt közelről megfigyelje az új eszköz működését, illetve a képek színrevitelének mikéntjét.

Míg Döbler korábban ismerttetett naptárbejegyzéseiből világosan kiderül, hogy a dupla optikás laterna magicát Londonban szerezte be, Telepi kapcsán jelenleg nem rendelkezünk arra vonatkozó információval, hogy a vetítéshez szükséges géphez miként jutott hozzá, vagy esetleg lehetett-e olyan műszaki és optikai tudása, hogy saját magának tervezze meg vagy fejlessze tovább a vetítőeszközt. Erről a gépezetről a Telepihez kapcsolódó, elérhető dokumentumokban legközelebb 1883-ban kapunk információt, amikor Telepi György saját fiának, Károlynak címzett levelében a következőket írja: „Ma bepakoltuk Mari leányommal a Ködfátyol gépet hogy holnap a vasúton hozzád útra bocsássuk. ecsetek, a géphez tartozó, még megmaradt képekkel együtt, adja Isten hogy veszély nélkül felérhessenek majdan tudósíts felölle.”⁸⁹ Arról, hogy a festőként ismert Telepy Károlyhoz az eszköz végül eljutott-e, s amennyiben igen, mi lett a sorsa, jelenleg nem lelhető fel információ az elérhető archívumokban.

Annyi mindenesetre bizonyos, hogy 1844 decemberében megjelentek azok a színlapok, amelyek Telepit a Nemzeti Színház első magyar ködfátyolkép-előadójaként említik. Telepi azzal próbálta megalapozni hírnevét és alkalmazkodni a kor magyar emancipációs törekvéseihez, hogy nem pusztán a Döblertől ismert egzotikus és távoli tájakat hozta be a műsoraiba, hanem a specifikusan magyar helyszíneket is. Ezeknek

⁸⁵ Telepi életéről részletesebben lásd: BÉKÉSI Gábor, „Maradok szeretve tisztelő barátod...”. *Telepi György a dokumentumok tükrében = A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XLII.*, szerk. VERES László – VIGA Gyula, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, 2003, 409–461.; valamint GYARMATI Béla, *Egy hajdan volt színházi mindenes = A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XL.*, szerk. VERES László – VIGA Gyula, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, 2001, 503–506.

⁸⁶ BÉKÉSI, I. m., 415–416.

⁸⁷ Uo., 416.

⁸⁸ GYARMATI, I. m., 504.

⁸⁹ A dokumentumokat Békési közli. BÉKÉSI, I. m., 455.

a képeknek a többségét ráadásul ő maga festette.⁹⁰ Jelenleg az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának archívumában őriznek egy Telepi által festett képsorozatot,⁹¹ amelyre színpadi díszlettervként hivatkoznak, ám a 19. század második felére jellemző ködfátyolképek témáinak és vizuális reprezentációs kódjainak ismeretében szinte biztosra vehető, hogy az itt fellelhető négy kép már kifejezetten a ködfátyolkép-előadásokra készült. A színlapok és korabeli beszámolók tanúsága szerint Telepi olyan, a magyar kulturális képzeletben szimbolikus jelentőséggel bíró helyszíneket is festett a vetítésekhez, mint Tihany, Balaton, Visegrád, a Margitsziget, Pozsony vagy Kassa.⁹² Azonban vélhetően mind a képek minősége, mind a laterna magica géptechnológiája hagyhatott kívánnivalót maga után: „E ködfátyolképeket ugyan nem lehet oly tökéleteseknek mondani mint Döbleréit, azonban Telepy ur kísérlete is meglehetősen sikerült; hogy éppen nagyobb homály borító képeit mint kellett volna, az talán annak tulajdonítható, mert képei magyarországi tájakat tüntettek fel.”⁹³

Telepi szerepe azonban nem pusztán a műfaj „magyarításában” érhető tetten, hanem a technológia magyar közösségek felé történő terjesztésében is. Az 1844-es decemberi nemzeti színházbeli fellépések után az előadó 1845 augusztusáig vidéki körútra indult, s így olyan településekre is eljuttatta az új technológiát, mint Kolozsvar és Debrecen, illetve egyéb kisebb városokban is fellépett.⁹⁴ Egy 1845 márciusában megjelent beszámoló szerint Telepi a kolozsvári állomáson már külön prólogust készített a vetítések elé, amelyekben a magyar címer mellett jelent meg az „Isten tartsd meg a magyart” jelmondata,⁹⁵ ami erősen emlékeztet a Döbler 1844-es pozsonyi előadásain lejegyzett dramaturgiára. Ezen az állomáson viszont nem merült fel a képek homályosságának vádja, bár ez betudható annak is, hogy itt Telepi elsőként prezentált ködfátyolképeket: „A tárgyának hirtelen elváltozása, az első mutatványnak a következő mintegy átvarázslása azzal, összeolvadása, átáljában az egésznek bájoló fényben eltünése, valóban igen szép és kellemes látványul szolgált 's a ködfátyol képek, kivált a téli és nyári vidék köztetszést nyertek, miért ez előadás végén Telepi kitapsolatott.”⁹⁶ Az alapvetően sikeres 1845-ös turné ellenére Telepi 1845 őszétől felhagyott a ködfátyolkép-vetítésekkel, és színészként folytatta munkáját.

Telepihez hasonlóan Róth Imre Emánuel (1814–1885) is Döbler 1843-as őszi pest-budai fellépéseinek nézőjeként ismerkedett meg a ködfátyolkép-vetítésekkel és a dupla optikás laterna magicával. Róth szakmai háttere ugyanakkor nem a színházi gyakorlathoz, hanem az akadémiai festészethez kötődött. A Kassáról származó Róth a bécsi képzőművészeti akadémián tanulta ki szakmáját, de vélhetően rövidebb ideig

⁹⁰ FARKAS Zsuzsa, *Panorámák és ködfátyolképek az 1840–1850-es években Pesten és Budán = A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*, szerk. KIRÁLY Erzsébet – JÁVOR Anna, MNG, Budapest, 2002, 143.

⁹¹ OSZK Színháztörténeti Tár, KE 216–219.

⁹² Telepi György 1844. decemberi 12-i nemzeti színházbeli fellépését hirdető színlap (OSZK SZT SZL NSZ K1844 1844.12.12.), valamint Regélő Pesti Divatlap 1844. december 8., 159.

⁹³ Uo.

⁹⁴ FARKAS, I. m., 144.

⁹⁵ Mult és Jelen 1845. március 18., 126.

⁹⁶ Uo.

Münchenben, Düsseldorfban és Párizsban is folytatott tanulmányokat.⁹⁷ A korabeli újságcikkek megerősítik, hogy Róth 1842–1843 során végig Pest-Budán élt, s kiállítóként rendszeresen részt vett a Pesti Műegylet tárlatain.⁹⁸ A festészet mellett több szalon kapcsolódott a korabeli mechanikai innovációkhoz is: Párizsban élő fivére, az orvosként praktizáló Róth Dávid (Didier Roth) 1840 és 1844 között hat szabadalmat jegyzett be, s az ő nevéhez kötődik a korai számológép feltalálása is.⁹⁹ Ez utóbbi eszközt 1842-es bécsi bemutatása után maga Róth Imre prezentálja 1844-ben a pest-budai közönségnek: „Városunkban lakó honunkfia és akad. festész Roth ur, szíves volt Párizsban lakó fivérének Roth tudornak bámulandó találmányát, ama híres számvetőgépet nekünk bemutatni, melyről oly magasztalva nyilatkoznak a külföldi lapok, s melynek föltalálásán 300 év óta hiában törék fejüket a legszilárdabb mathematicusok és mechanicusok.”¹⁰⁰ Róth Imre tehát a képzőművészet mellett naprakész ismeretekkel rendelkezhetett a kor gépészeti lehetőségeiről is, illetve módjában állhatott – akár Párizsban és Londonban otthonosan mozgó fivére által – egy új eszköz beszerzése. A rendelkezésre álló adatok alapján nem valószínűsíthető, hogy Róth maga tervezte volna a vetítőgépet.

Mindenesetre az bizonyos, hogy Róth 1844 márciusában és áprilisában Kassán, Eperjesen és Pozsonyban, majd ugyanez év májusában a Pesti Német Színházban lépett fel ködfátyolkép-vetítésekkel.¹⁰¹ Ezeket saját maga által festett képeket mutatott be, főként szabadtéri tájakat olyan helyszínekről, mint Skócia, Párizs, München, London és Bologna.¹⁰² A beszámolók alapján Róth körülbelül egyhetes előadásorozatai azért váltak kimondottan sikeressé, mert a vetített képek minősége és esztétikai értéke kiemelkedő volt.¹⁰³ Talán nem véletlen, hogy pest-budai előadásai kapcsán egyedül a képek témáival szemben merült fel kritika: „Kívánatos volna, hogy Roth ur, mint különben is hazai művész, előadásait magyar tájak vagy más tárgyak' rajzaival érdekessé tenné.”¹⁰⁴ A magyar táj (hiánya) tehát a nemzeti összetartozás képzeletét erősítve szimbolikus jelentőséggel bírt. Róth így nem elsősorban a műfaj magyar közegre történő adaptálásával tűnt ki, hanem kiterjedt és hosszú utazásaival, amelyek során a ködfátyolképek műfaját nyugat és kelet között közvetítette.¹⁰⁵

Bernd Scholze kutatásai alapján megállapítható, hogy Róth 1844 második felében délkelet felé vette az irányt, s fellépett Szeged, Temesvár, Arad, Nagyszeben, Brassó és Bukarest nyilvános színpadain.¹⁰⁶ Később az Orosz Birodalom felé folytatta útját, többek között Odesszában is volt műsora, majd 1845 májusában elérte az Oszmán

⁹⁷ MÉSZÁROS Ágnes, *Adalékok a 19. századi magyar festészet orientalista vonatkozásaihoz*, doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2018, 113.

⁹⁸ Uo., 113–114.

⁹⁹ JUDIT BRODY, *An émigré Physician. Dr David (Didier) Roth, Homoeopath, Art Collector, and Inventor of Calculating Machines*, *Journal of Medical Biography* 2000/4., 215.

¹⁰⁰ HONDERÜ 1844. január 13., 61.

¹⁰¹ HONDERÜ 1844. március 13., 398.; HONDERÜ 1844. április 13., 492.; HONDERÜ 1844. május 25. 685.

¹⁰² FARKAS, I. m., 143.

¹⁰³ Der Spiegel 1844. május 22.

¹⁰⁴ HONDERÜ 1844. május 25. 685.

¹⁰⁵ SCHOLZE, I. m., 239.

¹⁰⁶ Uo., 234.

Birodalmat és Konstantinápolyt.¹⁰⁷ A helyszínen Róthot felkérték, hogy „vegyen részt az uralkodó esküvői ünnepségén, és mutassa be ködfátyolkép-előadását a szultán színházában. Így abban a megtiszteltetésben részesült, hogy 1845. május 20-án az ő nevéhez fűződött az Oszmán Birodalom első ködfátyolkép-bemutatója.”¹⁰⁸ A magyar nyelvű lapok szintén beszámoltak arról, hogy Konstantinápolyban a szultán igen megkedvelte Róth előadásait.¹⁰⁹ Róth ezután 1846 tavaszáig tartózkodott az Oszmán Birodalomban, majd több mint egy évet töltött Egyiptomban. Habár itt a beszámolók szerint már elsősorban portréfestéssel kereste a kenyerét, 1846 májusában és júniusában Alexandriában még tartott ködfátyolkép-vetítéseket az alkirály udvarában.¹¹⁰ Róth Imre keleti útjairól maga számolt be a bécsi *Sonntagsblätter* folyóirat mellékletében, így arra is fény derült, hogy előadói gyakorlata sokkal kevésbé volt lehengető és teátrális, mint például Döbleré. Minden bizonnyal maga kezelte a vetítőeszközt, aminek fizikai nehézségeiről is informálta az olvasókat, illetve az is kiderült, hogy általában nem színesítette az előadást különféle magyarázatokkal és történetekkel.¹¹¹ Érdekes adalék, hogy hazatérve Kassára az 1850-es években Róth a fotográfia korai művelőjeként vált végül híressé.

Mind Telepi, mind Róth ködfátyolkép-előadásai aláhúzzák azt a tényt, hogy Ludwig Döbler 1843-as pest-budai turnéja döntő jelentőségű volt a ködfátyolképek története szempontjából. Az 1870-es évekre a dupla optikás laterna magicák népszerű és elterjedt eszközzé váltak Közép- és Kelet Európában is, ahol más hasonló tudományos és oktatási eszközökhöz hasonlóan kereskedelmi forgalomba kerültek.¹¹² Az 1880-as években egyre több újsághirdetéssel találkozunk, amelyek már egyéni felhasználásra vagy egyenesen karácsonyi ajándékként kínálták a dupla és tripla optikás lámpásokat.¹¹³ A ködfátyolképek műfaja pedig a század végéig népszerű szórakoztató és edukációs szerepet töltött be különféle helyszíneken, például az 1896-os budapesti millenniumi kiállítás is számos lámpás-műfajt prezentált, hogy általuk idézze meg a múlt és a keleti világ csodáit és érzéki örömeit.¹¹⁴

Összességében elmondható, hogy az 1840-es évek során Döbler, Telepi és Róth ködfátyolkép-előadásai a technológiai és kulturális tudásátadás fontos elemeivé váltak. Döbler és korai követőinek története rávilágít arra is, ahogy a technológiai innováció, a vizuális tudásátadás, illetve a jó előadói és színreviteli készségek egymás

¹⁰⁷ Uo.

¹⁰⁸ Uo., 235.

¹⁰⁹ Honderü 1845. tavasz, 505.

¹¹⁰ MÉSZÁROS, I. m., 115–117.

¹¹¹ RÓTH Imre Emanuel, *Ein ungarischer Maler in Alexandrien Zweites Brieffragment*. Kunstblatt (Nr. XVI): Beilage zu den Sonntagsblättern 1846. augusztus 2., 741.; RÓTH Imre Emanuel, *Ein ungarischer Maler in Alexandrien. Dritte Mittheilung*. Kunstblatt (Nr. XIX): Beilage zu den Sonntagsblättern 1846. szeptember 13., 885.

¹¹² A Délmagyarországi Természettudományi Társulat közlönye. *Természettudományi évkönyv*, szerk. PILCZ Ottó – MERKL Ede, Temesvár, 1875, 11.

¹¹³ Pester Lloyd 1880. december 16.; Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt 1884. november 19.; Vasárnapi Újság 1887/51., 860.; Vasuti és Közlekedési Közlöny 1889. január 20.

¹¹⁴ FÜZI Izabella, *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*, Pompeji, Szeged, 2022, 31.

kiegészítve léteztek. Míg Telepit elsősorban kiváló komikusként értékelték, képeinek minősége hagyott kívánnivalót maga után. Ehhez képest Róth Imre Emánuel esetében a képek élessége és szépsége okot adott az ünneplésre, ám az előadói készségek tekintetében saját bevallása alapján is hátrányban volt. Habár Döbler – ellentétben a két fenti előadóval – nem maga festette a képeket és nem maga kezelte a vetítőgépet sem, megkérdőjelezhetetlen sikere a régióban és egész Európában inkább a különféle előadói és vállalkozói képességeknek, illetve a művészeti józlásnak és technológiai alapismereteknek tudható be. A ködfátyolképek műfaja és a dupla optikás laterna magica a Brit Birodalomból jutott el Ludwig Döbler segítségével a kontinentális Európa nyilvános színpadaira. A technológia előbb a közép- és kelet-európai helyszíneken, majd a nyugat-európai célállomásokon át jutott el számos korabeli nézőhöz az 1843-as évtől kezdve. A bűvészként használt turnéútvonalak jó szolgálatot tettek Döblernek, s a pest-budai előadásorozatnak köszönhetően Telepi és Róth már egy évvel később, 1844-ben bemutatták saját ködfátyolkép-műsoraikat. Ők ketten szintén kiemelt szereplői a technológia terjesztésének régiós és nemzetközi szinten egyaránt. A ködfátyolkép műfajának e korai fejezete rámutat Közép- és Kelet-Európa nem mellőzhető szerepére a népszerű előadások és utazó előadók által közvetített új vizuális tudás és konvenciók, tudományos és technológiai innovációk, valamint optikai eszközök korabeli, transzkulturális körforgásában.

BALOGH GERGŐ

Szerelm, szexualitás és házasság modern viszonya Magyarországon a századforduló tanácsadó könyveinek, lexikonjainak és iskolai tankönyveinek perspektívájából*

A B S Z T R A K T

Tanulmányomban a szerelemtől való beszéd modern formációinak kialakulását elsősorban három nem irodalmi, a szerelemtől alkotott elképzeléseket a társadalmi modernitás szerkezetében megala-
pozó diskurzus irányából vizsgálom. A 19. század második feléből, valamint a 20. század első feléből származó tanácsadó könyvek, lexikonok és iskolai tankönyvek itt színre vitt diskurzusanalízise ekként azokhoz a kulturális indexekhez nyújt hozzáférést, amelyek a szerelmi költészetben megszólított kedveshez szóló, valamint a szerelemtől való irodalmi beszédet környezték, és amelyek viszonyában, habár ez túlmutat jelen tanulmány célkitűzésein, a későbbiekben elgondolhatóvá válhat, miben áll az irodalmi modernség szerelmi beszédmódjainak sajátossága, vagy másfelől nézve a szerelem modern irodalmi prezentációjának társadalmi funkciója. A szöveg négy nagyobb egységből áll. Ezek közül az első (1) a romantikus szerelem fogalmát mint történeti és elméleti problémát körvonalazza, a második (2) eredeti magyar nyelvű lexikonok alapján kísérel meg felvázolni a szerelem fogalmát érintő lényeges pontokat, a harmadik (3), és egyben terjedelmileg legnagyobb egység az eredeti magyar nyelvű tanácsadókönyvek és – a releváns korpusz mérete miatt – kisebbséget az iskolai tankönyvek közvetítette normatív tudás szerkezetének vizsgálatán keresztül, amíg a negyedik (4) szakasz Nagy Endre *Szerelmesek kalauza* című művének elemzésével kísérel meg bemutatni a szerelemnek a társadalmi modernitás szerkezetében létesített pozícióit. A tanulmány a szerelemtől való beszédet, az első egység belátásai alapján, egy komplex összefüggésrendszerben, mindenekelőtt a házasság és a szexualitás viszonyában tárgyalja.

(1) A romantikus szerelem mint történeti probléma

„Ha eldobod egykor az özvegyi fátyolt, / Fejfámra sötét lobogóul akaszod, / Én feljövök érte a síri világból” – olvashatjuk Petőfi Sándor *Szeptember végén* című versének ígéretét,¹ mely éppannyira értelmezhető a szerelem halhatatlanságának tanúságtéte-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A projekt a modern magyar szerelmi költészet formációival foglalkozik, jelen tanulmány ennek kultúrtörténeti dimenziójához szól hozzá.

¹ A Petőfi-idézetek forrása: PETŐFI Sándor *Összes versei*, szöveggond., utószó KERÉNYI Ferenc, Osiris, Budapest, 2004².

leként, mint az ebből a halhatatlanságból kibontakozó fenyegetésként, amely a tovább élő özvegyet örökre a szellemek világához, a szerelem szelleméhez láncolná. A halott, akit a megszólítotthoz fűződő viszonya, szerelme vitalizál, eszerint képes közlekedni az élők és a holtak világa között. Elvisz valamit, és ezáltal nyomot hagy, özvegye tudára hozza fájdalmát, amit éppen ő okoz és ő is enyhít, hiszen ő az, aki a könnyeket megindítja és a szívet felsebzi, ahogy ő szolgáltart eszközt is e problémák tüneti kezeléséhez. A beszélő tehát a szerelem által, annak megtestesüléseként él tovább, de csak azért, hogy szenvedjen, és e szenvedésről hírt adjon, ezáltal szembesítve a másikat könnyelmű továbblépésének fájdalmas árával („Ki könnyedén elfeledéd hivedet”). Szemvése, akárcsak szerelme, végtelen mértékű, egész lényét kitölti, immár az időbeli és térbeli kötöttségektől független módon („Még akkor is, ott is, örökre szeret!”). A végtelen, halhatatlan szerelem végtelen mértékű szenvedéssel jár, amint felbomlik a szerelmi viszony exkluzivitása,² amelynek ideáját Petőfi formabontó módon a házastársi viszonyba integrálja, egyesítve egymással a szerelem és a házasság tartományait. A szerelemnek a házasságon belülré kerülése korántsem Petőfi találmánya, hanem egy, a kor Európájában jellegzetesnek tekinthető eszmetörténeti változás, a romantikus szerelmi viszony tematizálásának egyik legfontosabb ismertetőjegye: a 19. századtól a romantikus szerelem egyre inkább a házasság feltételévé és motorjává, szerves részévé válik,³ hogy aztán a 20–21. században, elmúltával, akárcsak a sok tekintetben a házasság mintájára szerveződő, ám házasságon kívüli kapcsolatok esetében (például: „Utoljára még elmentem volt szeretőmhöz [...] Végleg elbucszunk, már nem szeretem” – Karinth Frigyes: *Nihil*),⁴ egyúttal annak felbomlasztója is legyen.

„Kettős teher / s kettős kincs, hogy szeretni kell” – írja József Attila a *Nagyon fájban*.⁵ Kell hogy legyen szerelem, hiszen a romantikának a modernségben is ható ideológiája szerint nélküle nem tapasztalható meg – akár negatív irányban is – a szubjektivitás minden lehetősége, és így a rész nem válhat egésszé.⁶ Mint Nagy Endre írja, egy régi hagyomány folytatójaként, 1934-ben: „A szerelem: az a törekvés, hogy két fél-ember egy egésszé egyesüljön.”⁷ Niklas Luhmann a romantikus szerelem és

² Ez akár a szubjektivitás egységének megbomlásaként is értelmezhető, lásd ehhez: BOROS Gábor, *A szeretet/szerelm filozófiája*, ELTE Eötvös, Budapest, 2014, 226–227.

³ „A 19. században átengedték a házasságkötés jogait a romantikus szerelemnek, és ez persze szelektíven befolyásolta azt, amit »romantikusként« értékelték vagy megköveteltek. A szerelem lett a partnerválasztás kizárólagos-legitim alapja, így aztán ki kellett szűrni a szenvedélynek eme fenyegető, léteveszélyeztető, életet-halált mérlegre tevő momentumait. Megmarad a rajongó szenvedély iránti intézményesített megértés és egy olyan feltételezés, hogy e szerelem a házassági szándék valamiféle tesztje és egyfajta ígéret a boldogságra. Most minden generáció újból családot alapít.” Niklas LUHMANN, *Szerelm – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Jászóveg Könyvek, Budapest, 1997, 186. Ennek megjelenéséhez: Uo., 147. Lásd ehhez még: IRVING SINGER, *The Nature of Love. 2. Courtly and Romantic*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1984, 301.

⁴ Az idézet forrása: KARINTHY Frigyes *Összegyűjtött versei*, s. a. r. KÖRIZS Imre, Magvető, Budapest, 2017.

⁵ Az idézet forrása: JÓZSEF Attila *Összes versei. 1927–1937*, s. a. r. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005².

⁶ Vö. FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Akadémiai, Budapest, 1992², 207.

⁷ NAGY Endre, *Szerelmesek kalauza*, Nyugat, Budapest, [1934], 19. (A kiemelést elhagytam – B. G.) Lásd még: KALOCSA Róza, *Az illem könyve. A művelt ízlés és tapintatos modor az élet különböző viszonyai-ban. A családi és társadalmi életben követendő illem-szabályok kézikönyve*, Révai Testvérek, Budapest, 1884, 159.

szubjektivitás viszonyát elemezve arra mutat rá, hogy „a szerelmes mindig önmagára is utal, mikor odafordul a másikhöz”,⁸ ami egyszerre hozza létre a szerelmi szubjektivitás önreferens struktúráját (a szerelmes szerelmesként ismeri fel magát), valamint a szerelem reflexív vizsgálatának igényét, amiből a szerelem autonóm affektusként emelkedik ki: a szerelem önálló törvényeket teremt, amelyek meghatározzák az ebbe a viszonyba való belépés feltételeit – utat engedve a találkozások véletlenjeinek –,⁹ valamint az ebben a viszonyban felvehető pozíciókat, és ezáltal a szubjektivitás formális struktúráit is.¹⁰ A romantikus szerelem abszolút műveleti zártsággal rendelkezik, és éppen ezért abszolút módon nyitott: mindenki számára elérhető, aki elfogadja a szabályokat,¹¹ melyek formát adnak neki, és nem erőltethetők rá olyan elvek, amelyek hozzá képest külsődlegesek (például erkölcsi, jogi, politikai). A romantikus szerelem nem tűri a külső beavatkozást, sőt még méltósága feladására is szükségszerűen rákényszeríti a szerelmest.¹² Erre mutat rá Vajda János is, amikor 1882-ben egy, a méltóság fogalmának szentelt szócikkben az alábbiakat írja: „Méltóság. Gyakran használt szó minden egyéb téren, kivéve a szerelmet, mert abban – nem létez[ik].”¹³

Alain Badiou szerint a szerelemre napjainkban két nagy veszély leselkedik. Ezek a „biztonsági fenyegetésben”, valamint a szerelem jelentőségének tagadásában állnak. Amíg a biztonsági fenyegetés a kapcsolatok tervezhetővé válásában keresendő, amely a lehetséges partnerek (online) kiszűrésének lehetőségén és általában az automatizált párkeresés – az elrendezett házasság praxisait megidéző – térhódításán alapszik, addig a szerelem jelentőségének tagadása azt csupán a hedonista élvezetek egy lehetséges, ám még csak nem is kitüntetett megélési módjaként prezentálja. Az interperszonális „biztonság” és az élvezeti „komfortzóna” kialakításának tendenciái ezáltal együttes módon erodálják a szerelem – romantikus ideológián túlmutató – ideáját.¹⁴ A szerelem ezek felől a tendenciák felől nézve ugyanis egy olyan termékké válik, amely gond nélkül simul bele a fogyasztói társadalom logikájába, hiszen stabilizálja a vágyat kitermelő és elcsitító szubjektivitás középponti helyzetét, az identitás és

⁸ LUHMANN, I. m., 172.

⁹ Vö. Uo., 20, 173, 177, 181.

¹⁰ Roland Barthes épp ezt igyekszik feltérképezni: „Ha úgy tetszik, egy portrét szeretnék felvázolni; de ez a portré nem lélektani, hanem szerkezeti: a beszéd helye táru fel általa: annak a valakinek a helye, aki magában beszél szerelmesen, szemben a Másikkal (a szeretett lénnel), aki meg sem mukkan.” Roland BARTHES, *Egy szerelmenyelv töredékei*, ford. ALBERT Sándor, Atlantisz, Budapest, 2016, 15.

¹¹ Simon May amellet érvel, hogy a szeretet keresztény tradíciója a vallás életszervező elvének visszaszorulása után csak még erőteljesebben határozza meg annak elgondolhatóságát, három abszolút tulajdonság tételezésével: a szeretet feltétlen, örök és önzetlen. Lásd SIMON MAY, *Love. A History*, Yale UP, New Haven – London, 2011, 238. A szeretet fogalmának e kulturálisan kódolt jegyei a szerelem elgondolhatóságát is befolyásolják, amennyiben ez utóbbit az előbbi egy sajátos formájaként értelmezzük. Ehhez lásd: FÖLDÉNYI, I. m., 194.

¹² Vö. Giorgio AGAMEN, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú. Homo Sacer III.*, ford. DARIDA Veronika, Kijárat, Budapest, 2019, 59–60.

¹³ V[AJDA] J[ános], *A szerelem szótára és kalauza. Szólamok, kifejezések, bókók; történelmi, hitregei adalékok általán; a szerelemre vonatkozó ismeretek gyűjteménye; annak különféle viszonyira alkalmazott levelezési mintákat és a házasságra vonatkozó életelveket, tanácsokat tartalmazó függelékkel*, Athenaeum, Budapest, 1882, 97. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

¹⁴ Alain BADIOU – Nicolas TRUONG, *In Praise of Love*, ford. Peter BUSH, *Serpent's Tail*, London, 2012, 8–10.

differencia, az én és másik közötti viszonyban mindenkor az előbbi kiindulóponttá téve.¹⁵ A Badiou gondolataihoz is kapcsolódó, a szerelem kortárs ügyét illetően rendkívül borúlátó Han Byung-Chul is a szerelmi komplexitásnak a kapitalista piacgazdaság általi felemésztéséről ír: „A neoliberalizmus a maga gátlástalan én- és teljesítménykésztetéseivel olyan társadalmi berendezkedés, amelyből Erős egészen eltűnt. [...] A neoliberalizmus [...] Erőszt a szexualitással és pornográfiával helyettesíti.”¹⁶ Habár a magam részéről azt gondolom, hogy Han helyzetértékelése túlságosan is egyoldalúvá teszi a szerelem és szexualitás kultúrtörténete, valamint a gazdasági-társadalmi viszonyok közötti bonyolult összefüggésrendszer, és emellett nem számol a „nem-egyidejűségek egyidejűségének” történeti mintázataival,¹⁷ abban egyetértek a fent idézett gondolkodókkal, hogy napjainkban a szerelem elgondolhatóságának egy nagy paradigmája kimerülni látszik.¹⁸

A romantikus szerelem ideológiájának megrendülése történeti távlatba helyezve egy viszonylag rövid, körülbelül két évszázados korszakot látszik berekeszteni. Ebben a korszakban a szexualitás, a szerelem és a házasság (vagy a házasság mintájára megképzett intim kapcsolatok köre), méghozzá egyre erősödő mértékben – egészen a házasságra lépés egyéni értékvalasztással való átalakulásáig, és ezzel párhuzamosan, társadalmi szerepének részleges eljelentéktelenedéséig –, fúziót alkot.¹⁹ A modernitás e fúziója a házasságot egy egyszerre racionális²⁰ és irracionális intézményként teszi elképzelhetővé. Mivel a házasságon belüli szexualitás szerepének növekedése, mint Michel Foucault rámutat, már a 17. században megkezdődik,²¹ az ehhez a kötéshez a 19. századtól többirányú módon hozzárendelődő szerelem egy olyan átfogó biopolitikai paradigmának lesz a része, amelynek – jogi, etikai, politikai, medikális és művészeti – diskurzusai a férfiak és a nők közötti kapcsolatok normatív perspektívájából az emberek közötti intim viszonyokról való beszéd minden formáját magukban foglalják és reprezentálják. Ezek a diskurzusok különböztetik meg egymástól, osztályozzák, hierarchizálják, szabályozzák és ellenőrzik az előbbi viszonyok összes, a korban elképzelhető megvalósulási módját. A szexualitás, szerelem és házasság hármas kötésében létrejövő biopolitikai egység, ahogy Anthony Giddens kiemeli, a 19. századtól kezdve ráadásul bizonyos értelemben megkettőzi a család struktúráját,

¹⁵ Vö. Uo., 22.

¹⁶ Byung-Chul HAN, *Erős haldoklása*, ford. CSORDÁS Gábor, Typotex, Budapest, 2022, 49, 69.

¹⁷ Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. SZABÓ Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 150.

¹⁸ Ennek költészettörténeti dimenziójához lásd: BALOGH Gergő, *Varázstalanul. Vázlat a kortárs szerelmi költészet egy szólamáról*, *Studia Litteraria* 2022/3–4., 20–28.

¹⁹ Ez ugyanakkor nem általános, sokkal inkább nyugati jelenség: Stephanie COONTZ, *Marriage, a History. How Love Conquered Marriage*, Penguin Books, London, 2005, 18. A házasság intézményének megrendüléséhez, az Egyesült Államok kontextusában: Uo., 263–280. A fenti hármas kötéshez az angol irodalom kontextusában: Mary EVANS, *Love. An Unromantic Discussion*, Polity, Cambridge–Oxford–Malden, 2003, 28, 36–38.

²⁰ Ennek vallási karakteréhez: Max WEBER, *Religious Rejections of the World and their Directions = From Max Weber, Essays in Sociology*, ford., szerk. H. H. GERTH – C. Wright MILLS, Oxford UP, New York, 1946, 349.

²¹ Vö. Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Atlantisz, Budapest, 2014, 117.

mivel „a férjek és feleségek egyre növekvő mértékben egy közös érzelmi vállalkozás résztvevőiként váltak elgondolhatóvá, amelynek még a gyermekeik iránti kötelezettségekkel szemben is elsőbbsége van”.²² Ebben az összefüggésrendszerben a családról – mint gazdasági²³ és szeretetközösségről – való beszéd tehát egyre inkább elképzelhetetlenné válik anélkül, hogy a klasszikus családmodell magját, vagy egy ideillőbb metaforával: élő szívét alkotó ágensek érzelmi, intellektuális és/vagy testi viszonyát is tematizálná.

(2) Lexikonok a szerelem fogalmáról

A szerelemről való beszéd kulturális szempontból leginkább reprezentatív – hiszen a tudást definitív igénnyel intézményesítő – módját a lexikonok, enciklopédiák szócikkei nyilvánítják ki. Ezek a források nem csupán azzal lehetnek sokatmondók, hogy valamiről valamilyen módon beszélnek, hanem azáltal is, ha valamiről nem beszélnek. „Minden fogalom – írja Reinhart Koselleck – a lehetséges tapasztalatok és a gondolható elméletek horizontját jelöli ki, s egyúttal határaikat is megvonja”.²⁴ Az 1859 és 1876 között megjelent *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* például eligazít ugyan abban, hogy mi is az a szem vagy éppen a szén,²⁵ ugyanakkor nem veszteget szót sem a szerelem, sem pedig a szerelem meghatározására, ami akár azt is jelezheti – bár az effajta következtetésekkel nem árt óvatosan bánni –, hogy az enciklopédia kötetait kiadó Szent-István Társulat horizontján ekkoriban ezek vagy nem tűntek meghatározásra szoruló/érdemes dolgoknak, vagy esetleg – legalább részben – kerülendő témának számítottak. Hasonló a helyzet *A Franklin kézi lexikona*, az *Uj lexikon* és az *Uj Idők lexikona* esetében is,²⁶ amelyekből szintén kimaradt a szerelem/szeretet szócikke.

Az 1879 és 1885 között kiadott *Magyar Lexikon* ezzel szemben önálló szócikket szentel a szerelemnek, amely egyrészt, érdekes módon, a szeretetet (például rokoni szeretet) a szerelem egy altípusának minősíti, másrészt viszont megkülönbözteti egymástól a „nemi” és a „plátói” szerelmet, a karteziánus dualizmus mintájára a test és a lélek, a fizikai vágy és a szellemi „rokonszenv” differenciáját írva a szerelem szerkezetébe.²⁷ Az 1931 és 1933 között kiadott *Katolikus lexikon* teológiai alapokon nyugvó meghatározása szeretet és szerelem viszonyát pont fordítva mutatja be, a szerelmet a szeretet egy extrém formájaként („érzelmi hevesség”-ként) meghatá-

²² Anthony GIDDENS, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford UP, Stanford, 1992, 26.

²³ Ezt nevezte Max Weber a klasszikus házközösség egyik alapjának: Max WEBER, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai 2/1.*, ford. ERDÉLYI Ágnes, Közigazgatási és Jogi, Budapest, 1992, 59.

²⁴ KOSELLECK, I. m., 136.

²⁵ Vö. *Egyetemes Magyar Encyclopaedia*, XIII., szerk. TÖRÖK János, Athenaeum, Budapest, 1976, 102; 103.

²⁶ Vö. *A Franklin kézi lexikona*, III., Franklin Társulat, Budapest, 1912; *Uj lexikon. A tudás és a gyakorlati élet egyetemes enciklopédiája 6 kötetben*, VI., szerk. DORMÁNDI László – JUHÁSZ Vilmos, Dante-Pantheon, Budapest, 1936; *Uj Idők lexikona*, XXI–XXII., Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. Kiadása, Budapest, 1941.

²⁷ *Magyar Lexikon. Az egyetemes ismeretek encyklopaediája*, XV., szerk. SOMOGYI Ede, Gerő Lajos Kiadóhivatala, Budapest, 1884, 186.

rozva.²⁸ Az 1892-ben napvilágot látott *Az Athenaeum kézi lexikonában* érdekes megoldásra figyelhetünk fel: a *szerelem* szócikket kizárólag költői alkotásokból vett idézetek alkotják (Kisfaludy, Petőfi, Arany, Vajda, Dalmady),²⁹ amiből arra lehet következtetni, hogy a lexikon megalkotói a fogalmat levezethetőnek tartották annak esztétikai színre viteléből, törésmentes kapcsolatot feltételezve élet és irodalom között. A kor leghíresebb és legnagyobb szabású enciklopédikus műve, az 1893 és 1900 között megjelent *A Pallas nagy lexikona* arról ad hírt, hogy bár eredetileg a szexualitás szinonimájaként volt használatos a szerelem, többé nem kezelhető ekként, ugyanis

a leghatalmasabb természeti ösztön, melynek fiziológiai az alapja, de amely az emberiség magasabb fejlődésében egész lelki életünkkel összeshövődik és az embernél így átszellemül, megnemesedik, a családi életet teremti meg, ezzel a kulturális életet indítja fejlődésnek, a léleknek majdnem minden lendületét éleszti, a költészet s a többi művészetek fejlődésében is fontos szerepet visz s általában éltető melege az emberi életnek. [...] A magyar nyelv megkülönbözteti ettől az érzelmtől azokat a hozzá csak hasonlókat, melyekben azonban éppen a nemi vonatkozás nincs s ez utóbbiakat *szeretetnek* nevezi.³⁰

A szerelem strukturális értelemben tehát köztes helyzetében lesz elgondolható, mintegy a szeretet és a szexualitás között. Nem nevezhető pusztán ösztönnek, de az sem állítható, hogy tisztán tudati viszony lenne. Mint ilyen, egyfajta szintézis, hiszen – legalábbis a civilizált társadalmakban („az emberiség magasabb fejlődésében”) – átszellemült ösztönként jelenik meg, amelynek értékét az egyéni élet minőségét javító, társadalom-, valamint kultúraalkotó funkciója együttes módon adja. A szerelem *A Pallas nagy lexikonában* szereplő meghatározása felől nézve egyszerre válik a család alapjává, előre mozdítja a művészeti alkotás kibontakozását, és vitalizálja a lelket („lendületét éleszti”), vagyis segíti az embert abban, hogy – szembehelezkedve a világ hidegségével („éltető melege”) – meglegyen a kellő ereje és kitartása ahhoz, hogy megvalósítsa vágyait és elérje céljait. Eszerint nem csupán járulékos tényezője az életnek, hanem annak központi szervezővel, amihez közelebből vagy távolabbról az emberi élet minden más területe is kapcsolódik valamilyen formában.

(3) Tanácsadókönyvek, tankönyvek

Amennyiben a maga mélységében meg szeretnénk érteni, hogy a szerelemről való beszéd milyen funkciót tölt be a magyar társadalmi modernitás diskurzusformációiban, és milyen főbb tulajdonságokkal rendelkezik, túl a lexikonok világán, azokhoz

²⁸ *Katolikus lexikon*, IV., szerk. BANGHA Béla s. j., A Magyar Kultúra Kiadása, Budapest, 1933, 258. A szeretetthez lásd: Uo., 259.

²⁹ Vö. *Az Athenaeum kézi lexikona. A tudományok enciklopédiája. Különös tekintettel Magyarországra*, VII., szerk. ACSÁDY Ignác, Athenaeum, Budapest, 1892, 1640.

³⁰ *A Pallas nagy lexikona. Az összes ismeretek enciklopédiája*, XV., szerk. József főherceg et al., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 1897, 633.

a korban igen népszerű és széles palettát felvonultató tanácsadó könyvekhez érdemes első ízben fordulnunk, amelyek többek között szerelem, szexualitás és házasság dolgában is igyekeztek útmutatást nyújtani az olvasók számára.³¹ Ez a forrástípus már csak azért is rendkívül fontos tanulságokkal szolgálhat, mert más korabeli – nem irodalmi – diskurzusokhoz képest szerelem, házasság és szexualitás viszonyának jóval komplexebb modelljeit létesíti. A 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeiben például a tudás intézményes reprodukciójának szintje, vagyis a polgárság informális életviszonyait bizonyos mértékig kétségkívül megalapozó formális képzés, noha csak rendkívül ritkán tematizálja tárgyát – és a szerelmet is legfeljebb a költők nyomán teszi elgondolhatóvá –, a szexualitás megregulázásában, akár azt is lehetne mondani, annak patologizálásában volt érdekelt. Ezt tanúsítják azok az igen ritka egészség-tan-tan-könyvek, valamint az e tárgy oktatásával kapcsolatos dokumentumok, amelyek az egészség-tan-oktatás 1880-as évekbeli magyarországi megjelenésétől³² kezdve olyan módon kapcsolódtak be az emberi egészség megőrzéséről alkotott vélekedések elsajátításának folyamatába, hogy ellentétben a műfaj legtöbb képviselőjével, az intim érintkezés lehetőségét sem hagyták figyelmen kívül. A szaporodószervek és használatuk, általában pedig az emberi intimitás kérdése ebben a rendben, akár a nemzet,³³ akár az egyén irányából nézzük,³⁴ mindenekelőtt funkcionális – és társadalmi kezelését tekintve nemileg kódolt³⁵ – problémát jelent, ami a gyakorlati életre nézvést nem örömei, hanem kockázatai miatt lesz említésre méltó: „A fertőzés legközönségesebb forrása – írja egy 1927-es egészség-tan-könyv – maga a beteg ember s mindaz, ami

³¹ Ezek előzményeihez lásd: LÁSZLÓ Zsófia, „Aszszony-népnek meg-kivántató tudomány...”. *Női életvezetési tanácsadókönyvek a 18. századi Magyarországon = A nők világa. Művelődés- és társadalomtörténeti tanulmányok*, szerk. FÁBRI Anna – VÁRKONYI Gábor, Argumentum, Budapest, 2007, 227–245. Valamint: *Ámor, álom és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Universitas, Budapest, 2002. Egy normatörő házassági történet bemutatásával a tanácsadókönyvek forrástípusának határait is figyelmeztet: BÁCSKAI Vera, *Vadászat férjre és hozományra. Jelenetek egy házasságból*, Korall 2008/6., 78–99.

³² Ehhez lásd: FIZEL Natasa, *Az egészség-tan tantárgy megjelenése és szerepe az elemi, a polgári és az általános iskolában (1917–1950)*, *Iskolakultúra* 2023/1–2., 46–59. Továbbá: KALDAU Diana, *Az egészség-tan iskolai oktatásának szerepe és helye a neveléstudományban (1870–1995)*, *Képzés és Gyakorlat* 2008/2–3., 3–19. A tantárgy kötelező oktatásának bevezetése ugyanakkor önmagában még nem jelentette azt, hogy minden arra hivatott iskolás részesült effajta oktatásban. Vö. BEXHEFT Ármin, *Az egészség-tan tanítása iskoláinkban*, [k. n.], [h. n.], 1907, 291.

³³ Vö. *Tanterv a középiskolák (gimnáziumok, reál-gimnáziumok és reáliskolák) számára. Kiadta a m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter 1924. évi július hó 24-én kelt 80.000. sz. rendeletével*, M. Kir. Tudományegyetemi Nyomda, Budapest, 1924, 50.

³⁴ Vö. GELEI József – GREGUSS Pál, *Az ember és az állatok élete. Középiskolák felső osztályai számára*, Franklin-Társulat, Budapest, 1930, 59.

³⁵ Ez az élet- és egészség-tani ismeretek tantárgy célkitűzéseinél is jól látható, amely a fiúknál főként a természettudományi, a lányoknál pedig a gondoskodási ismeretek megszerzését rögzíti: *Tanterv a polgári fiúiskolák számára. Kiadta a vallás- és közoktatásügyi magyar kir. miniszter 1918. évi április hó 30-án 70022. sz. a. kelt rendeletével*, Budapest, 1918, 14.; *Tanterv a középiskolák (gimnáziumok, reál-gimnáziumok és reáliskolák) számára...*, 49; *Tanterv a polgári leányiskolák számára. Kiadta a vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszter 1908. évi május hó 20-án 40483. sz. a. kelt rendeletével*, Budapest, 1908, 8; *A polgári leányiskolai tanítás terve. S a reá vonatkozó utasítások. Kiadattak a magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszter 1908. évi 40.483. sz. és 1914. évi 4000. sz. rendeletével*, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1926, 9.

a beteggel vagy váladékaival érintkezésben volt. A fertőzés legkönnyebben közvetlen testi érintkezés (kézfogás, csók, ölelés, simogatás, kézcsók stb.) útján történik [...].”³⁶ A szexualitás Konrádi Dániel orvos és egészség-tan-tanár előadásában sem a szerelem, hanem a test fejlődésének relációjában jelenik meg, egyfelől az önmegtartóztatás pozitív fiziológiai hatásainak, másfelől pedig a nemi betegségek szempontjából.³⁷ A medikális diskurzusok, szemben az életvezetési tanácsadó könyvekével, pusztán testi jelenségeként izolálják a szexualitást, leválasztva azt a szerelem és a házasság viszonyainak problémaköréről.

„A 19. században és a 20. század első felében az illem- és viselkedési irodalom legfőbb hivatásának azt tekintette, hogy a magánéleti viselkedés szabályozottságát mint egy széles körben vonzó tekintett társadalmi csoportba [...] való tartozás legfontosabb feltételét mutassa fel, függetlenül attól, hogy ez a csoport milyen mértékben létezik ténylegesen, s mennyiben pusztán eszményállítás” – írja Fábri Anna.³⁸ A tanácsadó könyvek által közvetített tudás a korabeli olvasók számára ennyiben egyszerre eszményi és praktikus, az életükre nézvést pedig elérhetetlen ideál és megteremtendő realitás. Olyan pozíciókat jelöl ki, amelyek ebből a perspektívából egyidejűleg lehetnek fiktívek és valóságosak, afirmálhatók és elutasíthatók, de a történeti elemzés számára sohasem lehetnek megkerülhetők, hiszen az ezen korpusz által felnyitott diszkurzív tér mindenekelőtt a szerelem, szexualitás és házasság viszonyáról megalkotható tudásformák elgondolhatóvá válásáról referál. Jósika Júlia 1863-as *Pályavezetője*,³⁹ mely a fiatal, az élet dolgaiba betekinteni vágyó lányok számára készült, például szóba hozza, miként viselkedjék a „fiatal hajadon”, méghozzá „férfiakkal szemközt” (eszerint fontos az „uracsok” dolgát megnehezíteni, különben kockán a becsület), mit érdemes tudni a „tetszvágy és kaczerőség” ügyében (az előbbi természetes, de nem fordulhat át az utóbbiba), ahogy azt illetően sem marad adósunk, hogy a „férjhezmenés” helyes feltételeit ismertesse.⁴⁰ A szerelem említése azonban mindössze két helyen fordul elő ezekben a szakaszokban. Jósika egyfelől a fiatal hölgyeket megkönyező „uracsok” kapcsán beszél róla, arra figyelmeztetve olvasóit, hogy az udvarló szerelmével ne éljenek vissza.⁴¹ A másik, ennél a számunkra jóval lényegesebb hely a házasságot érintő intések

³⁶ BALOGHNÉ HAJÓS Terézia – BEXHEFT Ármin, *Egészség-tan a polgári fiúiskolák számára*, Athenaeum, Budapest, 1927, 137.

³⁷ „Fölvilágostást nyújtottam a nemi életről, mert ez, fontosnak tartottam úgy a maguk személyének épsége, mint jövődjük, továbbá a társadalom és a haza szempontjából. [...] Hangsúlyoztam azt, hogy az önmegtartóztatás egyáltalán semmi káros következménnyel nem jár. Számtalanszor tapasztalhatták, hogy a korán érett gyümölcs nem nő akkorára, nem olyan jó az íze, s igen hamar lehull a fáról. Épen így az olyan ifju is, aki korán kezdi élvezni az élet ugynevezett gyönyörűségeit, koraéretté válik, gyengébb, véznább marad, munkaereje kisebb, életkedve lanyhább, s akkor, amikor igazán saját neve, családja, nemzete javára kellene működnie, kimerült, fiatal öreggé vált. [...] Szóltam a nemi betegségekről, hangsúlyoztam azok gyógyíttatásának fontosságát.” KONRÁDI Dániel, *Az egészség-tan tanulmányának célja a középiskolában*, Ny. Gombos F. Lyczium-Könyvnyomdájában, Kolozsvár, 1904, 7–8.

³⁸ FÁBRI Anna, *Bevezetés = A művelt és udvarias ember. A társas viselkedés szabályai a magyar nyelvű életvezetési és illem-tan-könyvekben (1798–1935)*, szerk. Uő., Mágus, Budapest, 11.

³⁹ Az általa közvetített normák elemzéséért lásd: KERPICS Judit, „Az ifju elme jobban fölfogja”. Jósika Júlia *Pályavezető című nőnevelési tanácsadójának megjelenése és műfaji előzményei*, *Tempevolgy* 2019/3., 65–82.

⁴⁰ JÓSIKA Júlia, *Pályavezető. Jó tanácsok világba lépő fiatal leányok számára*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1863, 67–73, 89–98, 386–392.

⁴¹ Uo., 72.

között található: „Még akkor is, ha szeretetből megyünk férjhez – szeretetből mondjuk, és nem mivel bolond fővel valami csinos arcba beleszerettünk”.⁴² Az idézett rész, megkülönböztetve egymástól a szeretetet és szerelmet, a házasság alapjává az előbbit teszi, az utóbbit pedig tulajdonképp kizárja abból: a szeretet, szemben a szerelemmel, mely itt, nyilván az érvmenet retorikai kiélezettsége miatt, kizárólag az esztétikai szférához kapcsolódik, képes lehet a házastársak közötti elszakíthatatlan kötelékké válni, és ezért olyasmiként tételeződik, amihez a házasság előtt álló fiatal lányoknak minden körülmények között ragaszkodniuk kell.

A szeretet Jósika szövegében egyfajta közties pozícióban helyezkedik el, amennyiben implicit módon egy, a szerelem irracionális és a párválasztás túlzott, a házastársi viszonyt üzleti tranzakcióvá alakító racionalitása közötti pozíciót alkot meg. Egyik oldalán tehát a szerelem áll, a másikon pedig az érdekházasság réme fenyegeti.⁴³ A szerelem követése „bolond”-nak minősül,⁴⁴ az érdekházasság túlzott racionalitása pedig „szégyenítő”, hiszen „olyan ez, mintha alkut kötnénk, mintha legszentebb érzéseinkből portékát csinálnánk, melyet eladunk annak, ki legtöbbet ígér érte”.⁴⁵ A „legszentebb érzések” áruvá válása megszégyeníti az egyént, mivel a racionális tervezés elvének alávetve megszünteti azok, közvetve pedig a beszélő és cselekvő én autonómiáját, az egyént szüntelenül a másik megtévesztésére kényszerítve. A kommunikáció ebben az esetben formális, végső soron tehát, John L. Austinnal szólva, „üres” (*hollow*), hiszen nélkülözi, de szimulálja a másik szeretetének és megbecsülésének tartalmi, a gesztusok és beszédaktusok konstitúcióját mélyen meghatározó követelményét.⁴⁶ A józan polgári házassági szándék Jósika Júlia elgondolásában a szereteten, így a racionális alapokra építkező irracionálisan, sőt e két tartomány szintézisén nyugszik. A szeretet ily módon lehet képes a „földi paradicsom”-ként felfogott boldog házasság alapjává válni.⁴⁷

Szemben Jósika könyvével, Aszalay József először 1855-ben megjelent, háromkötetes, az ellenkező nemnek szóló, enciklopédikus felépítésű *Szellemi omnibus kéjutasára az élet utain* című munkája – implicit módon rámutatva arra, hogy a szerelemről

⁴² Uo., 387.

⁴³ Az érdekházasságtól való óvás az elkövetkezendő évtizedekben is fennmarad: KALOCSA, I. m., 164.

⁴⁴ Ez egy újságcikk tanúsága szerint még a századfordulón is hasonlóan áll: „A szerelem ki nem kerülhető elemi csapás. Hasznunkra nem fordíthatjuk, nyugalmunkat tönkre teszi. Azt mondják, lényeges része a boldogságnak. De mikor a boldogság csak egy muló pillanat s azalatt is öntudatlan! [...] A két kedves, hívő, bekötött szemű szerelmes összekél, azt gondolva, hogy megtalálták egymásban tulcsigazott képzeletük eszményét. A szerelem és csalódás tart is egy darabig, majd lassacskán, észrevétlenül párologni kezd, mint az éther a rosszul dugaszolt üvegből. / Ha a kiábrándulás e processusa alatt a férj és feleség szeme felfedezi egymás lelkében a megfelelő, és szép tulajdonokat, ezt a második én-t, amelyet barát-ként szoktunk ismerni, akkor átváltják a szerelmet barátságra, a költészetet valóra. / A két házastársat gyöngéd és józan kötelék fogja összekötni. Jó pajtasok, hű és megbízható szövetségesek lesznek. Lehet, azt képzelik, miszerint még most is szerelmesek egymásba, de erről szó sincs. Többek egymásra mint a szerető: jó barátok. / Hadd sugjam a szerelmesek fülebe ezt a bölcseséget: »Ne szeressétek egymást tulcságosan!» SZIKRA, *A szerelemről*, Fővárosi Lapok 1894. szeptember 9., 2142.

⁴⁵ JÓSIKA, I. m., 388.

⁴⁶ JOHN L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 42.; J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962, 18.

⁴⁷ JÓSIKA, I. m., 392.

és szexualitásról való beszéd lehetséges formái még igen sokáig nagyon is függenek attól, hogy nőkhöz vagy férfiakhoz szólnak⁴⁸ – önálló címszóként tárgyalja a szerelmet, sőt a csókról is szót ejt. Ez utóbbit ugyanakkor „érezni igen, de értelmezni bajosan lehet”, ráadásul a nemek közötti érintkezésnek a szerző szerint még csak nem is a legmagasabb rendű fajtájához tartozik, hiszen „csókot lopni, rabolni is lehet; de a pillantást ajándékolni kell nyernünk! A csók mit sem hagy maga után emlékezetünkben; ellenben a pillantás emlékezetünkben él”.⁴⁹ A látás és a taktilis érzékelés itt megfigyelhető szembeállítás és hierarchikus elrendezése az érzékszervek hegeli osztályozásának irányából válhat értelmezhetővé, amely a szellem és az érzékek különböző relációit hozza létre, attól függően megkülönböztetve egymástól az elméleti és nem elméleti érzékeket (látás, hallás vs. szaglás, ízlelés, tapintás), hogy megtapasztalásukhoz szükséges-e a kiváltójukkal való közvetlen testi-anyagi érintkezés vagy sem. Hegel a szépséget kizárólagosan az előbbieket, vagyis a(z) érzéki látszatot közvetítő) látás és a hallás körébe utalja,⁵⁰ ami a csók és a pillantás közötti Aszalay-féle különbségtételt is részben magyarázhatja. Emellett fontos természetesen a lopás, rablás és az ajándékozás aktusainak az idézett rész által hangsúlyozott különbsége is, amely implicit módon az ajkak védtelenségéből és a tekintet elfordítására vagy a szemek lehunyására való képességből, vagyis a másikhoz fűződő viszony aszimmetrikus vagy szimmetrikus jellegéből bomlik ki. Ez a képlet tehát éppen azért értékeli fel a pillantást a csókkal szemben, mert ebben, Aszalay feltételezései szerint úgy látszik, nem munkál ott a másik akarát bármikor felülírni kész erőszak lehetősége. A pillantás valóban adomány, hiszen nem részesülhet belőle akárki, nem kényszeríthető ki, és nem uralható az általa közvetített lelki-érzéki tartalom (ahogy a német mondás tartja: „Die Augen sind die Fenster zur Seele.” [a szemek a lélek ablakai, vagy: ablakok a lélekre]), sőt maga tart uralomra igényt.⁵¹

A szigorú értelemben vett testi érzékiségtől való tartózkodás az előzőek értelmében tehát etikai indexeket nyer, amely művelet ugyanakkor, ellentétben a testi önmegtartóztatás dogmatikusabb diskurzusaival, nem megvonja, csupán újralétesíti és -pozicionálja az erotikus intimitás lehetséges megtapasztalásának médiumát. Ez a modell még Nagy Endre *Szerelmesek kalauza* című művében, hét évtizeddel később is felfedezhető. Nagy a testi kitérüléstől való elzárkózást egyenesen az erotikus túlfűtöttség intenzitásának fokozódásával és tartós megmaradásával állítja párhuzamba.⁵²

A szeretet és a szerelem közötti kulcsfontosságú distinkció Aszalay diskurzusában is megjelenik:

⁴⁸ „Magától értetődik, hogy a hölgynek úgy kell magát viselnie, miszerint az olyan gyanúnak elejét vegye, és e tekintetben még szigorúbban kell vigyázni és óvakodnia, mint a férfinak.” K.-BENICZKY Irma, *Illemtan. A társadalmi illemszabályok kézikönyve. Mme D'alq és Ebhardt Ferencz munkái után*, Franklin-Társulat, Budapest, 1880, 49.

⁴⁹ ASZALAY József, *Szellemi omnibus kéjutasára az élet utain*, I., Ráth Mór, Pest, 1861², 215, 218.

⁵⁰ G. W. F. HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes, Atlantisz, Budapest, 2004, 73, 60–61.

⁵¹ Vö. ASZALAY József, *Szellemi omnibus kéjutasára az élet utain*, III., Ráth Mór, Pest, 1861², 88.

⁵² „Azokban a puritán szigorúsággal zárt fekete ruhákban és kegyesen kimért mozdulatokban a füledésig zsúfolódnak össze az ingerek, amiket a modern flapper meztelenségével és fesztelenségével szellőztet ki magából. [...] Az erkölcs így válik a szerelmi ingerek megőrzőjévé, sőt tenyésztőjévé.” NAGY, I. m., 57.

Bármely tárgy iránti erős hajlamot szeretetnek nevezünk. Szerethetünk embert, állatot, növényt, lakot, fegyvert, pénzt, sat. és minek legtöbb példáját látjuk – magunkat.

[...]

A szerelemnek annyi szállékony része van, miszerint elemezni nem igen lehet. Annyit azonban tapasztalatból mégis tudunk, hogy a rögtön gerjedt szerelem huza-mosb orvoslást igényel; mert a fokoként lassan-lassan növekvő, már inkább barátságga olvad át, semhogy hatalmas szenvedélylyé lobbanjon; – hogy szintugy mint az élet és tengeri utazás, kezdetben leggyönyörködtetőbb; – hogy fojtva erősödik mint a lőpor és harag; – végre, hogy behat a velő legbelsejébe; tőle reszket minden ideg; az ég, a csillagok és hold tánczolnak a szerelmesek körül; a kedves mosolya elűz minden bajt, oldala mellett eltűnik minden betegség. [...] A szerelem állati delej, mely egymáshoz vonza a két nemet, mint a föld a holdat.⁵³

A *Szellemi omnibus*... antropológiai fejtegetéseinek tanúsága alapján a szerelem különbözőképpen érinti a férfiakat és a nőket, ugyanis, annak az életükben játszott jelentősége, valamint az érzéseik mélysége alapján, eléggé más viszonyban állnak a szerelemmel. Amíg az a nők szenvedélyvilágának egyik fő pólusát képezi, sőt a „női szív” a szerelem egyfajta „oltára”-ként – tehát a szerelem megélésének funkciója alá rendelt médiumként – jelenik meg, addig a férfiak életében ez a szenvedély csupán „mellékes jelenet” lehet.⁵⁴ A szerelem férfiak által átélhető tapasztalata, szemben annak női formájával, tehát inkább kiegészítő jellegű, ugyanakkor azonban, mint látható, ez nem jelenti azt, hogy kevésbé intenzív lenne. A szerelem általános tapasztalata a fentiek tanúsága szerint mindenekelőtt fiziológiai jellegű, „állati delej”, amelynek szélsőségesen gyors fellépése képes egészében az uralma alá hajtani a testet és a tudatot is, stimulálva és a végletekig fokozva a testi érzékelést („tőle reszket minden ideg”), valamint kitermelve e folyamat ideológiai apparátusát („a kedves mosolya elűz minden bajt” stb.). A felfokozottság egyúttal sérülékenységet is jelent: a szerelemhez Aszalay egy érzékletes képe szerint mindig hozzátartozik egy pallos, amely szörszálra erősítve lóg felette.⁵⁵

A hatalom, amely a szerelemben érvényesül, a természeté: „A fiatalság virág, a cél pedig gyümölcsözés, szaporodás.”⁵⁶ A szerelem tehát, ellentétben a szeretet egy formájaként felfogott barátsággal, amely lassan épül fel, megrohanja a testet, és a fajfenntartás szolgálatába állítja azt, miközben egy alapvetően metaforikus struktúrában a tudat tartalmaival helyettesíti azokat a természeti motivációkat, amelyek e folyamat hajtóerejét tulajdonképpen előállítják. Az ettől függetlenül „valódi tiszta szerelem”, mint a szerző felveti, csupán a költők fantáziájának terméke.⁵⁷ Ebben az összefüggérendszerben a házasság maga is a szexualitás körül forog, mivel ennek legalapvetőbb célja Aszalay szerint a „gyermek-nemzés és nevelés”, amelynek politikai

⁵³ ASZALAY, *Szellemi omnibus*..., III., 216, 220, 225.

⁵⁴ Uo., 87, 88, 225.

⁵⁵ Uo., 221.

⁵⁶ Uo., 227.

⁵⁷ Vö. Uo., 221.

implikációi sem jelentéktelenek, hiszen a család nála, az arisztoteliánus államelméleti hagyomány folytatásaként (*Politika*, 1253b), az állam alapegysége.⁵⁸ A házastársi szexualitás, valamint a hozzá fűződő tapasztalatok, képzetek és vágyak együttese ily módon áthatja az államot, ami magyarázatul szolgálhat arra is, miért óvja Aszalay olvasóit a csókoktól, a pillantás felé terelve őket: a felelőtlenül – és ez fontos: nem egy játék keretein belül, csókkal megváltott zálog esetében, mely megengedett⁵⁹ – elcsókoltsók, mely a korban, amennyiben kitudódik, akár meg is pecsételheti egy fiatal lány sorsát (hiszen még a nem romantikus nyilvános csókok is illetlenek), az állam alapját képező társadalomszervezési formát veszélyezteti. Mint a szerző hangsúlyozza, a házasság keretein belül nem mindegy ugyanakkor, hogy a szexualitás csupán az intézményes kötelezettségeknek való megfelelés aktusaként nyilvánul meg, vagy szubjektív talapzattal is rendelkezik: „Házasság, melyet egyedül az illdom köt, de szerelem vagy tisztelet nem hevit vagy melegit, árnyba ültetett növény, mely sinlik, és epedve nyúlong az életadó nap felé.”⁶⁰ A jó házasság, amelynek ágensei nem kívánnak esküjükön kívül kerülni, eszerint integrálja a szerelmi szenvedélyt vagy a tisztelet struktúramozzanatát. Aszalay ezeket egy mellérendelő, ám egymást kizáró viszonyban jeleníti meg, vagyis sem a szerelmi szenvedélyt, sem a tiszteletet nem helyezi abszolút pozícióba, ami azt is jelenti, hogy bár Jósika Júliától eltérően teret enged a házastársak közötti felfokozott szerelmi szenvedélynek, azt ő sem avatja a házastársi kötelék kizárólagos letéteményesévé. A házastársi kapcsolatnak a korban megfigyelhető lassú funkcióváltozása a családdal párhuzamos és azonos tendenciájú.⁶¹

A modern szerelmi viszony egyszerre egyedi, intim és bensőséges, valamint, legalábbis a szerelmi kommunikáció kódjait illetően, kétségbeejtően általános. A *Legujabb hölgyek titkára* című, 1889-es kézikönyvnek a szerelmi kommunikációra és annak a korban domináns formájára, a levelezésre vonatkozó szakasza például az alábbi útmutatással indul: „A szerelmi levelek legyenek őszinték; úgy kell írunk és válaszolunk a hogy érezzük.”⁶² Nehéz ezt nem elmosolyodva olvasni, hiszen a könyv,

⁵⁸ Vö. ASZALAY József, *Szellemi omnibus kéjtutására az élet utain*, II., Ráth Mór, Pest, 1861², 133, 139. Vajda János szintén politikai talapzatként és „a legnagyobb politikai kérdések egyike”-ként hivatkozik rá: V[AJDA], *I. m.*, 68; 69. Lásd még ehhez: SIKOR József, *Házassodjunk!*, Franklin-Társulat, Budapest, 1876, 4.

⁵⁹ A játék variációinak leírását lásd itt például: Egy pesti arszlán, *A pesti művelt társalgó. Nélkülözhetetlen kézikönyv mindazok számára, kik a társadalmi életben szerepelni akarnak s a társaságokban magukat megkedveltetni kívánják, bővítve a: „biztos móddal, két hét alatt szép, művelt s gazdag menyasszonyra szert tenni.”*, Lampel Róbert, Pest, 1857, 160–164. „Szokták a büntetéseket csókban is kiszabni, hanem ez már csak is a legbizalmasabb társaságban történhetik meg.” *Szerelmesek könyve. Költemények, gondolatok, szerelmi nyelvek, levélminták, felköszöntők, társas játékok, népdalok, emlékeztetők stb. kincsesháza*, szerk. DURA Máté, Athenaeum, Budapest, [1899], 117. Szabóné Nogáll Janka 1903-ban már arról ír, hogy „a csókos játékok is teljesen kimentek a divatból”. SZABÓNÉ NOGÁLL Janka, *A jó modor. Útmutató a modern társas-élet kötelességeinek és az illem szabályainak helyes követésére*, Érdekes Könyvtár, Budapest, 1903, 74.

⁶⁰ ASZALAY, *Szellemi omnibus*..., II., 135.

⁶¹ Vö. GYÁNI Gábor, *Nemzeti vagy transznacionális történelem*, Kalligram, Budapest, 2018, 272–273.

⁶² *Legujabb hölgyek titkára. Házi tanácsadó és levelező az élet minden körülményeire alkalmazható fogalmazványokkal, társadalmi-, családi- és szerelmi levél-mintákkal és a levélírás szabályaival. A női viszonyokban előforduló ügyirat-mintákkal és folyamodványokkal. Minden rangú és rendű nők számára*, Lampel Róbert, Budapest, 1889, 29.

amelyben megtalálható, a következő oldalakon például a „Válasz az ismeretséget ajánló levélre”, „Igenlő válasz”, „Válasz a második levélre”, „Szerelmi viszony alattiak”, „Jegyeshez”, „Egy ara levele beteg kedveséhez”, „Egy hűtlen kedveshez”, „Szemrehányás” stb. témákban ajánl levélmintákat. A házassághoz vezető út többek között a diszkrét, zárt borítékokban⁶³ megvalósított levelezésen vezet keresztül, amely ugyanakkor – a levélminták korabeli elterjedtségéből és taxonómiai kidolgozottságából ítélve⁶⁴ – nem feltétlenül jelenti azt, hogy a levélírónak meg kellett felelnie az eredetiség modern kívánalmának: a levelezés kulturális praxisa innen nézve messzemenően formális tevékenység, amelyet a korban nem vagy legalábbis nem kizárólag a kommunikáció tartalmi összetevője határoz meg, sokkal inkább az a szándék, amelyet a levélben foglaltak alapján a címzett a feladónak tulajdonít.⁶⁵ Hasonló mondható el egyébként azokról a korabeli tanácsadó könyvekben gyakran feltűnő szakaszokról is, amelyek a zsebkendő-, legyező-, napernyő-, bélyeg- vagy virágnyelv kódjait fejtik meg – a szerelmi kommunikációra való beállítás konvencionális módon szemiotizálja és tölti meg erotikus feszültséggel a társadalmi érintkezés elfogadott módjait.

Fontos felfigyelni arra, hogy a könyv házasságkötésre vonatkozó fejezete ezt az aktust, szemben a korábban elemzett munkákkal, már egyértelműen a szerelemhez köti:

Az a lépés, mely két léleknek síríg tartó egybekelésére nyit utat, legfontosabb az életben; a szerelemnek üdvét testesíti az meg. A férjet és nőt az elválhatatlan kapcsolatban élésre, a jó és a rosszban kölcsönös osztalékra; viszont segélyezésre; gyermekek nemzésére és nevelésére egyesíti. – Ez a házasságkötés.⁶⁶

A házasság, noha itt is megjelenik szempontként a gyermeknemzés és -nevelés, a *Legujabb hölgyek titkárában* több ennél, hiszen éppúgy magában foglalja a házastársak közötti partneri, segítői viszonyt is. Ennek a viszonynak az alapja a szerelem. A szerelmi házasság és a racionális párválasztás koncepciója ekkor egymás mellett él.⁶⁷

Némelyek – írja Vajda János – azt mondják, nem kell a szívre, csupán az észre, azaz hogy főleg az észre hallgatni. Mások meg ellenkezőleg: csak a szív, csak a szív sugallatára utalnak, hogy azt kövessük, hisz ez, már t. i. a házasság, egyenesen,

⁶³ Vö. FORGÓ Jenő, *Szerelmesek tanácsadója. Utmutató szerelmeslevelek írásához. Teljes szerelmi levelező. Emlék- és szerelmesversek és képeskártyákra való üdvözletek. Bélyegnyelv*, Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1918², 4.

⁶⁴ Lásd például Méhes András témáit (ismerkedés, boldog szerelem, küzdő szerelem, boldogtalan szerelem, csalódás, harag és béke, féltékenység, szakítás, kérés levelek, jegyesek levelezése, jókívánatok, üdvözlések) és sablonjait tekintve rendkívül részletesen kidolgozott könyvét: MÉHESES András, *Szívek tolmácsa. Szerelmi levelező. Az életben előforduló minden alkalomra. Emlékversekkel megtoldva*, Franklin-Társulat, Budapest, [é. n.]²

⁶⁵ Lásd ehhez például: *Hölgyek titkára vagyis legujabb levelezőkönyv nők számára, minden előforduló alkalomra való fogalmazási mintákkal, mindenféle társasági, családi, bizalmas és szerelmes levelekkel, alapos útmutatással a levélírás szabályait illetőleg, emlékkönyvbe való válogatott versekkel, a keleti virágnyelv magyarzatával s betűrendbe szedett szótárával stb.*, Heckenast Gusztáv, Budapest, 1861, 90.

⁶⁶ *Legujabb hölgyek titkára...*, 94.

⁶⁷ Szintézisük javasolja: СИКОР, I. m., 7.

kizárólag a szív ügye. [...] Házasság sokféle indokból történik: szerelemből, számitásból, kétségbeesésből, boszúból, sértett hiuságnak adni szándékolt elégtétel vágyából, szánalomból.⁶⁸

A házasságkötés, ahogy fentebb látható, a női életben segédkezni kívánó kézikönyv szerint ugyanakkor nem más, mint a szerelmi kapcsolat intézményesített formája, amiből az is következik, hogy a házasságon belüli, kétirányú partnerségi viszonynak is ez lesz a hajtóereje. Ezt az összefüggést hangsúlyozza Kalocsa Róza az 1884-ben megjelent *Az illem könyve* című tanácsadó könyvében is („szerelem – eljegyzés – mátkaság”),⁶⁹ ellépve a szerelmet a házasságkötés érdekében instrumentalizáló felfogástól, mely a beszédes, „Egy pesti arszlán” álnévű szerző 1857-es megjelenésű *A pesti művelt társalgóját* még hangsúlyosan meghatározta.⁷⁰ A házasság és a szerelem együttes, érdek nélküli megélése ebben a korszak kontextusában általánosnak tekinthető modellben egyre inkább életcélként jelenik meg (ennek megélésétől az 1899-ben ismét megházasodó, idős Jókai Mórt például még az anyagi veszteségek, a családi konfliktusok és a Grosz Bellához fűződő kapcsolatának patológizálása sem tudta eltéríteni).⁷¹ A szerelem eljegyzéshez vezet, az eljegyzés pedig – bár ez jogilag, mint az 1894. évi, az általános és kötelező, az állam által felügyelt⁷² polgári házasságot bevezető XXXI. törvénycikk a házassági jogról⁷³ rögtön az 1. §-ában leszögezi, nem kötelező érvényű – házasságkötéshez. A házasulandó felek eszerint nem urai többé, összhangban Jósika Júlia intelmeivel, önmaguknak, hiszen mindenekelőtt a szerelem affektusának, megtapasztalt érzelmeiknek, egymásnak lesznek kiszolgáltatottak: „Szerlem, eljegyzés, mátkaság azon időszakai az emberi életnek, a mikor az érzelem uralkodik az ember fölött.”⁷⁴ Az ebben a viszonyban megtapasztalható

⁶⁸ V[AJDA], I. m., 140, 148–149. Vajda maga egyébként inkább az „ész” házasságát javasolja: Uo., 150.

⁶⁹ KALOCSA, I. m., 158.

⁷⁰ „Most már szerelmes lehetsz belé, mert szerelem nélkül menyasszonyt kapni merő képtelenség.” *Egy pesti arszlán*, I. m., 95. A hódítást egyenesen elsajátítható technikai ismeretek összességékként, tudományként határozza meg: FORGÓ Jenő, *Az udvarlás művészete*, Budapesti Könyvesház Kiadása, Budapest, 1913, 46.

⁷¹ Lásd ehhez: LUGOSI András, *A szerelem bolondja? Jogi-antropológiai tanulmány az öregségről és az örökségről*, Budapesti Negyed 2007/4., 360–410.

⁷² Vö. Szilágyi Dezső igazságügy-miniszter hozzászólása = *Az 1892. évi február hó 18-án hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója*, XV., Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, Budapest, 1894, 83. A törvény lehetővé tette a válást, azonban az ebben a korszakban még elenyésző, a KSH adatai szerint 1900-ban 61.466 házasságkötés és mindössze 1075 válás történt (tehát 9,1 házasságkötés és 0,2 válás jutott 1000 lakosra – ez utóbbi egészen az 1941-es adatfelvételig 1 alatt marad): https://www.ksh.hu/stadat_files/nep/hu/nep0015.html

⁷³ Az egyébként sem túl magas magyarországi házasodási és gyermekvállalási kedv érdekes módon éppen a polgári házasság bevezetésének idejében kezd el visszaszorulni, még ha mint erre Kövér György az 1880 és 1910 közötti rendelkezésre álló adatokat elemezve rámutat, az ország ezt illetően két nagy, egymástól fejlettség alapján elkülöníthető régióra bomlik is: „már az indulásnál – tehát a statisztikailag mérhető indulás pillanatában – is viszonylag alacsony volt a házasságkötés, és annak csökkenése Magyarország fejlettebb területeire (az északnyugati, középső és déli területekre) volt jellemző. Az elmaradottabb területeken azonban a házasságkötés nem csökkent az általános európai folyamatoknak megfelelően, hanem még növekedett is.” GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, *Magyarország társadalomtörténete. A reformkortól a második világháborúig*, Osiris, Budapest, 2006², 46.

⁷⁴ KALOCSA, I. m., 182–183. Ehhez még: V[AJDA], I. m., 109.

boldogság ígérete tehát egyszerre stabilizálja a szerelemeseket szubjektumokként, és mint azt már Aszalay is kiemelte, teszi rendkívül sérülékennyé szubjektivitásukat, mivel a szerelem annak perspektívájából nem külsődlegesség, hanem egy olyan strukturális jelentőséggel bíró erő, amely az egyén önmagához és a világhoz fűződő viszonyának alapjait érinti: „A szerelem gyöngé, törékeny virág, és hogyha már eljegyzésig, mátkaságig fejlődött, még akkor kell ám reá nagyon vigyázni, hogy valamely gonosz idő meg ne ölje.”⁷⁵ Vajda János szerint egyenesen „a szerelemben van az élet költészeté”,⁷⁶ hiszen az olyan diszpozíciót létesít, amelyben a világ tapasztalata rendkívüli felfokozottságában jelentkezik.⁷⁷

Az a házasságkötés, amely a szerelmet intézményesíti, egy „egyenjogu” partnerek közötti – hiszen mint a *Legujabb hölgyek titkára* írja, a nő oldalán is „személyi és vagyoni jogok”-at életbe léptető, az „apai és gyámi hatalom alól” való kilépés perspektívájából tulajdonképp emancipatórikusként bemutatott – viszonyként válik elgondolhatóvá.⁷⁸ A házasság hasonló funkciójára mutat rá Kövér György is, meghozza a szexualitás szempontjából: „A házasság nézőpontjából a férfi és a nő szexualitáshoz való viszonya nem azonos irányban változott a 19. században: a férfi a házasság előtt igyekszik kiélni ösztöneit, a nők számára viszont mintha a házasság hozná meg a szabadságot.”⁷⁹ A házasság alapjaként felfogott szerelem így lesz az – adott társadalmi viszonyok között elérhető – egyéni szabadság általános, a nemi szereplehetőségeken túlmutató elgondolhatóságának lehetőségfeltételévé.⁸⁰ Jogi szempontból ez a szabadság az életkorral összefüggő – férfiaknál 18, nőknél 16 éves korban elért – cselekvőképesség előfeltételezésén alapszik (1894. évi XXXI. törvényzcikk..., 6. és 7. §). Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a fiatalok csak a nagykorúságot elérve házasodtak: Ortutay Gyula úttörő néprajzi kutatásai szerint a vidéki Magyarországon a házasság előkészületei már a lányok tizenéves korában megkezdődtek.⁸¹ A döntés – tegyük

⁷⁵ KALOCSA, I. m., 162.

⁷⁶ V[AJDA], I. m., 5.

⁷⁷ Vö. Uo., 109.

⁷⁸ *Legujabb hölgyek titkára...*, 98. „Nagykorúság. Az életkor ama határa, melyen túl a törvény felszabandítja az embert, hogy bolondságokat követhet el, mások gyámolítása, örökődése nélkül.” Lásd VAJDA, I. m., 97. (A kiemelést elhagytam – B. G.) Ehhez képest: „A középkorban a nő mint tárgy szerepelt a házassági vagy házasság nélküli erotikus kapcsolatokban”, lásd SZÉKELY András, *A szerelem krónikája. Avagy az erotika kultúrtörténete*, Officina Nova, Budapest, 1988, 75.

⁷⁹ KÖVÉR György, *A magánélet titkai és naplói. Nők, szerelem, házasság Kállay Beni életében*, Aetas 2008/3., 97.

⁸⁰ „Követelheti a nő férje nevét, rangját, polgári állapotát, követelheti, hogy férje az ő szükségleteiről gondoskodjék, hogy őt személyes állása, és anyagi javaihoz illő módon lakással ellássa; hogy őt minden előforduló esetben védelmezze; hogy a családi ügyekben az ő okos tanácsai és üdvös ellenvetései ne mellőztessenek; igényelheti, hogy férje őt tisztelje, becsülje, s oly gyengédséggel viseltesék iránta, mint a minővel a nők iránt viselteni kell; hogy jó hírnevét megvédje, s őt úgy tekintse mint nemes és szép erkölcsűnek örét és fentartóját, a kit még egy lehellyel sem volna szabad megsérteni; távoztasson el tőle mindent, a mi neki fájdalmat okozhatna és elcsüggesztené; szóval kövessen el mindent a mi a családi békét, jólétet és boldogságot megszilárdítja.” *Legujabb hölgyek titkára...*, 99. A női létet szabályozó normatív viszonyokból ugyanakkor csak az „öregasszony” léphet ki, szerepköreinek áttértelődésével, lásd KRÁSZ Lilla, *Születés és anyaság a régi Magyarországon. 16. század – 20. század eleje*, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Budapest, 2023, 34.

⁸¹ Vö. ORTUTAY Gyula, *A szerelem Ajak-on a házasságot – A magyar parasztság szerelmi élete. Kritikai és módszertani vizsgálódás*, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Részvénytársaság, Szeged, 1935, 3–4.

hozzá: formális – szabadsága, mely hazánkban már Könyves Kálmán dekrétumainak második könyve óta része a házasságkötés feltételének,⁸² a nők esetében a gyámság alól való kikerüléssel együtt járó „önjogosultság”⁸³ megszerzését is biztosítja.⁸⁴ Ez azonban csakis egy metaleptikus struktúra keretein belül lesz elgondolható, amennyiben az egyéni szabadság megszerzése itt magán a döntési szabadságon alapszik, melyet első ízben a „jegyváltás” szerződéses jellege nyilvánít meg,⁸⁵ és a házasságkötés aktusa hitelesít ismételt módon. Szerelem és szabadság ennyiben nem is áll annyira messze egymástól: a szerelem és a házasság idealizált összekapcsolódása olyan viszonyt létesít, amely egymáshoz illeszti a szubjektivitás és a jog, a döntésre való képesség és a döntésre való szabadság, az egyéni szenvedélyek és a társadalmi intézmények dimenzióit, a szerelmet egyidejűleg a szubjektum formális és jogi öntételezésének feltételeként, valamint konstitutív elemeként pozicionálja.

(4) Modern szerelmi házasság Nagy Endre kalauzában

A 20. század eleji budapesti kulturális tér feltérképezésében műveivel rendkívül fontos szerepet vállaló Nagy Endre önálló könyvet szentelt az itt vizsgált kérdéskörnek. Már idézett, kezdetben aposztrofikus beszédmódú – tanító jelleggel az unokahúgához forduló⁸⁶ – művében, a *Szerelmesek kalauzában* külön szakaszokban tárgyalja a szerelem és a házasság kérdését.⁸⁷

Amíg a szerelem – a fogalom definíciójának számtalan alkalommal nekifutó, ám ennek ellenére strukturális értelemben meglepően koherens elképzelést, de redundáns érvmenetet prezentáló Nagy perspektívájából – olyan transzcendens dimenzióval is bíró affektív tapasztalatban részesít, amely nem osztható fel különböző altípusokra, és tervezhetetlenül tör rá az emberre, vagyis lényegében mindig, mindenkor és mindenre ugyanolyan hatást gyakorol,⁸⁸ ennyiben pedig, létrejöttét illetően

Ehhez lásd még: VAJDA Mária, *A magyar parasztság „szerelmi” élete = A szerelemről – komolyan*, szerk. KAMARÁS István – VARGA Csaba, Gondolat, Budapest, 1985, 99–132.

⁸² „A házasságkötésre való nézve tetszett a szent zsinatnak: hogy minden házasságkötés az egyház színe előtt, pap jelenlétében, alkalmas tanuk szeme láttára, az eljegyzésnek valami jelével és mind a két fél megegyezésével menjen végbe; máskülönben nem házasság, hanem paráznaságnak szerete lésszen.” *Kálmán Király Dekrétomainak Második Könyve*, 15. Fejezet a házasságkötésről, hogy az egyház színe előtt legyen = *Corpus Juris Hungarici. Magyar Törvénytár (1000–1526)*, <https://mek.oszk.hu/01300/01396/01396.pdf>

⁸³ *Legujabb hölgyek titkára...*, 98.

⁸⁴ Aszalay a férfiak esetében ezt egyenesen antropogenezisként mutatja fel: „Az állati ember még csak családos életbe léptével válhat tulajdonképp emberré.” ASZALAY, *Szellemi omnibus...*, II., 133.

⁸⁵ „jegyváltás, vagyis kölcsönös megegyezés a házasság megkötésére” *Legujabb hölgyek titkára...*, 94. Sikor József a házasságot is szerződés-kötésként jellemzi: SIKOR, I. m., 3; 54. „E korszakban [a dualizmus első évtizedeiben – B. G.] a nők egyenjogusításának elvi kérdése is foglalkoztatta a magyar közvéleményt, sőt a magyar törvényhozást is.” MÁDAY Andor, *A magyar nő jogai a multban és jelenben*, Athenaeum, Budapest, 1913, 166.

⁸⁶ Recenzense nem véletlenül teszi fel a kérdést a könyv műfajával kapcsolatban: „Kézikönyv, használati utasítás?” m. s., „*Szerelmesek kalauza*”, *Az Ujság* 1934. aug. 23., 5.

⁸⁷ Egy ajánló szerint „inkább a házások kalauzában kellene neveznie, mert amit róluk ír, grandiózus”. BORITER, *Jegyzetek könyvekről*, *Új Magazin* 1934/10., 33.

⁸⁸ Vö. NAGY, I. m., 19; 20; 85–86; 90.

legalábbis, egy, a testet és szellemet egyaránt uralma alá hajtó esemény létmódjával rendelkezik,⁸⁹ addig a házasság egyfajta – ha a férfin múlik, a szerelmet magát is ökonomizáló, a „szerelmi gépezetet” előállító⁹⁰ – folyamatként jelenik meg, amely a politikai viszonyok minden lehetséges formáját magában foglalja. A házasság itt egy hatalmi implikációkkal is bíró, egyenlő felek vagyonszövetségként elgondolható,⁹¹ egyszerre racionális és irracionális alapokon nyugvó viszony, amely a formális és informális, a baráti és az ellenséges, valamint a privát és a nyilvános jellegű emberi kapcsolatokat egyaránt integráló totális alakzatként jelenik meg.⁹² Fontos felfigyelni arra ugyanakkor, hogy miközben a házasság Nagy-féle modellje nyilvánvalóan hordoz magában effajta elemeket (a szerződés-kötés-ként felfogott társulás metaforája vissza-visszatér a könyvben),⁹³ a tranzakcionális keretek között színre vitt, pusztán racionális választás eredményeképp létrejött házasság és az ennek elérését célul kitűző életprogram a szerzőnél nem egyszerűen csak kioltja a szerelmet, hanem felszámolja annak lehetőségét, hogy az kialakulni legyen képes.⁹⁴ Ez a belátás még egyértelműbbé válhat Lesznai Annának a könyvről írott kritikája felől nézve: „A szerelem a szerelemért való”.⁹⁵ Amíg a szerelem feltöri az eszközök és célok világának rendjét, a házasság intézménye Nagynál – több értelemben is szerződéses jellegéből kifolyólag – nem tud nem az azok létesítette keretek között működni: a modern szerelmi házasság nagy paradoxona éppen az, hogy a szerelem autonóm, a házasság pedig heteronóm struktúraként lesz elgondolható, vagyis céljait tekintve sohasem eshetnek tökéletesen egybe.

A szerelem ebben az összefüggésrendszerben, noha uralma alá hajtja a testet és a szellemet, nem az ember puszta természeti állapotának megnyilvánítója, hanem a „sokezeréves emberi kultúra raffinált alkotása”.⁹⁶ A szerelemnek a *Szerelmesek kalauza* tanúsága szerint, hasonlóan a házassághoz, elsősorban tehát kultúrája van, nem pedig természete, ugyanakkor a könyv belátásai alapján kétségtelen, hogy a természetben, az ösztönök világában gyökerezik, és mint ilyen, bizonyos értelemben mégiscsak tiszta életmegnyilvánulásként, az emberi szexualitás megtestesüléseként válik megragadhatóvá. Ez azt is jelenti, hogy a szerelem Nagynál egy, a test és a lélek dualizmusát felszámoló khiasztikus alakzatként lesz értelmezhető, amelynek transzcendens mozzanata – „a szerelem örök csudája” – éppen abban áll, hogy a szerelemben részesülők „szellemissége megtelik érzékiséggel, és az érzékisége szellemisség-

⁸⁹ Ez a szerelmi kommunikációt is az uralhatatlanság, sőt az uralhatatlan ösztönesség képzetkörébe vonja: „Az igazi szerelem szava egyenesen buggyan ki, mint a gejzír vízoszlopa; nincsenek tétova, se ravasz kanyarutai.” *Uo.*, 48. Lásd még, testi vonatkozásban: *Uo.*, 52.

⁹⁰ *Vö. Uo.*, 74.

⁹¹ *Vö. Uo.*, 136–137.

⁹² „Csodálatos intézmény! Benne foglaltatik valamennyi viszonylat, amely embert emberhez fűzhet. Egymás baráta, üzlettársai, hadi szövetségesei, szülei, gyermekei, munkatársai. És mind e hol áhítatos, hol kiábrándítóan gyakorlatias egymásrautaltságukon felül ott van rajtuk a természet béklyója is: a szexuális kapocs. [...] Az igazi házasságban két zsarnok van, és két rabszolga.” *Uo.*, 92–93; 130.

⁹³ *Vö. Uo.*, 130.

⁹⁴ *Vö. Uo.*, 42–44.

⁹⁵ LESZNAI Anna, *Kérdetlen válasz Nagy Endre „Szerelmesek kalauza”-ra*, Nyugat 1934/14–15., 121.

⁹⁶ NAGY, I. m., 61.

gel”,⁹⁷ vagyis a szerelem olyan állapotot idéz elő, amelyben, akárcsak *A Pallas nagy lexikonának* szócikke szerint, a szellemi/gondolati és az érzéki megkülönböztetése többé nem tartható fenn.⁹⁸ Ez az oka annak, hogy a „házasságokat az égben kötik, de a részletes tárgyalások a földön folynak”.⁹⁹ A szerelem kulturális létmódjához tartozik, hogy a szerelem Nagy könyve szerint sokkal inkább hiány, mint beteljesülés, ami különös terhet ró a szerelmet megőrizni vágyó és azt egyedül megőrizni képes nőkre. A szerelem fenntartása a „kielégített” szerelemtől való távolságtartáson alapszik, mivel a szerelem lényege szerint nem képes önmaga totális jelenlétébe kerülni, magával egybeesni – amennyiben ez mégis megtörténik, az paradox módon a szerelem végét jelenti:

Kielégített szerelem éppúgy nincs, mint ahogy nincs kiszáradt víz és eloltott tűz. Amikor már a szerelem nem tud kielégítetlen kívánságokat adni, éppúgy megszűnt, mint ahogy megszűnik a tó, ha elpárolog a vize. [...] A nőnek mindig legyen egy leple, amelyet még nem vetett le, egy csókja, amelyet még nem adott oda, egy kis szüzessége, amelyet még nem használt el.¹⁰⁰

Nagy máshol a nő meghódítását, egy vadászati metafora segítségével, ráadásul egy vég nélküli domesztikációs folyamatként jeleníti meg, amely – és ez épp az előbbi részlet viszonyában lehet különösen látványos – végső soron szintén a meghódítandó feladatoként mutatja fel a szerelem megmaradásának lehetővé tételét:

Azt már a vadászember tudja, hogy könnyű a dolga, ha csak az oroszán bőrére pályázik, de ha magát az eleven oroszánt akarja megtartani, kalitkába kell zárnia és kitartó munkával magához szelidítenie. Nőt véglegesen meghódítani sohasem lehet, sőt az ember akkor veszti el végleg a nőt, amikor hódító vágya már nem lát több földadatot maga előtt. Amikor először nem talál többé meghódítani való új területeket szerelme tárgyában, – már le is mondott róla.¹⁰¹

⁹⁷ *Uo.*, 67. Ebben egyébként Lesznai is egyetért: „minden szerelmi kapocs, mely a testi-lelki elkerülhetetlenség s a pillanat abszolút kielégülése jegyében született, isteni elrendelés.” *LESZNAI, I. m.*, 124.

⁹⁸ Nagy megoldása az alábbi dilemmát oldja fel: „Sokan tettek kísérletet megnevezni a megnevezhetlent, de nagyon kevesen közelítik meg a tiszta igazságot, min nem is lehet csodálkoznunk, hisz a hány szív, annyi szerelem, a hány fő, annyi gondolat. S aztán itt is rendes szokás szerint a nagyobb tömeg letérve a helyes középutról, két tulságban csapong. / Az egyik párt az emberi s földi dolgok fölé oly magasra helyezi a szerelmet, hogy egyenesen az égből, az istentől származtatva, megtagadja ennek az anyaggal, a testtel minden érintkezését. Az eszményítés mondhatnók, istenítése tulságába fantáziájuk túlcspingása folytán leginkább a költők esnek. / Mások pedig az ellenkező végre vetemedvén, meg akarják fosztani a szerelmet minden eszményitől, minden magasostól és nemestől; talán saját érzelmük után ítélve, állati élvezetnek tartják s lealacsonyítják az által, hogy a közönséges ösztönből igyekeznek kimagyarázni. E prózai tulságba szoktak esni a bölcsészek, kik nagy megvetésökben vagy nem is szólnak és írnak a szerelemtől semmit, vagy ha írnak is, a »nemi ösztön« paragrafusá alatt említik meg s a lelkesült szerelmet a »szenvédeyek« fejezetében együtt tárgyalják az iszákossággal, a nagytűséggel és kártyaszenvédeálllyal, szólván persze itt is annak csupán rossz oldaláról, veszedelmes, kártékony hatásáról.” *PIPACS, Egy bölcsész a szerelemtől, Magyarország és a Nagyvilág 1882. január 1., 17.*

⁹⁹ NAGY, I. m., 94.

¹⁰⁰ *Uo.*, 72, 73.

¹⁰¹ *Uo.*, 77.

Az oroszán domesztikációját éppen az teszi felmérhetetlenül nagy kihívássá, hogy egy effajta nagymacska vadsága, sugallja Nagy analógiája, sohasem számolható fel egészen (az állat trófeaként való megszerzése, mint látható, épp az állati elevenség-ről és az abban rejlő kihívásról mond le). Az emberi és az állati közötti különbség nem törölhető el, tehát az ebben fennálló idegenség, hiába lépnek az állattal folytatott interakció során működésbe a kulturalizáció kifinomult eljárásai, nem fordítható át ismerőségbe. Az állati az oroszánt domesztikálni vágyó ember minden igyekezete ellenére kiiktathatatlanul jelen marad, méghozzá egy dekonstruálhatatlan maradvány formájában, a létezés egy olyan tartományát megnyilvánítva, amelyet az emberi aktivitás képtelen transzformálni vagy eltörölni. Ez a maradvány felelős a nagymacska kiszámíthatatlanságáért és ebből következő veszélyességéért. Az oroszánzelidítő, amikor interakcióba lép vele, nem csupán szakmai jó hírnevét teszi kockára, hanem az életét is, vagyis a hódítás bizonyos értelemben nem lesz más, mint a végtelen, hiszen a teljességgel kulturalizálhatatlan és elpusztíthatatlan állatiban rejlő egzisztenciális fenyegetéssel való szembenézés aktusa, és mint ilyen, egyidejűleg az ember hatalmának, a természet felett aratott diadalának és e hatalom határainak, a diadal parciális mivoltának jelölője.

Nagy mindkét idézett részben arra helyezi a hangsúlyt, hogy miként múlik el a szerelem abban a pillanatban, hogy a férfi nem talál „új területeket” a nőhöz fűződő viszonyában: a szerelem innen nézve csakis addig lehet működőképes, csakis addig határozhatja meg az életet, ameddig az újdonság felfedezésének permanens módon érvényesülő elve határozza meg. A szerelem itt megjelenő koncepciója ennyiben kétségkívül integrálja a modernség kódját, amennyiben a „pillanat valósága”¹⁰² felé törekszik, mellyel soha nem eshet egybe. Egy modellben, amely azon az elven alapszik, hogy az én képes a másokban újabb és újabb területeket felfedezni és meghódítani, a szerelem – Paul de Man megkülönböztetését itt kölcsönvéve – egyszerre lesz tett és „interpretációs folyamat”.¹⁰³ Ez a modell a szerelem történeti dimenzióját olyan narratívaként teszi elgondolhatóvá, amely a vég nélküli cselekvésről szól, vagyis nem másról, mint a másik felfedezésének, meghódításának töretlenül egymásra következő állomásairól, melyek ekként az optimális esetben kimeríthetetlen gazdagságú és okos praktikákkal jól megőrzött női szubjektivitást (ez a gazdagság ölt testet a kielégítetlen vágyak felkeltésének képességében, a le nem vetett lepel, az oda nem adott csók, az elhasználatlan szüzesség és a megzabolázhatatlan állati vadság trópusában), valamint az ehhez fűződő viszonyt teszik elbeszélhetővé. A cselekvés kimerülése a narratíva önmagára zárulását eredményezi, eltávolítva a modelltől a jövő dimenzióját. A szerelem ettől a ponttól nem valami, ami lesz, és éppen ezáltal van, hanem történeti tárgy, amellyel nem a vágyakozásnak, hanem kizárólag az analitikus gondolkodásnak akad dolga: a szerelemnek vége van, hiszen már csak teljességében, befejezettségében, és ezért csak a múlt részeként lehetséges rá gondolni.

¹⁰² Paul DE MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség = Uó., Olvasás és történelem*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 94.

¹⁰³ Vö. Uo., 83.

A másik tudatának, általában pedig szubjektivitásának intranzpareniciája Nagy szerelemmodelljének perspektívájából tehát a szerelem lehetőségfeltételeként jelenik meg (és így a transzparensse válásnak a szerző pozitivistá idealizmusa által lehetségesként tételezett mozzanata felszámolja azt).¹⁰⁴ A szerelem ezzel ismeretelméleti kérdéssé is válik, ami a másikat a megismerés tárgyává avatja. Ahogy Földényi F. László a modern szerelmet elemezve megállapítja: „Akibe az ember szerelmes lesz, az megszűnik embernek lenni, tárggyá változik.”¹⁰⁵ A másik tárggyá való átváltozása a szerelemről való beszéd retorikájának szerves része (például: „Ha szerelmünk tárgyával együtt vagyunk, ha karjainkba zárhatjuk őt, felejtjük a világot, a nap nyomorait, csak egymásról gondoskodunk, egymásnak élünk s az Isten legboldogabb teremtményének tartjuk magunkat.”).¹⁰⁶ Az, aki képes megőrizni szubjektivitásának intranzpareniciáját, tulajdonképp a tárggyá való átváltoztatásnak szegül ellene: a modern szerelem felemészti a másikat, és ezzel önmagát is, amennyiben ezt a pusztító erőt semmi nem fékezi meg.

Ez a mozgás pontosan ellentétes irányú a házasságéval, amely a *Szerelmesek kalauzában* olyan, a másik megismerésén keresztül vezetők alkalmazkodási folyamatként tűnik fel, mely az eskü kimondásával veszi kezdetét, és az egyik fél haláláig tart.¹⁰⁷ Amíg a szerelemhez mindenekelőtt két szubjektivitás differenciája szükséges, addig a sikeres házassághoz ezeknek a házasság szubjektumában való részleges – hiszen tökéletesen végbe menni Nagy szerint meglehet, sohasem képes – feloldódása.¹⁰⁸ A szerelem és a házasság tárgyalásának elkülönítése ennyiben nem pusztán szerkezeti, hanem teoretikus problémát jelez: a szerelem és a házasság Nagy által leírt modelljei épp abban érintkeznek egymással, hogy mind a kettő rendelkezik saját feltételekkel és szabályokkal, az ezek nyújtotta kereteken belül pedig műveleti zárttsággal, vagyis strukturális szempontból tulajdonképpen egyik sincs ráutalva a másikra. A modern szerelmi házasság mind a két alkotóeleme megvan a másik nélkül is: a házasság nem lesz törvényszerűen jobb a szerelemtől, és a szerelem megéléséhez nem szükséges feltétlenül házasságban élni, sőt a szerelem és a házasság végső soron mind a szubjektivitás öntételezése, mind a kapcsolat inherens tendenciái tekintetében feszültségben áll egymással. A különbségtétel, amely a szerelmet ekkor, a polgári házasság intézményének hagyományát folytatva, elválasztja a házasságtól, egyúttal nyitva is tartja a kaput a szerelem/szexualitás házasságon kívüli megélésének irányába,¹⁰⁹ a – férfi –

¹⁰⁴ A tudat eredendően intranzparens mivoltához lásd: Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek. Egy általános elmélet alapvonalai*, ford. BRUNZEL Balázs – KISS Lajos András, Alkalmazott Kommunikáció-tudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2009, különösen: 275–297. Valamint: Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, különösen: 92–120.

¹⁰⁵ FÖLDÉNYI, I. m., 204.

¹⁰⁶ HANGOSY, *A szerelem nyelve vagy: szerelmesek közötti beszélgetések mind a két nembeli használatára*, Nyomatja és Kiadja Bartalits Imre, Budapest, 1883, 6.

¹⁰⁷ Vö. NAGY, I. m., 100; 127.

¹⁰⁸ „Talán sohasem sikerül két embernek önfeláldozással, szerelemmel, bölcsességgel érdekeit olyan tökéletesen egymáshoz idomítani, hogy a nyugalmas felszín alatt ne forrjanak tovább a lebéklyózott egyéniségek lázadó erői. De ha sohasem sikerül is, a cél megmarad és ez az egy cél érdemes arra, hogy a házasságot az egész életre ellássa iránnyal és tartalommal.” Uo., 177.

¹⁰⁹ Vö. Uo., 152–155.

hűtlenséget társadalmilag többnyire elfogadott, etikai indexekkel tehát nem minden esetben ellátott,¹¹⁰ hiszen a szó legmélyebb értelmében magánügyként kezelt viselkedésformaként elgondolhatóvá téve. A 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeiben a szerelem, szexualitás és házasság egyre inkább megszilárdulni látszó hármas kötése és az általa kirajzolt viszonyrendszer nem törli el a házasságon kívül megélhető szerelem/szexualitás, valamint a szerelem nélküli szexualitás megtapasztalásának lehetőségét, amelyek a szeretőtartás és a prostitúció intézményeiben¹¹¹ öltének testet.

¹¹⁰ A prostitúció esetében például az igénybevétel nem találkozott elítélő magatartással, amíg a szolgáltatás biztosítása igen: VÖLGYI Réka, „Az utcaszögletek mártírjai”. *Prostituált képek a XX. század eleji Budapesten*, Clio Műhelytanulmányok 2020/1., 18.

¹¹¹ „Pest és Buda első prostitúció szabályozását 1850-ben alkották meg.” *Uo.*, 19. A modern prostitúció magyarországi történetéhez lásd: ANKA László, *A budapesti prostitúció és szexpiac története a boldog békeidőkben*, Valóság 2004/2., 82–105. További adalékokat szolgáltat: Császtvay Tünde, *Éjjeli lepkevadászat. Bordélyvilág a történeti Magyarországon*, Osiris, Budapest, 2009. A prostitúció házassághoz fűződő viszonyához: TÖTŐS Áron, „Eme erkölcstelen életmódból az által leszek megszabadítva”. *A házasság szerepe a prostituáltak életében = „Eloszta bőkezűen; és termő fa gyanánt”*. *Tanulmányok Kövér György születésnapjára*, RODOSZ Bihar-Varadinum Script, Nagyvárad, 2019, 141–167.

Törékeny határvonalak

Tandori lírájának ökokritikai olvasata felé

A B S Z T R A K T

Tanulmányomban Emmanuel Lévinas gondolkodása nyomán, az alteritáshoz fűződő viszony szempontjából elemzem a szubjektivitás alakzatait a nyolcvanas évek Tandori-lírájában, elsősorban *A feltételes megálló*, a *Celsius* és *A Legjobb Nap* című kötetekből választott szövegrészekre fókuszálva. Kitérek az elkülönülés és az összefonódás, a közelség és a távolság térbeli viszonyaira a szövegekben, és a Másik iránti felelősség kérdését felvetve kísérletet teszek egy olyan ökokritikai olvasat lehetséges irányainak körvonalazására, amely a szubjektum topográfiájának Tandori korai költészetében gyökerező alapvonásaihoz nyúlik vissza. Ennek kapcsán kiemelten foglalkozom a *Mindenki sziget* című rajzverssel, amely a *Töredék Hamletnek* lírájában kulcsszerepet játszó *egyetlen* motívumának megsokszorozásaként, illetve dekonstrukciójaként is értelmezhető. A madarakhoz kapcsolódó művek tekintetében részletesebben is felvázolom azt az elméleti háttérrel, amelynek alapján a lévinasi etika a nem emberi lények felé is kiterjeszhetővé válik. A szubjektum térbelisége már az első két Tandori-kötetben sem írható le kint és bent, középpont és periféria metafizikus ellentétpárjai alapján, amelyeket egy folyamatos liminális mozgás bizonytalanít el. Ezen térpoétikák kiterjesztéseként értelmezhető, hogy a hetvenes évek végétől a madarakhoz fűződő viszony kezdi alakítani Tandori lírájának személyes topográfiáját. *A feltételes megálló* versei szerint a madarak gondozása egy dinamikusan változó szubjektív térben zajlik, amelyet folyamatosan átstrukturál a lények mozgása, belső határai ennek viszonylatában alakulnak. A lírai szubjektum spacialitása az embertől különböző Másik relációjában a lakás tereivel, illetve távoli városok egymásra vetülő, sűrűn tagolt térképeivel együtt változik. A szubjektivitás tehát olyan mozgásban lévő hálóként, vagy folyamatosan alakuló térképként mutatkozik meg, amelyet egymáshoz képest állandóan változó, önálló léttel nem rendelkező csomópontok viszonyrendszere alkot.

„No man is an island. Human beings need each other as much as they need an environment. Human beings are each others' environment. Thinking ecologically isn't simply about nonhuman things. Ecology has to do with you and me.”

Timothy Morton¹

„A hálón járhatok. A háló nem alám van kifeszítve, egy világ a háló nekem, aki kifogytam lépéseimből a mezőkön!”

Tandori Dezső²

Tanulmányomban Emmanuel Lévinas gondolkodása nyomán, az alteritáshoz fűződő viszony szempontjából elemzem a szubjektivitás alakzatait a nyolcvanas évek Tandori-lírájában, elsősorban *A feltételes megálló*, a *Celsius* és *A Legjobb Nap* című kötetekből

¹ Timothy MORTON, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge–London, 2010, 4.

² TANDORI Dezső, *Két kísérlet II. = Uő.*, *A Honlap Utáni*, Tiszatáj, Szeged, 2005, 92.

választott szövegrészekre fókuszálva. Kitérek az elkülönülés és az összefonódás, a közelség és a távolság térbeli viszonyaira a szövegekben, és kísérletet teszek egy olyan ökokritikai olvasat lehetséges irányainak körvonalazására, amely a szubjektum topográfijának Tandori korai költészetében gyökerező alapvonásaihoz nyúlik vissza. Ennek kapcsán kiemelten foglalkozom a *Mindenki sziget* című rajzverssel, amely a *Töredék Hamletnek* lírájában kulcsszerepet játszó egyetlen motívumának megsokszorozásaként, illetve dekonstrukciójaként is értelmezhető.³ Kezdeként, a madarakhoz kapcsolódó művek tekintetében részletesebben is felvázolom azt az elméleti hátteret, amelynek alapján a lévinasi etika a nem emberi lények felé is kiterjeszthetővé válik.

A szubjektum fogalmát Emmanuel Lévinas filozófiája nyomán a Másikkal való viszony, illetve a tőle való elkülönülés alapján határozom meg,⁴ amely eredendően etikai vonásokat hordoz: „Az Én egyszerűsége éppen abban rejlik, hogy senki sem felelhet helyettem. Az Én illetően irányultságát felfedezni annyi, mint egyenlőségjelet tenni Én és moralitás közé. Az Én végtelenül felelős a Másikkal szemben.”⁵ A felelőség ebben az értelemben a Másiknak való kitettség, az érintettség szituációjából fakad, amely nem az intellektuális megértésre, hanem az érzékiségre támaszkodik, így nem korlátozódik a saját tettekre vagy tudataaktivitásra.⁶ Az etikum tehát nem parancs vagy követendő norma, hanem törekény érzéki szituáció, ahol a konvenciók jelentőségüket veszítik. Lévinas gondolkodásának megkülönböztető jegye az alteritáshoz fűződő viszony aszimmetrikus jellegének hangsúlyozása. A felelőséget ennek alapján nem az én vállalja fel, nem az én döntésétől függ, hanem a Másik arcának epifániájából adódik, amelynek az én saját létmódjánál fogva „túszává” válik: „Nem arról van szó, hogy az Én [*Moi*] csupán bizonyos morálisnak nevezett tulajdonságokkal felruházott lény, amely ezeket attribútumokként hordozza. Az én [*moi*] » egósága«, ki-vételes és különös egyszerűsége a folytonos helyettesítés eredménye, vagyis egy lény saját lététől való kiüresedésének, nem-létének ténye. A *nem-lét* azt a konkrét helyzetet jelöli, ami a »másikért vezeklés« etikai eseménye. A világban a túszállapot révén lehet szánalomra, együttérzésre, megbocsátásra és (mégoly kevés) közelségre szert tenni.”⁷ Lévinas filozófiája szerint soha nem az én fordul a Másik felé, hanem mindig az alteritás

³ Jelen tanulmány a *Szubjektumkonceptiók Tandori Dezső költészetében* című doktori disszertáció egyik alfejezetének rövidített változata (<https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/86017>). Néhány részlete korábbi változatban megjelent az Új Forrásban és az Irodalmi Magazinban. Lásd JÁNOSA Eszter, „Tárt-tér a lény-s-lény közt”. *Szubjektív tér és etikai dimenzió Tandori Dezső élet-művében a Mindenki sziget című rajzvers alapján*, Új Forrás 2016/2., 56–65.; illetve JÁNOSA Eszter, *Szubjektivitás és térbeliség Tandori lírájában*, Irodalmi Magazin 2024/1., 38–43.

⁴ A lévinasi etika természetesen korántsem tekinthető homogénnek. A *Másképp mint lenni, avagy túl a léten* (1974) komoly elmozdulásokat tükröz a *Teljesség és Végtelen* (1961) gondolatvilágához képest. Lévinas kései filozófiájában a Másik felől jövő érzékiség, az érintés, a testi közelség tapasztalata és ennek nyelvi kifejezhetősége kerül előtérbe. A szubjektivitás ugyanakkor mindvégig az alteritás felől, önmagán túlról, a léten túlról értelmeződik. Lásd VERMES Katalin, *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 116–118.

⁵ Emmanuel LÉVINAS, *Jelentés és értelem*, ford. TARNAY László = Uő., *Nyelv és közelség*, szerk. TARNAY László, Tanulmány–Jelenkor, Pécs, 1997, 67.

⁶ VERMES, I. m., 202–203.

⁷ Emmanuel LÉVINAS, *Nyelv és közelség*, ford. TARNAY László = Uő., *Nyelv és közelség*, 130.

nyilvánul meg az énnel szemben; nincs olyan harmadik nézőpont, ahonnan rá lehetne látni a viszony kölcsönösségére. Az én folyamatosan azonosulásra törekszik, de szubjektivitása nem ebből adódik, hanem a Másikkal való találkozásból, amely újra és újra rést üt azonoságán. Ahogy Tengelyi László fogalmaz: „Az a sajátos énhelyzet, amelyben egyszerűségünk és megismételhetetlenségünk végső alapját ismerhetjük fel, különös módon nem az önazonosság keresésének, hanem az önmagunkból való kilépés velünk szemben támadó igényének dimenziójába illeszkedik bele.”⁸

Lévinas a *Másik arcának kifejeződését* elsősorban emberi viszonyokra vonatkoztatva értelmezi, filozófiája mégis túllép a személyes autonómia humanista hagyományán, mert az etikum forrásaként nem az én döntését, hanem az alteritás vele szemben történő megnyilatkozását nevezi meg. Gondolkodásában tehát felfedezhetők azok a nyomok, amelyek alapján az általa megnyitott etikai perspektíva kiterjeszhető a nem emberi lények irányába is. A következőkben néhány elméleti szöveg alapján próbálok válaszokat keresni arra a kérdésre, hogy miképpen léphet be az etikai értelemben vett Másik pozíciójába egy állat.

Peter Atterton szerint Lévinas gondolkodása saját belső logikájából fakadóan sem zárhatja ki az embertől különböző lények Másikként való megnyilatkozását: „[...] Lévinas vizsgálódásai azon az elgondoláson alapulnak, hogy az etikai találkozás előtt, a priori nem tudhatom, hogy ki (vagy »mi«, *qui*) a Másik. A tapasztalatot megelőzően nem tudhatom, hogy a Másik az emberi (*Homo*) nemhez fog-e tartozni – azaz egy *animal rationale*, vagy amit Kant »személynek« nevez –, hacsak nem kötöttem ki előre, hogy a Másikkal való minden lehetséges találkozás emberi lényekkel való találkozás lesz. De ebben az esetben éppen a Másik mássága semmisülne meg, mivel a Másik olyan lényként lenne azonosítva, amely lényegében ugyanaz, mint én.”⁹ Ha az etika forrása a Másik megnyilatkozása, akkor előre nem determinálható, hogy egyedül emberi forrásokból érkezhessen. Ha limitálni próbáljuk a hatáskörét, vagy ki akarjuk jelölni érvényességének kereteit, visszacsúszunk a normatív etika szférájába. 1986-ban a University of Warwick hallgatói interjút készítettek Lévinasszal, amelynek javított, eredeti nyelvű változata csak 2019-ben került publikálásra.¹⁰ A hallgatók tudni akarták, hogy az *arc* fogalma kiterjeszthető-e az állatok irányába. Mivel Lévinas filozófiája majdnem kizárólag az emberi lényekre fókuszál, az interjú kiemelt forrássá vált azon későbbi kutatások szempontjából, amelyek célja a lévinasi etika kiterjesztett értelmezése. Az interjú szerint Lévinas nem zárja ki annak lehetőségét, hogy egy állat is etikai értelemben vett arccal rendelkezessen, de elismeri, hogy nem tudja megválaszolni a kérdést. Emellett megemlíti, hogy ez a terület további kutatást igényelne. Matthew Calarco szerint ennek kapcsán maga a nemtudás kifejezése is nagy jelentőséggel bír, mert az *arc* koncepciójának behatárolhatatlanságára

⁸ TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 47.

⁹ Peter ATTERTON, *Facing Animals = Facing Nature. Levinas and Environmental Thought*, szerk. William EDELGLASS – James HATLEY – Christian DIEHM, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2012, 26–27. (Saját fordítás.)

¹⁰ *Face to face with animals. Levinas and the animal question*, szerk. Peter ATTERTON – Tamra WRIGHT, State University of New York Press, Albany, 2019.

utal: „Tehát ha követjük Lévinas eredeti válaszát, és elfogadjuk, hogy nem tudjuk, hogy egy állatnak van-e arca, hogy nem tudjuk, melyik pillanattól kezdve van valakinek arca, és nem tudjuk, hogy egy kígyónak van-e arca, elismerjük, hogy valójában nem tudjuk, hol kezdődik és hol végződik egy arc. Amikor Lévinas megnyitja ezt a gondolatmenetet, amely hű marad a végesség logikájához, tulajdonképpen saját életművének domináns humanista és antropocentrikus örökségét aknázza alá.”¹¹ Fontos megjegyezni, hogy Lévinas filozófiájában az *arc* nem egy emberi testrészre utal, hanem a Másik lényének kifejeződésére a tekintet által: „Arcként megnyilvánulni annyira, mint a megnyilvánult és tisztán fenomenális formán túlemelkedni; [...] maga a szemtől szemben egyenessége, bármiféle képiség közvetítése nélkül, mezítelenségében, tehát nyomorúságában és éhségében.”¹²

A tekintet kifejezőereje egy embertől különböző lény felől is érinthet minket. Annak ellenére, hogy az állatok nem birtokosai az emberi értelemben vett nyelvnek, képesek a szenvedés, az öröm, a vágy közvetítésére, vagy egy pillantás viszonzására. Ezt a kifejezőerőt kétségtelenül Martin Buber gondolkodása tükrözi vissza leginkább, aki Lévinastól eltérően az állatok felé is egyértelműen kész kiterjeszteni az én és te kölcsönös viszonyára épülő dialógusfilozófiáját: „Egy macska szemébe nézek. [...] Kétségtelen, hogy a macska úgy pillantott rám kezdetben, hogy az én tekintetemtől felmelegedő pillantásával megkérdezte: »Lehetséges, hogy engem gondolsz? Lehet, hogy nem csak azt akarod, hogy mókázzak neked? Van közöm hozzád? Jelen vagyok a számodra? Jelen vagyok? Mi az, ami téled jelen van? Mi az, ami énkörülöttem jelen van? Mi van itt velem? Mi ez?»”¹³ Buber szerint egy állat tekintete hangok és gesztusok nélkül is egy nyelv kifejezőerejével bír.

Derrida *L'animal que donc je suis* című előadása szintén egy macskával való találkozás pillanatának kibontásából indul. Bár Derrida Lévinas gondolkodásának antropocentrikus vonásait emeli ki, éppen a lévinasi etika alapfogalmai mentén valósítja meg azt a kutatást, amelynek szükségességére a fent említett 1986-os interjú is felhívja a figyelmet. „Derrida azt mutatja meg, ahogy ebben a találkozásban a maga specifikus módján működésbe lép a lévinasi etika számos alapmotívuma (egyebek mellett a meztelenség, a Másik tekintetének és jelenlétének elsődlegessége a saját kezdeményező-készségemhez képest, a Másik belső hozzáférhetetlensége, a mondottat megelőző mondás).”¹⁴ Ugyanakkor ebben az esetben sem az emberi és nem emberi lények közötti határ eltörléséről és a különbségek teljes feloldásáról van szó, Derrida inkább a határ dinamikus térszerűségére, visszahajlásaira, kiszögellőire és plurális alakzataira hívja fel a figyelmet. A bináris szembenállás képzetét az is megrendíti, hogy a túloldalon a legkülönbözőbb lények sokasága áll, amelyeket félrevezető az egyes számú „állat” szóval homogenizálni. A macska tekintetében Derrida számára végtelen

¹¹ Matthew CALARCO, *Ecce Animot. Levinas, Derrida, and the Other Animal = Face to face with animals*, 129. (Saját fordítás.)

¹² Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Jelenkor, Pécs, 1999, 166.

¹³ Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Európa, Budapest, 1991, 117–118.

¹⁴ CALARCO, *I. m.*, 131.

mélység tárul fel, amely az abszolút alteritás nézőpontjából pillant vissza egy meztelen férfitestre: megfeythetetlen, kiszámíthatatlan és feminin vonásokkal rendelkezik. Arra a határvidékre vet fényt, amely az emberi végét jelenti, ugyanakkor az identifikáció, az emberi szubjektivitás forrásvidéke is: „Az »én« bárki lehet, »én« akárki is vagyok, és akárki képes kell hogy legyen arra, hogy azt mondja, »én«, hogy magára utaljon, saját szingularitására. Bárki, aki azt mondja, »én«, magát »én«-ként fogja fel vagy helyezi el, egy élő állat (élő lény – vivant animal).”¹⁵ Az állati pillantás idegenséggel való találkozás visszahat az emberi önképre, integrálva annak animális vonásait.¹⁶ Egy embertől különböző lény nyomainak követése, egy állathoz fűződő szenvedély Derrida szerint végső soron a „ki vagyok?” kérdéssel és az önéletrajziséggel fonódik össze.

Timothy Morton szintén a nem emberhez, a radikálisan idegenhez fűződő viszonyt tekinti a humán önmeghatározás forrásának, így az embertől különböző lények és dolgok irányába kiterjesztve értelmezi át az alteritás lévinasi koncepcióját. *The Ecological Thought* című könyve olyan hálóként írja le a Föld végtelenen különböző lényeinek összekapcsolódását, amelynek csomópontjai többféle szögből tükrözik egymást, viszont nem rendelkeznek önálló, rögzített „léttel”. Az összefonódás ugyanakkor semmiképp sem oldja fel a lények radikális idegenségét: „A háló negatív differenciából is áll, ami azt jelenti, hogy nem tartalmaz pozitív, valóban létező (független, szilárd) dolgokat.”¹⁷ Morton elveti a Természet hierarchikus fogalmát, és a környezetre mint különálló lények végtelen összekapcsolódására (interconnectedness) helyezi a hangsúlyt. Az ökológiai gondolat kapcsán az intellektuális távolságtartás helyett a személyességet, az idegen lények összekapcsolódásának intimitását hangsúlyozza, amelyhez női jegyeket kapcsol: „A maskulin Természet fél a saját árnyékától – magától a szubjektivitástól. Nem akar kikezdeni a világ éjszakájával, a szubjektivitás fenyegetően üres dimenziójával. Ez a dimenzió feminin. A »feminin« talán egy patriarchális kifejezés a szubjektivitás nyitott, tisztán látszólagos dimenziójára. A környezet jelenségeiben ez a tényleges végtelen mutatkozik meg. Lévinas az arc »védtelen tekintetéről« beszél. A maskulin Természet fél a feminin »puszta« megjelenésében megnyilatkozó semmitől. Ez a megtévesztő minőség, amely sok őslakos kultúrában is megtalálható.”¹⁸ Fontos megjegyezni, hogy Morton ökológiája nem egy környezetvédő magatartásmód propagálására fut ki. A Másik iránti felelősség Lévinas nyomán nem normatív etikaként, hanem a radikálisan idegen lények összefonódásának következményeként jelenik meg a *The Ecological Thought* című könyvben. Morton hangsúlyozza, hogy az ökológiai gondolat nem csak a globális felmelegedésről, az újrahasznosításról vagy a napenergiáról szól, hanem a más lényekhez való kapcsolódás tudatával van összefüggésben.¹⁹

¹⁵ Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, 75. (Saját fordítás.)

¹⁶ Wolfgang MÜLLER-FUNK, *Theorien des Fremden*, A. Francke, Tübingen, 2016, 226. (Saját fordítás.)

¹⁷ MORTON, *I. m.*, 39.

¹⁸ *Uo.*, 82.

¹⁹ „The ecological thought doesn't just occur »in the mind«. It's a practice and a process of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings – animal, vegetable and mineral.” *Uo.*, 7.

Tandori a madaraknak arcot tulajdonít,²⁰ ugyanakkor arra is reflektál, hogy a megfogalmazás kérdése ebben az esetben az emberi nyelv határait érinti: „[...] egyikük kezdi / ismét lehunyogatni ilyenkor a szemét; arcát – verébarc – / ujjaimhoz dönti odaadóan; emberileg ezt legalábbis így / mondjuk.”²¹ Az ökológia fogalmának a személyesség felé való közelítése, illetve a lévinasi etika kiterjesztése a nem emberi lények irányába új megvilágításba helyezheti Tandori Dezső életművét is. Elsősorban a madarakhoz fűződő kapcsolatot tükröző művek értelmezhetőek újra Lévinas gondolkodása és Timothy Morton ökológiája felől.

A következőkben az eddig felvázolt elméleti háttér figyelembevételével, a lévinasi etikát a nem emberi lények felé kiterjesztve vizsgálom a szubjektivitás alakzatait a madarak gondozását és a haláluk utáni gyászt leíró versekben, elsősorban *A feltételes megálló*, a *Celsius* és *A Legjobb Nap* című kötetekből kiemelt szövegrészek alapján. Lévinas filozófiája nyomán kitérek az elkülönülés, az érintés és a Másik iránti felelősség mozzanatainak versbeli megformálódására a madarak kapcsán. A szubjektum térbeliségének versbeli alakzatait szem előtt tartva felvázolom egy ökokritikai olvasat lehetséges irányait.

Bedecs László *A vendégszerető* című tanulmányában a nyolcvanas évek versei kapcsán hívja fel a figyelmet Tandori költészetének etikai dimenziójára.²² Az életmű kezdettől fogva markáns etikai vonásokkal rendelkezik, amelyek már az *Hommage* című versben is megjelennek. Tandori lírájában ugyanakkor nem egy normatív etika érvényesül, a szubjektivitás alakzatai a Másikhoz fűződő viszony liminális terében formálódnak meg. Ennek kapcsán fontos megjegyezni, hogy az életmű ökokritikai vonásai sem egy racionális szabályrendszer részeként, konzekvensen és egyenlő mértékben elosztva jutnak érvényre: például a madarak elsőbbséget élveznek más lényekkel szemben, és a lóversenyeket illetően is felmerülhetnek ez irányú aggályok. A nem emberi lényekhez kapcsolódva Tandori lírájában a jó lévinasi értelemben vett *an-archiája* tárul fel, amely a radikális idegenséggel való személyes találkozásként, a maga esetlegességében és törekenységében mutatkozik meg.

A *Celsius* (1984) mottói és nyitóverse Szép Ernő *Október* című 1919-es próza-kötetével folytat párbeszédet, amely naplóbejegyzéseket ad közre. Az október 16-ra dátumozott szövegrész az egyes fűszálak és növények különbözőségét, egyediségét

²⁰ Tandori lírájában az antropomorfizmus és a zoomorfizmus retorikai alakzataira is találhatunk példát. Az emberi és az állati nem szilárd kategóriákként állnak szemben egymással, hanem folytonos kölcsönhatásban vannak, ami ember és madár radikális idegenségét is implikálja. Greg Garrard szerint az animalitás retorikája elkerülhetetlenül átszövi a nyelvet, ezért sem az antropomorfizmus, sem a zoomorfizmus nem utasítható el kategorikusan. Garrard inkább ezen retorikai jelenségek kritikus megközelítésére, illetve nyers vagy szofisztikált formáinak megkülönböztetésére helyezi a hangsúlyt. Az antropomorfizmus általános elutasítotttsága nagyrészt abból fakad, hogy legtöbbször az emberi érzelmek állatokra történő szentimentális kivetítését értik alatta. Garrard ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy ha megkíséreljük elkerülni az antropomorfizmust, az embertől különböző lények viselkedésének leírása lehetetlenné válik. Az állatok szentimentális, rajzfilmmfiguryszerű megjelenítése ugyanúgy antropomorfizmus, mint amikor a kegyetlenséget vagy a kontrollálatlan szexualitást vetítjük ki rájuk. Vö. Greg GARRARD, *Ecocriticism*, Routledge, London – New York, 2012, 154–155.

²¹ TANDORI Dezső, *A z sugarodó napok = Uó., A feltételes megálló*, Scolar, Budapest, 2009, 378.

²² BEDECS László, *A vendégszerető. A Tandori-költészet etikai dimenziói*, Új Forrás 2007/5., 54–63.

hangsúlyozza a *fű* szó általánosító használatával szemben; különálló személyeknek tekintve a gyepet alkotó élőlényeket. A Tandori által mottóul választott Szép Ernő-szöveg szerint a *fű* lényei Másikként nyilatkoznak meg az E/1. személyű beszélővel szemben, aki az *arc* lévinasi értelemben vett túszává válik: „Felelősség rajtam ez a pókháló szál, aki itt villanni próbál a *fű* tetején tova, igen, követelődik rajtam, tudom én azt, az a szép pej piros vadgesztenye, ki ide hajtódott a *fű*i közzé. [...] Tudom, életüket követelik rajtam.”²³ Ez a szövegrész a *Celsius* kötet egyik mottójaként a nem emberi lényekkel való összekapcsolódás etikai alapvetésének tekinthető.

Tandori lírájában a madarakhoz fűződő viszonyt erős aszimmetria jellemzi, amely szintén a normatív etika kereteinek meghaladása felé mutat. Ahogy korábban utaltam rá, Lévinas filozófiája szerint soha nem az én fordul a Másik felé, hanem mindig az alteritás nyilvánul meg az énnel szemben; az én etikai értelemben véve a Másik „túszává” válik. A *Madárnak születni kell...!* című, prózai szövegeket tartalmazó kötet szerint a madarak befogadása nem tudatos döntés következménye volt, hanem egyfajta belső kényszerből fakadt: „Nem tehattünk mást”.²⁴ Lévinas etikájának egyik sarkpontja, hogy a Másik nem válhat az Ugyanaz, vagyis az én kiegészítőjévé, és semmiképpen sem olvadhat össze vele: „Az Ugyanaz és a Más egyszerre viszonyban állnak és abszolút módon elkülönülve eloldódnak e viszonytól. A Végtelen ideája megköveteli ezt az elkülönülést.”²⁵ Tandori költészetében különösen hangsúlyos a madarak idegensége, a közelséggel egyszerre van jelen a végleges távolság, amely ember és madár közt húzódik. A *visszatérő világok* című vers (*A Legjobb Nap*, 2006)²⁶ az elkülönülést a hamis ígéretek nélküli kapcsolat zálogának tekinti:

[...] velük ez olyan
mi-továbbot-nem-kérő kapcsolat,
mely nem ígér összeérintkezést,
világokét, melyek évmilliók;
és számlálatlan világ-se-világok
túlján, s hihető mindig-jelenén,
ott vált szét, ott vált eggyé, azzal épp, ez,
hogy nincs ember-emberhez látszata,
mely teljes-egyét ígér, érhetetlent,
velük ez, hogy megvoltak, hihetón
úgy volt meg, hogy nem is kellett való más,
csak, bármi külön-egyek, ők csak és mi,
és ezzel telt el, így, egy évtized.

²³ SZÉP Ernő, *Október 16.* = Járók-kelek, megállók. Szép Ernő válogatott művei, szerk. TANDORI Dezső, Kozmosz, Budapest, 1984, 154.

²⁴ TANDORI Dezső – TANDORI Ágnes, *Madárnak születni kell...!*, Natura, Szeged, 1985, 12.

²⁵ LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 80.

²⁶ A kötet 2006-ban jelent meg, ugyanakkor a nyolcvanas évek végének lírai terméséből állította össze szerkesztője, Tóth Ákos. TANDORI Dezső, *A Legjobb Nap*, szerk. TÓTH Ákos, Szeged, Tiszatáj, 2006.

A madarakhoz való kapcsolódás az emberi viszonyokkal ellentétben nem kelti a megismerés, a birtoklás, az azonosulás lehetőségének illúzióját, de mégis lehetővé teszi az intimitás megélését, amely elválaszthatatlanul összefonódik az írás folyamatával. A *személyes avantgárd* című esszéjében Tandori maga is megerősíti, hogy életműve az irodalom határterületein mozog. Intermediális alkotásként értelmezi a madarak gondozása által alakított életformát, és szintén számot vet ember és madár elkülönülésével: „Hogy ők együtt, s nem is megírva még, »egy bizonyos mű«. Tizenhárom év csomagolatában elhelyezkedő mozgó, életalakító, retteggető, örömszerző, objektív »alkotás« ők. S folyamatosak, még-még-még. A róluk szóló írás: hagyományos mű lehet. Meglétiük lényege, velünk-együttesük, egymással-együttesük, együttesük-azzal-a-ténnyel-hogy-nekünk-ők-ezt-jelentik és akár hogy én írok róluk stb., ez, mint pusztá – vagy nem pusztá – tény, de nem még a róluk szóló mű maga, nem: ez intermediális alkotás, sőt, médium-art a mi házibb szóhasználatunkban, mint azt egy kötet tanúsítja, »közvetítő«; s közvetít az el nem érhető élet-másféleség s magunk közt, és tiszta intermedialitás oly értelemben, nem mondhatok jobbat róla, mint hogy: nem hazudik olyan kapcsolatot, amely évmilliók elválasztotta lények közt ennél maximálisabban nem is jöhet létre, Végső Távolság marad ember és madár közt, miközben mindent megteszünk, s ők is, tudom, »tesznek« és adnak mindent, a kapcsolatért, a kapcsolatba minden létüket beleadják, s marad a távolság.”²⁷ A madarakkal együtt töltött idő, a végletesen idegen lényekhez való kapcsolódás értelmeződik egyfajta mű előtti műként, intermediális alkotásként, amely Ugyanaz és a Más közt „közvetít”, elválaszthatatlanul az írás folyamatától. Az *oldalazó lélek* című versben (már Szpéró halála után) szintén a távolság, az elkülönülés válik hangsúlyossá:

És közülünk, akik élnek, közülük a legelzárkózóbb
is több annál, ami velem összekavarodik vagy leegyszerűsül.
Nem kell okvetlenül a kapcsolat. Elég, ha léteznek. De
Mi ez akkor, ha engem kihagyunk belőle? [...]
Oldalt nézek,
Ott a lélek, az, hogy ennyire egyszerű, van mihez tartanom
Magam, ott van köztünk ez a nincs-mi-közt-mi. Ott volt, hogy: És...
Kötőszó, és én sem kellek egy-felének, ami a másika-lélek.

A beszélő nem olvasztja magába a madarakat, a Másik nem a másik fele, kiegészítője az ének, hanem egy teljesen különálló lény. A szubjektivitás forrása az alteritáshoz való kapcsolódás, az én a Másikhoz „tartja magát”. Ahogy Lévinas fogalmaz: „Hozzá mérem magam. De ő akár minden mértéken túlmenően is szembehelyezkedhet velem – íme a pillanat, amikor az arcát megmutatja – teljes fedetlenségével, védtelen szemének teljes póreségével, egyenességével, tekintetének abszolút nyíltságával.”²⁸ A *kapcsolat* szó sem megfelelő annak a kötődésnek a leírására, amelyet a „nincs-mi-

²⁷ TANDORI Dezső, *A személyes avantgárd*, Holmi 1990/9., 1015.

²⁸ Emmanuel LÉVINAS, *A filozófia és a végtelen ideája* = Uő., *Nyelv és közelség*, 36.

közt-mi” kötőjeles szóösszevonás jelöl, utalva arra, hogy nem magszerű, önmagukban is teljes létezők közötti kölcsönösségről van szó. Az és mellérendelő kötőszó nyitott, egymáshoz képest állandóan változó, mozgásban lévő szubjektív dimenziókat kapcsol össze. A versben megformálódó szubjektumkoncepciókat illetően természetesen bevonható az értelmezésbe Timothy Morton öko-filozófiája, amely szerint az egymástól idegen lényeket összekapcsoló háló csomópontjain nem szilárd, önálló léttel rendelkező entitások állnak: „Nem tudhatjuk, hogy kik vannak a háló csomópontjain, mielőtt találkozunk velük. Sőt, még ha találkozunk is, megváltozhatnak a szemünk előtt, és a mi látásunk is változékony.”²⁹ Tandori a madarakkal való kapcsolatát éppen azért tartja hazugság nélkülinek, mert ember és madár közt hiányzik a közös nyelv, amely a megértés lehetőségének illúzióját keltené: „Gyakran eltöprengünk ezen is: az emberek világa mintha az egyetértés, a jó megértés reményével kecsegtetne mindig. S mekkora a csalódás igen sok esetben! A madarakkal – az állatokkal – két igen távoli, örökre elválasztott lénycsoport nyújtózkodik egymás felé. Nincs semmi hamis illúzió. Ami kialakul, tiszta ajándék.”³⁰ A lények közötti radikális idegenség alapszituációja tehát ember és ember kapcsolatára is vonatkozik, az állatokhoz fűződő viszonyokat ugyanakkor nem terheli a megismerés lehetőségének előfeltételezése. Lévinas szerint az alteritással való találkozás szétfeszíti a megértés kereteit: „Maga a kifejeződés, még mielőtt valamiféle közös tartalomból való – a megértés által lehetséges – részesedést jelenthetne, a társasságnak egy olyan viszony általi megalapozásából áll, mely következképpen visszavezethetetlen a megértésre.”³¹ Tandori lírájában az első kötetektől kezdve fontos szerepet játszik a nemtudás nyitottsága, a megértés lehetetlensége, amely a madarakhoz való kapcsolódást is meghatározza:

kipereg a fű közül, le a sziklákra, széthordják
a legyek a megértést, elbontja a sós víz
a költemények megértésének anyagát;
és a legtöbb költeményt is elbontja
saját elemi körülményrendszere. Egy más fajta

lény, egy egészen más fajta lény megértésének
ugyan miféle követelményrendszere létezik?
És mit képzelünk bele a dologba?³²

A versekben gyakran megjelenik a madarak megszólítása, a hozzájuk való beszéd, amely a kölcsönös megértés illúziója helyett a kapcsolat fenntartását szolgálja. A mondás szituációja tehát ebben az esetben is elsődleges a mondathoz képest.

²⁹ MORTON, I. m., 40.

³⁰ TANDORI Dezső – TANDORI Ágnes, I. m., 29.

³¹ Emmanuel LÉVINAS, *Fundamentális-e az ontológia?*, ford. TARNAY László = Uő., *Nyelv és közelség*, 11.

³² TANDORI Dezső, *Egy jellegzetes forduló* = Uő., *A feltételes megálló*, 27.

[...] Szólok hozzájuk, és értékelik; elbeszélgetünk, bár nem tudják, hogy „beszélék”; a *kapcsolat* mély, s ennek én is része vagyok.³³

Lévinas a megértéssel szemben szintén a *mondás*, a megszólítás szerepét emeli ki egy viszony fenntartásának szempontjából: „A személyt, akivel kapcsolatba kerülök, lénynek [être] hívom, ám miközben *lénynek* hívom, hozzá folyamodom. Nem pusztán arra gondolok, hogy létezik, hanem beszélek is hozzá. Viszonyunk mélyén *társammá* válik, és kizárólag ez a viszony teheti jelenvalóvá számomra.”³⁴ A madarakhoz kapcsolódó versekben ugyanakkor ennél is fontosabb szerepet kap az érintés, amelyet a *Ha a vége jó, minden jó* a megnevezéssel állít szembe:

([...] hiszen a megnevezés – s az egyszeri esemény mi egyéb volna találomra történő megnevezésnél – henye, úgynevezett valódiságával semmire se megyünk), ha ezt mégis biztosítom, legyen ellenjátéka az az érintés, ahogy valamelyik madár egészen váratlanul rám és rám és rám kezd repülni, érzem, ahogy a talpa is forróbb és lágyabb, a merev tartás felenged, fontos neki valami, az úgynevezett „én”³⁵

Egy radikálisan különböző lény érintése, a közelség és a végletes távolság egyidejű jelenléte előtérbe kerül a nyelv megbízhatatlanságának tapasztalatával szemben, ugyanakkor ez az érzéki élmény az alkotás folyamatát kíséri, és a befogadó számára csak az íráson keresztül válik hozzáférhetővé. Ahogy *A Semmi Kéz* című versben kirajzolódik, az érintés ugyanakkor nem szünteti meg a távolságot ember és madár közt:

Csak annyi voltam, mint a Semmi Kéz,
mely nem mutat se innenre, se túlra,
nem kerül, el se vész,
mintha az idő ide-oda múlna;
ujjam alatt a hát mintázata
nyugodt volt, mintha nem is látszana,
a csőr lassan kinyílt, nem lihegösen,
inkább csak mártózni valami húsben,
mert a forróság a nem várt hatásra
a harminc grammnyi testet be- s bejárta.³⁶

³³ TANDORI Dezső, „Mondd el gondolataidat...” = Uő., *A feltételes megálló*, 389.

³⁴ LÉVINAS, *Fundamentális-e az ontológia?*, 11.

³⁵ TANDORI Dezső, *Ha a vége jó, minden jó* = Uő., *A feltételes megálló*, 470.

³⁶ TANDORI Dezső, *A Semmi Kéz* = Uő., *A Semmi Kéz*, Magvető, Budapest, 1996, 9–10.

A simogatás véletlenszerű, törékeny pillanatában nem tapasztalható meg a kölcsönöség. A vak madár érzi a kéz forróságát, de számára az érintés az ismeretlenből jön. Hallja a hangot, de nem tud válaszolni, ő maga válik a „kérdetlenség” válaszává. Az érintés Lévinas filozófiája szerint egyszerre közelség és távollét: „A simogatás a közeledés és a közelség egysége, a közelség benne mindig távollét is. [...] A közelálló jelenlétébe beférkőzik a távollét, ami által a közelség nem egyszerűen együttlét és elnyugvás, hanem maga a meg nem nyugvás, a nyugtalanság.”³⁷ Az érintés véletlenszerű pillanata tehát nem egyesülés vagy összeolvadás, hanem egy idegen lénynek való kitettség törékeny mozzanataként mutatkozik meg. Timothy Morton Lévinas gondolatait a nem emberi lényekhez fűződő kapcsolatra is kiterjeszti: „Az együttérzés simogatása »végtelenül titokzatos«. [...] Ez a simogatás »animális vagy infantilis«, valamiféle »passzivitás«. Nem tudni biztosan, hogy mi történik, nem tudni még, hogy kik is vagyunk és mi is ez, a simogatás a »senkiföldjén« marad, lét és még-nem-lét között.”³⁸ *A Semmi Kéz* a gyengédségnek ezen a törékeny határvonalán mozog, amely két végletesen idegen lény között húzódik. A Másik – legyen az ember vagy más lény – soha nem elérhető, nem birtokolható, még a simogatás által sem. Az érintésre, illetve az érintés hiányára utal a 2013-as *Tandori light – Elérintés* kötet cím és a hozzá kapcsolódó rajzvers is: „Nincs pont, ahol megtörténik / az elérintés. A pontnak, ha kiterjed, van elérintője.”³⁹ Tehát a meg nem valósult érintés egyenesen is elválaszthatatlanul összekapcsolódik a kör azon pontjával, ahol nem történik meg.

A madarak gondozása által alakított élet egyfajta dinamikusan változó szubjektív térben zajlik, amely elbizonytalanítja a *kint* és *bent* kettősségét: a beszélő személyes tere a versekben a Duna-parti lakás szobái felé tágul ki. A lakozás Lévinas szerint az elkülönülés egy formája, amely az én térszerűségét körvonalazza: „Mivelhogy az én behúzódván létezik, empirikus módon a házban talál menedéket.”⁴⁰ A lakás külön szférát alkot, amely élesen elhatárolódik a társasági élet színtereitől, szubjektív jelleget kap, és belső szerkezetét folyamatosan alakítja a madarakkal való kapcsolat, majd később a szeretett lények hiánya teszi nyitottá a külvilág új dimenziói felé. Budapest a tér hasonló, sűrűn tagolt egységeként körvonalazódik, amely szintén dinamikusan alakul, az idegen városok térképei, az utcák, terek és hidak egymásra vetülnek. A szubjektum térbelisége már a *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetekben is folyamatos mozgásban van, poétikai reprezentációi állandóan összefonódnak, felcserélődnek és visszaverődnek egymásról. A *kint* és *bent*, a határ és kapcsolódás dinamikusan változásai, a szubjektum (disz)szeminációjának, az azonosulás és elkülönözödés, az egység és a töredék, nyom és helyettesítés játékanak térbeli aspektusait teszik láthatóvá.

Timothy Morton ökofilozófiájában szintén elbizonytalanodik a spaciális viszonyok metafizikai felosztottsága: „Az egymásrautaltság gondolata az »itt nálunk« és az »amott«, illetve még inkább a *kint* és a *bent* közötti merev és korlátozó határok

³⁷ LÉVINAS, *Nyelv és közelség*, 126.

³⁸ MORTON, *I. m.*, 128.

³⁹ TANDORI Dezső, *Tandori light. Elérintés*, Scolar, Budapest, 2013, 11.

⁴⁰ LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 125.

metafizikai illúziójának feloldódását vonja maga után. Az egymásrautaltság gondolata magába foglalja a differencia gondolatát. Ez annyit tesz, mint szembesülni azzal a ténnyel, hogy minden lény negatív módon és különbségek által kapcsolódik egymáshoz egy középpont és periféria nélküli nyitott rendszerben.⁴¹ Ennek nyomán megkérdőjelezhetőnek tartom Tóth Ákos azon gondolatát, amely szerint Tandori életművének lírai szubjektuma egyfajta középpontként „az ittlét vagy az önmagára ébredt lét időiségének ősi lefolyás-eseményeit” vizsgálva a szöveg univerzum eredetként mutatkozna meg: „A kiterjedését változó relációkban mindig újrarajzoló rendszer egyetlen középpontja az a beszélő-lejegyző szubjektum, aki felügyelőként, a világ önfegyelme híján örök inspekcióna kényszerített alakként a végtelenül személyes és személytelen hang mindenkori birtokosa.”⁴² Ahogy a következő versrészletek alapján is kirajzolódik, a szubjektivitás alakzatai Tandori lírájában nem értelmezhetők a középpont és periféria, vagy a kint és bent metafizikus ellentétpárjai alapján. Mivel a lírai személyesség forrása értelmezésem szerint a Másikhoz fűződő viszony, a szubjektum térbelisége liminális jellegű, eredendően fragmentált és állandó mozgásban van: zsugorodik, tágul, felosztódik, megsokszorozódik. Oyan középpont nélküli hálóként mutatkozik meg, amelyet egymáshoz képest folyton változó szubjektív dimenziók kapcsolódása alkot. A *feltételes megálló* verseiben a madarak megjelenésével a lakás terének felosztottsága átalakul, a belső határai máshová kerülnek, ami a szubjektum terének változásait vonja maga után. A *Más körök* című versben (*A feltételes megálló*) a lakás szobái a madarak repülésének terévé alakulnak át:

Reggel héttől este hétig szabad tér,
két szobányi szabad tér egy madárnak
az, amit magad béröröklakásnak,
hasonló képtelenségnek neveztlél,
mielőtt egy verebet idevettél
kalitkás fél s szabad fél napra társnak,
egyenrangú lény-közösségre, tágabb
egyéb-térül, mint ez, amit szereztél.

A szobák terét betölti és átalakítja a madár mozgása, és ez a nem emberi nézőpont megváltoztatja, kitágítja a lírai szubjektum dimenzióit. Az, amit a nyelvünk „béröröklakásnak” nevez, egy másféle lény számára teljesen másnak mutatkozik, és ez a perspektíva visszahat a megszólaló látásmódjára is. Ennek a spacialitásnak szubjektív jellege van, és a madarak maguk is térként jelennek meg benne:

⁴¹ MORTON, I. m., 39.

⁴² TÓTH ÁKOS, *A meglevés szóisméltései. Tanulmányok Tandori Dezső költészetének „középső” korszakáról*, PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2013. Lásd még: „E koncentrikus körökben egyre táguló költészet-alakulás számára a közép az egyetlen valódi pont, a mű felfakadási pontja, a mind-egyre megszakítatlan létidő-kontinuum vagy végtelennek tetsző időfolyam örök mostja, mint jelenlévő-adott, a mű (és vele együtt minden) előtti eredet maga, mely mégis csak a műben, a mű által válhat szemléleti (szemlélhető) valósággá, mivel mindaddig csak állandó tovetülésként, tovetülésként mutatkozhat meg, és abban tartja fenn önmagát.”

Este kimégy
szobádból, és nekik hagyod; tereknek,
melyből egy tér megtér hozzád megint.⁴³

Az „egy tér” az *egyetlen* motívumára utal vissza. Az E/2. személyű lírai szubjektum kivonul saját teréből, hogy helyet adjon lényeinek, az egység helyét így a pluralitás tölti be, amely megváltozott formában tér vissza önmagához. A szubjektum belső terét újra és újra átstrukturálja a madarak jelenléte, majd a madarak halála. A *„Szépek most a fák úgy ebben a fényben...”* című vers (*A Legjobb Nap*) a szubjektív tér felosztódását az újabb madarak érkezésével, és Szpéro halálával kapcsolja össze:

[...] És úgy tűnt fel,
hosszan, míg Szpéro egyedüli madár volt, a két szoba
összenyitva-tartása, magam belső egybetártsága meg is
valósul. Hatalmas erők kitombolása volt egy-egy délelőtt
akkor, madárerőké. Szpéro a két szoba közt nyolcasokat
írt, a nyolcasok vonala mintegy levél-kifordulás, így
látom ma, átfordult a szoba tere, ahogy visszarúgta
magát [...]

Eltűnődöm három pont idejéig, hogyan ült
ő a drót papírtartón, a gépem bástyáján, a könyveken; aztán szétzárt
engem.

A lakás terei kitágulnak, a szubjektivitás szférája megnyílik a végtelen felé, amelyet egy másik lény repülésének nyolcasai rajzolnak a levegőbe. A mozgás feloldja külső és belső ellentétét, a madár lendülete a lakás terét is átfordítja. Szpéro halála a lírai szubjektumon belül húz egy határvonalat, amely a két szobát ismét elválasztja egymástól. A *gyarló napjárás*⁴⁴ című versben szintén különleges jelentőséget kap a tér felosztottsága:

Benézek hozzájuk, már a konyha felől, a két szoba közt két szárny
ős-idő-ajtó szétzár két teret

Az ajtó egyszerre térbeli és időbeli, dinamikus határként választja el a szobákat. A liminalitás megtestesítőjeként mintha maga is külön lény lenne, szárnyai egyszerre utalnak a madarakra és Rilke angyalaira. A *Hosszú, lassú, együtt-töltött idők...* című versben a lírai én az élet határait őrző szárnyak záródásával kiszorul saját teréből:

Valami rendkívüli állapot,
Idegen térben velem-forma zárvány,
Melyről hihetem: én vagyok,
S kiszorulok belőle szárnya zártán.⁴⁵

⁴³ TANDORI Dezső, *Más körök* = Uő., *A feltételes megálló*, 360–361.

⁴⁴ TANDORI, *A Legjobb Nap*, 47.

⁴⁵ Uő., 96.

A beszélő rendkívüli állapotként, egy idegen tér zárványaként érzékeli saját szubjektivitását, amelyből az alteritás liminális terét jelző szárnyak szorítják ki. A *Zsugorodó napok* valószínűleg a Boris Vian műveiben megjelenő szürreális térbeliségre utalva (például *Tajtékos napok*, *Birodalomépítők*) a madarak téli pihenőjét a tér változásaival hozza összefüggésbe:

Volt egy könyv, abban meghalt valaki, és a lakás
elkezdett zsugorodni, nem volt többé hely, ott minden
hely csak azzal az élővel élt, és a halottal halt meg,
azzal, akit szerettek – vagyis ez a szó így
leírhatatlan, ezért találta meg az író a zsugorodó
szobák hasonlatát [...]

Egyre

kevesebbet vagyunk velük. A lakás fokozatosan kitágul,
holott télen, tehát hidegben, a dolgok összehúzódnak.
A lakás kitágul, mert ők alvóhelyeikre húzódtak vissza⁴⁶

A lakás terének zsugorodása vagy tágulása a szeretett lények, illetve a hiányzó Másik relációjában alakul. A madarak téli visszahúzódása a rövidülő nappalok következtében a lakás kitágulását hozza magával. A lírai én számára veszteséget jelent saját terének bővülése, mert a hiánnyal, a hideggel, a kiüresedéssel esik egybe. A madarak halála ismét megváltoztatja a lakás felosztottságát a szövegekben, a lírai szubjektum visszakapja dolgozószobáját és íróasztalát, amelyet már nem érez sajátjának. A tér mintha megőrizné a madarak „körvonalait”⁴⁷, megtelik a halott lények hiányával:

és a hulladék szárnyak kiürültén,
mozgásuk tüntén-hulltán, a tereknek
oly áthatolhatatlansága támad,
melyen járni, túl, ismét érdemes lesz⁴⁸

A *visszatérő világok* című vers szerint ez az áthatolhatatlanság a lakáson kívüli terek felé történő nyitást hozza magával. A kilencvenes évek elejétől, Tandori utazásai idején, a szubjektív tér (az *Egy talált tárgy megtisztítása* motivikáját felelevenítve) ismét idegen városok felé tágul ki (lásd például a *Koppar Köldüs* című kötetet), de Szpéró és Samu halála után is megőrzi a hozzájuk fűződő kapcsolat nyomait: „Ahogy Christo egy hidat, épületet, canyont csomagolt be, igazi csomagolóanyaggal, vagy rajzon kivetítve, ilyképp »csomagolok be« a körbejárásommal egy víztárolót stb., a lényeg az, hogy rá legyenek tartva valami szándék által erre... nem a becsomagolásra, huh és ó, nem, hanem valamire egyáltalán, nyitottan. Rá legyenek tárva, mint az a tárt-tér

⁴⁶ TANDORI, *A feltételes megálló*, 377–378.

⁴⁷ TANDORI Dezső, *A közel-kerület = Uó., A Legjobb Nap*, 130.

⁴⁸ TANDORI Dezső, *A visszatérő világok = Uó., A Legjobb Nap*, 79.

a lény-s-lény közt, az össze nem érő évmilliók között, pl. ember és madár. De hát már a Hamlet-kötetemben ott volt ez a tárás, átzuhanás, átsüllyedés etc. motívum. Ez most legföljebb land artba, city artba »megy át«, kikerül a térbe.”⁴⁹ Tandori tehát az utazásokat szintén az irodalom és képzőművészet határterületein mozgó „élet-mű” részének tekinti, ugyanakkor az alteritáshoz fűződő viszony által alakított dinamikus spacialitás tekintetében közvetlenül a *Töredék Hamletnek* térpoétikájához kapcsolja. A szubjektív topográfia kiemelten fontos csomópontja a Lánchíd utcai lakáshoz közel található 0 kilométerkő, amely a magyarországi úthálózat virtuális kiindulópontjaként, és a madaraknak állított emlékműként – a semmi öröklángjaként – egy újabb rajzvers-sorozat témáját adja. A plurális hiányt jelölő 0 emellett szintén visszautal a *Töredék Hamletnek* motivikájára is.

Ahogy korábban utaltam rá, a madarokról való gondoskodás és a hozzá kapcsolódó írás Tandori verseiben a szubjektivitás forrásaként jelenik meg:

Érzem, feladatam van. Érzem, összefüggés részese,
ezt. Egyáltalán ilyet érzek. Közös nevező az alapdolgokkal,
melyekről másképp megfeledekezhetnék. Elindulok füvekért.
A bolygó felszínét járom, táplálékot keresve másoknak.⁵⁰

A felelősség az identitás részévé válva egy olyan tágabb perspektívát nyit meg, ahonnan a bolygó egyszerre válik láthatóvá a füvekkel, és a szubjektum egy nagyobb „összefüggés” részeként tekinthet vissza önmagára. Timothy Morton szerint a Föld iránti felelősséget az ébresztheti fel, ha távolról, bolygóként közelítünk hozzá, mert csak így érzékelhetjük a törékenységet: „Ebben a pillanatban az úrban vagyunk. Világunk törékenységet az úr nézőpontjából tudjuk felmérni.”⁵¹ A madarak ugyanakkor semmiképp sem egy meglévő rendszerbe illeszkednek bele, hanem a hétköznapi élet konvencióit felborítva ők adnak új, törékeny „rendet” a mindennapoknak:

Ha a madaraink, így, rendmérők, mondják (eltekintve
a velük is még külön adódó egyedi bajoktól), ez
a beállított és betartott rend aztán minden effélének
törékenységet is mutatja; oly kevés elég, hogy.⁵²

A nem emberi lényekhez való kapcsolódás elsődlegessége ugyanakkor olyan rendet hoz létre, amely gyerekesnek, abszurdnak, kaotikusnak tűnhet, így József Attila *Eszmélet* című versét idézi fel: „Kék, piros, sárga összekent / képeket láttam álmaimban / és úgy éreztem, ez a rend. – / Egy szálló porszem el nem hibbant.” A madarak Másikként való érzékelése válik a tér és az idő forrásává is:

⁴⁹ TANDORI, *A személyes avantgárd*, 1017.

⁵⁰ TANDORI Dezső, *Verseimre, amelyik egy Kondor-versre = Uó., A feltételes megálló*, 417.

⁵¹ MORTON, *I. m.*, 24.

⁵² TANDORI Dezső, *Lépcsők a Rác fürdőnél = Uó., A feltételes megálló*, 375.

Elemi készséggel jön, moccan, érint,
öt és negyed éve; tudni kezdem azt,
mi is, hogy „idő”, mi valóban,
és megnevezni ezt csak idővel

lehet, magával az idővel, amely
külön nem létezik, és nem személyes,
és nem személytelen, s nem ezek
együttese vagy különbsége⁵³

A fent idézett *Szép Ernő imája* című vers (*Celsius*) beszélője számára egy madár érintése válik az idő fogalmának meghatározójává. Lévinas filozófiájában hasonló időfelfogás körvonalazódik: „[...] az idő nem egy elszigetelt és magában álló szubjektum teremtménye [*fait*], hanem a szubjektum és a másik közötti viszony maga.”⁵⁴ Tandori verse ehhez kapcsolódva a személyesség és a személytelenség dichotómiáját oldja fel, ugyanakkor ebben az esetben is a társasságra helyezi a hangsúlyt. Az idő „külön nem létezik”, és nem is két egyenrangú, szilárd maggal rendelkező „létező” közötti kölcsönösségként valósul meg, hanem egy olyan dinamikus viszonyban, amelyben a rögzíthetetlen szubjektivitás folyamatos változásban van a Másikhoz képest. A madarak halála így a tér, az idő és a szubjektivitás forrásait érinti:

[...] mintha egy öltöny fordítva készülne,
lassan eljutna oda, hogy anyagaira bontsák, kiszedjék belőle
a kanavászt, a gombokat a levegőhöz varrják, melybe üres
ujjakkal kapaszkodok – de hiszen ezek az én karjaim, kiáltok
hangtalanul, melyekről eltűntek ők, eltűnt az időt mérő
pár deka madártest, horgony láb, bárhová lendítő kismutató szárny.
És a nem mér... végződik el.⁵⁵

A „fordítva készülő” öltöny álomszerű képe egy hiányzó test körvonalait rajzolja a levegőbe, amely lényei halála után is hozzájuk viszonyul. A madarak alakja óráként jeleníti meg a hiányzó időt, amely nélkülük tagolhatatlanná válik, haláluk a beszélő szubjektivitásának gyökereit érinti: „Az önmagáért való felelősségben a másik tesz engem individuummá. Annak a másinak a halála, aki meghal, rám éppen felelős énem – nem szubsztanciális – identitásában hat, amelyet nem a különféle azonosító tettek koherenciája hoz létre, hanem a kimondhatatlan felelősség. Így érint meg a másik halála, s így kerülök viszonyba ezzel a halállal.”⁵⁶ Ahogy korábban említettem, a lények által kitöltött idő és tér nyomként, körvonalként a haláluk után is megőrződik, és áthatolhatatlanná teszi a szobák ürességét (*A visszatérő világok*). A hozzájuk

⁵³ TANDORI Dezső, *Szép Ernő imája* = Uő., *Celsius*, Magvető, Budapest, 1984, 101–102.

⁵⁴ Emmanuel LÉVINAS, *Diakronia és megjelenítés*, ford. TARNAY László = Uő., *Nyelv és közelség*, 203.

⁵⁵ TANDORI Dezső, *A félévszázadoló* = Uő., *A Legjobb Nap*, 117.

⁵⁶ Emmanuel LÉVINAS, *Mit tudunk a halálról?* ford. VARGA Máttyás, Pannonhalmi Szemle 1997/3., 31.

való kapcsolódás értelmezésem szerint a lévinasi *nem hely* tereken túli dimenziói felé mutat:

mielőtt megtudtam ezt a teret,
melynek majd még kívülén sem leszek,
melynek nem akarhatom folytatását,
mely mégis rámerőszakolja mását,
de ahol mind e másság végetér,
a láng-levegő, azt hiszem, fehér,
és tökéletesen töltöm terét-se,
sötétje nem kell semmimet hogy értse⁵⁷

A *Hozzá* című vers szerint (*A Legjobb Nap*) az ajtó liminális motívumára is visszautaló hiányzó szárny pár azt a határvidéket őrzi, amely a sakktábla felosztottságából a következő lépés tér nélküli tere felé lendül, ahol nincs meg a Másiktól való elkülönülés, de nincs megértés sem, ahol a levegő egyszerre fehér és sötét.

A madarak iránt érzett felelősség és a közös étellel elválaszthatatlanul összefonódó írás Tandori középső korszakának verseiben a szubjektivitás forrásaként jelenik meg. A *Töredék Hamletnek* térpoétikájának kiterjesztéseként, az 1980-as évek lírájában is a nem emberi lényekhez való kapcsolódás spacialitása alakítja a szubjektivitás terét Tandori lírájában. Ez a szubjektív topográfia nem határozható meg kint és bent metafizikus ellentétpárja alapján. Egy olyan állandó mozgásban lévő hálóként mutatkozik meg, amelyet egymáshoz képest folyton változó szubjektív dimenziók viszonyrendszere alkot, csomópontjai nem szilárd, önálló léttel rendelkező entitások. Tandori lírájának ökokritikai olvasata tehát a szubjektivitás topográfiájának feltérképezéséből bontakozhat ki.

A *Mindenki sziget* Tandori életművének második felét végigkísérő motívuma kép és szöveg paradox összjátéka által jeleníti meg a szubjektivitás térbeli struktúráját és az ezzel összefüggő etikai dimenziót, amely Tandori poétikájának jellegzetes vonásait tükrözi. A következőkben a 2002-re dátumozott *Mindenki sziget* című rajzverset elemzem, amelynek változatai többek között 2003-ban a *Tiszatáj* folyóiratban⁵⁸, 2005-ben a *Balkonban*⁵⁹, 2006-ban *A Legjobb Nap* című kötetben, a 2009-es *Rilke és angyalai* című műben, majd 2013-ban a *Szellem és félálomban* is megjelentek.

A rajzvers John Donne XVII. meditációjának közismert részletéhez⁶⁰ kapcsolódik, amelyre Hemingway *Akiért a harang szól* című regényének címe is utal. Tandori

⁵⁷ TANDORI Dezső, *Hozzá* = Uő., *A Legjobb Nap*, 278.

⁵⁸ TANDORI Dezső, *Két kísérllet II.*, *Tiszatáj* 2003/7., 48–56. (Lásd még: *A Honlap Utáni. Tanulmányozások*, *Tiszatáj* Alapítvány, Szeged, 2005.)

⁵⁹ TANDORI Dezső, *Mindenki Palackszáritó Sziget*, *Balkon* 2005/1., 4–15. http://www.balkon.hu/archiv/balkon05_01/01tandori.html

⁶⁰ „No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.” JOHN DONNE, *Meditation XVII.* <https://www.online-literature.com/donne/409/> (Hozzáférés: 2024. március 4.)

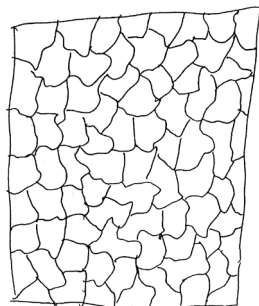
lírájában ez a szövegrész a madarak halálát követő gyásszal hozható összefüggésbe. A rajzvers nyelvi része – a címe – Donne sokat idézett állításának megfordítására épül, a különállóságot hangsúlyozva: Tandorinál „No man is an island” helyett *Mindenki sziget* áll.

Bár a cím az elkülönülést, a szabálytalan alakzatokat elválasztó határvonalak térszerűségét emeli ki, a rajzon a szigetek olyan szorosan kapcsolódnak egymáshoz, hogy nem is látszik közöttük a víz. Így Donne gondolatára visszautalva tulajdonképpen nem is nevezhetők szigeteknek, inkább mintha egyetlen óriási négyzet alakú szigetet alkotnának. Vagy talán nem is a sziget négyzet alakú, csak egy ablakon keresztül látunk rá egy részletre a szigetek végtelenségéből. Esetleg egy képtárgy négyzetébe feszített kompozícióról van szó, a szélső szigetdarabkák mintha keretet alkotnának. Az értelmezés lehetőségei az intertextuális kapcsolat, a cím és a rajz közötti ellentmondások folyamatos mozgása által villannak fel. Szigetek sokasága tárul elénk, de egy szigetről (sem) beszélhetünk, a pluralitást különálló *egyetlenek* összefonódása alkotja. A szigetek formája szabálytalan, határaik nem mindenhol közösek, nem illenek teljesen össze, néhol inkább mintha eltakarnák egymást, ugyanakkor éppen az őket elválasztó vonalháló által érintkeznek. A rajzvers tehát úgy hangsúlyozza a térbeli alakzatokként megjelenő szubjektumok egymástól való idegenségét, hogy eközben éppen különbözőségeik által mutatja őket összetartozónak. Az értelmezési lehetőségek a függetlenséget kiemelő szöveg és az összefonódást megformáló kép viszonya révén folyamatos mozgásban vannak.

A *Mindenki sziget* Szép Ernő korábban említett *Október* című prózakötetének október 27-re dátumozott naplóbejegyzéséhez is kapcsolódik. A *Celsius* első versében (amelynek címe a madarak lábnyomaira utal: – – – – –) idézett prózarészlet a szív képét kapcsolja össze a kontinensekkel, amelyeket Szép Ernő John Donne-nal ellentétben szigeteknek tekint (Donne-nál alapvetően csak egy kontinens jelenik meg, Európa): „Szív van mellettekbe sütve, azt egy szívélű formával vágják ki külön-külön a festékes cukros pépből, de ez mind-mind ugyanaz az emberszív, nem az az egy darab kis szív, hanem az a nagy-nagy egész szív, az olyan nagy, mint hogyha összetolnák egy darabba Ausztráliát meg a két Amerikát meg Európát meg Afrikát meg Ázsiát meg az Izlandot meg mind az elvetődött árva szigeteket.”⁶¹ Tandori versé-

⁶¹ Szép Ernő, *Október 27.* = Uő., *Járok-kelek, megállok*, 158.

Mindenki sziget



R. 2002/04

ben az „emberszív” mellett külön megjelenik a „verébszív” is, amely radikálisan más, mégis az „ugyanaz” hajszálvékony különbsége választja el a többi szívtől: „de ez mind mind ugyanaz a szív, / ugyanaz az emberszív, és verébszív, / és a többi »szív«, nem az az egy / darab kis szív, hanem az a nagy-nagy // egész szív”.⁶² A szöveg később a szubjektivitást a szigetek viszonyai által megformáló szívek, illetve „egész szív” pluralitásának képével az *egyetlen* motívumát helyezi szembe: „[...] Ez kéne / neked, az egyetlen, te magad, írja / könyvem, ez volna mindened és személyed?”⁶³ A *Celsius* nyitóversének poétikája nyomán a szubjektivitást a radikálisan más (emberi és nem emberi) lényekkel való összefonódás teremti meg, amely elsődleges az én hiányként megjelenő szingularitásával szemben.

Tandori *Két kísérlet* című esszéjének második részében ír a *Mindenki sziget* ötletének alakulásáról.⁶⁴ Bár tanulmányom sok tekintetben szembefordul Tandori öninterpretációinak egyértelműsítő szándékával, esetenként mégis figyelembe veszem az önreferenciális megjegyzéseket, mert a művekkel párbeszédet folytatva (másik szöveggént) rávilágíthatnak az életmű belső viszonyrendszerére és motivikus összefüggéseire. Így a *Mindenki sziget* keletkezéstörténete is anélkül formálhatja az értelmezést, hogy hierarchikus viszonyt feltételeznénk a kommentár és a mű között. Ebből a szempontból az sem lényeges, hogy a rajzvers ötlete valóban így született-e. A *Két kísérlet II.* szerint a *Mindenki sziget* eredetileg *Az abszolútum bélyege* című rajzversből alakult ki, ahol egy szabálytalan sokszögön belül a *St. Amp* szöveg áll.



Az abszolútum bélyege

Összeolvasva az angol *stamp* (bélyeg) szót kapjuk meg, az *amp* viszont önmagában amputálást jelent. A mű címe az *abszolútum* metafizikai fogalmára utal, ez a „teljesség” ugyanakkor az E/1. személyhez kapcsolódva hangsúlyozottan testi jellegű, lenyomatszerű és a csonkoltsággal, a töredékességgel kapcsolódik össze. Mintha az egészet valami másból szakították volna ki, a rajzvers visszautal az *Egy sem* című vers többes számú *idegen egészeire*. A korporealitását abszurd humorral emeli ki a tűzoltóautóval való kis híján végzetes találkozás anekdotája is, amely a *Mi kerül a műbe?* (És mibe kerül a mű?) című esszében közvetlenül az amputálás képéhez kapcsolódik: „Ez a tűzoltóautó-által-csonkolt törzsem, ahogy az írásom címében elneveztem, »A tűz testcsonk«, ilyesmi is lehetett volna.”⁶⁵ A *St. Amp* Tandori életművének Duchamp-hoz való kapcsolódására is utalhat, a töredék-egész viszony „Duch-amp” neve által való megjelenítésén keresztül. Duchamp szentté avatott alakja, SZT. EZVANOVICH DUCHAMP már a *feltételes megállókötetben* előkerül. A *Mindenki sziget* így Duchamp alakjához kapcsolódva a kör négyzetesítésére irányuló játék által fűződik össze egy másik rajzverssel, a *Duchamp-öröknap* című művel.

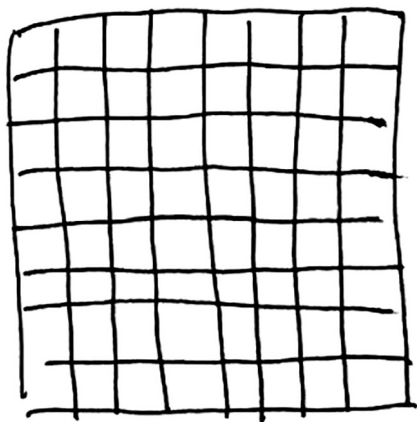
⁶² TANDORI Dezső, – – – – – = Uő., *Celsius*, 20.

⁶³ Uő., 21.

⁶⁴ TANDORI Dezső, *Két kísérlet II.* = Uő., *A Honlap Utáni*, 86–98.

⁶⁵ TANDORI Dezső, *Mi kerül a műbe?* (És mibe kerül a mű?) = Uő., *A Honlap Utáni*, 131.

A *Két kísérlet II.*, illetve a *Szellem és félálom* (2013) is beilleszti a *Mindenki sziget* keletkezéstörténetébe a 65. mező kérdését, amely rajzversként többek között az *Abszolút függőjátzsma*⁶⁶ és *A sakkfeladvány*⁶⁷ címen jelent meg. A *Mindenki Palack-szárító Sziget* című esszében a következő változat szerepel:



„Milyen a 65. mező?”

A 65. mezőre vonatkozó kérdés a *Mindenki sziget* című rajzverset az *Egy talált tárgy megtisztítása* sakkverseihez, különösen *A gyalog lépésének jelölhetlensége osztatlan mezőn* című műhöz kapcsolja.⁶⁸ Tandori sakktabláján egyetlen bábu sem látható, nincs jelölve a fekete-fehér beosztás, vonalai szabálytalanok, mintha a levegőben lebegnének. A fordítva felírt kérdés a következő lépés látszólag hiányzó terére vonatkozik, amely a sakk-tábla 64 mezején túl van (vagy nincs). A rajzvershez fűzött önkomentár a megoldás keresése helyett magára a kérdésre helyezi a hangsúlyt: „Itt nem az a »kérdés«, mi lesz az, hanem – akár blöddlinek

is mondható módon – az a kérdés, mi itt a megoldás. Mikor meg sincs kérdezve, mi lesz az. Meg, gondoljunk bele, végső hidegvágás: bármi lehet a megoldás.”⁷⁰ A kérdésre azért nincs egyértelmű válasz, mert arra utal, ami *A gyalog lépésének jelölhetlensége osztatlan mezőn* címe alatt látható. Egy üres oldal, amely mégsem egyszerűen a semmi, mert a cím – vagy a 65. mező esetében maga a kérdés – mégis valamiféle lépésként, hely nélküli helyként jelöli meg. A 65. mező kérdése magára a következőzésre, az átmenet nem ismert tartományára utal, amely kívül esik tér, idő és nyelv felosztottságán. A rajzvers tehát végső soron a lét és a nemlét fekete–fehér, hatalmi struktúrájából való kilépés gondolatát veti fel.

A *65. mezőről* című vers (*Az Éj Felé*, 2004) a személyes életidő kontextusában teszi fel ugyanezt a kérdést, egy madárral közösen töltött időre visszatekintve:

Az évek teltek.
Én csak
leléptem a tábláról,
64 mezejéről,

⁶⁶ TANDORI, *Két kísérlet II.*, 92.

⁶⁷ TANDORI Dezső, *Szellem és félálom*, Tiszatáj, Szeged, 2013, 24.

⁶⁸ TANDORI, *Mindenki Palackszárító Sziget*. http://www.balkon.hu/archiv/balkon05_01/01tandori.html

⁶⁹ A harmadik sakkvers és a 65. mező kérdése között Acsai Roland is párhuzamot von. Lásd ACSAI Roland, *A 65. mező. A 65. születésnapját ünneplő Tandori Dezső három könyvéről*, Litera 2003. december 9. <https://litera.hu/magazin/kritika/a-65-mezo.html> (Hozzáférés: 2024. március 4.)

⁷⁰ TANDORI, *Szellem és félálom*, 24.

a 65.

– rontom a sort! – mező ez,
fogy időnk,
vésszesen,
kettőnk ideje

A vers idejét a Totyihoz fűződő kapcsolat hullámszerűsége strukturálja, amely a kezdetektől a madár előrevetített haláláig terjed. A szöveg első mondata akár egy szerelmi költemény felütése is lehetne: „Van valakim: szeretek.” Nem véletlen, hogy Harkai Vass Éva a Flóra-versekhez hasonlítja a vers hangvételt: „Állatról lévén szó (még ha maroknyi teremtményről is), meglehetősen meredek párhuzamnak tűnik most József Attila Flórához írott hexametereinek példáját felhozni, de a költészet terén talán megengedhetőek ily meredek párhuzamok.”⁷¹ Tandori madaras versei sok esetben valóban olyan érzelmi intenzitást hordoznak, amely a szerelmi líra közelébe emeli a szövegek hangütését (például: *Ha szeretsz, mondja Kosztolányi; Afrikából haza; A Semmi Kéz; „Vigyázz magadra s ne törődj velem”*).

A *Két kísérlet II.* a 65. mező kérdése kapcsán a sakk-tábla négyzeteit elválasztó térre, a vonalhálóra helyezi a hangsúlyt: „A rácsozat – ld. az iméntieket – a mezők közti vonalháló. A hálón járhatok. A háló nem alám van kifeszítve, egy világ a háló nekem, aki kifogytam lépéseimből a mezőkön!”⁷² Ha a sakkfeladvány kérdése mégis válaszokat keresünk, Tandori nyomán a vonalháló (Duchamp szavával élve infravékony) terébe kell átlépnünk, amely a mezők között szinte észrevétlen, kiterjedés nélküli marad. A vonalháló határolja és egyben össze is köti a mezőket, meghatározza a négyzetek alakját: „Itt jön a kérdés: van-e kiterjedése a sakk-tábla hálójának? (Így nevezem a dolgot az egyszerűség kedvéért.) Ha van, külön »entitás« a táblán. Mintegy kontra-mezőrendszer. Ha nincs kiterjedése, hol van a mezők egymás közti határa?”⁷³ A *Mindenki sziget* esetében is kulcsfontosságú a vonalháló köztes tere, amely a szárazföld folyamatosságát megszakító víz közegeként elválasztja egymástól a szigeteket. A szabálytalan alakzatok így éppen a határvonalak, a tőlük különböző köztes tér által válnak szigetekké.

A *Szellem és félálom* egyik rajzverse világhálóként utal a sakk-tábla vonalrendszerére: „A világháló. Feladvány: akik megoldani próbálják.”⁷⁴ Ebben az esetben a fehér és fekete sakkfigurák egy színtelen sakkháló négy oldalán sorakoznak, látszólag kívülállóként. Talán a fekete–fehér felosztás híján nem tudják, hogy hová lépjenek. De az is lehet, hogy leütött sakkfigurákról van szó. A külön sorokban álló fekete–fehér főbábuk és parasztkok hierarchikus rendszere nézi tanácstalanul a világhálót. Ha a „mezőkre” lépnének, talán ki is zuhannának a réseken. Mintha hiába próbálnák „megoldani” a háló rejtélyét, amelyen lehetetlenné vált a sakk szabályai szerinti tájékozódás. Sófi Boglárka éppen ezt a megbízhatatlanságot rója fel a rajzverseknek:

⁷¹ HARKAI VASS ÉVA, *A 65. mezőről helye az életműben*, Parnasszus 2008/3., 65.

⁷² TANDORI, *Két kísérlet II.*, 52.

⁷³ Uo., 53.

⁷⁴ TANDORI, *Szellem és félálom*, 25.

„Tandori sakktábláján eltéved a sakkozni óhajtó ember. Nincsenek támaszpontok, sem viszonyítási pontok, nincsenek kijelölt irányok. Ezen a táblán a káosz és kétségbeesés uralkodna el a figurák és a figurákat mozgató játékosok között.”⁷⁵ Sófi kritikája a sakktábla és a háló hétköznapi funkciója felől közelíti meg a műveket, figyelmen kívül hagyva az egyértelmű tájékozódási pontok és kijelölt irányok elvesztésének tágabb értelmezési lehetőségét. Tandori világhálója a sakk militáris szimbólumrendszerét egy szín nélküli vagy teljesen fehér térrel helyezi szembe, amely nem ad szilárd talajt „jó és gonosz” metafizikus küzdelmének. Ez a tér ahhoz a Yoko Ono által készített fehér sakktáblához hasonlítható, amelyet 1966-ban a hidegháború ellen tiltakozva állított ki Londonban: „A cím megerősíti az üzenetet: *Játsszátok bizalommal* (*Play it by Trust*) – egy sakk-készlet az ellenfél vizuális észlelése nélkül, amely a kölcsönös bizalomra épül, a szabályok vakságát teszi kérdésessé, és egy folyamatos patthelyzet fenntartását indítványozza, így magát a verseny fogalmát bontja le.”⁷⁶ Tandori világhálója a második kötet sakkverseire visszautalva kontrasztként őrzi meg a figurák hierarchiáját egy olyan kiszámíthatatlan térrel szemben, ahol nincsenek tájékozódási pontok, és a hiányzó mezők egy háló réseiként jelennek meg.

Tandori *30 éve halt meg Duchamp, még* című esszéjében az életet értelmezi olyan üresen hagyott térként, ahol a sakk szabályai nem érvényesek, és ennek kapcsán a harmadik sakkversre utal: „Élek, de ezzel akkor kicsoda is él? A legjobb lépés megtalálása. Nekem a tér és idő üresen hagyása... mely célból? Osztatlan mező. A nem jelölendő, így nem is hazug »lépés« (az életben).”⁷⁷ Az élet szabályos sakkjátszmaaként való értelmezése Tandori világában hazugság lenne, mert nincsenek meg azok az egyértelmű tájékozódási pontok, nincs meg a szilárd mezőrendszer és a hierarchia, amely alapvetően meghatározza a sakkot.

Már *A feltételes megálló Két térháló* című versében megjelenik a *Mindenki sziget* alapmintázatát meghatározó *háló* motívuma, amely később is gyakran visszatér Tandori lírájában:

[...] Így nézem ezt a ziláltságon
épp inneni térhálót, a függőlegeset, mely
szinte egy ilyen térháló-arc, blake-i korokból.
Engesztelhetetlen zöld színű; a piszkoson
innen és túl. Nem zár ki és nem zár be semmit.
Közeledik; ez hullámozása. Nem tartóztatja fel
a mögüle – és vele – áradót.
[...] Nagyon megbízható. Csak nincs mire,
ott, abban a kontextusban. Középen, épp ezért,
önkényünk megenged magának lassan két szemívet,
vagy egy lomhán fölcsapó vízimadarat.

⁷⁵ SÓFI Boglárka, *A sakktáblán innen. Tandori Dezső 65. mezőjéről*, Literatura 2010/2., 162.

⁷⁶ *Endgame. Duchamp, chess and the avant-gardes*, kiállításkatalógus, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2016. október 29. – 2017. január 22., 117. (Saját fordítás)

⁷⁷ TANDORI Dezső, *30 éve halt meg Duchamp, még = Uő., Kolárik légvárjai*, Magvető, Budapest, 1999, 49.

A háló nyitott, hullámzó és áteresztő. Megbízhatóságának kérdését ugyanakkor értelmetlenné teszi „a kontextus”. Mintha élőlény lenne, állandóan mozgásban van, zöld, és különböző alakzatok rajzolódnak ki benne. A versben megemlékezik Duchamp és az új szenzibilitás is, a zölden hullámzó háló képe leginkább talán Gyarmathy Tihamér műveit idézi fel. A vers második részének nézőpontja a levegőből közelít egy vízparti településhez, a házak, a víz és az ég három sávja teremti meg a tér geometriai szerkezetét:

Sűrűn, fehéren villogó település, a part
vonala fekete vízzel, mögötte, a sötétebb
zöld-fehér-fekete égig ez három sáv, nem
pontos határu [...]
És közletről majd mintha kirajzolódna a háló,
mellyel partra vonták az egészet; és még közelebről
már csak a négyzetek arányrendszerének különbségei
közül érzékelhető egy-egy dolog számít, közülük vagy
te magad vagy az egyik, és leválik rólad a súly, a perspektíva.

Ahogy közelítünk, egy térkép hálózata rajzolódik ki, amelyet „négyzetek” arányrendszerének különbségei alkotnak. Egy pillanatra megjelenik a háló eredeti funkciója, mintha halászhaló lenne, ugyanakkor egy egész tájat foglal magába. Nem egészen egyértelmű, hogy az E/2. személyű szubjektum a folyamatosan hullámzó háló egyik négyzeteként (azaz hiányként) formálódik meg, vagy az arányrendszer különbségeit kirajzoló vonalhálóval azonosul. A megszólított ugyanakkor mindkét értelmezés szerint egy köztes tér súly és perspektíva nélküli dimenziójában mozog.

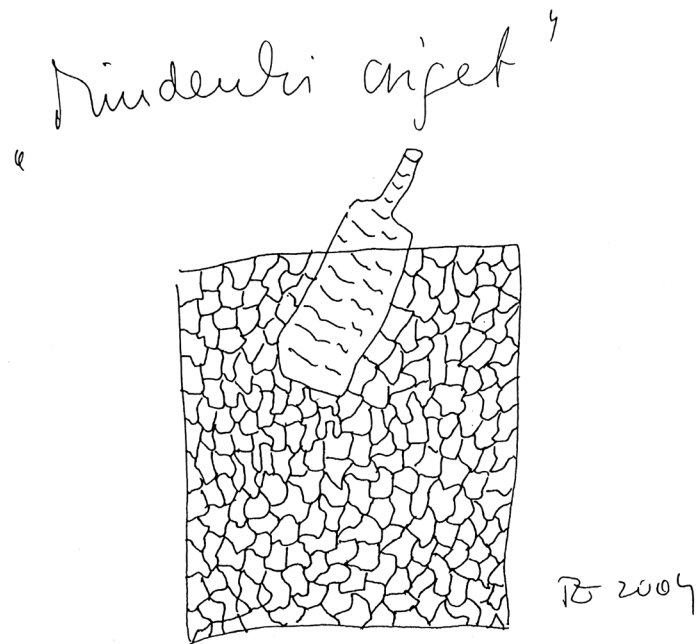
A *háló* motívuma a *Mindenki sziget* esetében a szigetek közötti határra, a határ kiterjedésére, térszerűségére hívja fel a figyelmet. A vonal vastagsága a víz, illetve a víz hiányának tereként válik láthatóvá. A háló a „lény-s-lény közti tér”, a kapcsolat liminalitásának szférája, amely kirajzolja az egyes szubjektumok alakját, vagy – a madarak halála után – a szubjektumok hiányának alakját:

Itt jártak, látom teljes területet,
melyet egyéb ki nem tölt már helyettük:
megannyi hegy-vonalrajz kerület,
jelzés, hogy ami nincs, azt ne feledjük⁷⁸

Ahogy korábban említettem, Timothy Morton olyan hálóként képzei el az egymástól végletesen idegen lények összekapcsolódását, amelyben az egyes szubjektumok léte rögzíthetetlen marad, alakjukat a kapcsolódások formálják meg: „Az egymásbakapcsolódó dolgok hálójá hatalmas, talán mérhetetlenül is. A hálóban minden entitás furcsának tűnik. Semmi sem létezik önmagában, és így semmi sem teljesen

⁷⁸ TANDORI Dezső, *A közel-kerület = Uő., A Legjobb Nap*, 130.

»önmaga«.⁷⁹ A *Mindenki sziget* a szubjektumok hálószerű összekapcsolódását Mortonhoz hasonlóan a nem emberi lények felé is kiterjeszti.



– palackpostával

A *Legjobb Nap* című kötetben jelent meg a rajzvers egyik változata, a „*Mindenki sziget*” – palackpostával.

A „szigetvilág” határára ebben az esetben egy vízzel teli palack került. Ha a palackposta víz és szárazföld határán van, akkor felvetődhet az a kérdés is, hogy melyik oldalon van a víz és hol a szárazföld. A palack miatt megváltoznak az arányok, a szigetek alkotta szárazföld vízzé változhat, és a szigeteket határoló vonalháló mintha csak a víz fodrozódása lenne. Talán éppen ez az áttűnés, a paradoxonok közötti mozgás lehetősége a palackban rejlő üzenet maga, vagyis az üzenet hiánya, ami üzenetté válik. A vízzel teli palackposta üresnek is tekinthető, de a víz a szigetek számára éppen az, ami különbözik tőlük, ami hiányzik közülük, csak a víz tenné őket valódi szigetekké. A palackkal való találkozás által – akár csak egy pillanatra is – a szigetek tengere vízzé változhat.

⁷⁹ MORTON, I. m., 15.

Nemcsak a sziget motívuma, hanem a *Mindenki sziget* topográfiájának szöveges variációi is megjelennek A *Legjobb Nap* verseiben. Az *otthagytott szigetragyogás* a Hvar szigetéről egy madár miatt hazatérő pár sokat ismételt narratíváját idézi fel. Az egyébiránt Juhász Ferencnek ajánlott szövegben a Lánchíd utca felszedett köveinek képe tükrözi vissza a rajzvers mintázatát:

[...] és a gesztenyepördületek közül, egy folyó, egy Nap kell, hogy kitessék a végtelenség hiánya, a szerencse-kocka-kártya-ráksejt-végtelenség, kérded, hogyan élek, mondom, társaimmal, egyikünk, másikunk, előtt-után⁸⁰

A „szerencse-kocka-kártya-ráksejt-végtelenség” szóösszevonás a véletlent és a játékot a rák működésmódjával összekapcsolva utal Tandori szövegeinek középpont nélkül burjánzó önéletrajziságára, amely a hiány és a jelenlét áttűnései által egy állandó hullámzásban lévő háló mintázatát rajzolja ki. Az írás ebben a tekintetben nem pusztán események lejegyzése, hanem egyfajta körkörösséget létrehozva visszahat a nyelvtől semmiképp sem függetleníthető „életre”. A *belső szoba* című versben az íróasztalt fedő újságlapok idézik fel a *Mindenki sziget* térbeli szerkezetét: „Álltam ma egykori szobámban, szomorú voltam elvesztett íróasztalom visszahajózgatásán. Az újságlapokat mintha szigetek szele emelgette volna: és a szigetek a legszebb kékségben maguk voltak a széthullás, a megérkezés: a (nincs) vég.”⁸¹ A saját térként visszakapott íróasztal négyszöge a halott madarak hiányának nyomait őrzi. A sziget a megvalósult és elmaradt utazások kapcsán is gyakran visszatérő motívum, amely Hvar mellett (az utolsó nyaralás szigete a madaras korszak kezdetén) Angliához is kötődik:

[...] Ezért is nem mentem Britanniába; majd, ha ők nem lesznek, akkor majd talán; az milyen is lesz? Ez a Sziget Ország, az lesz az, és a tenger alatti terem, és az emberhangok szólítása⁸²

Az *erőszakosodó suhanás* Nagy-Britanniát Prospero szigetével kapcsolja össze, Shakespeare utolsó drámájára, *A viharra* utalva. A szigetország Tandori lírájában a gyászhoz kapcsolódik, de a párhuzamos valóságok lehetőségének tere is egyben, ahol a halott madarak nevei a lóversenypályán térhetnek vissza.

A szubjektum térbelisége már az első két kötetben sem írható le kint és bent, középpont és periféria metafizikus ellentétpárjai alapján, amelyeket egy folyamatos liminális mozgás bizonytalanít el. Ezen térpoétikák kiterjesztéseként értelmezhető, hogy a hetvenes évek végétől a madarakhoz fűződő viszony kezdi alakítani Tandori lírájának személyes topográfiáját. A *feltételes megálló* versei szerint a madarak gondozása egy dinamikusan változó szubjektív térben zajlik, amelyet folyamatosan átstrukturál a lények mozgása, belső határai ennek viszonylatában alakulnak. A lírai

⁸⁰ TANDORI Dezső, *Az otthagytott szigetragyogás* = Uő., *A Legjobb Nap*, 86.

⁸¹ TANDORI Dezső, *A belső szoba* = Uő., *A Legjobb Nap*, 134.

⁸² TANDORI Dezső, *Az erőszakosodó suhanás* = Uő., *A Legjobb Nap*, 42–43.

szubjektum spaicalitása az embertől különböző Másik relációjában a lakás tereivel, illetve távoli városok egymásra vetülő, sűrűn tagolt térképeivel együtt változik. Az idő nem választható külön az alteritás viszonylatában alakuló tértől, amelyet a madarak halála után a hiány tesz ismét nyitottá a korábban ismeretlen tájak felé. A szubjektivitás ebben az értelemben olyan mozgásban lévő hálóként, vagy folyamatosan alakuló térképként mutatkozik meg, amelyet egymáshoz képest állandóan változó, önálló léttel nem rendelkező csomópontok viszonyrendszere alkot. Ebből a szubjektív topográfiából bontakozhat ki Tandori lírájának ökokritikai olvasata, amely a pluralitás, illetve a nem emberi lények felé kiterjesztett lévinasi etikán alapul. A madarakhoz fűződő viszonyban a versek és prózai szövegek tanúsága szerint egyszerre van jelen a közelség és a feloldhatatlan távolság. Az erős aszimmetria, a közös nyelv hiánya ugyanakkor az intimitás illúziók nélküli megélését teszi lehetővé, ahol a megértés lehetetlensége a nemtudás nyitottságával párosul. A radikálisan idegen Másik érintése felértékelődik a szavak és a dolgok meg nem felelésének tapasztalatával szemben, ugyanakkor ez az érzékiség az alkotás folyamatát kíséri, és csak az íráson keresztül válik hozzáférhetővé. A *Semmi Kéz* című versre visszautalva, tágabb értelemben véve is kijelenthető, hogy Tandori lírájának személyessége a gyengédségnek ezen az egyszerre közeli és távoli, végtelenül finom és törékeny határvonalán mozog.

„Határeset”

A Hosszú nap el és az irodalmi mező az 1990-es évek első felében

A B S Z T R A K T

A tanulmány Borbély Szilárd *Hosszú nap el* című költeményének 1993-ban és 1994-ben zajló, vagyis a megjelenéssel egyidejű fogadtatásának eseményeivel foglalkozik. 1993-ban a vers Nádas Péter bevezetőjével jelent meg, amelyben idézte Balassa Péter, Esterhézy Péter, Mészöly Miklós és Orbán Ottó lelkes véleményét is. Az első dokumentált olvasók azzal a meghökkentő tapasztalattal szembesültek, hogy egy rájuk erős egzisztenciális hatást gyakorló költeményt, amelyet kétségtelenül irodalomként olvastak, nem tudtak elhelyezni az irodalom aktuális terében. Ennek a tapasztalatnak a feltárása és a befogadás további eseményeinek felidézése lehetőséget kínál az irodalmi mező korabeli szerkezetének és működésének vizsgálatára. Az irodalmi mező fogalma ugyan Pierre Bourdieu-tól származik, a tanulmány Itamar Even-Zohar többrendszerűség-elmélete alapján közelíti meg a tárgyát. A tanulmány elveti a nemzedéki logika használatát a jelenségek értelmezésében. Egyik következtetése az, hogy az élesedő kanonizációs küzdelmek, amelyek 1993 és 1997 között jól megfigyelhetők az irodalmi mezőben, a hivatalos kultúra meglétének ideológiája nélkül is a homogenizáció és a központosítás felé terelték a résztvevőket, és ez megnehezítette a kanonizáció folyamatában nem kihasznált dinamikus feszültségek jelenlétének felismerését.

A tanulmány feltételezése szerint az irodalom olyan szimbolizációs folyamatok terméke, amelyek fogalmilag megalapozhatatlanok, és nem csupán azok a törekvések volnának ideologikusak, amelyek az alpnélküliség kitörlésére irányulnak, hanem magukban a szimbolizációs folyamatokban is érvényesül az ideologikusság, mert viszonyban állnak az irodalom aktuális terével, amely ismeri és operacionalizálja a kívül és belül oppozícióját. A mező viszonyai a szimbolizációs folyamat kölcsönhatásainak köszönhetően nagyon gyorsan változnak. Ami az egyik pillanatban még az irodalom provokációjának tűnik, a másikban már nem az. A többrendszerűség felhőszerű képleteket eredményez, épp olyan változékony, kontúrtales, foszló, újraformálódó alakzatokat, amilyenek a felhők. A változás dinamikája ráadásul nem sokkal lassabb, mint a felhők esetében. Márpedig a felhőknek bármely szinkrón ábrázolása, legyen szó leírásról, fényképről vagy festményről, csak az absztrakció absztrakciója lehet.

Borbély Szilárd a *Hosszú nap el* című költeményével lépett be az országos irodalmi térbe. A pálya 1988-ban indult az *Adatok* című verseskötettel, majd 1992-ben folytatódott *A bábu arca* című könyvvel, de ezek viszonylag visszhangtalanok maradtak. Csupán az Alföld közölt mindkettőről recenziót. Az *Adatok* egyetemi kiadványként jelent meg Debrecenben a *Határ-füzetek* sorozatban. Országos terjesztésbe nem került. *A bábu arca* ehhez képest szintet lépett, hiszen a Széphalom Könyvműhely adta

ki, amely akkoriban többek indulását segítette.¹ A Széphalom Könyvműhely azért válhatott a pályaindulások egyik fontos kiadójává az 1990-es évek első felében, mert a kiadó alapító igazgatója Mezey Katalin volt, aki a sárvári diákírók és diákköltők táborának létrejötténél is bábáskodott, és írónemzedékek sorának indulásában vállalt döntő szerepet. Borbély Szilárd, aki 1984-ben maga is meghívást kapott a sárvári táborba, első két kötetével főként a debreceni regionális irodalom közegében számított elismert fiatal írónak. Pozícióját erősítette és későbbi életét jelentősen befolyásolta, hogy írói pályájával párhuzamosan 1992-ben oktatni kezdett a Kossuth Lajos Tudományegyetem Bölcsészkarának Régi Magyar Irodalmi Tanszékén. Az írói és az oktatói pálya együttes művelése, ami akkoriban már nem számított kivételesnek, de megszokottnak sem, sok nehézséggel járt. A debreceni egyetemen őt megelőzően nem oktatott állandó oktatóként országos ismertségnek örvendő író. A helyzet az egyetemnek is új volt, és Borbély Szilárd számára életének végéig szorongást keltő feszültségekhez vezetett.

A *Hosszú nap el* először 1993-ban jelent meg az Alföld májusi számában, majd 1994-ben változatlan szöveggel könyv formában is hozzáférhetővé vált a Jelenkor Kiadó gondozásában. Amennyire visszhangtalan volt Borbély Szilárd első két kötete, az Alföld-beli publikáció annyira fölkavaró és hangsúlyos eseményévé vált a korabeli magyar irodalomnak. A vers az irodalmi kultúra és az olvasási gyakorlatok határaival szembesítette az irodalmi tér szereplőit.² Liminális jellege okán Borbély Szilárdnak ez a műve feltétlenül alkalmas arra, hogy általa az irodalmi tér korabeli működését, mozgásait is vizsgálat tárgyává tegyük. A vizsgálat elképzelhetetlen a vers nyelvi-kulturális interpretációja nélkül, bevonva az értelmezésbe azokat a szöveghagyományokat, amelyekre intertextuálisan utal, vagy amelyeket más módon integrál. Ezt egy másik tanulmányban végeztem el.³ A tanulmány következtetései itt is érvényesek, a megfelelő helyen csupán utalásokra szorítkozom.

Az irodalmi mező fogalmát természetesen Pierre Bourdieu-től kölcsönözöm. Szerinte a kulturális művek tudományának egyaránt vizsgálnia kell az irodalmi mezőnek a hatalmi mezőn belül elfoglalt helyét és időbeli alakulását, a mező belső szerkezetét, valamint a mező egyes szereplőinek viselkedését, amennyiben feltételezzük, hogy az életutak a mezőn belül elfoglalt pozíciók termékei.⁴ Bourdieu-i értelemben az itt következő gondolatmenet részleges érvényű, mert nem foglalkozik a politikai-társadalmi-nyelvi hatalom eloszlásával, rétegzettségével az 1990-es évek első felében. A mező belső szerkezetére, valamint bizonyos szereplők viselkedésére fogok összpontosítani, ami magától értetődően foglal magában hatalmi szempontokat is, de a hatalom megszerzésének, birtoklásának és növelésének módja, valamint a hatalom

¹ Itt indult például Kun Árpád és Vörös István, itt jelent meg 1992-ben Závada Pál *Kulákprése*, az 1990-es évek végén Röhrig Géza verseskötetei, de itt jelentek meg Krasznahorkai László regényei is, a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*, *Az urgai fogoly* és *A Thészeus-általános*.

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Nyelvkritika és lírai hagyomány Borbély Szilárdnál*, It 2020/3., 332.

³ SCHEIN GÁBOR, *Kettős fuga. Borbély Szilárd: Hosszú nap el, Jelenkor 2023/12.*, 1340–1350.

⁴ Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Úzleti Főiskola, Budapest, 2013. 92.

mibenléte az irodalmi mezőn belül más, mint a politikai hatalomé. Az irodalmi mező szerkezetét Bourdieu egy adott szinkron pillanatban homogénnek és statikusnak látja, a konkrét viselkedések pedig szerinte a mezőbe beleírt lehetőségfeltételek felismerését és megvalósítását jelentik. Vizsgálatának tárgya, hogy egy adott író „hogyan tudta betölteni, vagy bizonyos esetekben létrehozni azokat a már létező vagy kialakítandó pozíciókat, amelyeket az irodalmi (stb.) mező egy meghatározott állapota kínált számára, és ily módon hogyan volt képes többé-kevésbé teljes és koherens kifejezését nyújtani azoknak a helyzetfelvételeknek, amelyek ezekbe a pozíciókba potenciálisan bele voltak írva”.⁵ A homogenitásnak és a szinkron állapotok statikus leírhatóságának ez a feltevése jelentősen egyszerűbbé teszi a leíró dolgát, és nagymértékben kiküszöböli a látvány kaotikusságát. Az így nyerhető kép használati értéke mégis csekély marad, mert a szinkron állapotok valójában sosem statikusak. A szinkron jelenségek egymással párhuzamos vagy egymással ellentétes diakrón sorok csomósodásai, amelyekre ezért leginkább a polivalencia és a változékonyság jellemző.

Emiatt Bourdieu mezőelmélete helyett sokkal inkább támaszkodom Itamar Even-Zohar javaslatára, aki a dinamikus rendszerek működésének leírására a többrendszerűség szempontjainak bevezetése mellett érvelt. Even-Zohar javaslata alkalmas arra, hogy általa felismerhetővé váljék a rendszerben rejlő történetiség, és hogy ez a modellalkotás során szétessen egy sor egymástól független történeti eseményre.⁶ A *Hosszú nap el* kortársi recepciójának elbeszélésekor a legfontosabb figyelmeztetés, amelyet Even-Zohartól nyerhetünk, minden bizonnyal az, hogy a többrendszerűségről következően nem szükséges a mezőt egy központtal és egy perifériával elképzelnünk.⁷ De azt sem kell feltételeznünk, hogy a központok egyenrangúak, hatalmi reprezentációjuk ereje egyenlő, vagy hogy az egyes perifériák ugyanolyan távol vannak az erősebb központoktól. Az 1990-es években aktív irodalmi tudatok rendszere nagyfokú heterogenitást mutat, és minden pillanatban a rétegek küzdelmének bonyolult képét nyújtja. Az egyes rétegekhez, központokhoz és perifériákhoz kapcsolódó tudatok elismerésért és befolyásért folytatott küzdelme azáltal lehet képes önmagát kulturális küzdelemként megformálni, ami meghaladja bizonyos személyek pozíciós harcának szintjét, hogy esztétikai-kulturális ideológiák kapcsolódnak hozzájuk, ha mégoly diffúz is a szerkezetük. Ezek az esztétikai-kulturális ideológiák politikai ideológiákkal is összefügghetnek, amire a kulturális mező az 1990-es évek folyamán számos példát mutat.

E rövid elméleti bevezető után visszatérek a *Hosszú nap el* megjelenésének körülményeihez. Az 1993-as megjelenést bizonyos események már megelőzték. Borbély Szilárd a verset elküldte a JAK-füzetek akkori szerkesztőinek, Abody Ritának és Károlyi Csabának. Ha a Széphalom Könyvműhelyről elmondható, hogy a korabeli irodalmi tér egyik kitüntetett belépési helyül szolgált, akkor a JAK-füzetek sorozatra ez még inkább igaz. Az 1990-es évek elejétől húsz éven át nemigen volt a magyar irodalomnak olyan jelentős írói pályája, amelynek indulása idején nem ez a könyvsorozat

⁵ Uo.

⁶ Vö. Itamar EVEN-ZOHAR, *A többrendszerűség elmélete*, ford. AMBRUS Judit, Helikon 1995/4., 437.

⁷ Uo., 438.

kölcsönzött nyomatékok. Borbély Szilárd sem kivétel, de ő majd csak 1995-ben lesz a sorozat szerzője. 1993–1994-ben Abody Rita és Károlyi Csaba igen aktívan szerkesztették a JAK-füzeteket, két év alatt 16 könyvet adtak ki. Kötete jelent meg ekkor többek között Babics Imrének, Bényei Tamásnak, Farkas Zsoltnak, Kemény Istvának, Kőrösi Zoltánnak, Láng Zsoltnak, Németh Gábornak, Simon Balázsnak, Szilasi Lászlónak, Peer Krisztiánnak, Térey Jánosnak. Csupa férfi szerző, amivel a korszak irodalmi nyilvánosságában még nem váltott ki megütközést. Csupa olyan szerző, akik nem „tűntek el”, ellenkezőleg, évtizedekkel később is fontos írói teljesítményekkel gazdagították a magyar irodalmat. Ennél egyértelműbb bizonyítéka a szerkesztői hozzáértésnek nem létezik. Amikor a *Hosszú nap el* kéziratát Borbély Szilárd elküldte a későbbi fejlemények ismeretében kifejezetten jószeműnek bizonyuló szerkesztőknek, visszautasításban részesült. A kézirat elkészültének idejét nem ismerjük pontosan, de valószínűsíthető, hogy 1992 elején már készen állt.⁸ Ekkor Borbély Szilárd nem csak Abody Ritának és Károlyi Csabának küldte el a költeményt, hanem Nadas Péternek is, akit személyesen nem ismert.

Ezen a helyen bővebben is ki kell térnünk a szereplőkre. Károlyi Csaba ekkoriban nem csupán a JAK-füzetek szerkesztője volt, hanem a Nappali ház című folyóiraté is, amely az akkori fiatal magyar irodalom legfontosabb orgánusának számított, és már pusztán küllemével, erős képzőművészeti kapcsolódásaival is kísérletet tett az irodalmi folyóiratok kultúra rendszerváltás utáni megújítására. A Nappali ház egy szegedi egyetemi folyóirat, az 1984-ben indított és 1989-ig működő Harmadkor nyomdokaiba lépett. Az 1989 előtt a hatalom által központosított és ellenőrzött irodalmi rendszer alatti szférából emelkedett ki, ahogyan az 1990-es évek elején a Határ és a Pompeji című folyóiratok is tették. Az 1990-es évek két másik kiemelkedően fontos folyóirata az 1989 áprilisában megindított 2000 és a köztársaság kikiáltásával egy időben, 1989 októberében induló Holmi voltak. A 2000 alapító főszerkesztője az ELTE Régi Magyar Irodalom Tanszékén oktató Horváth Iván volt. A szerkesztőségben helyet foglalt többek közt Bojtár Endre, Margócsy István és Szilágyi Ákos. A Holmi főszerkesztője Réz Pál volt, a szerkesztőbizottságban pedig megtaláljuk a későbbi köztársasági elnököt, Göncz Árpádot. A Nappali ház megjelenése két hónappal követte a 2000-ét. Első száma 1989 júniusában került az olvasók elé. A szerkesztői ekkor Károlyi Csaba, Hévízi Ottó, Kurdi Imre, Orsós László Jakab és Szijj Ferenc voltak.

Fontos közbevetésnek vélem, hogy egy bizonyos perspektívából nézve a 2000, a Holmi, a Nappali ház és a Jelenkor kánonképzése egyetlen nagy rendszert alkotott, amelyet Takáts József 2004-ben írott *Az irodalmi folyóiratok kortárs kánonjai* című tanulmányában szembeállított a Hitel és a Kortárs által képviselt kánonnal. Megállapította továbbá, hogy amíg a Hitel és a Kortárs vezető műne a költészet

⁸ Erre abból következtethetünk, hogy az 1993. májusi publikációhoz fűzött olvasói véleményében Nadas Péter némi bizonytalansággal egy évnél is hosszabbra becsüli azt az időt, amely eltelt azóta, hogy megkapta Borbély Szilárd küldeményét. Vö. NADAS Péter, *Olvasói vélemények*, Alföld 1995/3., 26. Ha feltételezzük, hogy a kézirat elkészülte és kiküldése között is eltelt némi idő, 1992. januárját–februárját jelölhetjük meg az elküldött kézirat befejezésének legvalószínűbb időpontjaként.

volt, legtöbbet közölt szerzői pedig Csoóri Sándor, Tornai József, Nagy Gáspár, Ágh István és Marsall László, akikhez prózaíróként csatlakozott Sütő András és Lázár Ervin, addig a 2000, a Holmi, a Jelenkor és a Nappali ház kánonalakításában prózaíróké volt az elsőbbség, Nadas Péter, Esterházy Péter, Kertész Imre, Krasznahorkai László, Darvasi László, Márton László és Garaczi László közlései látszottak meghatározónak.⁹ Az Alföld az 1980-as évek közepén még a két nagy kánonrendszer köztes terében helyezkedett el, és mindkettővel mutatott átfedéseket, de elsősorban Mészáros Sándor és Keresztury Tibor szerkesztői munkájának köszönhetően csakhamar a Jelenkor, a Holmi és a Nappali ház rendszeréhez csatlakozott, és lett annak fontos alkotórésze. Ami a távlati képet illeti, Takáts Józsefnek alkalmasint igaza van. Közlebről szemlélve viszont mutatkoznak különbségek az általa egy mezőbe sorolt folyóiratok között. Esterházy Péter és Nadas Péter például 1990 és 2000 között egyetlen írással sem voltak jelen a Holmiban, míg a Nappali házban tőlük és róluk is számos írás olvasható. Ha tovább vizsgáljuk a képet, látható, hogy Kertész Imre 1991 márciusában még a Holmiban közölte *Az angol lobogó* című elbeszélését, majd 1991 decemberében egy Gadamer-tanulmány fordítását, attól kezdve viszont egyetlen írással sem tűnik föl a folyóiratban; 2002-ig, vagyis a Nobel-díj odaítéléséig a műveit sem recenzeálják. Ha mindehhez hozzáteszem, hogy Mészöly Miklóstól mindössze egy esszé és egy kisebb levélgyűjtemény jelent meg a Holmiban 2004-ben, egyébként semmi, továbbá 1991 és 2005 között Krasznahorkai László elbeszéléseit is hiába keresnénk a folyóiratban, és az addig 15 évnyi fennállás alatt is összesen mindössze három szöveg képviseli őt, akkor komoly magyarázatra szorulna, miért neveztem a Holmit a korszak legfontosabb folyóiratának, és miért él így a kortársak emlékeztében. Továbbá az is magyarázatra szorul, miért rokonítja Takáts József a Holmit a Nappali házzal, miközben kánonját tekintve sokkal több hasonlóság figyelhető meg a Holmi és a Kortárs között. Már ebből is világosan kiderül, hogy a Takáts József által elkülönített, és nem annyira folyóiratok, mint inkább a Jelenkor Kiadó és az 1996-tól új korszakát kezdő Magvető Kiadó köré épülő rendszer is többközpontú volt, és éles konfliktusok tagolták.

A Nappali ház kiadásában jelent meg 1994-ben a *Csipesszel a lángot* című kiadvány, amely tanulmányokat, elemzéseket közölt a fiatal magyar irodalomról, és egyfajta kánonját kívánta felállítani a Nadas, Esterházy, Mészöly, Krasznahorkai, Tandori és Petri¹⁰ fémjelzte nemzedékek kánonja után.¹¹ A kötet előzménye egy, a József Attila

⁹ TAKÁTS József, *Az irodalmi folyóiratok kortárs kánonjai*, Litera 2004. június 25. <https://litera.hu/magazin/kritika/irodalmi-folyoiratok-kortars-kanonai.html> (Hozzáférés: 2024. február 20.)

¹⁰ A korabeli irodalmi tudat kánonalakító kritikusai közül sem Balassánál, sem Radnóti Sándornál, sem majd Kulcsár Szabó Ernőnél nincs nyoma annak, hogy tisztában lettek volna Kertész Imre jelentőségével.

¹¹ A Nadas és Esterházyt központba állító, Mészöly és Ottlik regényeinek esztétikai tapasztalatához és kultuszához kötött kánon éppen 1993-ban szenvedte el az első komoly csapást. A Buda, Ottlik posztumusz regényének kritikai fogadtatása nem erősítette meg Ottlik és az *Iskola a határon* kultikus pozícióját, ellenkezőleg, jelentősen gyengítette. Margócsy István kritikája, amely ugyanúgy 1993. májusában jelent meg, mint a *Hosszú nap el*, kihívoan vesz búcsút a mítosztól, Ottlik „nagy íróságától”: „Van is tehát a mű, mitikusán nézve talán még inkább van, ugyanakkor azonban egyszerre nincs is, talán úgy

Kör által Mátraalmáson szervezett kritikai műhely volt. A Nappali ház egy konferenciával átvette a kezdeményezést, amelynek színhelye már az ELTE Szerb utcai épülete volt. Akkoriban ott működött az egyetem Esztétika Tanszéke.¹² A *Csipeszszel a lángot* szerkesztését Károlyi Csaba vállalta magára. Az előszót is ő jegyezte. A kiadvány céljait ekképp fogalmazta meg: „Az 1956 után született és nagyjából a 80-as évek közepe táján jelentkezett írók (közülük való a Nappali ház szerkesztőinek jelentős része) eddig megjelent műveit próbálja elhelyezni, elemezni ez a vállalkozás. A dátumok persze, mint mindig, önkényesek, de, mint mindig, valahogy mégsem egészen véletlenek. Úgy tűnik, a »nagy generáció« után (amely szintén nem volt egységes, miként a mostani sem az, ám írói alapállását tekintve mégiscsak rokon törekvésekkel indult, miként a mostani is), szóval az úgynevezett új irodalom után mostanában kezd markánsan megmutatkozni a következő irodalmi generáció. Mennyiben folytatják a fiatalabbak a 70-es években kibontakozó új irodalmat? És mennyiben fordulnak más irányba? A folytonosság vagy a változás-e a jellemző? Milyen utakat jelöltek ki maguknak a kötetben bemutatott szerzők, és mennyire sikerült idáig saját terveiket megvalósítaniuk?»¹³

Az 1970-es évek folyamán kialakított irodalmi kánon esztétikai elveinek és történeti tudatának egyik legfontosabb formálóját az a Balassa Péter volt, akire Abody Rita és Károlyi Csaba is meghatározó tanáraként emlékezett¹⁴ az ELTE Esztétika Tanszékének oktatói közül. A Nappali ház semmiképpen sem kívánt ütközni a fent jelzett kánonnal, inkább esztétikai és nyelvszemléleti bővítéséért, az új nemzedék elismertetéséért és finom hangsúlyeltolódásokért szállt síkra. A kapcsolódást Balassa mellett Nádas és Esterházy személye biztosították. Ők a folyóiratnak is kitüntetett szerzői voltak. Károlyi Csaba 1994-től három évig a JAK elnöki tisztét is ellátta, tehát elmondható róla, hogy a Jelenkort szerkesztő Csuha István, valamint az Alföldet szerkesztő Keresztury Tibor és Mészáros Sándor mellett a fiatal magyar irodalom

lehetne mondani: volt. Hogyan lehet (s lehet-e egyáltalán?) akkor most, sok mítosszal terhelve, egyszerűen elolvasni ezt a regényt? Ha »egyszerűen« olvassuk, nem követünk-e el rögtön bálványrombolást? Ha a mítoszt is figyelembe vesszük (de hisz nem tehetjük meg, hogy ne vegyük figyelembe!), akkor vajon ezt a regényt olvassuk még? Mit tegyen az olvasó, aki a műveket szereti, s csak nagyon kevésbé kíváncsi az alkotó (kultikus? nem kultikus? választott? másoktól ráoktrojált?) szerepeire? Persze ezek a kérdések csak most, a mai pillanatban, a megjelenés pillanatában érvényesek: holnapra, Ottlik szerepének, e szerep fényének kihunyásával maguktól megsemmisülnek – megmarad a mű olyannak, amilyenek ma s majd akkor látjuk és olvassuk, s legfeljebb majd nosztalgikusan vagy szomorúan emlékezhetünk (irodalomtörténetileg) egy nagy író szépen betöltött súlyos szerepére, egy olyan példaadó pálya tanulságaira, mely művei mellett is tudott járulékos jelentőséggel és értékkel szolgálni.” MARGÓCSY István, *Ottlik Géza*: Buda, 2000 1993/5., 57-61.

¹² Köszönöm Takáts József szíves segítségét. Számos értékes információval és megjegyzéssel egészítette ki munkámat.

¹³ *Csipeszszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk. Abody Rita – Károlyi Csaba, Nappali Ház Alapítvány, Budapest, 1994. 5.

¹⁴ Károlyi Csaba ekképp nyilatkozott Balassa Péterről 2003-ban, közvetlenül Balassa halála után: „Ha nincs Balassa Péter, én nem lettem volna irodalmár. Rengeteget köszönhetek neki. Szerettem és szeretem. Olyannak szerettem, amilyen volt. Olyannak szeretem, amilyen. És ez már mindig így lesz.” KÁROLYI Csaba, *Balassa Péterről*, *Litera* 2003. július 18. <https://litera.hu/magazin/tudositas/balassa-peterrol.html> (Hozzáférés: 2024. február 20.)

legbefolyásosabb kapuőrei, kánonalakítói, kritikusai közé tartozott, és mint ilyen, igen nagy befolyással volt az egyes írói pályák indulására.

Most pedig térjünk vissza a *Csipeszszel a lángot* előszavában megfogalmazott elvekre. Jól látható belőle, hogy Károlyi Csaba megerősíti a 19. század irodalmi mozgásaiban, például az 1830-ban alapított Kisfaludy Társaság létrejöttében már erőteljesen szerephez jutó nemzedéki elvet. Ez az elv az irodalomtörténeti folyamatok leírásában azóta is megkerülhetetlenül jelen van.¹⁵ Irodalomtörténet-írásunk és a kritikai gyakorlat újra meg újra megerősítette azt a történeti logikát, amely az irodalom történetét többé-kevésbé homogén nemzedékek jelentkezésének, önmegfogalmazásának, konfliktusos, szakadásokkal és szakításokkal tagolt vagy követésként leírható folyamatként látta. Ez az elv a 20. századi modernség történeti rendszerét is formálta azáltal, hogy a korszak gyújtópontjába a hagyomány a Nyugat folyóiratot állította, a Nyugat szerzőit pedig három egymást követő generáció konfliktusoktól terhelt, de koherens, folytatolagos terében vázolta föl. A nemzedéki elv drámai dinamikát kölcsönöz az irodalomtörténeti narratíváknak, amely a tér elfoglalásának és megtartásának törekvéseit cselekményesíti. Hátránya ennek az elbeszélésformának, hogy homogén egységet képez az azonos évszámú, de adott esetben eltérő poétikákat követő, más szerepértelmezésben érdekelt írókból. Vagyis csak a legszembetűnőbb ellentéteket, különbségeket képes kezelni, és ezek felmutatásakor minden más finomabb különbséget háttérbe szorít. Ettől eltérő történeti logikájú irodalomszemléletre Kulcsár Szabó Ernő tett javaslatot 1993-ban *A magyar irodalom története 1945–1991* című rövid összefoglalásában, amikor beszédmódok és nem nemzedéki szituációk különbözőségéből indult ki. A többrendszerűség felvázolására a nemzedéki elv egyértelműen alkalmatlan, mert nagymértékben homogenizál, statikus képet közvetít és központosít. Úgy vélem, modellként súlyosabb károkat okoz az elbeszélésben, mint amilyen hasznos hajt az egyszerű képletek felvázolásával, ezért a használatát helytelenítem. A beszédmódok alterálása alkalmasabb eljárásnak tűnik, de mivel Kulcsár Szabó nem szakított a fejlődési elv alkalmazásától, és a korszakküszöb fogalmának cselekményesítő funkciót kölcsönözött, a többrendszerűség működésformáit neki sem sikerült mélyebben feltárnia.

A generációs logikából adódóan Károlyi Csaba előszava meglehetősen homogén képződménynek tekinti a nemzedéket. A homogenitás a történeti szituáció feltételezett hasonlóságából vagy azonosságából adódik. Azért nevezem feltételezettnek

¹⁵ VADERNA Gábor így látja a nemzedéki elbeszélések kialakulásának és megerősödésének egyik fontos okát: „E műveltség egy mondai hőskorból vezet el a 19. század modernizálódó Magyarországra, a kortárs irodalom mindennapjaiban azonban nem is a felkínált irodalomtörténeti vízió jelentette a legnagyobb kihívást, hanem az, hogy a folytonos történetként megalkotott rekonstrukció miképpen kapcsolódott a jelenkor irodalmához. A jelen felé vezetett, a nem egyszer a jövőre nézve is jóslatokba bocsátkozó irodalomtörténeti elképzelések szerzői ugyanis szükségszerűen érvényesítették preferenciáikat a kortárs irodalom megítélésében. Ily módon sajátos helyzet alakult ki: miközben a történeti anyag feldolgozásában az irodalomtörténészek egymás munkáira támaszkodtak, s jobbára az elődök által kezdett történeti konstrukciókat építették tovább, a történet végpontját – mivel időközben az idő is halad – egyre előrébb tolták. Ez az egyik legfontosabb oka annak, hogy a 19. században kialakult az irodalom történetének nemzedéki elbeszélése.” VADERNA Gábor, *Az irodalom rendi intézményrendszerétől a polgári intézményekig (kb. 1830-tól kb. 1905-ig)* = *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2011, 436.

a történeti szituációt, mert a személyes történeti helyzetek interpretációs módjai, kontextusai és mediális technikái nagy különbségeket mutathatnak egymáshoz közeli időpontban született szerzők esetén is. A diszpozicionális különbségek tehát alkalmasint nagyobbak és széttartóbbak, mint amit Károlyi a nemzedékeket szinguláris egységként szemlélve feltételez. Minden ilyen logika arra kényszerül, hogy kiválassza azokat a szerzőket és azokat a műveket, amelyek az adott nemzedéket reprezentálják.

A *Csipesszel a lángot* egyik bevezető tanulmányát Takáts József jegyzi. *Rövidtörténet, 1986, posztmodern* című tanulmányának utolsó bekezdésében a hasonlóságok mellett felhívja a figyelmet az általa tárgyalt szerzők nagyfokú különbözőségére is. Ezzel távolságtartását fejezi ki a nemzedék homogén szemléletével szemben. A különbségek mibenlétét és okát azonban nem fejt ki. Takáts József és a másik előszót jegyző Szirácz Péter is a prózairodalmat szemléli. A kötetben általában is sokkal több szó esik a prózairodalomról, mint bármi másról. Ez világossá teszi, hogy a fiatal korosztályhoz sorolható kritikusok várakozásai elsősorban a szépprózára összpontosítottak. A nemzedék sajátos műfaja Takáts szerint a rövidtörténet volt. Az általa reprezentatívnak tartott névsor azonban tartalmaz költőket is. A fiatal irodalom recepciója az 1986 utáni időszak, vagyis az *Emlékiratok könyve* és a *Bevezetés a szépirodalomba* megjelenését, egyben az 1989-es rendszerváltást követő periódus legfontosabb fiatal íróinak Kemény Istvánt, Németh Gábort, Garaczi Lászlót, Darvasi Lászlót és Szijj Ferencet tekintette. Takáts ezt a névsort Láng Zsolttal és Solymosi Bálinttal bővítette.¹⁶ A következő áttekintő tanulmányt jegyző Szirácz Péter Szijj, Darvasi, Garaczi és Németh helyét ugyanígy rögzíti a fiatal prózairodalomban, és hozzájuk a valamivel idősebb Kukorelly Endrét és Márton Lászlót, valamint Hazai Attilát társítja.¹⁷

Itt csupán mellékesen jegyezhető meg, de semmiképp sem hagyható figyelmen kívül, hogy a korszak fiatal szerzőinek és kritikusainak tudatában női alkotók elenyésző számban voltak jelen. A *Csipesszel a lángot* két női alkotóra tér ki részletesen, Imre Flóra és Tóth Krisztinára. 1989 és 1997 között a JAK-füzetek sorozatában 46 könyv látott napvilágot. Közülük egyetlen egynek nő a szerzője. Babarczy Eszter *A ház, a kert, az utca* című tanulmánykötete az időszak végén, 1996-ban jelent meg. Babarczy 1990 és 1994 között maga is a Nappali ház szerkesztője volt, vagyis ahhoz a körhöz tartozott, amely ekkor jelentős befolyással rendelkezett a nemzedéki értéktudatokra, hierarchiaképzésre. A következő női szerző a sorozatban Tóth Krisztina lesz 1997-ben. A női szerzők jelenlétének aránya a fiatal irodalom reprezentatív könyvsorozatában sokkal kedvezőtlenebb képet mutat a rendszerváltást követő években, mint amilyen a rendszerváltás előtt bármelyik nagy könyvkiadó programjában megfigyelhető.

A korszak irodalomképét formáló fiatal kritikusok és szerkesztők tudomása szerint tehát a fenti szerzők formálták és szimbolizálták leginkább az úgynevezett fiatal nemzedék arculatát. Ha áttekintjük a *Csipesszel a lángot* tanulmányait, esszéit, abban a meglepetésben lehet részünk, hogy miközben a szerzők liberális kulturális elveket vallanak, az irodalmi mezőt meglehetősen homogénnek képzelik el, és annak

¹⁶ TAKÁTS József, *Rövidtörténet, 1986, posztmodern = Csipesszel a lángot*, 11.

¹⁷ SZIRÁCS Péter, *Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában = Csipesszel a lángot*, 26–28.

többrendszerűségéről nem kívánnak tudomást venni. A jelenség nem igazolja Even-Zohar azon feltételezését, hogy „a többrendszerűség kényszerítő ereje érvényesnek bizonyul a kiválasztás, a beavatkozás, a megerősítés, a kihagyás stb. menetében is”, és azok, „akiket a művek »tényleges« létrejötte” vonz, „nem tudják kikerülni annak a bizonyos több rendszernek a számbavételét, melynek termékével történetesen foglalkoznak”¹⁸. Úgy tűnik, hogy az élesedő kanonizációs küzdelmek, amelyek 1993 és 1997 között jól megfigyelhetők az irodalmi mezőben, a hivatalos kultúra meglétének ideológiája nélkül is a homogenizáció és a központosítás felé terelték a résztvevőket, és ez megnehezítette a kanonizáció folyamatában nem kihasznált dinamikus feszültségek jelenlétének felismerését.

A nemzedéki arculat megformálásához minden elbeszélésnek szüksége van olyan szerzőkre is, akik kevésbé szervesen kapcsolódnak a nemzedékhez, és poétikai elveikben, gyakorlatukban többé-kevésbé elkülönülnek tőle. Ilyen szerzők híján, vagyis a liminalitás terének kijelölése nélkül a nemzedék megrajzolt képe különösen olyan esetekben maradna kontúrtales, amikor az új nem ütközik meg a régivel, hanem lényegi vonatkozásokban folytatónak látja magát. A *Csipesszel a lángot* ilyen kapcsolatot vázol az Esterházy és Nádas fémjelezte nemzedék, valamint az 1980-as években indulók között. Borbély Szilárddal a csoportkép résztvevőjeként a közös arcultattól különböző, magányos alkotó pozíciójában találkozunk, akinek éppen ezért csupán funkcionális és mellékes szerepe van a nemzedéki közös felmutatásában. Miközben az említett szerzőkre a *Csipesszel a lángot* több fejezetben kitér és portrétanulmányt is szán nekik, az ő munkáit csupán Horkay Hörcher Ferenc tárgyalja mintegy két oldal terjedelemben. Ez a két oldal a *Hosszú nap el* megjelenésére reflektál. Horkay Hörcher e mondatokkal vezeti be tanulmányát, amely Borbély Szilárd mellett Kun Árpád és Babics Imre egy-egy munkáját szemléli: „Ha mindenki egy irányba tart, érdemes elindulni az ellenkező úton. Ez lehetne a tézise az alább következő dolgozatnak, amelyben az újabb költő-nemzedékek három tagjának egy-egy ilyen irányú kísérletét szeretném szemügyre venni.”¹⁹

Horkay Hörcher Ferenc rövid elemzésének attitűdje elüt a kötet többi tanulmányáétól. Nem méltat, hanem bírál. A bírálat tárgya azonban láthatóan zavart kelt benne, mert elbizonytalanítja magának az irodalomnak a fogalmát. Kiindulásképp azt állítja, „archaizáló szándék vezette Borbély Szilárdot”,²⁰ de hogy az archaizálás mihez tér vissza, vagy mit elevenít fel ironikusan, annak felderítésével adós marad. Ehelyett újabb fogalmat, elemzési szempontot vezet be, és az archaizáló törekvések jelenlétét immár tagadja: „Hosszúverse a gondolati tisztázás lehetőségének megtagadását jelenti, az érzelmeknek való átengedettséggel bizonyítéka. Illetve hadd pontosítsak: tudatosan a tudatalatti felderítésére vállalkozik. Ez az ízig-vérig modern (tehát semmilyen tekintetben nem archaikus) kísérlet keresi – és tegyük hozzá, találja meg – kifejező formáját abban a kántáló, jambizáló verstípusban, amely szuggesztív módon

¹⁸ EVEN-ZOHAR, I. m., 440.

¹⁹ HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Néhány újabb hosszú versről = Csipesszel a lángot*, 85.

²⁰ Uo., 87.

idézi föl a felderíteni vágyott érzésvilágot.”²¹ Hogy mit ért a kritikus a tudatalatti olyasféle feltárásán, amely a tudati kontroll mellőzésével átengedi a beszéd terét az érzelmeknek, azzal kapcsolatban a szöveg a szürrealizmusra tesz egy kidolgozatlan utalást.

A szürrealizmus hagyományaihoz azonban legföljebb távoli kapcsolat fűzheti a szöveget. Horkay Hörcher valószínűleg az automatikus írás gyakorlatára gondolt, amikor a tudati kontroll kizárását emlegette. Az automatikus írás szürrealisták által propagált eljárása a szabad asszociációt tette a kísérleti költészet alapjává. Nem zárható ki, hogy Horkay Hörchernek a *Szabad-ötletek jegyzéke* is eszébe jutott a vers kapcsán.²² Jóllehet a *Hosszú nap el* esetében nem tudunk semmiféle analitikus terápiához fűződő kapcsolatról, amilyen József Attila műve esetében dokumentált, érdemes felidézni, hogy a *Szabad-ötletek jegyzéke* éppen azzal ejtette zavarba az utókort és 1990-es közreadása után a recepciót, hogy irodalomnak tekinthető-e egyáltalán, és hogy odasorolható-e azon hagyatékreszekhez, például a levelezéshez, amelyek megismerésére akkor is igényt formálhat a nagyközönség, ha nem publikálásra szánt, magánjellegű szövegekről van szó.²³

De vajon mi teszi alkalmassá a tudatalatti említését, általában véve a pszichoanalízis diszkurzusba vonását arra, hogy általa egy intézményesen irodalminak tételezett szöveget (hiszen megjelent egy irodalmi folyóiratban) az irodalmi tér peremére helyezzenek? Amíg József Attilánál a dramatikus emlékezet provokatíván visz színre – még a megjelenés idején is tabusított – szexuális szimbólumokat, továbbá ödipális képzeteket, az apa és az anya meggyilkolásának fantáziáit, Borbély Szilárd versében ilyenek nem találhatók. Amikor Horkay Hörcher a tudatalatti felderítését az érzelmeknek való kiszolgáltatottsággal és a gondolati tisztázás képességének elvesztésével azonosítja, akkor egy, a pszichoanalízis kialakulásával egyidős konzervatív félelemre építi értékítéletét. A pszichoanalízis egy újfajta, énközpontú etika kialakulását kez-

²¹ Uo.

²² Vö. VALACHI Anna, „Láttam, hogy a mult meghasadt”. *Terápiás modellből mágiikus önteremtési rítus*, *Thalassa* 2000/2–3, 3–26.

²³ „A *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*, József Attilának ez a megrázóan különös szabad asszociációs írása sok vitát gerjesztett. A szocializmus időszakában mindenekelőtt azt, hogy irodalmi alkotás-e vagy csak egy beteg ember látlelete. Tehát az olvasók bekukucskálhatnak-e az emberi lélek mélyén őrzött, titkolt gondolatokba, erotikus fantáziák által gerjesztett képzetekbe, jelenetekbe, emléktöredékekbe, vagy pedig mindez az intimitás úgy kezelendő, ahogy a betegségben kiszolgáltatott ember szóbeli, testi megnyilvánulására vonatkozó etikai szabály előírja. Miközben értelmiségi körökben kézről kézre terjedt az ún. analitikus napló gépelt, sokszorosított változata, a József Attila-kutatás is meghasonlott. Mérvadó tekintélyek nem értettek egyet (s azóta sem értenek egyet) a nyilvánosságra hozatallal, mások, a fiatalabb generáció képviselői viszont erősen szorgalmazták azt. Így aztán a rendszerváltozás időszakában, a tabudöntögetés mámorában elhárult az akadály, s a *Miért fáj ma is* kötetben szakszerű szöveggondozással, kísérő tanulmányok körében megjelent a sokáig hozzáférhetetlen irat. Nem változtatta meg a József Attiláról való gondolkodásunkat. Nem vált csemegévé, fiatalok nem csámcsogtak az obszcén, trágár kifejezéseken, nem akadt (szerencsére) senki, aki ki akarta volna játszani ezt a szöveget más művekkel szemben – tehát nem igazolódtak be a korábbi aggodalmak. Ugyanakkor a szakirodalomban sem hozott áttörést a most már legálisan idézhető, hozzáférhető alkotás. Mindmáig nem született meg monografikus igényű feldolgozása, amely a töredékhalmozatot megalkotó (vagy szétrobantó) gondolatrendszer – filozófiai, pszichológiai, pszichoanalitikai, alkotáslélektani elveket, meglátásokat – éppúgy feltárta volna, mint a szövegstruktúrát, illetve a szöveg filológiai adatait.” N. HORVÁTH Béla, *Kinek írta József Attila a Szabad-ötleteket?*, Forrás 2005/4. 50.

deményezte. Ez az etikai szemlélet „egy olyan individuumból indul ki, amely az identitását szekunder szocializációjának következtében pszichológiai beavatódásából építi fel, ez pedig viszonylagossá teszi vagy hegeli értelemben megszünteti a család közegében végbemenő elsődleges szocializációt. [...] Azok a különféle technikák, amelyek a pszichoanalízisből vagy azzal párhuzamosan alakultak ki, kulturális készségekként foghatóak fel, amelyek arra ösztönzik az egyént, hogy a (poszt)modernség szimbolikussá váló kozmoszában eligazodjék”.²⁴ Ebben a tekintetben a pszichoanalízis egyszerre bizonyult a modern irodalom szövetségésének, inspirálójának és ellenfelének. Hiszen az irodalom ugyanezzel a kihívással fordul az olvasóhoz, és eközben létrehozza saját mítoszait. Ez az egyik, talán a legfontosabb oka annak, hogy a pszichoanalízis utalásrendszerének vulgáris bevonása alkalmas lehet egy irodalmi szöveg irodalmiságának elutasítására. Megjegyzem, hogy amikor 2017-ben németül is megjelent a *Szabad-ötletek jegyzéke*, magától értetődően irodalmi szövegnek tekintette a recepció, aminek az oka a német irodalmi hagyomány eltérő jellegében, az önanalízishez fűződő eltérő kulturális viszonyban keresendő. Ez a megfontolás segíthet abban, hogy Horkay Hörcher jellemzését elsősorban egy diszkurzus alkalmazásának tekintsük, amely a mű által kiváltott provokációra felel.

Az Alföld 1993. májusi száma Nádas Péter, Esterházy Péter, Mészöly Miklós, Balassa Péter és Orbán Ottó nyilatkozatával együtt közölte Borbély Szilárd költeményét. Történt ugyanis, hogy Nádas sokáig nem olvasta el a küldeményt, majd amikor megtette, eljuttatta a művet néhány író barátjának. Mindegyikük nagy elismeréssel állt mellé. Az ilyesféle melléállás, a korabeli irodalmi kánon legtöbbszörre értékelt szerzőinek ilyen demonstratív felvonulása egy konkrét mű érdekében példa nélküli volt a rendszerváltás utáni magyar irodalomban. A tekintélyelvű megszólalás a mező szereplőinek nem jelentéktelen részében minden bizonnyal ellenérzéseket szült. A megszólalók együttes súlya, kulturális tőkéje és befolyása, egyszóval hatalma a korabeli magyar irodalomban ugyanis felmérhetetlenül nagy volt, ami néma tiltakozást, ellenállást is kiválthatott. A gesztus emléke és az irodalmi indulás körülményei egy időre hozzátapadtak Borbély Szilárd személyéhez, amit később ő maga is erősített azzal, hogy a József Attila Kör kiadásában 1995-ben megjelent *Mint. minden. alkalom* című verseskötetét Nádas Péternek ajánlotta. Érdemes azonban közelről is szemügyre vennünk a nyilatkozatok retorikáját. Az elismerések ugyanis nem azonos mértékűek, és több esetben a bírálatokhoz hasonló retorikával rögzítik, hogy a költemény provokációt jelent és kikezdi az irodalom általánosan elfogadott kereteit, fogalmát.

Nádas Péter a költeményt a hatásával azonosította. A hatás pedig az ő esetében a lehető legszemélyesebb. Beleíródik a személyiség legintimebb szenvedésének, közvetlenül talán nem is verbalizálható fájdalomainak történetébe, és fordulatot idéz elő bennük, amennyiben tudatosítja, hogy az elmagányosító, személyes szenvedés nem maradéktalanul saját, hordozza a kollektivitás potenciálját. Ez általában véve az irodalom sajátossága. Nádas tehát egy bizonyos irodalomszemlélet feltételezése mellett az irodalom közepébe helyezi a művet, akkor is, ha Nádas érvelése ezt nem tudja

²⁴ Wolfgang MÜLLER-FUNK, *Die Kultur und ihre Narrative*, Springer, Wien – New York, 2008, 220.

kellőképpen alátámasztani. Az érvelés hiányosságai feltehetőleg Nádas olvasói karakterével függenek össze. Esszéiben sokszor és sok változatban elmondta, hogy öt mások írásaiban az írás anyagában megnyilvánuló, az írás anyagával birkózó karakter, az írói alkat érdekli. Ezzel lép párbeszédbe. *Alkat és szövegszerkezet* című rövid esszéjében, amely 1994-ben, vagyis az itt vázolt események időbeli közelségében keletkezett, ekképp fogalmazott: „Az író alkatáról, mely tudásának szintje és állaga mögött rejtetik, inkább egyes mondatainak szerkezete, illetve a szöveg belső tagolt-sága árulkodik. Bekezdésekben árulja el alkatát; úgy, ahogy a megfigyelés és az észlelés, tehát maga az írói gondolkodás is mindig a bekezdésekben halad előre, vagy topog egy helyben.”²⁵ Nádas számára tehát az olyan esztétika, irodalmi, közelebről nézve narratológiai tárgyak, mint a bekezdés vagy a mondat nem esztétikai és nem irodalmi információkkal szolgálnak. Az irodalom nem irodalom. Az irodalom egyfelől az, ami, mondat és bekezdés, másrészt önmaga transzcendenciája.²⁶ Az irodalom transzcendenciája Nádas olvasásmódjában elsősorban az írói karakterre vonatkozik, számára ez a nyelvben közvetlen kimondással nem megjelenő másik. Ez az, amit kapcsolatba hoz saját karakterével, pszichés fejlődésével, vagyis ez az, ami számára az irodalom kollektív potenciálját elsődlegesen hordozza.

Nádas pontosan rekonstruálja a vers rá gyakorolt hatásának történetét. Az első fázis a rémületé, ami arra készítette, hogy félretegye a küldeményt. A szövegben ezután többször is előkerül a félelem és a kellemetlenség érzésének emléke. A második fázis ennek az elfogadását hozza: „Hónapok teltek el. Jött egy napfényes reggel. Borbély Szilárd drámai jambusai visszataszítottak abba az állapotba, amelyben a fiatalságomat töltöttem. Abba a legmélyebb, megnevesíthetetlen szenvedésbe, gyászba és depresszióba, amiről azt hittem, csak engem illet, hiszen meg is volt rá minden jó okom.” A szenvedés, a gyász és a depresszió személyes állapota a következő mondatokban a szabadságtól való megfosztottság kollektív európai léttapasztalatával válik azonossá: „És még csak nem is egy ország, egy egész földrész tocsogott és tipródott a saját bajában, melyet nem tudott megnevezni, s ezért aztán hazudott, felejtett, cselezett, csalt és lopott, amíg valamennyire kiverelkedte magát ebből az állapotából, hogy gyorsan elfelejtse, amiből kiverelkedte magát.” A mondat hatalmas ugrást hajt végre a személyestől a kollektívig. Amikor Nádas a kontinens 1989 előtti kollektív léttapasztalatának kifejeződéseként olvassa a verset, olyan széles és általános politikai-történelmi keretet vázol, amelyben a vers mint szöveg értelmezése lehetetlenné válik, poétikai sajátosságai felszámolódnak. Hiszen ezen a ponton nem a versről van szó, hanem arról az állapotról, amely a vers hatására visszatért, és arról a korszakról, amely ebbe az állapotba taszította azt a fiatalembert, aki mérhetetlenül szenvedett a szabadság hiányától.

²⁵ NÁDAS Péter, *Alkat és szövegszerkezet* = Uő., *Esszék*, Jelenkor, Pécs, 1996, 51.

²⁶ Ez a belátás az alapja Bagi Zsolt *A körülrás* című könyvének, amely máig az egyik legkiválóbb értekezés Nádas prózájáról: „célunk az irodalmi nyelv immanenciájának és az attól nem elválasztható, de azt meghaladó transzcendenciának a vizsgálata. [...] Nem gondolhatjuk azt sem, hogy az irodalmi nyelv olyan sajátosságokkal bírna, amelyek gondos számbavétele mintegy feltérképezhetné és megjeleníthetné az irodalmi nyelv lényegét. Az irodalmi nyelv ugyanis mindig rendelkezik a nem-megjelenő mozzanattal is, amely öt elsősorban megkülönbözteti a kommunikáció megjelenőjétől.” BAGI Zsolt, *A körülrás*, Jelenkor, Pécs, 2005, 9.

Nádas bevezetője a megkérdezett kollégák véleményei közül elsőként Orbán Ottóét idézi. A nyilatkozók közül ő az egyedüli költő, bizonyos értelemben tehát kompetensebb a többiekénél. Orbán az alkotás oldalán a szolid mesterembség és az örületen túli zsenialitás, a megértés szférájában pedig megint csak az intelligens irodalmi mesteremberek és a mélyebb ösztönös értés romantikus ellentétébe ágyazva beszél a költeményről. A romantikus közhelyek felvázolása után egy irodalmi kiméra megalkotásával sodorja magát olyan túlzásokba, amelyek jócskán megnehezítik, hogy a véleményét komolyan lehessen venni: „A te ösztönöd működik jól, az intelligens szerkesztők csak odáig jutnak, ameddig az irodalom engedi őket: észreveszik, hogy ebben a versben egy dilettáns kísérti az Istent, de nem veszik észre a dilettáns téboly lautréamont-i méretét – Juhász Ferenc tempója beoltva Esterházy *Függőjével* és a *Kaddissal*, míg meg nem születik belőlük Bach *Máté-passiója* affektált, parnasszista jambusokban. Persze, hogy örület, csak éppen nagyszabású.” A diszkurzuskritika eszközeit használva azonban kiderülhet, hogy Orbán Ottó a *Hosszú nap el* határsértő jellegére utalt. Arra, hogy bár a költemény megidéz irodalmi mintákat és előzményeket, a végeredmény mégis olyan hibrid, egyszersmind olyan nagyszabású alkotás, amely érzékelése szerint kilép az irodalom itt és most elfogadott ízléskeretei közül. A pozíció kijelöléséhez két olyan kategóriát használ, amelyek bár jelentésükben igen bizonytalanok, performatív hatásuk annál erőteljesebb. Mind a dilettantizmus, mind az örületség kategóriája külön-külön is kiválóan alkalmas a kívülség állapotának megteremtésére, egymással összekapcsolva még inkább azok lehetnek, hiszen egyszerre hozzák játéka a modern irodalom két legkiterjedtebb és legbonyolultabb határőrizeti rendszerét, az esztétikait és a pszichiátriai. Orbán Ottó azonban a két kategóriát egymás ellen fordítja. Érvelésének lényege az, hogy létezik olyan örület, amely méreténél, jellegénél fogva kikezdi az esztétikai határőrizet közelebről meg nem határozott előfeltevéseit. Mivel az örületről szóló diszkurzus az antikvitás kora óta a patologizáció és a szakralizáció pólusai között mozog, ilyen elmozdításra a diszkurzus hagyományja lehetőséget kínál. Közismert, hogy a német Sturm und Drang, majd a koraromantika filozófiai irodalma hozott fordulatot az örület irodalmi diszkurzusában. Az örület mint az új költészeti, esztétikai beszéd- és alkotásformák legitimációjának meghatározó eleme az értelem monopóliumát is hivatott volt megtörni a világ megismerésének és ábrázolásának rendszerében.

Az örület a 18. század végétől kezdve nem a patologizáció egyoldalúságában, hanem az új diszkurzus ambivalenciájával jelenik meg. Az örület szóbahozásának funkcionális karakterét erősítheti az affektáltság említése. Nem egészen világos, mit ért ez alatt Orbán Ottó. Utalhat a jelző a jambusok mesterkéltségére. Esetleg rejtett bírálatot is kifejezhet, azt, hogy a műtől nem idegen a szenvedés, az olvasó érzelmi bevonásának mint szándéknak az eltúlzása, áthajlása ízlést sértő manipulációba. De Bach *Máté-passiójának* társaságában jelenthet a jelző valami egészen mást is. A zenei affektusoknak a barokk korszakban meghonosodott elmélete annak a gyakorlatát foglalta össze, hogy a zene vagy az énekelt dallam miként lehet képes a témához illeszkedő, azaz a szövegben kódolt affektusokat zeneileg megjeleníteni és fokozni. Az affektáltság jelzője tehát Orbánnál jelentheti azt is, hogy a költemény az érzelmek

megjelenítésének nyelvét igyekszik megújítani a kortárs költészetben, barokk előzményekre támaszkodva.

Amikor így Orbán Ottó az irodalom fennálló keretein kívülre helyezi a költeményt, nem az utóbbiról mond ítéletet, hanem az irodalom esztétikai elvekben megalapozott határőrizeti rendszerét tekinti alkalmatlannak arra, hogy az ilyen jellegű értéket érzékelhetővé tegye. Hogy milyen premisszák alapján, milyen elvek szerint működik ez a hátőrizet, amelynek jegyében szerinte volnának olyanok, akik dilettáns alkotásnak minősítenék a *Hosszú nap el-t*, arra a rövid vélemény nem tér ki. Nem is dolga, hogy megtegye, hiszen magánlevélben közölt véleményt fogalmaz meg. Megjegyzem azonban, hogy nyilvánosan senki nem bélyegezte Borbély Szilárd költeményét dilettánsnak.

Balassa Péter véleményének egy részlete ugyanabba az irányba mutat, mint Orbán Ottóé: „Jelentékeny beszéd ez, s mint minden, ami igazán jelentékeny és beszédes, veszélyezteteti, megkérdőjelezi azt a közeget, ez esetben a költészetet, amelyben megszólal.” Ennek az érvelésnek nincsen szüksége sem a dilettantizmus, sem az örültség kategóriájára ahhoz, hogy ugyanolyan pozíciót jelöljön ki Borbély Szilárd költeménye számára. Balassánál a jelentékenységi és a közeg épségét veszélyeztető laterális okozati viszonyban kapcsolódik egymáshoz (mivel jelentékeny, veszélyezteteti a közeget, és mivel veszélyeztetni képes a közeget, alighanem jelentékeny). A jelentékenységi ebben az értelemben nem pusztán esztétikai értékességet jelent. Többet és mást is, hiszen az ízléstér sohasem tisztán esztétikai megalapozottágú, de hogy pontosan mit, arról Balassa implicit állításokat sem tesz. A véleménye ráadásul olyasféle totalizálást („minden”) tartalmaz, amely a jelentékenységekben mutatkozó különbségekre is vakká teszi a kijelentést, arra tehát, hogy a művek sokféle módon és okból lehetnek jelentékenyek. Továbbá arra vonatkozó utalásokat sem tesz, hogy szerinte mit foglal magában az a láthatatlan szerződés, amely alapján a közeg működik, és milyen módon, mivel sérti meg Borbély Szilárd költeménye ezt a láthatatlan szerződést.

A megszólalók közül senki nem állítja, hogy Borbély Szilárd verse nem irodalmi mű. Azt viszont kétségesnek látják, hogy a fennálló irodalmi téren belül elhelyezhető-e. Ezek szerint létezik olyan szöveg, amely minden kétséget kizáróan irodalmi mű ugyan, de nem helyezhető el az irodalom éppen adott keretei között, vagy legalábbis kétséges az odatartozása. E gyanúból nyilvánvalóan következik a belátás, hogy az éppen alakuló irodalom nem azonos az éppen keletkező irodalmi művek összességével. Vagyis az irodalom jellege, létrejöttének törvényszerűségei különbözhetnek az irodalmi művek létrejöttének törvényszerűségeitől. Másrészt az elhangzott mondatokban ott lappang egy másik gondolat is. Az, hogy az irodalom térszerű, és vannak határai. A megszólalók számára azonban problémát jelent, hogyan képzeljék el az irodalmat határolt térként. A nagyszabású állítások gondolati bizonytalansága, az argumentáció feltűnő hiánya, a paradoxonok sorjázása valószínűleg ennek a talánynak is betudható.

A talány persze találékonyaságot szül. Mészöly Miklós kibővíti a problémát. Számára az irodalom térszerűségét az olvasó megszólításának módja hozza létre, és nem magát a művet, hanem annak egy lényeges aspektusát utalja az irodalom terén kívülre. Azt, ahogyan a vers az olvasóját megszólítja. „Határeset. Majdnem irodalmon kívülien

szólítja meg az olvasót”. Ha azt várnánk, hogy ennek az aspektusnak a megkülönböztetése feloldja a paradoxont, és világossá válik, mitől kerülhet egy irodalmi mű az irodalmon kívülre, csalódnunk kell. Mészöly, aki Nádasról, Orbántól és Balassától eltérően nem tesz explicit értékelő kijelentéseket a versről, homályban hagyja, miben állna az olvasó megszólításának ez a majdnem irodalmin kívüli módja, és magyarázat helyett újabb paradoxont állít a paradoxon mellé: „a seb már annyira leplezetlen is lehet, hogy felöltözteti magát, és felöltözteti az olvasót is.”

A leplezetlen seb paradoxonja nagy hagyománnyal rendelkezik a magyar irodalomban. Vajon érthetőbbé válik-e e hagyomány tükrében, hogy a megszólításnak milyen formáját jellemzi Mészöly a leplezetlenség és a felruházottság paradoxonjával, amely szerint a meztelenségnek van olyan mértéke, amely már felruházottságnak minősül. Vagyis ha egy adott jelenség, a leplezetlenség, elér egy bizonyos mértéket, akkor az ellentétébe csap át. A „takart seb” metaforája köztudomásúan Babits *Arany János*hoz című versében nyit később megkerülhetetlennek bizonyuló perspektívát az irodalmi modernitásról szóló diskurzusban. Babits versének alcíme: *Egy megzavart verselő a XX. században*. A vers beszélője Aranyhoz mint mesterhez és mint apához fordul, neki panasolja el, milyen gáncsoskodás éri, milyen retorikával bírálják a költészetét azok, akik hidegnek vélik és hiányolják belőle az érzelmek közvetlen kiáradását:²⁷ „Nincs benne tűz, sem érzés! / nem takart seb kell, inkább festett vérzés!”

Babits első verseskötetének „sok tekintetben értetlen fogadtatását”²⁸ dolgozta fel a versben. De hasonló gondolatot fejtett ki a verssel lényegében egy időben írott *Arany és Petőfi* című esszéjében: „Az egészséges ember őszinte, éppen azért, mert nincsenek lelkének fájó pontjai, melyekhez nem szeret hozzányúlni. Petőfi őszinte és kíméletlen, az ősember őszinteségével és kíméletlenségével. Ezzel szemben az agyonsebzett lelkű dekadens költészet fátyolos: szimbolikus vagy művészi impasszibilis, szemérmes és l'art pour l'art-os. S ilyen voltaképp az Arany Jánosé is. Íme ismét az örökké szembenálló két szellemirány, s azt hiszem, nem lenne nehéz kiválasztani, melyik közülük a modernebb, a sebhedt modern lélek költészete. Arany határtalanul modernebb Petőfinél.”²⁹

Az *Arany János*hoz című verset, és különösen a „festett vérzés” metaforáját a kortársak közül sokan rejtett Ady-kritikaként olvasták, de Rába Györggyel egyetértésben én is úgy vélem, sem az eredetileg három szonettből álló kompozíció kéziratban maradt részeiben, sem a publikált első részben, az itt tárgyalt szonettben nincsenek olyan kifejezések, amelyeket egyértelműen Adyra lehetne vonatkoztatni.³⁰ Kelevéz Ágnes megállapítása azonban helytálló, mely szerint „a költemény Ady általi heves fogadtatása, majd ezt követően Petőfivel való költői azonosulása és Aranytól való elhatárolódása viszont valóban létrehozta az Ady–Petőfi kontra Babits–Arany értelmezési keretet.”³¹

²⁷ Lásd erről bővebben: BABITS Mihály *Összes versei 2. 1906–1910*, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, Argumentum – Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2022, 614–616.

²⁸ *Uo.*, 689.

²⁹ BABITS Mihály, *Petőfi és Arany = Uő., Írás és olvasás*, Atheaneum, Budapest, 1924, 43–44.

³⁰ RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 271.

³¹ BABITS *Összes versei*, 616.

Ha Babits versét alapul véve a „takart seb” metaforájában a modern lélek költészetét látjuk viszont, akkor a leplezetlen seb metaforája a premodern költői attitűd kifejezőjeként válik olvashatóvá. E premodern költői viszony legfontosabb jellemvonása az, amit Babits őszinteséggént határoz meg. Az őszinteség azt jelentené, hogy a versben beszélőként, hangként megjelenő szubjektum fedésben van a vers háttérében feltételezett költői személyiséggel, és létrejövő nyelvi alakzatok mintegy spontán módon születtek meg a személyes érzés nyelv előtti hullámzásából, zajlásából. Ám mivel az olvasó a költői személyiség belső érzelmi életéről semmiféle tudással nem rendelkezik, nyilvánvaló, hogy amit őszinteségnek nevezünk, nem lehet az írás diszpozíciója, hanem az olvasó és a szöveg között létrejött viszony eredménye. Döntés, amely meghatározza az olvasás alapvető irányait.

Visszatérve Mészöly nyilatkozatához, állítása azt jelentené, hogy amikor a leplezetlenség premodern attitűdje közvetlenül viszi színre egy lélek szenvedését, és amennyiben a közvetlen, naiv kifejezés drámaisága meghalad egy bizonyos mértéket, a beszéd önmaga idézetévé válik, és modern jelenséggént lép az olvasó elé. Mészöly tehát abból indul ki, hogy Borbély Szilárd költeményében egy személyiség belső beszédét hallja a líra médiumán keresztül. A személyiség nyelvi kiáradását, ami eltöröl minden mértéket, és elutasít minden stilizációs normát, így azonban, éppen a mértéktelenségnek köszönhetően, mégis stilizációvá válik. Tételezzük fel, hogy ilyen olvasásmód lehetséges, annál is inkább, mivel az irodalomban minden, így az úgynevezett őszinteség is stilizációs eljárások eredménye. Így elegendő annyit megjegyezni, hogy a Mészöly által ez esetben preferált olvasásmód egy önkényes és reflektálatlan feltételezésből indul ki. Természetesen a költemény egészen más alapokon nyugvó olvasata is kiépülhet, amely nem tér vissza a „takart seb” költészettörténetileg és esztétikailag kevésbé teherbíró metaforáihoz, sőt úgy vélem, egy kicsit is figyelmesebb olvasat, amely például a költemény címét és mottóját is bevonja az értelmezésbe, egészen más viszonyt építhet ki a szöveggel.

Összefoglalva elmondható, hogy az első dokumentált olvasók azzal a meghökkentő tapasztalattal szembesültek, hogy egy rájuk erős egzisztenciális hatást gyakorló költeményt, amelyet kétségtelenül irodalomként olvastak, nem tudtak elhelyezni az irodalom aktuális terében. Orbán Ottó és Balassa Péter ezt a tapasztalatot dramatikusan élték meg. Amíg Nádasnál a provokáció a személyesség körében maradt, és nyert ugyanakkor univerzális jelentést, ők ketten az irodalom provokációjává változtatták, a provokáció jellegét és kiváltó okait azonban nem voltak képesek fogalmilag többé-kevésbé tisztázott módon, vitába vonható érvekkel megragadni. A provokációnak alighanem ez a sajátossága. Hiszen a provokáció éppen a meglévő fogalmi keretek elégtelenségét teszi nyilvánvalóvá. Kérdés, hogy erre utólag nyílik-e lehetőség, vagyis hogy az utóidejű szemlélő képes lehet-e fogalmi nyelvre fordítani és ezáltal érthetővé tenni azt, hogy az átélő tudat mit és miért élt meg provokációnak.

A feladat nehézségét növeli, hogy amint Farkas Zsolt még a költemény megjelenésének idején jelezte, Nádas, Balassa és Orbán Ottó véleményében olyan sematikus minták térnek vissza, amelyek mára akadályaiává váltak az irodalomértésnek: „Az előbbiek legsúlyosabb tévedésének azt látom, hogy úgy állítjuk be a szóban forgó művet,

mint amely átszakítja az (ügyes, technikás) irodalom és a(z elemi erejű) örült zsenialitás közötti berlini falat. [...] Iszonyúan ásatag sematika ez, egy kimustrált és már régóta nem (az avantgarde óta biztosan nem) működő gondolatroncs a lepusztított romantika szeméttelépéről: a zseniálisat nem látják meg a közönségesek, a szürkéek, sőt még az intelligens, de csak mesteremberek sem. (Csak mi, akik.)”³² Az idézett bekezdés utolsó, zárójelbe tett mondata nem csupán a melléállás tekintélyelvű gesztusában, hanem a nyilatkozatok retorikájában is joggal teszi szavá azok antidemokratikus karakterét. A mondatok mögött mégis olvasói tapasztalat húzódik meg. A *Hosszú nap* el fogadtatása kapcsán nem hagyható figyelmen kívül az irodalmi mező esztétikai provokációja, amelyet Borbély Szilárd pályaindulása jelentett. Ha ugyanis Hans-Robert Jauss ma már szinte muzeálisnak tetsző, de újraolvasásra annál érdekesebb *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című tanulmányában implicit módon magáról az irodalmi műről is mint a klasszikus irodalomtörténet provokációjáról beszélt,³³ akkor nyilvánvalóan elmondhatjuk azt is, hogy bizonyos, igen becses esetekben az irodalmi mű az irodalom esztétikai szerveződésének provokációjaként is éreztetheti hatását, és az ilyen jelenségek az irodalom történeti alakulásának is kitüntetett pillanatai.

Amikor azonban kísérletet teszünk a provokáció tartalmának és dinamikájának megértésére, nyomatékosan emlékezetünkbe érdemes idéznünk a többrendszerűség Even-Zohar által észlelt működését. Az irodalmi mű provokációja ugyanis azoknak az esztétikai ideológiáknak a természetére enged következtetni, amelyek egy adott pillanatban az irodalmat olyan térszerű alakzatként szervezik meg, amelynek térszerűsége ugyan összefügg szociológiai faktorokkal (ilyennek tekintem a hatalmat is), de lényegüket tekintve az esztétikai tudatban foglalnak helyet. Az esztétikai ideológiák működésrendjének feltárásában nagy szerep juthat a totalizációnak, ami maga után vonhatja a több rendszer leegyszerűsítését. Mi ennek az oka? Lényegében megalapozhatatlan, mi az irodalom, mi tartozik hozzá, hol húzódnak az irodalom esztétikai határai. Vagyis az irodalom olyan szimbolizációs folyamatok terméke, amelyek fogalmilag megalapozhatatlanok, és nem csupán azok a törekvések volnának ideologikusak – miként Paul de Man az esztétika fogalmáról gondolja –, amelyek az alpnélküliség kitörlésére irányulnak, hanem magukban a szimbolizációs folyamatokban is érvényesül az ideologikuság, mert viszonyban állnak az irodalom aktuális terével, amely ismeri és operacionalizálja a kívül és a belül oppozícióját.

Az irodalommal kapcsolatos hétköznapi kiadói, kritikusi, oktatási, gazdasági és olvasói gyakorlatok, egyszóval az irodalom intézményesülése elfedi az alpnélküliséget. Nem csupán az előbbiek, de sok esetben az olvasói gyakorlatok is hajlamosak lehetnek arra, hogy normatív esztétikai vagy gazdasági ideológiákba vonuljanak vissza.

³² FARKAS Zsolt, *A Halálnapló mondatairól* = *Uó.*, *Most akkor*, Filum, Budapest, 1998, 157.

³³ „[A] klasszikus irodalomtörténet csak látszólag tartozik a történetírás formái közé, valójában a történelmi dimenzió kívül mozog, s egyidejűleg adós marad tárgya, a művészetekhez tartozó irodalom megkövetelte esztétikai ítélet megalapozásával.” HANS-ROBERT JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = *Uó.*, *Recepcióelmélet – esztétikai elmélet – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 37.

A *Hosszú nap* el korai fogadtatásában Károlyi Csaba mellett Ferencz Győző képviselte az esztétikai normativitás hangját. Ő a véleményének megfogalmazásakor hangsúlyosan reflektált az irodalmi tér szociológiai változásának tapasztalataira is.

Ferencz Győző az *Alföld* 1993. májusi számának megjelenése után, de még a kötet kiadása előtt fejtette ki véleményét a költeményről. Az *Élet és Irodalom* közönsége szélesebb és más, mint az *Alföldé*, ezért a cikk olvasói közül sokan feltehetőleg nem ismerték a kritizált művet. Ferencz Győző bevezetéképpen kifogásolta a folyóiratbeli közlés tekintélyelvű kontextusképzését, és azt, hogy ezzel a megszólalók lehetetlené tették a mű olyasféle megítélését, amely független a szimbolikus tőke eloszlásától az irodalmi térben: „Az *Alföld* májusi száma nagy feltűnést keltve közölte Borbély Szilárd *Hosszú nap* el című hosszúversét. Soha nem fogjuk már megtudni, mekkora feltűnést keltett volna, ha nem egy levél kíséretében jelenik meg, mely kíséreléssel őt kiemelkedő író véleményét tartalmazza. Ehhez a vershez, ha a pillanatnyi szenzáció múltán is fogják olvasni, elválaszthatatlanul kötődnek majd a vélemények, szövegének szinte részét alkotják, valahogy úgy, ahogy Eliot *Átokföldjé*hez hozzátartoznak a szerző híressé vált prózai jegyzetei.”³⁴

A következőkben Ferencz Győző felrója Borbély Szilárdnak, hogy ha szakszerű véleményt szeretett volna kapni a verséről, miért nem költőhöz fordult. Ennek okát legalább részben abban látja, hogy a Nyugat harmadik nemzedékéhez és az Újhold-körhöz tartozó jelentős költők már nem élnek, sokkal inkább pedig abban, hogy a versek olvasása nagymértékben visszaszorult a regények javára. „Régebben, nem is olyan régen, ha valaki írt egy verset és valami okból kíváncsi volt irodalmi véleményekre, megmutatta művét pár költőnek. Ott volt erre a célra Weöres, Vas, Nemes Nagy, Kálnoky. És a többiek. Ők ma nincsenek, igaz, de azért akadnak mások. Vagy tévedek? Nem is arról van szó, hogy ne lennének mások, hanem hogy a költészet más? Én nem hittem, hiába mondták költők, írók, kritikusok már Weöres, Vas, Nemes Nagy, Kálnoky életében, hogy a líra jelentősége csökken, és hogy állítólagos vezető szerepét a próza vette át.”³⁵

Közhelyszámba megy, hogy a tekintély jelenléte normatív hatása az adott térben. Biztosítja egy vagy több ízlésirány és minőségesszémény folyamatosságát, vagy éppen azoknak a perspektíváknak az állandóságát, amelyek az etika és az irodalom diszkurzív terének kapcsolatait szabályozzák. A tekintélyek jelenléte különösen fontos volt az 1948 és 1989 közötti időszakban, mert az irodalmi tér, főként az 1960-as évektől kezdve, saját tekintélyi referenciáin keresztül is biztosíthatta viszonylagos, és az idő előrehaladtával növekvő önállóságát. Az 1990-es években úgy tűnt, hogy erre a funkcióra már nincs szükség, és ez is hozzájárult a tekintélyelv visszaszorulásához. Ez természetesen nem jelentette azt, hogy az 1990-es években ne lettek volna jelen az irodalmi térben széles körben elfogadott tekintélyszemélyek, ám kétségtelen, hogy az irodalomból érkező legbefolyásosabb kulturális szereplők (Göncz, Nádas, Esterházy, Konrád, Radnóti, Balassa, Csoóri) közül azok, akik nem avansáltak politikussá,

³⁴ FERENCZ Győző, *Hosszú vers és függeléke. Valami a független ítélőerőről*, *Élet és Irodalom* 1993/26., 3.

³⁵ Uo.

nem a költők közül kerültek ki. Ferencz Győző nem magát a tekintélyelvet utasította el. Azt vette észre, hogy már a költészet térvesztése olyan mérvű az irodalmi téren belül, hogy a fellépő új jelenségek és születő művek normalizálására sem képes. Ez a belátás azonban nem szociológiai tapasztalatként jelenik meg a cikkben, hanem olyan véleményként, amelyet ő maga nem oszt. Ezért Ferencz Győző a cikk további bekezdéseiben kifejezetten normatív hangot üt meg. Nehezményezi, hogy Borbély Szilárd nem fordult a költészethez valóban értő tekintélyhez, aki megmondhatta volna, mit kellene kihúznia a költeményből, és javasolja, a kötetbeli megjelentetés előtt ezt feltétlenül tegye meg. A vers beszédmódját, a létrejövő konstelláció jellegét nem vizsgálja, így az sem derül ki az írásból, ő miképpen érti Borbély Szilárd művét, és miért, milyen elvek szerint kellene annak jelentős részét kihúzni. Saját véleményét „egy Pound” véleményeként közli, tehát abszolút tekintéllyel ruházza föl: „Borbély Szilárdnak nem arra lett volna szüksége, hogy szenzációként lobogjanak a verséhez fűzött kommentárok. Nem. Eliot nem James Joyce-hoz vitte el az *Átokföldjét*, hanem Ezra Poundhoz. Aki azonnal kihúzatta vele a szöveg felét. Többet. Borbély Szilárdnak egy Pound kellett volna, aki megmondja, hogy a verse fölkavaró, módszerének egyszerűsége bátorságra vall – de nincs kész. Huszonhárom nyomtatott oldal. A kész mű nem ennyi, legföljebb kilenc. A többit dobja el, ne sajnálja. Most itt a közlés, hiteles havi szenzáció: a vers, ami nem is az övé, mert csakis a verséhez csatolt »Olvasói vélemények«-kel érvényes. Ez tehát ilyen mű lett. De én nem állnék meg itt. Ha a költőt mégiscsak zavarja, hogy műve függőségbe került, versének függeléke lett a főszöveg, hajtsa végre a húzásokat. Fejezze be az alkotást. Akkor ez a mostani egy lehetséges változat marad (csatolt véleményekkel), és elkészül a kompozíció, az olvasandó, az emlékezetes. A vers akkor lehet korszakos, ha a költőnek lesz bátorsága végérvényesen megalkotnia.”³⁶

Első pillantásra furcsa lehet, hogy a produkcióesztétikai diszkurzus ebben az esetben nem kívánja megérteni az egyedi konstellációt,³⁷ pontosabban hogy nem annak megértéséből indul ki, amikor javítani és normalizálni szeretné a költeményt. Hogy Pound milyen mélységben értette meg az *Átokföldje* megannyi részletét, és ennek köszönhetően milyen mértékben vált részesévé a végső változat kialakításának, az csupán 1971-ben, az *Átokföldje* vázlatának és kéziratlapjainak faksimile kiadásakor vált nyilvánvalóvá.³⁸ Pound – il miglior fabbro (azaz »a jobb mesterember«, ahogy Eliot a vers dedikációjában nevezte) – rendkívül érzékeny volt a vers belső mintázataira, ahogy az olyan visszatérő témák, mint a »víz általi halál«, finom, szinte rejtélyes, folyamatos narratívát hoznak létre, és összekötik aszereplőket. Pound számára elengedhetetlen volt, hogy alaposan megértse a beszéd konstellációját az *Átokföldjében*, amikor 1922 januárjában megkapta a művet Eliottól. Hogy Ferencz Győző milyen értelmezés nyomán jutott arra a következtetésre, amikor az *Élet és Irodalom*

³⁶ Uo.

³⁷ Nem udvarias eljárás az olvasóval szemben, de itt is utalnom kell a magam értelmezési javaslatára, vö. SCHEIN, I. m.

³⁸ Vö. Mark FORD, *I gotta use words*, London Review of Books 2016/16. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n16/mark-ford/i-gotta-use-words> (Hozzáférés: 2024. február 20.)

szerkesztősége felkérte véleménye kifejtésére, hogy a 23 folyóiratoldali költeményt 9 oldalnyira kellene meghúzni, azaz körülbelül 60 százalékatól meg kellene szabadulni,³⁹ azt nem közli olvasóival. A közlés autoriternek érzékelt inszcenizálására válaszul maga is tekintélyelvű beszédmódban válaszol. A megjelenés körülményeire összpontosítva elsősorban az átalakuló irodalmi tér nem kívánatos anomáliáit kívánta azonosítani, miközben elismerte a vers bizonyos erőit, amelyek a formálás bizonytalansága miatt szerinte kiforratlanok maradtak.

A költemény folyóiratbeli közlése nyomán Károlyi Csaba is megszólalt a kialakuló vitában. Kijelenti, hogy véleménye szerint Nádas, Esterházy, Balassa, Orbán és Mészöly jelentősen túlértékelték a költeményt. Magára a versre ezután egyetlen szót sem veszteget. A vélt tévedésnek az esztétikai ideológiákban rejlő, rendszerszerű okokat tulajdonít, és igyekszik megvédeni ezektől az általa preferált nemzedéki irodalmat. Mindezt úgy teszi, hogy közben elfogadja azt a fogalminak nehezen nevezhető, a dilettantizmus és a nyelvteremtő zsenialitás, valamint az örület és a formateremtő zsenialitás ellentétén nyugvó keretet, amelyet elsősorban Orbán Ottó és Balassa Péter vázoltak fel: „Ennek a szövegnek a kapcsán világosan kiderült, hogy eléggé általános várakozás él ma olyan művekre, amelyek ismét nagyszabásúan ábrázolnák az életet, nagy emberi szenvedélyeket mutatnának föl – mondjuk drámai módon a szenvedést –, akár azon az áron is, hogy a szöveg közben formátlanabb, aránytalanabb, kevésbé kidolgozott lenne. Én is szeretném, ha ilyen művek lennének. Az ilyen művek persze veszélyesen istenkísértőek, és merészen kell egyensúlyozniuk a dilettantizmus és a zsenialitás között. A kérdés azonban nem úgy merül fel, hogy végérvényesen választani kellene a nagyszabású rosszul beszélő vagy a finomról szépen beszélő írások között. Mert a nagyszabású örület is formát talál magának valamiképp, ha jó az író, és ha irodalmi alkotás születik, azt mégiscsak a formájáért dicsérhetem, és nem önmagában az örületért.”⁴⁰ Mivel a vita idején senki nem vizsgálta közelebbről a beszéd konstellációjának viszonyait a *Hosszú nap el* esetében, Károlyi Csaba nyugodtan használhatja azt az implicit feltételezést, hogy a költemény formátlan. Nem kell reflektálnia arra, hogy a formakérdések mögött részben a hagyomány történései, részben pedig esztétikai ideológiák működése húzódik meg. A dilettantizmus és a nyelvteremtő zsenialitás, valamint az örület és a formateremtő zsenialitás bipolaritását ezután Károlyi egy újabb hasonló ellentétet bővíti, amely szintén a korabeli kritikai nyelvből ered. A tét és a jól megcsináltság ellentétéről van szó. Azért van szüksége erre az érvelésnek, mert ez az ellentét könnyen feloldható, és így váratlanul egy olyan pozíciót képes vázolni Károlyi válasza, amely el sem hangzott a vitában. Erre válaszolva pedig úgy tudja változatlanul elutasítani Borbély Szilárd költeményét, és védelmébe venni az általa is osztott generációs kánont, hogy közben maga is az egzisztenciális téttel rendelkező művek létjogáért álljon ki, ahogyan Nádas és a levelére válaszoló írók. Más kérdés,

³⁹ Megjegyzem, hogy Pound javaslatokat és észrevételeket tett, amelyeket Eliot többnyire elfogadott, és ez valamilyen megoldást eredményezett. De korántsem kizárólag kihúzás lett a folyamat eredménye, számos esetben bővítéshez vezetett.

⁴⁰ KÁROLYI Csaba, *Ha mindenki „jót” ír*, Alföld 1993/6., 92.

hogy ezt senki sem vonta kétségbe a vita során.⁴¹ Majd miután ekképp visszaolvas-hatatlaná tette a vitában elfoglalt pozíciókat, felsorolja, ő kiket és mely műveket preferálja a fiatal magyar irodalom alkotói közül a tévesen túlértékelt *Hosszú nap el* helyett: „Egy megjegyzés: sok jó írással lehet találkozni mostanában a folyóiratokban és a kötetekben, melyeket a nemzedékem írói írtak. Személyes választás alapján kiemelnék pár dolgot, olyasmiket, amiket nekem különösen jó volt olvasni: Garaczi László: *Laura és Larion*, Láng Zolt: *N-i találkozás*, Szijj Ferenc: *Látogatás az orvosnál*, Balázs Attila: *Guano*, Podmaniczky Szilárd: *A nyugalmazott*, Babics Imre: *A szét-hajtogatott fekete doboz*, Kemény István, Kovács András Ferenc, Szijj Ferenc, Garaczi László, Jónás Csaba, Térey János versei.”⁴²

A *Hosszú nap el* című költeményről az első terjedelmesebb kritikákat a kötetbeli megjelenést követően Bodor Béla, Vörös István és Gács Anna írták. Az ő megszólalásaik a recepció új szakaszát nyitották meg. Ebben a szakaszban már nem a vélemények kinyilvánítása dominál. A nyilvános esztétikai ítéletalkotást ezekben az írásokban a kritika normál működése szerint a megértés és a kulturális rendszerekbe való beillesztés igyekezete kíséri, illetve azoknak a problémáknak a számba vétele, amelyek megnehezítik a beillesztést. Bodor Béla volt például az első, aki jelezte, hogy a költemény szorososan kapcsolódik a Jom Kippur zsidó ünnepének gondolatköréhez. Mindhárom kritika más-más módon és mértékben igyekszik távolságot tartani a költemény megjelenésének körülményeitől, az azt övező vitától. Bodor Béla ironikusan jeleníti meg a költeményt övező szituációt: a Nádas és elismert íróársainak nyilatkozatai „nyomán támadt hullámverésnek köszönhető, hogy – noha még nem beszéltem élő emberrel, aki a »drámai jambusok«-at elolvasta volna – nagyon sokan tudnak róla, hallottak felőle, beleolvastak, ismerni vélik.”⁴³

Harminc évnyi távolságból hozzáférhető-e még azok a kortársi tapasztalatok, amelyekre Bodor Béla utalt? E tanulmányra készülve megkérdeztem néhány olyan szereplőt, akik szerkesztőként, kritikusként vagy más pozícióban aktív szereplői voltak az akkori irodalmi mezőnek. A *Hosszú nap el* megjelenésére és a megjelenés körülményeire mindannyian pontosan emlékeztek. A kibontakozó vita részleteire és a saját viszonyulásukra viszont már sokkal kevésbé. Mészáros Sándor úgy emlékezett, élőszóban is éles viták zajlottak a versről, és más folyóiratok szintén az akkori fiatal nemzedékhez tartozó szerkesztői Károlyi Csabához hasonló álláspontot foglaltak el.

⁴¹ „A jó irodalomnak mindig kell, hogy valami tétje legyen. A legújabb irodalomról gyakran elhangzik mostanában, hogy nincs tétje. Jól meg vannak csinálva a szövegek (nagyon is jól), de valami hiányzik belőlük, ami a nagy irodalomnak mindig is sajátja volt. Ebben van valami. Létezik másrészt egy olyan érvelés, hogy új fiókot kellene nyitni a legfrissebb művek számára, és nem lehet rajtuk számonkérni régebbi korok esztétikai normáit. Szerintem azonban az istenkísértő nagy formátum, a tétre játszó irodalom, amely képes akár még megrendítő is lenni, nem korhoz kötött sajátosság. Persze mindig más-képp kell csinálni, gondolom, a részleteket tekintve csakis új eszközökkel valósulhat meg a dolog, a lényegét tekintve azonban mindig is volt közös az irodalom történetének nagy alkotásai között. Az ilyen művek megszületésének lehetőségét nyitva kell hagyni. Aztán vagy lesznek, vagy nem. Enélkül még persze lehet jó színvonalú az irodalom. Amellett igyekeztem érvelni, hogy elvileg azért hadd szabadjon várakozni.” *Uo.*, 93.

⁴² *Uo.*

⁴³ BODOR Béla, *Istenhez hátráló mondatok*, Holmi 1994/6., 1538.

Utalt az egyik hetilap témába vágó vitacikkére, de az említett hetilap akkoriban egyáltalán nem foglalkozott Borbély Szilárd költeményével és a közlés körülményeivel. Mészáros szerint Balassa Péter Pécsen egy beszélgetést is szervezett néhány érintettel, mert úgy érezte, nemkívánatos szakadás következett be a „prózaforulat” nyomán megszületett magyar irodalom idősebb és a fiatalabb írói között. Takáts József ilyen beszélgetésre nem emlékezett, de nem tartotta kizártnak, hogy sor került rá. Ő maga először meglehetősen bizonyossággal állította, hogy neki akkoriban nem jelentett különösebb problémát a költemény értéke, de aztán elbizonytalanodott. Lehet, hogy mégis, és a későbbi olvasatát helyezte vissza az időben. Farkas Zsolt jól emlékezett rá, hogy elsősorban a vers sötét egzisztenciális perspektívái miatt kifejezetten elutasította Borbély Szilárd versét, de később valamelyest megenyhült iránta, mert valaki felhívta a figyelmét a vers egy olyan részletére, amelyet egy holokauszt túlélő beszédként értelmezett, és így az egész költeményt holokausztversként olvasta újra.

Mire következethetünk az emlékeknek ebből a bizonytalanságából? Ha azt szeretnénk megtudni, miként élték meg az akkori kortársak a történeteket, bizony, nem sokra. Azt viszont láthatjuk belőle, milyen sok esetleges tényező befolyásolja az irodalmi mező dinamikáját. Rokon- és ellenszenvek, esetleges találkozások, hallomások, pletykák, alkati tulajdonságok. Másrészt azt is láthatjuk, hogy a többrendszerűség felhőszerű képleteket eredményez, épp olyan változékony, kontúrtales, foszló, újrafarmálódó alakzatokat, amilyenek a felhők. A változás dinamikája ráadásul nem sokkal lassabb, mint a felhők esetében. Márpedig a felhőknek bármely szinkron ábrázolása, legyen szó leírásról, fényképről vagy festményről, csak az absztrakció absztrakciója lehet.

És az irodalmi mező még egy dinamikus tulajdonságára felfigyelhetünk. Ami az egyik pillanatban provokációnak tűnik, a másik pillanatban már nem az. A *Hosszú nap el* kötetbeli megjelenése után Bodor Béla már nem érzékelt olyasféle beavatkozást az irodalmi mező működésébe, amelyet Ferencz Győző: „az elismert, idősebb írókollegák a szerző szándékától függetlenül adták ajánlószelvényüket a publikáció mellé, mintegy igazolva ezzel a szöveg komolyságát. Nem tartanám helyesnek, ha szokássá válna ez az eljárás, de ebben az esetben, amikor egy magát különösen nehezen megadó szövegről van szó, elfogadom.”⁴⁴ Egyszersmind ő az első, aki feltételezi, hogy „az első ránézésre értelmetlen masszának tűnő szövegben” felismerhető a szerkezet, „és annak mentén a vers pokoli sötétségei és fényei”.⁴⁵ Az 1993-as publikáció körülményeire Gács Anna 1994 nyarán közreadott kritikája már ki sem tért. Beszédtípusokat különített el, szerkezeti sajátosságokat állapított meg, az ismétlődő elemeket tipizálta.⁴⁶ Értelmezett, integrált, kritizált. Azt tette, ami a kritika általános és konkrét feladata egy új és sok vonatkozásban szokatlan mű esetében. Az értelmezés általános kereteit a következő részlet tükrözi: „A Borbély Szilárd által létrehozott sajátos versnyelv tehát az egyik szemszögből egy félig tudatos belső beszéd (vagy félrebeszélés) imitálása. Szemügyre kell venni a másik oldalról is, mint szerkesztett nyelvet, vers-

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo., 1545.

⁴⁶ Gács Anna, *A dráma mértéke, avagy a mérték drámája*, Alföld 1994/7., 78–83.

nyelvet, mely a köznyelvvél, illetve más versekkel szemben jön létre, s ezeknek a kiüresedett, jelentésnélkülivé vált retorikáját utasítja el, mely alkalmatlan a közlésre. A *Hosszú nap el* szövege, bár a különböző részek különböző mértékben szervezettek, nem egyszerűen a nyelvi szabályok kisebb-nagyobb mértékű figyelmen kívül hagyásával jön létre, hanem a beszéd lehetőségének a megkérdőjeleződésével, a folyékony, gördülékeny, egész szöveg helyett a se eleje-se vége dadogás erőlködő majdnem-nem-beszédét tünteti fel a megszólalás, a közlés egyetlen lehetőségéent.”⁴⁷

Amikor az imént azt írtam, hogy ami az egyik pillanatban provokációnak tűnik, a másik pillanatban már nem az, nem voltam elég pontos. Gács Anna kritikájában már valóban nincsenek jelen a provokáció érzelmi tartalmai, és távol áll tőle annak dramatikus jellege. Azt azonban ő is tapasztalja, hogy a *Hosszú nap el* beszédmódja konfliktusos viszonyban van a költészet aktuálisan elfogadott és művelt beszédkészleteivel, azaz „más versekkel”, és általában „a beszéd lehetőségével” is. Sajnálhatjuk, hogy az érzékelt konfliktus mibenlétét nem fejt ki. Nem tudjuk, milyen retorikákat lát Borbély Szilárd költeményének perspektívájából nézve kiüresedettnek, és hogy miért váltak azzá. Még érdekesebb lenne tudni, milyen beszédlehetőségeket kínál az aktuálisan létező magyar irodalom. A totalizálás veszélye ugyanakkor itt is felsejlik, amennyiben Gács Anna általában véve beszél más versekről és a beszéd lehetőségéről.

Fel tudjuk-e vázolni utólag ezt a konfliktust, vagy képesek vagyunk-e annak legalább bizonyos aspektusait láttatni anélkül, hogy követnénk Gács Annát az általánosításban? Nehezíti a dolgunkat, hogy Borbély Szilárd életműve és azon belül a *Hosszú nap el* című költemény mára a kanonizálódás útjára lépett, és ez a fejlemény szükségszerűen tükröződik a hozzá fűződő viszonyunkban. Ferencz Győző harminc évvel ezelőtt megfogalmazott kételyeire az idő megadta a választ. A költeménynek ma is vannak olvasói, és a *Hosszú nap el* befogadása nem függ a kimagasló írók akkori elismerésétől.

A *Hosszú nap el* esetében a beszéd mindenekelőtt a személyes hang nyelvi megalkotásáért felelős. A személyes hang a versben keletkezik, nem vezethető vissza sem a szerző biográfiai személyére, sem a verset megelőző nyelvi adottságokra. Fontos azonban figyelembe vennünk, hogy egy vers esetében az írásbeliség sohasem képes teljes mértékben elhallgattatni a beszédszerűséget. A személyes hang létrehozásában egyaránt részt vesznek képi, fogalmi, retorikai és zenei aspektusok, a tipográfia, valamint intertextuális tényezők. Ezek bonyolult összjátékát nevezem konstellációnak. E bonyolult viszonyok feltárására tettem kísérletet idézett tanulmányomban. Mi az, ami ehhez hozzátehető az 1990-es évek irodalmi mezőjére vonatkozóan, a közvetlen recepció tanulságait levonva?

Térjünk vissza a folyóiratbeli publikáció anomáliájához. Bourdieu találóan állapítja meg az önálló művészeti mező kialakulásának idejéről Franciaországban, hogy „az önálló mező kialakulásának kritikai fázisában a mező még önmagának követelte a jogot, hogy legitimitásának elveit meghatározza, hogy kérdésessé tegye az irodalmi és művészeti intézmények létjogosultságát (amelynek csúcspontja az lesz majd,

⁴⁷ Uo., 81–82.

mikor megdöntik a festők Akadémiájának és a Szalonnak a hatalmát), továbbá hogy kialakíthasson és bevezethessen egy új nomos-t.”⁴⁸ Amikor fiatalok csoportosan lépnek be a művészeti mezőbe, és létrehozzák a saját intézményeiket, akkor is kialakulóban lévőknek tekintik a művészeti mezőt, ha egyébként az már kialakult. Az ő szempontjukból igazuk van. Hogyan is tekinthetnék kialakultnak, ha nekik még nincs benne helyük, vagy nem stabilizálták a helyüket. A mező működésébe tehát kódolva volt, hogy a „fiatal” irodalom intézményes megerősödésének adott pontján szembe kerüljön a kialakult irodalmi mező azon részével, amely hozzájuk egyébként a legközelebb állt. Azokkal a személyekkel, akiket indulásuk pillanatában tekintélyvel ruháztak fel. Enélkül nem válhatnak a mező teljesjogú részévé. Hogy ez éppen a *Hosszú nap el* kapcsán történt meg, az váratlan és esetleges esemény volt. Másrészt viszont azt is látjuk, hogy nincs az irodalmi mezőnek olyan kisebb téralakzata, amely homogén volna. A többrendszerű struktúrák minden részterülete többrendszerű. Ha tehát a mező szereplőinek tudatában létezett a „fiatal irodalom” részrendszere, akkor kiobbant konfliktusnak e részrendszeren belül is konfliktusokat kellett generálnia. És azok sem tekintik kialakultnak az irodalmi mezőt, akik a kialakult térben súlyos irritációkat élnek át. Példaként láttuk Ferencz Győző magatartását, aki a költészet szerepének visszaszorulását elfogadhatatlannak és reparálandónak tartotta. Nem utolsósorban azért, mert a tekintélyi szerepek közvetlenül összefüggenek a mezőn belüli hatalomeloszlás kérdéseivel.

Sokkal nehezebb dolgunk van, ha azt szeretnénk megtudni, miért váltott ki provokációt a *Hosszú nap el*, a költeményben megalkotott személyes hang. Gács Anna kritikája arról a kortársi tapasztalatról tudósít, hogy a mű határozottan elkülönül a kor költői köznyelvétől, és a megszólalás lehetőségét vagy lehetetlenségét is tematizálja. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy a vers beszédmódjának, konstellációjának lehetősége mégis adott volt a korban. Még akkor is adótnak kellett lennie, ha ez a lehetőség csak utólag tudatosulhatott. Különben nem születhetett volna meg, mert ami van, annak fennáll a lehetősége. A távolság relativitására utal az is, hogy a korban keletkezett más olyan költemény is, amelynek poétikai sajátosságai nem állnak messze Borbély Szilárd versétől. Nem Kun Árpád vagy Babics Imre valamely művére gondolok, amelyek társaságában Horkay Hörcher Ferenc tárgyalta a *Hosszú nap el*-t, sokkal inkább Domonkos István 1971-ben keletkezett *Kormányeltörésben* című versére. Nem előzményként, mert sem intertextuális, sem közvetlen poétikai kapcsolódás nem fedezhető fel a két mű között, inkább a kortársi irodalmi környezethez képest érzékelhető különbözőség mikéntjében fedezhető fel hasonlóság. De ebben az esetben is nagyon ingoványos terepen mozgunk. A költői nyelv aktuális készlete és fogalma épp annyira körülhatárolhatatlan, mint amennyire változó.⁴⁹ Másrészt körülhatárolhatatlansága ellenére az éppen aktuális költői nyelveknek valamilyen tudata mindig benne van az olvasói tudatokban, és az eltéréseket ez a tudat képes észlelni, ha az eltérés percepciója esztétikai értelemben nem is pontos. Domonkos

⁴⁸ BOURDIEU, I. m., 82.

⁴⁹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség. Domonkos István: Kormányeltörésben*, Tiszatáj 2006/4., 80–82.

István esetében a költői nyelv aktuális normáitól való eltérés elve „az anyanyelvtől való »költőietlen« eltávolodásban épült fel”⁵⁰. Amikor Kulcsár-Szabó Zoltán az előbbi kijelentést teszi, a költői nyelv aktuális normái mögé odaérti az anyanyelv szintén körülírhatatlan nyelvtani, szemantikai, mondattani rendszerét mint keretet. Én nem vagyok biztos abban, hogy készletként, szabályozó rendszerként odaérthetjük a költői nyelv normái mögé az így felfogott anyanyelvet, mert az utóbbi ebben az általánosságban szintén erős absztrakció, normaként való leírhatósága és alkalmazhatósága ellen leginkább éppen a kortárs nyelvtudomány számos képviselője tiltakozik. A totalizációnak ehhez a formájához Domonkos recepciójában nyilvánvalóan az a tény járulhatott hozzá, hogy Svédországban élt, és a *Kormányeltörésben* az emigrációs lét megértésének egyik legerőteljesebb alkotása a magyar irodalomban, és mindenképpen más beállítódást tükröz, mint például Márai *Halotti beszéde*. Borbély Szilárd költeményében viszont a normaszegésnek nincs ilyen háttere. A szó mondatba ágyazódása és a mondat grammatikai teljessége azonban Borbély Szilárd költeményében sem része többé a költői nyelv alapzatának, és így róla is elmondható, hogy „a szintaxis rombolása, illetve a jelöletlenség révén funkcionálisan nyitott alakítása egyfelől maguknak az izolált szavaknak a jelentésgazdagságára irányíthatja a figyelmet, másfelől azonban – helyenként a szöveg megérthetlenségének legelemibb eseteivel szembesítve – éppen a szintaxis jelentőségére és funkciógazdagságára emlékeztet”.⁵¹ Bodor Béla már a kötet megjelenését követően ezzel a megállapítással összhangban ragadta meg a *Hosszú nap el* normaszegésének jellegét, de ezt nem újításnak, inkább a közelmúlt neoavantgárd kísérleteihez való visszatérésként értékelte: „Nyelvi szerveződésének egyik alapelve a szavak és mondatok megbontásának az a játékos módja, ami az utóbbi évek irodalmát már kevésbé, de a hatvanas évekbeli és a klasszikus avantgárd költészetet annál inkább jellemezte.”⁵²

Bodor Bélának igaza van, de megjegyzendő, hogy Domonkos 1971-ben írott versének integrációja az irodalmi kánonba csak az 1990-es években ment végbe. Kétségtelen, hogy Borbély esetében a recepciónak nehezebb dolga volt, mint Domonkos István versével, mert a beszéd konstellációjának tudatosításában nem nyúlhatott vissza olyan, részleteiben ugyan ma sem kellőképpen ismert, általános feltételként mégis megidézhető alapzatokhoz, amilyen az emigrációs lét közegében bekövetkező nyelvvesztés. A beszéd konstellációjának alapja Borbély költeményében a Jom Kippur gondolatköre, és az ünnephez kapcsolódó szokások, másfelől a fuga zenei szerkezete. Ezek egyike sem tekinthető általánosan ismertnek, a legkisebb mértékben sem. A provokáció egyik oka feltehetőleg a költemény komplexitásának intermediális jellegében keresendő. A zenei formák költői újraalkotása mindig különleges nehézségek elé állítja a befogadást. A magyar költészetben hasonlóval korábban csupán Weöres Sándor kísérletezett. De ő, amikor például a keringő vagy a szimfónia irodalmi megfelelőit megalkotta, a címbe helyezett műfajmegjelöléssel mindig felhívta erre az olvasók figyelmét, segítő kezét nyújtott nekik a megértésben. Borbély Szilárd ezt nem

⁵⁰ Uo., 84.

⁵¹ Uo., 85.

⁵² BODOR, *Istenhez bátráló mondatok*, 1541.

tette meg. Kérdés, hogy a vallási és a zenei ismeretek nélkül milyen interpretációs szerkezetek alakulhatnak ki, megnyílhat-e egyáltalán a költemény. Mint sok más irodalmi mű esetében, a *Hosszú nap el* kapcsán is felvethető a kérdés, hogy mit kell tudnia az olvasónak, milyen belépési küszöb teljesítését várja el az alkotás.

Ráadásul a *Hosszú nap el* Borbély költői pályájának egyik viszonylag korai alkotása. Az elismerően vagy elutasítóan nyilatkozó irodalmi szereplők többsége alkalmassint ekkor találkozott először a nevével. Olvasóinak még nem volt idejük elsajátítani Borbély Szilárd költői gondolkodásának alapkérdéseit és sajátosságait. Valószínűnek tarthatjuk, hogy a *Halotti Pompa* befogadása is beleütközött abba az akadályba, hogy a vallási hagyományok, gondolkodásformák és a hozzájuk tartozó szókészlet már hosszú ideje általában sem képezik a költői megszólalások kulturális alapját. Nem kétséges, hogy ezt a kötetet is megkerülhetetlen kapcsolat fűzi vallási hagyományokhoz, beszédmodokhoz és a barokk kor metafizikus kultúrájához, de a befogadást átsegítette ezen az akadályon a szülőkkel történt tragédia megidézése, az általa kiváltott komplex erkölcsi hatás. A vallásos nyelvekre, tapasztalatokra poétikai alaptényezőként hangsúlyosan utaló művek nagy eséllyel kikülönböződnek a szekuláris alapokkal rendelkező irodalmiságból. Még Pilinszky János katolikus hitfogalmakat és tapasztalatokat mozgósító költeményeinek integrálása is szüntelen erőfeszítést igényel a befogadóktól, pedig az integráció közös érdekeltisége az ő esetében vitathatatlan, és a katolicizmushoz kapcsolódó ismeretek töredékes meglétével ma is nagyságrendekkel inkább számolhatunk. Mégsem hiszem, hogy e megállapításokkal megválaszoltuk a provokáció kérdését.

A *Hosszú nap el* olyan konstellációba helyezi a személyes hang megszületését, amelyben a halál nem tragikus ellenségként, igazságtalanságként, legyőzetésként jelenik meg, nem a létezés tagadott negativitásaként, mint általában a modern költészetekben, hanem a végső eltűnés vágyott állapotaként. Ennek megfelelően a létezés minden eleme és maga a beszéd is önmaga visszavonása felé tart, azt készíti elő. Borbély Szilárd költeménye ekképp a modern létszemlélet talán legfontosabb tabuját sérti meg, és bontakoztatja ki a személyest ebben a tabusított térben. A halálhoz viszonyuló lét heideggeri értelemben a jelenvaló lét semmisségét jelenti. A személyes hang Borbély Szilárd költeményében olyan közvetlenséggel nyílik meg e semmisség és a semmisség utáni vágy előtt, anélkül, hogy az öngyilkosság mint lehetőség szóba kerülne, amire a magyar költészetben nem volt példa korábban.

A barokk kulturális hagyományok és a vallással is összefüggésbe hozható nyelvi készleten átszűrt egzisztenciális tapasztalatok jelenléte, valamint a beszédmód drámaisága együttesen arra utal, hogy a *Hosszú nap el* szemléleti alapjai jelentősen eltérnek a korabeli irodalmi tudattól. Az 1990-es évek magyar költészetének retorikai sokszínűségét elsősorban az irónia, a szkepszis és a rezignáció nyelvi-világszemléleti változatai határozták meg. A kritika ebbe a hagyományrendbe, az önreflexív irónia és a szkepszis által meghatározott szemléleti keretbe igyekezett beilleszteni a fiatalabb költők munkáit. Bodor Béla, aki kritikusként elsősorban ennek a költészeti köznyelvnek volt bensőséges értője és őrzője, Térey Jánost például így méltatta a *Sonja útja a Saxónia moztól a Pirnai térig* című kötet megjelenésekor: „Természetesen szó sincs

arról, hogy Térey megtagadta volna ebben a könyvben korábbi munkáit. Ellenkezőleg. Költői játékerét bővítette tovább, amikor életének tényeit is a szövegalkotó kreativitás elemeiként kezelte, és a virtuális élettény-együttes és annak nyelvi megjelenése egymásra utalásával a kölcsönös megelőzöttség végtelen körét hozta létre, vagyis az irodalomelmélet téziseiből alkotta meg az irónia újabb alakzatait. Habár, hogy ez még irónia-e egyáltalán, vagy inkább dekonstrukció, azt nem tudom.”⁵³ Tóth Krisztina költészetét pedig ekképp olvasta: „Komoly erőt érzek sugározni Tóth Krisztina verseiből; azt az erőt, ami csak eszmélet és emóció kiegyenlített érzékenységből származhat. Az objektivitás programja – furcsa önellentmondás – a bennélet, az empátia, a sebezhetőség vállalásával teljesebb ki. Nem véletlen, hogy míg ezt a (minden ízében más verskultúrából fakadó és más ideálokat követő) nagyon női költészetet olvasom, minduntalan Petri jár az eszemben. Tóth Krisztina botrányai nem (Petri módjára) politikaiak, hanem (Pilinszkyéhoz hasonlóan) egzisztenciálisak. De az ő szeme is száraz, ő is nézni akar vele.”⁵⁴

A *Hosszú nap el* beszédmódja nem volt beilleszthető az irónián, szkepszisen, rezignált önreflexión nyugvó köznyelv szemléleti rendszerébe. Az 1990-es évek ironikus köznyelvének világszemléleti alapjai alighanem Richard Rorty iróniaelméletével ragadhatók meg legpontosabban. Rorty az ironikusokat a metafizikusokkal állította szembe, mert, mint mondja, „a liberális társadalom tagjainak fő erénye” az esetleges elismerésében megnyilvánuló szabadság, „és egy ilyen társadalom kultúrájának arra kellene irányulnia, hogy kigyógyítson bennünket »mély metafizikai szükségleteinkből«.”⁵⁵ Rorty elmélete szerint az ironikus elismeri, hogy – lévén minden szótár esetleges – egyszerre több szótár is alkalmas lehet az igazság megragadására, és elvileg nem tünteti ki a lehetséges szótárak közül a sajátját, sőt, „az ironikusok attól félnek, ha csak a saját szomszédságukat ismerik, megragadnak abban a szótárban., amelyben felnőttek”,⁵⁶ mégis úgy gondolja, hogy az ironikus viszi közelebb „a kultúra egészét ahhoz, ahogy a dolgok valójában vannak”, vagyis „a valóság pontos ábrázolásához”,⁵⁷ míg a metafizikus intenció nem egyéb pusztá laposságnál.⁵⁸

Ha azonban úgy vélnénk, hogy Borbély Szilárd e szemléleti rendszer maradéktalan antipódusát képezte, tévednénk. Abban a felfogásban mindenképpen osztozott vele, hogy a magaskultúra nem az elmélet, hanem az irodalom köré szerveződik, és abban is, hogy – miként a *Hosszú nap el* puhaságról szóló frázisai kifejezik – minden retorika kis emberi dolgok valamilyen készletére vezethető vissza.⁵⁹ Ezért, vagyis a határozott, de csupán részleges különbözőség miatt állíthatja őt Nádas, Esterházy, Orbán Ottó, Mészöly és Balassa a korszak szemléleti-köznyelvi rezsimje mellé alternatívaként. Ez a gesztus a többrendszerűség támogatásaként is felfogható, és vissza-

⁵³ BODOR Béla, *Térey János, Élet és Irodalom* 2004/25., 9.

⁵⁴ BODOR Béla, *Az ő szeme száraz. Nézni akar vele*, Holmi 2004/11., 1419.

⁵⁵ RICHARD RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor, Jelenkor, Pécs, 1994, 63.

⁵⁶ Uo., 97.

⁵⁷ Uo., 94.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 111.

tekintve talán nyugtázható, hogy a 2000-es évek magyar költészete valóban többféle hangon szólalt meg. A nyilatkozó írók egy adott pillanatban Borbély Szilárdban találták meg a kor irodalmának hiányzó, felbukkanásában mégis provokatív másikját. Ez nem lett volna lehetséges akkor, ha mindenben ellentétesnek látták volna azzal a szemléleti rezsimmel, amelynek a magyar irodalomban az 1990-es évek első felében éppen ők voltak a legfontosabb alakítói. Károlyi Csaba vagy Ferencz Győző minden bizonnyal máshol és másképpen érzékelték e rezsim vakfoltjait, és a korrekciót is más megszólalásokban, más szerzőkben találták volna meg.

MŰHELY

KOSZTOLÁNCZY TIBOR

Tizenkét kötetes magyar írotár a német közönség számára 1909-ben*

A B S Z T R A K T

1909 elején Hatvany Lajos tizenkét magyar író munkáit tartalmazó könyvsorozat ötletével kereste meg a kiadói szakmában tevékenykedő német ismerőseit. Hatvany pénzügyi-társadalmi státusza és kapcsolati tőkéje látszólag előre garantálta a német közönségnek szóló írotár sikerét, végül a tizenkét novelláskötetből egy sem jelent meg. A vállalkozás elsődlegesen azért vallott kudarcot, mert Hatvany mellett nem álltak hozzáértő szakemberek, akik kiválasztották volna a lefordítandó műveket, és értékelték-korrigálták volna az elkészült szövegeket. A német üzleti partnerekkel folytatott levelezés azonban ennél mélyebb okokra is rámutat. Hatvany „nemtörődöm” módon, rögtönözve intézte az ügyeket, hiányzott a tervek valóra váltásához szükséges stratégia. Az ötletgazda által elmulasztott teendőket máskor elvégezték a Nyugat szerkesztői és kiadóhivatali munkatársai, azonban a stáb közreműködését Hatvany ezúttal nem igényelte. A könyvsorozat néhány hónap múltán Hatvany számára egyébként is elvesztette a vonzerejét, és ő az addig befektetett munkát veszni hagyta.

Hatvany Lajos 1909 januárjában régi és új terveiről tájékoztatta Julius Zeitler lipcsei kiadót, aki az előző évben közreadta Hatvany *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten* című, klasszika-filológia-ellenes pamfletjét.¹ Hatvany sürgette a második, bővített kiadást, új könyvének készültét is jelentette, és egy német nyelvű magyar írotár összeállítását proponálta. Hatvany új munkája – amely később az *Ich und die Bücher* címet kapta – még korántsem volt kész, másfelől Zeitlert, illetve tulajdonostársát óvatosságra intette az első Hatvany-könyv elkedvetlenítően nagy remittendája. A ma-

* Köszönöm Vass Márta és Simon Gábor segítségét a dolgozatban szereplő német nyelvű levelek értelmezésében.

¹ Ezzel kapcsolatban lásd: Kosztolánczy Tibor, *Hatvany Lajos esete a klasszika-filológusokkal = „a szépség fűszere és forrása: a hiba”. A hiba esztétikája az irodalomban, a művészetekben és a kultúrában*, szerk. Reichert Gábor – Szénási Zoltán, Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, Tatabánya, 15–34.

gyar szépirodalmi írók azonban felkeltette az érdeklődésüket. Német nyelvterületen a századforduló éveitől egyre népszerűbbé vált az úgynevezett Heimatkunst irányzata, a szülőföld művészete felé fordulás, a természetesnek mondott emberi világ, illetve az etnográfiai jellegzetességek bemutatása. Zeitlert mindenekelőtt a magyar sajtóosságok érdekelték volna, egyszerre tizenkét írótól.²

Hatvany tervei szerint az első négy könyv Bródy Sándoré, Gárdonyi Gézáé, Tömörkény Istváné és Mikszáth Kálmáné lett volna. Bródy kitüntetett pozícióját igazolta az az érdeklődés is, amely *A tanítónő* 1909. január 29-i, berlini bemutatója után munkássága iránt német nyelvterületen mutatkozott. A sajtóbeszámolókat szerint a darab a berlini Deutsches Theater premierjén – Max Reinhardt rendezésében – nagy sikert aratott. *A tanítónő* február 12-ig összesen hét előadást ért meg, a nagyobb üzletet Bródy számára inkább a vidéki színházak jelentkezése ígerte.³ Hatvany maga sem tudta eldönteni, hogy a már említett szerzőkön kívül kiket szerepeltessen még a tizenkét kötetben. Molnár Ferenc ugyan szintén a favoritjai közé tartozott, de kiderült, hogy ő közben tárgyalásokba kezdett a Julius Bard Verlaggal – a jó nevű berlini kiadót a miskolci születésű Bárd Gyula működtette. Felmerült továbbá Ambrus Zoltán, Herczeg Ferenc, Kóbor Tamás, Heltai Jenő, Ignotus és Biró Lajos neve, sőt Baksay Sándoré is. Hatvany kikérte Fenyő Miksa és Ignotus véleményét,⁴ a két Nyugat-szerkesztő mindenekelőtt Tömörkény – a leginkább „tösgyökeres” író – szerepeltetését kifogásolta. Tömörkény helyett Fenyő Szini Gyulát javasolta, illetve Jób Dánielt és Móríc Zsigmondot – utóbbit mint Osvát Ernő új felfedezettjét, noha nem ez lett volna a legszerencsésebb érv Hatvany meggyőzésére.⁵ Tömörkényről Ignotus lekezelő módon nyilatkozott: „Tömörkény, azt hiszem, nem magyar költészetet, legfeljebb magyar adatokat jelentene az idegen számára. Tévedés azt hinni, hogy Bródy Sándor ne ismerné úgy a parasztot, mint akármelyik bundaszagú, csak meg is tudja írni.”⁶

A nagyszabású, noha kevéssé kiérlelt koncepció megvalósításában az első meghasonlás 1909. március–április fordulóján következett be. Julius Zeitler csalódottságának adott hangot, tudomására jutván, hogy Hatvany a Julius Bard Verlagnak – Molnár Ferencén kívül – más szerzők műveit is felajánlotta, illetve hogy bevonta a tárgyalásokba Paul Cassirer kiadó-műkereskedőt.⁷ Valószínűsíthető, hogy Hatvany akcióját Zeitler óvatosságára váltotta ki, ugyanis Zeitler a *Die Wissenschaft*... remittendája miatt Hatvanytól előzetes garanciákat kívánt arra vonatkozóan, hogy az írók kötetéből bizonyos mennyiséget Magyarországon is eladnak majd.⁸ Zeitler

² Julius Zeitler – Hatvany Lajosnak, [Lipcse, 1909. február 17.] = MTA KIK Ms 393/162.; Hatvany Lajos – Ady Endrének, [Berlin, 1909. február 23.] = Ady Endre *Levelezése*, II., 1908–1909, szerk. HEGYI Katalin – VITÁLYOS László, Akadémiai–Argumentum, Budapest, 2001, 157. (Ady Endre *Összes Művei*)

³ Hatvany Lajos – Ady Endrének, [Berlin, 1909. február közepe után] = Ady *Levelezése*, II., 152.

⁴ Hatvany Lajos – Ignotusnak, [Berlin, 1909. március elején] = HATVANY Lajos *Levelei*, szerk. HATVANY Lajosné – ROZSICS István, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 280. (A levél datálását módosítottuk, a Fenyő Miksának szóló levél nem maradt fenn.)

⁵ Fenyő Miksa – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. február 22.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, szerk. HATVANY Lajosné, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 64.

⁶ Ignotus – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. április 4.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, 68.

⁷ Julius Zeitler – Hatvany Lajosnak, [Lipcse, 1909. március 26., 30.] = MTA KIK Ms 393/163–164.

⁸ Hatvany Lajos – Ignotusnak, [Berlin, 1909. március elején] = HATVANY *Levelei*, 280.

már ekkor számot vetett azzal, hogy lemond a vállalkozásról, ám Hatvanyval mégsem szakított. Hatvany ugyanis Vészi József miniszteri tanácsosra, illetve Vészi budapesti kapcsolataira hivatkozva szubvenciót ígérhetett Zeitlernek,⁹ ha elvállalja gróf Széchenyi István „emlékiratainak” német nyelvű kiadását.¹⁰

Hatvany 1909 májusában Ambrus Zoltán és Biró Lajos műveinek mihamarabbi küldését ígerte meg Julius Zeitlernek¹¹ – és ezzel egy időben a frankfurti Rütten & Loening Verlagot is rábeszélte az írókban való részvételre –, majd elutazott Berlinből. Az egész ügylet rögtönzött jellege hamarosan lelepleződött: a kiszemelt íróktól nem állt rendelkezésre elegendő német nyelvű kézirat, a választott fordítók pedig megbízhatatlanok voltak.

A felkészületlenség és a kapkodó adminisztráció miatt elsőként a Gárdonyi-kötet hiúsult meg. Moly Tamás – mint Hatvany megbízottja – május közepén Gárdonyitól *A hópehely* és *A tulipán* című novellák fordítását bocsátotta (a később vallástörténész-ként, filozófusként ismertté vált) Martin Buber, a Rütten & Loening akkori berlini lektora rendelkezésére. Buber kétségeit fejezte ki a két írás értékeit illetően, mire Moly egy jellegzetesen magyar elbeszélést ígért, majd magyarázat nélkül ő is elutazott Berlinből, így az említett két fordítás került Wilhelm Ernst Oswald cégvezetőhöz. Oswald méltányolta a novellák költőiségét, de Gárdonyit átlagos képességű írónak minősítette, aki szentimentális, hatásvadász megoldásokhoz folyamodik. Gárdonyi egy stájer népi író, Peter Rosegger kategóriájába került, de Oswald kifogásolta, hogy a beérkezett Gárdonyi-művekből a „nemzeti színezet” is kevéssé ismerhető meg. „Lehet, hogy egy kedves kis kötetet össze lehetne hozni, de ez aligha szükséges. Ha a nekem küldött tárcáit egy német írta volna, biztosan nem reflektálnék rájuk” – zárta értékelését Oswald.¹²

Hatvany sajátos érvekkel mentegette Buber előtt a fiaskót: „A Gárdonyi-ügyet igazán sajnálom. Nekem ő a legkedvesebb. Egyáltalán nem érzem szentimentálisnak. Hibája, hogy nagyon buta. De ez igenis összeegyeztethető a tehetséggel. Egyszerű, cikornyátlan elbeszéléseinek éke ez a butaság. Csak a nagyobb kompozíciókban zavaró.”¹³

Hatvany érdeklődése ezután a Bródy- és a Molnár-kötet felé fordult, Hatvany ugyanis mégsem mondott le arról, hogy Molnár novelláit is megszerezze: a fordításokkal Eisler Alfrédot bízta meg. Eisler nem volt főállású irodalmár. Elképzelhető, hogy üzleti ügyek miatt került Hatvanyék látókörébe, Eisler családjának malátagyára volt Nagyszombatban. Eisler 1883-ban született, 1909-ben pedig ügyvédjelöltként

⁹ Julius Zeitler – Hatvany Lajosnak, [Lipcse, 1909. március 30.] = MTA KIK Ms 393/164. A levelezésben Vészi Józsefet Ministerialratként emlegetik. Vészit az uralkodó 1905. október 21-én tiszteletbeli miniszteri tanácsosná nevezte ki a M. Kir. Miniszterelnökséghez, a kinevezés 1906. áprilisában megszűnt.

¹⁰ A Zeitler-levélben olvasható Memoiren kifejezés többféle szövegegyüttest takarhat. Hatvany Lajos német nyelvű könyvben is ismertetni kívánta gróf Széchenyi István munkásságát, lásd Ignotus – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. április 4., 13.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, 69, 70.

¹¹ Julius Zeitler – Hatvany Lajosnak, [Lipcse, 1909. május 21., 24.] = MTA KIK Ms 393/166–167.

¹² Martin Buber – Hatvany Lajosnak, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 16.] = MTA KIK Ms 377/137. Oswald bírálata Buber a levélhez csatolt másolatban hozta Hatvany tudomására (lásd MTA KIK Ms 381/58.).

¹³ Hatvany Lajos – Martin Bubernek, [Hatvan, 1909. június 18–19.] = HATVANY *Levelei*, 278. (A datálást módosítottuk.)

dolgozott Budapesten a Magyar Fakereskedők és Faiparosok Országos Egyesülete irodájában.

A művek kiválogatását Hatvany ismét a fordítóra bízta. Eisler az 1908-as *Muzsika* és az 1909-es *Pesti erkölcsök* című Molnár-köteteket választotta (a *Muzsika* anyagából a címadó novella, illetve *A hőember* és a *Széntolvajok* fordítását már korábban feljálolta a müncheni Georg Müller Verlagnak).¹⁴ Eisler valószínűleg nem vette figyelembe, hogy a Rütten & Loening Verlagot jellegzetesen magyar témák érdeklik, hiszen elsőként három „croquis”-t küldött Buberék számára a *Pesti erkölcsök* című kötetből, ráadásul félkész állapotban.¹⁵

Buberék a három újonnan beérkezett Molnár-írás – és már a náluk lévő *Széntolvajok* című novella alapján – elhárították a Molnárral való foglalkozást, és június végén a szerzőt átengedték Julius Bardnak.¹⁶ Eisler addigra még csak újabb Molnár-novellák kiválasztásáig jutott: a *Muzsika*-kötetből *A manó és a tündér*, az *Altató mese* és a *Tavaszi részegség* címűek nyerték el a tetszését.¹⁷ Ezek a történetek már nem jutottak el Buberhez, pedig az *Altató mese* a Molnár-próza kiemelkedő darabja.¹⁸ Briliáns munka, amelynek mind történetzövése, mind beszédmódja folytonos meglepetéseket tartogat, és ezúttal az édeskés szentimentalizmus sem zavaró. Molnár nyilván maga is érezte a témában rejlő erőt, hiszen az *Altató mese* alapötletét *Liliom* címmel két évvel később színdarabként is feldolgozta.

Miután Mikszáth kötetéről a kiadói levelezésben egyetlen szó sem esik, a favoritok közül egyedül Bródy maradt versenyben. *A bölény* című – talán legismertebb – novelláját Hatvany javasolta, azonban az első nagyobb Bródy-küldemény ismét Eisler válogatása volt. Ám Hatvany – okulva a Molnár-eseten – a maga elképzelései szerint is összeállította a Bródytól lefordítandó művek listáját.¹⁹ A levelezésből kikövetkeztethető, hogy Hatvany válogatásában az *Erzsébet dajka és más cselédek* című, 1902-es Bródy-kötetből szerepeltek művek, ajánlotta a *Lajos magyar király válik* című novellát,²⁰ illetve *A tanítónő* című tárcanovellát,²¹ utóbbi, mondhatni, ösváltozata az azonos címet viselő színműnek.²² Ez mindenképpen helyes elgondolás volt, hiszen épített volna Bródy német színházi sikereire.

Ha figyelmesen olvassuk az Eisler által Hatvanynak írt leveleket, észre kell vennünk, hogy Eisler a fordítási feladatokat, amíg csak lehetett, elszabotálta. Amikor például kézhez kapta Hatvany előbb említett listáját a Bródy-művekről, közölte,

¹⁴ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. június 8.] = MTA KIK Ms 379/5.

¹⁵ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. június 18.] = MTA KIK Ms 379/6.

¹⁶ Martin Buber – Hatvany Lajosnak, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 28.] = HATVANY *Levelei*, 277.

¹⁷ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. június 26.] = MTA KIK Ms 379/7.

¹⁸ Első megjelenése: *Pesti Napló* 1907. június 23., 1–4.

¹⁹ Hatvany Lajos – Martin Bubernek, [Hatvan, 1909. június 29-től] = HATVANY *Levelei*, 276. (A datálást módosítottuk.)

²⁰ A novella a *Fehér Könyv* 1900. júniusi számában kapott helyet (19–53.), Bródy a témát megírta egy-felvonásosként is.

²¹ A megtörtént esetet feldolgozó írás *Petrovics Katalin* címmel először az *Új Idők* 1895. január 27-i számában jelent meg (97–98), majd *A tanítónő* címmel az *asszonyi szépség* című Bródy-kötetben (Pallas, Budapest, 1897, 75–84).

²² Juhász Ferencné, *Bródy Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1971, 237–247.

hogy neki ugyan nyolc Bródy-kötete van, de a kijelölt írásokat egyikben sem találja.²³ Leveleiben Hatvany előtt többször büszkélkedett fordításával, amelyeket német nyelvű periodikák fogadtak el – ezek a szövegek azonban az adott levél postázásakor valahogy mindig elkeveredtek.

Eisler távlatilag egyfajta irodalmi ügynöki szerepet gondolt ki a maga számára. Ez nem volt ritkaság, hiszen a korban a fordítók többnyire üzletkötői feladatokat is elláttak. A német lap- és könyvkiadók gyakran keretösszegeket határoztak meg az elfogadott munkákra, a honoráriumon azután a szerző és a fordító megosztottak. Mindez tág teret nyújtott az élelmes fordítóknak. Eisler nem véletlenül farszírozta Hatvanynál, hogy tegye lehetővé a Berlinbe való kiköltözését. Noha Eisler fordításai nem érték el a kívánt színvonalat, ő mégis újabb és újabb szerzőket „foglalt le” magának – esetenként terjedelmes műveket is, például Ambrus Zoltántól a *Midás királyt*, Kóbor Tamástól a *Budapest* című regényt.²⁴

Eisler hamar felismerte, hogy Hatvanynak a kiadókkal való ügyintézésben mutatkozó nemtörődömsége, „lazasága” számára előnyös helyzetet teremt. Július elejétől tehát külön levelezésbe kezdett Martin Buberrel. A Bródy-kötetre vonatkozóan Buber viszont nem volt hajlandó látatlanban elköteleződni:

Várjuk ki a végét. Eisler kívánságát azonban, hogy a kötet már szeptember végén vagy október elején megjelenjen, semmiképpen nem tudom teljesíteni. Egyelőre csak egy teljesen megfelelő novella áll rendelkezésre; ez nem elég ahhoz, hogy végleges döntést hozzunk. Ahhoz, hogy határozzunk, először is egyenértékű novellákra volna szükség, méghozzá tisztességes fordításban. Ilyen korai megjelenésre ezért aligha lehet gondolni.²⁵

Hatvany neve és státusza jó ajánlólevél volt a német kiadókhöz. Eisler kapcsolatba lépett Oskar Bie-vel, a berlini Die neue Rundschau szerkesztőjével, illetve a Simplicissimus müncheni kiadóhivatalával.²⁶ Október elején lefoglalta magának Szini Gyula novelláit, és tervbe vette Balázs Béla *Az utolsó nap* című drámájának lefordítását, további terveit pedig ekként körvonalazta:

Mint vélekedik erről: lassan-lassan le lehetne fordítani a jobb magyar színműveket és egy sorozatban kiadni. Ezáltal a német színpadoknak egy egészen új repertoire[-]t lehetne nyújtani és a magyar szerzőket az Ön kiadójához szoktatni. Hogy pedig van és lesz elég, jó magyar szerző, bizonyosság rá Molnár, Bródy, Lengyel, Balázs és talán mások is.

Ez volna egyik tervem. Van egy másik is, sőt egy harmadik is.

A második ez: A német élclapok – gyöngéden szólva – spiesserek.²⁷ Az igazi attikai só, modernül a francia esprit, hiányzik belőlük. Példa rá a „Fliegende”,

²³ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. július 1.] = MTA KIK Ms 379/8.

²⁴ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. június 18., 26.] = MTA KIK Ms 379/6–7.

²⁵ Martin Buber – Hatvany Lajosnak, [Berlin-Zehlendorf, 1909. július 3.] = MTA KIK Ms 377/139.

²⁶ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. szeptember 17., 30.] = MTA KIK Ms 379/9–10.

²⁷ (ném.): nyárspolgáriak

a „Meggendorfer”, sőt a „Jugend” is. A „Simplicissimus” pedig lejárta magát.²⁸ Amit ez most produkál, az egyenesen hajmeresztő. Nahát, nem lehetne-e odakünn egy magyar élcslapot szerkeszteni. Német nyelven szerkesztett élcslapot, melynek nagyrészt magyarok volnának a munkatársai. Írók, festők, karcolók. Programm: finom élcsek, humoros elbeszélések, trágárságok kizárva. Esetleg a politika bevonásával.

Harmadszor: monográfiák magyar írók és művészekről à la Marquardt²⁹ Kunst – Literatur – Musik stb. Egy kis, meghatározott sorozat, hogy ne minden apró-cseprő emberke tévedjen bele.³⁰

1909. október elején Bródy Sándor is értesült a kiadandó kötetéről (a legújabb elképzelés szerint cselédtörténeteit jelentették volna meg).³¹ Nem tudható pontosan, hogy Bródy valóban félreértette-e Hatvanyt, vagy elébe akart vágni Eisler ügyeskedéseinek, mindenesetre az október 8. előtti napokban a következő levelet küldte fordítójának:

Igen tisztelt Uram!

Hatvany Lajos bárótól hallom, hogy ön egy kötetemet frankfurti kiadónak eladta. Csak úgy egyezem bele az eladásba, ha az arról szóló szerződés az én kezemen megy keresztül, s a honorárium felét én kapom meg még pedig a könyv megjelenése előtt, különben a kiadást letiltom. Ha három nap lefolyása alatt öntől ez ügyben választ nem kapok[,] a letiltás iránt előre intézkedem. Található vagyok az „Ott-hon” Klubban (Dohány-u 76) 7–8 között.

Tisztelettel

Bródy Sándor

Eisler a levelet a következő kommentárral továbbította Hatvanynak:

Bpest, 1909. X/8.

Igen tisztelt Hatvany Úr,

Furcsa kis levélke és igen jellemző a mi irodalmi köreink előkelő tónusára. Úgy látszik, Bródy csalók egyetemének nézi a világot. Ahelyett, hogy örülne, hogy odakünn portálják, nem átall ilyen durva mód inzultálni. Mintha, Isten tudja, még raboltam volna.

Pedig a dolog még a kezdő stádiumban van. Fel kell tennem, hogy Bródy az ő bohémiségében – talán még ki sem aludta magát – nem jól értette meg az Öntől

²⁸ Az említett satirikus lapokat Münchenben szerkesztették: az eredeti Fliegende Blätter 1845 és 1928 között létezett, a vele konkurens Meggendorfer-Blätter (különböző címváltozatokkal) 1889-től működött, mígnem a két lap 1929-ben egyesült, és így jelent meg 1944-ig. A Jugend 1896-ban indult, és 1940-ben szűnt meg, a Simplicissimust 1896-tól 1944-ig adták ki.

²⁹ Eugen Marquardt és Julius Bard néhány évig társak voltak a Bard, Marquardt & Co. kiadóvállalatban.

³⁰ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. október 5.] = MTA KIK Ms 379/11.

³¹ Martin Buber – Eisler Alfrédnek, [Hall in Tirol, 1909. szeptember 22.] = MTA KIK Ms 377/140.

szerzett információt. Hiszen a kötet még csak készül és Dr Buberrel az anyagiakról még nem is tárgyaltam.

Egyébként ma vagy hétfőn felkeresem Bródyt. Ha nem tetszik neki az ábrázatom, kereshet magának lámpával tisztességesebb embert.

Ez a levélke – az övé – meg múzeumba való. Kultúrtörténeti jelentősége mindenesetre van.

Maradtam nagyrabecsülésem kifejezése mellett kiváló tisztelettel
kész híve

Dr. Eisler Alfréd³²

Talán sor került a találkozóra, és létrejött a megegyezés. Eisler ugyanis október 20-án tudatta Hatvanyval, hogy hozzálát a Bródy-fordításokhoz.³³ De nem végzett semmit. Akkor talán mégsem jött létre a megegyezés.

Julius Zeitlert ott hagytuk el, midőn őt Hatvany 1909. március végén – Vészi József kapcsolataira hivatkozva – új kiadói üzletekkel biztatta. Zeitler később többször is csalódottságának adott hangot, szembesülvén azzal, hogy Hatvany nem tartja be a megállapodásokat, nem küldi az ígért kéziratokat, ezért aztán kerüli az üzleti partnereivel való személyes találkozókat. Közben a Széchenyi-kötet is hamvába holt. Viszont Zeitler 1909 nyarának végén új ajánlatot kapott: Vészi József egy magyar témákkal foglalkozó német nyelvű folyóirat kiadását ajánlotta fel neki. Zeitler újult lelkesedéssel fogadta a hírt, hogy a tervezett havilap tárca- és szépirodalmi rovatának szerkesztője Hatvany Lajos lesz.³⁴ Aztán néma csend, vagyis ezzel a híradással Zeitler is eltűnt a Hatvany-levelezésből.

*

Most tetszetős volna azt mondanunk: *semmi*. A fordítások nem készültek el, az író-tárból egy kötet sem jelent meg. A német nyelvű folyóirat nem indult meg. Ám az „etnográfiai jellegzetességeket” felvonultató irodalom mégis megtalálta útját a maga közönségéhez. Amikor Moly Tamás elvitte Bubernek a Gárdonyi-novellákat, a Berlinben alkotói szabadságát töltő Lengyel Menyhért is vele tartott, ő pedig *Tájfún* című, japánokról – az általa elképzelt japánokról – szóló drámáját adta át.³⁵ Lengyelt feszélyezte, hogy nem beszél németül, és miután Moly elutazott Berlinből, a kiadó döntése előtt ő is távozott. Minden a siker ellen dolgozott. Buberék azonban felismerték a *Tájfún* kvalitásait. Meggyőzték az aggályoskodó szerzőt, és műve a következő évben németül is megjelent.³⁶ A Rütten & Loening meg akarta venni a színdarab előadási jogait is, azonban azokat Lengyel már korábban eladta egy színpadi ügynökségnek.³⁷

³² MTA KIK Ms 377/98. Eisler Alfréd Hatvany Lajosnak szóló közlendőit a Bródy-level papírára írta.

³³ Eisler Alfréd – Hatvany Lajosnak, [Nagyszombat, 1909. október 20.] = MTA KIK Ms 379/12.

³⁴ Julius Zeitler – Hatvany Lajosnak, [Lipcse, 1909. augusztus 22.] = MTA KIK Ms 393/168.

³⁵ LENGYEL Menyhért, *Életem könyve. Naplók, életrajzi töredékek*, szerk. VINKÓ József, Gondolat, Budapest, 1987, 67.

³⁶ Melchior LENGYEL, *Taifun*, Rütten & Loening, Frankfurt, 1910.

³⁷ Martin Buber – Hatvany Lajosnak, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 16.] = MTA KIK Ms 377/137.; Hatvany Lajos – Martin Bubernek, [Hatvan, 1909. június 18–19.] = HATVANY *Levelői*, 278.

Mi több, Jung Ungarn néven 1911 januárjában a korábban tervezett „deutsch-ungarische Rundschau” is elindult Berlinben, jelmondata szerint Magyarország politikai, szellemi és gazdasági kultúráját kívánta népszerűsíteni. Főszerkesztője Vészi József volt, irodalmi részét Hatvany Lajos szerkesztette, a lap a Paul Cassirer Verlag gondozásában tizenkét számot élt meg.³⁸ Nagyonbbrészt társadalompolitikai-közgazdasági cikkeket közölt, a két-három ívet kitevő szépirodalmi rovatban hónapról hónapra néhány vers jelent meg: az Arany János-balladák, a magyar népdalok és népdalok, illetve Ady Endre, Babits Mihály, Juhász Gyula, Kiss József és Reviczky Gyula szerepeltetése láthatóan a reprezentáció szempontjainak rendelődött alá. A Jung Ungarn prózaírói között Móricz Zsigmond, Tóth Wanda, illetve az írói pályán viszonylag későn induló Ritoók Emma mondható friss tehetségnek, a rovatot a korábban beérkezettek uralták. Mindenekelőtt Mikszáth Kálmán, akinek *Beszterce ostroma* (*Die Belagerung von Neusohl*) című regényét a brassói Eduard Schullerus fordításában adták közre. A fennmaradó hely azután a századvég-századelő – Hatvany által mindenkifelett kedvelt – novellisztikájának jutott: Ambrus Zoltán, Biró Lajos, Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Ignóty, Jób Dániel, Kabos Ede, Kóbor Tamás, Molnár Ferenc, Petelei István, Szini Gyula és Tömörkény István közül majd mindenki megemléződött az egykori íróvár aspiránsai között. A fordítók között újra feltűnik Eisler Alfréd: Molnár Ferenc *Széntolvajok és Muzsika* című novellái 1909-ben már megjárták a Georg Müller Verlag, aspiránsaként Loening lektorátusát,³⁹ Szini Gyula *A bábsütő* című munkáját Eisler 1909. október 5-i levelében ígérte meg Hatvanynak⁴⁰ – a Heltai Jenő- és a két Bródy-fordítás keletkezés-története nem ismeretes.⁴¹

1911-ben már javában zajlott, és az év végén csúcspontjához ért a Hatvany és Osvát közötti, a Nyugat szerkesztési elveiről zajló vita. A nézeteltérések részben abból fakadtak, hogy Osvát kategorikusan visszautasította, hogy a Nyugatban Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, illetve nemzedéktársaik műveit közreadja. E tekintetben a Jung Ungarn jól mutatja, milyen lett volna a Hatvany ízlésvilágát tükröző Nyugat. Ám ha utánajárunk annak, hogy a Jung Ungarn szépirodalmi szövegei eredetileg hol jelentek meg, láthatjuk, hogy a Nyugat hatása ez esetben is kikerülhetetlen volt. Az összes párhuzam ismertetésére nincs módunk, ám fontos kiemelni, hogy Babits Mihálytól *A Danaidák* (*Die Danaiden*) a Nyugat számára íródott,⁴² és a Jung Ungarn

májusi számában olvasható hat Babits-versből négy elsőként a Nyugatban jelent meg. Szintén a Nyugat közölte Móricz Zsigmond *Tragédia*,⁴³ Kabos Ede *Mária látogatói*,⁴⁴ illetve Jób Dániel *Liegen Egon felesége* című novelláját.⁴⁵ Az utóbbi mű fordítójának „W. T.” szignója minden bizonnyal Tóth Wandát rejti, ő maga *A csodálatos köntös* című elbeszéléssel szerepelt a Jung Ungarnban⁴⁶ – az írás a Nyugat Kiadónál 1910 végén megjelent azonos című Tóth Wanda-kötet címadó darabja volt. Kuriózusként pedig érdemes megemlítenünk, hogy Biró Lajos *Szodoma pusztulása* című novelláját éppúgy Osvát Ernő adta közre az 1905. májusi Figyelőben (319–324),⁴⁷ miként Ady *Harc a Nagyúrral* című versét (329–331) – utóbbit azután Horvát Henrik *Der Caesar mit dem Eberkopfe* címmel ültette át németre.⁴⁸

A tizenkét kötetes íróvár önmagában nagy ötlet volt, és a megvalósítására fogadó-készség is mutatkozott. Hamarosan kiderült azonban, hogy a kapcsolati tőke és az ilyen-olyan forrásokból kilátásba helyezett pénz még korántsem garancia a sikerre. Hozzáértő munkatársakra lett volna szükség, egyfajta stábra, amely megfelelő tervezéssel, elkötelezetten valóra váltja az ötletet, ám túl nagy kockázatot mégsem vállal. A német oldal – Julius Zeitler, Martin Buber, Wilhelm Ernst Oswald – ezeket az elveket követte, és ezt várta volna el ügyfeleitől is.

A Nyugat folyóirat hőskorában a szerkesztők maguk is így szerettek volna dolgozni. Mindazonáltal már kezdetben túl nagy fába vágták a fejszéküket, improvizálva kellett előrehaladniuk. A bizonytalanság, az állandó pénzhiány elkedvetlenítő volt, érthető tehát, hogy Hatvany mecénatúráját igyekeztek minél hatékonyabban kihasználni. A szakmai feladataikat azonban összességében kiválóan oldották meg, és megpróbálták Hatvanyt is rendszerességre és empátiára „nevelni”, irodalmi megszólalásaiban pedig igényességre szorítani. A folyóirat kezdeti kudarcai, de főként a szaporodó sikerek egyre inkább személyes jelentőségűvé váltak, a munka küldetésé alakult át. Az íróvár szervezésében ugyanakkor a Nyugat-szerkesztők nem vettek részt, a fennmaradt levelezés tanúsága szerint Hatvany is legfeljebb Ignóty közreműködésére számított. Ignóty novelláskötetének közreadását azonban 1908 áprilisában két német kiadó is elhárította,⁴⁹ mindemellett Ignóty 1909-ben már a Nyugat Kiadó tervezgetésével volt elfoglalva.⁵⁰

A fentiek tehát részben magyarázatot adnak arra, hogy Hatvany oldaláról – a magyar oldalról – az íróvár intézésében miért hiányzott az átgondoltság, a jó értelemben

³⁸ A folyóirat szemléleti irányairól, illetve szépirodalmi közleményeiről lásd SZÉCHENYI ÁGNES, *A Nyugat német mása. Jung Ungarn, Berlin, 1911 = Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGYALOSI Gergely et al., PIM, Budapest, 2009, 178–199.; RÓZSA Mária, *Magyar irodalom a Jung Ungarn című folyóiratban*, Magyar Könyvszemle 2002/3., 317–321.

³⁹ Franz MOLNÁR, *Kohlendiebe*, illetve *Musik*, Jung Ungarn 1911. március 15., 378–388., illetve 1911. július 15., 816–819.

⁴⁰ Julius SZINI, *Der Lebküchler*, Jung Ungarn 1911. február 15., 256–262.

⁴¹ Eugen HELTAI, *Der Tod zu dritt* (*A halál hármában* [1899]), Jung Ungarn 1911. május 15., 605–608.; Alexander BRÓDY, *Jule und Julchen* (*Juló és Julis* [1899]), Jung Ungarn 1911. január 15., 80–85., Uő., *Der Mann mit den demantnen Knöpfen* (*A gyémántpitykés ember* [1901]), Jung Ungarn 1911. május 15., 598–604.

⁴² Lásd Nyugat 1910. március 1., 298–299., vö. Michael BABITS, *Die Danaiden*, ford. Paul HATVANI (Hatvani Pál), Jung Ungarn 1911. szeptember 15., 1034–1035.

⁴³ Lásd Nyugat 1909. szeptember 16., 287–291., vö. Siegmund MÓRICZ, *Tragödie*, ford. Thomas MOLY (Moly Tamás), Jung Ungarn 1911. január 15., 72–77.

⁴⁴ Lásd Nyugat 1908. február 16., 188–192., vö. Eduard KABOS, *Besuche bei Maria*, (fordító nélkül), Jung Ungarn 1911. szeptember 15., 1035–1039.

⁴⁵ Lásd Nyugat 1908. március 1., 243–256., vö. Daniel JÓB, *Das Weib des Egon Liegen*, ford. W. T., Jung Ungarn 1911. július 15., 820–833.

⁴⁶ Wanda von TÓTH, *Das wunderbare Kleid*, Jung Ungarn 1911. október 15., 1137–1151. A fordító valószínűleg maga a szerző.

⁴⁷ Ludwig BIRÓ, *Sodoms Ende*, ford. Ernst GÓTH (Góth Ernő), Jung Ungarn 1911. április 15., 509–515.

⁴⁸ Jung Ungarn 1911. január 15., 78–80.

⁴⁹ Lásd *Tessék színt vallani. Osvát Ernő szerkesztői levelezése*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor – NEMESKÉRI Erika, Gondolat–OSZK, Budapest, 2019, 148–149.

⁵⁰ Ignóty – Hatvany Lajosnak, [Budapest, 1909. április 4., 13.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, 69, 70.

vett hivatalnoki pontosság. Ugyanakkor a kezdeti lelkesült beszámolók után az ügy iránti elköteleződés, a személyesség is eltűnt: Hatvany érdeklődése 1909 nyarától közlő színházi bemutatója felé fordult. Kevésbé valószínű ugyanakkor, hogy később átgondolta volna, az író tár összeállítójaként hol tévedett, hiszen a Jung Ungarnban újra megpróbálkozott a német részről két évvel korábban csekély érdeklődést kiváltó művek közlésével.

KRITIKA

KISS ATTILA ATILLA

Színház és testen átszűrt megértés Deres Kornélia: *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick. Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*

Deres Kornélia, aki korábban *Képkalapács* című kötetével sikeresen jelölte ki helyét a magyar színháztudomány középgenerációjában, második monográfiájával jelentkezett. A dokumentumszínház és az igazság társadalmi termelése, valamint az újrajátszás és az emlékezetpolitika közötti kapcsolatokról, az archívumok medialitásáról szóló írásaival ismét jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a nemzetközi tudományosság legfrissebb meglátásai és értelmezési eljárásai meghonosodjanak a hazai diszkurzusokban. A szerző törekvéseit az interdiszciplinaritás elve vezérli, az irodalomelmélet és -történet, a dráma- és színháztudomány, a medialitás- és kultúraelméletek eszköztárával dolgozik, és ezeket transzdiszciplináris irányokban sikeresen ötvözi. A kötetben közölt elemzések külföldi ösztöndíjai és nemzetközi együttműködései során felhalmozott tudását tolmácsolják a hazai szakmai közönség számára.

Deres Kornélia 2015-ben *summa cum laude* minősítéssel védte meg doktori disszertációját, melynek szövege 2016-ban *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás* címmel jelent meg (Prae – József Attila Kör, Budapest), és opponensként annak idején a következő véleményt alkottam róla: „jelentős hozzájárulásnak számít a hazai színház- és kultúratudomány interdiszciplináris fejlődéséhez. Nemzetközi viszonylatban is érvényes és aktuális területen jelöli ki vizsgálódásainak határait. A magyar színháztudományi, színházelméleti diskurzusok legtájékozottabb, tág kitekintésű élvonalában helyet foglalva fontos legitimációs tevékenységet hajt végre azzal, hogy értelmezésekkel szolgál a magyarországi kritika által nemegyszer marginalizált, értetlenül fogadott előadástípusokról, rendezői törekvésekről.” Azért ismétlem meg ezeket a sorokat, mert a jelenlegi művet a korábbi, doktori kutatás meglátásait termékenyen alkalmazó, annak eredményeit továbbvivő teljesítménynek tartom. Deres Kornélia ismét olyan területeket vizsgált, amelyeket fontos beemlíteni a hazai kutatások és az egyetemi oktatói tevékenység homlokterébe, és ezekhez a szerző nagy hozzáértéssel importálja a nemzetközi szakirodalom legaktuálisabb eredményeit.

„A szómán átszűrt megértés”-t (11.) lehet a mű egyik vezérmotívumaként megjelölni, Deres Kornélia ugyanis tulajdonképpen a posztstrukturalista szubjektum-

elméletek által ihletett, posztsemiotikai alapvetésekre támaszkodó, legújabbban talán a szómaesztétikában kicsúcsosodó elméleti meglátásokon keresztül közelít invenciózusan azokhoz a kérdésekhez, amelyek változatlanul a kultúraelméletek középpontjában vannak. Hogyan gondolható el a jelenlét (kritikája) a kulturális emlékezet és az ideológiai emlékezet-technológiák tükrében? Miként termelődik a jelentés a múlt és a jelen (és a lehetséges jövő) kölcsönös, állandó egymásra hatásából? A „testalapú gyakorlatok” előtérbe kerülése után hogyan játszható és élhető újra a múlt az archívumok felnyitásával, újabb diszkurzushálóba helyezésével, az újrajátzáson, újrarahallgatáson, a történetek és az archívum darabjainak át- és újrendezésén keresztül? A mediális váltáson, a test előtérbe helyezésén keresztül új módszerei alakulnak ki a múlt felelevenítésének. Az archívum materialitása, a maradványok, töredékek, ütköztetett egyéni rekonstrukciók performativitása nemcsak azt szemlélteti, hogy a múlt és a jelen egyaránt konstrukció, hanem azt is, hogy a részek, a nézőpontok, a médiumok vagy éppen az ideológiai tétek átrendezésével átalakul az aktuálisan megszerkesztődő múlt, ami aztán másfajta jelent és más jövőhorizontot artikulál.

A szerző egy hazai, dokumentumszínházi trilógiaként értelmezett előadás csoport vizsgálatával kezdi az elemzések sorát (három előadás Kelemen Kristóf rendezésében: *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* [2016], *Magyar akác* [2017], *Megfigyelők* [2018]), és feltárja, hogy a múlthoz való hozzáférés mindig ideológiai érdekeltségek küzdőtere, ahol a dokumentumok korábban megkérdőjelezhetetlen, evidenciának tekintett státusa megkérdőjeleződik. „A tényként elfogadott közös valóság fiktív voltának leleplezése” (49.) ebben a dokumentumszínházban, amely saját műfajának kereteit és hagyományait dekonstruálja, felbontja tény és fikció bináris ellentétpárját. Ez azonban nemcsak ezekben az előadásokban mutatkozik meg, hanem értelmezői stratégiaként beíródik a kötet valamennyi elemzésébe, olyan általános „rendszerkritikai igényként” (60.), ami megítélésem szerint a legfontosabb készség, amelyre a társadalom színháziasságát tanulmányozva hallgatóinkat taníthatjuk, és olvasóinkat készíthetjük.

Ezt követően a dokumentumszínház műfajának egyik legmeghatározóbb európai kollektívájához, a Rimini Protokollhoz fordul a szerző. Előadásaik elemzésében, amelyek a dokumentumszínház és az immerzív színház hagyományait ötvözik, Deres Kornélia jól támaszkodik a (hiper)medialitással kapcsolatos korábbi kutatásaira és azok továbbvitelére, és bemutatja, hogyan reflektálnak az előadások arra a jelenségre, hogy a hiperreálissá váló társadalomban elmosódik a fizikai és a virtuális, a jelenlét és a távollét között, továbbá hogy a technomediális környezetben a jelenlét vagy jelenvalóság, az itt és most primátusa nemcsak általános jeleméleti, hanem színházelméleti értelemben is megkérdőjeleződik. Ebben a posztmodern (utáni) vagy posztthumán környezetben, ahol a tér is egyre gyakrabban alakul át mentális képződménnyé, új észlelési módok alakulnak ki, amelyek szükségessé teszik általában véve a társadalmi létezés és szűkebb értelemben a színházi jelentésképződés módozatainak újragondolását. A digitális esztétikák és a kulturális gyakorlatok egyaránt átítatódnak a szubjektumképződést is meghatározó új észlelési módokkal. Így, mutat rá a szerző Boenisch meglátásaira támaszkodva, ezeket a módozatokat alkalmazva és temati-

zálva „a színház mint kulturális gyakorlat alapvető szerepet tölthet be a technomediális környezetben” (85.), de már nem a jelenlét, hanem a médium, az affekt és a digitális nyom színházaként. Ebben az értelemben válik a Rimini Protokoll *Situation Rooms* című előadása a szerző érdekesítő elemzésében „észlelési gyakorlattá” (Uo.).

A korporális fordulat sokféleképpen termékenyítette meg a színház- és performanszelméleteket; az újrajátzás gyakorlata pedig magának a testnek, a test (korábban elképzelhetetlen) archiválhatóságának az újragondolását hívta életre. A harmadik egységben a Természetes Vészek Kollektíva két, egymáshoz kapcsolódó, egymást kölcsönösen más-más fénytörésbe helyező táncelőadásának elemzésével Deres Kornélia azt vizsgálja, hogy „bizonyos (újra)játzások miként olvashatóak testalapú archiválási gyakorlatokként” (95.). Az energiával teli és energiát szolgáltató test az archívum (eddig esetleg feltáratlan) elemeinek életre keltője lesz. Szerzőnk ennek megvalósulását szemlélteti az *Eleven tér* (1986, Bozsik Yvette, Árvai György) című előadást újrajátzó *Végtelenbe zárva* (2012, Góbi Rita, Árvai György) című előadás során. Fontos megjegyezni, hogy megközelítéséből most sem hiányzik az ideológiakritikai, általánosabb társadalmi tét, hiszen arra is rámutat, ahogy az előadások egymásra íródása kitakarja az ideológiai, hatalmi berendezkedések ismétlődéseit, a traumák továbbélését, újraírva, szubverzív értelmezés alá vonva a hazai közelmúlt történeti, politikai tapasztalatait. Az 1986-os ikonikus előadást „újrajátzó” vagy inkább felnyitó 2012-es előadás hipermediális térbe zárja a posztthumán, biomediatizált test allegóriájaként is felfogható táncos-testet, de a megfigyelés és a megfigyeltség, a kontroll, a mediáció, a klausztrofóbia motívumain keresztül kétirányúan kommunikál egymással a két előadás, melyek között így az archívum tematikus, inorganikus (az üvegekoporsó) és organikus (a test energiái) elemei teremtenek hidat. Az újrajátzás azért kerül zárójelbe, mert az újabb előadás inkább a folyamatos párbeszéd, az újraértelmezés aktusára törekedett, így nem klasszikus történeti, hanem kísérletező és szubverzív művészeti újrajátzást hozott létre.

A Wooster Group 2006-os *Hamlet* produkciója kitágítja az újrajátzás alkotói és értelmezési kereteit, itt ugyanis az archívumnak a nyugati kánon talán legikonikusabb darabjához kötődő, kultúr- és hatástörténeti, játékhagyománnyal, nyelvi és kulturális imperializmussal, mintakövetéssel és kultuszépítéssel kapcsolatos elemei rakódnak egymásra. Az előadás alapja az *Electronovision Hamlet* című filmszínházi produkció, amely Gielgud 1964-es Broadwayi Hamlet-rendezésére épül, a címszerepben Richard Burtonnal. Az újabb mediális térben a rendkívül precíz utánzásra épülő, de még jobban és többféleképpen mediatizált újrajátzás mozgásba hozza és kizökkenti az eredet és az „eredetiség”, az autentikusság, a hiteles utánzat képzetét. Így pedig, érvel a szerző, „a Hamlet, ennek a produkciónak a fényében, egyszerre áll előttünk megismételhetetlenként az előadás élettélisége miatt, valamint örökké ismétlődőként az újrajátzás lehetősége és hagyományai okán” (148.). A színház mint hiper médium és mediális gyűjtőhely (korábban, a *Képkalapácsban* is alkalmazott) gondolatát továbbfejlesztve a szerző a folyamatos remediatizációra épülő előadást hipermediációs produkcióként értelmezi, ahol a Burton-film, a Gielgud-rendezés és a Wooster Group-előadás mediális háromszögében egymásba oldódnak a médiumok és az előadásnyomok, multiperspektívikusan folyamatosan reflektálva egymásra.

A mű utolsó előtti fejezete a Dohány utcai Lakásszínházat vizsgálja, amely az alkotók 1976-os emigrálása után New Yorkban lépett ismét működésbe, és vált híressé Squat Theatre néven. Feltárja, hogy a felnyitott, kibővített archívum különféle (privát és hivatalos) helyszíneinek és különféle anyagainak értelmezése hogyan helyezi újabb és újabb fénytörésekbe a Lakásszínház kultikussá vált történetét és előadásait, az államszocialista cenzúra és elfojtástechnológiák rétegeit, az ügynökök és besúgók árnyékában tevékenykedő, rendszerkritikus alkotók lehetőségeit és a megfigyeltség következményeit, és hogyan helyezik új megvilágításba, írják át az ügynöki jelentések, a privat archívumok elemei a csoport tagjainak tevékenységét vagy érdemeit, így például a Halász Péterhez kötődő, utólagosan megképződő központi, vezető szerep képzetét.

Az utolsó fejezet az OSA három eseményét elemzi, amelyek az emlékezhelyként értelmezett 1956-os forradalomnak performatív cselekedeteken keresztül állítottak emléket. Az *ellenforradalom reprezentációja* című kiállítás, *A cetli* című performansz, valamint *A per* című akusztikus újrajátszás elemzésének elméleti hátterét a hatalmi centrumként is értelmezhető archívumok szubmediális tereinek felnyithatóságáról szóló újabb elgondolások, valamint az akusztikus fordulat elméletei adják. Az archívumban rejtve maradó emberi test és hang megszólaltatására tett kísérletek megelevenítik a hiányzó arcokat, a hang performatív erején keresztül más, újabb jelentésekkel ruházzák fel az archívum csak látszólag transzparens jeleit. Ez történt, amikor az archívumot cselekvő helyé téve az OSA lejátszotta a Nagy Imre-per ötvenkét órás hanganyagát. A hiányzó testekhez és arcokhoz kapcsolható, a szövegnél gazdagabb, többértelműbb, affektívabb hang, a jelen nem lévő Nagy Imrének és társainak a hangja pontosan a hiány jelenlétét beerősítve tette mégis *kísértetiesen* jelenvalóvá az áldozatokat, és ezzel egyúttal rávilágított az archívum materialitásának uralhatatlanságára, dekonstruálva az ideológiai berendezkedések, a mindenkor fennálló rend központi, legfontosabb hatalmi technológiáját: a jelentések és a médiumok irányíthatóságába, transzparenciájába vetett hit disszeminációját.

A mű fejezetei összefüggő elméleti koncepciókon keresztül szervesen kapcsolódnak, és jól követik egymást. Összességében csak néhány kulcsfogalom pontos definíciójával, néhány központi jelentőségű meglátás kifejtetlenségével kapcsolatban támadt hiányérzetem. Lehet, hogy már lerágott csont, de még mindig nem egyértelmű annyira a *performatív* és a *performativitás* jelentése, hogy bővebb definíció, körüljárás nélkül szerepelhessenek a kötet kulcsfogalmaiként. Az *archívum*, a könyv egyik kitüntetett terminusa több, mint száz alkalommal fordul elő az elemzésekben, rendkívül változatos fénytörésbe kerül, sokat megtudunk mediális, emlékezetmunkát megalapozó, valóságkonstruálást befolyásoló természetéről, de egyszer sem kap átfogó, meghatározás értékű tárgyalást. Ennek természetesen lehet az az oka, hogy nem létezik ilyesfajta egyértelmű definíció, mégsem jó azonban, hogy a 99. oldalig kell várnunk arra, hogy legalább az archívum és a repertoár közötti különbség kapcsán felmerüljön a lehetőség az archívum fogalmának újragondolására. Hasonlóképpen, a *repertoár* egyik lehetséges definícióját csak a 145. oldalon fejt ki először részletesen a szerző. A történelem textuális, diszkurzív jellege, a múlt konstrukciója és az igazság társadalmi termelése

a posztstrukturalizmus bejáratott, központi fogalmai, de a Hayden White-ra tett egyetlen utalásnál többet érdemelt volna ennek a kérdéskörnek a feltárása. Ugyanígy kicsivel többet is „fel lehetett volna mondani” a pszichoszomatikusan heterogén szerkezetként felfogott szubjektum elméletéből vagy a szómaesztétikából is ahhoz, hogy a legszűkebb értelemben vett szakmai közönségen kívül a laikusabb olvasók is megértsék, hogy milyen hatásmechanizmusok lépnek működésbe, amikor a jelentésképződésben az ember anyagsága, testi valósága is felfokozott erővel, jelenléttel vesz részt. A test és a „body studies” a korporális fordulat óta központi jelentőségű a színház- és performanszelméletekben, mégis, a hazai szakirodalom kulcsfontosságú „magnum opusára”, P. Müller Péter monográfiájára (*Test és teatralitás*) csak egyetlen hivatkozást találunk, de ugyanígy ide kívánczik a magyarul is több kötetben olvasható shustermani szómaesztétikának (*Szómaesztétika és az élet művészete; A gondolkodó test*) vagy a deleuze-i affektív fordulatnak legalább néhány meglátása. Ha már a fordulatoknál tartunk, fontos mozzanat, hogy a szerző ugyan megemlíti az akusztikus fordulatot (209.), de a fél bekezdésnyi magyarázaton és a lábjegyzetben található szakirodalmi felsoroláson kívül mást nem tud meg az olvasó erről az igen jelentős elméleti átrendeződésről, amit többek között Kaja Silverman nagyhatású monográfiája készített elő (*The Acoustic Mirror*, 1988). „A test igazsága” (103.) magyarázat nélkül azt a látszatot kelti, mintha a testhez nem szöveggként lenne hozzáférésünk, mintha a test közvetlenebb, jelenvalóbb, kevésbé mediált lenne – lehet, hogy így is el lehet gondolni, de ezt Foucault és Derrida óta mindig valamivel óvatosabban, bővebben kell körüljárni.

Végül egy észrevétel, ami talán csak olvasói felületességemről tanúskodik, de számomra meglepő volt, hogy a kötet címben és az egyik fejezetcímben, de csak ott és máshol nem szereplő „meglékel Yorick” kifejezés metaforikája nem kerül feloldásra. A koponyalékelés képe persze hordozza a kötet által tematizált kérdések szinte mindegyikét: a múlt, a test és a test maradványainak faggatását, a nyomok bizonytalanságát és sérülékenységét, az emlékezetmunka ideologikus erőszakosságát, a múlttól szóló diszkurzusok képlekenységét – mégis furcsa, hogy a szerző az olvasóra bízta, hogy kitalálja, pontosan mit is akart mondani ezzel.

A kötet a Kronosz Kiadó és a PTE BTK Színházi Programjának közös sorozatában, a SziTu – Színháztudományi Kiskönyvtár részeként jelent meg, így belátható, hogy meghatározott, szűk szakmai közönséget igyekszik főként megszólítani. A színház, az előadóművészet, a performanszok iránt tudományos igényű érdeklődő hazai olvasóközönség sokat köszönhet a Kiskönyvtárnak és P. Müller Péter sorozatszerkesztőnek, aki éles szemmel emelte be Deres Kornélia könyvét a sorozat darabjai közé. Meggyőződésem azonban, hogy részletesebb kontextualizálással, az elméleti apparátus bőségesebb ismertetésével a szerző szélesíteni tudta volna azok körét, aki értékelni tudják a kötet invenciózus elemzéseit, és még több ismeretet tehetett volna hozzáférhetővé az elmúlt néhány évtized meghatározó elméleti fordulatairól. Biztos vagyok abban, hogy Deres Kornélia soron következő monográfiái ezt a szerkesztési elvet is szem előtt tartják majd.

(Kronosz, Pécs, 2022.)

LOVIZER LILLA

„Épithète rare” és „mot imprévu”, avagy a körülményesség valódi varázsa Kovács Gábor: *Az alakmás az elbeszélésben*

Kemény Zsigmond a regényi próza elsőbbségét a klasszikus drámai műfajokkal szemben az elbeszélés „körülményességében” s azon apró részletek varázsában látta, melyek a cselekményre fókuszáló olvasó türelmét rendszeresen próbára teszik, értelemképzés szempontjából azonban a szöveg kulcsfontosságú szemantikai tárhelyei: „[A] regény jellemeinek módosulásai egy csoport apró detailtól s oly finom s oly kicsiny viszonyoktól tétetnek függővé, melyeket a dráma szűk terjedelménél fogva elő nem adhat; de amelyek sem át nem ugorhatók, sem egy ténybe, egy köpcös motívumba össze nem vonhatók anélkül, hogy a jellem alapjai egészen meg ne változzanak, a kompozíció meg ne hamisíttassék, és a regényíró lélektani felfogása pellengérré ne tétesék.”¹ Kovács Gábor *Az alakmás az elbeszélésben* című kötete ugyanezt az írói állítást mintegy konkrét vonatkozási alapokra helyezve azt a speciálisan prózanyelvi figurálitást vizsgálja, melynek köszönhetően a széppróza az emberi jellem olyan sajátos szegmensét (tudniillik a személyiség tárgyi világban lévő külpontosítási viszonyait) képes felmutatni, amit más irodalmi nyelvhasználat csak kevésbé vagy egyáltalán nem. A szerző állítása szerint a prózanyelvi „képalkotás” háttérében ilyenkor mindig egy jól azonosítható poétikai konstrukciós elv, a *narratív paralelizmus* keresendő. Ennek lényege, hogy a cselekményalkotás (narráció) és egy vele látszólag össze nem függő tárgyleírás (deskripció) olyan, előre meghatározott mintázat szerint keresztezi egymást az elbeszélésben, ami a két szövegtípus sor szemantikai egymásra vetítésének lehetőségét idézi elő. Ennek eredményeként a leírás hőse (azaz a tárgy) a narráció hőséne (azaz a szereplőnek) alakmásaként lesz azonosítható, s a tárgytörténet a szubjektum-történet metaforikus értelmezőjévé válik. Az a diszkurzív manőver, melynek hatására az alakmás figurája előáll, a mű teljes prózavilágát mélyen érintő, domináns (műfajmeghatározó) poétikai tényezőként van jelen. (21.) A narratív paralelizmus poétikai fogalmának megalkotásával, elméleti és módszertani kidolgozásával a szerző az alakmás eddig létező diszkurzív poétikai terminusát is (újra)definiálja,² s számos olyan regény, kisregény és novella elemzésén keresztül mutatja be a vizsgált jelenséget, melyekben a prózanyelvi többértelműség legkülönfélébb alkalmazási lehetőségei figyelhetők meg.

¹ KEMÉNY Zsigmond, *Eszméék a regény és a dráma körül* = Báró Kemény Zsigmond munkáiból, s. a. r., bev. GYULAI Pál, Franklin, Budapest, 1905, 145–146.

² KOVÁCS Árpád, *Dosztojevszkij írásmódja* = Uő., *Prózamű és elbeszélés*, Argumentum, Budapest, 2010, 100–179. (Diszkurzívák 12.)

Mindezekon túl a kötet utolsó fejezete arra is rámutat, hogyan hatott ez a fajta prózai alakmásképzés Arany János verses elbeszéléseire; miként sikerült ennek poétikai tanulságait a versnyelvi értelemképzés rendjébe is bevonnia.

A könyv teoretikus forrásanyaga már-már zavarba ejtően sokszínű. Kemény Zsigmond regényelméleti megfontolásain túl legfőbb elméleti bázisát a diszkurzív poétika prózaelméletének háttéréből az orosz formalizmus (kiemelten Sklovszkij és Tinjanov), illetve a humboldti nyelvfilozófia alapján álló potebnyai és bahtyini szóelmélet jelenti. A proppi morfológia szüzséelemző módszertana mellett szintén fontos szerepet játszik Roman Jakobson ekvivalencia-tétele, a riceuri szövegelmélet, a szmirnovi novelladefiníció, valamint a blacki metaforafelfogás. Kultúraelméleti perspektívát Marshall McLuhan *a tárgy mint emberi kiterjesztés* koncepciójának, illetve Jean Baudrillard *tárgyi diszkurzus* fogalmának alkalmazása nyit.

Emberi létünk perszonalontológiai sajátossága, hogy minden pillanatban tart valami felé; azaz, valójában sosem vagyunk önmagunkkal azonosak, hiszen abból következően, amivé majd válni fogunk, mindig van még valami más, „rajtunk kívül lévő már hozzánk tartozó”. Ugyanez a meggyőződés Kemény Zsigmond korábban idézett regényelméletének háttérében is jól érezhető: „A jellem változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli [...] Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt, a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak [...]”³ E jelenség leírására a diszkurzív poétika a „külpontosítás” terminusát használja.⁴ A diszkurzív poétika szöveg- és szubjektumfelfogása szerint egyetlen szöveghős sem tekinthető kizárólag a saját történetével azonosnak. A bahtyini dialogicitás-elmélet alapját éppen az a feltevés adja, hogy egy adott szereplői szólam (és történet) mindig más szereplői megnyilatkozásokkal (és történetekkel) való ütközésében keletkezik, illetve ezekhez képest nyer értelmet. A perszonális elbeszélésben ugyanakkor külpontosítási elemmé változhat a saját szó és annak megtalálása is. Ilyenkor az elbeszélés éppen arról szól, miként tehet szert a főhős az önértés nyelvére; a történet lényege „a nyelv-felfedezés és a nyelvvel való küzdés történetében ragadható meg” (26.).

Ugyanezt az *idegen sajátságot* találhatjuk meg továbbá egy-egy tárgyi részletben is – és jelen monográfiában pontosan erről az esetről van szó –, ami a cselekvésaktus „külső részeként” szintén a cselekvést végző szubjektumnak válik jelentős meghatározójává. A cselekmény poétikájának és a metafora retorikájának funkcionális összekapcsolása által éppen ezt a tárgyi világban létező másságot tudja dinamizálni tehát a narratív paralelizmus prózanyelvi eljárása, mikor a viszonylag önálló szüzsészekvenciák (narratív sorok) egyenértékűsége (paralelitása) kifejezetten az elbeszélés kompozíciójának köszönhetően áll elő; s ez a formai/strukturális/funkcióbeli ekvivalencia teremti meg a kétféle cselekményszál egymásra vonatkozásának szemantikai lehetőségét (a legtágabb értelemben vett metaforicitást).

³ KEMÉNY, I. m., 143–144.

⁴ A külpontosított szubjektum megszületéséről lásd: Kovács Árpád, *A metaforikus azonosítás* = Uő., *Az irodalmi esemény*, Gondolat, Budapest, 2013, 17–28. (Universitas Pannonica 22.)

Megvalósulási formáját tekintve a narratív paralelizmus két fajtáját különíti el a szerző. *Progresszív narratív paralelizmus*ról beszélhetünk akkor, ha az eltérő hőshöz rendelhető narratív sorok közel azonos cselekményképző állítmányokból, egymást követve állítódnak elő az elbeszélés során, s a második valamilyen szempontból világosan az előzőre utal vissza. Ennek egyik „legszebb” példáját Gárdonyi Géza *Erdei történet* című novellájának részletes elemzésével adja a szerző, mely fabulája szerint két ártatlan gyermek fagyhalálának megrázó meséje. A nyelvi-poétikai szempontok szerint építkező műértelmezés ugyanakkor azt is láthatóvá teszi, hogy a novella cselekményszintjén adott tragédia mellett (illetve azzal párhuzamosan) a fa történetén keresztül a novella teljesen új, szövegimmanens interpretációja válik lehetővé, mely az eddigi kudarctörténettel éppen ellentétes irányban érvényesül. A tragikus cselekedetek megnevezésére szolgáló szavak metaforikus potenciáljából (a fa megszemélyesítésének többlépcsős diszkurzív folyamatával) egy olyan új szómű létesül a szövegen belül, amely az elbeszélés elsődleges, haláltörténet fölötti szintjén mégiscsak valamiféle teremtéstörténetet implikál. *Beékelődő narratív paralelizmus*nak azt a poétikai eljárásrendet nevezi a szerző, amikor a tárgyra és a főhősre vonatkozó cselekményszálak között nincs semmiféle kompozíciós összefüggés. Ilyenkor mutatkozik meg a szöveg saját „legprózaibb” arculata, amennyiben a melléktémát kizárólag a két narratív sor szabályos váltakozása teszi képessé arra, hogy olyan új megvilágítást adjon a főtémának, melynek hatására a metaforikus folyamat (alakmásképzés) elindul. Max Black metaforaelmélete alapján a szerző ugyanitt azt is tisztázza, hogy ennek a metaforikus folyamatnak a lényege sosem egy adott (szószintű) jelentésátvitel vagy képi hasonlóság új(abb) módon való konstatálása, hanem egy addig teljesen ismeretlen jelentés felmutatása. A narratív paralelizmus a jelentéktelen semmisség szemantikai lehetőségeit tehát minden esetben arra használja, hogy az adott szöveg központi problémájának egészen újfajta felismerését tegye lehetővé. Ugyanezt a kötet első, James Joyce *Counterparts (Ellenfelek)* című novellájának részletes műértelmezése is jól szemlélteti, külön kitérve emellett a hasonmás és az alakmás irodalmi terminusai közti fontos fogalmi különbségre. A Doppelgänger/hasonmás-motívummal szemben (amely két szereplő szüzsébeli kapcsolataként adott) az alakmási viszony ugyanis mindig a szereplő és egy tárgy (konkrét poétikai eljárásokkal megteremtett) szemantikai egymásra vonatkoztathatósága révén keletkezik a szövegben, s mint ilyen, minden esetben önálló értelmezési lehetőség, azaz új szüzsés egység létrejöttét, új szüzsés létrejöttét implikálja (43–44.).

A „tárgyi diszkurzus” problematikáját Marshall McLuhan mediális kultúraelméletén keresztül közelíti meg a szerző: az ember által létrehozott tárgyak – mélyen gyökerező szimbolikus jelentésük alapján – magának az embernek, illetve az emberi testnek különféle kiterjesztései. Így például az emberi bőr elsődleges kiterjesztésének tekinthetjük a ruházatot, másodlagos kiterjesztésének a különféle lakhelyeket (barlang, ház, palota stb.), és ugyanígy, az emberi láb kiterjesztéseként foghatunk fel a szekértől kezdve az autón keresztül az űrrakétáig mindenféle közlekedési eszközt. Fontos ugyanakkor, hogy a tárgyhasználat kétféle értelemben is markánsan visszahat az emberre. Egyrészt közvetlenül, hiszen a legtöbb tárgy deautomatizálja, jelentősen

átalakítja az emberi mozgást és viselkedést (például másképp biciklizünk és másképp vezetünk autót, ráadásul mindkettőt tanulnunk kell). Másfelől a tárgyak egymáshoz való viszonyukban is egy teljesen új értelemösszefüggés-rendet állítanak elő; ilyen például a divat vagy a különféle autómárkák és típusok sajátos szemiotikája. Tárgyi berendezéseink eszerint olyan „önálló közvetítő közegként” vesznek körül bennünket, ami folytonosan mindenféle privát üzenetet küld szét rólunk a külvilágba. Ezt a jelenséget nevezi a szerző a tárgyak kvázi diszkurzusának, amely – állítása szerint – az irodalmi hős cselekvésmódjában megnyilvánuló létmegélés metaforikus jelrendszerként is ugyanilyen fontos alkotója lehet az irodalmi szöveg világának.

A narratív paralelizmus kialakulása ennek megfelelően négy egymásra épülő, de módszertani szempontból egymástól jól elkülöníthető feltételhez kötött. Első fontos kritérium, hogy a tárgy legyen észrevehető – vagyis az adott tárgyleírásnak magára kell vonnia az olvasó figyelmét. Másodsor, az olvasónak fel kell ismernie a tárgy szövegkontextuson belüli kulturális-társadalmi prefigurációját. Harmadsor, ezt a „szemantikai hordalékanyagot” a tárgy konkrét, történetbeli szerepén átszűrve elő kell állítani, illetve el kell tudni olvasni azt az egyedi tárgytörténetet (konfiguráció), ami – negyedik lépésként – a prózanyelv szövegterébe visszahelyezve (refiguráció), a főszereplő alakjának metaforikus interpretánsaként funkcionálhat (55., 64.).

A kötet második fejezete az alakmásképzés speciálisan novellai prózában való megjelenését tárgyalja. Ennek bevezetéseként a novella műfajpoétikai alapelveit a Poe-tól ismert hatáselmélet és a szmirnovi novelladefiníció („kétosztatú elbeszélői modell”), illetve egy konkrét Poe-novella elemzésén keresztül fejti ki (73–82.). Az *ovális arckép (The Oval Portrait)* történetének „fundamentális hatáspotenciálja”, ami Poe szerint minden műalkotás eredetiségét és univerzális egészét garantálja, jól láthatóan a címben adott *portrait* szó igei szótémájából (to portray) adódik. Ennek valamiféle költői etimológiája, szóbeli metaforája (port-ray = ’szállít/áthelyez’ – ’fény sugar’) tematizálódott novellacselekménnyé, illetve ezt a belső metaforát jeleníti meg/fejti ki a novellaszüzsé (a fény áthelyezésének aktusaként, a műalkotás létrehozásának és befogadásának folyamata egyaránt az élet és a halál attribútumait felcserélő metaforikus tevékenységgé válik). Ebben és a fejezet további elemzéseiben a szerző meggyőzően igazolja, hogy ezt a fajta „kétdimenziós novellamodell” a prózanyelvi alakmásképzés, mintegy a szövegvilág metaforikus komplexitását még tovább fokozva egy „harmadik dimenzióval” egészíti ki.

A regényben megfigyelhető alakmásképzéssel a kötet harmadik fejezete foglalkozik, főként Gárdonyi Géza kisregényein keresztül mutatva be a vizsgált jelenség jellegzetességeit (149–155.). A Gárdonyi-kisregények fabulája – melyeket ő maga épp emiatt nagynovellának nevez – minden esetben a főszereplő egy adott kényszerhelyzetének kiterjesztésével áll elő („a nagynovella a karakter belevetése saját ellentézisébe”⁵), ami pedig végső soron a szemantikai kényszerhelyzetben lévő, azaz elbizonytalanított jelentésű szóból eredeztethető: „Ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk

⁵ Részlet Gárdonyi *Titkosnaplójának Mesterkönyv* című fejezetéből, idézve a monográfia 154. oldalán

magát a történetet”.⁶ A kisregényi konfiguráció legfőbb konstitutív eleme Gárdonyinál tehát a szemantikai zavarba helyezett szó (vagyis a tág értelemben vett metafora), mely a történetképző nagyjelenettel egyszerre létesül (154–155.).

Jól példázza ezt az írástechnikai eljárást *Az Aggyisten Biri...* című kisregény is. A kényszerhelyzetet teremtő kulcsjelenet, melyben – nagyjából a történet felénél – a címadó mondat elhangzik, mindhárom, Arisztotelész által meghatározott értelemben az elbeszélés fordulópontját jelenti: egyszerre hoz sorsfordulatot (metabolé), cselekményfordulatot (peripeteia) és szubjektumképző felismerést (anagnoriszisz) is. Az ehhez szükséges „komplex többértelműség” szemantikai energiáját jól láthatóan a forgótáras kézi lőfegyver, azaz a *revolver* szó belső metaforája (re-volvere = 'átfordul') sugározza szét az elbeszélés különféle narratív rétegeibe. A főhős alakmásként a gyilkos fegyver regénybeli története eszerint éppen azt mutatja meg, hogyan változhat a tökéletes gyűlölet abszolút szeretetté; miként juthat el Kelesse Pál odáig, hogy életét áldozza azokért, akiknek nem sokkal korábban még a halálát akarta. Szemantikai körének kitágításával a *revolver* szó négy különféle nyelvi diskurzus: a hazatérés-, a háborús, a pálfordulás- és a földművestörténetek sajátos (mitopoétikus, parabolikus, archetipikus-szimbolikus) beszédmódjainak metszéspontját jelöli a szövegben. Ezeknek kereszteződésékként meséli el Gárdonyi azt az ötödiket, amit eredetileg mondani akart; *Pali és Biri szerelmi története* e négy cselekményszál összefonódása, narratív paralelizmusa által konstituálódik a műben (156–170.).

Ismét más típusú jelentésképződés figyelhető meg *Az öreg tekintetesben*, melynek elemzésével a szerző a Gárdonyi-féle jellemalkotás problematikáját láttatja. Miközben a történet cselekmény-szintjén az író a hagyományos identifikációs szerepek lebontására törekszik, szövegszinten a szubjektum új metropoliszi metaforáinak és új városi elbeszélhetőségének kidolgozásával a nagyváros szemioszféráját állítja elő, ami által a város mint *szövegmű* magának a szubjektumnak alakmásként lesz felismerhető (133–148.). Végül a *Hajnali háztetők* című Ottlik-kisregény elemzése többek között azt mutatja meg, ahogy a virslievés epizódja a narratív paralelizmus által generált metaforikus jelentéstartalommal telítődve, a szöveg autopoétikus megnyilvánulásként lesz olvasható (171–185.).

A könyv utolsó fejezete hívja fel a figyelmet arra, hogy az eddig kifejezetten prózanyelvi alakzatként vizsgált narratív paralelizmusnak, illetve alakmási értelemképzésnek a verses műfajok számára is értékes hozadéka lehetnek. 1854-es *Toldi*-tanulmányában szintén Kemény Zsigmond mutatott rá arra, hogy Arany elbeszélő költeményének néhány tájleírása az események során sajátos módon „cselekménnyé alakulva” jut történetképző funkcióhoz (251–252.). E jelenség megvilágításaként a szerző olyan diszkurzív jelentéshálózat működését tárja fel a *Toldi* szövegében, amely szintén a narratív paralelizmusra épülő alakmásképzés mentén áll elő. Érvelése szerint a nappal és az éjszaka változásának közismert leírásaiból (I. ének: perzselő déli napfény – V. ének: az alkonypírt felváltó éjszakai fények – XI. ének: a hajnalpír aranyosan szikrázó fénye) egyrészt az éjszakai égbolt koporsófedékként való azonosí-

⁶ Idézve a monográfia 155. oldalán.

tása,⁷ másrészt a történet során konzekvensen ismétlődő koporsó–temetés–temető–sírkő leírások mentén meginduló metaforizációs folyamat hatására egy olyan feltámadásnarratíva keletkezik a szövegen belül, amely a főhős sors-történetének metaforikus interpretánsaként olvasható. Ennek szemantikai kulcsát – mintegy önnön végzetének prognózisaként – ráadásul maga a főhős adja a kezünkbe, illetve hűségese szolgáljára bízva üzeni meg édesanyjának.⁸ Jól látható, hogy ez a tájleírások mentén összeálló metanarratíva (nem igazi élet – halál – feltámadás a valódi életre) hibátlan logikával (és a beékelődő narratív paralelizmus kompozíciós rendjének hatására) fonódik össze a főszereplő, Toldi Miklós életével (paraszt – gyilkos – aranyos vitéz), s mint ilyen, valódi történetképző és történetértelmező funkciót lát el a műben (254–255.).

Kovács Gábor könyve a szépirodalmi szövegek eredendő jellegzetességeként felfogott figuralitást, a költői nyelv sajátos képalkotó eljárásait vizsgálva azt bizonyítja, hogy a narratív paralelizmuson alapuló prózanyelvi alakmásképzés olyan önálló poétikai tényező, amely a szövegsubjektum, a műfajiság és a műinterpretáció szempontjából is alapvető jelentőséggel bír. A vizsgált jelenség elméleti és módszertani leírásán túl a hozzá kötődő jelentésképződés sokféleségét több konkrét irodalmi szöveg elemzésén keresztül mutatja be a szerző. A kötet ebből adódóan számos korábbi tanulmányának tematikus gyűjteménye, melyek részint Gárdonyi írásművészetét és az Arany János-i versnyelv poétikai működését vizsgálják, részint pedig a prózanyelvi képalkotás, illetve a költői nyelvhasználat diszkurzív poétikai kérdéseit járják körül. Ez a „kompilatív szerkezet”, a megalkotott fogalmak és terminusok többszöri és többféle megközelítésből elvégzett definiálása, az önállóan kialakított módszertan különböző szövegeken való érvényes és eredményes alkalmazása azt mutatja, hogy a szépirodalmi szövegek nyelvi-poétikai szempontok szerint történő megközelítése ma is új és váratlan tudományos eredményeket hozhat. Mindezekon túl a tanulmánygyűjtemény legfőbb teljesítménye, hogy a tárgyak mediális szerepét vizsgáló kultúratudományi felismeréseket a prózapoétika lényegét érintő irodalomtudományi értekezésekkel állítva dialógusba olyan újszerű, releváns szempontokat vezet be a szépirodalmi szövegek olvasásába, melyek további interdiszciplináris kutatások ösztönzői lehetnek majd a jövőben is.

(*Gondolat, Budapest, 2021.*)

⁷ „De az éj erőt vett, csakhamar beronta, / Az eget, a földet bakacsiba vonta, / És kiverte szépen koporsószegeivel: / Fényes csillagoknak milljom ezerével” ARANY János, *Toldi*, V/1. Idézve a monográfia 253. oldalán.

⁸ „Mondd meg ezt, jó Bence, az édesanyámnak: / Gyászba borult mostan csillaga fiának: / Egykorig nem látja, még nem is hall róla; / Eltemetik hírét, mintha meghalt volna. / De azért nem hal meg, csak olyaténképpen, / Mint midőn az ember elrejtezik mélyen, / És mikor fölbred bizonyos időre, / Csodálatos dolgot hallani felőle.” ARANY, *Toldi*, IV/21–22. Idézve a monográfia 254. oldalán.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Egy irodalomtörténeti műhely kis tükre *Acta Historiae Litterarium Hungaricum* 37–38 (Új folyam: 6–7). A Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének évkönyve

Takáts József már nyolc évvel ezelőtt, 2016-os *Elmozdulások* című kötete utószavában felhívta a figyelmet az értekező prózai műfajok szaktanulmányra és könyvkritikára szűkülésére, illetve a kritikák „szaktanulmányosodására” is.¹ E ma is érvényes megállapításokhoz hozzátehetjük, hogy a szakmai recenziók tárgyválasztása is meglehetősen egyoldalúságot mutat. A legtöbb irodalomtudományos szaklapban (és a zömmel inkább műbírálókat közlő nagyvárosi művészeti-kulturális folyóiratokban) többnyire monográfiákról vagy annak álcázott tanulmánykötetéről olvashatunk kritikákat; sokszerzős tanulmánykötetéről már ritkábban, tematikus vagy „hagyományos” folyóiratszámokról,² illetve szakmai műhelyek évkönyveiről szinte egyáltalán nem.³ Mindezek praktikus okait (például szerkesztői preferenciák, az alkalmas recenzenek hiánya, idő szűke stb.) nem szeretném tárgyalni, csupán egyetlen, az utolsóként említett formátum, az évkönyv jelentőségét igyekszem kiemelni egy, a közelmúltban megjelent kiadványról szólva. Látható, hogy bár egykoron virágzó „műfajról” beszélünk, ma, 2024-ben meglehetősen kevés „hagyományos” évkönyv, azaz folytonosan működő és egyazon szakmai közösség (tanszék, intézet, múzeum, kutatóközpont stb.) egy vagy néhány évi tudományos teljesítményét reprezentáló kiadvány jelenik meg, legalábbis a hazai irodalomtudományban.⁴ Mindazonáltal hasznosak az efféle évkönyvek: nagyobb időmetszetben tudósgenerációk kommunikációját és egy lokális szakmai műhely tájékozódásának irányait (folytonosságait-változásait) is érzékeltetni tudják, egy szűkebb periódusra szabva pedig képet adnak az intézményben zajló aktuális kutatásokról. Ilyen elvárások és remények szellemében vettem kezembe a szegedi Magyar Irodalmi Tanszék 2022-es évkönyvét, melyet az egyik legjelentősebb

magyar irodalomtörténeti műhely kollektív produktumának tartván gondolok bírálatra méltónak.

Az 1961 óta kisebb-nagyobb kihagyásokkal folyamatosan megjelenő szegedi *Acta* az „Új folyam” elindulásától (2016) kezdve rovatstruktúrát is követ, a 2022-es évkönyvben négy ilyen alegység található. Ugyanakkor a gyűjteménybe került cikkeknek a jól hangzó, latinos elnevezésű „Inter (con)textus”, „Inter disciplinae”, „Inter culturae” és „Inter media” blokkokba sorolását nem tartom szerencsés megoldásnak, hiszen, mint az alábbiakból is látszik, a legtöbb írás csakugyan különböző (textuális, poétikai, történeti stb.) kontextusokat mozgat, intermedialis vonatkozásokkal bír, s több tudományterület belátásait hasznosítja – így leginkább csak a kulturális transzfer és a kelet-közép-európai irodalom kérdéseivel foglalkozó blokk („Inter culturae”) különül el jól láthatóan az összképtől. Az egyszerűség kedvéért tehát a következőkben többé-kevésbé kronologikus sorrendben tekintem át az évkönyv tanulmányait.

A kötet mintegy felét (tizenhat írásból nyolcat) a 19. századi magyar és kisebb részben világirodalommal foglalkozó tanulmányok teszik ki, s már ez a felületes áttekintés is mutat egy általános – jöllehet elnagyolt – képet a szegedi Magyar Irodalmi Tanszék jelenlegi oktatóinak, graduális és doktori hallgatóinak összetételéről, szemléleti tájékozódásáról, érdeklődéséről. Az évkönyv egyetlen régi magyaros tárgyú tanulmányát Schelhammer Zsófia, az SZTE Klebelsberg Kuno Könyvtárának munkatársa jegyzi. Írásában a többek között Tinódi Zsigmond históriájának legeredetibb változatát is őrző, régi magyaros körökben jól ismert, de keveset vizsgált 17. századi gyűjteménnyel, a *Petrovay-énekeskönyvvel* foglalkozik, azon belül is a Regiomontanus-tól (Johannes Müllertől) származó 15. századi *Csízio* (azaz öröknaptár) részleteinek filológiai státuszát vizsgálja. Írásában emellett érvel a vonatkozó filológiai adatokat számításba véve, hogy Petrovay Miklós minden bizonnyal a *Csízio* 1650-es lőcsei kiadását használhatta a szöveg részleteinek lemásolásakor: „Azért valószínűsíthető ez, mert a kézirat szövegei gyakorlatilag szóról szóra megegyeznek a lőcsei kiadás szövegével, illetve olyan részeket is lemásolt Petrovay, amelyek nem szerepeltek a kolozsvári kiadásban, a lőcseiben viszont igen.” (254.) A későbbiekben a gyűjtemény 32v–33v oldalain található *De in undatione fidei Papistiae ad notam* címmel szereplő, *Illik emlékeznünk...* incipitű éneket elemzi izgalmasan, alátámasztva azt a belátást, hogy a mű nem egy romlott szövegváltozat vagy esetleg két forrás kontaminációja, hanem Palatics György *Keresztyén rabok könyörgése* című művének kreatív – új, katolikusellenes üzenettel gazdagított – parafrázisáról van szó.

A gyűjtemény 19. századi témájú írásai a gyakran „hosszúnak” nevezett korszak legkülönbözőbb súlyú és jelentőségű szerzőit, szövegeit, azok hatás- és recepciótörténeti összefüggéseit, mediális vonatkozásait vizsgálják. Olvashatunk tanulmányt a *Lúdas Matyi* narrációjáról és filmes adaptációjáról (Varga Anikó), Vörösmarty Mihály köszöntőverseinek textológiai-filológiai kérdéseiről és a nyilvánosságához való viszonyokról (Gere Zsolt), az egyik legismertebb vizuális Petőfi-ábrázolás (Orlai Petrich Soma: *Petőfi Debrecenben 1844-ben, 1857*) sikertörténetéről (Owimer Oliver), Arany János elhíresült szállóigéjének („Gondolta a fene”) genealógiájáról és médiatörténeti távlatairól (Hász-Fehér Katalin), Jósika Júlia tanácsadó írásainak mediális hátteréről

¹ TAKÁTS József, *A kötet írásairól* = Uő., *Elmozdulások. Irodalomkritika*, Osiris, Budapest, 2016, 263.

² Üdítő kivételként említhetők a szifonline.hu folyóiratszempléi, illetve az alföldonline.hu tematikus folyóiratszámokat tárgyaló írásai.

³ Itt érdemes kitérni arra, hogy a szerzőz szaklapok és a városi folyóiratok kritikarovatai többnyire elkerülik az alapítványi, szakkollégiumi, intézeti/tanszéki vagy akár magánkiadásban megjelent, tehát könyvpiac „alatti” kiadványokat, köteteket, így azok – most már mindez teljesen nyilvánvaló – az online publikálás ellenére sem kerülnek be egy tágabb szakmai-olvasói vérkeringésbe.

⁴ A hazai viszonyokat áttekintve egyetlen, még működő jelentős kiadványra utalnék, a debreceni Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetben készülő *Studia Litteraria*ra, amely azonban 2011 óta nem évkönyv formátumban, hanem tematikus lapszámokkal jelentkezik.

(Kerpics Judit), Jókai első saját lapjának történetéről (Kiss A. Kriszta), a *flâneur* irodalmi és társadalomelméleti fogalmáról (Tóth Benedek), Bjørnstjerne Bjørnson egy elbeszélésének magyarítása kapcsán pedig a skandináv irodalom hazai impaktjáról és a kulturális transzfer századvégi működésmódjairól (Asztalos Veronka-Örsike).

Szép számmal kerültek az évkönyvbe a modern, 20. századi és kortárs irodalmat vizsgáló cikkek is. Elsőként az „Inter culturae” blokk két írását emelném ki, amelyek témájukból adódóan is együtt tárgyalandók. Hicsik Dóra, szabadkai helytörténész és könyvtáros a Kosztolányi és Csáth Géza iskolatársaként ismert, irodalmi ambícióit főképp a lokális sajtóban kiélő, de humoros regényeket is publikáló (*Köszönöm, addig is...; A nagy káder; Hinterland*) szabadkai orvos, Munk Artúr (1886–1955) irodalmi munkásságát járja körül a Bácsmezei Napló vasárnapi irodalmi rovatában 1928 és 1941 között publikált riportok, novellák, jelenetek, regényrészletek alapján. Ehhez a vajdasági mikrokozmoszhoz kapcsolódik Kovács Krisztina izgalmas írása is (*Kamaszok a palicsi villamoson*), aki az *Izmos irodalmi kötelékben* című, nemrégiben megjelent kötetből⁵ kiindulva tekinti át a Szabadkai Főgimnázium tehetséggondozó műhelyének történetét. Tanulmányában többek között Kosztolányi Dezső önképzőköri afférját s azt követő kirúgását is rekonstruálja a korábban is ismert források (például a Csáth-napló) és az újonnan közreadott jegyzőkönyvek összevetésével, s további fontos adalékokkal egészíti ki a Kosztolányi, Csáth és Munk Artúr közös ténykedését övező sajátos szabadkai miliőről, szociokulturális háttérrel való ismereteinket. Két tanulmány szól a 20. század második felének (tágra értett) magyar irodalmi kultúrájáról. Füzi Péter két korai Tandori-kötet (*Töredék Hamletnek*, 1968; *Egy talált tárgy megtisztítása*, 1973) szövegeinek folyóiratokban és antológiákban való megjelenéseit, változatait vizsgálja, Tandori költői „konceptiójának” formálódására helyezve a fókuszot, a végül soha el nem készült *Egyetlen* munkacímű kötet rekonstrukciójának esélyeit is latolgatva. Szabó Gábor *A hálózat mint kritikai forma* című tanulmányában a Kádárkori szamizdat irodalom jellegzetességeivel foglalkozik; a neoavantgárd-kutatásban rendre-sorra felbukkanó rancière-i tanok⁶ felmondását követően érdekes példákat hoz a korszakból a hálózatos (politikai) fél-nyilvánosság és az esztétikai víziók összekapcsolódására/szétválására, többek között az Expresszó-Önmanipuláló Szétfolyóirat működésének vonatkozásában, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szentjóbby Tamás, Haraszti Miklós és mások tevékenységére is kitérve.

Az évkönyv interkulturális tájékozódású darabjai közé tartozik Rudaš Jutka írása (*A köztesség, a közvetítés és a kulturális fordítás speciális kérdései Közép-Európában*), amely magyar–szlovén relációban vizsgálja a kulturális fordítás nehézségeit, a fordítandó szövegekben felbukkanó társas „kulturális reáliák” (mentális, érzelmi, társadalmi sémák) átkódolásának lehetséges módjait. Bár a nemzeti identitásról gondolkodó Esterházy

⁵ *Izmos irodalmi kötelékben. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza önképzőkörének jegyzőkönyvei*, szerk., előszó, jegyz. Hicsik Dóra, Dotnet, Budapest, 2021.

⁶ Például: „A művészet, akár csak a politika, az érzékelhető felosztásának egyik módusza. Ennyiben [...] az esztétika politikai ígéretet hordoz. Ahogyan a politika, úgy a művészet is a valóságban hat, beszéd- és cselekvésmoделleket határoz meg, alakítja a nyelvi kereteket, befolyásolja a tapasztalati tér érzéki rendjét: mindez együtt természetesen a politikai térkép szerkezetének felforgatásával is fenyeget.” (170.)

Péter sodró erejű mondatainak idézése ma, 2024-ben talán csak a kilencvenes évek sajátos léghőmérsékletébe véve értékelhető pozitívan,⁷ a szerző gazdag példatárral szerez érvényt annak a sokszor és sokféleképp megfogalmazott gondolatnak, hogy „[...] a fordítások révén – a másság elfogadásával – saját képességeinket és adottságainkat, a műalkotás mássága iránti fogékonyságunkat is érvényesít(het)jük. A másik iránt való nyitottságunkkal érzékel(het)jük az önmegértéséhez szükséges különbségünket akár Közép-Európában, akár távolabb.” (248.) A kisebbségi identitás, a nyelvi idegenség és a kelet-közép-európai tapasztalat kontextusait mozgatja Bencsik Orsolya sűrű szövésszerű tanulmánya is, amely Végel Lászlónak a délszláv háború és a NATO-bombázások idején keletkezett naplóbejegyzéseit, köteteket, esszéit vizsgálja részletesen, az életműben és az autobiografikus/autofikciós szövegek szakirodalmában – ha már „hontalan lokálpatriotizmusról” esik szó – egyaránt *otthonosnak* mutatkozva. Végül, a kötetben helyet kapott még egy fiatal történész, Janzsó Károly angol nyelvű tanulmánya, amely két történészprofesszor, Erdélyi László és Márki Sándor 1919 és 1921 közötti ténykedését végigkövetve mutatja be a Kolozsvári Tudományegyetem Szegedre költözését visszaemlékezések és korabeli sajtóforrások alapján egészen 1921 októberéig. Írása kissé idegenül áll a gyűjtemény többi tanulmánya mellett: nem irodalmi tárgyú és egyedülként angol nyelven íródott, így eleve kissé leszűkíti a potenciális olvasók körét – ugyanakkor az *Acta* online hozzáférhető változata révén talán népeesebb (történész-)olvasóközönséghez is eljuthat.

* * *

A figyelmes olvasó a kezdő lábjegyzeteket végigszántva idejekorán észreveheti, hogy a fenti írások jelentős része (a 19. századi témájúak közül hét, a modernesek közül pedig három szöveg) a „Történetek az irodalom médiatörténetéből” című kutatási projektum keretében készült, s mindez a tanulmányok – vagy legalábbis egy részük – témaválasztásán, közelítésmódján is meglátszik. A hazai irodalomértésben elsőként Szajbély Mihály által érvényesített,⁸ majd Hansági Ágnes által Jókai életművén látványosan tesztelt⁹ (utóbb más korszakok, életművek vizsgálatára is inspiratíván ható)¹⁰

⁷ „Ki vagy?, hangzik a kérdés, és nekem erre kéne válaszolnom, magyar? Milyen szánalmas volna ez, milyen szánalmas, szűkös és szegény csak magyarnak vagy szlovénnek vagy szerbnek lenni! Vajon nem arra való volna az irodalom, hogy ezerféleségünkről szóljon, olykor még teremtsen is ezt az ezerféleséget? Ha ezt föladják az irodalom, akkor a legitimitását adja föl. Magyar vagyok. Szlovén vagyok. Szerb vagyok. Ezekhez a mondatokhoz nem kell irodalom. Ehhez elegendő egy bürokrata meg egy pecsét. Egy határőr. Egy hadsereg.” (*A Posztmodern barbarizmus avagy a tulajdonságok nélküli Európa* című esszé az 1992-es Vilenicai Nemzetközi Írótalálkozón hangzott el, s a rendezvény évkönyvében jelent meg. Lásd: 239–240.)

⁸ SZAJBÉLY Mihály, *A médiatörténet és a sajtótörténet viszonyáról*, Médiakutató 2005/1., 71–79.; Uő., *Intermediális randevú a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co. (Exkursus: Fényképipró úr Nádas Péter)*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008. (Thienemann-előadások); Uő., *Jókai Mór (1825–1904)*, Kalligram, Pozsony, 2010, 9–18. (Magyarok Emlékezete)

⁹ HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Budapest, 2014.; *Irodalmi kommunikáció és műfajosság. A Jókai-próza narrációs eljárásai a romantikától a korai modernségig*, Akadémiai, Budapest, 2022.

¹⁰ Itt leginkább Wirágh Andrásnak a Cholnoky-testvérek, Viktor és László életművét vizsgáló tanulmányaira, könyveire utalnék: WIRÁGH András, *Cholnoky Viktor a szépipró. Írásgyakorlatok – publikálási*

médiatörténeti perspektíva (újban: *irodalmi sajtótörténet*)¹¹ több jellegzetessége is feltűnik az évkönyv szövegeit olvasva. Persze – különböző okokból – minden szerzőnél más és más módon érvényesülnek ugyanazon kiindulási pont szemléleti következményei. Mivel az összes felsorolt téma részletekbe menő taglalására és értékelésére nincs mód, itt és most a tanulmányok összességéből kirajzolódó tendenciákra térek ki, néhány fontosabb aspektust és írásművet kiemelve.

Elősként: a tanulmányok legnagyobb része üdítően problémacentrikus. A legtöbben nem egy-egy kanonikus szerzői életmű aktuálisan fontosnak tűnő darabjait elemzik kimerítően, hanem olyan izgalmas részproblémákra terelik a figyelmet, amelyek révén (idővel) újfajta összefüggések tárulhatnak föl, alternatív irodalom- és médiatörténeti látképek rajzolódhatnak ki. Három példát említve: (1) Kiss A. Kriszta írása nem „nagy elbeszélőként”, hanem lapalapítóként, szerkesztőként és (Kakas Márton alakjában) furkálódó humoros szerzőként lépteti föl Jókait, a magyar élclapirodalom történetébe ágyazva a rövidéletű Nagy Tükör (1856–58) című periodikát; (2) Hász-Fehér Katalin grandiózus értekezése nem hagyományos „Arany-tanulmány”, hanem izgalmas nyomozás egy olyan szállóige eredete után, amelynek változatait igen régóta Arany Jánosnak tulajdonítjuk; (3) Owaimer Oliver tanulmánya sem közvetlenül a Petőfi-életmű vizsgálatára irányul, ahogy Orlai Petrich képeinek ítése sem kíván lenni: a kettő metszetében, az 1850-es években formálódó „Petőfi-emlékezet” kontextusában vizsgálja az Orlai-festmény jelrendszerét, értelmezéseit, hatását. Ez a fajta nyitottság, egyéni érdeklődésből fakadó interpretációs lendület, úgy vélem, a gyűjtemény szinte valamennyi tanulmányát jellemzi. (S erre az „értelmezői szabadságra” rimel a projekt többszólalmúságot hirdető, a nagy és egységes narratívákat elvető címe is.)

Másodikként: mivel az irodalom médiatörténetéből olvasunk történeteket, talán nem meglepő, hogy az írások igyekeznek figyelmet fordítani a vizsgált szerzők, szövegek, diskurzusok történeti beszédfeltételeire, azon belül is kiemelten kezelve a mediális környezetet. Itt azonban már hangsúlyeltolódásokra lehetünk figyelmesek. Míg van olyan szöveg, amely nem kevés teoretikus erőfeszítést tesz egy-egy (részben) médielméleti probléma végiggondolására, és az irodalomtörténeti tekinteten túlmutató tanulságokkal is szolgál (itt megint csak Hász-Fehér Katalin értekezésére utalhatok leginkább), a legtöbb dolgozat (Asztalos Veronka-Örsike, Kiss. A. Kriszta, Kerpics

stratégia – korai recepció, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2017.; Uő., *A háló és az olló. Cholnoky László írásstratégiái és publikálási gyakorlata (1900–1929)*, Kijárat, Budapest, 2022. Nem tanúskodik a Szajbely által elindított (alapvetően tágabb, intermedialis) irodalomértési vonulat közvetlen hatásáról, de a modern magyar irodalom mediális megelőzöttségét és történeti feltételeit tudatosítja Bevezető Gábor hiánypótló kötete is: BEVEZETŐ GÁBOR, *Az eltűnt miniatűrök. Szépirodalom és időszaki sajtó a kiegyezéstől az első világháborúig*, Gépeskönyv, Budapest, 2022. (Az elmúlt évtizedek történettudományi sajtókutatásának elősorolását – már csak a kellő ismeretek hiánya miatt is – ezúttal mellőzöm.)

¹¹ Vö. „Az irodalmi sajtótörténet más kérdéseket tesz fel, más vágányon halad, mint a társadalomtudomány egyik interdiszciplináris területéeként, hagyományosan a politika- és társadalomtörténet (újban pedig a kommunikáció- és médiatudomány) segédtudományaként értelmezett sajtótörténet, amely a nyomtatott sajtóra mint a kommunikáció vagy a tömegkommunikáció intézményére fókuszál.” *Történetek az irodalom médiatörténetéről. Hansági Ágnessel Mészáros Márton beszélget*, *Tempevölgy* 2023/2., 18. (Kiemelés az eredetiben.)

Judit) a sajtóadatbázisokból kinyert forrásanyag prezentálására, illetve szüksézárból vagy terjedősebb értékelésre szorítkozik. Végül olyan írásokkal is találkozhatunk, amelyek – színvonaluktól függetlenül – szinte semmilyen kapcsolatban nincsenek semmiféle médiatörténettel, irodalmi sajtótörténettel (Szabó Gábor, Bencsik Orsolya, Fűzi Péter).¹² Utóbbiak közé kell sorolnom az elmúlt évek nagyszabású Vörösmarty-dolgozatainak¹³ sorát gyarapító s egy leendő monográfia alapvonalait is felvillantó Gere Zsolt-tanulmányt is, amely egyébként az évkönyv egyik legjobb és legfontosabb írása. Szintén az említett projekt keretében készült, s tény és való, van benne szó a tárgyalt szövegek (Vörösmarty kvázi-ajándéktárgyként funkcionáló alkalmi köszöntőverseinek és a sajtó nyilvánosságában megjelent költeményeinek) társas beszédfeltételeiről, de összességében klasszikus irodalomtörténeti rekonstrukció, alapos, „régivágású” filológusi munka. Egy másféle példára utalva: a remek médiatudós Tóth Benedek rövid tanulmánya izgalmas kérdésfeltevésre épül (a *flâneur* milyen jelentésárnyalatait tudjuk elkülöníteni?), amelyekre a szerző érvényesnek tűnő válaszlehetőségekkel szolgál – elkülönítve a *társadalmi típusként*, *művészként* és *analitikus kategóriaként* értett nagyvárosi kószálót –, ám épp a legizgalmasabbat (a *flâneur* mint művészalak) nem elemzi, és a két további kategória bemutatása sem tűnik reprezentatívnak a felhasznált sajtóforrások kis száma miatt.¹⁴

Fontos hangsúlyozni: ez még mindig sokkal jobb, mintha a tanulmányok úgyszólván egyformák lennének, s szolgálai egy vagy néhány elméleti-módszertani alapvetés keretei közé kívánnák szorítani egészen eltérő vizsgálati tárgyukat. Az itt érzékelhető szemléleti, módszertani, témaválasztási polifóniánál és ingadozó kifejtettségi szintnél sokkal nyomasztóbb is lehet az indoktrinált iskolaépítés és mintakövetés.¹⁵ A fentiekkel csak azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a hasonló kérdések iránt érdeklődő kutatóknak mást és mást jelent a médiatörténeti látásmód (akár egy generáción belül, vagy épp egyazon irodalomtörténeti műhely tagjaként is), illetve arra, hogy a nagy összefoglalások, szintézisek hiányában, a kényszer és lelkesedés kettős szorításában megvalósuló „mélyfúrások”¹⁶ változó hozamúak lehetnek. Hogy mind-

¹² Ugyanakkor – mindennek fonákjaként – olyan dolgozat is helyet kapott az évkönyvben, amely kifejezetten illeszkedne egy ilyen kutatási keretbe, mégsem szerepel rajta a projekt „pecsétje”: Varga Anikó remekbe szabott, lendületes és olvasmányos *Lúdas Matyi-tanulmányáról* van szó.

¹³ Vö. GERE ZSOLT, *Kétes távol. Életrajzi és keletkezéstörténeti hátterek egy Vörösmarty-vershez*, *Irodalomismeret* 2019/4., 4–38.; Uő., *Vörösmarty könyvkiadási gyakorlatának néhány jellemzője*, *Studia Litteraria* 2021/3–4., 99–118.; Uő., *Az „ifjú Vörösmarty” = Pályakezdés, karrierút, irodalomtörténet. Tanulmányok*, szerk. RADNAI Dániel Szabolcs – RÉTFALVI P. Zsófia – SZOLNOKI Anna, PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Pécs, 2021, 41–54. (Verso Könyvek 2.)

¹⁴ *A flâneur mint típus a 19. századi budapesti sajtóban* című alfejezet például összesen négy újságcikket idéz annak alátámasztásául, hogy a „flâneur mint típus” megjelenik az 1840-es évek sajtójában, majd pedig „elveszti” attribútumait. (157–160.)

¹⁵ A felsorolt írások egyetlen visszatérő – intézményesített olvasmányélményt feltételező – hivatkozási pontja a „szemantikai kód” és a „könyvészi kód” bornsteini elkülönítése, amely Asztalos Veronka-Örsike és Kerpics Judit dolgozatában is feltűnik (191, 290). Vö. GEORGE BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt?*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81–117. (Filológia 2.)

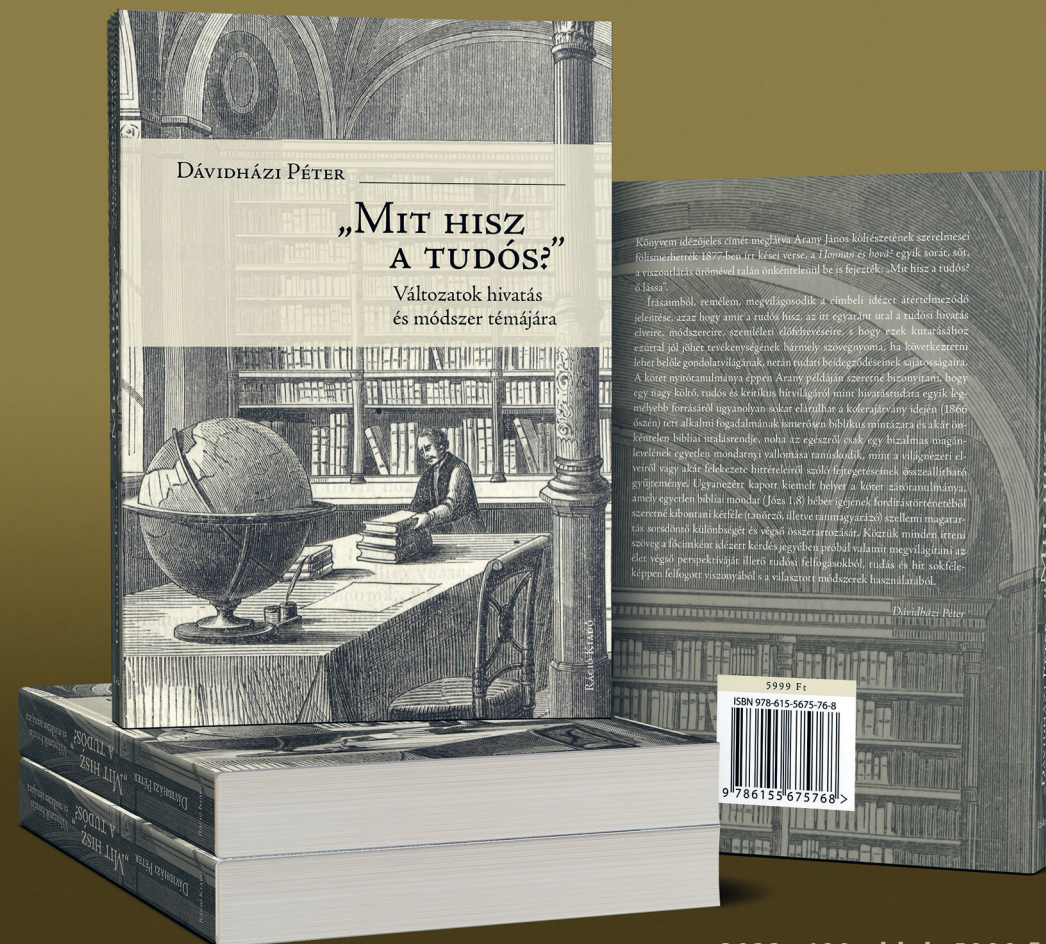
¹⁶ Vö. *Történetek az irodalom médiatörténetéről*, 24.

ezeket a dilemmákat miképp sikerül megnyugtatóan feloldani és egy nagyobb tabló részeként összerendezni – erre minden bizonnyal a tárgyalt OTKA-projekt szimbolikus lezárásaként rövidesen megjelenő irodalmi sajtótörténeti kézikönyv¹⁷ adhat választ.

Egy igen gazdag, mintegy 300 oldalas, tanulmányokat tartalmazó évkönyv több is és kevesebb is, mint egy egyetemi tanszék aktuális „helyzetjelentése”. Kevesebb, hiszen értelemszerűen nem szerepelhet benne egy munkaközösség valamennyi aktív kutatója, egy adott periódus valamennyi szakmai eredménye – de több is, hiszen olyan szerzők is megjelenhetnek benne, akik ha nem is tartoznak munkajogi értelemben egy intézményhez, jelenlétük jól kirajzolja a szakmai közösség hagyományait, emberikollegiális kapcsolódásait, múltbéli és jelenlegi regionális beágyazottságát (Vajdaság, Kolozsvár) vagy épp a lokálisan nagy jelentőségű intézmények (egyetemi tanszékek, könyvtár, múzeum) kapcsolatrendszerét. S végül, de nem utolsósorban: a kutatói létformával még csak ismerkedő fiatal tehetségek számára is színvonalas publikációs fórumot jelent. A szegedi *Acta* – nem csupán a 2022-es évkönyv, hanem a korábbi évek gyűjteményei is – mintaszerűnek és mintaadónak mondható e tekintetben. Az évkönyvben tárgyiasult és reprezentált szakmai műhely átfogó jellemzésére (s különösképp a jövőbeni távlatok jóslására) bajos lenne vállalkozni, ugyanakkor a 2022-es kötetet átlapozva az mindenképp világossá válik, hogy a klasszikus magyar irodalom kutatásának, a 19. százados „utánpótlás” felvértezésének jelen pillanatban (is) a szegedi egyetem az egyik legfontosabb műhelye, amely egyszerre kívánja értékként felmutatni saját történetiségét, helyi tradícióit, és képes arra, hogy összhangba kerüljön a kurrens kutatási trendekkel.

(SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék, Szeged, 2022.)

<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ahlithun/issue/view/2451>



2023, 680 oldal, 5999 Ft

Könyvem idézőjeles címét meglátva Arany János költszetének szerelmesei föl ismerhették 1877-ben írt kései verse, a *Honnan és hová?* egyik sorát, sőt, a viszontlátás örömevel talán önkéntelenül be is fejezték: „Mit hisz a tudós? ő lássa”.

Írásaimból, remélem, megvilágosodik a címbeli idézet átértelmeződő jelentése, azaz hogy amit a tudós hisz, az itt egyaránt utal a tudósi hivatás elveire, módszereire, szemléleti előfeltevéseire, s hogy ezek kutatásához ezúttal jól jöhet tevékenységének bármely szövegnyoma, ha következtetni lehet belőle gondolatvilágának, netán tudati beidegződéseinek sajátosságaira. [...]

DÁVIDHÁZI PÉTER

¹⁷ *Uo.*, 25–26.

A RÁCIÓ KIADÓ GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT A RÁCIÓ-TUDOMÁNY 27. KÖTETE



2023

296 oldal

3999 Ft

A kötet a modern irodalmi tudat korszaktörténeti kérdését állítja középpontba. Ennek legfőbb nyeresége egy olyan perspektíva hozzáférhetővé válása, amelyben a belső és a külső, a poétikai-retorikai és a kontextuális, az irodalmi és a társadalmi megkülönböztetése nem ezek kizáró, hanem komplementer viszonyt tételezi. A modern irodalmi tudat itt használt fogalma nem jelöl többet, mint pusztán viszonyok összességét, összefüggésrendszerét. Ez az összefüggésrendszer jelöli ki annak a módját, ahogy az irodalmi művek létrehozása, elosztása, befogadása és rendszerezése egy meghatározott történeti időszakban és egy meghatározott térben, egy adott ágens számára lehetővé válik.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a Ráció Kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A RÁCIÓ KIADÓ GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT A RÁCIÓ-TUDOMÁNY 28. KÖTETE



2023
248 oldal
3250 Ft

„Nem éppen kirívó esemény, ha valaki a kifejezés nehézségébe ütközik: szinte léptenyomon előfordul, hogy a nyelv nem adja magát vagy nem forog, s a beszéd fonala megszakad, a szavak pergése megakad. Móricz azonban éppen hogy beszél ott, ahol más hallgat. Az irodalom legsajátosabb teljesítménye mintha abban állna, hogy nyelvben alakot ölthet, megszólalhat az, aminek látszólag nincs helye ebben a nyelvben [...]. Kosztolányi tulajdonképpen éppúgy nem a Móricz-elbeszélések szüksézszerűségét emeli ki, fokozva-kielezve az elhallgatások súlyát, ahogy a későbbi pályatárs, Esterházy Péter híres-hírhedt előszó-esszéje sem: ahol »lassan elfogy a levegő, két ember néz farkasszemet, [...] két artikulálatlanság, két némaság – amire Móricznak még mindig marad szava. [...] (ahol – tehát? – minden szöveg, a tér is).« Ahol már nem számítunk rá, ott, és még mindig, működik a nyelv.”

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a Ráció Kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ára: 700 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2500 Ft



2023

276 oldal

3750 Ft

Csáth Géza a századelős széppróza novellistájaként írta be magát a magyar irodalomtörténetbe: a pszichoanalízis egyik első magyarországi népszerűsítője volt, gyakorló pszichiáterként analitikus novelláiban a traumák okozta lelki zavarokat ábrázolta. Jellemzőes írói hangjához nem csupán bizarr témaválasztásait, hanem élettörténetét is társítjuk; a naplóiban és visszaemlékezéseiben feljegyzett önpusztító életvezetés, kábítószerfüggőség, kicsapongó szexualitás, valamint halálának tragikus körülményei sokak számára az életrajzi alakot is izgalmassá teszik.

A kötet arra vállalkozik, hogy Csáth Géza alakjának és életművének műfaji szempontból tágran értett, időben viszont az utóbbi évtizedekre fókuszáló befogadástörténetét vizsgálva rámutasson a Csáth-olvasás és -értelmezés, -újraírás és -feldolgozás sajátosságaira. Meglehet, sokan kismesterként vagy ködlovagként tekintenek rá, az utóbbi körülbelül negyven év művészeti termésének biofikciói és adaptációi, a Csáth-szövegvilággal fennálló intenzív intertextuális és intermediális kapcsolatok mégis figyelmet és magyarázatot érdemelnek. A kötet ennek a nem csupán recepció-, hanem kultusztörténeti folyamatnak az alakulását, okait és jellegzetességeit vizsgálja.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20., telefon: 06-1 321-8023, e-mail: racio@racio.hu, www.racio.hu