Papp Ágnes Klára
P. Simon Attila
Medve Zoltán
Kelemen Zoltán
Mekis D. János
Major Ágnes
Rétfalvi P. Zsófia
Wirágh András

# Közép-európai áthallások

2022

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként

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

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

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:
Kálmán C. György
Kiss Margit
Visy Beatrix

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

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

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

A 2022-es évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia, az ELKH Titkársága és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

ISSN 0133-2368

# LITERATURA

XLVIII. évfolyam 2022/3.

*Műhely*

Papp Ágnes Klára
„Hiszen már nincs is idő”
– Mészöly, Mándy és a tárgyak – 249

P. Simon Attila
Közelítés és távolodás
– Mészöly Miklósról Nádas Péter *Világló részletek* című memoárja kapcsán – 269

Medve Zoltán
Bedeutung és Sinn
– Közép-Európa irodalmainak fordítási gyakorlatai horvát–magyar vonatkozásban – 285

Kelemen Zoltán
Költészet és sors
– Bari Károly összegyűjtött verseiről – 304

*Szemle*

Mekis D. János
Pontos tobzódás
– Kőrizs Imre. *Tévedések fenntartása mellett: Kritikák, tanulmányok.* Műút-könyvek. Miskolc: Szépmesterségek Alapítvány, 2019 – 328

Major Ágnes
Jól kérdezni annyi, mint sokat tudni
– Kelevéz Ágnes. *Esti kérdések: Irodalomtörténeti nyomozás Babits költészetében.* MIT füzetek 9. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2021 – 336

Rétfalvi P. Zsófia
Lisznyairól, még egyszer
– Szilágyi Márton. *Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében: Lisznyai Kálmán és az „irodalmi gépezet”.* Budapest: Reciti Kiadó, 2021 – 340

Wirágh András
Fordítani a csavaron
– Gintli Tibor. *Perújrafelvétel: Anekdotikus elbeszélésmód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában.* Budapest: Kalligram Kiadó, 2021 – 347

*Műhely*

# „HISZEN MÁR NINCS IS IDŐ”

## – Mészöly, Mándy és a tárgyak –

Papp Ágnes Klára
Károli Gáspár Református Egyetem BTK Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék, tanszékvezető egyetemi docens

papp.agnes.klara@kre.hu

ORCID: 0000-0001-7866-0058

“After all, there is no more time”

– Mészöly, Mándy and the Objects –

This paper deals with the question of Miklós Mészöly’s and Iván Mándy’s attitude to objects and objectivity. My contention is that the two authors represent two approaches: while Mészöly creates a poetics of sight, Mándy creates a poetics of sound. Hence their fundamentally different ways of writing: Mészöly’s desanthropomorphisation, his depersonalized narrative, the timelessness of his descriptions, Mándy’s anthropomorphisation, his narrative approaching live speech, his techniques of evoking the past. Behind Mészöly’s objectivity and impersonality lies an epistemological pessimism, influenced by French existentialism, absurdist literature and the nouveau roman. This raises two related questions: on the one hand, what is the relationship of Mándy’s works to the material world they evoke; on the other, what kind of world literary trend this approach fits into.

**Keywords:** Iván Mándy, Miklós Mészöly, desanthropomorphisation, depersonalized narrative, objectivity, nouveau roman, French existentialism, absurdist literature


DOI: 10.57227/Liter.2022.3.1

Annak ellenére, hogy Mészöly Miklós és Mándy Iván aránylag sokszor kerülnek egymás mellé felsorolásokban – akár mint nemzedéktársak, akár mint az *Újhold* köréből induló írók, akár pedig mint a prózafordulatot megelőlegző szerzők –, ezt a nemzedéki, szemléletmódbeli (?), poétikai (?) „rokonságot" komparatív vizsgálatok nem támasztják alá. Egyedül Sághy Miklós helyezi egymás mellé a két életművet (illetve annak egyes darabjait) a filmszerűség kiemelt szerepe kapcsán, de a *Fény retorikája* sokkal inkább párhuzamos, mint összehasonlító elemzésnek mondható.[1] Ezzel az erővel legalább ennyire beszédesek például Balassa Péternek a két íróról szóló, egymástól független, de ugyanabban az időszakban született és hasonló szempontokat kiemelő tanulmányai.[2]

Pedig a két életmű, legalábbis a felszínen, bővelkedik a hasonló vonásokban. Ez mindenekelőtt a tárgyak önállósulása, illetve a tárgyias szemléletmód kapcsán mondható el róluk. Ez a részben tematikus, részben a látás- és ábrázolásmódra vonatkozó párhuzam magával von egy sor poétikai következményt: mindkét próza egy jelentős szakaszában a leíró jelleg meghatározóvá válását, a történet, a cselekmény háttérbe szorulását. És ennek szerkezeti konzekvenciáit egyrészről, úgy mint a nagyszerkezetek fragmentálódását; nyelvi, stilisztikai következményeit másrészről: a stílus „tárgyiasságát", „szikárságát", a tömörítésre, redukcióra, elliptikusságra való hajlamot. Ennek előzményeként, párhuzamaként mindkettőjük életművével kapcsolatban felmerül az abszurd, az egzisztencializmus és a *nouveau roman* poétikája, noha nyilvánvalóan különböző hangsúllyal. Míg Mészölynél pontosan adatolható (többek közt az író esszéiben is nyomon követhető) hatástörténeti kapcsolatról van szó;[3] addig Mándy esetében inkább csak szemléleti rokonságról[4] – noha már a 60-as években azok közé tartozik, akiket egzisztencializmussal „gyanúsítanak",[5] majd később ezek a párhuzamok már nem politikai bélyegként, hanem poétikai szempontból merülnek fel –, mélyebb és tudatos hatást nem sikerült bizonyítani. Emögött a

---

[1] Sághy Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mészöly Miklós és Mándy Iván munkáiban* (Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2009).

[2] Balassa Péter, „Passió és állathecc: Mészöly Miklós *Film*jéről és művészetéről", in Balassa, *A színeváltozás,* 302–343 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982). Balassa Péter, „Mándy és a kísértetek", *Jelenkor* 5. sz. (1984): 417–424. (Természetesen Balassának nem ez az egyedüli Mészölyről és Mándyról szóló tanulmánya, de a vizsgált korszakkal elsősorban ezek az írások foglalkoznak.)

[3] A kérdésről részletesen lásd Szolláth Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020): 285–319, 383–401.

[4] Erdődy Edit már a *Pálya szélén*ben egzisztencialista vonásokat fedez fel (lásd a „Hétköznapok és csodák" fejezetet), illetve visszatérően az abszurddal társítja Mándy írásmódját. Erdődy Edit, *Mándy Iván,* hozzáférés: 2022.08.26, https://konyvtar.dia.hu/html/szakirodalom/mandy_ivan/mandy_erdody_mandy_ivan.htm. Mándy és a *nouveau roman* poétikája közti kapcsolat kérdésével Radványszky Anikó foglalkozott az *Egy ember álma* címmel megrendezett konferencián tartott előadásában.

[5] Szolláth, *Mészöly Miklós,* 216–217.

párhuzamos látásmód mögött Balassa Péter feltételez mélyebb kapcsolatot (a kifejtéssel azonban ő is adós marad):

> […] távoli rokonságok vannak. – írja Mándyról – A „minden elesendők” témakörében Beckett-tel […], Mészöly öregemberével *(Film),* Pilinszky elítéltjeivel […]. A „minden elesendők” irodalmi családja a létbevetettség és elesettség, a tárgyak esettségének Isten nélküli: istenes léthelyzetéről tud valami többet, mint mások.[6]

A továbbiakban az eddig felsorolt hasonlóságok mentén fogok elindulni, Mészöly esetében a Balassa által is emlegetett 1976-os *Film* lesz az a mű, amely a legjobb alapot adja az összehasonlításhoz. Mándynál a *Tájak, az én tájaim* kötetben 1981-ben összegyűjtve is megjelentetett úgynevezett „tárgyciklusokat”,[7] és az 1986-os *Magukra maradtak* című szövegegyüttest fogom vizsgálni. Az előbbiekről írja Erdődy Edit:

> A nyolcvanas évek elején sorra megjelenő Mándy-írások: *A mosoda, A lift, A trafik, A bútorok,* a *Strandok, uszodák,* a *Mosdók, vécék, A villamos* […], annak a novellaeszménynek és poétikai törekvésnek a kiteljesedését hozzák el, mely az epikus alakításban a minimálisra szűkíti a történet szerepét, s magukat a tárgyakat és helyszíneket ruházza fel formaszervező funkcióval.[8]

Ugyanakkor a tárgyciklusok sem teljesen egységesek, a tárgyias szemlélet vonásait legkarakteresebben *A bútorok* hordozza. Az elsőként megjelent *A trafik* fragmentumai csak kisebb részben ihletődnek a helyszínek (különböző helyeken lévő trafikok), vagy tárgyak által, sokkal inkább visszatérő szereplők, nézőpontok váltogatása szervezi a szövegegyüttest: mindenekelőtt a fiú, aztán az áruda előtt álldogáló férfi, a különböző korszakokbeli trafikosok, trafikosnők és jellegzetes vevőik, vagy a szivarozók, így Damjanich tábornok a kivégzés előtt, a tárcaíró, a csősz a téren. Ezek az írások még sokkal inkább a fiút szerepeltető emlékező perspektívát, vagy a terek világát megelevenítő műveket idézik. Általában a helyeket középpontba állító „kisregények” az adott helyen megforduló figurák megidézésének kedveznek. Ezzel szemben *A bútorok* és a *Magukra maradtak* lesz az a két mű, ahol elsősorban maguk a tárgyak lesznek a főszereplők, és a szemlélődő, emlékező, képzelődő elbeszélő személye a legkevésbé rajzolódik ki: ennek következtében nem annyira alak, sokkal inkább csak hang lesz.

---

[6] Balassa, „Mándy és a kísértetek”, 421–422.

[7] A következő írásokat szokás ide sorolni (zárójelben a már a *Tájak, az én tájaim* kötet előtt is publikált írások esetében az első megjelenés ideje szerepel): *A Trafik* (1979), *A bútorok* (1980), *A villamos* (1981), *A mosoda, A lift, Mosdók, vécék*. Ezen kívül a kötetben nem szerepel, de szintén ide tartozik a *Strandok, uszodák* (1984).

[8] Erdődy, *Mándy Iván*.

## *Antropomorfizáció és dezantropomorfizáció a leírásban*

Mindenekelőtt a kétféle tárgyábrázolás alapvető, elsősorban narratológiai és ebből kikövetkeztethető szemléletmódbeli különbségeit kell sorra vennünk (hogy aztán a mélyebb hasonlóságokra is rámutathassunk). A kézenfekvő kiindulópont a két világ szembeszökő eltérése: Mészöly alapvető dezantropomorfizáló szemlélete, amely még a két öregembert: az élőt, az emberit is tárggyá degradálja, és Mándy antropomorfizáló, a tárgyakat megelevenítő technikája. Érdekes következménye ennek, hogy mindkét írónál egyenrangúvá válik a tárgyi és az emberi világ. Ez azonban Mészölynél – Mándyval szemben – az ember dehumanizálását vonja magával, mint a következő, a *Film* első lapjairól származó részletben, ahol a kamera közömbösségével tér át a leírás a ruha részleteiről a test részleteire:

> Az Öregasszony fején matt csillogású, fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos. Selyemszürke szalagján lefelé szálkásodó elszíneződés, zsír és nedvesség-szivárgás. Néhol vonallá élesedik a rajzolat, s az elektrokardiogramok reszketős csíkjára emlékeztet. Ruhája elöl gombolódik, le a szoknyaaljig, ötkoronás nagyságú, színtelen szarugombokkal. Hátul derékmagasságban külön egy gomb. A magasan záródó nyakrészt lila bársony díszíti. Maga a ruha fakult zöld, nem szövet, nem is vászon, valószínűleg egy már nem gyártott anyagminőség. Nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszaejti. Ez a részlet mikroközelből tájképként is értékelhető.[9]

A leírás elidegenítő hatását a ruha és a test egyneműsítése mellett tovább növeli a mozgás teljes hiánya, a precizitásra törekvés és a részletekre bontás: az anyagszerűség hangsúlyozása (szaru, bársony, nem gyártott anyagminőség, pigmentfoltos, tésztaszerű, petyhüdt bőr), illetve az, hogy a hasonlatok sokasága nem illeszkedik egymáshoz: a leírt ruha vagy ember anyagának egy-egy részlete hol elektrodiagrammra emlékezteti a narrátort, hol félig nyitott esernyőre, hol tájképre. Ez a fragmentáló, dezantropomorfizáló eljárás általánosan jellemzi Mészöly leírástechnikáját ebben a regényben,[10] lényegében a kamerának tulajdonított közömbös, embertelen nézőpont következménye. „A végletekig feszített gépi szemponttalanság mélyebb értelme, hogy a totalitás »szempontjából« az elemek valóban egyenrangúak" – írja Mészöly Andy

[9] Mészöly Miklós, *Film* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 6. A továbbiakban a *Film*ből származó idézetek oldalszámai erre a kiadásra vonatkoznak – *P. Á. K.*

[10] Vö. Szolláth, *Mészöly Miklós,* 388, 420.

Warholról 1969-ben, de a megállapítása pontosan jellemzi saját későbbi elbeszéléstechnikáját is.[11]

Mándynál ezzel szemben a tárgy lesz emberszerű, annyira, hogy az alábbi részben első olvasásra nehezen eldönthető, hogy mikor ki a mondat alanya: a férfi vagy az egyes bútordarabok.

> Fekete íróasztal a sarokban. Éppoly magányos és elveszett, mint a férfi az ajtóban.
> Beljebb jött. Beljebb merészkedett. A fotelok között járkált.
> Utánafordultak mélységes rosszallással. Mi ez? Mit sétafikál itt? Félszegen elmosolyodott, mintha köszönni akarna. Odabólintott egy fotelnak. Kérem, ne zavartassák magukat! Csak folytassák! Vegyék fel a beszélgetés fonalát.[12]

Az ember és a tárgy Mándy-féle egyenrangúvá tételében, mint ez a fenti részletben jól látszik, egyaránt részt vehet az elbeszélő is és a szereplő is. Az idézetben az is jól érzékelhető, hogy tulajdonképpen a tárgyakat szemlélő az, aki életet lehel a környezetébe, „arcot ad” a tárgyaknak („odabólintott egy fotelnak”). A kettősséget az adja, hogy két fokalizátorunk van: a férfi, aki már-már beszélgetésbe elegyedik a fotelokkal, és a narrátor, aki látja a férfit is, a bútorokat is, és egyenrangúvá teszi őket („Éppoly magányos és elveszett…”) A bútorok megelevenedése pedig jellemző módon nem áll meg a hasonlat, a metafora szintjén, hanem cselekvővé avatja, megszólaltatja az élettelen világ elemeit („Utánafordultak mélységes rosszallással. „Mi ez? Mit sétafikál itt?”).

Ez az alapvető különbség a két író tárgyiasítása mögött rejlő, eredendően eltérő szemléletmódból fakad. Ezt tükrözi a fokalizátor és a narrátor megformálása: Mészölynél géppé és a gép által felvett képet leíró kegyetlenül semleges hanggá változtatása, Mándynál a tárgyakat nemcsak szemlélő, hanem megelevenítő, faggató, megszólaltató mélyen emberi médiumként való megjelenítése. (Bár némileg túlmutat az itt vizsgált korpuszon, de paradigmatikusnak tekinthető az, hogy a két szerző számára mennyire mást jelent a film. Mészölynek a kamerát: a nézőpont gépiesítésének, elembertelenítésének és ennek következtében objektívvá tételének lehetőségét. „A *Film* című regény világában a narrátor által többször kifejtett cél elérésének, a pontosság megvalósításának […] legfontosabb eszköze és egyben jelölője – a kamera, mely gépi automatizmusából következően a »hangsúlyokat nem ismerő« megjelenítés szándékát maradéktalanul kielégíteni látszik”[13] – írja Sághy. Mándy számára

[11] Mészöly Miklós, „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”, in Mészöly, *A tágasság iskolája,* hozzáférés: 2022.08.27, https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_tagassag_iskolaja-1076.

[12] Mándy Iván, „A bútorok”, in Mándy, *Elbeszélések, regények* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2004), 174. A továbbiakban a Mándytól származó idézetek zárójeles oldalszámai erre kiadásra vonatkoznak – *P. Á. K.*

[13] Sághy, *A fény retorikája,* 151. Ebből a kérdésből indul ki Vásári Melinda disszertációjának gondolatmenete is: „A kamera kecsegtetne ugyanis annak ígéretével, hogy megvalósítható a szándékok-

ezzel szemben a film megelevenítő médiumot jelent. Mi több, a mozi ihlette emlék vagy fantázia formájában kimondottan a *megelevenítés megelevenítése* áll a középpontban: „Ezek az önéletrajzi fogantatású novellák hiteles filmtörténeti adatokból, tényekből indulnak ki, ezeket a történeti tényeket azonban csak ugródeszkaként használja az elbeszélő, hogy elrugaszkodjék az álmok és a fantázia birodalmába”[14] – állapítja meg Erdődy Edit.)

A tárgyiasítás eltérő metódusa a két narrátor és a tárgyi világ viszonyának alapvető különbségéből fakad, ami a két elbeszélő eltérő attitűdjében érhető tetten. Mészöly narrátora végső soron *nyomoz:* a tárgyak (és tárgyakká lefokozott emberek) közt rejlő titkos összefüggéseket keresi – tegyük hozzá: hiábavalóan. A szövegnek ezt a recepció által sokszor leszögezett vonását elég egy rövid részlettel illusztrálnunk:

> Az Öregember ugyanis feltűnően a terasz közepe felé fordul, mintha határozottan *valamit* nézne; s mintha azt, amit lát, nem is lehetne kapcsolatba hozni az Öregasszonnyal, aki hasonló határozottsággal hátat fordít a terasznak. Ez pedig egyáltalán nem dialógusra utal közöttük; sőt, az is kétséges, hogy pillanatnyilag ugyanahhoz a történéshez tartoznak-e. Magyarán: ahová a vécében töltött idő alatt és után eltávolodtak, valószínűleg olyan időpont, amikor még nem ismerhették egymást. Vagy nem úgy, mint később. És ennél mi sem tudhatunk többet. (101.)

Mándy narrátorának tevékenységét ezzel szemben a *találgatás* alapozza meg: ebből fakadnak a tárgyak által megidézett emlékek vagy képzelt jelenetek éppúgy, mint a tárgyak megelevenítése, megszólaltatása, mint az alábbi, a *Magukra maradtak*ból származó részletben:

> Leálltak a trolik. Az előbb már ráérősen, kissé álmosan baktattak végig az utcákon. Vagy inkább nagyon is éberen. Készen arra, hogy lecsapjanak valakire. Mondjuk, egy gyanútlan járókelőre. Az ipse úgy mászik az úttesten, akárcsak a járdán. Kényelmesen, otthonosan. Hát most aztán megkapja a magáét!
> Mégis kicsoda? Ki lenne az áldozat? Miféle járókelő? Egy lélek sincs az utcán. A trolik döccenése. Kissé még előrecsúsztak. Teljes mozdulatlanság. Úgy maradtak csordákba verődve.
> Kopott homlokú busz a sarkon. Elakadt. Hová igyekezett? Már ő se tudja. Kire várnak a kocsik a járda mellett? Szorosan, szinte egymásra préselve. Némelyik már alig tudott befurakodni. (411–412.)

---

tól mentes, nem szelektáló megjelenítés.” Vásári Melinda, *Hangzó tér: Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2019), 90.

[14] Erdődy Edit, „Mándy Iván: *A viking sisak*”, *Tiszatáj Diákmelléklet* 41, 2. sz. (1997): 1–11, 7. Lásd még: „A mozi és a sugárzott film is Mándy világában elvágyódás, egzotikum, messzeség.” (Bikácsy Gergely, „Bodográf mozi, B terem”, *Holmi* 8, 4. sz. [1996]: 546–556, 553.)

Bár első látásra úgy tűnhet, nincs jelentékeny különbség a nyomozás és a találgatás között, mégis egészen más attitűd rejlik mögöttük, és más tevékenység fakad belőlük. A Mészöly-féle nyomozás alapvetően intellektuális tevékenység: a rejtett, nem látható (belső, lelki, vagy múltbeli) összefüggések, tények kikövetkeztetésére, *a nyomozótól független valóság* teljes rekonstrukciójára vonatkozik. A részletek ennek értelmében válnak *nyomokká,* a valóság lenyomataivá a narrátor szemében. Jellemző a szoba leírása a *Film*ben:

> A fal több pontján tenyérnyi piszokfolt; s ez nem esetleges méret. Oda csakugyan tenyér támaszkodott az évek során, hogy a hirtelen kis szédülések közben támasztékot kapjon a test. Mindez annyira árulkodó, hogy vehetnénk úgy is, mintha az Öregember még jelen volna.
> Az erős horzsoláscsík mutatja, hogy Öregemberünk a vállával hol dörzsölte a falat jövet is, menet is. Sőt a kelim lábszőnyegen is itt az ágy mellet találunk ugyanolyan kopást, mint a szék alatt, a perzsán: a két cipősarok helyén szakadásig vékony az anyag. (58–59.)

A Mándy-szöveg találgatása ezzel szemben sokkal szabadabb és szubjektívebb tevékenység. Amikor az elbeszélő többféle lehetőséget latolgat, ezeket megjeleníti, amikor a tárgyaknak emberi vonásokat tulajdonít, megszólaltatja őket, vagy amikor megidézi egykori használóikat, a közöttük lejátszódott párbeszédeket, nem is tudni, igazából nincs jelentősége, hogy emlékezik-e vagy fabulál: van-e valóságalapja a leírtaknak. Ráadásul jellemző módon többféle lehetőséget is fel- és elvet. Itt egyetlen megelevenített jelenet sem független a narrátor szubjektivitásától: általa életre keltett, általa felidézett, általa kitalált. A Mészöly-szöveg szélsőséges objektivitásra törekvésével szemben különösen feltűnővé válik Mándy tárgyleíró nézőpontjának elpusztíthatatlan szubjektivitása. Érdemes megfigyelni *A bútorok* szobaleírásában menynyire más szerepet kapnak a részletek, mint Mészölynél:

> Kopott, barna szék a negyedik emeleten. Kibicsaklott lábbal a hátsó lépcsőház mellett.
> Hogy került ide? Mikor? Nem lehet tudni. Egy reggel csak itt ácsorgott a falhoz támaszkodva.
> Éjszaka vánszoroghatott fel a hátsó lépcsőn? Elég keserves lehetett azzal a lábbal. Valahogy azért mégiscsak felvonszolta magát a negyedikre. Leroskadt a fal mellett.
> Valaha itt lakhatott… (149.)

Noha ez a részlet is tárgyilagos leírással kezdődik, már a második mondatban a *szék lába* elkoptatott metaforája újjáéled a „kibicsaklott” jelzőtől és elindít egy antropomorfizáló folyamatot. Innentől már a tárgyszerű leírásból átlépünk a „Hogy került ide?” kérdés ihlette képzelet világába.

Ez a narrátor attitűdjében megnyilvánuló eltérő viszony a leírás tárgyához először is meghatározó hatást gyakorol a szöveg narratív felépítésére. Noha a leírás Mészölynél is monológba ágyazódik, a beszédszerűséget háttérbe szorítja a tárgyakra, nyomokra, rekonstruálható tényekre koncentráló deskripció. Az egész elbeszélésmód azt a benyomást kelti (bár ez több tekintetben is csalóka), hogy itt a leírás tárgya, nem pedig az alanya határozza meg a narráció milyenségét. (Ezt jelzi az emberi tekintet helyett felhasznált kameraszem is, ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy ezt megkérdőjelezi a többes szám első személyű, a látványt irányító-manipuláló narrátor.[15]) Ez a világ élettelen, nem megszólaltatható, idegen és közömbös, ebben a világban nincs helye a kommunikációnak, ezt tükrözi az idézett beszéd hiánya (a legendás egyetlen mondat kivételével), a minden mást kiszorító leírás uralma: a látvány jelképes némasága, ami kifejezi ennek a világnak a magába zártságát, idegenségét. Mándy írásai ezzel szemben sokkal „élőbbek", akár a témájukat, akár az elbeszélésmódjukat tekintjük. Ez az életteliség megközelíthető egyrészt a leírt tárgyak szempontjából: akár *A bútorok,* akár a *Magukra maradtak* világát nézzük (de javarészt a többi tárgyciklusban is), a megelevenedő tárgyak történeteit olvassuk, ennek következtében a leírás minduntalan elbeszélésbe csap át (lásd az emeletre felvánszorgó szék vagy az elkésett járókelőkre lecsapó trolik képét), sőt a tárgyak megszólalásához vezet (mint a bútorboltba bemerészkedő férfi és a fotelok „párbeszéde"). De ha ez nem lenne elég, az ezeket a történeteket megidéző narrátor találgatása is minduntalan megszakítja a leírást. Ez az egész művet meghatározó szólam alapvetően dialogikusan épül fel: kérdések és válaszok, egymást cáfoló elképzelések, állítások és tagadások váltogatják egymást. Ebből következik a Mándy-szöveg narratológiai összetettsége, töredezettsége, amit már a tördelés is tükröz (szemben a Mészöly-mű egyöntetűségével, egyneműségével):

> Az iskola kihalt folyosója. A falon érettségi tablók. Régi diákok és tanárok néznek le a hideg fényű folyosóra.
> Mi ez a csend?

[15] Már Thomka Beáta ezt állítja elemzése középpontjába: „ki az, kik azok, akire, akikre a szöveg első igei személyragja vonatkozik? (*Ügyelünk rá,* olvasható a helyszínt kijelölő első, személytelen mondat után.)" Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1995), https://reader.dia.hu/document/Thomka_Beata-Meszoly_Miklos-9310. N. Tóth Anikó kimondottan e kettősség jegyében értelmezi a *Film*et. Egyrészt a kamerát „mint az elbeszélő kiiktatására tett kísérletet" fogja fel, másrészt a „rendező" ezt felülíró tevékenységét vizsgálja: „Ehhez viszont nyilván nem elég a kamera látványt rögzítő gépszeme, ehhez rendező kell, rendező tudat, amely válogat, kiemel, a kiemeléssel pedig hangsúlyoz." N. Tóth Anikó, *Szövegvándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 39, 43. A többes szám első személyű narrációnak a kamera objektivitását felülíró szerepéről részletesen lásd még Vásári, *Hangzó tér,* 97–99.

> Egy folyosófelügyelő járja végig az emeleteket? Olykor megáll egy lépcsőfordulónál. És ha csak valami zajt hall… surranó lépéseket… elfojtott nevetést… Hát akkor tudja, mi a dolga. A kötelessége.
> Senki se jár a folyosókon. Nincs semmiféle felügyelő. Nincs semmi, csak a csend. A lépcsők csendje. Az emeleteké.
> Ugyan! De hiszen egy pillanat, és megszólal a csengő. A szünetet jelző csengő. A nebulók feltépik az ajtókat. Kitódulnak a folyosóra. Ellepik a lépcsőket. Megostromolják a pedellus fülkéjét. Két sóskiflit, Bakos bácsi! Zsemlét! Császárzsemlét!
> Nem szólal meg a csengő. Nem nyílnak meg az ajtók. Na persze! Hiszen még odabent lapulnak a kis haszontalanok. Meghúzzák magukat a pad fölé hajolva. Még várni kell.
> Senki sincs odabent. (407.)

A Mándy-szöveg, mint ezt már kimutattuk,[16] alapvetően dialogikus, nemcsak a rövid mondatok teszik töredezetté, hanem az is, hogy a bahtyini értelemben vett, egymással replikázó „megnyilatkozások” váltogatják egymást.[17] Ebből a szempontból nézve feltűnő, hogy Mészöly *Filmj*e – ahogy ezt a tipográfiája hűen tükrözi – mintha teljesen híján lenne mindenfajta dialogikusságnak. Azért is szorul háttérbe a monológszerűsége, mert sem szubjektív érzelmi megnyilatkozásokkal, sem a beszédszerűség

---

[16] Papp Ágnes Klára, „»Hol tör be az idegen hang?« Mándy és Krúdy szemléletmódjának rokonságáról és eltéréseiről”, in Bengi László és Vörös István, szerk., *Séta közben: Tanulmányok Mándy Iván életművéről,* 155–178 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2018).

[17] „Bányai János ezeknek a váltásoknak egy nagyon lényeges vonására mutat rá, amikor a »kis beszédműfajok« meghatározó jelenlétére vezeti vissza a Mándy-szöveg jellegzetes rövid mondatait és a mondathatárok fontosságát a szövegszervezésben. […] Ez azonban azt jelenti, tehetjük hozzá Bahtyin meghatározása jegyében ehhez a gondolatmenethez, hogy a szétváló mondatok, mint *hangok, szólamok* értelmeződnek, a mondathatárokkal széttördelt szöveg egyben egymással párbeszédet folytató, váltakozó *megnyilatkozásokat* is jelent. Ez Bahtyin elgondolása szerint sokkal nagyobb váltás: a mondatok ez esetben nem »továbbviszik«, »kiegészítik« az előző mondatot, hanem más megnyilatkozások kontextusában helyezik el, amit éreztet az is, hogy a megnyilatkozásokat elhatároló szünetek sokkal jelentősebbek lesznek, mint a mondat végét jelző szünet: »[ha a megnyilatkozás] a többi idegen megnyilatkozás közepette helyeződik el; utána már nem olyan szünet következik, amit maga a beszélő határoz el és tölt fel értelemmel […], hanem olyan, amelyik válasznak ad helyet, vagy egy másik beszélő válaszoló megértését hivatott elősegíteni«. Mándy műveiben a töredezettség, a szünet és a csönd meghatározó szerepe nem pusztán a mondatok rövidségéből fakad, több ennél, ezt az alapvető dialogikusságot tükrözi: vagy a két megnyilatkozás közti váltást (ami azt jelenti, hogy az ilyen mondathatárok egyben narratológiai értelemben is váltások lesznek), vagy a hiányzó válasz csöndjét.” (Uo., 175–176.) A tanulmány Bahtyin következő művéből idéz: Mihail Bahtyin, „A beszéd műfajai”, ford. Könczöl Csaba, in Kanyó Zoltán és Síklaki István, szerk., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből,* 246–280 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988): 11. A hivatkozott Bányai-kritika: Bányai János, „Kis beszédműfajok az álomregényekben”, in Bányai, *Talán így,* 32–42 (Újvidék: Forum Kiadó, 1995).

hangsúlyozásával nem hívja fel rá a figyelmet. A dialogikusság hiánya természetesen jelképes: a kommunikáció hiányára hívja fel a figyelmet. Nem tekinthető véletlennek ebből a szempontból, hogy az egyetlen elhangzó mondat is választ nem váró, személytelenül megfogalmazott felszólítás.

## *A látvány és a hang poétikája*

A két elbeszélésmód – és ami mögötte áll: a világhoz való viszony – különbségét úgy is aposztrofálhatjuk, mint a *látvány* és a *hang poétikáját.* Mészölynek a látványra koncentrálása a recepciónak a szerző által is megerősített hangsúlyos állítása: Mészöly azt írja a *Regényforgatás*ban, hogy a mű „kép-olvasót, néző-olvasót feltételez",[18] Thomka Beáta ezt a „látványra fogékony látásmódnak" nevezi,[19] Szolláth Dávid ehhez hozzáteszi, hogy Mészöly leírása a „látható *felületre korlátozott*".[20] Ez a látható felületre korlátozottság két dolgot is magában foglal: egyrészt – a leírás tárgya felől nézve – azt, hogy a mély, azaz a belső, a szubjektív, a nem *jelen* lévő és ezért nem látható múltbeli megközelíthetetlen (azaz „kétségbe vonj[a] a nem látható megismerhetőségét"[21]); másrészt – a leíró szempontjából – azt, hogy a szemléletnek tárgya lesz, néző és leírt között egy *én/mi–ő,* vagy még inkább *én/mi–az* viszony alakul ki[22] (ami visszahat a szemlélőre is, és azt is tárgyiasítja). Ebből egyenesen következik egyfelől a szemlélő (és a tárggyá tett, szemlélt ember) végletes elidegenedettsége, másfelől a látványon túli valóság rekonstruálhatatlansága, a világ alapvető némasága, megszólíthatatlansága.[23] Mészöly maga azt vallja e művéről, hogy „az elmondás lehetetlenségének a dilemmáját" feszegeti benne.[24] „A *Film* elemi erővel veti fel a kérdést, vajon ha minden elemét számbavettük, feltérképeztük, letapogattuk – megértettük volna?" – teszi fel az értelmezést meghatározó kérdést Thomka Beáta.[25] Ebből következik az az „episztemológiai pesszimizmus", amiről Szolláth így ír:

> A *Film* már nem táplál […] illúziókat a leírással kapcsolatban, a kamera a megértés minden reménye nélkül fogyasztja a képeket és folyamatosan kétségbe vonja saját nyomozásának értelmét. […] A *Film* leírástana nagyszabású, heroikus kerülőúttal jut el ahhoz az episztemológiai pesszimizmushoz, amely-

[18] Mészöly Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 465.

[19] Thomka, *Mészöly Miklós.*

[20] Szolláth, *Mészöly Miklós,* 390, kiemelés tőlem – *P. Á. K.*

[21] Uo.

[22] „[M]aguk a szereplők is tárgyai a Kamera objektívjének" – fogalmaz Balassa. Balassa, *Passió...,* 67.

[23] „Az operatőr-elbeszélő minden erőfeszítése ellenére megfigyelésének tárgyai zártak maradnak." Szolláth, *Mészöly Miklós,* 389.

[24] Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérlet* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 163.

[25] Thomka, *Mészöly Miklós.* Hasonló kérdést tesz fel Sághy Miklós is: „Kérdés lehet azonban, vajon valóban a tárgyilagosabb megjelenítést eredményezi-e a kamera *objektív*jének fókuszáló működésmódja?" Sághy, *A fény retorikája,* 151.

> hez a *Pontos történetek…* egyszer már odaért: a világ továbbra sem jelentésteli. A világ egyszerűen *van*.[26]

Mándy elbeszélését ezzel szemben – a recepció egyik hangsúlyos megállapítása szerint is – a hangszerűség jellemzi.[27] Ha Mészölynél azt mondtuk, a látvány és a szemlélő viszonya alapvetően tárgyias, akkor a Mándy-attitűdben feltűnő a narrátor/fokalizátor/szereplő és a tárgyak közt kialakuló dialogikus *én–te viszony,* ahogy a narrátor önmagával is párbeszédbe elegyedik: folyamatosan kérdez, vitatkozik, állít és tagad. A látható felszín mellett minduntalan a láthatatlan, de a gesztusokon, megnyilatkozásokon keresztül a szubjektív belső, illetve az elmúlt mutatkozik meg. Ez a világ nem tőlünk függetlenül „egyszerűen van”, hanem minduntalan megelevenedik, megszólal. Ebben a viszonyban természetesen a szemlélő, „kihallgató” is hangsúlyosan emlékező, képzelődő, beszélő szubjektumként jelenik meg.

## *A világ megismerhetőségének kérdése Mészölynél és Mándynál*

Ez a látványra és hangra épülő szemlélet alapvetően különbözőnek tűnik. De tényleg annyira eltér ismeretelméleti végkövetkeztetéseiben is a két szerző világa? Mészöly „episztemológiai pesszimizmusával” szemben Mándy valóban egy, az antropomorfizáció, az arc- és hangadás segítségével megszólaltatható és ennek következtében megismerhető világot tárna elénk? Azaz a belső és a megtörtént: maga a láthatón túli *valóság* az, ami itt feltárul, megnyilatkozik? A kérdést két lépésben vizsgáljuk: egyrészt egy, a tárgyciklusok eljárására általánosan jellemző szövegrész elemzésével, másrészt a *Magukra maradtak* egész koncepciójának vizsgálatával.

Először nézzük *A bútorok* egy részletét:

> Megint csak az éjszakai szobában. Az ebédlő bútorai között. Mintha valamilyen üzenetet kapott volna. Hogy várják ebben a szobában. Valaki beszélni akar vele. Mindenesetre fölkelt, és elindult az ebédlő felé. Tulajdonképpen csak erre várt. Nem is aludt. Legfeljebb egy félórát, egy órát. Nyíltak és csukódtak az ajtók. Bent állt az ebédlőben. Egy hangra várt. Megint csak egy hangra. Hogy valaki megszólítja.

---

[26] Szolláth, *Mészöly Miklós,* 389–390. Az idézet utolsó mondata egyben utal a *nouveau roman* poétikájának Robbe-Grillet-féle emblematikus megfogalmazására, vö. uo., 360.

[27] Ennek a gondolatnak egyik fő forrása Balassa Péter sokat idézett tanulmánya, ahol a tárgyciklusok korszakában megjelent 1983-as *Átkelés* kapcsán ír a Mándy-szövegekre jellemző „hangjáték-formáról”. (Az is elgondolkodtató, hogy ezt Beckett kései műveivel állítja párhuzamba.) „Mándy novellisztikájának újabb darabjai, különösen ez utóbbi kötete, nyilván nem függetlenül attól, hogy szívesen ír hangjátékokat […], a hangjátékforma szerint szervezett prózák. Mintha egész világát »bemikrofonozta« és auditivvá spiritualizálta volna.” Balassa, „Mándy és a kísértetek”, 420.

> A székek az asztal körül. Szorosan az asztal körül. Az egyik kissé hátrébb csúszott. Mintha hellyel kínálná. Feléje indult, de nem ült le. Valahogy megérezte azt a sötét gúnyt. Na, mi az? Ülj csak le, ha van pofád. Dőlj hátra! Lógázd a lábad! Miért ne?
> Egy fölösleges mozdulattal megérintette a szék hátát.
> Elkezdte sétáját a szobában. […]
> Megnyílt a nagy komód ajtaja. Éppen csak résnyire, mintha ujjheggyel tolnák kifelé. Köhécselés hallatszott onnan bentről. Halk reccsenés, mintha valaki a másik oldalára fordulna. Már nagyon sokáig feküdt az egyik oldalán, és most átfordul. Ennyit csak megengedhet magának!
> A férfi egy széken ült a vitrin és a fal között. Az a vézna szék még megtűrte itt a sarokban. És csak nézte, ahogy a komód ajtaja…
> Valaki mindjárt kidugja onnan a kezét. Elkezd integetni a sötétben.
> Megint a reccsenés. Egy alig hallható hang.
> – Igazán nem akarlak zavarni, fiacskám, de most már azért mégiscsak kibújok innen, ha nem haragszol!
> Ő meg beszorítva a sarokban.
> És közben az a csöndes, tiszta hang.
> – Elég időt adtam, hogy összeszedd magad, talán a színműveddel is elkészültél. Mondd, miért írsz te színműveket? Hiszen azelőtt sose… Jó, jó, nem, nem azért mondom… de mégis! Színművek! (154–155.)

Jó példa ez a részlet is az antropomorfizációra, és ezen belül is a hangadásra, illetve a dialogikusságra. A kérdés az, hogy mi, illetve ki antropomorfizálja a tárgyakat: a tárgy egykori használói? És ezáltal mi tárul fel? A múlt? A valaha volt valóság? Az egykori használók élete, belső világa? Ennél a – Mándy elbeszélés-technikájára rendkívül jellemző – részletnél mindezek felől erős kétségeink ébredhetnek. Az első megszólalásnál (a székek reakciója a szobába lépő férfire), nyilvánvalóan magának a fokalizátornak a megszemélyesítő képzelődéséről van szó (ahogy korábbi példáinkban a trolik, az emeletre felvánszorgó szék esetében is). Más a helyzet az utolsó párbeszéddel: itt nem a bútor szólal meg, hanem általa egy rég nem hallott hang (leginkább a más Mándy-művekből, főleg a *Mi az, öreg?*-ből megismert anya hangjára emlékeztető). De ez nem emlék, hanem képzelt dialógus (a helyzet, a komódból kimászó nő képe is abszurd), hasonlóan a korábban hivatkozott részben az iskolafolyosón kiabáló nebulók hangjához. Még egyértelműbb ez a fenti idézettel már az alcíme *(A szobában)* alapján is szoros kapcsolatban álló első fejezetben, ahol a megszólaló hang egyenesen ismeretlen az azt kihallgató férfi számára:

> Hangok szálltak át a szobán.
> Mintha egyszerre többen beszélnének. Szidnak valakit.
> A férfi félig felemelkedett. Apát szidják! Hogy mindent eltékozolt! (Tékozolt… Istenem!) Soha semmit se lehetett rábízni. És még a holmiját is szétszórta.

> Egy női hang. – Te mindent előhagytál! Szétdobáltál! A teáscsészét is otthagytad az asztalon! A parizerhéjakat!
> Most már felállt. Belekapaszkodott a szék vállába. Ki ez a hang? Még csak nem is emlékeztet anya hangjára. Hát akkor? Miféle nő? Hogy került ide? És apa… leinti? Visszavág neki?
> Apa meg se szólalt.
> Egy másik női hang elfulladva. – Miért nem tudsz velem maradni? Miért kell mindig elmenned? (140–141.)

Mindez egyértelműen mutatja, hogy a Mándy-féle szemlélő elsősorban nem emlékező, *fel*idéző, hanem *meg*idéző: nem tanú, hanem médium.[28] (Mondhatni itt találjuk a narratológiai alapját Mándy Balassa által leírt „kísértetiességnek”.) Mielőtt a médium episztemológiai pozíciójának kérdésébe bonyolódnánk, érdemes közelebbről megnézni azt, hogy mi is dialogizálja ezt a monológot, hogy eldönthessük: mit is jelen *Mándy számára* ez a médiumon keresztül megelevenített világ. Első látásra talán azt mondanánk, hogy a tárgyakkal, illetve a tárgyakon keresztül egykori használóikkal folytatott párbeszédnek köszönhető a szöveg dialogikussága. De ennek a médiumnak csakugyan sikerül megszólítania, szóra bírnia a tárgyakat? Ez lenne a forrása a dialógusnak? Ha a korábban épp a dialogikusság kapcsán idézett, az iskola folyósóján játszódó szövegrészt nézzük, jól látjuk, hogy nem (ahogy itt sem): a dialogikusság a narrátor szólamán belül marad, a találgatás logikáját követi, innen erednek a kérdések (ahogy a válaszok, a feltételes mód használata, sőt az egymást követő állítások és cáfoló tagadások is). Mindez arra vall, hogy a párbeszéd egyoldalú, a dialógus belső dialógus,[29] a találgatás nem vezet a múlt megismeréséhez, a tárgyi világ végső soron éppúgy *néma* marad, mint Mészöly esetében. Ez viszont erős kétségeket ébreszt a médium megidézéseivel szemben is: nem csak illúzió, a magában beszélő képzelődő ember illúziója? „Ki ez a hang?” – kérdezi a fenti idézetben maga a megidéző narrátor. Valóban hang – tehetjük hozzá –, vagy csak visszhang? Ahogy Balassa fogalmaz: „A világ: képmás, másolat, de meg nem tudhatjuk, minek és mié.”; majd később: „E világ bizonyosan képmás, de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s

[28] Valahol itt, a felidézés-megidézés különbsége táján érzem a korábbi, legtöbbször a fiú szempontját érvényesítő írások és a ’80-as évek itt tárgyalt művei közti váltást. A váltás természetesen nem átmenet nélküli. A legkorábbi tárgyciklus, az 1979-es *A trafik* még sokat megőriz az emlékező hangból, ahogy itt hangsúlyosan jelenik meg a fiú alakja is (rögtön az első rész a *Régi idők mozija* környékén készült írásokra emlékeztet). A következő ciklusban, *A bútorok*ban, már csak áttételesen jelenik meg ez a szál.

[29] Tulajdonképp dialogizált monológ. Ezért lehet igaz egyszerre az az állítás, hogy Mándy elbeszélésmódja alapvetően dialogikus, és az, amit Balassa állít a „hangjátékforma” alapvető monologikusságáról: „Noha újabb prózáját radikális beszédhelyzetváltások jellemzik, melyek során nem mindig tudni s nem is szükséges talán, hogy ki beszél, mégis, végül: egyvalaki beszél. Mint minden hallucináció és hallucinatív gondolkodásmód, Mándyé is alapjában véve monologikus, egyetlen, láthatatlan és újabban névtelen személy kísértetmonológja.” Balassa, „Mándy és a kísértetek”, 420.

mikor volt egyáltalán eredeti kép."[30] Ebből, a médiummal szemben táplált kételyből ered a Mándy-szövegek rezignált hangja. Ez viszont egészen más úton, de éppúgy episztemológiai pesszimizmushoz vezet, mint Mészöly nyomozó elbeszélőjének kudarca. „A felidézett világ itt már egyértelműen *jelenségvilág*ként ábrázolódik: a nyelvileg felidézett világkép ontológiai biztonsága megszűnik, a dolgok léte vagy nemléte, megtörténtsége és meg nem történtsége közti határvonal elmosódik"[31] – állapítja meg Erdődy. Ezt az attitűdöt jól jellemzi a *Magukra maradtak* alábbi részlete:

> Szétszórt újságok szerte a szobában. Idejétmúlt hírek. Idejétmúlt? Ostobaság! Hiszen már nincs is idő. De azért azok a párosorosak még tartják magukat a lapok hasábjain. Szerényen, megfakulva, de mégis… Miben reménykednek? (440.)

Érdemes emellé helyezni Mészöly egészen máshonnan indító, de akár Mándyra is érvényesnek tűnő megállapítását:

> […] a fikció új sémái a realizmus új igényeivel rímelnek. Nem számítanak egyértelmű megfejtésre – Kafkától Beckettig (a változat, persze sok). Elégségesnek érzik pusztán abszurd voltukat is; és a konkréttól sem igyekeznek mindenáron elhatárolódni, hiszen az sem egyértelműen konkrét. Úgy és azért fikciók – valóságismeretünk konzekvenciáit feszítve tovább –, hogy egy végsőnek látszó egymásba-tükrözésre irányítsák a figyelmet: az emberileg elérhető *objektivitás fiktív jellegére, és a fikció potenciális objektivitására*.[32]

## *Az időtapasztalat kérdése*

A *Magukra maradtak*ból idézett szövegrészlet ugyanakkor nemcsak az ismeretelméleti kételyre és ennek eredményeként a „realizmus" átértelmeződésére hívja fel a figyelmünket, hanem a Mándy-művek idővonatkozására is, illetve arra, hogy az a szemléletváltás, ami az emlékező és a médium szemével megjelenített világ közt húzódik ebben a prózában, egyben alapvetően megváltoztatja az idő érzékelését. Míg a javarészt a „fiú" világában játszódó emlékező írások[33] meghatározó ideje a múlt

[30] Uo., 417, 421.

[31] Erdődy, *Mándy Iván,* kiemelés az eredetiben – *P. Á. K.*

[32] Mészöly, „Warhol kamerája", kiemelés tőlem – *P. Á. K.*

[33] Mint a *Régi idők mozija,* a *Franciakulcs* vagy a *Mi az, öreg?* Nem véletlen, hogy az Erdődy-monográfiának az ezt a korszakot tárgyaló fejezete a *Múlt és jelen: Új novellaciklusok a hatvanas és a hetvenes években* címet viseli, és rögtön az *Emlékezés mint formateremtő tényező* résszel kezdődik. Erdődy, *Mándy Iván.*

volt, a képzelődés is múlt időben történt (egy felidézett szereplő múltbéli képzelődését jelentette), addig itt a jelen lesz a meghatározó, a médium fantáziálása is a jelenben játszódik. Mintha a tárgyciklusok során lassanként elveszne, elérhetetlenné válna a múlt, legfeljebb „kísértetként” (eredeti nélküli képmásként) lenne vizionálható. A folyamat végét a *Magukra maradtak* – „Hiszen már nincs is idő” – kijelentése jelzi.

Ez a szemlélet viszont már közel áll a Mészöly-regény időtapasztalatához. Ezt a tapasztalatot két faktor határozza meg: a film, a kép szükségszerű, csak az épp látható felszín megmutatására képes jelenidejűsége, és a nyomozás belső és múltbéli összefüggést kereső szándéka, ami viszont kudarcba fullad. Ennek következtében nem marad más, mint a jelen: a kívülről letapogatott, részletesen leírt tárgyak nyomok, méghozzá megfejthetetlen nyomok lesznek. Mészöly évekkel korábban így ír saját nemzedékének megváltozott hagyomány- és időszemléletéről:

> Korunk művészete […] az aktuális pillanat autonómiájába kívánja belesűríteni mindazt, ami történelmi és történelminek ígérkezik. Nem annyira múltról *és* jelenről, nem pillanatról *és* örökről szeretne tudni, hanem a lét és az emberi relációk *egyidejűsített* történelméről. […] Ez kétségkívül radikális döntés az irodalomban; de még a kevésbé radikális művekben is megtaláljuk azt a törekvést, hogy a történelmiséget mentesítsék az időhierarchia merevségétől. Hogy az ábrázolt világ ne csak időtávlatba kényszerülő látvány és visszatekintés legyen, hanem elsősorban inzultáló *jelenlét*.[34]

A *Film* mintha már ennek a megváltozott hagyománytapasztalatnak az okáig, magának a múltnak a rekonstruálhatatlanságáig menne vissza, és programként tűzné ki maga elé azt, hogy a látványt *jelenlétté* változtassa, az „aktuális pillanat autonómiájába” sűrítse.[35]

De van-e különbség „jelenlét” és kísértetiesség között? A jelenlét Mészöly fenti értelmezésében azt jelenti, hogy az ábrázolt világ megfoszttatik az időtávlattól. Ha a *Film*et ennek jegyében értelmezzük, akkor a nyomozás kudarca, és ennek narratológiai leképeződése – a megszólalás hiánya és a leírás, a látvány külsődlegessége, aminek következtében a tárgyak jelentés nélkülivé válnak – az, ami megfosztja múltjától, eredeti összefüggéseitől a világot és puszta jelenlétté változtatja.[36] A kísértetiesség – Balassa értelmezésében – azt jelenti, hogy a képnek, víziónak, árnynak nincs eredetije: nincs felidézett, valaha volt valóság, múlt. Amiről éppúgy elmond-

---

[34] Mészöly, *Hagyomány és forradalom,* hozzáférés: 2022.08.27, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367/meszoly00370/meszoly00370.html.

[35] Ennek módozatairól lásd Szolláth, *Mészöly Miklós,* 423–425.

[36] Lásd Robbe-Grillet már hivatkozott meghatározását: „A világ nem jelentéses, nem is abszurd. A világ egyszerűen van.” Uo., 360.

ható, hogy időtávlat nélküli *jelenlét*.[37] Csak az időtávlat hiánya a megidézés kudarcába, a hiábavaló faggatásba, *a múlt elmúlásába* van belekódolva.

A világ alapvető megismerhetetlenségének tapasztalatával szoros összefüggésben áll Mándynál ez a speciális időtapasztalat: a múlt elmúlása egyben ismeretelméleti kérdés is. Ezek a szövegek nem a múlt idézésére tesznek kísérletet, hanem magát az elmúlást idézik meg. „A hangsúly azonban nem e világ mibenlétén, hanem tünékenységén van: ezek az írások a dolgok lényegeként az elmúlást jelölik meg." – írja Erdődy a '80-as évek Mándy-epikája kapcsán.[38] A kezdeti tárgyciklusokban ez még csak motivikus visszatérések formájában mutatkozik meg: valamennyinek a világa bővelkedik kopott, elhasznált, lerobbant, kidobásra ítélt tárgyakban (ahogy a személyeket nagyobb számban idézők pedig – Mándyra jellemző módon – idős, magányos, „pálya széli" alakokban: az eltévedt „bácsika" vagy a csősz *A trafik*ban, a lányával élő magányos öregasszony *A bútorok*ban, a kórházba vitt öreg *A lift*ben, a „koszladt kisöreg" a *Mosodá*ban).[39] A *Magukra maradtak* ciklusnak pedig már kimondottan a múlandóság lesz a vezérfonala. Ebből a szempontból nézve a látszólag véletlenszerűen egymás mellé helyezett részletekből összeálló szövegegyüttes lezárása mégsem olyan véletlenszerű. Szinte azt lehet mondani, két részletben „hagyja magára" a mű a tárgyak világát. Először az élőket kereső halottak hangja hallatszik:

> – Mi az, hogy elköltöztek?! Eltűntek! Még hányszor ismételjem? El-tűn-tek! Csönd a temetőben. A szétesett koszorúk, a rothadó virágok, az olcsó kis mécsesek csonkjai alatt. (446.)

A részlet azért is elgondolkodtató, mert a holtak is csak árnyak, a narrátor-médium víziói. Az élők eltűnése viszont visszamutat a megidéző jelenére – végleg kiüríti az elbeszélés világát. A másik, önmagát érvénytelenítő részlet nem sokkal ez után következik:

---

[37] Nem akarok a szavakon lovagolni, Balassa megfogalmazása magáért beszél: „Jelenések vannak, nem emlékek". Balassa, „Mándy és a kísértetek", 419.

[38] Uo.

[39] Mindkettőre jó példát szolgáltat a következő, *A trafik*ból származó részlet:
„Trafik az üres telek sarkán. / Kőkerítés romjai, elszórt vasdarabok, ócskaságok. És ez a bódé. A házak elfutottak előle. Cserbenhagyták. / A kirakat áthatolhatatlan homálya. Van valaki odabent? Egy trafikos, aki várja a vendégeit? / Pokrócba csavart alak a pult mögött. A sarokban vaskályha. Azon egy lábas. A trafikos olykor felállt, leemelte a lábas fedelét. Kedvetlen arccal nézte azt a főzelékfélét. Egy kanállal megkavarta. (Teljesen hiábavaló mozdulat!) Visszaült. / Milyen lehet a trafikos ebédje? És az áruja? Mégis, mit tud adni, ha véletlenül betéved valaki? Milyen szivart? Milyen cigarettát? Köszön a vendégnek? Jó napot, uram! Kezét csókolom, asszonyom! Vagy csak éppen felmordul? / A kirakat! Az a reménytelenül szürke kirakat! Nem, itt soha senki se állt meg." (90.)

> Szétszórt papírlapok Zsámboky János íróasztalán. Levelek, levéltöredékek, őrsi napló, gyerekrajzok. És egy hosszú kutyanyelv.
> […]
> Feljegyzések. Futó feljegyzések.
> […]
> Talán éppen ezt akarta kibontani az író.
> De hát már nem bontott ki semmit. (447.)

Az elmúlás Mészöly tárgyiasságában és ismeretelméleti pesszimizmusában is központi szerepet játszik: nemcsak a mű főszereplőinek története, hanem a regény történelmi szálai is a halálról, gyilkosságról szólnak, halállal végződnek. Nemcsak a múlt, az ember belső világa áll ellen a megismerő tevékenységének, hanem maga az elmúlás is. Jelképes gesztus a regényben, hogy sem az öregember, sem az öregasszony utolsó pillanatait nem örökíti meg a kamera.[40] Mondhatni a világ megismerhetetlenségének, az emberi lény zártságának végső szélsőségét, sőt eredőjét jelenti a halál: abban az értelemben is, hogy magáról a meghalásról a külső érzékelés, a látás nem mond el semmit, és abban az értelemben is, hogy a halál a múlt, az összefüggések minden további felderítését végképp lehetetlenné teszi (beszédes, hogy az öregasszony halála lezárja a regényt). De mintha maga a leíró módszer, a tárgyiasság is ezt a belátást vetítené előre: a tanulmány elején idézett, az öregasszonyt részletesen ábrázoló rész akár egy halott leírása is lehetne. Hiszen a halál ugyanazt teszi, mint Mészöly elbeszélő módszere: az élőből tárgyat csinál. Ahogy Balassa fogalmaz: „a testek, illetve az emberi megnyilvánulások is *objet*-ként vannak felidézve, leltározva (gondoljunk az öregek zsebeire), bizonyos értelemben temetői hallgatagságot és állandóságot árasztanak.”[41]

Azonban az elmúlás ábrázolásában alapvető eltérés tapasztalható a két szerző közt. A *Film* nyomozásának kudarca, és ami ennek végére pontot tesz: a két öreg halála, csak még megengedhetetlenebbnek mutatja azt a dehumanizáló eljárást, a kamera részvétlenségét, a tárgyiasító kísérlet felelőtlenségét: egyszóval az *együttérzés hiányát,* ami már korábban is szinte elviselhetetlenné teszi Mészöly művét. Mándy szövegeit ezzel szemben alapjaiban az *együttérzés határozza meg:* a tárgyak egykori potenciális használóival való együttérzés eleveníti meg a tárgyakat, idézi meg – ha valóságvonatkozását illetően kétes értékkel is – a tárgyak közt élő hétköznapi kisember életét. Ha innen nézzük, a két elbeszélésmód mögött az emberhez – méghozzá mindkét esetben a múlandó, elesett, hétköznapi kisemberhez – való viszony két szélsősége valósul meg, és ez a két eltérő szélsőség határozza meg a két író dehumanizáláson, illetve antropomorfizáláson alapuló elbeszélésmódját. Mészölynél ez a teljes tárgyiasítást, az emberi mivolt semmibevételét, az együttérzés provokáló el-

[40] Különösen beszédes az öregasszony halálának felvételét megakadályozó véletlen, és az ezt összegző „A többi nyilván csak találgatás lehetne” kitétel. (146.)

[41] Balassa, „Passió és állathecc”, 67.

utasítását eredményezi. Nem véletlen, hogy ez az eljárás több elemzőt is az elnyomó hatalom és az alávetett, a kiszolgáltatott viszonyára emlékezteti: „A Kamera, mint »rendező«, vészes-örvényes kapcsolatban áll ezzel a hatalom-történelemmel: fölerősíti, és így leplezi le végső abszurditását”[42] – írja Balassa; „Mészölynél a kamera […] gép, automata és fegyver” – összegzi Szolláth.[43] Mándynál a humanizálás kísérlete (ez a korábban is ott lappangó következtetés a *Magukra maradtak* esetében válik egyértelművé) látszólag sikeres, hiszen a narrátor „életet lehel” a tárgyakba, megszólaltatja őket; végső soron azonban kudarcba fullad, amennyiben célja, az elmúlásnak ellenálló felidézés, a közösséget teremtő felélesztés illúziónak bizonyul: nemcsak a tárgyak, hanem az elbeszélő is „magára marad”.

Az együttérzés kérdése – provokatív hiánya és meghatározó jelenléte – mindkét műben az elbeszélés nézőpontjával függ össze: azzal a kérdéssel, hogy honnan is nézzük ezt a végső soron kiismerhetetlennek, múltjától megfosztottnak és ezért az elmúlásnak kitett világot. E kérdésben tér el alapvetően a két író szemléletmódja; Mészöly egy, az embert tárgyiasító objektív nézőpont létrehozására tesz kísérletet, míg Mándy, miközben mindent kiüresít, egy dolgot nem ad fel: a nézőpont szubjektivitását (amint arról az előbbi esetben a leírás, az utóbbiban az élőbeszédszerű dialogikusság dominanciája tanúskodik). Ez az eltérés az együttérzés problémájában csúcsosodik ki: ennek hiánya válik provokatívvá egyiküknél, ennek jelenléte eleveníti meg a világot a másiknál. Az együttérzés (hiánya vagy jelenléte) mindkettejüknél a tárgyak által megidézett világban élő hétköznapi emberre vonatkozik.

## *Közelítések az abszurdhoz*

Hogyan függ össze a világ megismerhetetlenségének és az elmúlás elkerülhetetlenségének mindkét regény világlátását meghatározó alaptapasztalata az együttérzés kérdésével? Onnan indíthatjuk a gondolatmenetünket, hogy ez a tapasztalat, amivel mindkét mű szembenéz a maga módján, magának az emberi lét értelmetlenségének, a megismerésre való igyekezet hiábavalóságának, azaz a világ abszurditásának tapasztalata.[44] Ahogy Mészöly megállapítja sokat idézett interjújában a *Film*ről, „az ontológiai létezés és ábrázolás megkísértése”, olyan „végső pont”, ahol „megszűnik a további kérdezés”.[45] Csakhogy a fentiek értelmében a lét abszurditásának kérdésével a két regény alapvetően más szemszögből vet számot. Mészöly a szűkebb értelemben

[42] Uo., 66.

[43] Szolláth, *Mészöly Miklós,* 400.

[44] Erdődy Edit Mándy szinte egész életművével kapcsolatban az abszurd közeli rokonságát állítja (bár ő sokkal inkább ennek egzisztencialista vonatkozásaira teszi a hangsúlyt – lásd a monográfia *„Hétköznapok és csodák”* című fejezetét). A mi szempontunkból különösen érdekes, amit a *Magukra maradtak* szemléletmódjának alapvető abszurditásáról ír a *Mítoszteremtés: A kőszobrok legendája* részben. Erdődy, *Mándy Iván.*

[45] Mészöly, *Film,* 153, 154.

vett, Kafkával kezdődő, a francia egzisztencializmusban, majd Beckett abszurdjában folytatódó hagyományvonalat követi, amely az abszurd létezésbe vetett kisembert a közömbös, értelmetlen, tárgyiasító világ szemszögéből láttatja (ennek paradigmatikus esete a kiszolgáltatott embert tárgyként kezelő hatalom, de épp Mészöly műve alapján azt mondhatjuk, hogy a tudományos kísérlet, megfigyelés objektivitásra törekvése is ezt a tárgyiasító kapcsolatot képviseli).[46] Ezekből a művekből a meghatározó nézőpontjuknak köszönhetően az együttérzés lehetősége eleve kizáródik, ez ambivalens hatásmechanizmusuk[47] egyik kulcsa.

Mándy ugyanezt a tapasztalatot fogalmazza meg, de ami a megközelítés módját illeti, egy másik, elméleti szempontból kevésbé körvonalazott, de jól kivehető hagyományvonalat követ. Ha ennek forrásvidékét keressük, akkor én leginkább a Kafka-kortárs Hašeket jelölném meg (bár nyilván minden ilyen kijelölés csak jelképes lehet). Ez a Hašeköl indulva leginkább Közép-Európában meghatározó tradíció[48] (képviselőként többek közt még Čapeket, Hrabalt[49] említeném) éppúgy a világ közömbösségéből, az ember kiszolgáltatottságából indul ki, csakhogy szemléletmódját az ezt elszenvedő, ennek a maga módján ellenálló hétköznapi ember határozza meg, hol – mint Hašeknél – a hatalomból csúfot űző groteszk, karneváli derűvel, hol humoros-melankolikus együttérzéssel. A szubjektivitás elpusztíthatatlansága alapozza meg ezt a hagyományt, amely megmutatkozhat a vég nélküli szövegelésben, a fecsegésben, a mesélésben, és ami ennek alapját képezi: emlékezésben, képzelődésben, fabulálásban. Jól jellemzi Mándy szemléletmódját Szendi Zoltán korabeli kritikája: „Mándy epikájában […] a tárgyak, ill. jelenségek szintjére történő redukciót egyszersmind oldja-tagadja a groteszkben rejlő komikum. Az eredendően pesszimista felismerést az élet értékeinek lehetséges kiüresedéséről egyidejűleg kíséri a

[46] Mészöly írja a *Tágasság iskolája* „Notesz” jegyzeteinek egyikében: „A fotó, a film az élőnek is az élő-halott maradandóságot előlegezi, eleve tárgyiasítva a személyeset.” Hozzáférés: 2022.08.29, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367_kv.html.

[47] Hogy ez az elbeszélés tárgya és az írásmód közti ellentmondás mennyire meghatározó tapasztalat az abszurd számára, mutatja, hogy már Camus is a Kafka-művek alapvető kettősségéről értekezik a *Sziszüphosz mítosz*ában: „Kafka titka ebben az alapvető kétértelműségben rejlik. Szüntelenül ide-oda lendül a természetes és a rendkívüli, az abszurd és a logikus között […]. Ezeket a paradoxonokat kell elsorolnunk, ezeket az ellentmondásokat felfokoznunk, hogy megérthessük az abszurd művet.” Albert Camus, *Sziszüphosz mítosza,* ford. Nagy Géza (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990), 319–320.

[48] Szintén a kelet-európai groteszk abszurddal rokonítja Mándyt Györffy Miklós (ahogy ő fogalmaz: ez „nem kegyetlen abszurd”). Györffy Miklós, „Egy város álmai”, in Györffy, *Magyar elbeszélő szólamok,* 192–201 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004), 195. Hasonlóképpen groteszknek nevezi Mándy írásmódját korabeli kritikájában: Szendi Zoltán, „A lírai tárgyiasság változatai: Mándy Iván: *A bútorok, A villamos*”, *Jelenkor* 9. sz. (1981): 848–850, 848.

[49] Hrabal és Mándy prózájának párhuzamairól lásd Papp Ágnes Klára, „Legendás helyek, legendás fiúk: Mándy és Hrabal világának rokonsága”, in Horváth Csaba, szerk., *Meghitt Bábelek,* 39–75 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2021).

tiltakozás rejtett gesztusa."[50] Akármelyik változatot nézzük: az elbeszélő, a fokalizátor, a fontosabb szereplők ebben az esetben mind kisemberek, vagy a kisemberrel együttérző, együtt gondolkodó, közösséget vállaló nézőpontot képviselnek. Ezek a művek a kisember világában játszódnak, azt idézik meg. Alapvető szerepet játszik bennük a kisközösség, a szóbeliség, az élőbeszéd mint közösségteremtő médium. (Érdemes itt utalni a Mándy-recepciónak arra a megállapítására, hogy az „ünnep" milyen fontos szerepet játszik ezekben az írásokban.[51]) Meghatározó ezekben a művekben a szintén az együttérzésen alapuló, megbocsájtó humor. Ugyanakkor ez a közösség egyben ellenállás, védekezés is: jellemző módon társadalmon kívüli, alatti vagy azzal szembenálló figurák népesítik be ezt a világot, akik a maguk módján leginkább „megúszni" szeretnék az abszurditással teli életet. Mondhatni jellegzetes közép-európai variációja ez az abszurd tapasztalatával szembeni védekezésnek: kell hozzá a létnek, történelemnek, hatalomnak való kiszolgáltatottság tapasztalata egyrészről, és a nyugati individualizmusnak az a szikrája, ami paradigmatikusnak mutatja ezeket a figurákat és hétköznapi lázadásukat, az abszurditásnak ellenálló illúzióikat.

[50] Szendi, „A lírai tárgyiasság változatai", 850.
[51] Erdődy, *Mándy Iván.* Lásd még: Györffy, „Egy város álmai", 198.

# KÖZELÍTÉS ÉS TÁVOLODÁS

## – Mészöly Miklósról Nádas Péter *Világló részletek* című memoárja kapcsán –

P. Simon Attila
fordító, irodalomtörténész
https://independent.academia.edu/AttilaSimon15
ORCID 0000-0003-4797-0189

Approaching and Moving Away

– On Miklós Mészöly through Péter Nádas' Memoir, *Világló részletek* –

In this paper I seek common ground between the memoirs of Péter Nádas, a prominent figure in contemporary Hungarian literature, and certain writings of Miklós Mészöly, an important author of twentieth-century Hungarian prose. I show that both authors disrupt the classical chronology of narrative. The temporal structure of Nádas's memoir is determined by the attempt to identify the narrator's first memory, whereas in Mészöly's works the present tense is valorised and the narrative's final goal is rejected. In their depiction of war, they can be seen as complementary works. Mészöly writes from the point of view of a soldier who has been to the front, while Nádas writes from the point of view of a civilian. In this parallel reading, both the soldier and the civilian appear as victims of war.

**Keywords:** memoir, war, autobiography, short story, second world war

*Literatura* 48 (2022) 3
DOI: 10.57227/Liter.2022.3.2

Nádas Péter 2017-ben megjelent memoárja, az életének első tizennégy évét megidéző *Világló részletek*[1] jelentős írásmű, amely túllépve az irodalmi mező határain, számtalan más területtel érintkezik a történettudománytól a pszichológián át a filozófiáig. Recepciójában visszatérő elem a visszamenőleges hatás említése, kritikusai a régebbi Nádas-művek vagy bizonyos fogalmak, olvasatok átértékelésének szükségességéről számolnak be. Radnóti Sándor szerint e részletek „visszaidézik, megvilágítják, más fénybe állítják Nádas remekműveinek *(Egy családregény vége, Emlékiratok könyve, Párhuzamos történetek)* motívumait, alakjait, történeteit".[2] A *Világló részletek* életművön túli gazdag viszonyrendszereiből Sipos Balázs a memoár műfaji hagyományához fűződő felforgató viszonyt emelte ki,[3] Radics Viktória pedig a mű megírásához felhasznált dokumentumokból összeálló írói archívum kérdését vizsgálta.[4] Csatlakozva az említett értelmezők tájékozódási irányához, tanulmányomban a *Világló részletek* és Mészöly Miklós bizonyos műveinek viszonyát járom körül. Ez a viszony néhány név szerinti említéstől eltekintve közvetett, és a tematikus, poétikai átfedések ellenére sem írható le a hatás fogalmával. Ismert a két író egykori személyes és szakmai kapcsolata, azonban e kettő közül egyik sem garantálja a két szöveguniverzum metszetének meglétét. Emiatt tanulmányom a lejeune-i alapállást[5] szem előtt tartva a memoár olvasójának pozíciójából világoltat majd fel részleteket Mészöly-művekből, s az ily módon egymás mellé kerülő szövegrészletekből olvasásmetszeteket hoz létre.

Sem az életrajzi, sem a formai szempontú közelítés nem feltétlenül segíti annak megértését, hogy miféle dialógust kezd a *Világló részletek* Mészöly prózájával. Az életrajzi olvasat elégtelen, mert Mészöly csupán a memoár egyik fontos (mellék-) szereplője, és valójában nem változtat a róla mint személyről meglévő képünkön: mesteralak, aki az írói műhelyben döntő hatással van Nádasra. A „Péterek nemzedéke" esetében közhelyszerű a megállapítás, és Nádasnak nem célja, hogy változtasson ezen, amit jelez, hogy az „atyai barátom és mesterem" kifejezés szinte *epitheton ornans*ként tér vissza az emlékezésfolyamban.

A formai vizsgálat sem kielégítő, hiszen mindkettejük írói alapállásához hozzátartozik a formai-esztétikai kísérletezés, ezért esetükben aligha lehetne egy-egy formát jellemzőként megjelölni. Igaz, Nádas a memoárjában is megbontja az elbeszélés klasszikusnak mondható formáit, sőt mondatai e művében sem kevésbé csiszoltak, mint másutt, mégis leegyszerűsítőnek tűnne mindezt Mészöly-hatásnak tekinteni. Nádas korai, az 1968 és 1975 közötti írásaiból összeálló kötete, a *Leírás*[6]

---

[1] Nádas Péter, *Világló részletek. Emléklapok egy elbeszélő életéből*, 2 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017)

[2] Radnóti Sándor, „Szilénoszi emlékiratok", *Jelenkor* 60, 7–8. sz. (2017): 885–890.

[3] Sipos Balázs, „Mimikri és autizmus", *Műút* 62 (2017): 16–32, 17.

[4] Radics Viktória, „A *Világló részletek* architextuális hálózata", *Literatura* 46, 1. sz. (2020): 62–78.

[5] „Az olvasói pozícióból kiindulva (amely az enyém, az egyetlen, melyet jól ismerek) esélyem van rá, hogy a szövegek működését (működésük különbségeit) világosabban fogjam fel, hiszen nekünk, olvasóknak íródtak, és olvasásukkal mi hozzuk őket működésbe." Philippe Lejeune, „Az önéletírói paktum", ford. Varga Róbert, *Fosszília* 3, 1–4. sz. (2002): 132–158.

[6] Nádas Péter, *Leírás* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979).

feltételez közös műhelymunkát.[7] Mészöly közvetlen hatására utaló prózapoétikai megoldások is megjelennek benne, ám inkább közös szellemi tájékozódási pontok kijelöléséről van szó. Ilyen a francia nouveau roman egyes leíró megoldásainak beépítésére tett kísérlet és a jelen idő felértékelése az elbeszélés múlt idejével szemben. E kötet után a két írói út egyre széttartóbbá válik, mégis kétségtelen, hogy a *Világló részletek* azon a néhány szövegrészleten túl is, amelyben Nádas megidézi mestere alakját, párbeszédet kezdeményez prózájával.

## *A leíró Mészöly és a* Világló részletek

Bagi Zsolt szerint a memoár részletei a történet végének hiányában nem rendeződnek hierarchikus viszonyrendszerbe, hanem egyenrangúakká válnak. Ugyanez volna igaz a különböző idősíkokra, és mindkét poétikai elvet Mészölyhöz köti:

> A *Párhuzamos történetek*, éppúgy, ahogy a *Világló részletek*, és sok tekintetben hasonlóan, mint az *Emlékiratok könyve*, a szó szigorú értelmében nem történeteket jelenít meg. […] Ha el akarok mesélni egy történetet, a cél, a történet vége az, ami meghatározza, milyen részleteket meséljek el és milyen részleteket ne. […] A vég nélküli történetekben a részletek speciális szerephez jutnak. Egyenrangúvá válnak egymással, nincs fontosabb és elhanyagolhatóbb részlet, mert ilyen hierarchia csak a történet végének szempontjából alakulhatna ki. A részletek egyenrangúságának elve fontos eleme volt Mészöly Miklós írásainak, és Nádas e ponton mesterét követi. Éppúgy, ahogy a történeti síkok egyenrangúságának elve is: az idősíkok egymás mellett, hierarchia nélkül jelennek meg.[8]

Ha más nem, az első kötet felépítése és működésmódja cáfolni látszik Bagi megállapítását, hiszen abban az első emlék a kötet szemantikai középpontjaként hat, a részletek ekörül gravitálnak. A mű nyitójelenete, az emlékezésfolyam kezdete a Tauber nagyszülőknél vasárnap, pontban délben tálalt húsleves. A nagyapa azt játssza Péterrel, hogy földobja, egy darabig engedi visszazuhanni, és végül elkapja: „Amikor óvatosan magához vont, amikor fellökött a levegőbe, repüljek, repül a Péter, huss, és elrepül, majd zuhantomban nagy hirtelen mégis elkapott, lezuhan a kismadár."[9]

---

[7] „A *Leírás* (1979), illetve az *Emlékiratok könyve* (1986) keletkezési idején sok, szerzői poétikát érintő érdemi beszélgetés és nézetegyeztetés zajlott közöttük, amely a beállítottságok különbségei ellenére a tapasztalatok megoszthatóságát és több esetben kölcsönösségét jelentették." Thomka Beáta, *Prózai archívum: Szövegközi műveletek* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 64.

[8] Bagi Zsolt, „Szakmai problémák. Magyarázatok a *Világló részletek*hez", *Műút* 62 (2017): 46–51, 48–49.

[9] Nádas, *Világló részletek 1.*, 7.

A zuhanás érzete indítja be az emlékezést, ami a szöveg nem sokkal későbbi pontján elérkezik az elsőnek vélt, valószínűleg 1944. június 27. éjszakájáról való emlékképhez. A Damjanich utcai házban menekülés közben már a lépcsőházban járnak, amikor az épületet bombatalálat éri:

> Életem valószínűleg első, gyakorta visszatérő emlékképe egy budapesti bérház sötétből felvillanó lépcsőházi fordulója, amint repülünk a hidegen fellángoló fal felé, és belezuhanunk. […] Valakinek a karján zuhanok, magasan a lépcsők fölött zuhanok ebben a minden bizonnyal legelső lépcsőházamban. Repülünk a levegőben. Valószínűleg a fejemet is forgatom, ideges madárka, mindent látni, vészhelyzetben, de nincs hozzá vészérzetem, biztonság az alapérzetem, helyesebben épp ezt az alapérzetet keresztezi a kivételesség, a nem kiszámíthatóság meglepő érzete.[10]

A memoárra valóban igaz, hogy nincs végcélja, ehelyett azonban kezdőcélja van: megtalálni az első emlékképet, aminek a segítségével elválasztható a képi emlékezés a nyelv élményeket preformáló, azokat az érzetektől függetlenül értelmi keretbe foglaló világától.[11] Egész memoárírói vállalkozásához szolgál paradigmául az elsőnek vélt emlékkép reflektált elemzése során felszínre kerülő különbség.

Ez a kezdőcél azonban nem kerekíti le a művet, nem rendezi el a részleteket – ennyiben Bagi megállapítása helytálló, a *Világló részletek* nem történetszerű –, hiszen elméletileg mindig fennáll egy korábbi emlékkép megtalálásának lehetősége: „Habár az elraktározott érzetek társult képei közül bármikor előkerülhet akár egy még korábbi társulás”.[12] Ráadásul ebben mindig lennie kell valaminek, ami a *már* időkarakterével rendelkezik: „Még soha nem repültem valakinek a karján, a repülés érzete mégsem volt ismeretlen. Az érzet magja semmiben nem különbözött a későbbi repülések és zuhanások érzetétől.”[13]

Bagi második megállapítása, az idősíkok egyenrangúsítása azért nem tűnik mészölyi eljárásnak, mert a két szerző műveiben fellelhető portrék különböző időszerkezeteket hoznak létre. Amikor Mészöly egyenrangúsítja az idősíkokat például a *Film*ben, akkor egy arc, egy test, egy mozdulat a maga „inzultáló” jelenvalóságában[14] áll előttünk a folyamatos jelenben. Mészöly portréi nem lépnek ki az általános jelen-

---

[10] Uo., 38–39. Az első emlék jelentőségéről Bazsányi Sándor is tanulsággal írt: Bazsányi Sándor, „Miért zuhan a kismadár?”, *Műút* 62 (2017): 34–45.

[11] „Sokáig, még jó sokáig nem tudom, hogy az egyéni élmények és benyomások közösen megformázott nyelvi foglalatai nélkül valójában nincs az elmében fogalomtár, azaz nincs értelem. De ettől függetlenül van képi emlékezés.” Nádas, *Világló részletek 1.*, 38.

[12] Uo., 39.

[13] Uo., 40.

[14] P. Simon Attila, „»ugyanúgy másképp«: Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban”. in *Pontos észrevételek Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. Bagi Zsolt, 51–86. (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015).

be, aminek az a következménye, hogy nem rajzolják ki a személyiség általános vonásait, vagyis a jellemrajz és a lélektani dimenzió takarásban hagyásával tudja fenntartani a folyamatos jelent. Nádas portréi ezzel szemben élnek a jellemrajz és a lélektani ábrázolás eszközeivel, kilépnek az általános múlt és jelen időbe. Míg Mészöly a különböző megtörténések eltérő idősíkjait egyenrangúsítja, addig Nádas a különböző típusú, folyamatos és általános idők közti hierarchiát számolja fel.

## *Komplementer szövegek*

Nádas könyve megírásához számtalan, különböző típusú forrást használt, például tanúságtételeket, naplókat, történettudományi szakszövegeket, fényképeket. Mivel a feldolgozott élményanyag jelentős része a háború éveihez tartozik, az említett dokumentumok többsége is ezt az időszakot mutatja be. Nádas azonban, legyen szó akár a koncentrációs táborokról, akár Budapest bombázásáról, mindvégig megmarad a civil nézőpontjánál. Emiatt Mészöly számos, a *Sötét jelek*ben (1957)[15] és a *Jelentés öt egérről* (1967)[16] című kötetben megjelent novellája újraolvasható a nádasi korpusz komplementereként, hiszen Mészöly háborús tematikájú írásainak szereplői, elbeszélői jórészt katonák, akik hadifogságból térnek vissza, elhagyott helyszíneken vesztegelnek vagy épp a seregből szöknek el. A két író művei e ponton termékeny párbeszédbe léphetnek, mert az első pillantásra ellentétesnek tűnő nézőpontok közti viszonyrendszert ily módon átmeneteiben vehetjük szemügyre.

A *Képek egy utazás történetéből (Sötét jelek)* című novella a háború alatt játszódik. Egy vonat katonákat szállít a napok óta tartó hóesésben, majd a nyílt pályán áll meg velük. „A megtömött marhavagonban oldalt fekve aludtak; ha fordult az egyik, vele fordult az egész sor. Negyven személy helyett ötven is jutott egy vagonra."[17] Nádasnál a szűk helyre zsúfolt embertömeg e mozgása a haláltáborok kontextusában jelenik meg. Arthur Koestler 1941-ben megjelent, *A világ söpredéke*[18] című memoárjának a barakkokról szóló leírását parafrazeálja: „A tartóoszlopok tíz szakaszra osztották a sorokat, ezek két és fél méter szélesek voltak, s mivel minden szakaszban öt ember feküdt, egynek-egynek fél méter férőhely jutott. Ami azt jelentette, hogy mindenkinek az oldalán fekve kellett aludnia, s ha valaki megfordult, akkor fordulnia kellett a többinek."[19]

---

[15] A *Sötét jelek* második kiadása hatvankét évvel az első után jelent meg. Mészöly Miklós, *Sötét jelek*, Mészöly Miklós művei (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019). A tanulmányban a 2019-es kiadás oldalszámai szerepelnek.

[16] Mészöly Miklós, *Jelentés öt egérről* (Budapest: Magvető Kiadó, 1967).

[17] Mészöly, *Sötét jelek*, 114.

[18] Arthur Koestler, *A Föld söpredéke*, ford. Makovecz Benjámin (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 91.

[19] Nádas, *Világló részletek 2.*, 34.

## *Hallgatás és átható képzelet*

A memoár felől olvasva olyan rétegek emelkednek ki Mészöly szövegkorpuszából, melyek Horváth-Márjánovics Diána doktori disszertációját[20] és Szolláth Dávid monográfiáját[21] megelőzően összemérhetetlenül kevesebb értelmezői figyelemben részesültek, mint a legtöbbre értékelt művei *(Az atléta halála, Saulus, Film, Alakulások).*[22]

Bár a korai művek némileg háttérbe szorultak, mégsem állítható, hogy egyáltalán ne tették volna értelmezés tárgyává Mészöly kutatói és kommentátorai. A prózájára az elsők közt felfigyelő Béládi Miklós a *Jelentés öt egérről* című kötetet olyan fordulópontnak tartja, amely elszakad a *Sötét jelek* írói módszerétől, és amely „világosan kifejezi, hogy Mészöly elhárítja magától a mindentudó író fölényét."[23] Thomka Beáta a monográfiájában ettől eltérő módon vázolja fel a pályaívet. Máshová helyezi a hangsúlyokat, és szerves összefüggést lát a korai Mészöly-próza vonatkozó része *(Sötét jelek, Jelentés öt egérről),* valamint a későbbi pályaszakasz között: „A *Vadvizek*beli zsengékhez viszonyítva úgy tűnik, mégis előkészítései a kibontakozó opusnak."[24]

Nádas memoárja a háborút és a háború utániságot ábrázoló részletekre irányítja a figyelmet Mészöly bizonyos műveiben (főként: *Sötét jelek, Jelentés öt egérről, Az atléta halála, Film*). Cím szerint egy Mészöly-kötetet említ, a *Sötét jelek*et,[25] valamint egy másik novellagyűjtemény címadó darabját, a *Jelentés öt egérről*t. Az ily módon egymás mellé kerülő szövegek Mészöly részéről a hallgatás, az érintőleges beszéd módozatait rajzolják ki, míg Nádasnál ezzel ellentétben az emlékezés kötelességének vállalásával van dolgunk. Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy ahol Mészöly elbeszélői elfordulnak, ott az önéletíró Nádas hol emlékei, hol dokumentumai, hol az ezekre alapozott képzelete segítségével idézi fel a háborút, az ostromot és az ezeket követő éveket: képzelete átható. Egyetértően idézem Szolláth Dávidot a *Sötét jelek* kapcsán: „Mészöly, ahogy később sem, most sem a dolgot magát akarja elbeszélni, hanem a dolog jeleit, nyomait, tüneteit",[26] ami e pályaszakaszán olyannyira feltűnő,

---

[20] Horváth-Márjánovics Diána, *Örökölt blende. Példázatos irodalom és a Mészöly-hagyaték* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021).

[21] Szolláth Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020).

[22] A művekre vonatkozó értékelést megerősíteni látszanak a Jelenkor Kiadónál újból megjelent Mészöly-művek, hiszen *Az atléta halála*, a *Saulus* és a *Film* az első közt láttak ismét napvilágot. Az *Alakulások* szerepe Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében a posztmodern és az intertextualitás fogalmai felől értékelődik fel. Ehhez lásd Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum, 1994) 121–122.

[23] Béládi Miklós, „A tények parabolája", in Béládi Miklós, *Válaszutak*, 288–298. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983), 298.

[24] Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (Budapest: Kalligram Kiadó, 1995), 45.

[25] „Amióta Jancsó Miklós néhány évvel korábban kezembe nyomta Mészöly *Sötét jelek* című kötetét, ezt olvasd el, számomra Mészöly írói kvalitása nem volt kétséges." Nádas, *Világló részletek 1.*, 436.

[26] Szolláth, *Mészöly Miklós*, 53.

hogy Szolláth a lehetséges okok között lélektani motívumokat, köztük a PTSD-t *(post-traumatic stress disorder)* is megemlíti.

Visszatérve a *Képek egy utazás történetéből* című novellára,[27] a front ebben mindig csak távoli, hallomásból ismert hely. Az első kiadás szövege még közvetlenebbül kínálja fel a szerzői élettapasztalat felőli olvasat lehetőségét, hiszen az egyik katonát M.-nek hívják; Mészöly ezt a későbbi kiadásokban *(Alakulások, Volt egyszer egy Közép-Európa)* T.-re változtatja. A front mind a novellában feltűnő civilek, mind a katonák számára helyen túli hely, a bekövetkezés nyomasztó ígéreteként jelenik meg. A kocsmárosékhoz távoli zaj formájában ér el: „Este nyolc óra felé egyenletes zúgás hallatszik fel, de úgy, mintha nem egy meghatározott helyről jönne, hanem egyszerre mindenünnen. Amikor felhallatszik, az ablaküvegek halk pengésbe kezdenek. Nem is zúgás ez, hanem erő. Az asszony összekulcsolja a kezét, és töprengő arccal borzong, mint a templomban, praefatio alatt."[28] A katonák csak hallomásból szerzett ismerettel rendelkeznek róla, amire annak ellenére is rendszeresen „kint"-ként utalnak, hogy jobbára a lakott területektől távol vesztegelnek. Egy jelenetben az ölésről beszélgetve így utal a frontra az egyik katona: „És amikor nem is tudja az ember, hogy öl? Akik kint jártak, azok mesélik. Az árokból nem is gondolsz rá, csak töltesz, meghúzod a ravaszt, kicseréled a tárat, hamar vége."[29] Később M. távcsövön keresztül nézi Kölyök nevű katonatársát, a látványt képzeletben a frontra vonatkoztatja: „M. hirtelen megértette, hogy »odakint« ugyanígy lesz. Ha van távcső, először azzal… Megnézni előbb az arcát, a szemét, a homlokát – aztán elhúzni a ravaszt."[30]

Nádas számára az ostrom, a háború és az ezeket követő időszak is részben az érzéki tapasztalat tárgyaként, részben a felhasznált dokumentumok, a felidézett beszélgetések alapján a képzeletbeli rekonstrukció eredményeként adott. A tömeggyilkosság, a pogrom érzéki, részletező és *beleérző* megjelenítése elől sem tér ki a jegyzőkönyveket, fennmaradt fényképeket alapul használó nádasi átható képzelet. A születése napjának különböző földrajzi helyeken szimultán végbemenő eseményeit ellentétező szerkesztésű, a születést és a gyilkolást egymás mellé állító szövegtömben ábrázolja. Christopher R. Browning történettudományi munkája alapján előbb általában szól a hamburgi Einsatzkommando és a kollaboráns ukrán, lengyel csőcselék tömeges gyilkosságairól:

> Mielőtt betemethették volna, a nyomáskülönbség hatására az árkokban és a gödrökben lassan emelkedett a talajvíz, a gödrök és az árkok pereme síkossá vált a sok agyvelőtől, a tarkólövés már csak ezzel jár, a hirtelen támadó belső nyomástól szétnyílik, olykor varratainál esik szét a koponyacsont, az agyvelőnek magas a zsírtartalma, mindezzel számolniuk kellett. Ha előzőleg sok

[27] Mészöly, *Sötét jelek*, 107–143.
[28] Uo., 110.
[29] Uo., 125.
[30] Uo., 137.

> férfit lőttek tarkón, akkor sikamos lett köröttük az anyaföld, a ruhájukra és az arcukba fröccsent az agyvelő, úsztak a hullák és a sebesültek a víz színén, nem beszélve arról, hogy az árkok peremén a tarkólövésre vagy a sorozatlövésre felsorakoztatott emberek a halálfélelemtől igen gyakran bevizeltek és a székletüket sem tudták tartani, s olykor bizony a hamburgi egység testi tisztaságra kényes tagjai is belecsúsztak ebbe az infernális emberi emulzióba.[31]

Ezt követően a születése napján történt mizocz-i mészárlást idézi fel egy fényképleírásban:

> A Mizoczban működő egység egyik tagja, Himmler legszigorúbb tiltása ellenére, ezen a szerdai napon, születésem napján, mégsem állhatta meg, hogy egy frissen rablott Leicával le ne fényképezze a kicsinyeket mezítelen testükhöz szorító nők kivégzéshez felsorakoztatott csoportját, majd ugyanezen nőket és gyerekeket, amint már élettelenül hevernek szerteszét a földön, a felettük álló bajtársak pedig fejen lőnek néhány utolsót; bizonyára még mozgolódtak.[32]

## *Elcsinálás és egzisztencia*

Bár Nádas memoárja bővelkedik az elmélkedő részletekben, ám egyfelől a közölt események és tények dokumentálhatóságának igénye, másfelől az érzéki tapasztalatok verbalizálásának döntő szerepe miatt ritkák a világháború világának állapotára vonatkozó általános kijelentések. Most mégis ilyenhez érünk: „Anyám látta, milyen világra tol. Nem volt tudatlan, nem volt tájékozatlan, igazán nem volt ostoba, még csak felkészületlen vagy tétlen sem. Miért nem nyúlt fel egy kötőtűvel. Miért nem kérte meg Hirschler Imrét, hogy csináljon el. Hetvennégy évesen most azt mondom, hogy elcsinált állapotomban sokkal jobban éreztem volna magam, mint túlélőként."[33] Radnóti Sándor kritikájában ezt a felismerést nevezi szilénoszi bölcsességnek.[34]

Az „elcsinálás" mint a világ állapotára adott válasz, és a kötőtű mint ennek lehetséges eszköze Mészöly 1952-es *Varjak* című, háború után játszódó novellájában is megjelenik. Az asszisztensként dolgozó anya és doktornő lánya orvosi rendelőt működtetnek egy házban, amelynek bombatámadás miatt az egyik fala hiányzik. Az elbeszélő a váróteremben tevékenykedő anya szemszögéből mutatja be az eseményeket. A novella végén egy tizenöt év körüli várandós lány érkezik, majd bemegy a rendelőbe. Igaz, hogy az elbeszélő itt sem lépi túl a doktornő anyjának nézőpontját, s így csak a külső szemlélő tudásával rendelkezhetünk, azonban a kiszűrődő han-

[31] Nádas, *Világló részletek 1.*, 386.
[32] Uo., 386.
[33] Nádas, *Világló részletek 2.*, 210.
[34] Radnóti, „Szilénoszi emlékiratok", 889.

gokból, valamint a rendelőből sírva kilépő lányt „néniskedő mozdulattal" arcon csípő orvos mondatából kiderül, hogy a lány szeretné elvetetni a gyerekét: „Csak szülje meg, kedves!"[35] Az olvasásban visszamenőlegesen jelentésessé válik a kötőtű korábbi említése: „A lány a hosszú tűk vereslő villogását nézi – aztán hirtelen lehunyja a szemét. Csepp híja, hogy le nem szédült a székről. A három nő azonnal észreveszi. Összehunyorítanak."[36]

Nádas a *Jelentés öt egérről* címadó darabját a háborús és az azt követő évek kontextusában értelmezi. Megjegyzését memoárírói programjához, vagyis a dokumentumok általi hitelesíthetőség, a közölt tények igazolhatóságának kritériumrendszeréhez igazítja. Ennek az a következménye, hogy az irodalomtudományi diskurzusban konszenzuálisan példázatosként olvasott novella a memoár szövegkörnyezetében kimozdul ebből a pozícióból, a történeti-tapasztalati valóságra való vonatkoztathatósága a példázatossággal egyenrangúvá válik, a háborút követő évek Budapestjének társadalmi (jelen esetben közhigiéniai) problémáinak kontextusában új értelemmel gazdagodik.

> Egyáltalán nem véletlen, hogy Mészöly Miklós az ötvenes évek végén megírja a *Jelentés öt egérről* című novelláját. Megfigyelni, miként él tovább a kamrai egerek ellen folytatott hadjáratban a háborús gyalázat, az embervadászat emléke az egerek elleni hadműveletben. Bolhám nem volt, tetves és rühes sem lettem, de többször felfedezték a székletemben, hogy minden higiénés elővigyázatosság ellenére csomókban garázdálkodnak a bélrendszeremben a hosszú fehér fonalférgek. A poloskák és svábbogarak ellen folytatott küzdelmünknek is nehezen lett vége. Mindig a ciánozást emlegették, hogy nekünk is majd ciánoztatni kell a lakásunkat, azaz egy időre elmegyünk, mert a lakásunkat elgázosítják.[37]

Mészöly háború utáni prózája és Nádas memoárjának „háború utániságot" tárgyaló részleteinek közös pontja egy egzisztenciális, vagyis az emberi létezéshez való viszonyra vonatkozó belátás. Szülni és születni: a világ állapotának ismeretében innentől mindkettő indoklásra szorulna, s épp emiatt megindokolhatatlan. Mindkettő cinkosság; egy minden etikát megsemmisítő, etika utáni társadalom reprodukciójának cinkosa. Az a társadalmi feltételrendszer ingott meg és omlott össze, amelynek segítségével az értelmes létezés kereteit lehetett kijelölni. Az etikán túli világ a korai Mészöly számára elállatiasodás, erre több novellában is találhatunk szövegrészeket.

---

[35] Mészöly, *Sötét jelek*, 16.

[36] Uo., 15. A „Csak szülje meg, kedves!" mondat a későbbi, *Alakulások* és a *Volt egyszer…* szövegváltozataiban nem szerepel, Mészöly a redukcióval tovább erősíti a kötőtűk sötét jelszerűségét, a befogadó részéről is nagyobb aktivitást követel így a szöveg. A filológiai pontosításért Horváth-Márjánovics Diánát illeti köszönet.

[37] Nádas, *Világló részletek 1.*, 318.

Az *Agyagos utak* elbeszélője hadifogságot megjárt férfi, aki később egy Ivanics nevű férfi szolgálatába áll, egy alkalommal a következőt jegyzi meg: „Hiába, kezdő vagyok még az önállóságban, akarva-akaratlan engedelmeskedem neki. […] Mert az biztos, nálam jobb hajtókutyája soha többé nem lesz."[38] A *Film, az Emkénél* a fronton játszódik, a bizonytalan háborús helyzetben az elbeszélő néhány katonával együtt megszökik. A barakk egy magányos pillanatában veszi szemügyre magát az elbeszélő a tükörben: „Odamegyek, és megnézem magamat, a fogaimat, aztán a szememet egészen közelről, de annyira közelről, hogy akár egy lóé is lehetne már vagy egy kutyáé, legalábbis olyannak látom."[39] A *Képek egy utazás történetéből* elbeszélője a vagonok belső világát jellemzi állatiasként: „Vagonlakásuk leleplezőbb volt, mint egy tükrös falú szoba; nem lehetett félrehúzódni. A legönfeledtebb mozdulat is éles megvilágításba került. Ez sokszor megalázó volt, de kapcsolatuknak szinte állati meleget kölcsönzött."[40]

Mészöly korai prózájában a lét elértelmetlenedését jelölő „állati" a civilizáltság lehetőségfeltételeinek megszűntével áll összefüggésben, olyasmi, ami folyton ott lappang a történelem mélyén, és a civilizáltság feltételeinek megléte vagy hiánya szerint törhet felszínre. Nádasnál ellenben a háború alatti és utáni szituáció is olyan interperszonális kapcsolatok szövevénye, amely a természet–civilizáció oppozíción túl van, ebből a nézőpontból a civilizáció, bármilyen eszme megnyilvánulásának is gondoljuk, pusztán a közös világ látszatát képes létrehozni: „Én is az érzéki észleléseimre támaszkodom minden leírással. Nincsen más. Hangokra, illatokra. Ez a közös nevező az emberek között."[41]

Háborúértelmezésükben közös az is, hogy a háború nem kínálja fel a hőssé válás lehetőségét. Mészölynél a marhavagonban veszteglő vagy szökésben lévő katona legalább annyira elszenvedője a háborúnak, mint a civilek. Nádas, bár részletesen felidézi kémek, szökésben lévők, ellenállók és illegális kommunisták tetteit, szövege mégsem hajlik át kaland- vagy detektívtörténetbe, ellenkezőleg: a hős fel sem merül szereplehetőségként. A szereplehetőségek értékelését tekintve viszont kibékíthetetlen ellentét van a két szerző között. Nádasnál a hősszerep lehetetlenségéből nem következik az, hogy bizonyos helyzetekben a katona is elszenvedője a háborúnak, sőt a bajtársiasság, ami Mészöly novelláiban még a háború alatt is képes megteremteni az emberi közösség illúzióját, Nádasnál a hordaszellem megnyilvánulása, elszabadulása pedig „ölési lázba" csaphat át – e kifejezést Hans Christoph Buchtól veszi.

> Mire a kollaboráns lengyel és ukrán csőcselék tagjai végeztek a feladattal, az ölési kedvtől és az alkohol mámorától minden antropológiailag adott gátlásuk és empátiájuk nyomása alól felszabadultak, egymást kezdték lelődözni. Nem

[38] Mészöly, *Sötét jelek*, 39.
[39] Mészöly, *Jelentés öt egérről*, 250.
[40] Mészöly, *Sötét jelek*, 115.
[41] Nádas, *Világló részletek 2.*, 91.

> tudták abbahagyni a lődözést, nem voltak többé megfékezhetők. Ami szintén nem ismeretlen jelenség, ölési láznak hívják […]. Átélem, hogy a többiek mit csinálnak, s emberállatként természetesen, hangsúlyozom, természetesen azokkal vagyok, akik csinálják, hiszen ők az erősebbek. Nekem, mint a horda szemlélődő tagjának, az erős cselekvőkkel kell tartanom. Még a kezem is megmozdul tőle, a lábam, szól hozzám a gyilkolási vágy közös öröme. A bajtársiasság érzése hív.[42]

Mészölynél a bajtársiasság mint egyéneket összetartó erő máskor válik problémássá: akkor, amikor a harctéren a katonának a saját életét a nem sokkal korábban még élő bajtársa teteméből emelt lősánccal kell védenie. Szolláth Dávid a trauma és emlékezet témakörében tárgyalja a kérdést, és összegyűjti azokat a műveket, amelyekben „szorongásos emlékbetörések"-ként előkerül: „a történet megjelenik Mészöly interjúiban, a *Tragédiá*ban *(Jelentés öt egérről),* valamint annak dramatizált változatában, a *Finom kis tragédiá*ban, illetve *A három burgonyabogár* későbbi, kibővített forgatókönyv-változatában, az *Ami jön*ben (*Szárnyas lovak*, 1979), az utóbbiban háromszor."[43] Felsorolását kiegészíthetjük a *Film*mel, aminek a végén a stáb egy borítékban fényképeket talál, melyek a Városmajor utcai zsidó szeretetotthonban a nyilasok által elkövetett tömegmészárlás áldozatait ábrázolják. A poétikáját tekintve neutralitásra, elfogulatlan leírásra törekvő regény narrátorának fényképekhez fűzött kommentárja értelmezői horizontját Mészöly ebből a momentumból építi fel. A kép értelmezője a holttestek elrendezéséből arra következtet, hogy az elkövetők számoltak a „természetes golyófogó" lehetőségével: „A kirakott képsorozaton jól ellenőrizhető, hogy eredetileg nem kupacba lökik a testeket, ahogy jön, hanem »hézagoló« módszerrel, sorba, hogy ne használhassák egymást természetes golyófogónak."[44]

A *Sötét jelek* és a *Jelentés öt egérről* háborús tematikájú szövegeiben némi túlzással élve egyetlen puskalövés sem dördül el. Azokban a háború idején barakkokban, kietlen tájakon, vagonokban, fogolytáborokban játszódó elbeszélésekben, melyeknek az elbeszélője katona, az „állandó résenlét" kényszere jelenti a központot:[45] igaz ez a *Képek egy utazás történetéből*, a *Befejezhetetlen*, a *Tragédia* vagy épp a *Papúr* esetében is. A *Papúr* elbeszélője a fagyos időben érkezik csapatával egy számára ismeretlen faluba: „Hang, kutyacsaholás sehol; csak a hó csikorgott csizmám alatt, néha oly élesen, hogy akaratlanul is felkaptam a fejem: nem figyelnek valahonnét?"[46] A *Képek egy utazás történetéből* beláthatatlan nyílt terei is ezt a légkört idézik: „Lépések kö-

[42] Nádas, *Világló részletek 1.*, 385.
[43] Szolláth, *Mészöly Miklós*, 63.
[44] Mészöly Miklós, *Az atléta halála; Saulus; Film*, 30 év (Budapest: Magvető Kiadó–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 426.
[45] Thomka, *Mészöly Miklós*, 43.
[46] Mészöly, *Sötét jelek*, 33.

zeledtek. Gyorsan elváltak, és előbbre húzták vállukon a puskát. Állandó résenlét. Az oszlop mögött, a rozsdás víztartály mögött – mindenütt megbújhat valaki."[47]

## *Bekebelező emlékezet*

Nádas memoárjának elbeszélői pozíciója a történészi elfogulatlanság és a vallomásos személyesség között oszcillál, és e pozíció kialakítása Mészöly későbbi írásaival hozható kapcsolatba. Nádas mintha saját életének történésze kívánna lenni: igyekszik összhangba hozni a történettudomány tényeit és családi emlékezetét. Erre utal a kötet végén a két történésznek, Földes Györgynek és Ungváry Krisztiánnak szóló köszönetnyilvánítás is. Memoárjába e szándéka miatt számtalan dokumentumot épít be, melyeket hol szó szerint, hol fordításban, hol kissé átfogalmazva közöl. Műve emiatt szoros kapcsolatban áll a családtörténettel, ugyanis az említett dokumentumok (naplók, visszaemlékezések, irodalmi művek stb.) szerzői a legtöbb esetben a felmenői. Radics Viktória mindezek kapcsán elmozdulást figyel meg az „archivológia" helyzetében, ami mára már nem kizárólag a történettudományok felségterülete, hiszen a különböző művészetek is felfedezték maguknak „az archívumot mint a történelem médiumát és apparátusát és mint különleges leleteket tartogató területet".[48] Nádasnál ennek az a következménye, hogy a dokumentumok révén a külső többes nézőpontja is megjelenik, „[a]z író emlékezése kutatássá válik, az agy–psziché–emlékezés, vagyis a szellem dimenziójából átmegy a dokumentalitás szociális dimenziójába, a személyesből a szociálontológiába".[49]

Az emlékezetnek és emlékezésnek azt a működését, amely a családtörténet és az individuum élettörténete között ezt a speciális viszonyt hozza létre, bekebelező emlékezetnek nevezem. A bekebelező emlékezet alapja az az individuum-felfogás, amely az egyéni élettörténetet és azt a történelmi félmúltat, amit dokumentumok, társadalmi intézmények, a közösségi emlékezet vagy épp egy adott csoport sajátos szóhasználata közvetít, csakis összefonódottságában képes elgondolhatóvá tenni. Ezt a történelmi félmúltat, ami előkészíti az individuum világra érkezését, és ami társadalmi adottságként áll szemben vele, Heller Ágnes szociális a priorinak nevezi:

> Minden személyt a születése véletlenje vet meghatározott társadalomba. Már az is véletlen, ahogy adott a priori személy szülei révén megfogan. Véletlen az is, hogy ez a személy ebbe vagy abba a sajátos szociális a prioriba kerül. A magzat genetikus készletében nincsen semmi, ami arra predesztinálná, hogy akármelyik sajátos szociális a prioriba legyen vetve. A végzet tehát kettős

[47] Uo., 123.
[48] Radics, „A *Világló részletek* architextuális hálózata", 62.
[49] Uo., 64.

> értelemben is véletlen. Ezt a véletlent determinációvá és öndeterminációvá átalakítani – pontosan ezt jelenti az, hogy »adott világban felnőni«.[50]

Nádas esetében a véletlen öndeterminációvá alakítása nem más, mint a világ eredendő érthetetlenségének felszámolására tett kísérlet. Erre utalnak a gyakran visszatérő részletek, melyek egy-egy szó kezdeti érthetetlenségéből bomlanak ki.

> A karpaszományos jobban hangzott ki a születést megelőző időből, mint a munkaszolgálatos, de nem értettem egyik szót sem. Inkább hallgattam róla, hogy mi mindent nem értek. Meg sem tudtam volna fogalmazni, hogy milyen speciális bajban vagyok az összetett szavakkal. […] Mégis évtizedekig tartott, míg sikerült megértenem, nem elrémülni, hogy a szóösszetételekben az egyes szavak külön és együtt mást jelentenek, és miként jelentenek mást.[51]

A bekebelező emlékezet, valamint ennek az írásban megjelenő módszerei a történészi szereplehetőségek kijátszása miatt köthetők Mészöly később, a ’60-as évek után írott szövegeihez. Ezt támasztja alá a mészölyi prózában feltárt szövegkezelési technikákon túl Nádas visszaemlékezése, amelyben Pali nagybátyja és Mészöly munkamódszere között azonosságot állapít meg: „Olykor nem füzetbe vagy kéziratlapokra írt, hanem félbehajtott, félbevágott gépiratok üres oldalára. A jegyzetelésnek ezt a papírtakarékos módját nyilvánvalóan tőle vettem át, bár egy időre megfeledkeztem róla, majd Mészöly Miklós azonos munkamódszerét követve tértem egy időre vissza hozzá.”[52]

Mészöly intertextualitásra alapuló szövegalkotó eljárásait a kutatók már részletesen tanulmányozták, az elsők közé tartozik Jankovics József sokat idézett tanulmánya.[53] Később, már a *Műhelynaplók* feldolgozása után írja Thomka Beáta, hogy „Mészöly Miklós prózapoétikája az áthajlások, átvételek, átírások, idézetek, motívumvándorlások, kijegyzések, szövegkivágatok, beékelések szövevényeként is megközelíthető.”[54] A *Saulus*tól kezdődően[55] Mészöly különféle műfajú, nyelvezetű és rendeltetésű szövegekből épít be részleteket a sajátjaiba – ezek között találhatók a teljesség igénye nélkül emlékiratok, tanulmányok, regények, filozófiai munkák, jog- és helytörténeti

---

[50] Thomka Beáta, „A kívülvaló ember”, in *A magyar irodalom története 3.,* főszerk. Szegedy-Maszák Mihály (Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2007), 573–582.

[51] Nádas, *Világló részletek 1.*, 73–74.

[52] Nádas, *Világló részletek 2.*, 273.

[53] Jankovics József, „Sanyarú világ – Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában”, in *„Tagjai vagyunk egymásnak”: A tarzuszi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. Alexa Károly–Szörényi László (Budapest: Szépirodalmi Könyviadó–Európa Alapítvány, 1992), 156–166.

[54] Thomka, *Prózai archívum*, 7.

[55] Thomka, „A kívülvaló ember”; Horváth-Márjánovics, *Örökölt blende,* 124–137.

szakszövegek, naplók.[56] A távolinak tűnő hasonlóság Mészöly és Nádas esetében az írói szerepfelfogásban jelentkezik. Vagyis az írás, a szövegalkotási folyamat szerves része az elmélyült kutatás, jegyzetelés, a szövegtranszformáció, ami Nádasnál a fordítással egészül ki.

## *A háború helyei*

### A légópince

A *Világló részletek*ben a légópincék világához ambivalens jelentésrétegek társulnak. Egyfelől a túlélést, az illegális kommunisták mozgalmának mindennapi működését biztosítják. Az Újpesti rakpartnál lévő pincében hamisított különböző dokumentumokat Pecsétőr fedőnéven az elbeszélő István nevű nagybátyja, az elkészült hamisítványokat pedig édesanyja és nagynénje juttatta el a kijelölt személyekhez. A túlélés mellett azonban a halálra készülődés helyszínei is ezek a pincék:

> István nagybátyám arra is fel volt készülve, mit tegyenek, ha valaki meghalna közülük. Megmutatta a paraffinnal nem egészen megtöltött hordókat, négyet, amelyekben a hullákat el lehet majd meríteni. Annyit emelt ki a paraffinból, magyarázta, hogy a feltételezhető súlyuktól ne csorduljon ki. De addigra már valamennyien alaposan lefogytak. Ezeknek a hordóknak keményen lecsukható zárjuk volt. Két légitámadás szünetében megmutatta, miként kell olvasztott viasszal légmentesíteni e zárakat.[57]

Mészölynél a légópince *Az atléta halálá*ban jelenik meg, ahol a háború és az emlékezet viszonyának képévé válik. A regény elbeszélője, Hildi nemcsak a mű elején holtan talált párja, Bálint élete elbeszélésének, hanem a háborúról való beszédnek a nehézségeiről is beszámol: „1943 őszén történhetett ez, még a nagy pesti bombázások előtt. Nem részletezem most a körülményeket, a háborút. Bár úgy tervezem, hogy abban a későbbi, kevésbé személyes hangú könyvben majd azt is megpróbálom: úgy beszámolni Bálint életéről, hogy a hangsúly ne csupán azon legyen, ami nem történelmi. De ehhez az kell, hogy ne első személyben írjak róla – ha ugyan képes leszek rá."[58]

Bálint gyermek- és fiatalkorának, háború előtti éveinek meghatározó helyszíne Tardos. Az itteni gyógyszertár padlásán kerül sor arra a kiszorítós vetélkedésre a kamaszok között – valószínűleg egy lányért, Pécsi Piciért –, melynek végén mara-

[56] Bovier Hajnalka, „A napló Mészöly Miklós írásművészetében", *Iskolakultúra* 11, 4–5. sz. (2011): 67–74.

[57] Nádas, *Világló részletek 1.*, 36–37.

[58] Mészöly, *Az atléta halála; Saulus; Film*, 40.

dandó nyomot hagyó lábsérülést szerez. Az atléta ezt igyekszik elképzeltetni Hildivel. A légópince zárt tere a felidézési jelenetben a gyermekkori helyszínné, egy padlássá lényegül át. A felidézési aktus idősíkjában a nyelv segítségével nem, csak a térbeli és testi rekonstrukción keresztül válik hozzáférhetővé Bálint emléke.

> Azt kérte, menjünk le együtt a légópincébe, csak egy negyedórára legalább, *valamit tisztázni szeretne, amit nem tud szavakkal jól elmagyarázni*. Jobb volna ugyan egy padlás, de az biztos zárva van. Egyébként a padlás és a pince eléggé rokon tér meg fogalom, tizennégy éven alul – ezt ő mondta nevetve […]. Mikor visszajöttünk a légópincéből, már volt némi fogalmam a ringről meg a tardosi gyógyszertár padlásáról, Bálint olyan beleéléssel használt föl minden kiszögellést, tárgyat, hogy az igazi színteret *elképzeltesse velem*.[59]

A háború nemcsak az utána következő időszakot változtatja meg visszavonhatatlanul, hanem a megelőző évek emlékezetét is felülírja visszamenőlegesen, hiszen a nyelv kompromittálódik, és a test marad az emlékezés valamelyest autentikus médiuma.

## A tábor

Nádas a koncentrációs és megsemmisítő táborok felidézésével érkezik el az elképzelhetőség határaihoz. Már a *Leírás* kötetben szereplő *Szürke* című, 1973-as írás néhány pontján szintén a felidézhetőség, az emlékezés és az elképzelés problémái alkottak végpontot. A nyitómondat: „Itt, a Stargarder utca sarkán, végre sok minden elképzelhető."[60] Ezzel Mészöly többször, a *Nyomozás*ban és az *Elégiá*ban is megírt stargardi emlékére utal. Később G. leírása alapján igyekszik az elbeszélő magában megjeleníteni (valószínűleg) a ravensbrücki tábort. „A tó partján a krematórium. Akkor G. itt nem állhatott, hiszen él; és nem tudom elképzelni a helyet, ahol állt. De elképzelhető a vágány, a vágányon a csillék, s a mozdulat, ahogy a tóba ürítik a hamut. Csontliszt a halaknak. Kövér halak a vadkacsáknak."[61]

Mészöly prózájában a haláltábor hasonlítóként jelenik meg a későbbi pályaszakaszhoz tartozó *Film* egyik részletében, egy többszörösen összetett hasonlításrendszer metszéspontjában. A fikció szerint Burre-Magyar Frigyesné igazolványképe kerül a kamera látóterébe.

---

[59] Uo., 45, 62. (Kiemelések tőlem: P. S. A.)

[60] Nádas, *Leírás*, 23.

[61] Uo., 25. A *Nyomozás* és a *Szürke* összevetését a PTE BTK-n 2016. 12. 7-én tartott doktori tanácskozáson az énkonstrukciók felől végezte el Hovanec Zoltán, konklúziója szerint „[a] *Nyomozások* az önmagával mint gyilkossal azonosulni képtelen […] ént mutatja fel, míg a *Szürke* azt az ént, amelynek mások élményeivel *kell* azonosulnia."

> Az arc csábít, hogy az egyik auschwitzi barakkban kifüggesztett fotóval vessük össze: falnagyságúra kinagyított, félkönyökre támaszkodó lány (Goya *Mayá*jához hasonló beállítás), csak a fekete haj dús rajta, a deszkapriccsig lelóg, a szeméremszőrzet ritkás, a lángos-vékonnyá lappadt mellen ceruzavégnyi bimbó, a bőr húsmentes szorossággal tapad a csontozatra, amitől a végtagok minden szokott méretnél hosszabbnak tűnnek (mint Sax Simon kezében a nyúl). Pillantásában több a szánalom, mint a szemrehányás, s lehet, hogy épp ettől közismert a kép.[62]

A véletlen és a megrendezettség végpontjai közötti lehetséges viszonyokat kutató regény itt az okozatiság és a ráfogás közti határmezsgyére érkezik. Mindez a *Film* poétikájának egyik alapjával, a hasonlítás mint alapvető megértésstruktúra értelmességével szembeni elbeszélői, és a nyomában támadó befogadói szkepszist erősíti.

A *Világló részletek*ben Nádas az Auschwitz-tekercsekről írva ismét az elképzelhetőség határaival szembesül.

> A nyílt színi emberégetésről, az égő árkokba hajtott meztelen nőkről négy fényképfelvétel negatívja maradt fenn. Minden bizonnyal a Sonderkommando, az úgynevezett kanadások egyik ismeretlen tagja készítette a képeket. Bizonyára egy olyan fényképezőgéppel, amelyet a deportáltak valamelyike hagyott hátra a marhavagonok egyikében, s a számlálószerkezet kijelzőjén láthatta az illető, hogy négy felvételre maradt még negatívja. A négy felvételt az ismeretlen ember szántszándékkal készítette el nekünk, tudjuk meg, ha még nem tudnánk, hogy milyen a mezítelen nők legutolsó lépése a tűzhalál előtt. […] [É]n el sem merem képzelni több ezer halálba indított mezítelen nő egyre hangosabb mordulását.[63]

„El sem merem képzelni" – írja, majd mégis folytatja. Nem más ez, mint az a feszülő ellentét, ami emlékezés és képzelet egymást kölcsönösen feltételező mivoltából fakad. Ahogy Georges Didi-Huberman fogalmaz az auschwitzi tekercsekről szóló könyvében: „[a]z emlékezéshez muszáj elképzelni." Majd azzal folytatja, hogy ugyan a négy fotogram csak részleteket képes kimetszeni a tábor valóságából, s így valójában nem tudja megjeleníteni, s hogy a fotós a biztos pusztulás tudatában készítette őket – mégis elkészítette. *Képek mindennek ellenére* – ahogy a könyv címe is jelzi,[64] és ahogy Nádas is a rekonstruálhatatlanság biztos tudatában és a képzelet megakadása ellenére is folytatja.

---

[62] Mészöly, *Az atléta halála; Saulus; Film*, 409–410.

[63] Nádas, *Világló részletek 2.*, 208.

[64] „Pour se souvenir il faut imaginer." Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 45.

# BEDEUTUNG ÉS SINN

## – Közép-Európa irodalmainak fordítási gyakorlatai horvát–magyar vonatkozásban –

Medve Zoltán
J. J. Strossmayer Egyetem Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Eszék, oktató

E-mail: zmedve@ffos.hr

ORCID 0000-0001-8415-9497

Bedeutung and Sinn
– Translational Practices in Central European Literatures with Particular Attention to Croatian–Hungarian Literary Translation –

In this paper some theoretical approaches to the translation of Central European literature are examined. After a short preview of relevant theoretical thoughts about the notion of Central Europe, an overview of translation theory with particular attention to the Frege's concept *Bedeutung* and *Sinn* is presented. Through the lens of contrastive linguistics and comparative literature studies, the author of the paper discusses the practice of literary translation. Rethinking Walter Benjamin's metaphor about the fragments of shattered vessel, the author tries to prove that the translation of culturally contiguous literature demands a more sophisticated approach than the translation of literature from remote cultures.

**Keywords:** Central Europe, theory and practice of translation, Walter Benjamin, Hungarian–Croatian literary translation

*Literatura* 48 (2022) 3
DOI: 10.57227/Liter.2022.3.3

A műfordítás alapkérdése, Közép-Európa elméletéhez hasonlóan, alapvetően ontológiai jellegű: az egyik a fordítás lehetségességére vagy lehetetlenségére kérdez rá, a másik Közép-Európa létére: létezik-e Közép-Európa, vagy csak semmitmondó absztrakció; lehetséges, vagy eleve kudarcra ítélt vállalkozás-e a műfordítás, esetleg csak – ahogy azt Szegedy-Maszák kérdi – az idézés egy sajátos esete. A Közép-Európa fogalmához való közelítés kiindulópontja döntően teoretikus, a fordításé empirikus. A könyvtárakat megtöltő munkák száma mindkét esetben azt mutatja, hogy Közép-Európa – legalábbis teoretikus szinten – létezik, éppúgy, mint a műfordítás a gyakorlatban. A „kicsiben a nagy" – reményeink szerint ez esetben helytálló – elvét véve alapul a világirodalom vs./és nemzeti irodalom kérdésénél egy alacsonyabb szinten elhelyezkedő problémakört igyekszik a jelen írás körbejárni, s néhány lehetséges analógiát felmutatni a közép-európai és világirodalom, valamint a közép-európai – mindenekelőtt a kortárs horvát és magyar – irodalmak és a világirodalmat létrehozni segítő fordítás közelebbi szemrevételezése segítségével.

*

A hermeneutika „minden megértés fordítás" elméletéből kiindulva az intralingvális fordítás megléte nem kétséges, ám ebből nem következik szükségszerűen, hogy léteznie kell az interlingvális fordításnak is – ennek meglétét a gyakorlat bizonyítja. A fordítás[1] felvetette standard kérdések közül évszázadokon keresztül a legelső – a gyakorlat és tapasztalat miatt kisebb modulációkkal – hasonló a Közép-Európa fogalmának alapvető kérdéséhez – lehet-e, illetve hogyan lehet érdemben Közép-Európáról beszélni: lehetséges-e vagy sem,[2] illetve milyen kimenettel lehetséges az interlingvális fordítás,[3] amellyel kapcsolatban igenlő válasz esetén a konstans kérdések

[1] Már a különböző nyelvek elnevezései is utalnak a magyarul „fordítás" szóval visszaadott fogalom másfajta megközelítésére: legtöbbször az „átvitel, áttétel, átültetés", minden esetben az „át" igekötő jelenléte figyelhető meg: „translatio" és ezek nyelvekkénti hasonló jelentésű változatai, pl. metaphrasis, translation, traduzione, traduction, перевод. A horvát nyelv ugyanakkor – megtartva a fenti referenciát, különbséget tesz a fordítás mint konkrét eredmény („prijevod"), illetve mint absztrakt, tetten érhetetlen folyamat („prevođenje") között.

[2] Jakobson közismert véleménye szerint a versek az őket szervező paronomázia miatt *ab ovo* fordíthatatlanok; George Steiner a fordítás és nyelv viszonyát vizsgáló könyvében végig jelen van, hogy a költészet fordítása a lehetetlen lehetségessége. (George Steiner, *Bábel után: Nyelv és fordítás 1–2,* ford. Bart István [Budapest: Corvina Kiadó, 2005, 2009]).

[3] Sok múlik a fogadó kultúra recepciós patternjén, de mivel a tapasztalat egyértelműen azt mutatja, hogy a fordítás lehetséges, a következő, általános érvényű aforizmákkal, véleményekkel és ellenvéleményekkel, tézisekkel és antitézisekkel találkozunk a fordítással foglalkozó szövegek első megjelenéseitől kezdődően mind a mai napig: olyan a fordítás, mintha valaki láncokba verve járna kötéltáncot – mondja Dryden; Kosztolányi szerint *mű*fordítani [kiemelés tőlem – *M. Z.*] annyi, mint gúzsba kötötten táncolni; Jevtusenko szerint épp a költészet vész el a fordításban, Robert Frost úgy gondolja, hogy a fordítás a félreértés művészete; Jevtusenko a fordítást ugyanakkor egy nőhöz is hasonlítja: ha szép, megbízhatatlan, ha megbízható, nem szép.

nagyjából a következőkre redukálhatók: szó szerinti vs. nem szó szerinti fordítás; forrásnyelv és célnyelv viszonya; az idegen *(Fremde)* és az idegenség *(Fremdheit)* fordításban történő megjelenése, s az utóbbi időben, különösen a kulturális antropológia térnyerése nyomán, a kulturális transzfer kérdése.[4] Schleiermacher, Humboldt és Goethe elméletei nyomán elindulva a forrás- és célnyelv egy szintre kerül, a forrásnyelv pozíciója meg fog egyezni a célnyelvével, a legfontosabb kérdés az idegen és/vagy az idegenség átvitele a célnyelvbe. Humboldt és Goethe az idegen s nem az idegenség megtartását gondolják elsődleges fontosságúnak egy fordított szöveg esetében.[5] Schleiermacher a tapasztalat elsődlegességét tekinti a fordítás esetében az egyik legfontosabb tényezőnek.[6] Humboldt szerint az idegent megőrző fordítás leginkább azért szükséges, mert ezáltal a célnyelv és kultúrája olyan alternatívákkal gazdagodik, amely nem az adott nyelv és kultúra analógiája alapján működik. Goethe szerint a cél az volna, hogy az eredeti és a fordítás teljesen identikus legyen: a fordító feladja saját nemzeti nyelvének jellegzetes egyedülállóságát, s egy, a forrás- és célnyelvvel is megegyező, de ugyanakkor – az idegenség otthonossá tételének érzése miatt – mindkettőtől el is térő harmadik szöveget hozzon létre.[7]

A nyelv és kultúra közötti kapcsolat reciprok elmélete szerint léteznek különböző kultúrákat hordozó hasonló nyelvek (mint például a magyar és szamojéd), illetve hasonló kultúrákat hordozó, egymástól alapjaiban eltérő nyelvek (mint a Monarchia esetében például a német, horvát és magyar). A hasonló kultúra–különböző nyelvek

---

[4] Michael Riffaterre azon a véleményen van, hogy az irodalmi fordítás elsősorban azt fordítja, amire az eredeti csak utal.

[5] Humboldt és Goethe nyomán Umberto Eco az idegen és idegenség közti különbséget azzal magyarázza, hogy az olvasó a szövegben az idegenséget érzi, ha a fordító választása nem érthető vagy homályos, mintha valamilyen fordítói hibáról lenne szó, míg az idegen esetében valami olyan bemutatásának nem konvencionális módjával találkozik, amit mintha felismerne, de úgy tűnik számára, hogy igazából mégis csak most találkozik vele először. Lásd Umberto Eco, *Otprilike isto: Iskustva prevođenja* (Zagreb: Algoritam, 2006), 168.

[6] Ezt hangsúlyozza a szakirodalom egész sora is, többek közt Benjamin „brot–pain" (Walter Benjamin, „A műfordító feladata", in Walter Benjamin, *Angelus novus,* ford. Tandori Dezső, 71–86 [Budapest: Magyar Helikon, 1980], 77.) és Russell–Jakobson „sajt" példája (Roman Jakobson, „Fordítás és nyelvészet", in Bart István és Klaudy Kinga, szerk., *A fordítás tudománya*, 15–22 [Budapest: Tankönyvkiadó, 1985], 15). Eco egész könyvet szentel a tapasztalat és fordítás kérdésének (Eco, *Otprilike isto*), magyar részről Kappanyos András a kulturális transzfer kérdésére koncentráló könyvében kap fontos szerepet (Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan* [Budapest: Balassi Kiadó, 2015]) stb. De erre utal Sherry Simon is: „[a] fordítók dilemmáinak megoldásai sok esetben nem a szótárakban lelhetők meg, hanem inkább annak megértésében keresendők, hogy a nyelv miként kötődik a helyi tényekhez, az irodalmi formákhoz és a változóban lévő identitásokhoz". (Sherry Simon, „A kultúra és a fordítás határainak újragondolása", in N. Kovács Tímea, szerk., *A fordítás mint kulturális praxis,* ford. Sári László 175–215 [Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004], 179.)

[7] Lásd Johann Wolfgang Goethe, „Jegyzetek és értekezések a Nyugat-keleti díván jobb megértéséhez", ford. Halasi Zoltán, in Józan Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter, szerk., *Kettős megvilágítás: Fordításelmélet írások Szent Jeromostól a 20. század végéig,* 159–162 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007).

esetében egy adott szöveg kulturális transzfere nehezebben oldható meg, a hozzánk közeli cserépdarabokat – Walter Benjamin hasonlatához fordulva segítségül, s azt kissé módosítva továbbgondolva[8] – éppen közelségük, nagyobbnak látszó voltuk és részletgazdagságuk miatt nehezebben tudjuk összerakni, mint a távolabbi kultúrák nagyobb, homályosabb, elnagyoltabb kontúrral rendelkező cserépdarabjait, ahol a kisebb darabok sokszor akár észrevétlenek is maradhatnak, s hiányuk nem feltétlenül zavaró. A közeli kultúrák cserépdarabjainak egymáshoz illesztésekor a kisebb darabok sokszor zavaróan jól látszanak, s így könnyen érvényesülhet a „fától az erdőt" effektus, ami az egész összeillesztése ellen dolgozik. A távoli kultúrák fordítása fokozatosan tölti ki a távoli darabok közt fennmaradt réseket, s ezáltal, mivel legtöbbször az ismeretlen válik ismertté – az, ami a közeli kultúrákból hiányzik vagy éppen magától értetődősége miatt észrevétlen marad –, a közeli kultúrákra is kissé másként tekintünk. A közeli kultúrák fordítása megerősítheti az olvasót abban, hogy kultúrája specifikus, egy átfogóbb kultúra variánsa: hasonló a lefordított szöveg hordozta kultúrához, de nem azonos vele. *Az Ezeregyéjszaka meséi*nek valamennyi angol fordításával, valamint a haikuk különféle nyelvekre történő fordításaival támasztja alá a „közelebbi a távolabbi" elgondolás érvényességét George Steiner, mondván: „minél távolabbi a forrás nyelvileg és kulturálisan, annál könnyebb általánosságban megragadni és átültetni egyes stilizált és szokványosított jegyeit". A közelségről szólván azt írja, hogy a fordítás folyamán a „hermeneutikai behatolás ütemét, tehát a szomszédos vagy rokon nyelv és kulturális közeg megértésének mozzanatát jócskán megnehezítik a múltba visszanyúló kölcsönös kapcsolatok. A megértést feltevések és szinte ösztönös megérzések sora kíséri."[9]

Jakobson szerint minden fordítás közös jellemzője, hogy „két azonos közleményt foglal magába két különböző kódban. […] A nyelvek abban különböznek lényegesen, amit ki *kell* fejezniük, és nem abban, amit ki *lehet* fejezniük."[10] Ez utóbbi kiegészíthető azzal, hogy egy fordító minél jobban ismeri a forrásnyelvet és annak kultúráját, a tapadó mellékjelentések miatt annál nehezebb az egyes szavak, szintagmák stb. és

[8] „[a]hogy […] egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetőek legyenek, a legparányibb peremvonal-részletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniök korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpeni hasonulás helyett, szeretettel, s az eredeti elgondolás-módot saját nyelvi közegében a legapróbb részletekig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg." (Benjamin, „A műfordító feladata", 82).

[9] Steiner, *Bábel után…*, 62.

[10] Jakobson, „Fordítás és nyelvészet", 19. Horvát–magyar viszonylatban csak egy példa: Vukovár vagy Knin városok nevei a horvátok számára nem csupán két város a sok közül, hanem a kollektív emlékezetből immár minden bizonnyal kitörölhetetlenül a délszláv háború konnotációit hordozzák, akárcsak Boszniában Szarajevó vagy például a magyar Mohács.

ezek utalásrendszereinek minél pontosabb ekvivalenciáját megtalálnia.[11] Nem is beszélve a kontextuális, Catford terminológiájával élve a dinamikus ekvivalenciákról: ekkor a fordítónak sokszor az egész kontextust – amelyet a forrásszöveg nem fejt ki, mert az adott kultúrában ismertnek vett – magyaráznia kellene. A saját gyakorlatából kiinduló Vas István is úgy tartja, hogy mindig „azt a legnehezebb fordítani, ami pofonegyszerű".[12]

A kulturális antropológia térhódítása következtében szövegek jelentek meg különféle, leginkább távoli kultúrákról,[13] amelyek többek közt olyan kérdéseket és problémákat vetettek fel, illetve erősítettek meg, mint például: minden nyelv egy külön világ képviselője-e, a kultúrákat leíró antropológus meghatározott kultúrá(k)hoz tartozik, tehát nem tudja semleges voyeurként leírni az adott kultúrát. Szükséges volna tehát egy olyan nyelv kialakítása, amely a megértés mint fordítás, illetve a megértés és fordítás ideje alatt mindkét kultúrához tartozik. A tőlünk távolabb eső kultúrákat legtöbbször nagy általánosságban, elmosódottan szemléljük, sokszor megelégszünk egy hozzávetőleges, az anyanyelvünkön is valamilyen módon regisztrálható, vele párhuzamos jelenségre utaló és többé-kevésbé körülírható jelentéssel.[14] Frege terminológiájával élve a *Bedeutung* – a szó adott kultúrában elfoglalt jelentésének – hiánya kevésbé zavaró egy fordításban, ha a *Sinn*t – a szó értelmét – körül tudjuk határolni. Elsősorban nem az irodalomról, illetve az irodalom fordításáról, hanem a kultúráról általában szólva Wolf Lepenies szerint „[a] zenében és a képzőművészetben , a filmben és a színházban olyannyira kiegyenlítődtek az Európán belüli, vagy általánosabban fogalmazva, a »nyugati« kulturális különbségek, hogy az az illúzió támadhatott, hogy fordításokra, a szó általam használt értelmében nincs

[11] Ha a fordítók – hivatkozik Sherry Simon elmélete Snell-Hornbyra – „feladatukat helyesen akarják elvégezni, akkor érteniük kell az eredeti szöveg kultúráját, mivel a szövegek kultúrába »ágyazottan« léteznek. Minél kiterjedtebb ez a »beágyazódás«, annál nehezebben találjuk meg a kifejezések és gondolatok megfelelőit." (Simon, „A kultúra és a fordítás határainak újragondolása", 179.)

[12] Vas István, „Mit nehéz fordítani?", in Bart István és Rákos Sándor, szerk., *A műfordítás ma*, 273–307 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 280.

[13] Toury szerint a fordítást mindig a célkultúra kezdeményezi, mert hiányzik belőle az, ami megvan a forrásnyelv kultúrájában. Lásd Gideon Toury, „Fordítás – célkultúra", in Józan Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter, szerk., *Kettős megvilágítás*, 319–337 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 322–323. A célkultúrának megvannak a maga igényei és keretei, amelyeknek a fordítás legtöbbször megfelel, ám ugyanakkor ilyen vagy olyan módon ki is lép ezekből a keretekből.

[14] Csak véletlenszerűen kiragadott példa: jobban tudjuk, mi a „croissant", „Wurst", „donought" stb., mint azt, hogy igazából mit takar a *čufta* (paradicsomos húsgombóc) és a *sarma* (töltött káposzta), valamint hogy a burek elnevezésre eredetileg csak a hússal töltött leveles tészta tarthatott igényt. Ezen reáliák – ha a határ magyar oldalán néhol ismerősek is – referenciális-pragmatikus használata keveredik.

szükség. Amint átlépjük az európai határokat, rögtön láthatóvá válik e feltételezés tarthatatlansága", mivel meg kell tanulnunk az idegen kultúrák fordítását.[15]

A távolabbi kultúrák esetében csak a benjamini edény nagyobb darabjait látjuk, s ezek kontúrjait sem élesen. Az ilyen darabokat vagy különállókként hagyjuk meg, vagy összeilleszthetőkként tekintünk rájuk – különösen, ha a köztük lévő réseket valós vagy vélt, a távolból nehezen ellenőrizhető „ligaturákkal" töltjük ki. A hozzánk közelebb eső kultúrák cserépdarabjai esetében a kisebb darabok is nagyobbnak látszanak, amelyekben – részletekben gazdagabb voltuk miatt – könnyen elveszhetünk. A közeli kultúráknál ezeket az apróbb-nagyobb darabokat szinte lehetetlen adekvát módon összerakni, annyi a rés, és annyiféleképpen kellene forgatnunk a számtalan cserépdarabot, hogy ezeket a réseket legtöbbször nem tudjuk szilárdan kitölteni. Vagy ha mégis sikerül egy viszonylag illeszkedő szöveget alkotnunk a darabkákból, fennáll annak a veszélye, hogy – sok kis darabkából összeálló volta és ezért illesztésük nem mindig és kizárólag egyféle lehetséges módja miatt – az illesztékek elmozdulnak, a szöveg instabillá válik, miként – s itt most az elméletre hivatkozván – a historiográfia is többféleképpen tekint ugyanazon vélt vagy valós eseményre, s arra többféle, nem egyszer egymással homlokegyenest ellentétes magyarázattal szolgál. A tágasabb perspektívából szemlélt szöveg kevésbé ellenőrizhető, egy távolabbi egységet kevésbé verifikálható volta miatt könnyebben tudunk globálisan elfogadhatóan definiálni, míg a közelről szemlélt szöveg darabkái ellenőrizhetőbbek, s így az egyéni interpretációknak korlátozottabb teret hagyó voltuk miatt összeillesztésük – a forrásnyelv és a célnyelv kultúrájának az idegenséget megtartó összehangolása – nagyobb figyelmet, kifinomultabb megoldásokat igényel.

*

A világirodalom mint olvasható könyvek konglomerátuma nem képzelhető el fordítás nélkül – a fordítás pedig csak úgy lehetséges, ha a nemzeti nyelvű irodalom az alapja. A fordítás lehetővé teszi az irodalmi szövegek nemzetközi recepcióját, s ezzel azt az elgondolást támogatja, hogy a világirodalmat nem feltétlenül a művek „végtelen, befoghatatlan kánonja adja" – idéz Venuti Damrosh *What Is World Literature?*

[15] Wolf Lepenies, „A kultúrák fordíthatósága", ford. N. Kovács Tímea, in N. Kovács Tímea, szerk., *A fordítás mint kulturális praxis*, 25–45 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004). Ezt erősíti Illyés, de már az Európán belüli viszonyokra is érvényesen: „[a] csak angolul vagy franciául olvasónak mindig zártabb ajtó lesz Dante, Goethe, Puskin vagy a *Kalevala* világa, mint egy lengyelnek, csehnek vagy magyarnak. Bizonyos vagyok benne, hogy a rejtelem nyitja, miért nem hatott Shakespeare a franciákra, Racine az angolokra egyszerűen az, mert nem fordították le. Mégpedig egyszerűen azért nem (egyenrangúan természetesen), mert sem szükség, sem sznobság nem késztette őket. Vagyis a szegénységet épp a gazdagság, a csonkaságot épp az izmosság okozta." (Illyés Gyula, „Helyünk a világirodalomban", in Józan Ildikó, szerk., *A műfordítás elveiről,* 324–329 [Budapest: Balassi Kiadó, 2008], 326.)

című könyvéből –, sokkal inkább a szövegek körforgásának, vándorlásának és olvasásainak módja".[16]

Akár az anyanyelven keletkezett, akár egy fordításban olvasható kortárs irodalmi alkotás a kanonizáció feltételei, valamint a művek megjelenésének időbeli közelsége – s így egy tágasabb, biztosabb ítéletet nyújtó perspektíva hiánya – miatt csak egy „prekanonizációs" folyamat részese lehet. Az úgynevezett „kis nyelvek" irodalmára és egymás közötti fordítására ez hatványozottan érvényes, mivel csak az úgynevezett „nagy nyelveken" – Közép-Európában, különösen Horvátországban, de Magyarországon is hagyományosan elsősorban a németen – keresztül van esélye a világirodalmi kánonba bekerülnie. Ami a közép-európai félmúlt és kortárs, azon belül is a horvát és a magyar irodalmat illeti, elsősorban a hosszú történelmi *status quo* következtében a magyar irodalom horvátországi ismerete felülmúlja az adott korszakok horvátországi műveinek magyar ismeretét. Így a horvát művek magyarra fordítása okozhat nagyobb gondot, ami nemcsak a globális horvát kulturális kontextus gyengébb ismeretéből fakad, hanem a horvát nyelv változataiból és legalább ekkora mértékben a hozzájuk tapadó kultúrák fehér foltjaiból: mint minden kisebb, egymástól földrajzilag elkülönülő egységekből álló nemzeti nyelv esetében, a horvátban is az irodalmi nyelvvel párhuzamosan élő különféle nyelvváltozatok – *ikavica, jekavica, čakavica, štokavica* és a rengeteg, szinte földrajzi egységenként, különösen szigetenként eltérő nyelvváltozat – fordítása problémás, amelyek közül az utóbbiak nemcsak fonetikailag, de lexikálisan és szemantikailag is sokszor eltérnek egymástól. Így egy nyelven belül hol erősebb, hol gyengébb kulturális különbségeket is mutatnak, elsősorban azon kulturák hatására, amelyekkel a történelmük folyamán találkoztak, illetve rövidebb-hosszabb ideig együtt éltek.[17] Ezen természetes elkülönbözések mellett az önálló államiság nemzetközi elismerése óta a politika irányította, felülről iniciált, mintegy oktrojált folyamat is zajlik Horvátországban: a gyakorlatban nem egyértelműen sikeres kroatizáció, melynek célja, hogy a horvát nyelvet önálló, független nyelvként ismerje és ismertesse el, mindenekelőtt a horvát nyelv szerbtől való különbözőségére fektve a hangsúlyt.

A most következő példák terjedelmi korlátok miatti kissé esetleges kiválasztásának hátterében az áll, hogy lehetővé tegyék a betekintést a fordítás–kulturális transzfer globálisabb problémáiba is a horvát–magyar reláción keresztül. Kezdjük a legegyszerűbb esettel, amikor a horvát nyelv „x"-e azonos a magyar nyelv „y"-jával (csizma/*čizma,* pogácsa/*pogača,* de még a szoknya/*suknja,* krumpli/*krumpir,* tányér/*tanjur* formailag alig módosult változatai is), vagy „y variánsával" kisebb vagy nagyobb, de a tágabb szemantikai mezőben maradó eltéréssel (tanya/*salaš,* nyavalya/*nevolja*). Interferencia lép fel viszont például az ambrózia/*ambrozija* szópárnál, amelynek elsődleges, mindennapi denotációja horvátul a parlagfű – és csak kulturálisan adek-

[16] Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything: Theory and Practice* (London–New York: Routledge, 2013), 193, https://doi.org/10.4324/9780203074428.

[17] Szlavóniában például erős a magyar és a német, Dalmáciában az itáliai/olasz hatás.

vát kontextusban egyezik meg a magyarban is használatos istenek örök életet adó ételével vagy italával.

A következő szint fogalmi – s a magyar nyelv szempontjából – tömörítő: a két nyelv közötti megegyező vagy nagyon hasonló fonetika és lexika már nem játszik szerepet, de kulturálisan viszonylag megbízhatóan – ha egyáltalán – csak kontextusfüggően fordítható, mint például az élet kezdő és végpontját jelző *babinje* és *bdjenje* fogalmak. A *babinje* jelentése a *beba* („baba") szóból ered: az egyik, csak látensen meglévő jelentése hasonló a magyar „gyermekágyéhoz", a másik, szótári jelentése pedig az anya és az újszülött ajándékozással egybekötött meglátogatása. A *bdjenje* fogalmának jelentése eredetileg a pravoszláviából származik, nagy ünnepek előtti böjtöt és éjszakai virrasztást jelöl, hordoz magában valamit a magyarban is használatos „vigília" fogalmából. Ugyanakkor a horvát köz- és irodalmi nyelvben elsősorban a kondolenciát és a halottvirrasztást együttesen jelenti. Tudomásom szerint a fentebbiek közül egyik fogalomnak sincsen pontos magyar megfelelője, hasonlóan a gyakori „főnévi szuperlatívusz" horvátban gyakori esetéhez, mint például a *kućerina* („hatalmas ház") vagy a *knjižurina* („igen vastag könyv"). Az ennél gyakrabban használt – a szláv nyelvekre általánosságban jellemző – főnevek deminutív változata bár nem mindig egyértelműen, de legtöbbször a magyarban is visszaadható: *kućica* („házikó"), *knjižica* („könyvecske") – a *tatica* például viszont már kontextusfüggő pragmatikus konnotációval is rendelkezik: lehet a gyermek szájából „apu", de ironikus-gúnyos felhanggal is használható felnőttek közt: „apucika". Szinte fordíthatatlan – vagy csak jól fordítható? – a teljes mértékben kontextusfüggő horvát *e* szócska, amelynek jelentésmezeje igen tág, még a kontextus teljes ismeretében is több ekvivalenciája lehetséges. A tagadástól az igenlésig, a tagadás és igenlés megerősítéséig vagy elutasításáig szinte minden válaszreakcióban használható.[18] Ehhez hasonló a *baš* szó használata, amely a nyomatékosítástól a csodálkozáson és a kételkedésen keresztül az ellentmondásig igen tág referenciális mezővel rendelkezik.[19]

Legismertebb eltérés a két nyelv között a grammatikai vagy természetes nemek megléte a horvátban és a grammatikai nem hiánya a magyarban, illetve a névelő használata a magyar nyelvben, s ennek hiánya a horvátban. Ami a nemek fordíthatatlanságát illeti, elég talán csak két műre hivatkozni: Vesna Parun *Bila sam dječak* című versére („Fiú voltam" [én, a nő]), ami természetesen lehetséges egy szintagmában még a kontextus ismeretében is, de lehetetlen visszaadni egy grammatikai nemeket nem használó nyelven. Hasonló nehézséget okoz fordításakor Goran Tribuson: *Snijeg u Heidelbergu* („Hó Heidelbergben") című regénye, amelyben az egyes számú,

[18] Kommunikációs-pragmatikus – formai, nem szemantikai – funkcióját tekintve némileg hasonló az *ovaj* (szótári jelentése: „ez"; itt most „izé"/„hogy is mondjam" jelentésben) szó használatához, amely ebben az értelmében az angol „well" szócskával rokon szerepet tölthet be, sőt néha egy árnyalatnyi felfedezhető benne az úgynevezett „vague laguage" nyomaiból is.

[19] Hasonló, csak szélesebb jelentésmezőt hordoz, mint a japán *hai* szó, amelyet az igenlésen kívül a tagadás megerősítésére is használnak.

első személyű elbeszélő neme állandóan változik. A névelő hiányát – határozottság/határozatlanság – a horvát nyelv egy másik szinten, a nemek és az igen gyakori vonatkozó névmások használatával kompenzálja.

A magyartól eltérő valenciális szerkezetek közül az olyan mintára keletkezetteknél, mint például a *boli me…* („fájdít engem…"): *boli me glava* („fájdít engem a fejem" – „fáj a fejem"), *boli me đon* („fájdít engem a cipő talpa: „nem törődöm vele/nekem aztán mindegy/nem érdekel" értelemben) csak a kifejezés módusza tér el a magyartól, az algoritmusok fordítása nem okoz gondot. Az ilyen szintagmák és az úgynevezett *šatrovački* (durva, vulgáris) nyelvhasználat találkozik a gyakran használt *boli me kurac* (fájdít engem a férfi nemiszervem – amit természetesen vulgáris formájában használ – jelentése megegyezik a fentebbiekével) kifejezésben. Az irodalmi alkotásokban is sokszor megjelenő változatot a magyar fordítások legtöbbször szó szerint adják vissza – az idegenség ez esetben kétes kimenetelű meghagyásával: a magyartól teljesen idegen volta miatti szó szerinti dekódolása még az adott kontextusban is nehezen, de leginkább sehogyan sem értelmezhető. A vulgarizmus kollokviális és irodalmi használata – leginkább kortárs horvát irodalmi alkoltások esetében – nem mutat eklatáns gyakoriságbeli különbséget a köznapi beszédhez viszonyítva, az irodalmi nyelv döntő többségében a köznyelv állapotát tükrözi, semmi kirívó nincs a vulgarizmusok használatában.[20] Fordításuk épp ezért óvatosságra int: sok vulgáris kifejezés a magyar nyelvhasználatban nem felel meg a horvát szó szerinti magyar fordításának (például a kifejezetten nagyon durvának számító *pas mater,* ahol a szavaknak külön még vulgaritásra utaló jelentésük sincsen: mindössze a „kutya" és az „anya" szó egymásra vonatkoztatása), másrészt néhány, a horvátban etimológiailag meglehetősen erős vulgaritást hordozó – pragmatikailag ugyanakkor töltelékszó szerepét betöltő – kifejezés (például a *jebote* nemi aktusra felszólító kifejezés) szó szerinti fordítása magyarul csak egy durvább, de hangsúlyos vulgarizmustól mentes kifejezést takar – erre utalhat az eredetileg szintagmatikus szerkezet egybeírása is. A gyakrabban használt frazeológiák – idiómák, közmondások, ritkábban szállóigék: tehát a metaforikus formák – esetében kicsit más a helyzet. Vannak – szinte minden európai nyelvben megtalálható, a „minden út Rómába vezet" *(svi putevi vode u Rim)* típusú – egyezések, amelyek veszteség nélkül, szó szerint fordíthatók. Viszonylag sok a – néha csak a magyar megfelelője szempontjából – elliptikus forma is: *tko tebe kamenom, ti njega kruhom* („aki téged kővel, azt te kenyérrel": „ha megdobnak kővel, dobd vissza kenyérrel"); *pametniji popušta* („okos enged [szamár szenved]").[21] S végül a csak hanyagul odavetett elliptikus szintagmák, amelyek adott

[20] A nemi aktusra felszólító tartalmat hordozó kifejezések gyakokorisága és sokszínűsége együttesen minden kétséget kizáróan gyengítik vulgaritásukat.

[21] Az elliptikus forma a magyar kollokviális nyelvben sokkal ritkábban használatos, ugyanakkor az irodalmi alkalmazása viszonylag gyakori: verseikben Parti Nagy Lajostól Kukorelly Endrén át Bertók László különösen kései verseiig sokan élnek vele. A horvát a mindennapi nyelvhasználatban is előszeretettel használja az elliptikus mondatokat, amelyekből mindenekelőtt az igék maradnak

formában történő fordítása a magyartól idegen: *strpljen – spašen* („türelmes megmentett", körülbelül: „türelem rózsát terem"); *ispeci pa reci* („előbb süsd ki, aztán mondd", körülbelül: „előbb számolj el százig, aztán cselekedj") stb.[22] Nyilvánvalóan az összes szólás közül a magyar megfelelőtől különböző az érdekes számunkra, amelyek szinte mindig tömörebbek, elliptikusak. Ezekben megjelenik a horvát, illetve a déli mentalitás szemléletmódjának-kultúrájának egy kis, a magyarétól eltérő darabkája, a lezserség, a nyelvi „összekacsintás": paradox módon a nyelv ökonomikusságra való törekvése a déli népek sztereotípiaként kezelt bőbeszédűségének enged teret: a témára csak utal, hogy alkalomadtán a rémát hosszasabban fejthesse ki.

Magyar irodalmi szöveg fordításának vonatkozásban Parti Nagy Lajos *Rókatárgy alkonyatkor* című verse a fordíthatóság kérdésének kimeríthetetlen tárháza, a címtől és a mottótól kezdve a grammatikán és szemantikán keresztül az irodalmi és kulturális allúziókig minden rétegében.[23] Parti Nagy Lajos nyelvhasználatához hasonlóan (távoli és/vagy kulturális) asszociációkra és sokszor hapax legomenonokra építenek Anđelko Mrkonjić versei, amelyek tobzódnak a rontott, kifordított, elliptikusan összevont szólásokban, mondásokban, frazeológiában. Csak egy példa: *Vrag bi ga sada znao tko je s kime tikve brao,* ahol legalább két, egymástól távol álló frazeológiát köt össze a szerző egyetlen szemantikai egységgé: a *vrag bi ga znao* (hozzávetőlegesen: „nem tudni/ismerni", „ördög tudja") kifejezéshez a *saditi s kim tikve* („csatlakozni valakihez/egységet alkotni") szólás rontott, illetve ellenkező előjelű – *brati tikve* („tököt szedni"), s így logikailag az „otthagyni valakit/kilépni valamiből" jelentésű – formáját kapcsolja.[24]

---

ki. A kontextus ismeretében ez a fordításukban legtöbbször nem okoz gondot, ám esetenként ez óvatosságra inti a fordítót, mivel több, eltérő jelentésű ige is állhat(na) az ilyen szerkezetű mondatokban.

[22] Sőt, a szinte állandósult szintagmák esetében magyar–horvát viszonylatban a *lijep miris* („jó illat"; szó szerint „szép illat") kifejezésben megcserélődik az esztétikai és az etikai minőség. Nem egyedi eset: angolszász mintára a magyarban is egyre jobban terjed a „szép napot" kifejezés: a különbség annyi, hogy a horvátban nem érvényesül külső hatás.

[23] Terjedelmi okokból, valamint a másodközlést elkerülendő itt nem szerepelnek példák a fentebbiek alátámasztására, egyetlen – s valószínűleg a leglényegesebb akadálya a vers horvátra, de bármely szláv nyelve történő fordításának a grammatikai nemek hiánya a magyar nyelvben. A horvát fordítás többek közt és elsősorban éppen emiatt lesz sokkal referenciálisabb, konkrétabb a magyar vers szinte teljes areferencialitásával, „pneumatikusságával" szemben. A vers fordításának problematikájáról részletesebben lásd Medve Zoltán, „Kumulálódott fordíthatatlanság (?)", *Hungarológiai Közlemények* 51, 2. sz. (2020): 11–29.

[24] De ennél jóval összetettebb a verssor: konnotálja a *tko đavolom tikve sadi o glavu mu se razbijaju* (körülbelül: „aki korpa közé keveredik, megeszik a disznók"), a *vrag* szó mögött pedig igen erőteljesen meghúzódnak a *vrag te odnio; k vragu; koji vrag/kog vraga; saditi s vragom tikve* („az ördög vigyen el, „a fenébe", „mi az ördögnek" [csinál valaki valamit]; rosszul befejeződni/rossz társaságba keveredni") kifejezések. A magyar fordítása így lett az eredetinél kissé soványabb és színtelenebb: „vajon az ördög festi a falra magát, vagy a ritka holló a legjobb barát?"

Más jellegű fordítási problémák merülnek fel a boszniai születésű – és az ottani nyelvet részben megőrző –, magyarul is olvasható horvát Juliana Matanović és a szintén boszniai horvát Miljenko Jergović regényeiben, ez utóbbinál különösen az *Inšallah, Madona*, *inšallah* („Adná Isten, Madonna, adná Isten"/„Reménykedjünk, Madonna, reménykedjünk")[25] című kötetében. Mindkét szerző a magával hozott idiolektusból dolgozik, azzal a különbséggel, hogy míg Matanović csak az úgynevezett reáliákat tartja meg eredeti formájukban, s leggyakrabban ezeket is – mint a nem a horvát irodalmi nyelv korpuszához tartozókat – kurzívval jelöli, Jergović turcizmusai beleolvadnak a szövegeit hordozó horvát nyelvbe, aminek eredménye egy kevert, talán nem túlzás azt mondani, hogy a Monarchia idejéig visszanyúló nyelvhasználat, amelynek némely eleme – különösen az idősebb nemzedékek számára – a magyar nyelvben is ismerősen csenghet.[26]

Dubravka Ugrešić írásai esetében a fordítónak egyrészt könnyebb, másrészt nehezebb dolga van: könnyebb, mert behatárolható szocio- és idiolektust használ; nehezebb, mert ez az úgynevezett *naškinak*[27] („a mi nyelvünk": tulajdonképpen elsősorban szerbhorvát/horvátszerb) a mai irodalmi horvát és irodalmi szerb standardtól való különbözősége és/vagy a két nyelv kevert használatának egyedisége és mindezek kulturális hozadéka más nyelven nem, vagy csak nagyon kivételes esetekben adható vissza, lévén külső szemlélő számára egyetlen, koherens nyelv(változat) ként mutatkozik meg. Kifejezetten nehezen fordíthatók, a kulturális transzfernek ellenállók a Szerbiából a háború kitörésekor Rovinjba költözött Mirko Kovač Crna Gora-i, hercegovinai, szerb és horvát kevert nyelveken keletkezett könyvei, különösen a fikcionalizáltan autobiografikus *Grad u zrcalu* („Város a tükörben"), s a ténylegesen önéletrajzi *Vrijeme koje se udaljva* („A távolodó idő"). Kovač idiolektusa nagyon közel áll Ivo Andrićéhoz, akinek művei pontosan multilingvalitásuk és az ez által hordozott kultúrájuk miatt közismerten „fordíthatatlanok": dupla, tripla stb.

---

[25] A kötetet a turcizmusok túlzott használata miatt még a horvát kritika is ambivalens fogadtatásban részesítette.

[26] Ennek legjobb példája az eddigi talán legsikeresebb regénye, a *Dvori od oraha (Diófa-házikó),* amely időben visszafelé haladva – a 2000-es évektől Bosznia annektálásáig – meséli el a főszereplő és hozzátartozóinak életét, s ezzel, többek közt, indirekt módon, a történelmi kontinuuitás retrospektív felgöngyölésével a regény nyelvhasználatát is igazolja.

[27] *Naški*nak nevezik az egykori Jugoszláviában beszélt horvát és szerb – esetleg bosnyák – nyelv kevert, mindenki által értett kollokviális és irodalmi használatát. Ez a változat elsősorban lexikája-szemantikája, de hol latin, hol cirill betűket használó ortográfiája, szintagmatikus kapcsolatai és frazeologizmusai, sőt szintaxisa alapján is jól felismerhető. Ennek a nyelvváltozatnak „kroatizált" formáját még többek közt T. Ujević és M. Krleža – aki egyébként a horvát irodalmi nyelvről szóló 1967-es deklaráció *(Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika)* egyik legnagyobb támogatója volt – is használta.

jelentéstani – és az ez által létrejött kulturális – átvitelt kell(ene) a fordítónak valahogy megoldania.[28]

Sokatmondóak lehetnek az irodalmi művek címeinek fordításai is, amelyeknek íve a kisebb változtatásoktól a címadás teljes megváltoztatásáig terjed. Vedrana Rudan *Uho, grlo, nož* („Fül, torok, kés") című szinte naturalista regénye magyarul *Fül, gége, kés* címen jelent meg, minden bizonnyal a regénybeli kegyetlenség hangsúlyozása miatt módosítva a *grlo* („torok") szót a „gége" *(grkljan)* szóra. Szintén a recepciót és az üzleti érdekeket – ez esetben a magyar irodalom éppen aktuális trendjét (hangsúlyozott nyelviség, posztmodern) – figyelembe véve lett minden bizonnyal Olga Savičević Ivančević *Nasmijati psa* („Megnevettetni a kutyát") című novelláskötetéből egy másik elbeszélés címét kiemelve *Lehet, hogy novella* a magyar fordításban. Miljenko Jergović *Dvori od oraha* („Diófakastélyok") című regénye (magyarul *Diófa-házikó* címmel jelent meg), részben a történet egy részletére utalva, ám figyelmen kívül hagyva mind a regény egyre nagyobb érvényességű körére utaló többes számot, mind pedig a kastély és a házikó között húzódó, a regényben nem elhanyagolható szerepet betöltő kontroverzális kapcsolatot. Dubravka Ugrešić a *Baba Jaga je snijela jaja* („Baba Jaga tojásokat rakott") című regénye – amelyben poétikája a hosszas történelmi-politikai emigrációs esszék és regények sora után egy könyv erejéig visszatér a tőle korábban megszokott játékosságához, a ludizmushoz közeli ars poéticájához – magyarul *Banyatanya* címmel látott napvilágot, s ezzel a regény csak egyik, nem is legfontosabb aspektusát, s azt is kissé degradáló-pejoratívan játékos formában emelte ki a fordító, eltüntve a cím mitológiai allúzióját, az ambivalens Baba Jaga figurájának továbbélésére, illetve „területfoglalására" történő intertextualitások sorát tartalmazó utalást.

A rokonság- és személynevek fordításának kérdése is jó példa lehet a konnotáció-denotáció megtartására vagy elvetésére, de leginkább kontextusfüggőségére.[29] Kosztolányi *Esti Kornél*ja ezen a címen *(Kornél Esti)* jelent meg horvátul – szemben a szerb Sava Babić szó szerinti fordítású *Kornél Večernji* címével. És még Kosztolányinál maradva: az *Esti Kornél* fordításához írt utószóban a könyvet fordító Kristina Peternai Andrić az *Édes Anná*ra még mint *Ana Slatká*ra hivatkozik, ám a regény horvátul már *Anna Édes* – a horvátban az egyszerű szavakban nem létező, s így az

[28] De ahogy arra Thomka Beáta felhívja a figyelmünket, ma már ennél távolabbra mutató kihívásokkal is szembesülnünk kell: „[a]z Ivo Andrić-próza nem eredeti nyelvű olvasása kivételes élménytől fosztja meg az olvasót. […] A balkáni, mediterrán, közép-európai, a keleti és nyugati civilizáció metszéspontjában keletkező, változó és transzformálódó, nyitott, keleti és nyugati hatásokra fogékony, soknyelvű, sokkultúrájú, gazdag dél-európai terep ismeretében nem a Balkán és a volt Jugoszláviák kultúráinak bonyolultsága, sokkal inkább az egyes művek későbbi, mai nemzetközi megközelítésmódja jelent különös kihívást." (Thomka Beáta, „Topográfia és retorika: Andrić másik Európája", in Thomka Beáta, *Déli témák*, 53–68 [Újvidék: zEtna, 2009], 53).

[29] A rokonság-elnevezésekre konkrét példák sokasága található a horvát nyelvben, nem mindegy például, hogy a nagybácsi, nagynéni, anyós, após anyai vagy apai ágú.

idegenséget jelölő kettős mássalhangzót és ékezetes betűt meghagyó – címmel jelent meg szintén az ő fordításában.

Esterházy Péter *Harmonia cælestisének* horvát fordításában a könyv első részében szereplő szinte állandó mondatnyitó „édesapám" helyett a *moj dragi otac* („az én drága/kedves apám") szerepel: a fordító itt epitheton ornansra változtatta az „édes-" előtagot. A fordítót menti, hogy a horvát nyelvben az „édesapám" szónak nincsen pontos ekvivalenciája, de mivel Esterházy regényében állandó jelzőről szó sincsen, talán szerencsésebb és az eredeti szóhasználatának szándékához hűbb, de legalább-is közelebbi fordítás lehetett volna a *moj tata*, amely birtokos szekezetnek ugyan valahol az „apukám" és az „édesapám" között helyezkedik el a jelentéstartománya, de ezzel a megoldással legalább az apához fűződő érzelmi túlfűtöttség indukálása elkerülhető lett volna.[30]

Darvasi László szövegei a nagyon tág értelemben vett „általános emberit" mutatják fel, Darvasi szerint újra és újra el kell mesélni a világot. Szövegeinek konnotációi és denotációi – amennyire ez lehetséges – szinte mindig egybeesnek, referenciái meglehetősen konkrétak, szűk teret hagyva az egyénenként eltérhető interpretációknak. Művei a „humanizmus mitologémáira", archetípusokra építkeznek – mint például apa és fia, férfi és nő viszonya, születés és halál, evilági és transzcendens, bűn és nyomozás – amelyek minden kultúrában és nyelven felismerhetők és nagyjából egyformán dekódolhatók. Gyakran fordul a tömegkultúra műfajaihoz, poétikájában könnyen felismerhető az úgynevezett mágikus realizmus, a „horvát borgesiánusok" fantasztikus írásainak poétikája, de Ivo Andrić és Miroslav Krleža háborús írásainak jellegzetességei is, különösen a *Szerezni egy nőt* című kötetében, amelynek horvát fordításában szinte kizárólag a címben szereplő ige homonímiájának visszaadása okozott problémát: a horvát nyelvben a „szerezni" csak „meg/beszerezni" *(nabaviti)* értelemben fordítható, így a „megírni" jelentés a fordításban elveszett. De hát legkésőbb Gadamer óta közismert és elfogadott, hogy a fordítónak minden esetben döntenie és interpretálnia kell. Darvasi könyvcímének fordítása jól illusztrálja Gadamer fentebbi kijelentése mellett Szegedy-Maszák véleményét is, amely szerint „az irodalomban a mellékjelentés a lényeg, ez pedig többnyire elvész a fordításban".[31]

Az erdélyi származású Bodor Ádám és a vajdasági Tolnai Ottó – akik bizonyos értelemben önmaguk is a közép-európai irodalom kánonépítői: Bodor elsősorban műveivel, Tolnai műveiben és műveivel – sajátos módon integrálják magukba szin-

[30] A regény fordításának több – s nem egyszer elkerülhetetlen – kulturális inadekvátságára a jelen dolgozat nem tér ki, bőséges példával szolgál Rudaš Jutka szlovén fordítást vizsgáló, és legtöbbször a horvát fordításra is érvényes megállapításokat tartalmazó dolgozatában. (Rudaš Jutka, „A fordítás[irodalom] és az irodalmi többrendszerűség", in Marko Čudić szerk., *Četvrt veka beogradske hungarologije/A belgrádi hungarológia negyedszázada*, 258–271 [Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2021], http://www.fil.bg.ac.rs/wp-content/uploads/zbornici/25gbh/14_RUDAS%20JUTKA.pdf, https://doi.org/10.18485/25bghun.2021.)

[31] Szegedy-Maszák Mihály, „A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban", in Szegedy-Maszák Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, 141–182 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 147.

te a teljes közép-európai kulturális öröksége(ke)t. Nyelvezetük és kultúrájuk Közép-Kelet-Európa: Bodornál Románia, Erdély, Kárpátalja és Magyarország, Tolnainál mindenekelőtt az ex-jugoszláv térség, elsősorban Horvátország, Szerbia és Szlovénia, valamint Magyarország nyelvének és kultúrájának sajátos summázata.

Bodor Ádám irodalmi nyelve a közép-európai „lebegő" és „basic" nyelvhasználat egyik legparadigmatikusabb példája: a *Sinistra körzet* és poétikai folytatása, *Az érsek látogatása* című művei[32] tipikusan közép-európai módon vetítik a racionálist az irracionálisra, vagy viszont: lehetetlen megfejteni az írások toponímiáját és antroponímiáját, sem a térben, sem az időben, sem a nyelvhasználatban nem találunk biztos fogódzót, a szövegek konkrét helyneveiből és személyneveiből egyfajta meghatározhatatlan általános közép-(kelet-)európai kronotoposz formálódik. A körzet lakóinak és az érseket váróknak se múltjuk, se jövőjük, sem karakterük, sem etikájuk, sem esztétikájuk nincsen, az állandó jelenben és olyan kapcsolatokban élnek, amelyek semmire sem köteleznek, mivel tárgyakként viszonyulnak egymáshoz. Mindezek a könyvek fordítását látszatra megkönnyítik, mivel nem verifikálható entitásokról van szó, másrészt ugyanezen oknál fogva a fordítóra az átlagosnál nagyobb felelősség is hárul: egy kevésbé átgondolt és kifinomult fordítás könnyen félrefoghat, elcsúszhat, behatárolt értelmeket és/vagy jelentéseket rendelhet Bodor eredeti szövegeinek megfoghatatlanságához és körülhatárolhatatlanságához. S ehhez hozzájárul még az is, hogy a horvát explicitebb nyelv a magyarnál, már csak a grammatikai nemek elkerülhetetlen használata miatt is. A fordítást ez esetben csupán az könnyíti meg, hogy Bodor szereplői a kommunikáció funkciói közül szinte kivétel nélkül csak a legalapvetőbbeket és a mindenki számára legérthetőbbeket, a fatikus és referenciális funkciókat használják. A könyvek – akárcsak Bodor novelláinak – központi és felszíni témája majdem mindig valamilyen külső esemény, amely éppen externitása vagy kvázi externitása miatt bármely nyelven jól fordítható alany-állítmány viszonyokra redukálódnak és ezekben reprodukálódnak. Mivel a horvát – a többi szláv nyelvhez hasonlóan – nem tesz különbséget a határozott és határozatlan tárgy és ragozás között, a Bodor-szövegek kifejezetten erős meghatározatlansága – például az „egy", a „vala-" előtag gyakori megjelenése – horvátul a nyelv szintjén a magyarénál csak jóval gyengébben érzékeltethető.

Tolnai Ottó írásai – Bodorral ellentétben – konkrét entitások köré építkeznek, amelyekben majdnem mindig megjelenik Jugoszlávia az olvasó számára legtöbbször illuzórikus, Tolnai számára még mindig létező, de legalábbis létezőként elképzelni igyekvő képe, annak ellenére, hogy a megváltozott geopolitikai helyzetnek teljes mértékben tudatában van. Egyfajta, a horvátok számára is ismerős nosztalgia, Tolnai esetében az ex-Jugoszlávia és a tenger iránti, kizárólag kulturális tartalmú, politikamentes nosztalgia olvasható ki műveiből. Jugoszlávia Tolnai számára metafora: a különféle vallások, kultúrák, gondolkodásmódok integrált földrajzi és mentális tere,

[32] Horvátul *Okrug Sinistra* címmel olvasható Neven Ušumović, illetve *Nadbiskupov posjet* címmel Kristina Peternai Andrić fordításában.

amelynek tartalma alapjaiban eltér az erősen politikai és gazdasági színezetű úgynevezett „jugónosztalgiától".[33] Jugoszlávia Tolnainál egy állandóan mozgásban lévő fogalom, változó határai közt megtalálható valami a Monarchiából, a mai Bécsből, Görögországból, Velencéből, Magyarországból stb. Főleg horvát, szerb, szlovén és magyar nemzetiségűek közös hazája, azoké, akik az ex-Jugoszlávia ezen a Tolnai írásai alapján majdhogynem kétpólusú (Adria és Vajdaság) területén élnek, vagy Tolnaival együtt – a szerző „Aufhebungja"[34] (Thomka) miatt – bárhol a világon, ahol intellektuálisan otthon érzik magukat. Tolnai fizikai lakóhelye a kis vajdasági város, Palics, intellektuális lakhelye Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Ranko Marinković, Slobodan Novak, Danijel Dragojević, Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Slavko Mihalić, Edvard Kocbek, Tomaš Šalamun, Danilo Kiš, Aleksandar Tišma és természetesen a magyar és világirodalom, valamint képzőművészet különböző alkotói, illetve művei. Tolnai esetében az egyes írások egyre inkább szélesedő és egymást átfonó referenciális mezői igényelnek a fordítótól nagyobb erőfeszítést és érzékeny megoldásokat.

Az utóbbi három szerző közül Tolnai nyelve áll legközelebb az úgynevezett harmadik nyelvhez,[35] sokszor úgy tűnik, mintha ez volna az elsődleges nyelve: mintha folyamatosan erről a virtuális – s Eco szerint épp emiatt ideális – metanyelvről fordítana. Tolnai és nyelve magába integrálja szinte az egész (közép-)európai kultúrát és kulturális örökséget, nyelve és a hozzá tartozó kultúra mintegy az egész európai kultúrkör összegzése, de mindenekelőtt Közép-Európáé, a volt Monarchiáé és az ex-jugoszláv területeké. Műfajai állandó mozgásban vannak, vándorolnak, meghatározhatatlanok: nincs lényeges formai és tartalmi különbség epikus, lírai, drámai és – a mintegy mindezeket összefogó – esszéisztikus írásai, „esszémagatartása"[36] (Thomka) közt. Határozottan kontúros és konkrét hiper-mikrovilágaiban a fikciót szinte nem lehet megkülönböztetni a faktuálistól, minden leírtat átszűr saját magán: mintha saját nyelvét keresné, s emiatt az állandó keresés miatt olyan nyelvet használ, amely az egyes országok kultúráján keresztül – tekintet nélkül azok nyelvi és kulturális hasonlóságaira vagy különbözőségeire – a lehető legnagyobb mértékben kitölti írásainak dimenzióit.

Szövegeiben Tolnai állandóan javítja magát, pontosít, mintha már eleve fordítás-változatok palimpszesztusának még olvasható rétegei volnának, amely variációk azért keletkeztek, mert a szerző-fordító nem biztos abban, hogy melyik változat felel meg leginkább a valóságnak és az imaginárius entitásoknak: „az ő eljárása (stílusa)",

---

[33] A titói Juguszlávia iránti nosztalgia.

[34] Az „Aufhebung" szó hegeli értelmében: egyszerre megszüntetni és megőrizni.

[35] *Tertium comparationis:* imaginárius nyelv, amely a forrásnyelvet és a célnyelvet egyaránt tartalmazza, s amely csak a fordító fejében létezik a fordítás pillanatában. (Bővebben: Eco, *Otprilike isto*, 333–337.) Ez a nyelv jelen esetben, mint látni fogjuk, gyakorlatilag egy második nyelv, ám fordítás szempontjából az eredeti mű két nyelve és a célnyelv már három nyelv jelenlétét jelenti.

[36] Az esszé sokféle és szerteágazó tudás- és ismeretanyagot felvonultató, erős szubjektivitást mutató műfaja nagy műveltséget és empátiát követel meg a fordítótól; a költészet után – vagy azzal egy szinten – a fordítást illetően a legmagasabb igényeket támasztja a fordítóval szemben.

„a monarchiának itt még van ideje (türelme)", „kis(csonka)-jugoszláviában"[37] *(Lötyöge avagy be kell-e avatkozni);* milyen kifejezést vagy szót használjon: „vékony csíkokra / hasogassa (kiolvassa) az újságot", „sikerült / mindent megmutatnia (elmagyaráznia)" *(Érzékiség gyónásom),* „Mind elhasználta (szétosztotta)" *([Miquel Barceló árnyéka] – Harmincadik);* vagy szüntelenül pontosítja a jelentést: „ki kell várnunk hogy ez a bérgyilkos (ben)" *(Érzékiség gyónásom),* „ahogy az a két csodálatos férfi / (gary cooper & anthony perkins)" *(Mi volt kérded a legszebb dániában),* „azt kérik számon / motívumaimat (metaforáimat) / hogyan sáfárkodtam velük" *(Behemperedtél-e a rózsába 2.)*[38] Ezekkel az intralingvális fordításokkal egyrészt a jelentés lehetséges, sokszor csak árnyalatnyi szóródására irányítja a figyelmünket, másrészt általuk már az eredeti mű is fordításszínezetet kap, formai szempontból hasonlóvá válik Weöres Sándor *A kézcipő* című „Schiller-fordításához", sokszor az ironikus felhangot is megőrizve. Az eredeti művel már eleve fordításízű alkotást hoz létre, amelyben megjelenik és jelentős szerepet játszik a humboldti és goethei „Fremde".[39] Ugyanakkor Tolnai a hibrid nyelvet is használja, az egyes szerb/horvát szavak magyar nyelvű szövegbe illesztésén kívül szintaktikai egységeket is találunk szövegeiben. A szereplőknek a tervezett regényébe történő bekerülésével vagy be nem kerülésével kapcsolatosan például *A pompeji szerelmesek* című könyvének több szövegében is idegen nyelvű – a szövegek átjárhatóságát is biztosító – mondatok olvashatók: „neće ući u moj roman" *(Tigristincs);* „Olivér (így, magyar helyesírással – MZ), ulaziš u moj roman", „Olivér stari, jesi u mom romanu!" *(Polgár baba és a függőleges fakír);* „Možda neće ući" *(A pompeji filatelista);* s végül a háttérben mindezek paratextusa is jelen van: Dušan Matić, a szerbiai szürrealisták egyik képviselőjének – aki többek közt a Tolnai által is nagyra becsült Tin Ujevićről, a horvát költészet egyik legnagyobb alakjáról esszét író szerző – regénycíme, a „*Najmladji Jagodić neće u roman*".[40] Ezzel a fajta hibrid nyelv-

[37] Ezeknek a pontosításoknak horvát nyelvre történő fordítása néha komoly problémákat okozhat, mivel a horvát – leginkább talán az igék esetében – a magyar két-három lehetséges, árnyalatnyi eltérésű változata helyett sokszor ugyanazt a szót használja.

[38] A következő versek horvátul is olvashatók: a *Jelencore* című antológiában, illetve a *Balkanski lovor* című Tolnai-kötetben. A *Lötyöge avagy be kell-e avatkozni* Kristina Peternai, a *Harmincadik* Darko Tomšić, a *Mi volt kérded a legszebb dániában és A költő figyelmének elterelése (kisiklatása)* Helena Molnar, a *Behemperedtél-e a rózsába 2.* Lea Kovács fordításában.

[39] Mind Humboldt, mind pedig Goethe szerint a fordítás akkor éri el célját, ha abban az idegen (Fremde) és kevésbé az idegenszerűség (Fremdheit) őrződik meg. Lásd Wilhelm von Humboldt, „From the Introduction to His Translation of Agamennon", in Rainer Schulte and John Biguenet, eds., *Theories of Translation*, 55–59 (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992); Johann Wolfgang von Goethe, „Translations", in Schulte and Biguenet, *Theories of Translation*, 159–162.

[40] Nagyjából „nem kerülsz be a regényembe/nem leszel benne a regényemben". Magyar nyelven ebben a kontextusban csak hozzávetőlegesen lehet visszaadni az *ući* (bemenni/bejönni) szónak kettős, ám az eredmény szempontjából azonos jelentését. Szó szerinti fordítása a „nem fogsz bemenni/bejönni a regényembe" lenne. Tolnai egyébként nem csak az ex-jugoszláv államok nyelvét használja a magyar nyelvű szövegeiben, mindig a legpontosabb kifejezéseket igyekszik megkeresni, mint

használattal találkozunk még a szintén vajdasági Végel Lászlónál, például az *Egy makró emlékirata*iban, amelyben az akkori egyetemisták kevert nyelvhasználatát veszi át,[41] s ezzel – akárcsak Tolnai sajátos írásmódjával – a fordítást, különösen a fordítás kulturális transzfer jellegét igencsak megnehezítő szövegeket hoznak létre.

Ami a horvát művek magyarra való átültetését illeti, az egyik legkiválóbb horvát – és majdnem kortárs – költő, Ivan Slamnig *Brodeto i kravata* című versének magyar fordításában *(Halragu és kravátli)* sem a halragu nem takarja a dalmáciai *brodeto* jelentését, sem a magyarban ritkán használt kravátli nem azonos a néha tréfásan, néha komolyan az egész Horvátországot vagy horvátságot jelképező *kravata* („nyakkendő") szó jelentésével – bár ez utóbbi esetében a fordításban egyértelműen megjelenik a félig-meddig domesztikált idegen(szerű)ség. A *brodeto* szó – amelyben, mivel olasz átvétel, minden bizonnyal véletlenül, de áthallatszik a horvát *brod* („hajó") szó – kizárólag tengeri halból készül, lehetőség szerint azok közül is az értékesebbnek tartott úgynevezett *bijela ribából* (fehér húsú hal) olívaolaj és kis tengervíz hozzáadásával. A kravatli (*kravata* – amelyről úgy tartják, hogy a horvát *[kroat]* elnevezéssel áll szoros kapcsolatban) „germanizált-magyarosított" változat, amely tartalmaz valamit az iróniából, de amelyben nem nagyon ismerhető fel a komoly felé hajló játékosság/a játékosság felé hajló komolyság,[42] a horvát irodalomban a ludizmus terminológiájával jelölt stílus- és költői magatartásforma.[43]

---

például *A pompeji fiatelista* VIII. fejezetében: „az hiányzik belőlük, ami a fejet valóban fejjé tenné: az arc. Hajdú: Biankó arc, blind face, facies rasa." Ugyanakkor soha nem megy el addig a pontig, ahol a fordítás már lehetetlen – vagy éppen a legnagyobb mértékben lehetséges –, mint például az egyértelmű referencialitást, ha egyáltalán, csak felvillantó J. Joyce *Finnegan's Wake* című művében, vagy L. Carroll *Jabberwocky* című versében.

[41] Ilyen például rögtön a regény kezdete: „menjen a fenébe a faksszal", aminek a jelentése magyarul: „menjen a fenébe az egyetemmel" volna. A szerbben és a horvátban a *faks* a fakultet (egyetemi kar) rövidítése, tehát itt többszörös problémával kell szembesülnie a fordítónak: egyrészt a „kar" szó ebben a kontextusban magyarul nem használatos, helyette „egyetemet" mondunk, másrészt, ha szerb vagy horvát nyelvre fordítják a regényt – hasonlóan Tolnai hibrid nyelvezetéhez – elvész a regény kulturális „elkülönböződése", a „magyar" faksz szót nincs mivel helyettesítse a két nyelv.

[42] Amely tulajdonságokra kiváló példa Slamnig versén kívül Marijan Bušić *Kravata oko pulske Arene* című installációja, a pulai Aréna köré kötött hatalmas piros nyakkendő. („Oko pulske Arene svezana najveća kravata na svijetu", *Index.hr*, hozzáférés: 2022.10.08, https://www.index.hr/vijesti/clanak/oko-pulske-arene-svezana-najveca-kravata-na-svijetu/165154.aspx; *Kravata oko Arene*, hozzáférés: 2022.10.08, https://www.youtube.com/watch?v=5ipOOXlMfgg&ab_channel=AcademiaCravatica.)

[43] A ludizmus a fentieken kívül igen gyakran fordul – a fordítást komolyan megnehezítő – szójátékokhoz. A „poiesis ludizmusának" talán legfontosabb vonásai, hogy illuzórikus jellegük miatt a kapott összbenyomás legtöbbször finom parodisztikus vonásokat is hordoz. A művek egyszerre több nyelvi szinten kódoltak, a referencialitás és az areferencialitás határán vannak, egyazon időben globálisak és lokálisak, egyetemes és nemzeti kultúrafüggők és -bekebelezők, tradíciókövetők és újítók, játékosan komolyak és komolyan játékosak. Boro Pavlović, a ludizmus egyik legismertebb költője szerint „a vers nem születik, hanem megtörténik"; a vers a szavakban, s nem a gondolatokban jelenik meg, a szavakból, s nem a gondolatokból bukkan fel – s ezek a szavak levegőt követel-

A poiesis ludizmusában az archaizálás és a dialektusosság (mint például Slamnig *Navek je nekak bilo* című versében – *Valahogy vót azér*)[44] mellett szinte hagyománynak nevezhető a hibriditás, az idegen nyelvi elemek, sokszor teljes szintaktikai és szemantikai egységek, szövegrészletek átemelése, illetve beágyazása a versbe. Amennyiben idegen nyelvű teljes szemantikai egységet emelnek be (például Slamnig *Alba* című versében), fordítására nincsen szükség, amennyiben szórvány vendégszövegként szerepel – mint például a *Pjev za Feniksa* (Ének a Főnixért) című Josip Sever-versben, amelyben a szerző nemcsak grafémákkal és fonémákkal, de még a saját nevével is játszik – fordítása szinte lehetetlen: „iks und tot / severus gott / (latinsko-gotički motto) // *ako je strogi bog ili severus gott / za ptic u feniks pticu* što *kaže niks frštee / za svoje uskrsnuće svoj pepeo i sjaj / iks und tot il smrt i nepoznato…*"

Kontextualizált idegen nyelvű vendégelemekkel a horvát költészetben talán a fentebb említett Ivan Slamnig verseiben találkozunk a leggyakrabban. Az egyúttal a ludizmus egyik forrásaként is szolgáló idegen nyelvű elemek hol a vers igényelte módon az adott nyelven (pontosan) el nem mondható legalább részbeni elmondása, hol az adott poétikai keretek közt kifejthetetlen kifejtése miatt jelennek meg. A szerelmesek hajnali kényszerű elválására műfajilag is utaló *Alba* című vers első sorát egy angol gyermekversből, a másodikat egy 19. századi német nyelvű egyházi énekeskönyvből emelte át a szerző, míg a harmadik sor egy sevdalinka[45] kezdő sora, s az utolsó – „Akarod/Akarsz még egyszer? Hát rajta!" – Slamnig poénja, amely a szexuális allúziója mellett a gyermekvershez visszacsatolva zárja be a lényegében fordítható, de funkcionálisan vissza nem adható sorok egymásutániságának körét:

*To bed, to bed, my curly head,*
*wir müssen uns jetzt scheiden,*
*jer zora rudi, dan se bijeli.*
*Hoćeš još jednom? Hajde.*[46]

*

nek maguknak. „A verset nem írják, hanem vadásszák. Elkapják. A vers vár. Megvár. A versnek mindig megvan a teste, a vers a maga homályosságában válik igazán világossá." (Boro Pavlović, „Slika, zvuk, stih", Boro Pavlović, *Ljepota riječi*, 53–96 [Zagreb: Disput, 2006].) A ludizmusról és fordításáról bővebben lásd Medve Zoltán, „A poiesis ludizmusa", in Marko Čudić szerk., *Četvrt veka beogradske hungarologije/A belgrádi hungarológia negyedszázada*, 229–250 (Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2021), https://doi.org/10.18485/25bghun.2021.ch12; hozzáférés: 2022.08.06, Index of /wp-content/uploads/zbornici/25gbh (bg.ac.rs).

[44] Ízelítőül csak a második versszak: *„Akárhogy vágtak minket, / valahogy vót azér, / a szilva mindig kék vót, / a tojás meg fejér"* (Csordás Gábor fordítása).

[45] A boszniai muzulmánok szerelmes éneke.

[46] A vers angol és német nyelvű sorai – mindkét nyelvnek hagyományosan kissé más pozíciója és funkciója van a horvát nyelvben, mint a magyarban – nyilvánvalóan nem fordítandók. A harmadik, horvát nyelvű sor műfaji-kulturális vonatkozásai miatt más nyelven csak részben lehet adekvátan

A Darvasi-könyv címének fordításakor hivatkozott Szegedy-Maszák-idézet gondolatmenete azzal zárul, hogy a magyar fordításokban a mellékjelentések valami miatt nem tudnak létrejönni. Úgy tűnik, hogy ez két egymáshoz közeli irodalom és kultúra esetében fokozottan érvényes: a globális hasonlóságok mellett szükségszerűen megjelennek a specifikus jellemzők, amelyek sokszor ebből a kultúraközeliségből ágaznak ki. A közép-európai térség sok mindenben összemosódó kultúrája miatt érzékenyebb a kisebb, nemzeti kultúrák globális képtől való modulációinak, néha határozott különbségének felmutatására. A horvát–magyar viszonylatban a két, eltérő családhoz tartozó nyelv hordozta kultúra eleve kisebb-nagyobb különbséget mutat a globális – elsősorban externális, történelmileg determinált – hasonlóságon belül. A hasonló kultúrák fordítása, illetve a hasonló irodalmak kulturális transzfere tehát, ahogy azt a benjamini cserép-hasonlatból kiindulva is remélhetőleg érzékelhető volt, meglátásom szerint bonyolultabb feladatokat ró a fordítóra, tőlük szofisztikáltabb megoldásokat igényel, mint a távolibb kultúrák fordítása. S amennyiben ez az igény teljesül, az ilyen, hozzánk közelebbi művek első lépésként a magrisi „kisvilágirodalomban", jobb esetben ennek irodalmi kánonjában is el tudják foglalni az őket megillető helyüket.

dekódolható és kódolható, az utolsó, mindenekelőtt a két idegen nyelvű sorral kontrasztos egyetlen eredeti slamnigi sor poén jellege így egyrészt az előtte lévő idézet líraiságával való szembenállásának kollokvialitásából, másrészt pedig a vers kezdetéhez való visszakapcsolásából következik.

# KÖLTÉSZET ÉS SORS

## – Bari Károly összegyűjtött verseiről –

Kelemen Zoltán
Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, habilitált egyetemi docens

kelemen.zoltan@szte.hu

ORCID 0000-0001-7155-2679

Poetry and Fate
– The Collected Poems of Károly Bari –

The study introduces Károly Bari's oeuvre through his book *The Adoption of Immobility: Collected Poems, Prose and Artworks 1966–2018*, published in 2019. It uses not only poetics, but also ethnographic, artistic, translation and critical approaches. At the turn of the millennium, the global, Hungarian, and minority Roma culture went through a significant transformation, which is still ongoing. Many of the categories and definitions used to describe this culture are potentially disappearing or have already disappeared. The phenomena and question of the canon has become more nuanced, as well as the definitions of minority-majority cultures and of the world literature. Yet the purified aesthetic forms of Bari's poetry do not depend on these definitions. This can make the analysis of the works more difficult, but it also offers a chance to create new critical voices and directions.

**Keywords:** free verse, related arts, volume plan, poetry cycle structure, millenial Hungarian poetry, translation

*„Szuterénbe*
*kényszerült*
*a költő is*
*nemszűnő panaszával:*
*én soha nem mehetek a vershez,*
*mindig a vers jön el hozzám.”*[1]

Ha egy költőnek még életében összegyűjtött versei jelennek meg, akkor a magyar irodalom körében talán először Weöres Sándor *Egybegyűjtött írások* című háromkötetes munkája juthat az olvasó eszébe.[2] A vállalkozás az életmű teljességét hivatott reprezentálni, így általában a művész egyéb – nem feltétlenül lírai – alkotásaival egészül ki. Ráadásul a kötetek többnyire nem az életmű lezárultát jelzik. Weöres példájánál maradva elegendő arra utalni, hogy a mára már klasszikussá vált *Psyche: Egy hajdani költőnő írásai* két évvel az *Egybegyűjtött írások* első megjelenése után látott napvilágot. A gyűjteményes kötetet jó két tucat későbbi Weöres-mű követte, még a művész életében. Bari Károly 2019-ben megjelent *A mozdulatlanság örökbefogadása* című kötetével azonban mintha más lenne a helyzet. Alapos filológiai háttere tartalmazza Bari műveinek és a művekről írt kritikáknak és tanulmányoknak a bibliográfiáját. A rendkívül szépen és igényesen kivitelezett kötet kiváló minőségben adja közre a képzőművész Bari munkáinak reprodukcióit, végül, de nem utolsósorban legutóbbi verseskötetének hangoltságával, de főként annak címével együtt,[3] mintha az életmű lezárulását sugallná a vállalkozás.

Egy összefoglaló költészeti gyűjtemény esetében az is óhatatlanul felmerül, hogy melyik az a része az életműnek, amely *nem* került bele a kötetbe. Ezúttal úgy tűnik: a szerző világosan kijelöli a mű tartalmi határait, bár a „prózai írások” kitétel elsőre félreérthető lehet az alcímben, hiszen prózai írásainak nagy része nem szerepel a kötetben (jelentős néprajzi munkásságára, az ehhez kapcsolódó egyéb – például pharrajimos[4] – kutatásra, vagy a *Bari Károly költő, folklórkutató interjúk, recenziók és más írások tükrében* című kötetre kell itt utalni).[5] Ahogy egyébként tiszteletet

[1] Bari Károly, *A mozdulatlanság örökbefogadása: Összegyűjtött versek, prózai írások és képzőművészeti alkotások 1966–2018* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019), 204–205. A továbbiakban: BKÖV.

[2] Az első kiadás valójában kétkötetes volt. Székely Magda szerkesztésében jelent meg a Magvető Könyvkiadónál, 1970-ben. Öt évvel később, Steiner Ágota gondozásában látott napvilágot a három kötetes változat, melynek a ’80-as évekig még több javított, bővített kiadását jelentette meg a Magvető Könyvkiadó.

[3] Bari Károly, *Csönd* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2017).

[4] A náci népirtás, a holokauszt roma elnevezése.

[5] Kecskés József, szerk., *Bari Károly költő, folklórkutató interjúk, recenziók és más írások tükrében* (Gödöllő: Petőfi Sándor Művelődési Központ, 1999).

parancsoló mennyiségű, minőségű és változatos merítésű fordítói munkássága sem.[6] A „prózai írások" kifejezés valószínűsíthető szerzői szándék szerinti értelmezésével azonban feloldható ez a látszólagos ellentmondás. *A mozdulatlanság örökbefogadása* kötetben szereplő prózai munkák első olvasásra elegyes műfajúak: kiállításmegnyitó, kötetrecenzió, kötetajánló és öninterjú egyaránt található benne. Ezek a munkák azonban legalább kettős gyökérrel, organikusan kapcsolódnak egymáshoz: nyelvezetük szépirodalmi, néhol már-már lírai, de ami talán fontosabb: végső magjuk, mélyükön megbúvó értelmük a költészet létének, értelmének, szerepének kutatása. Ez utóbbi miatt szinte *ars poetica* vagy személyes poétikai műhelybeszámoló, vallomás mindegyik kötetbe felvett „prózai írás."

Bari Károly az 1985-ös *A varázsló sétálni indul* című kötetével[7] kezdte el azt az alkotói-szerkesztői gyakorlatot, amely a magyar irodalomban már az *Új verse*ket jegyző Ady óta ismert: a versek ciklusban, együvé szerkesztve többek, mint puszta gyűjtemény. Egy vers meg még egy vers az több lesz, mint két vers. Ehhez a szigorú szerkesztési elvhez tartozik az is, ahogy Bari azóta szinte kötetről kötetre újraértelmezi műveit, az újabb kiadásokban többé-kevésbé eltérő poétikai környezetbe helyezi őket, ez alól talán csupán a *Csönd* (2017) kivétel, amelyben hosszú ideje először kizárólag új versek szerepelnek. A 2019-es gyűjteményes kötet anyaga meglepetésekkel is szolgálhat. Első és harmadik ciklusa *(Hegedűk vijjogásából; Sárkányfejű május)* következetesen a két első Bari-kötetből építkezik,[8] a második viszont, melynek címe is megegyezik a bemutatkozó kötet címével, kötetben eddig kiadatlan, csak folyóiratokban megjelent,[9] átszerkesztett vagy átírt, új címmel ellátott verseket is tartalmaz, valamint minden bizonnyal olyanokat, melyeket a Kádár-rendszer cenzúrája miatt nem lehetett akkor kiadni. A következő csoport a *Gyermekversek,* melybe bekerült az első kötetben önálló, cikluson kívüli helyzetben szereplő *Mese,* a *Csoszrekár a varjúkirály* (először *A varázsló sétálni indul* kötetben jelent meg), valamint *Az ezüstcsengő,* mely eddig csak a *Kincskereső* 1979-es 6. számának belső borítóján volt olvasható és *A kibereki vásár,* mely a *Vrana Mámi mesél* című antológiában látott napvilágot.[10] A *Betűképek és képversek* ciklus kicsit módosított sorrendben tartalmazza a *Díszletek egy szinonímához* kötet teljes anyagát.[11] Továbbra is az első

---

[6] Bari Károly, *A pontos hely: Műfordítások a kortárs külföldi költészetből* (Budapest: Cégér Könyvkiadó, 1993), illetve Bari Károly, *Hárfarozs: Műfordítások a kortárs külföldi költészetből* (Budapest: C. E. T. – Belvárosi Könyvkiadó, 2008), utóbbi kötet az 1993-as javított, bővített kiadása.

[7] Bari Károly, *A varázsló sétálni indul: Válogatott és új versek* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985).

[8] Bari Károly, *Holtak arca fölé* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970); Bari, *Elfelejtett tüzek* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973).

[9] Mint például a *Cigánydal éjszakai hegedűre,* mely a *Tiszatáj*ban jelent meg (24, 6. sz. [1970]: 534).

[10] Bársony János és Daróczi Ágnes, *Vrana Mámi mesél: Roma népismeret az általános iskolák 1–4. osztálya számára,* illusztrálta Bari Károly és Kállai Henrik (Budapest: SuliNova, 2005), 75.

[11] Bari Károly, *Díszletek egy szinonimához* (Párizs–Bécs–Budapest: Magyar Műhely, 1994), számozatlan oldalakkal – *K. Z.*

két gyűjtemény gazdag anyagából építkezik a *Félnek a szótól* verscsoport, két apró, de lényeges módosítással. A címadó költemény *Cigánytörvény* címmel jelent meg az *Elfelejtett tüzek*ben, s az utolsó, *Kórházi látogatás: A varázsló sétálni indul* válogatásból származik. Bari Károly jelentős hallgatás, illetve elhallgatás után kiadott harmadik kötete, *A némaság könyve*[12] adja a következő ciklusokat. A *Motyogva* szinte sorrendi változtatás nélkül követi az 1983-as kötet anyagát, s akárcsak ott, itt is cikluson kívüli, külön helyre került *A páva története* prózavers – lírai elbeszélés is. A *Másnap* című ciklus is a harmadik versgyűjteményből építkezik, de a Máriusznak írt két gyermekvers mögé a költő még beillesztette *A varázsló sétálni indul: Téli napló* című versét, így a verscsoport komor hangulatát kevéssé oldhatja fel a két gyermekvers. Az *Azonosítás* ciklus hűen követi az 1985-ös válogatáskötet újabb verseket tartalmazó, azonos című verscsoport szerkezetét, míg az utolsó, *A befejezetlen tenger,* címével értelmezi újra a *Csönd* összképét. A költeményeket a külön kiemelt *Öninterjú* és a *Prózai írások* gyűjteménye zárja, majd a *Képzőművészeti alkotások* reprezentatív, az egész életművet felölelő anyaga következik. A kötetet az *Utószó* és rendkívül alapos bio- és bibliografikus anyagok teszik teljessé.

*A mozdulatlanság örökbefogadása* kezdőverse a Bari költészetét ismerők számára minden bizonnyal jelentőséggel bíró *Vers* című négysoros, mely – bár „csak" a második kötetben jelent meg, mégis összefonódott a költő indulásával. A szerző komoly kanonizációs szándékának tűnik, hogy az egész költői életmű sűrített foglalataként értelmezze az olvasó. A Bari verseit a *Winter Diary*[13] című gyűjteményben többekkel együtt fordító Endre Farkas így számolt be a *Vers*sel kapcsolatos első benyomásairól:

> Bari négysoros versére visszatérve: rövid, a címe *Költészet* – elhatároztam, hogy lefordítom. Tetszett nekem az elképzelés, hogy egy verseskötet versről szóló költeménnyel kezdődik, vonzotta posztmodern érzékenységemet. Azt sugallta, hogy az önreferenciális kezdet saját egzisztenciájának tudatos tükrözése. Mi több, a cím, amelyet elég könnyű volt lefordítani, azt sugallta, hogy a versben talán benne lehet költészet-meghatározásának és esztétikájának kulcsa. Talán még manifesztum is lehet.[14]

A költő a költészetbe vetett hitének, pontosabban magának a költészet öntörvényű voltának van kiszolgáltatva. Szavai örökkévaló műalkotások, túlélik őt, „haláltalanok." Ez a hit a *Kínom indított útnak* című versben „megátalkodott", magányba taszítja a

[12] Bari Károly, *A némaság könyve* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983).

[13] Károly Bari, *Winter Diary: Poems,* ed. Dezső Benedek, trans. Dezső Benedek, Endre Farkas, and Laura Schiff (San Fransisco: Mercury House, 1997).

[14] Endre Farkas, „Bari Károly költészetének fordítása", ford. Kelemen Zoltán, in Kelemen Zoltán, szerk., *„Gagyog, s ragyog": Magyar irodalom közép-európai kontextusban* (Szeged: Universitas–Szeged Kiadó, 2012), 159.

lírai alanyt.[15] A költészet a hétköznapi emberi lét feladására kényszeríti a művészt. A vers harmadik sora roma nyelven íródott, nincs lefordítva, kétnyelvűségével nagy hatású, feszített értelmű közléssé változott a költemény. Az sem véletlen, hogy éppen ez a sor adta nevét a Kalyi Jag zenekarnak, akik a magyarországi autentikus roma népzene első és talán máig legjelentősebb tolmácsolói. A költemény a 21. századi magyar irodalomban nemcsak értelmi, de érzelmi örökséget is hagyományoz. Egy tizenhét éves fiú alkotása áll programadóként és életműösszegzőként egy hatvanhét éves költő életműve bevezetőjéül. Az éjszaka kimondásával kezdődik a rítus, mely maga a költészet. Endre Farkas az idézés-megidézés kifejezést használta a fordításról írott esszéjében, ezen a ponton a felidézés kifejezés is jogosult lehet. Az invokáció, a múzsa megszólításával egyúttal az olvasót is megszólítja, meghívja a lírai alany.

A *Viharok* a szerző megítélésében minden bizonnyal jelentős költemény, mivel – bár a gyűjteményes kötetben elsőbbségét és kiemelt helyzetét elvesztette a *Vers*sel szemben – ez a nyitány után következő alkotás. A hit ezúttal is fontos, a léthez szorosan hozzátartozó (azt értelmező?) tett-tapasztalat. A lírai alany úgy emlékszik felmenőire, gyermekkora szereplőire, mint akik a sorsra tanították. A sors, mely Bari későbbi költészetében és prózai költészet-meghatározásaiban különösen fontossá válik, már itt sem eleve adott, hanem ki kell harcolni. A műveket nagyrészt ihlető mesék kútfeje a már halott nagyanya, aki a hagyományokban és az álmokban él tovább, mint közösségi bölcsesség. Bari kendőzetlenül, eufémizmus nélkül veszi át a roma mesefolklór anyagát, mint például a *Cigánysor* című versben a női testcsonkításokkal kapcsolatos elbeszélői hagyományt.[16] A csonkítás és megvilágosodás, csonkítás és misztikus újjászületés buddhista vallásfilozófiai és roma népmesei jelenségét köti össze és gondolja újra a *Pi-kuan* című vers.[17] Interjúkban, rövidebb prózai művekben a költő szívesen vallott a tájszavak iránti hűségéről is. Ezek a szavak verseiben tovább gazdagítják a mesei-mágikus világot, melyet oly gazdagon fest.[18] Általában elmondható, hogy a Bari-életmű első szakaszában született rendkívül erőteljes képiségű látomások olyan szorosan kötődnek egy átesztétizált etnografikus hagyományhoz, hogy szinte leíró néprajzi elemzést lehetne adni róluk. Erre jó példa a *Vándorcigányok* pannója, mely a romák nomád létének gyökerére tapintva fogalmaz meg általános

[15] BKÖV, 29.

[16] BKÖV, 118. Vö. Kelemen Zoltán, „Mint madarak", in Kelemen, *Szélkönyvek: Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban,* 77–162 (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2007), 103, 129.

[17] BKÖV, 126–127. Marie-Louis von Franz szerint a kezek levágása a mesékben a visszavonult élet női szimbolikája. A kéz ördögi csonkolása a szimbólumok szintjén nem büntetés, hanem annak a jele, hogy a hősnő a sátánnal, a gonosz erőkkel való szövetség megkötésének elkerülése érdekében lemond az aktív, tevékeny életről. Nem véletlen, hogy a csonkolás minden mesében összefügg az erdőbe való visszahúzódással, a remeteséggel. Marie-Louise von Franz, *Női mesealakok* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 114, 121–122, 124, 127–128, 133, 247–248.

[18] Ilyenek *A mozdulatlanság örökbefogadása* kötetben például a hajkál ('szekeret, állatot hajt'), kígyóhagyma ('medvehagyma'), gerhegő ('köhögő'?), korkotyínoló ('kuruttyoló'). BKÖV, 125, 140. Erről többet *Öninterjú*jában mond el: uo., 217.

kijelentéseket szürreális nyelven, melyet Bari következetes építkezéssel hoz létre (a cigányok isteneiket viszik a szekéren, asszonyaik az utak tündérei, hétpecsétes íratlan törvényeiket őrzik). A rontások, babonák imaginárius világába ugyanakkor az üldöztetések tényszerű tapasztalata is beépül. Ám például az *Éjszaka* egyetlen szuggesztív villanásban fog össze álmokat, félelmeket, gyászt, szeretetet és panaszt. A *Cigányok sírjánál* pedig a halott ősök a természettel eggyé válva oldódnak fel a mindenségben. A költői képalkotásra mégis az egyik legjobb példa talán az *Árvák árvája* című versben olvasható, ahol nem a mondat szintű elsődleges értelem, vagy nyelvi jelentésösszefüggés miatt jön létre a költői kép, hanem az elvont szép felmutatása okán:

> … hóbafojtott hegyeken
> táncol a szél, málnaszemű medvék
> barlangjai előtt, ahol leányok hajából szőtt
> sámánköntöst rejtettek föld alá pirkadat-arcú
> cigányok…[19]

Ugyanitt az anya megszólítása a magyar és roma népdalok szegénylegény-betyár nótáinak és a népmeséknek világát, a folklór szürrealitását imitálva viszi át a költői szólás felelősségének megénekléséig.

A magyar nyelvű költészeti hagyományba jelentéses módon helyeződik be a *Mise Dévláért* című költemény. Nemcsak babonákat őriz, de mítoszokat teremt újra a mesei-epikai hagyományból a lírában. A versben előforduló zászló lehetne már az 1971-ben az I. Roma Világkongresszuson elfogadott, mostanra széles körben ismertté vált roma zászló, de talán inkább valamely egyházi zászlóról, vagy olyan, útszéli fákra, kútgémre tekert kendőről lehet szó, mellyel a romák évszázadok óta üzennek egymásnak. A központozás önkényes alkalmazása miatt is többértelműek, sűrített értelműek a sorok. Dévla, a mise és ezáltal a költemény megszólítottja, a felajánlás kedvezményezettje, az Isten. Ez az Isten azonban közvetlenül a cigánysággal azonosítódik. A mise mint műfaj nem a „cigány" költeményt dedikálja, hanem a cigányoknak, a cigány hagyományoknak, a kultúrának *ajánlott* misét. Ugyanolyan művészi felajánlásról van szó az irodalomban, mint a zeneművészetben Brahms (német nyelvű) *Ein Deutsches Requim*je, vagy Liszt Ferenc *Szekszárdi, Esztergomi* és *Koronázási miséi*, melyek az első kivételével a nemzeti öntudatra ébredés – öntudat, megőrzés és a kulturális ébredés – és erősödés indikátorai is voltak. Másrészt az olvasó nem feledkezhet meg Baka István *Szekszárdi mise* című novellájáról, melyben pontosan a nemzeti érzelmek-felhangok kérdőjeleződnek meg, egyrészt a túlzott hangsúlyozás, másrészt a művészet és az emberi lét ontológiai alapvetése kérdéseinek elsőbbsége miatt.[20] Séner Jánosnak, a Baka-elbeszélés főhősének Liszt Ferenc szellemével folytatott lázbeszéde során fel kell ismernie, hogy a művészet valójában min-

[19] Uo., 113.

[20] Baka István, *Beavatások* (Budapest: Pannon Könyvkiadó, 1991), 29–66.

den kicsinyes emberi, személyes elképzelést vagy vágyat maga mögé utasít, s csak azok a művelői nem dilettánsok, akik ezt alázattal tudomásul veszik és még sértődéseikről is lemondanak. Ugyanez a pártatlanság Bari versének is az alaphelyzete. A költemény lehetséges középpontjában a cigányok teste hangszerré válik, s ami megszólal, a zene, az maga a sors. Irodalom és zene Baka és Bari művében egyaránt összehasonlító értelmezés tárgyává válik. A *Mise Dévláért* költemény íve a nemzeti ébredés hagyományaitól a művészet nemzetek és nyelvek felettiségének a tapasztalatáig tart, melyre Liszt Ferenc ébreszti rá lázálmában Séner Jánost. Bari Károly műveiben a versszakokon átívelő mondatszerkezetek olyanok, mint a roma népdalok hosszan kitartott sorai-hangjai. *Nagyapám* című verse hangulatilag párhuzamba állítható Nagy László *Rege a tűzről és jácintról,* valamint *A sasorrú temetése* című verseivel. A halál visszafordíthatatlanságát, a halottak visszatérhetetlenségét több Bari versben is a csiganyál szimbolizálja.[21]

A gyűjteményes kötetben a *Hegedűk vijjogásából* című hosszúvers lett az első ciklus címadója. Erőteljes mitikus-látomásos-erotikus képekben kap ábrázolást a cigánylét, a babonák közül az útra történő pénzdobás motívuma akár kötet- vagy ciklusszervező is lehetne. A zene és a mesei hagyomány a nagyanya szimbolikájával a cigányság talán máig meglévő társadalmi helyzetét (pl. putriban lakni)[22] egyszerre foglalja lírai vízióba. A jövő kötelesség: a lírai alany helyett is „menjenek táncba" cigány testvérei, vigyék tovább a cigányok sorsát. Az egykori második kötet *Sámánsírás* ciklusában jelentkezik először, a 2019-es kötetben, a *Kocsmák* című versben a Táltos jel, melynek a roma hagyománnyal való kapcsolatáról másutt már volt szó.[23] Ebben a szövegkörnyezetben a táltos egyelőre mintha általában az elpocsékolt tehetségre utalna. Később a *Táltosfiú* című költemény is inkább a fogság, a kudarc és az elhallgattatás-elhallgatás verse, a táltos hagyományhoz nem kötődik,[24] hacsak abban a történelmi értelemben nem, hogy a kereszténység felvétele (egy új hatalmi rendszerbe tagozódás) után a magyarság samanisztikus hagyatéka pusztulásra-hallgatásra ítéltetett. A *Száműzetés* című versben a „felségjeles dobot" összetétel egyszerre utalhat Magyarország kisebbségi és többségi rétegének hagyományára is.[25] Magyar és roma kocsmázó népdalokból egyaránt ismert szövegtöredékeket használ a *Kocsmák* („részeg vagyok, anyám, hazamenni / nem tudok […] hej, leányok, ki csókol meg, / anyám házáig ki kísér el?").[26] Valószínűleg itt bukkan fel először Bari költészetében a varjúkirály, de nem feltétlenül azonosítható a későbbi mese Csoszrekárjával, nem szomorú-borongós, inkább nega-

[21] Bari Károly, „Cigányok sírjánál", in BKÖV, 14; Bari, „Nagyapám", in uo., 19.

[22] Lásd például Bari Károly, *A cigányokról: Bevezetők, előszók, tanulmányok és interjúk, valamint képek az életútról, kezdettől a jelenig* (Budapest: Cigányságkutató Intézet – Romano Instituto Alapítvány, 2020), 214, 17–18. kép.

[23] Kelemen Zoltán, „Mint madarak", in Kelemen, *Szélkönyvek: Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban* (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2007), 77–162.

[24] BKÖV, 109.

[25] Uo., 143.

[26] Uo., 24.

tív jelentést közvetít. A következő két vers a családé, a *Reátok terítem* megszólítottjai a megszólaló testvérei, a vers zárlatában visszatér az ing (pontosabban egyetlen ing), melynek szimbolikája viszonylag gazdag a roma kultúrában, és talán a jóléthez, anyagi biztonsághoz kötődik.[27] A második mű megszólítottja az édesanya *(Anyám),* ahogy a *Rekviem* is anyasirató.[28] A *Kínom indított útnak* című versben a samanisztikus hagyomány újra megjelenik, a lírai alany sárkányként száguld a héthatárba. Mindez a nyugati-európai sárkánymítoszokhoz képest egyedi, és csak a Keleten (így Belső-Ázsiában vagy Kínában) meglévő sárkányelképzelést követi, mely megint csak a samanizimushoz kapcsolható: a sárkány nem szükségszerűen gonosz, segítő is lehet. A magyar és a roma mesék hősét „sárkányok nevelik", samanisztikus képességeit közvetlenül a táltos sárkányoktól kapja.[29] A sárkányok rokonai a hősnek, nősülés útján, akárcsak Berki János *Vas Laci* című meséjében.[30] Vas Laci násza a sárkány aranyhajú lányával hierogámia a kozmosz ősi, khthonikus erői és az emberek között.[31]

A *Holtak arca fölé* ciklus versei értelmezhetőek úgy, mint az eredeti, falusi közösségéből elkerült ifjú költő ártatlanságának elvesztését megéneklő stációk. A *Város* című költeményben megjelenő létidegen nagyváros, mint a fájdalom nem szűnő forrása az expresszionista költészeti, sőt képzőművészeti hagyományokhoz kapcsolható ugyan, de ebben a verscsoportban jelennek meg a holokaussztal és a kommunista diktatúra szabadságlehetőségeivel kritikusan foglalkozó művek is. A *Zsandár-szemű versekkel* címváltozása (eredetileg *Éjszaka a Sárga Házban* címmel jelenhetett meg) már jelzi az elmozdulást, valójában József Attila *Levegőt!* című versének „Számon tarthatják, mit telefonoztam" sorával vonja meg Bari a párhuzamot:

> … iktassa be valahová
> ezt is, doktor, mert itt mindent
> följegyeznek, ha nem tudná, minden
> szavam, mozdulatom, a virágot köhögő tavasz lázát
> a szívemmel: piros lázmérővel
> figyeltettem.[32]

A vers kicsengése a szabadságba vetett hitben bizakodó, mégis keserű. Bari Károly költészetének zeneisége, általában a költészet viszonya a zenéhez fontos szerkezeti elem. A megidézett zene szimbólumként viselkedik a *Cigánydal éjszakai hegedűre*

---

[27] Ilyen értelemben lásd Krúdy Gyula, „A vadevezős megtérése: Az ódonságok városában", in Krúdy, *Szindbád,* szerk. Kozocsa Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1975), 497–501.

[28] Az anyák megéneklésének fontosságáról a magyarországi roma költészetben lásd BKÖV, 92.

[29] Lásd például: Szapu Magda, *Mesemondó és közössége Kaposszentjakabon* (Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1985), 67.

[30] *Szalonnafa: Varsányi cigány népmesék,* elmondta Berki János és családja, gyűjt., utószó Görög Veronika (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 22–24.

[31] Uo., 25.

[32] BKÖV, 34.

García Lorcá-s hangulatú versben. Hangszerek és zene fontos jelölő szerepben vannak a *Fehér füveken meghálni* Hieronymus Boscht idéző látomásában is.[33] De ide sorolható a *Beat* című költemény is, melyben a fiatalság életélménye – az erotika, az erotikus tánc, a mámoros ivás és az emancipáció – akár a hagyományok és az anya, a család emlékének tagadásaként is értelmeződhetne, ha kiszólásaiban nem maga a vers figyelmeztetne arra, hogy a lírai alany mindent ezeknek a mámorosan megtagadni vélt hagyományoknak köszönhet, paradox módon ezt a verset is. Az ellenséges, irigy, a megértést elutasító világba vetett költő szimbólumává válik a címszereplő a *Báthori Erzsébet híre táncol* költeményben, mely a csejtei várúrnő hagyományának azt az ágát támogatja, amely szerint irigységből, birtokai megszerzése miatt, ártatlanul vádolták be rosszakarói az arisztokratát. Bár a fekete szív, valamint a vér és a fürdő képe nyugtalanítóan többértelművé teszik a verset: mintha a címszereplő szenvedné el mindazokat a kínokat, melyeknek kicsikarásával megvádolták.

Átmenet nélkül, a *Hazánk* című verssel kezdődik az a ciklus, amelyik a diktatúra, genocídium, hallgatás, mártírium és gyávaság témaköreit vizsgálja. A *Hazánk*ban rajzolt Magyarország-kép a tehetetlen, leigázott, erkölcsileg-lelkileg megtört nép-nemzet képét mutatja, a közös, „hajlongó sors"-ot, melyet végül hamuvá átkoz a költő, de része marad annak. Ismét csak a sors Bari-féle szigorú, megharcolandó fogalmával szembesül az olvasó. Ez a sors azonban a szolgai megalkuvásra rendeltetett, a *Petőfi* mártír költőjének hagyományával kezdeni mit sem tudó közösség sorsa, akinek fölösleges, de letehetetlen teher és büntetés Petőfi öröksége. Ezt a gondolatmenetet tetőzi majd be a híressé vált *Vajda János közkatona imája a gyóntatószékben Petőfi Sándor halhatatlan lelke előtt* című versével Bari. Könnyű lenne *Az Ítélet Napján* és a *Körmenet* című műveket istenes versekként értelmezni, főleg ebben a szövegkörnyezetben, azonban éppen a második vers teszi világossá, hogy továbbra is a Kádár-rendszer Magyarországának könyörtelen objektivitású szellemi látleletét adja a költő. Nem tudható, ismerte-e ebben az időben Bari Károly Alekszandr Iszajevics Szolzsenyicin műveit, de szakrális ünnep és profán, ateista, istentagadó hétköznap találkozását hasonlóan dolgozza fel, mint az orosz művész *Húsvéti körmenet* című novellája.[34] Visszahúzódó, elnyomott szakralitás és tomboló, erkölcsi mérték nélküli szekularizált, ugyanakkor féllegálisan támogatott-tűrt vandalizmus és erőszak elegyéből gyökértelen, vak társadalmak, irányíthatatlan kataklizmák erednek. A *Körmenet* minden bizonnyal sokat köszönhet a költő néprajzi gyűjtéseinek, tapasztalatainak is. Ezt a feltevést erősíthetik a versben felbukkanó májusfák, „mária-arcú-zászlók". Még az sem kizárt, hogy az alapélmény az 1972-es máriapócsi búcsú volt.[35]

---

[33] Uo., 163–164.

[34] Alekszandr Szolzsenyicin, *Húsvéti körmenet,* ford. Árvay János et al. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994), 313–320.

[35] Erdélyi Zsuzsanna *Gondolatok a rítusénekekről és műfaji kapcsolataikról* című tanulmányában ír arról, hogy 1972. szeptember 10-én találkozott először Bari Károllyal, a máriapócsi búcsún, s a költő már akkor végzett etnografikus gyűjtést, de szülőfaluja néprajzi anyagát – hiedelemvilágát is

A vers rendkívül összetett, komplex világa látomások sora, többrétű szimbólumokkal, mint például a három pusztulás fölött síró-rívó holló, akik roma, erdélyi magyar, román mesekincsből is eredeztethetők, de az ír kelta mitológia Morriganjára is utalhat (három holló egy személyben). A tizenkét vércse a tizenkét apostol is lehet, kiknek „száján vonaglik a sikoly" – ebben az esetben a Szentlélek pünkösdi eljövetele után nyelveken szóló tanítványok hagyománya dekonstruálódik a profán környezetben. A vers végi költői kinyilatkoztatás az önmegváltásra, a sorsát saját maga által irányító emberi létre szólít fel:

véres torokkal üvöltöm a rettenetes
igét: nekünk kell megváltani magunkat,
álmaink világa ez a világ,
ha hasítanánk szíveinket millió szilánkra
és körülbástyáznánk dobogó élet-forgácsokkal
világunkat, puskák csövéből ásító
álomra nem hajtanánk fejünket![36]

Hasonlóan kritikusan dolgozza fel a mítoszokat a *Karácsony,* melyben a születés és a passió egybemosódik cigány mesékkel és egyéb néprajzi hagyománnyal.[37] Az *Emlékezzetek!,* a *Radnótihoz,* valamint a *Holtak arca fölé* nem pusztán a pharrajimos, hanem a háború szörnyűségeire, annak minden áldozatára emlékeznek. A *Radnótihoz* új, szörnyű értelmezést ad az „Arbeit macht frei" feliratnak: a költőt megölő gyilkosok „munkája" szabadította meg a kínoktól Radnótit. Az élettel együtt elhallgató költészet lezárultának megéneklése felel Bari versében azért, hogy ezek a sorok mégsem durva viccként értelmeződnek. A *Holtak arca fölé* jelentése ebben a verscsoportban egyértelműbbé válik, a háború és a holokauszt, a pharrajimos borzalmait idézi meg. Beszédes az évszámmegjelölés is a vers alján (ez szokatlan *A mozdulatlanság örökbefogadása* kötetben): ezt a verset egy tizenhat éves fiatalember írta. A cikluszáró, erőteljes etikai mondanivalót hordozó számonkérő vers, a *Szégyenítsék a halálig* elé került a *Jövőnk felé* című költemény, így ez utóbbi optimista hangulatát a zárórvers groteszkké teszi, iróniával vonja kétségbe. A *Jövőnk felé* című versben ismét felbukkannak a 20. század második felének ifjúsági „vívmányai", mint például a rockzene. Mindezek az elemek a ciklus nagyvárosi verseiben mára elhiteltelenedtek. A vers befejezésének életigenlése, mintha borzalmakat takarna el: „énekeljünk az életről, fülemülék imájával / kihímzett reggeleinkről, énekeljünk vidáman, fiúk!" Mintha rendelésre készült versről lenne szó, illetve, mintha a rendelésre készült versek esztétikai értékelhetetlenségére mutatna rá a *Jövőnk felé*. Ezt a verset D. Ma-

alaposan ismerte, amint erről Erdélyinek számot adott. *Tanulmányok a cigányságról és hagyományos kultúrájáról,* szerk. Bari Károly (Gödöllő: Petőfi Sándor Művelődési Központ, 1998), 59.

[36] BKÖV, 44.

[37] Uo., 108.

gyari Imre *A magyarországi cigányság irodalmáról* című doktori értekezésében úgy értelmezi mint a roma nemzeti irodalom, kultúra megteremtéséért felelősséget érző *ars poeticá*t, illetve olyan programot, mely véleménye szerint a magyar 19. század reformkori irodalmára volt jellemző.[38] A következő, *Szégyenítsék a halálig* szinte Nagy László *Ki viszi át a szerelmet* című költeményét idézi a felelősség, a költészet hatalmának és jogának megfogalmazásával. Új kezdetet hirdet, akárcsak a *Jövőnk felé,* de ezt az új kezdetet csakis a költészet ősidőktől fogva meglévő törvényszerűségeit tiszteletben tartó, független kultúrát teremtő világban tudja elképzelni.

A *Sárkányfejű május* a kozmikus-erotikus, vagy erotikus-kozmikus versek ciklusa, a legősibb, teremtésmítoszokkal és táltosküzdelmekkel kapcsolatos értelemben. A lírai alany Tavasz-anyó fiával, a sárkányfejű Májussal küzd meg eposzi küzdelemben, hogy az elvont szerelem a következő költeményekben tárgyiasulhasson. Intenzív hangvételű erotikus versek követik a ciklusnyitást: a *Szerelemes vers* és a *Szerelem;* utóbbi Vergilius eklogáinak párbeszédességére utal és Dzsajadéva *Gíta Govindá*jának szanszkrit pásztorénekére. Utóbbi vágyódó-évődő hangulatát idézi, igaz, sokkal melankolikusabban a cikluszáró *Fekete ajtó,* a távollévő kedves verse. A *Másnap* című, későbbi ciklus tér majd vissza a műben megjelenő buja erotikához. Költői eszközökkel olyan eposzi magasságokba emeli a kendőzetlen testi szerelmet a *Hajnalkötöző* vers, mely által szakrális tetté válik a szeretkezés, mint Dzsajadéva említett költeményében.[39]

A *Gyermekversek* eredeti kiadásairól már volt szó. A *Mese* című költemény új helye az életműben alaposan megváltoztatja a mű értelmezését is. Így lesz egy mitikus küzdelemből gyermekmese, melynek lezáratlansága mégis a világmindenség folyton újuló végtelenségét szimbolizálja, így valamiképpen kimutat a mesék közül. A *Csoszrekár, a varjúkirály* nevei beszélő nevekként is értelmezhetőek: a címszereplő nevében a roma chora, varjú szó, míg a róka neve, a Durumuru, a magyar 19. századi irodalom ördögfiguráját juttathatja az olvasó eszébe. A varjú sikertelen leánykérése Móra Ferenc hasonló típusú műmeséire utal, akárcsak *Az ezüstcsengő* pórul járt báránykájának története. A gyermekversek zeneisége, ritmikája mívesen kidolgozott. Elsősorban gyermekeknek szóló művek ezek, a felnőtt olvasó számára a költészet eredendően zenei, nyilvános előadásra szánt, örökké aktuális lényegét közvetíthetik.

Bari Károly képverseiről másutt volt már szó,[40] ezúttal arra érdemes figyelni, hogyan teszi képivé korábbi verseit, illetve, hogyan értelmezi át a kalligram a költeményt. A *Falevél* például a *Beat* című művet tette képivé, az *Egy kerub önéletrajzá*ban a *Számat cigarettafüst-gyökerek…* kezdetű költemény rejtőzik, bár a szájból gyökerek helyett levelek nőnek, de gyökereik a torkon át a tüdőbe vezetnek a képen, s dohányszínűek. Ugyanott az Uroborosz jelképe utal arra, hogy a verssel ellentétben a kalligramma

[38] D. Magyari Imre, *A magyarországi cigányság irodalmáról,* doktori disszertáció (Debreceni Egyetem Irodalom és Kultúratudományok Doktori Iskola, 2013), kézirat 43.

[39] BKÖV, 160–162.

[40] Kelemen Zoltán, „»Nehéz élet az ének«: Bari Károly költészetéről", in Kelemen, *Szélkönyvek,* 146–152.

önmagába visszatérő szerkezetű. A *Díszletek egy szinonímához II*. a kép a képben technikával egyszerre utal rá és használja fel a *Díszletek egy szinonímához I*-et, úgy, hogy a bekeretezett „második" kép szövege nem egyezik az „első"-ével. A szinonimához képest a versek „csak" díszletek, viszont a kép lehet a vers szinonimája, valamely nem nyelvi értelemben, tehát ezúttal nem az irodalmi értelmezés sokrétűsége domináns – az a díszlet. A figyelem afelé a többlet felé fordul, melyet a képzőművészet avantgárdizmusa adhat az alkotásnak. Ezzel a folyamattal párhuzamosan a szavakból alkotott *Mandala* irodalmi jelentése fellazul, megszűnik. A betű vizualitása dominál, valamint a képen látható Buddha- és sztúpaábrázolás. Bari Károly roma nyelven is írt képverseket. Ilyen például az *Ősz,* melyen a/egy fénykép és egy őszi gingkolevél teszi montázzsá a kalligrammát. A bohócot ábrázoló fénykép „kerete" képvers. Bari nem elégszik meg az irodalom funkciójának bővítésével, az így létrejött műalkotást, de annak befogadóját, pontosabban a befogadás folyamatát is ábrázolja/megjeleníti. Valójában mindez egyetlen montázs része lesz, melyben a rész-egész összefüggésrendszere kényszeríti ki a néző értelmezését. Azon is el kell gondolkodnia a befogadónak, hogy az *Ősz* és a *Piros fa* egyaránt olyan roma nyelvű képversek, melyeknek címe magyar nyelvű. Bari képversei ezzel túllépnek az egyes nyelv határain, de nem abban az értelemben, mint a kötetnyitó *Vers*. Utóbbi két képvers címe miatt *magyar,* de roma nyelven íródott. A magyar irodalomba helyezi bele a roma nyelvet, megfordítja azt a deleuze-i elméletet,[41] melyet Endre Farkas így emelt át fordítói gyakorlatába:

> A verseket nehéz volt fordítani. Úgy éreztem, hogy fordítást fordítok. Úgy érzem, Bari költészetének eredete nem magyar poétikai lelemény. Azt gondoltam, hogy mindez az ő roma tapasztalataiból származik, melyek nem Magyarországiak [!]. Igen, a toposzoknak, mint a kocsmák, a nyomor, az erőszak, a szenvedély és a zene megvolt a maguk igazsága, és egy nem roma számára is felismerhető objektumok és szubjektumok voltak, de alkalmazásuk módszere nem volt szokványos. Bari megújította, mivel belülről írta meg őket. Amit ő belülről megírt minderről, az magyarul nyert kifejeződést, de valójában nem magyar volt. Belefordított a kívülállók nyelvébe. A magyar olvasó lett az, aki a „másikká" változott. […] Bari segített megértenem verseinek homályos utalásait. Szintén levelezésünknek köszönhetően kezdtem kiépíteni elméletemet arról, hogy Bari cigányrealizmusa, akárcsak verseinek fogalomrendszere, eredetileg nem magyar fogantatású.[42]

Bari Károly költői felfogásával minden bizonnyal harmonizál a nyelvi kettősség feloldhatatlanságának ihlető hatása, mely hol a kisebbségi nyelvnek a többségiben történő jelentéssel való felruházása, hol a többségi nyelven kívülivé helyezése, ami a

[41] Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Kafka, a kisebbségi irodalomért,* ford. Karácsonyi Judit (Budapest: Qadmon Kiadó, 2009).

[42] Kelemen, „Mint madarak", 168–169.

kisebbségi nyelven írt műalkotást definiálja. Másutt a költő a képverset és a grafikát kombinálja, mint a *Liliom-ing fagyna* vagy a *Jelek, töredékek I–VII.* és a *Cím nélkül* versek esetében, ahol mind az irodalmi, mind a közvetlen képi jelentés feloldódik az absztrakcióban. A *Férfi,* a *Nő* és a *Rózsa* klasszikus avantgárd képversek, míg a *Savonarola* esetében szó szerint beleír az alkotó a képbe, ahogy ez a képzőművészetben az ókori Egyiptomtól kezdve Berry herceg hóráskönyvén át a képregényekig többször is megtörtént.

Az olvasó számára nem derül ki – talán kronológiai okai vannak? –, hogy Bari Károly miért választotta ketté képverseivel összegyűjtött verseinek kiadását, mindenesetre a *Félnek a szótól* ciklussal az első három kötet feldolgozása folyik tovább. Ha a gyűjtemény egészét egy életmű elbeszéléseként fogja fel a Bari költészetét és életútját ismerő olvasó, akkor jól kivehető, ahogyan az az egyre rendszerkritikusabb versekkel az üldöztetés és elhallgattatás ideje felé közelít. Ebből a szempontból központi vers lehet a *Dózsa,* alig rejtett utalásokkal 1956-ra (például: „forradalom"). De a *Hazánk* és a *Petőfi* kiábrándult nemzetképének folytatása az utolsó sor: „sorsom folytatói, üres a trón!" azt jelzi, hogy a lírai alany nem leli '56 örököseit a kádári konszolidáció évtizedeiben. Az *Ének* című vers egyértelműen a meghurcoltatásról szól, felütésében a cigány átkok formuláját írja át lírai tanúsággá a költő, s a cikluszáró *Kórházi látogatás* is a totalitárius rendszerrel szemben lázadó művész drámáját folytatja. Ebben a ciklusban a cigányság újra tematizálódik, de nem abban az értelemben, egzotikumként, ahogy Bari első kötete kapcsán a többségi társadalom olvasóközönsége fogadta. Bari látja, hogy a roma hagyományt és valóságot le kell választani a hétköznapok és a kisebbségi párbeszédek rendjéről, mert csak így válhat nem nemzeti-nemzetiségi, de világirodalmi szinten szépirodalmi jelenséggé. Ilyen értelemben szólnak a kisebbség és a többség viszonyáról a *Ha kopárság küzdene* és az *Azt hiszitek* című versek. A *Sámánsírás* című költeményből derülhet ki az olvasó számára, hogy a költő (hangsúlyozom: nem az etnográfus) Bari Károly mit ért a sámán-táltos hagyományon. Ady-hommage is lehetne a vers ismétlődő verssoraival, gondolatritmusával, de valószínűleg téved, aki úgy gondolja, hogy mindez az ősmagyar mitológiának a cigányság sorsára való alkalmazása lenne. Sokkal inkább a magyar nyelv költészeti hagyományába ízesül (például: „Dúl király"), Arany és az említett Ady lírai örökségét folytatva. Dankó Pista emlékét idézi a *Cigánysor* rózsafából faragott hegedűje, bár később Bari azt nyilatkozta, hogy sohasem írt Dankó Pistával kapcsolatos verset.

A *Félnek a szótól* verscsoport párja a *Motyogva,* melynek címadó versében a költő-cigánylány párhuzam bomlik ki: a vándorcigánylány, ki szegénysége miatt nem találhat párra, olyan, mint a költő, ki kolduskénti magában motyogja verseit, elzárva közönségétől. A fal és a némaság szintén a börtönt és a szilenciumot jelképezheti a *Pi-kuan* című költeményben, melybe beleérthető a művészetéért magát feláldozó művész sorsa is. A költészet hatalmát gondolja tovább a *Szatori,* melyben a teremtés ezerarcú sokfélesége ellenpontozza a megvilágosodás kiüresedett nyugalmát. A némaság idején az én önmeghatározásának megújítása követelményként merül fel, s

ez népmeghatározással, egyén- és csoportidentifikációval teljesedik ki a *Trónbeszéd* provokatív hangvételében. Az egyéni és csoportidentitás megfogalmazásának, sőt megteremtésének problematikussága a roma kultúra és csoport esetében annyival is bonyolultabb, hogy már az identifikáció narratív struktúráinak megválasztása is többség és kisebbség, mi és ők kérdéseit szaporítja a várt válaszok helyett.[43]

A *Szabadság* és a *Ne felejtsék el* szorosan összetartozó versek. Előbbi címváltoztatása jelzi,[44] hogy nemcsak a jobboldali, de a baloldali diktatúrát is elítéli a lírai alany, utóbbi még konkrétabban szól megalkuvásról és a költői megszólalás társadalmi tett jellegéről. Ismét versvégi keltezéssel teszi egyértelművé a költő, hogy amikor 1973-ban második verseskötete, az *Elfelejtett tüzek* megjelent, a *Vajda János közkatona imája a gyóntatószékben Petőfi Sándor halhatatlan lelke előtt* már egy éve készen állt. A 2019-es versgyűjtemény egyik előnye, hogy a különböző kötetből származó költemények összeszerkesztésével tematikus és kronológiai rendet egyszerre akar érvényesíteni Bari, ám utóbbit mindig alárendeli az előbbi követelményeinek. A *Vajda János*… már első sorával a lényegre tapint, idegen zászlók selyméről (vörös zászló) írván. Fontosabb azonban a második sor, ahol a költő egyik legfontosabb terminusa, a sors jelenik meg: „idegen mérnökök mérik ki sorsomat". Az ima retorikája helyenként a *Miatyánk*ot dekonstruálja („ez az ország / még nem a Te országod"), az idegen zászló motívuma erősebben tér vissza: „idegen katonák vezényszavaival körüldrótozott / rabtábor", amellyel szinte ironikusan játszik rá a „legvidámabb barakk" szóösszetételre. Vajda Jánosnak a szabadságharc bukása után történt, Padovában töltött kényszerű katonai szolgálata, mintha Bari későbbi kényszersorozását, meghurcolását és a szegedi Csillag börtönben ítélet nélküli fogvatartását vetíthetné előre. A vers fohászkodójának bűne megint csak ironikusan érthető: egy gyáva, rettegő, mindenről lemondó országban gyűlöli fogvatartóit. A vers utolsó sora ennek a „bűnnek" a bocsánatát kéri Petőfitől, az Úrtól, aki a már tárgyalt *Petőfi* című versnek megfelelően halhatatlan Úr lesz a magyarság számára, pontosabban: követelmény, esztétikai és politikai értelemben egyaránt. Teljesíthetetlen követelmény. A Vajda-verset *A némaság könyve* követi, mely egyetlen hatalmas látomás a börtön nyomasztó képeivel utolsó soraiban. Ezzel összefüggésben a *Száműzetés* szinte *de profundis* levél: a meghurcolt, feláldozott lélek az elfeledettség, elutasítottság mélyéből kiált a részvevők felé hitért és emlékezésért. Pontosabban a helyes emlékezésért.

Ahogy a diktatúra hazug, alternatív történetet kényszerített a társadalomra és a kultúrára, melyben a hősök (1956) bűnözők, úgy kelti rossz hírét a börtön utáni magányban élő lírai alanynak is. Jan Assmann meglátása szerint a nemzeti irodalom a szent iratok szövegkánonjára, valamint a költészet klasszikus kánonjára osztható. Az emlékezés mindenképpen a fennmaradást, a politikai-nemzeti-hatalmi folyamatosságot szolgálja. Ez az emlékezés szakrális aktus, ragaszkodás olyan kötelességek-

[43] Beck Zoltán, *A megszólalás üres helye: Romológiákról és más dolgokról* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2020), 70.

[44] Az eredeti kiadásban *Jannisz Risztosz* volt a cím.

hez, melyeknek a jelenben nincs visszaigazolása, rendelkezik azonban azzal a megtartó erővel, amely az identitás megőrzéséhez elengedhetetlenül szükséges. Másrészről a kollektív identitás igencsak kérdéses fogalom, és éppen a nagy nemzeti narratívák lezárultával vált kérdésessé. Assmann nem is titkolja a fikcionáltságot és a metaforikusságot a kollektív identitás kapcsán, hiszen az egyén pusztán szimbolikus értelemben nevezhető egy ilyen kollektíva tagjának; előképei létének ténye pedig tovább gyengíti a megkerülhetetlenségébe vetett hitet. Jan Assmann írja *A kulturális emlékezet* című művében, hogy az (elsősorban politikai) „elnyomás serkenti a […] történelmi gondolkodást", míg az elnyomó pozíciójában „*uralom és felejtés szövetségével* van dolgunk. […] Elnyomás körülményei között az emlékezés az ellenállás egyik formájává válhat."[45] A belső száműzetésben élő költőre való emlékezésnek Bari Károly versében tehát nem csak személyes okai vannak. Valójában nem a művésznek van szüksége arra, hogy emlékezzenek rá, hanem az emlékezőknek, hogy az emlékezés által ne feledjék el közös identitásuk értékeit. Mindez hasonlít ahhoz, ahogy a roma siratóénekek a pharrajimost feldolgozó népdalokban átstrukturálódva élnek tovább. A családtagjait elveszítő túlélő lírai lamentációja megdöbbentő erővel fejezi ki a lélek védtelenségének fájdalmát, bánatát, a nyomorult otthontalanságot, mivel, ahogy Bari írja: „a cigány törzsi gondolkodás szerint […] a vérségi kötelékeken alapuló nagycsalád jelenti a legnagyobb biztonságot, ezért a családok elvesztése az archaikus tudatban egyenlő a közösség védőerejének elvesztésével és a kiszolgáltatottsággal."[46] Emlékezők nélkül azonban közösség sincs. Ahogy a siratóének a folklórban őrzi a csoportidentitást, ennek mintázatát emeli át esztétikai szintre a *Száműzetés* című költemény. A vers végén a hetvenes-nyolcvanas évek magyar ellenállása idéződik fel, pontosabban annak sikertelen tragikuma a kávéházi ármádiákkal és a vánkosul fogadott sínt választó lázadókkal.

Sokrétű és talán ellentmondásos *A páva történeté*nek besorolása és megítélése az életműben. Meseszerű prózája ellenére Bari következetesen lírai alkotásként kezelte, ahogy a 2019-es gyűjteményben is a versek között (igaz elkülönítve) szerepel. Önинterjújából tudható, hogy egy gyermekként hallott cigány eredetmonda adta a vers ötletét.[47] A mű a művész önarcképeként is olvasható, természetesen nem abban az értelemben, hogy közvetlenül a páva lenne a művész analogonja, hanem a rútból szépet teremtő igény, akarat, valamint annak tragédiája az, ami az alkotó portréját esszenciálisan megragadhatja. A halott virág ősi tudásával a cigányságot is jelképezheti, azt a tudást, melyre egy technicizált világnak többé nincs szüksége. A páva vádbeszéde prométheuszi, sziszüphoszi, az istenek, Isten ellen lázadó ember kétségbeesett támadása, mely csupán Isten elrejtőzését, a *Deus absconditus* helyzetét eredményezheti, ahogy ez meg is történik: a prózavers világa Isten által elhagyatottá

[45] Jan Assmann, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban,* ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999), 72–73.

[46] Bari Károly, „A holocaust a cigány népköltészetben", *Holocaust füzetek* 11. sz. (1999): 81–90, 86.

[47] BKÖV, 217.

válik. Isten „[t]udja: megsemmisül a létezés, ha közeledik hozzá, s nem térhet vissza ezért soha már…”[48] A párbeszédek ismét idézhetik az eklogákat is, akárcsak korábban a *Szerelem* című vers esetében. Isten távozásával a páva a tengerhez megy meghalni, ekkor áll elébe az ördög, mint egy (roma) népmesében, s a páva eladja neki a lelkét a szépségért cserébe. Ez az alku újból esztétikai tanulságokat hordoz: kárhozat az esztétikai szép ára? Ahogy a népdalban hallható: „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”? Ha a roma etnografikus hagyománynak az ördöghöz (beng) való kapcsolatát vizsgáljuk, látnunk kell, hogy az ördög vagy ördögök gyakran nem a nyugati vallási felfogásoknak megfelelően szerepelnek. Néha még a sárkányokkal vagy a halállal is fölcserélődhetnek, de ősi eredetük szerint minden bizonnyal khthonikus istenek (föld, víz) lehettek, s mint ilyenek, a velük kötött szerződés a beavatás egy formája.[49] Ebben az értelemben a páva beavatódik, ő maga válik *a szép*pé, műalkotássá. *A páva története* a műalkotás létrejöttének lírai elbeszélése.

A *Másnap* ciklus a túlélés, a trauma*utániság* gyűjteményeként is olvasható, de legalább ennyire fontos a keresztény krisztusi mitológia átértelmezése, nem utolsósorban a megváltás lehetségességének szempontjából. Az elsőként kiemelhető vers az *Üzenet az Orchideák Szigetére,* melynek címzettje Benedek Dezső. Benedek Kolozsvárról emigrált 1978-ban az Egyesült Államokba. Ahogy Bari, ő is felemelte a szavát a kisebbségek képviseletében, és szembehelyezkedett a totális rendszerekkel. 1997-ben szerkesztésében, és részben az ő fordításában jelent meg *Winter Diary* címmel Bari Károly verseinek könyvészetileg is rendkívül igényes, szép, angol fordításkötete. Benedek két évvel később roma folklór fordításkötettel jelentkezett. Nyelvész, antropológus és elbeszélő. Négy évet töltött a Tajvan mellett található Orchidea-szigeten, ahol az őslakos jami törzs folklórját tanulmányozta. Az *Üzenet az Orchideák Szigetére* tehát sorsközösséget teremt a költő és a tudós között, s ez a közösség mintha a – külső, belső – hazátlanság lét-, illetve sorsformája lenne.

A *Varjak városá*nak központi motívuma a köd, mégpedig úgy, hogy többször utal a Nagy László verseiben megjelenő köd és konda összetételre: „harmat-kondák röfögésével ébresztett”,[50] „Köd-konda támadt / rétemre, / virágaimat / megette” és „Vár a sokadalom égve a könnyre: / konda.”[51] A város látomása szintén azt az embertől idegen mesterséges tájat jeleníti meg, ami több Nagy László versnek is témája volt. A *Karácsonyi siratá*ban a *karácsony* tematikáját egyszerűsíti a karácsonyfának szánt fenyőfák kivágásának kérdésévé. Az erdő, illetve a fenyőtelep válik a lehetséges megváltás hordozójává, de akiért az áldozat meghozatik, az ünneplő emberiség, nemcsak méltatlan a kegyelemre, de egy hasonlat erejéig a kárhozat is felsejlik vele kapcsolat-

[48] Uo.,149.

[49] Szapu Magda, *Halotti szokások és hiedelmek a kaposszentjakabi oláh cigányoknál* (Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1984), és Szapu, *Mesemondó és közössége.*

[50] BKÖV, 158.

[51] Nagy László, „Köd-konda támadt”; „A Sasorrú temetése”, in Nagy, *Összegyűjtött versei* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988), 62, 428.

ban. A fa szimbolikája a középkori moralitások kelléktárára utalva a ciklus elején olvasható *A bohóc testamentumá*ra is érvényes lehet.[52] A karácsonyi ünnepkörhöz tartozó másik vers, *A királyok imádása* értelmezi a verscsoport címét: *Másnap*. A háromkirályok valóban a közép-európai éghajlat kemény telében érkeznek egy erdei világon keresztül, mely költői képeivel egyszerre ígéri szemlélőjének a mikro- és a makrokozmoszt. Nem pusztán hódolnak a kisdednek, de a keresés hagyományos retorikai motívumaiba a vigasz anakronisztikus elemei is belekerülnek. A királyok nevei: Dél, Éjszaka, Hajnal, nem egyszerűen metaforikusak vagy elvontak. A roma mesékben feltehetően román-balkáni-szláv hatásra gyakran szerepel olyan szent vagy mitikus hármasság, mely a kanonizált legendáriumokban nem ismert, csak a népi kultúrában. Ilyen lehet Szent Péntek, Szent Szombat, Szent Vasárnap szerepeltetése, akik a romáknál idős asszonyok, föltehetően nővérek.[53] Olyan szakrális ősformákra utalhat ez a hagyomány, ahol a nők és a természet segítő-fenntartó és pusztító erői azonos tőről eredve működnek. Marie-Louis von Franz a természet-anya-istennő (adott esetben Baba Jaga) kapcsán így ír erről:

> Baba Jaga ősibb alakot jelenít meg, amelyben még nem vált külön a világos és a sötét. A rombolás, kétségbeesés és káosz erői töltik be, de ugyanakkor segítő természeti hatalom is. Isteni rangját világosan bizonyítja, hogy három lovas áll rendelkezésére: 'Hajnalom', 'Napom', 'Éjszakám'. Kozmikus istenség. Nála működik még az a három pár kéz is, ama kimondhatatlan, félelmetes titok, amelyet senkinek sem szabad firtatnia; valószínűleg az abszolút pusztulás és a halál misztériuma.[54]

Valójában nem arról van itt és most szó, hogy a háromkirályok királynőkként jelennek-e meg a Bari-versben, bár a kisdedet érintő gondoskodó igéző-ráolvasó szavaik ajándékként a roma újszülöttek felett mondott áldásokra utalhatnak, hanem arról, hogy *A királyok imádása* a képzőművészetből ismert módon aktualizálja a történetet. Nem az egykori történeti realitást kutatja az ábrázolásban, hanem saját korának környezetét festi, vagy olyan ikonológiát használ, mely valamely, a szakrális eseményen túlmutató aktualitásra utal. Ezúttal a *Másnap*nak megfelelően egy trauma utáni állapotra, melyről nem tudható, hogy kegyelmi-e: a meglévő nyomorúságos körülményeket konszolidálja hosszú távon, vagy egy új ígéret reménységét hordozza. A *Két gyermekvers Máriusznak* a ciklus végére kerül a költő feleségének ajánlott *Téli napló*val együtt, így a családi, vagy családias hangulatú versek bizonyos értelemben kiengesztelődést hoznak a verscsoport végére.

---

[52] „Almafa voltam, / kígyó voltam," BKÖV, 157.

[53] *Zöldmezőszárnya: Marosszentkirályi cigány népmesék*, gyűjt. Nagy Olga (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 187–188, 274.

[54] Franz, *Női mesealakok*, 221.

Az *Azonosítás* talán az életmű legstabilabb ciklusa, mely változtatás nélkül került a különböző gyűjteményekbe. Négy költeménye az egzisztenciális-politikai fenyegetettség világát járja körül, de sokszorosan átstilizált módon. *Az őrség vallatása* (melynek eredeti címe *Az őrség kihallgatása* volt) olyan gazdag hátteret kapott, mint a Bruegelek mitologikus témájú festményei.[55] Csakhogy Bari megfordítja a nézőpontot. Míg idősb Pieter Bruegel képein a mitológiai témát háttérbe szorította a profán környezet aprólékos rajza, addig Bari műveiben a keresztény mitológia látomásos ábrázolásában búvik meg a szubjektív sors ábrázolása. Ezúttal a *Jelenések könyve* tartalmainak megfelelően hozza létre imaginárius táját a költő:

> s láttunk akkor egy asszonyt a lesoványodott fák alatt,
> a búzavirágok kék lángjaiban megedzett nyílvesszőket
> fölnyitott koponyájuk tegezében hordozó kalászokról
> kiáltozott, virrasztó szemein könnyek sarkantyúi,
> háta mögött aranyfésűjét sörényébe tűző
> oroszlán, remegő messzeség, lábnyomoktól
> sebhelyes sivatag.[56]

A jelenség lehet a Napba öltözött asszony, Szophia is, de az oroszlánnal együtt a Nagy Babilon képe kerül előtérbe, ugyanakkor a látomás és a költemény lényegi eleme a búza, amely krisztusi jelkép, az önkéntes áldozat és újjászületés szimbóluma. A tél nagyon sok Bari-vers központi, szervező szimbóluma, így van ez az *Azonosítás* estében is. A költemények aktuálisan értett környezetében a cím ismét valamely rendőrséggel, erőszakszervezettel kapcsolatos értelmezést sugall, de bonyolult utalásrendszeréből kiderül, hogy arról van szó, hogyan ragadja el Jákob Ézsautól az elsőszülöttség jogát, melynek központi eleme egy sikertelen azonosítás. A tél az, aki megcsalja az időt „hosszúszőrű zúzmarával / mintha kecskegödölyék bőreivel". Az utolsó kép a kifosztott, menóraráncú, imaszíjhajszálú, magányos atyáé. Megjegyzem, ha az atya az *idő,* vagyis a görög mitológiában Kronosz, akkor egy – a szimbólumok szintjén rejtettebb – azonosítás sikertelenségéről, azaz csalásról is szó lehet: a gyermekeit felfaló idő (Kronosz) Zeusz helyett egy kődarabot nyelt el, s ez okozta később uralmának végét. A verscsoport tagjai szinte Georg Trakl költészetéhez hasonló módon rejtik teremtett, szubjektív mitológiájukat, melynek egyike fontos eleme a tenger, mely az utolsó, *Menekülés* című költeményben is jelentéses szerepben van. A személyiség szinte már Ovidius átváltozásaihoz hasonlóan tűnik el, oldódik fel a természetben, a szélben, a vízben, a hegyekben.

---

[55] Id. Pieter Bruegel: *Keresztelő Szent János prédikációja; Ikarosz bukása; Krisztus keresztútja;* ifj. Pieter Bruegel: *Betlehemi népszámlálás* stb.

[56] BKÖV, 174.

A 2017-es *Csönd* kötet címében, hangulatának megfelelően a költő elhallgatását sejthette sok olvasója,[57] ehhez képest az összegyűjtött művek cikluscíme a kötetnyitó versé lett. *A befejezetlen tenger* nem oldja fel ugyan a melankolikus búcsú tapasztalatát, de jelentős mértékben árnyalja. Az idős lírai alany búcsújaként is értelmezhető a költemény, de inkább arról lehet szó, hogyan tűnik el minden, abban az értelemben, ahogy ezt Walter von der Vogelweide is megfogalmazta *Ó jaj, hogy eltűnt minden* című versében. A *Mulasztások* a várakozás és a magány verseként folytatója, múltba merített továbbértelmezője az előző mű életérzésének. „[M]últ lesz-e még / a most?" teszi fel az alapvető egzisztenciális kérdést az *Angyalok, kutyák, varjak, cigányok*. A válasz nem tudható, akkor sem, ha a vers a végső képekre, a halálra zárul, hiszen a kérdés arra irányult. Az *Éjszakai utazás* hosszúversében sokadszorra is a profán hétköznapok találkoznak az *Újszövetség* szakrális világával, giccses páva és trolibuszok, Keresztelő Szent János és Jézus Krisztus. Mindez egy képzeletbeli éjszakai vonatúton, ahol a lírai alany úgy száll le a múltjába, mint ahogy Józsefet bocsátották kútmélybe testvérei (ez utóbbi ismét csak az alászállás-halál és a feltámadás-felmagasztosulás előképe), s lent családja halott tagjaival találkozik. Álombeszédben profanizálódik az emberi számítással folyamatba rögzített csoda („az efféle tudás olyan, mint az áldásosztó kar kitámasztása"). A vers szerkezeti szempontból a 7. egységgel fejeződik be,[58] csakhogy a költő jelzi, mintha még három sor íródott volna, ezeket azonban „utólag elhagyta". Ezen kívül egy töredékes tájkép olvasható még 8. részként, ez azonban a számozás stílusában is különbözik az előző hét résztől. A 7. egységet lezáró cipőkopogás az elhagyott pályaudvaron az utolsó verset, a *Feljegyzések a télről*t lezáró magányos telefoncsöngéssel állítható szerkezetileg párhuzamba.

Az Istent megszólító, Istennek szóló költemények szinte minden Bari-kötetben megtalálhatóak, ebben a verscsoportban a *Régies vers Assisi Szent Ferenchez* és az *Ősz* olvasható ilyeténképpen. Szent Ferenc nem pusztán vallási szempontból fontos Bari számára, az olasz szentben a világirodalom egyik legjelentősebb, saját útjait járó költőjét is tiszteli. A két verset a hit megéneklése mellett a közelítő halál előérzete is összeköti, az ismeretlenre vonatkozó számtalan kérdéssel és a várakozással. A *Szeptemberi délután* olyan előzményekkel rendelkezik a magyar irodalomban, mint Kosztolányi *Októberi táj* vagy *Őszi reggeli,* és Berzsenyi Dániel *Közelítő tél* című verse. Bari költeménye olvasható tájversként, impresszióként is (ekkor Georg Trakl költészete is felidéződhet az olvasóban), utolsó sorával pedig: „a felhők sugarakra támaszkodnak" Caspar David Friedrich *Kereszt a hegyekben* című tetcheni oltárképére is utalhat. Feleségének ajánlja *Gázel Maszúd modorában* című ghazalját, mely, habár eredetileg főként valóban szerelmes vers volt, akárcsak Barié, a címben szereplő Maszúd-i Szad-i Szalmán elégikus börtönverseket is írt ebben a versformában.

[57] A – költői – hallgatás hosszú éveit D. Magyari Imre úgy értelmezte, hogy Bari immár néprajzi kutatásaival foglalkozik. D. Magyari, *A magyarországi cigányság irodalmáról,* 32.

[58] „Megérkezéskor egyedül szállok le. / A néptelen pályaudvari csarnokban / csak az én cipőim kopogása hallatszik." BKÖV, 192.

Az ártatlanul megvádolt, tizennyolc évig raboskodó költő éppúgy a despotizmus és az irigység áldozata volt, mint a hetvenes-nyolcvanas években Bari. A *Hóesés* a saját halál, a gyász verse, de az emlékezet és a gyászoló nézőpontjából tükrözve, mintegy kifordítva jeleníti meg a veszteség fájdalmát. A cikluszáró *Feljegyzések a télről* című hosszúvers (talán az életmű legnagyobb szabású költeménye) szintén az emlékezet aktusában alapítódik: „Az emlékezet / az eszmélkedés sarjadásával kezdődik", tehát értelmi, intelligens tevékenység. Csakhogy az a világ, a „tél", melyről a lírai alany feljegyzései szólnak, érintetlen mind az értelemtől, mind az emlékezéstől, sőt szemben áll mindazzal, ami humánum és intelligencia: „Ez a világ eltünteti, aki látja." A kezdő egységek után egyre inkább eluralkodik a művön a holokauszt szimbólumrendszere, metaforikája. Először csak egy hasonlat távoli hangulatában: „Minden elveszítette régi jelentését, / mintha elhurcolták volna a lakókat otthonukból." Jézus áldozata és halála beépül a holokausztlírába, előbb a kereszthalál, mint az ókorban gyakori halálnem egy felsorolásban,[59] majd a feltámadás ikonológiája a láger felett világító holdsugárra vonatkoztatott hasonlatban.[60] A 7. egység érdekességét az adja, hogy Bari már az első kötetében alkalmazott nagyívű álomszerű leírásainak stratégiáját bontja le, azt lehet mondani, szinte ironizál saját stílusán. A már-már mágikus realista kép mögött megmutatja a valóságot, a nyelven túli költészetben a profán nyelv szerkezetét.[61] Ennek a hosszú leíró résznek a vége felé gyors, vágásszerű képek váltakozásával következik a második, az előzőnél sokkal objektívabb, ezért sokkoló holokausztkép („És égő emberhús szagát hozza a szél."), hogy aztán folytatás nélkül maradjon, a téli mikrovilág leírása következik ezután. A 9. egység a félelmetes és groteszk cirkusz megjelenítésével Hieronymus Bosch képeit idézheti. A 11. egység végén ugyanolyan váratlanul jelenik meg ismét a holokauszt e versben, mint eddig, de ezúttal a 12. és rövid 13. egységgel már a költemény végéig ez marad a téma. A deportáló marhavagonoktól a láger éjszakai képén át a megsemmisítés iszonyatáig jut el a kötet utolsó költeménye, hogy az említett 13. egység az immár soha többet fel nem vehető telefon hangjával érkezzen el a csendhez, melyet az is elmélyít, hogy az utolsó szó után nincs írásjel.[62]

Milyen helyzetben készít valaki öninterjút? Hamvas Béla valamikor 1958–1964 között, a *Patmosz* első része írásának idején fordult ehhez a formához.[63] Ez egyrészről már a szilencium időszaka volt, másrészt olyan témákat vizsgált Hamvas ebben a szellemi interjúban (például 1956-ot, vagy az értelmiségi felelősségvállalás lehető-

[59] Uo., 202.

[60] Uo., 206.

[61] „Az aranyfogú cigányok sátrakban laknak, / hallomás-ösvények vezetnek hozzájuk: / arcuk tűz, / kezük tűz, / orrlyukaikból füst gomolyog, / körmük alól füst tekereg. / Valójában / arcuk az ébredéskor lehántott / dér-maszktól tűzfényű, / kezük az ébredéskor lehúzott dér-kesztyűtől tűzfényű, / orrlyukaikból lélegzet-pára gomolyog, / -körmük alól nem tekereg semmi." (Uo., 202.)

[62] „Metszően hideg, napfényes délelőtt van. / Az állomásra begördülnek a tehervagonok. / És a sietve elhagyott, üres szobában telefon cseng. / Cseng, cseng, cseng" (Uo., 207.).

[63] Hamvas Béla, „Interview", in Hamvas, *Patmosz I.* (Szombathely: Életünk Könyvek, 1992), 238–280.

ségét, illetve az árulás tényét), amelyeket abban az időben annak sem lehetett volna érinteni, akinek műveit egyébként kiadták. Érthető tehát, hogy a gondolkodó olyan módszerhez folyamodott, melyről egyébként nem volt jó véleménye, s ezt a mű bevezetőjében kellően kifejezésre is juttatja. Bari Károly 2018-ban írta *Öninterjú*ját, bár első olvasásra azt lehetne gondolni, hogy Hamvas művéhez hasonló körülmények között keletkezett, valamikor a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, az elhallgattatás éveiben. Öninterjút azonban nem csak kényszerítő körülmények között lehet írni. Bari prózaversként határozza meg ezt a különös alkotást, s valóban, kevéssé önmagáról, sokkal inkább poétikai elveiről vall ebben a művében. Ebből a szempontból is fontos, hogy milyen véleménnyel van életrajz–irodalomtörténet és művészet–esztétika viszonyáról. Egyik verse és egy régi családi esemény kapcsán írja: „A versszavak nem feltétlenül tükrözik az elzajlott eseményeket."[64] A művészet táplálkozhat a valóságból, de nem közvetlenül, mindig elvont esztétikai tárgyat hoz létre. Bari ezt Medgyessy Ferenc szobrászművész közismert anekdotájával támasztja alá. A művész felelőssége, hogy élményeit, tapasztalatait a nyelv megfelelő – szintén általa megválasztott – formáival milyen módon harmonizálja, ebből a harmóniából milyen módon teremt művészetet, ahogy Bari írja: „Milyen módon váltakozik élet és sors." Ezzel Bari egyik legfontosabb kifejezéséhez jutott el az olvasó, a sorshoz. Véleménye szerint nem minden élőnek van sorsa. A sors költészetében is feltűnő, szöveg-, gondolat- és gondolkodásszervező erő, jóval több, mint motívum.[65] Öninterjújának párbeszédes szerkezete nagyban hasonlít a platóni dialógusokéra, abban az értelemben, hogy a „kérdező" szerepe annyiban merül ki, mint például Glaukóné az *Állam*ban: helyeselhet, vagy egyetértőleg tagadhat valamit, amiről a beszélgetést kezében tartó másik fél már amúgy is meggyőzte az olvasót.[66] Itt számol be Bari Assisi Szent Ferenc költészetével kapcsolatos gondolatairól is, a szeretet alapvető szükségessége kapcsán. Úgy látja, Szent Ferenc művei nehezen megközelíthetőek, nem írhatóak le, nem elemezhetőek egyik esztétikai iskola eszközeivel sem. Mintha ebben az utóbbi kijelentésben sűrűsödne össze mindaz, amit Bari az esztétikai szerveződésekről, s ehhez szorosan kapcsolódva az irodalmi kánonokról nem mond ki, csak jelez. Beck Zoltán *A megszólalás üres helye* című könyvében értekezik arról, hogy Bari Károly poétikai rendszere a nyolcvanas évekre már bizonyosan kívül került a magyar irodalmi kánonképződés azon folyamatain, melyeket Kulcsár Szabó Ernő írt le 1994-es

[64] BKÖV, 213. Egy lényeges kivételt a kötet utószavában elárul olvasóinak Bari: a *Zsandárszemű versek* nagyon sok mozzanata pontosan kötődik a költő életének különböző fontos eseményeihez. Uo., 322.

[65] „A legáltalánosabb életszervező tényező a valamire való várakozás. A legáltalánosabb sorsszervező tényező meg a véletlen." Uo., 213.

[66] „Az *Öninterjú* paradoxona nagyon is komoly állítás: idegen Bari költői-alkotói világától az irónia-önirónia, a szatíra vagy a parodisztikus alakzatok lebontó akarata." Beck, *A megszólalás üres helye,* 116–117.

magyar irodalom történetében.[67] Másrészről Beck rámutat, hogy centrum és periféria esztétikai kérdése együttállásba kerülhet kisebbség és többség kérdéseivel.[68] Megjegyzem ez a jelenség például a posztkolonialista irodalomértelmezések számára többnyire magától értetődő, elegendő talán csak Homi K. Bhabha vagy Edward W. Said idevonatkozó munkáira utalni.[69]

Bari Károly többször, több fórumon elmondta, leírta már, hogy soha senkinek a költészete nem volt rá hatással.[70] Ezúttal a kérdező nagyon óvatosan fogalmaz, kedves költőiről kérdezvén Barit, aki Lermontovot, Jeszenyint, Dylan Thomast és Edmond Jabèst nevezi meg. Később megad még két tucat művészt, akiknek műveit szívesen olvassa. Jeszenyin és önmaga közt szinte sorsközösséget lát, legalábbis az élettörténet indulásában, valamint az irodalmi kitaszítottság tekintetében. De a beszélgetésnek ez a szakasza ugyanoda fut ki ahova a korábbi évek számtalan hasonló, valós interjúja: „Nem tanultam senkitől." A cigány alkotókkal szembeni előítélet véleménye szerint leginkább abban tapintható ki, hogy – mivel a romákat nem tartják fejlődéstanilag egyenrangúaknak az emberekkel – hihetetlen csodaként értékelik a roma alkotók műveit. Megjegyzem ehhez hasonló mögöttes értelme lehet annak az egyébként együttérzőnek tűnő közvélekedésnek is, hogy a romák között sok a „csodagyerek". Valójában ez nyilvánvaló tévedés, de a kivételes tehetségű fiatalok száma azért tűnhet nagynak a romáknál, mert egy átlagosan jó képességű, vagy tehetséges fiatalnak szinte esélye sincs rá, hogy művészete a kellő nyilvánosságot és támogatást megkapja. A többségi társdalom előítélete mellett Bari szerint látni kell a roma közszereplők, alkotók egy részének felelősségét is a kialakult helyzetben, mivel hivatásukhoz méltatlan tevékenységükkel és viselkedésükkel lejáratják a cigányságot és erősítik a többségi előítéleteket. Az *Öninterjú* egy költészet és álom kapcsolatáról szóló eszmefuttatással zárul. Először két megálmodott verssort és annak történetét ismerheti meg az olvasó, majd a művész egy álmát írja le, mely teljes egészében verseinek valóságon túli hangulatát idézi, s az álom vége egyúttal a költői interjú végét is jelenti.

*A mozdulatlanság örökbefogadása* kötet esetében olyan gyűjteményről van szó, amely egy költő műveit tartalmazza ugyan, de címét nem vers adta, nem is széppró-

---

[67] „Míg például a hetvenes évek első felében Balázs József epikája vagy Bari Károly versei lényegében az irodalmi beszédmódok akkori erőviszonyainak köszönhették a túlértékelő fogadtatást, az évtized végére olyan kevés kisugárzó ereje maradt e hagyományosan prófétikus hangoltságú, érzelmies-patetikus kifejezésformáknak – valamint a bennük megnyilatkozó affirmatív művészi beállítódásnak –, hogy alig kínáltak már kapcsolódási pontokat a születőfélben levő új szemléleti tradíció számára." Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991,* Irodalomtörténeti füzetek 130, 2. kiad. (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 160–161.

[68] Beck, *A megszólalás üres helye,* 103–104.

[69] Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979); Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1994); Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994).

[70] Például Bakó Endre, „»Szeretném, ha sokan olvasnák a verseimet«: Beszélgetés Bari Károly József Attila-díjas költővel", in Kecskés, *Bari Károly költő, folklórkutató,* 97.

zai mű, hanem első olvasásra nehezen érthetően egy fotókiállításra írt beköszöntő, mely ismert alkalmi műfaj, sokan nem is szokták publikálni, esetleg a kritikai kiadásokba, vagy külön kötetbe kerül, melyet kizárólag azonos jellegű művek számára hoztak létre. A címadó rövid szöveg Török László *„Cigányok"* című fotókiállításának megnyitóján hangzott el a Gödöllői Galériában 1982. november 27-én. A címadással kapcsolatos kétségek a munka elolvasása után megszűnnek, mivel ez a prózai mű olyan, mint egy költemény, ráadásul itt is a Bari Károlyt szinte állandóan foglalkoztató kérdésekről van szó: a művészet önmeghatározásáról és az életben játszott szerepéről, végül, de nem utolsósorban a felelős emlékezetről, mely képes megörökíteni és hordozni egy nép arcát. Az igazi művész „alkotói látásmódja a művekké rendezett valóságot szakrális jelentésűvé tudja emelni".[71] Ez az örök varázslat: a valóság átváltoztatása a művészet mélyebb realizmusába. A fotográfia mint tükör, a művészi látásmód mint többszörös, ihletett tükrözés jelenik meg ezekben a sorokban. Ez a tükör valójában egy szűrő, vagy egy olyan médium, melyen átszűrve esztétikai tárggyá válik az objektum. A mozdulatlanság örökbefogadása így a kimondásra, a költői megszólalásra, illetve a művészi megmutatásra méltónak bizonyuló pillanatra vonatkozik, az örökbefogadás az alkotás aktusa, az életből örökbe fogadja a sorsot. Nem csak az örökbe fogadás elsődleges értelmében, ez *örök befogadás* is, a műalkotás folyamatos létesülése, mely az olvasó, néző, hallgató tevékenysége. A továbbiakban Bari Kurdi Imre verseit bemutató rövid írása olvasható, Röhrig Géza *hamvasztókönyv* című első verseskötetének méltatása. Utóbbit a holokauszt tematizálása miatt siratóénekként kategorizálja a recenzens, s az áldozatok kapcsán újra a sors jelentését gazdagítja: a traumát újraélő emlékezet ad lehetőséget a sorsok művészi megformálódásának. A művészet „mondja a sorsot", ahogy ezt Kása Béla fotókiállítása kapcsán állapítja meg Bari. Az alkalmi szövegeken belül külön csoportot képeznek az *Íves könyvek* sorozat megnyitóbeszédei, melyek az 1995 és 1996 közötti periódust fogják át és Bari Károly áldozatos művészetszervezői és kiadói tevékenységét mutatják be. Ezzel a könyvsorozattal Bari összművészeti hagyományt teremtett. A kötetekben az irodalom mellett a képzőművészet és (CD-mellékletek formájában) a zene is megjelent. Ezekben a beszédekben újra megfogalmazza a költészetről alkotott véleményét: a költők feladata, hogy a térben és időben a világ „szavai" mögé visszahúzódott neveket megtalálják, rögzítsék, rámutassanak, mindebből újrakonstruálják valóságunkat. Ebben az értelemben a költők, illetve a költészet hallgatása nem elhallgatás, hanem felkészülés, feltöltődés. Később a kötet utószavában is azt írja, hogy nem lehet állandóan verset írni, mert akkor a rutinná vált tevékenység megöli a költészetet.[72]

Bari Károly *Cigánynak lenni, költőnek lenni* című előadása bevezetőjében a hagyomány fontosságáról, megtartó erejéről szól, de igen hamar felteszi a kérdést: egy igazi művész élhet-e hagyományok által behatárolt körülmények, pontosabban költői

[71] BKÖV, 225.
[72] Uo., 321.

eszközök között? Másrészt légüres térben sem alkothat.[73] „Mi akkor az a költői mód, ami az öröklődő emlékezetet és az örök jelenlétet összekapcsolja? A válasz valószínűleg egyes archaikus közösségek ábrázoló gyakorlatában van."[74] Többek között egyes természeti népeknek arra az ábrázolásmódjára gondol Bari, mely stilizált nyomok (állatnyomok, lábnyomok) jelként való használatával magát a nyomhagyást, a közösségi emlékezetet absztrahálja. A holokauszt emlékezetéhez hozzátartozik a névtelen, hétköznapi hősök emlékezete is, azoké, akik mentették az áldozatokat, innen jut el a szerző ahhoz a kijelentéshez, hogy csak a cigányokat nem mentette senki sem a pharrajimos idején. Ezt ő előítéletes közönnyel magyarázza. Ezeken az előítéleteken arathat győzelmet a költő, aki a kisebbséghez tartozva hoz létre maradandó művészeti alkotást. Ez az alkotás azonban semmiképpen nem lehet kisebbségi, de az aktuális többséghez sem tartozhat, ahogy Bari írja: „Én úgy gondolom, hogy az írott költészetnek különben sincsenek népekre lebontott változatai – csak egyetlen költészet létezik: a jó költészet."[75] Ezzel az ideális követelménnyel kapcsolatban Beck Zoltán az alkotó(k)ra nehezedő fél évszázados egzisztenciális és valószínűleg befogadói nyomásra mutat rá, mely pontosan az irodalom szabad értelmezésével szemben dolgozik.[76] „[A] cigányként való felismerése valaminek (szerzőnek, produktumnak) az alkotóról és a produktumról leszakadva és nem attól függően létezik."[77] Ez utóbbi megállapítás azonban már a műalkotás önálló létére, pontosabban egy adott közösségben létrejövő jelentésére vonatkozik, s ebben az olvasói munkában a transzkulturalizmus jelensége valószínűleg döntő fontosságú. Beck Zoltán eszmefuttatása létező problémával szembesíti az olvasót, megkérdőjelezvén azt a kontextusfüggetlenséget, amely Bari *ars poetica* jellegű megnyilatkozásainak sokszor alapköve.

Bari Károly ötvennégy év alatt hozta létre életművét (ahogy ezt az *Utószó*ban írja). Ez alatt az időszak alatt a – globális, magyarországi és kisebbségi – roma kultúra jelentős átalakuláson ment át, pontosabban napjainkban jelentős átalakulás tárgya. Lehetséges, hogy szép számmal eltűnnek, illetve már eltűntek azok a kategóriák, definíciók, melyekkel ezt a kultúrát leírjuk, illetve amivel ez a kultúra leírja önmagát. A kánonok jelensége, kérdése is plasztikusabbá, áttörtebbé válik, akárcsak a nemzeti-nemzetiségi és a világirodalom meghatározása. Bari költészetére azonban – úgy vélem – ezek a változások kevéssé hathatnak, mert azok a jelentős mértékben lecsupaszított (inkább megtisztított) esztétikai formák, melyeknek megfelelően ő alkotott, illetve remélhetőleg még alkotni fog, nem igényelik az említett definíciók többségét. Költészete független és önálló, a szavak ősi mágiáját alkotói alázattal örökíti a múlt gazdag hagyományából a jövő befogadói értékítélete felé.

---

[73] A költészet és a költő etnikai besorolásának problematikusságához: Beck, *A megszólalás üres helye,* 113–114.

[74] BKÖV, 244.

[75] Uo., 246.

[76] Beck, *A megszólalás üres helye,* 114.

[77] Uo., 115.

# PONTOS TOBZÓDÁS

– Kőrizs Imre. *Tévedések fenntartása mellett: Kritikák, tanulmányok*. Műút-könyvek. Miskolc: Szépmesterségek Alapítvány, 2019, 284 lap –

Mekis D. János
Pécsi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Modern Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszék, docens
mekis.janos@pte.hu
ORCID: 0000-0001-8436-2292

Mi is a téma? Ha a kötet tárgyát keressük, először is a szerző szerteágazó érdeklődésével kell szembesülnünk, a görög–latin költészettől a mai világirodalomig, a műfordítás elméletétől és gyakorlatától a kortárs poétikákig, Márai Sándortól Borbély Szilárdig. Számos és számtalan tanulmány, kritika, recenzió és szösszenet. Ez a bőség így, együtt, az irodalom teljességre törő habzsolását reprezentálja. A kötet témája tehát maga az irodalom, a szó abszolút értelmében: az írás metafizikájától a műhelyforgácsok mikroanalíziséig. Ennek a tobzódó szétszálazásnak, ennek az aprólékos mindenbírásnak az öröme átsüt a talán kissé könnyebb kezű darabokon is.

A kötetnek azonban nemcsak enthuziaszta hajtóereje van, de jól meggondolt szerkezete, íve is. A szerző mindenekelőtt a kritika mibenlétére kérdez rá egy előszószerű szövegben, amely stílszerűen maga is kritika, mégpedig – hiposztatikus tobzódással – egy kritikakötetről, Takáts József *Elmozdulások* című könyvéről. „A jó kritika, a jó kritikus figyelme mindig többirányú […], és nemcsak a tárgyára kíváncsi, hanem önmagára is, pontosabban képes önmagát a tárgya, a tárgyát önmaga tükrében szemlélni" – írja Kőrizs (5), s aligha kétséges, hogy ezt az általános érvényre igényt tartó kritikai állítást nem annyira normatívaként fogalmazta meg, mint inkább erkölcsi imperatívuszként s hitvallásként. A kritika innen értve az esszé módozata, egyszerre tűz ki s valósít meg szépirodalmi és tudományos célokat, tükrös–trükkös szerkezetében pedig egyaránt érvényre juttatja a szakmaiságot és a személyességet. A bíráló s a megbírált szövegek alanyisága fontos retorikai móddá válik ebben a diskurzusban. Kőrizs sorozattá szerveződő kritikái érdekfeszítő történetként állnak az olvasó előtt, hősökkel, ellenlábasokkal és mellékszereplőkkel, elejtett s újra felvett szálakkal, motívumokkal s alakzatokkal. A *Tévedések fenntartása mellett* az alcíme szerint „kritikákat és tanulmányokat" tartalmaz, de utóbbiak sem


DOI: 10.57227/Liter.2022.3.5

követnek kizárólag metanyelvi szabályokat, hanem – minden szakszerűségük mellett – inkább a kritikai esszé jellegzetességeit mutatják.

Az érdekes fejezetcímek híven tanúskodnak a könyv tartalmáról: *Klassz*, *Egy polgár vallatásai*, *Tisztázatlan besorolás*, *Könyvelés*, *Karinthy és Karinthy*. Az első rész klasszika-filológiai és ókortudományi tárgyú, bár nemcsak ilyen érdekű írásokat ad közre, erős fordításelméleti hangsúllyal; a második Márai Sándor műveivel foglalkozik; a harmadik és a negyedik kortárs irodalmi kritikákat és esszéket ad közre; míg az utolsó fejezet a Karinthy-univerzumba enged rövid betekintést. A szerkezet azonban ennél jóval összetettebb, hiszen például Márai fel-felbukkan másutt is a könyvben, s Karinthy Frigyes is sokkal becsesebb hőse szerzőnknek annál, semhogy egyetlen, rövid szövegben foglalkozzék vele. De még e visszatéréseknél is fontosabbak azok a vezérmotívumok, amelyek nyomán kirajzolódik a szerző irodalomszemlélete. Nem annyira elméleti tézisek, mint inkább frappáns–aforisztikus megjegyzések, mikroanekdoták és csillogó–találó idézetek formájában.

Kőrizs, Ottlik Géza bonmot-jára utalva, Márait „jó léha íróként" határozza meg – abba a kategóriába sorolva tehát, amely Ottlik szerint fájóan hiányzik a magyar irodalomból. Ez ugyanis nem elmarasztalás, hanem dicséret, a hátterében pedig az irodalom helyzetével és szerepével kapcsolatos, hagyományosan merev elvárások fellazításának vágya áll. Kőrizs számára a stiliszta Márai nem a szavak zsonglőre, hanem olyan művész, akinek virtuóz nyelvi magatartása etikai relevanciával bír. Olvasatában az életmű a kimerült realista esztétikák és poétikák sikeres ellenpólusa, cáfolata, mely ahelyett, hogy a valóságtükrözés illúziójával manipulálna, tartózkodó beszédcselekvések sorozataként fogja fel és műveli az irodalmat, s ezt példaszerű hermeneutikai és kritikai-életfilozófiai magatartásként állítja olvasói és követői elé. Ez az egyszerre retorikai és etikai relevancia lehet az oka Márai rendkívüli bűvhatásának, mely nemcsak Szerb Antal, Cs. Szabó László s még sok más kortárs szerző szövegeiben érvényesül, de történetesen Kőrizsnél magánál is. A szerző nemigen rejtegeti, hogy esszéi allúziós kapcsolatba lépnek a Márai-életművel; de úgy látszik, e hatás jóval mélyebb egy-egy idézetnél vagy utalásnál. Idővel ugyanis az a benyomásunk támad, hogy e jelenlét egyre *pastiche*-szerűbb. A rájátszások rendszerré, majd sűrű szövetté állnak össze, ily módon a fejezet már-már a *Szindbád hazamegy,* a Krúdy előtt tisztelgő Márai-regény pendantjaként tűnik fel.

A *Tévedések fenntartása mellett* persze nem regény, sőt nem is monográfia, hanem többnyire adott alkalmakhoz kötődő, elegyes írások gyűjteménye, ennek minden következményével. Más fejezeteiben is előfordulnak, de a Márai-részben különösen feltűnőek a tematikus, motivikus, sőt szövegvariáns jellegű önismétlések, melyek előbb szórakoztató, olykor egyenesen lenyűgöző, utóbb azonban már kissé zavaró kavalkádként állnak az olvasó előtt. Mindenesetre jó így együtt, eredeti hangszerelésben szembesülni ezekkel az egybegyűjtött írásokkal. Nemcsak a Márai-életmű alakulás- és kiadástörténetét követhetjük bennük nyomon retrospektív szinkronitással – bár ez sem mellékes –, hanem Kőrizs saját Márai-olvasástörténetét is. Ami persze nemcsak privát, hanem többnyire nagyon is közérdekű história.

Részint éppen a történelem, a nagybetűs História miatt. Kőrizs mint esszéista és mint Márai-kritikus különös figyelmet szentel a politika-, társadalom- és kultúrtörténeti vonatkozásoknak, amelyek főként az autobiografikus művekben bukkannak fel, és amelyek a szerző gondolkodásának lenyomatát adják. Az *Egy polgár vallomásai* írója mindvégig megmarad civilnek, de ez nem zárja ki, hogy egyszersmind a közíró mesterségét is gyakorolja. A politikai cél és él azonban hiányzik a felelősség terhét magára vevő, elkötelezetten humanista munkáiból is. A *Napló*k teljes kiadását kommentáló Kőrizs mindenekelőtt a szerző éleslátását és pontos megállapításait méltatja. Ami nem zárja ki, hogy Márai – asztalfióknak írt – följegyzéseiben ne találna kivetnivalót. Rámutat a következetlenségeire, és szóba hozza azokat a joggal kifogásolható gesztusait is, amelyekkel változatos módon – s mondhatni, körkörösen – fordul időről időre a legkülönbözőbb csoportok mint zárt érték- és érdekközösségek ellen. Mindezt azonban hitelesen kontextualizálja Márai napi írásgyakorlata, mely mindig az adott pillanat perspektívájából érzékeli a mindenkori történeti jelent, így a tévedéseivel együtt válik tulajdonképpeni irodalommá.

Kőrizs már a kötet előző, *Klassz* című fejezetében is az irodalom mibenlétével foglalkozik. A magyarított és magyarázott antikvitásról lévén szó, a fordítás és a közvetítés problémáit állítja a középpontba. Az elméletet csakis a praxis mércéjén méri. Nagy irodalmi anyagot mozgat, számos kontextussal. Éles fénycsóvákkal tárja fel a fordítói műhelyek titkait. Filológusi pontosság és kritikusi önkény találkozik össze esszéi boncasztalán. Az eredmény lenyűgöző, még akkor is, ha a kritika olykor talán túl élesen vesézi a műfordítók és szerkesztők munkáját.

Kőrizs különféle értekezői szerepkörökkel dolgozik, és ezeket a maszkokat, mezeket virtuóz módon váltogatja. Igaz, úgy tűnik, az átváltozás során olykor összekeverednek a jelmezek: a klasszika-filológus esztéta-szemüveget visel, az esztéta a fordításelmélész nyakkendőjét hordja, a teoretikus a kritikus bokszkesztyűjét igazgatja. Az eklektikából azonban nem következik zűrzavar. Az irodalomtörténész pontos tárgyismerete, a kultúrlény széles látóköre és a virtuóz tollforgató nyelvi fölénye szerencsés módon találkozik össze, s a témák változatossága, a megízesített nyelvezet, és mindenekelőtt az ötletet ötletre halmozó invenció gondoskodik róla, hogy ne lankadjon a figyelmünk. S ha mégis, egy-egy találó allúzió vagy jól megválasztott idézet megteszi a magáét. Kőrizsnek kiváló érzéke van rá, hogy a kritikai esszé argumentációja és strukturális ritmusa szempontjából is odaillő műrészleteket illesszen bele szövegébe, majd továbbszője a maga szempontjából. Az új Martialis-kiadásról írt bírálatában igazán martialisi módon teszi ezt, oda-odaszúrva a szerkesztőnek s az utószóírónak is. Vajon miért kellett Kosztolányi életes epigramma-transzformációit vértelen megoldásokra cserélni? Melyekben ráadásul legalább annyi a félreértés? Akkor már inkább a szintén vértelen, de legalább pontos Csengery – így a Kőrizs-esszé beszélője, protagonistája, personája. És sorra idézi, párokba rendezve, a jól sikerült és a sikerületlen szövegeket. Majd elhelyezi a szatirikus csattanót: „Önként adódik a kérdés: miért nem hagyja ki a szerkesztő azt, amit fordítóként nem sikerült megoldania?" (48.)

Az esszéírói szubjektivitás licenciái olykor a kritikai szeszélyig és szépírói önkényig terjeszkednek. A könyv beszélője megengedi például magának, hogy Polgár Anikó monográfia terjedelemben kifejtett műfordítás-tipológiájával szemben az legyen a legerősebb érve: Hegyi György ezt már négy oldalon megcsinálta. Ráadásul az a négy oldal alaposabb és teljesebb volt, mint a megbírált kettőszázkilencvenhat oldal okfejtése. Vagy például, feltűnően sokat bíbelődik Csehy Zoltán egy-egy kevésbé sikerült fordítói megoldásával, miközben maga siet elismerni: ezek bizony igen ritkák, és Csehy egymaga többet tett az antik és neolatin költészet korszerű és életteli megszólaltatásáért, mint a filológus-műfordítók együttvéve.

A szubjektivitás fény- és árnyoldalai nem oltják ki egymást, s a tudós és a szépíró gesztusai sem oldódnak össze valamiféle gyöngyházfényű szürkeséggé. Tudomásul kell vennünk, hogy itt bizony a hatásról különféle színesítő eljárások gondoskodnak. Ezek skálája rendkívül változatos. A hiperboláknak kétségkívül meghatározó szerepük van. Ám ezek az eszközök gondosan kalibráltak, a szerző nem veti el a túlzásban a mértéket (egy olyan retorikai skálán, melynek egyik végpontja a bíráló Kosztolányi, a másik Szabó Dezső, többször közelít az előbbihez, mint az utóbbihoz).

Fontos és jellemző színesítő eljárása a transzformatív allúzió, vagyis a szándékos csúsztatással élő tréfás idézet, mely nagyban hozzájárul, hogy a szatíra karneváli hangulata valódi színpadi kavalkáddá változzék. „Egyedül a líra és az eposz múzsája hallgat, mint néma hattyú, hideg vizekben" – így Kőrizs Imre. (20). „A szent poézis néma hattyu, / S hallgat örökre hideg vizekben" – így Berzsenyi Dániel. *(A poézis hajdan és most)* Miért az idézet, miért a transzformáció? A kontextus világossá teszi, hogy miről van szó: ógörögből és latinból ma is (vagyis már félig-meddig tegnap: a szöveg keltezése 2004-es) készülnek próza- és drámafordítások, líra- és eposzfordítások azonban sajnos nem (akkor valóban ez volt a helyzet). Nyilvánvaló azonban, hogy az allúzió pragmatikája nem merül ki ennyiben; mellékjelentései a pillanatnyi használati értékén messze túlmutató dimenziókat nyitnak meg. A Berzsenyi-vers – korunkban is borzongatóan hatóképes – allegóriája egy bizonytalan, köztes térbe vettetik. Színesítő, szatirikus elem? Nyilvánvalóan. De az irónia is nyilvánvaló. S vajon mire irányul? Mivel az irónia jóval több itt, mint retorikai eszköz, nem is olyan könnyű eldönteni. Feltételezem: magára a nyelvben-létre, a költőien lakozásra, a költészet néma igazságára, mely (folytatólagosan) tragikusan távol kerül a jelenléttől, porosodó könyvek martalékává lesz; de elkerülhetetlenül és diadalmasan vissza is tér, mihelyt bűvszava kimondatik. Hogy azonnal újra belefagyjon egy (borzongatóan mallarméi) hattyú-hallgatásba. Ez azonban, itt és most, csak az első lépés. Hiszen a szerző mindezt rögtön aprópénzre is váltotta, feláldozva az alkalom, a meggyőzés, a retorika oltárán. A mélyen és egyszersmind cinikusan megértett irodalmi közléslehetőségek pragmatikájával Kőrizs a nyelvet magát keveri gyanúba.

A transzformatív allúziók legtöbbnyire javára válnak a kritikai diskurzusnak. Így például a „főszövegre jellemző különös, rövid mondatos fogalmazás levegőtlen prése" (183) formula Pilinszky-allúziója szellemesen sűrítő relevanciával mutatja be Esterházy Péter paradigmaváltó könyve, az *Egyszerű történet vesző száz oldal – a*

*Márk-változat* tematikus-stílusbeli egységét. Még egy példa: „A fiatal Babits még nem a későbbi maga emésztő sötét alak, még kevésbé a még későbbi érettségi tétel, hanem, Kosztolányi eredetileg talán Somlyó Zoltánról szóló jellemzését egy pillanatra kölcsönvéve, egy isteni merésű, vad költő." (16) Az egymásra halmozódó allúziók miatt itt eleve elterelődik az olvasó figyelme, s ide-oda sodródván próbál belekapaszkodni valamilyen biztosnak tűnő állításba. Hogyan lesz a szikár alakból sötét alak? (Vö. József Attila: „Magad emésztő, szikár alak! / Én megbántottalak" – *Magad emésztő…*) Most akkor mi ez: tollhiba? Freudi elszólás? Vagy szándékos csúsztatás? Nem tudjuk, de nem is fontos, mert az esszé lendülete időközben elsodor bennünket. Azzal tehát olvasóként talán nem is foglalkozunk, hogy az „isteni merésű, vad költő" idézet pontosan honnan is származik (egyébként Kosztolányi *A bús férfi panaszai* című ciklusából–kötetéből). Felbukkan még Csengery János, Radó Antal, Babits Mihály; azután Kosztolányi Dezső és („talán") Somlyó Zoltán (a Kosztolányi-vers ugyanis nem nevezi meg hősét, bár Somlyó György az *Önéletrajzaimból* című kötetében meggyőzően azonosította édesapjával a New York kávéházban üldögélő, „vörös ajakkal, / meggyszínű mellényben, szuroksötét hajakkal" ékeskedő, versbéli költőt).[1] És Weöres Sándor, no meg József Attila. Mindez egyetlen, rövid gondolatfutam-egységbe összezsúfolva. Az ide idézett szellemek sokaságának óhatatlanul összegabalyodik keze-lába, hiszen némelyikük a Polgár Anikó fordítástipológiájával vitázó gondolatmenet legitim hőse, némelyikük viszont váratlanul betoppanó vendég, sőt diverzáns látogató.

A kritikus kritikusa szükségképpen Kőrizs kritikai normatíváit és irodalomszemléleti eszméit kell, hogy firtassa. Mit és miért ünnepel, mit vár el műfordítástól, szépirodalomtól, irodalomtudománytól, s miért? A legvilágosabb elvek kétségkívül a fordításra vonatkoznak. A műfordító ne csak a szótárat s a nyelvtant (meg a verstant) böngéssze: legyen tisztában a forrásnyelv történeti-kulturális bázisával, ismerje az alapvető (inter)textuális hálót, mert csak így lehet esélye elkerülni az allúziós vakságot s a tárgyi tévedéseket. A referenciák (s a forma) eltrafálása persze nem elegendő, legalább ilyen fontos az élő célnyelvre való kreatív ráhagyatkozás. Az erős filológiai alapozás tehát nem akadályozza meg a kritikust abban, hogy a modern szépirodalmat és az élő nyelv fordulatait tegye mércévé s kívánatos céllá az antik és modern klasszikusokat tolmácsoló fordító számára (enélkül valójában a metrum sem működik, amint azt rengeteg mikroelemzéssel bizonyítja). Azt is világossá teszi ugyanakkor, hogy éppen az antik és modern kánon mint nyelvi és poétikai praxis int arra: mindehhez arányérzék is szükséges, a különböző regiszterek bátran elegyíthetők, de nem keverhetők szabadosan egymással. Kőrizs tehát jól fogadja Nádasdy Ádám Dante-interpretációját (amely radikális gesztussal elejti a formát és modernizálja a nyelvet), de elmarasztalja az *Oidipusz király*t, Karsai György és Térey János új

[1] Somlyó György, „Haragos, átkos, fekete fej", ill. „Önéletrajzaimból 1", in Somlyó György, *Önéletrajzaimból* (Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia, 2010 [Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2001]), hozzáférés: 2022.10.06, https://reader.dia.hu/document/Somlyo_Gyorgy-Oneletrajzaimbol-1147.

Szophoklész-fordítását (amely radikális gesztussal elejti a formát és modernizálja a nyelvet), mégpedig túlzásai, „vulgárnádasdyzmusai" (51) miatt. Elsősorban a költő felelősségét hangoztatva, hiszen a színháztörténész klasszika-filológus nyilván az alapul szolgáló nyersfordítást készítette. Míg Nádasdy mindvégig követi a Dante-tudós Mátyus Norbert útmutatásait, Térey – az alkotói szabadság jegyében – felülírja Karsait.

Kőrizs a kérlelhetetlen filológus arcát mutatja akkor is, amikor modern textológiai kérdésekkel foglalkozik. Az *Ottlik – Emlékkönyv*ön (s Kelecsényi László szerkesztőn) az író némely elfeledett, bridzsügyi és matematikai gyöngyszemeinek mellőzését kéri számon (de leginkább az emlékkönyv műfajának torzkép-jellegét kárhoztatja); majd higgadtan méltatja – dicséri és bírálja – a *Buda* szövegkiadásának gyakorlatát (Lengyel Péter munkáját). Mindezeket nem a textológiai önérdek, hanem az irodalom magasabb szempontja motiválja. A remekmű valahol titok marad. A fejezet címe – *Tisztázatlan besorolás* – azt sugallja, hogy magával a bogarászó kategorizációval, a pedáns osztályozással, egész alexandriai kultúránkkal lehet gond. A filológusnak rendszerszintű problémákkal kell megküzdenie, noha műélvezőként ott áll előtte a titok nyitja: az esztétikai élvezet.

A stílus olyasvalami, amit részleteiben formálisan is lehet vizsgálni, egészleges megítélése azonban inkább művészetnek, mint tudománynak tűnik. Ez az ellentmondás nyomot hagy Kőrizs kötetén is. A szerző szerint Grecsó Krisztián *Mellettem elférsz* című regénye (más műveivel egyetemben) valósággal hemzseg a hibáktól. Legalábbis a részleteit tekintve. Mert, amint a kritika végén váratlanul kiderül, hiába a papírmasé karakterek, a hiteltelen urbánus környezetrajz, az egyszerű szerkezet, a logikai hibák, a túl direkt családtörténeti szál – mindez együtt mégiscsak valami nagyszerűvé áll össze. Grecsó ugyanis történeteket ír (igazán azokat, és nem történet-imitációkat vagy történet-tagadásokat), tud atmoszférát teremteni, és még a mondatai is szépen megformáltak („de még a giccshatáron innen"). (113) Ezek persze már megint részletek, melyek önmagukban nem képesek megmagyarázni, miért is jó – mégis csak – a könyv és az író, különösen pedig azt, hogy miként egyeztethető össze ez a dicséret az iménti bírálattal. Ezen a dramaturgiailag üdvös helyen lép be vállaltan is a diskurzusba a szellemtörténeti hagyományban gyökeredző, esszéista nagyvonalúság, mely megengedi, hogy az értekező lerántsa a filológus álarcát, és kijelentse, hogy Grecsó Krisztián nem más, mint az Ottlik Géza (és Schöpflin Aladár) által a magyar irodalomból olyannyira hiányolt „jó léha író".

A *Tévedések fenntartása mellett* nyíltan, menet közben viszi színre a módszertani és pragmatikai dilemmákat, s eközben bontakozik ki alapvető stilisztikai és módszertani sajátossága, a személyesség. Beszélője *én*ként lép az olvasó elé. Mellőzi a szerzői többest, s csak ritkán általat a tudományos objektivitás látszatával. Ez az én nemcsak kutakodik, de keresgél is, megoldásai gyakran ötletszerűek, döntései dramatikusan elfogultak. Oscar Wilde szerint „a kritika legmagasabb fokán – mivelhogy a személyes érzelmeket legtisztább formájukban adja – alkotóbb az alkotásnál; mert csak önmagával mérhető, létjogosultsága önmagában van, mint ahogy a görögök

mondanák, önmagában és önmagáért van célja".[2] Ezt persze nem maga Wilde mondja, hanem az egyik, általa megteremtett szereplő. Talán Kőrizsnek is a paradoxonokat mozgatóelvvé tevő esszé-irodalmi dialógusokkal kellene kísérleteznie. Igaz, bizonyos értelemben most is ezt teszi.

A kritikusi szerepkörnek van tehát egy éteri oldala, ahol is az irodalom magasabb értelme kerül előtérbe, részint magának a kritikaírásnak az irodalmat is leköröző irodalmisága révén. Van azonban egy földi, anyagközeli oldala is. Kőrizs merészel mániákus (és olykor tán egyoldalú is) lenni, s erre minden joga (és kísértése) megvan, mert kivételes nyelvi érzékkel és retorikai készséggel rendelkezik. Abszolút hallása van. Tévedhetetlenül pécéz ki sikerült és sikerületlen mondatokat (arra is rávilágítva, hogy adott esetben a rossz is lehet jó, s vice versa), leplez le disszonáns futamokat, magasztal fel remek szerkezeteket.

Igaz, ebben a tévedhetetlenségben veszély is rejlik. Vajon a szavak, mondatok, struktúrák és stílusok, azaz az irodalom nyelvi-retorikai materialitása egyfelől, illetve az irodalmi folyamat filológiai kontextusa másfelől – vajon e két alapvető szempont nyomán tényleg megállapítható-e egy irodalmi mű tényleges értéke? Borbély Szilárd *Nincstelenek*je kiszámítottan játszik az olvasóval, bezzeg Barnás Ferenc *A kilencedik*-je hiteles rajzolatú? (117–122) Én éppen fordítva látom. Az előbbi műben a pontosan eltalált nyelvi horizontdekonstrukció (gyermeki és felnőtt, saját és idegen fortélyos tükörjátéka) nyomán, etikailag és esztétikailag is meggyőzően, végbemegy a nézőpont fenomenológiai önigazolása. Az utóbbi mű viszont nézőponttechnikájában (is) meglehetősen kiszámítottan apellál a vallás + nagycsalád = gyermeki sorsabúzus előítéletre, fenomenológiai levezetéssé egyszerűsítve az elbeszélést. Igaz, ez csak egy vélemény. De Kőrizsé is az. Abszolút hallása talán mégsem elegendő az irodalom titkának felfejtéséhez – véleménye azonban mindig igen becses.

Hogy ez az irodalmi anyagelvűség nagyon rokonszenves és vonzó, abban a lefegyverző, személyes modalitás és a vesékbe látó, élces elmeél mellett nagy szerepet játszik a szerző Weöres Sándor-i univerzalitása is. A képesség, hogy mindenütt rátaláljon az irodalmi értékre, a metafizikától az amatőr tollforgatókig. Másodvonalbeli könyvek, mindenféle kuriozitások szépségei éppúgy foglalkoztatják, mint a József Attila öregkori verseit megíró kortársak (a József Attila-hatást tendenciózusan Petri György-hatással ellensúlyozó) petrizmusai (146–148), vagy hogy mi is a „bánya" szó jelentése Arany egyik versében (151–152). (Fürdő, egyébként.) Számos ötlete nemcsak kiváló, de intenzív és revelatív is, sokszor valóban lényeges problémákra kínálva komolyan veendő megoldást, mintegy mellékesen (Kőrizs kedvenc Márai-szavával élve). A kritikai beszédmód előny is és hátrány is egyszerre. A tollforgatói létmód nem mindig válik a szerző javára, de a gúzsba kötő műfajkényszerből is erényt tud kovácsolni. A *Magyar Narancs*ban megjelent könyvlista-sorozat kiváló példa erre,

[2] Oscar Wilde, „A kritikus mint művész", in Oscar Wilde, *A kritikus mint művész,* ford. Benedek Marcell (MEK–03644 [Budapest: Franklin Társulat, é. n.]), hozzáférés: 2022.10.06, https://mek.oszk.hu/03600/03644/.

amelyben, valóságos szuperrecenzensként, elképesztő mennyiségű magyar és világirodalmi anyagot annotál s fűz tematikus láncra. A remekbe szabott, gemmaszerű könyvportrék különleges mintázata lenyűgözi (bár a bőség okán kissé el is fárasztja) az olvasót (*Könyvelés,* 161–260.).

Abszolút irodalom, abszolút hallás – kézenfekvő, hogy az irodalmi abszolútumot tegyük hozzá harmadikként. Kőrizst azonban, bár a csábítás jól látható, józansága és sokoldalú poiétikus érzéke megóvja attól, hogy engedjen a művészet teljességét eszményítő vágynak. Védelmezi a modern magyar irodalom két, emblematikus formabontójára, Karinthy Frigyesre és Petri Györgyre irányuló figyelme is. Hogy az előbbi munkássága milyen fontos Kőrizs számára, arról részint a 2017-ben megjelent *Összegyűjtött versek* kötet pontos sajtó alá rendezése, filológiai jegyzetei tanúskodnak, részint a szerző más, lelkesült és szakszerű írásai. Itt tanulmány értékű kritikát szentel Beck András a *Nihil* című Karinthy-versről – egyetlen költeményről! – írt könyvének, de nemcsak az elemzést, hanem magát a művet is értékeli. Egyetért a monográfus tézisével, mely szerint a *Nihil* a modern magyar irodalom egyik legfontosabb, de beteljesületlen paradigmaváltó pillanata. Értelmezésében ugyanakkor nagyobb hangsúlyt helyez arra a közvetlen kontextusra, amelyben a Beck által is emlegetett Babits Mihály, illetve Szép Ernő egy-egy hasonlóan formabontó, az irodalmat és művészetet rendszerszerűen tagadó verse is fontos szerepet játszik. Csakúgy, mint az irodalom rendszerszerűségét művészetfilozófiai jelentőségű paródiákban kipellengérező, és egyébként is megdöbbentő ötletekben tobzódó Karinthy szerteágazó, nehezen rendszerezhető munkássága.

„Elpazarolta magát de hát el lehet-e pazarolni a pazarlást" – kérdezi Kőrizs Imre Karinthyról egy korábbi, megdöbbentő és megragadó szövegében.[3] E kérdés persze valójában állítás, sőt tézis. Az irodalomban a mellékes, a kitérő, a helyettesítés, a körülírás meghatározóan fontos szerepet játszik. A voltaképpeni irodalom útja mindig kerülő út, minden egyéb a közvetlen meggyőzés és a dilettantizmus területére tartozik. Ezért fontos a léhaság, ezért fontosak az ötletek. Mert implicite arra figyelmeztetnek, hogy még Berzsenyi és Mallarmé tökély-költészete mögött–előtt is, igenis ott vannak a rontás, a félreértés, az esetlegesség és a szétszóródás alakzatai, elidegeníthetetlenül az irodalom létmódjától.

Nem nehéz mindezt magára a *Tévedések fenntartása mellett* kötetre is visszaolvasni. Kőrizs valóban mesterfokon gyakorolja a *jó léha tudós*tól elvárható összes technikát és artisztikát. Gördülékeny szófűzése az esszé legjobb magyar hagyományait idézi, de karinthys ízlésű, parodikus effektekkel. A *Tévedések fenntartása mellett* kimondott-kimondatlan irodalomeszményének és irodalmáreszményének meghatározó követelménye az egyidejű nyelvi tudatosság és természetesség. A kötet gondolati szerkezetét is a termékeny deviációk és kisimult stilizálás stabilizálják. A szerző arányérzékét azonban mindenekelőtt a szakmai kompetencia és kommunikatív relevancia teszi különlegesen elegánssá.

[3] Kőrizs Imre, „A költő Karinthy. Tanulmány versben", *Holmi* 23, 10. sz. (2011): 1220–1222.

# JÓL KÉRDEZNI ANNYI, MINT SOKAT TUDNI*

– Kelevéz Ágnes. *Esti kérdések: Irodalomtörténeti nyomozás Babits költészetében*. MIT füzetek 9. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2021, 396 lap –

Major Ágnes
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet,
tudományos segédmunkatárs

major.agnes@abtk.hu
ORCID: 0000-0003-0586-0969

Babits Mihály költői életművének kutatása és textológiai-filológiai feltárása újabb mérföldkőhöz érkezett: Kelevéz Ágnes munkájának köszönhetően elkészült az 1906 és 1910 között keletkezett Babits-versek kritikai kiadása, mely hamarosan megjelenik az Argumentum Kiadó gondozásában. Az óriási anyagot megmozgató kritikai szövegkiadás mögött álló több évtizednyi kutatásnak bizonyos értelemben kísérőmunkája az *Esti kérdések* című, 2008 és 2021 között folyóiratokban és tanulmánykötetekben megjelent írásokat közreadó kötet. Ám nem csupán a kritikai kiadás időkeretébe tartozó ötéves időszakról, azaz Babits korai, javarészt fogarasi éveiről esik szó a válogatásban: Kelevéz nagyobb merítésben értekezik a 20. századi magyar irodalom megkerülhetetlen alakjáról, s néhol egészen meghökkentően árnyalja élet és életmű ismert összefüggéseit. A figyelemfelkeltő alcím is megerősíti, hogy valóban érdekfeszítő írásokról van szó: csakugyan irodalomtörténeti nyomozásokról beszélhetünk, hiszen az értelmező és filológus aprólékos, a detektívéhez hasonló munkájának állomásaiba, nyomkeresésébe, feltételezések és bizonyítási kísérletek sorába nyerünk betekintést.[1] Ahogyan a szerző az előszóban fogalmaz, „[n]éha még a megfelelő kérdések feltevése is egy detektív logikájához hasonló módszert […] igényel" (7), s már ezen a ponton felhívja a figyelmet saját módszerének egyik fontos összetevőjére: a nyomtatásban megjelent Babits-szövegek vizsgálata mellett a kéziratos hagyaték kutatásának kulcsszerepére.

* A szerző a Petőfi Irodalmi Múzeum Oláh János-ösztöndíjasa. A recenzió a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

[1] Visy Beatrix kritikájában a kötet egészét a detektív és a filológus-értelmező közti párhuzam felől olvassa: Visy Beatrix, „A nyomozó szerencséje", *Élet és Irodalom* 66, 11. sz. (2022): 18.


DOI: 10.57227/Liter.2022.3.6

A négy nagyobb egységbe rendezett tanulmányok Babits költői pályakezdésének, élettörténeti eseményeinek, sőt az életmű recepciójának alapos ismeretéről tanúskodnak. Az első tematikus blokk *(A költő poétikájához)* hívószava az intertextualitás, azaz a vendégszövegek integrálásával megszülető dialogikus viszony fontossága Babits költészetében. A kötetnyitó tanulmány Babits versírói műhelyébe enged bepillantást. Az irodalmi és kulturális utalások megjelenési formái és a változatos idézéstechnika a genette-i transztextualitás-elmélet elemeinek is megfeleltethető, s amint arra Kelevéz rámutat, a szövegközi kapcsolatok sokfélesége és tudatos alkalmazása szinte előzmény nélküli a magyar irodalmi modernségben: Babits „korát megelőző, hogy szövegei egyszerre kapcsolódnak a legkülönbözőbb szövegelődökhöz, melyek ráadásul egymástól nagyon eltérő korszakban, néha több ezer évnyi különbséggel keletkeztek." (12.) A szakasz legösszetettebb szövege *(A megtámadott költő poétikai menedéke: az intertextualitás)* az életeseményeknek a költői működésre tett hatását vizsgálja, s kimutatja, hogy Babits *A Holnap* körüli botrányok okozta személyes válsága idején nagy elődeihez, elsősorban Vörösmartyhoz, Aranyhoz, Csokonaihoz, Berzsenyihez és persze bibliai szöveghelyekhez „menekül" a sokszor egészen méltatlan támadások elől. Az antológiát értékelő kritikusok egy része Babitsot az eredeti költői hang híján lévő „adyendréskedő" epigonként tünteti fel, s ebből a perspektívából igen meglepő Babits (poétikai) válaszreakciója, hiszen az utánzással vádolt költő éppen az irodalmi hagyományokhoz visszatérve alkot eredetit és csak rá jellemzőt. Izgalmas kitekintő írás a Babits versfelolvasásainak recepcióját vizsgáló blokkzáró szöveg *(„Aki hallotta, új dolgokat tudott meg Babits Mihály költészetéről")*, melyben Kelevéz sorra veszi Babits nyilvános vagy rádiófelvételen hallható szavalatainak korabeli értékeléseit, mindezen túl pedig az írótársakra tett hatást is elemzi: e beszámolók mindegyike a szokatlan és egyedi, mégis szuggesztív előadásmódot emeli ki. Eközben azt is megtudjuk, hogy Babitsot egyik gimnáziumi önképzőköri, már akkor is jellegzetes versfelolvasásakor hangosan kinevették diáktársai, melyről a költő több évtizeddel későbbi, 1934-es visszaemlékezésében fájó részletességgel tudósít. A fejezet második és utolsó tanulmánya ezen a ponton rímel egymásra, hiszen Babits már egészen korán átélte a meg nem értettség és a nyilvános megszégyenülés érzését, s ez a tapasztalat nagyban meghatározta költői indulását, egyben a közönséggel való viszonyát.

A második, *Filológiai leletmentések* című fejezet írásai vezetik be igazán az olvasót a detektívlogika rejtelmeibe. A több mint hatvanoldalas nyitó tanulmány a bizonyíték arra, hogy milyen emberpróbáló munka a filológusé, hiszen a szerző Babits *Keveháza* című ceruzaírású jegyzetének értelmezési kulcsát adja meg precíz és jól áttekinthető jelmagyarázatok kíséretében. Kelevéznek köszönhetően tudható, hogy Babits e talányos jegyzetében Arany *Keveházá*jának homéroszi utalásait listázza, s a tanulmány szerzője nemcsak az antik szöveghelyeket veszi sorra, hanem értelmező-magyarázó passzusokkal is ellátja azokat, így világossá válik, Babits miért vonhatott párhuzamot Homérosz és Arany műveinek bizonyos textusai között. Egy közelmúltbeli irodalmi szenzáció részleteit ismerteti az *Új forrás a fiatal Babits kö-*

*tetszerkesztési módszeréhez* című tanulmány felütése: 2018 decemberében került elő az Osvát-hagyaték egy korábban lappangó része, benne a *Levelek Iris koszorújából* szerzői kéziratával. Kelevéz nem túloz, amikor az *Iris* kéziratát filológiai kincsesbányának nevezi, hiszen az ahhoz mellékelt tartalomjegyzék-tervezetből következtethetünk a kötetkompozíció kialakításának folyamatára, árnyalhatjuk a pályakezdő Babits szerkesztői elveivel kapcsolatos ismereteinket, a szövegalakulás állomásait megőrző versjavítások, szócserék pedig a költői műhelymunka és a kéziratleadás előtti döntések fontos, bizonyító erejű dokumentumai. Egy másik, elveszettnek hitt szöveg másolatának nem várt felbukkanásáról is tudósít a kötet: a 2013-ban előkerült, Babits által 1908. szeptember 5-én, tehát a Fogarason töltött első hét végén írt, Kún Józsefnek küldött levél jelentősége elsősorban az őszinte hangban, a vallomásos jellegben áll. Babits nem leplezi a fogarasi áthelyezés miatti elkeseredettségét, s miközben száműzetésként aposztrofálja helyzetét, Fogarast már itt (későbbi verséhez hasonlóan) Ovidius Tomijához hasonlítja. De – miként arra Kelevéz felhívja a figyelmet – a levél több filológiai probléma megoldásához is hozzájárul, hiszen datálási kérdések megválaszolását segíti két vers keletkezési körülményeinek ismertetésével. A szerző azonban nemcsak a versíró, hanem a műfordító Babits munkamódszereit is feltárja, ám ehhez nem szokványos korpuszt választ, hiszen a Babits által magyarról idegen nyelvekre fordított verseket vizsgálja. A *Pávatollak* (1920) vallomásos előszava óta tudjuk, hogy Babits korai fordításaira elsősorban mint stílustanulmányokra, a még kiforratlan költői hang csiszolását segítő gyakorlatokra tekintett, s feltehetően igaz ez arra a nyolc műfordításra is, melyekben Arany és Vörösmarty műveit ültette át francia, angol, latin és görög nyelvre. Bár a fordításkritikai szempontok kevéssé hangsúlyosak a tanulmányban, Kelevéz elsősorban Babits műfordításról alkotott nézeteit árnyalja, illetve a versek kiválasztásának okait és a fordítások keletkezési körülményeit fürkészi.

A harmadik, *Költemények nyomában* című egység mikroelemzései többek között szerkesztési és szövegközlési folyamatokat tárnak fel. Így esik szó a pályakezdő költő ciklusrendezési és kompozícióalakítási elveiről, illetve arról, hogy mi is teszi a szövegvariánst szövegvariánssá. Utóbbi problémát tematizálja az *Egy vers átváltozásai* című tanulmány az *Esti imádság* című Babits-vers és a publikálásra szánt, ám végül kéziratban maradt *Pro mortuis ignotis* összevetésén keresztül. Kelevéz bemutatja, hogy Babits milyen változtatásokat (címcsere, új strófa, publikálás egy versfüzér részeként) hajtott végre az eredeti szövegen, konklúziója pedig az, hogy a két vers közti, poétikai következményekkel is járó eltérések miatt az *Esti imádság*ra nem a *Pro mortuis ignotis* szövegvariánsaként, hanem eredeti, önálló műként kell tekintenünk. Ezután a pályakezdő Babits egy korábban ismeretlen verse, a *Guérin* kapcsán a keletkezési körülmények és inspirációforrások akkurátus felkutatásának fázisait követhetjük nyomon. Kelevéz meggyőzően bizonyítja, hogy a versben szereplő léghajós, Kirsch és a léghajó mentőkötelén véletlenül fennakadó fiú, Guérin története nem a fantázia szüleménye, s arra is kitér, hogy Babits honnan értesülhetett a végül szerencsés kimenetelű nantes-i balesetről.

A kötetzáró, *Irodalomtörténeti fejlemények* című fejezetben három elemzés kapott helyet. Mindhárom szöveg úgy szól Babitsról, hogy elsősorban nem ő kerül a középpontba: a fejezetnyitó *A háború vihara* című írás azt vizsgálja, hogy az 1914 nyarán lesújtó természeti csapást, az emberéleteket is követelő óriási vihart a háború kapcsán miként metaforizálták, reményteljes, pozitív változást ígérő vagy éppen pusztítást jósló égi jelként értelmezték a kortársak, míg a második tanulmány a *Nyugat* jubileumi és emlékszámainak kánon-, sőt kultuszalakító hatását vizsgálja. A látszat ellenére a fejezet- és egyben kötetzáró írás sem elsősorban Babitsra fókuszál. Nemes Nagy Ágnes Babits iránti nagyrabecsüléséről már számos értekező munka született, s Kelevéz írásában e kötődés részleteit árnyalja, amikor Nemes Nagy *Babits szerkesztő úr* című, a nyolcvanas évek végén írt, végül előadatlan színdarabját elemzi. Főképpen tehát Nemes Nagy Babits-képe bontakozik ki előttünk, miközben az intertextuális és kulturális utalásokat sűrűn alkalmazó Nemes Nagy irodalomtörténeti kutatásainak köszönhetően Babits Adyval és József Attilával való viszonya is megelevenedik, sőt a mű az államszocializmus Babits elleni kultúrpolitikai és ideológiai támadásaira is reflektál.

A kötet további érzékeny elemzéseiben Babits magyar szonettjeiről, a visszapillantó önszemlélet verseiről, valamint a kötetcímbe emelt híres költemény bergsoni ihletettségéről tudhatunk meg fontos részleteket. Kelevéz Ágnes Babits-szakértőként jól tudja, vizsgálatai során melyek azok a releváns kérdések, amelyeket fel kell tenni – akkor, amikor filológusszemmel felbecsülhetetlen értékű dokumentumok váratlan felbukkanását szemléli, de azokban az esetekben is, amikor rég ismert Babits-szövegeket porol le és olvas újra. És bár a kérdésfeltevés is sokat elárul a kérdező preferenciáiról, a szerző nemcsak kérdez, hanem válaszol is; s teszi ezt meggyőzően és határozottan, ám mindvégig szerényen, a tárgya iránti őszinte érdeklődéssel és nem múló lelkesedéssel.

# LISZNYAIRÓL, MÉG EGYSZER*

– Szilágyi Márton. *Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében: Lisznyai Kálmán és az „irodalmi gépezet”*. Budapest: Reciti Kiadó, 2021, 266 lap –

Rétfalvi P. Zsófia
Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
zsofi200@gmail.com
ORCID 0000-0001-7832-8426

Szilágyi Márton korábbi, 2001-es Lisznyai Kálmán-könyvének[1] recenziói[2] azt a kérdést vetették fel, hogy miért érdemes biográfiát írni erről a nemcsak a kánon peremére került, hanem már-már onnan kiszorult költőről.[3] Ennek ellenére a legkevésbé sem fogalmaztak meg elmarasztaló kritikát, relevánsnak vélték a témaválasztást, és máig gyakran hivatkozott munka maradt. Elismerően szóltak a magyar kontextusban újszerű mikrotörténeti látásmódról is, amelynek köszönhetően Szilágyi képes volt a 19. század negyvenes-hatvanas éveinek társadalmáról, irodalmi intézményrendszeréről átfogó képet alkotni. Mindezt abban az időszakban, amikor még nem készült el a 2010-es, Akadémiai Kiadónál megjelent irodalomtörténet, amelynek Szilágyi Márton munkássága is szerves részét képezi.[4] A fent említett recenziók nyitánya és a pozitív kritikai fogadtatás után joggal merül fel a kérdés: miért érdemes Lisznyairól még egyszer biográfiát írni? Milyen tudásanyag gyűlhetett össze a költővel kapcsolatban húsz év alatt, amelyről nem elegendő egy-egy tanulmányt közölni?

Többféle választ is megfogalmazhatnánk, melyek középpontjában a jelenkori társadalmi és technológiai változások állnak – *Bevezető megfontolás*aiban erre Szi-

* A recenzió az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-22-3-II-PTE-1634 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

[1] Szilágyi Márton, *Lisznyai Kálmán: Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai,* Irodalomtörténeti füzetek 149 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2001).

[2] Jászberényi József, „Egy »literat« viszontagságai”, *Alföld* 53, 5. sz. (2002): 105–108.; Margócsy István, „Madarak pajtása”, *Élet és Irodalom,* 2001. okt. 26. 22.

[3] Laczházi Gyula, „Biográfia Lisznyai Kálmánról”, *Palócföld* 48, 1. sz. (2001): 124–127.

[4] Gintli Tibor, főszerk., *Magyar irodalom,* Akadémiai kézikönyvek (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), különös tekintettel: Szilágyi Márton és Vaderna Gábor, „A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig)”, 313–640.


DOI: 10.57227/Liter.2022.3.7

lágyi Márton is reflektál. Az Arcanum Digitális Tudománytár (ADT) használatának beépülése a mindennapi irodalomtörténészi gyakorlatba olyan új lehetőséget nyitott meg, amely a korábban hónapokig, évekig tartó kutatómunkát lerövidítette, vagy helyesebben: másként nyújtotta meg. Az adatbázisról az utóbbi időben kerekasztal-beszélgetéssel egybekötött műhelykonferenciát[5] is szerveztek, ahol egyrészt számos hasznos tulajdonságát kiemelték (például a forráskeresés megkönnyítését), másrészt viszont komoly problémákat is megfogalmaztak a résztvevők. Többek szerint az Arcanum jelentősen felborította a kutatás ökonómiáját, s az átláthatóságát is kritikával illették, mivel a feltöltött anyagokhoz nem készít a szolgáltató használható bibliográfiákat. Tehát a 2000-es évekbeli internet- és Google-boom után a 2010-es évek végén az Arcanum-boom is beköszöntött. A szolgáltató önmagát is ebben a folytonosságban definiálta – a következő szlogennel: „ahol a Google véget ér, ott kezdődik az ADT". E technológiai változás fontos reprezentánsának tekinthetjük Szilágyi Márton könyvét is.

A forráskutatás digitalizálódása mellett nem feledkezhetünk meg arról az új, sokszínű „szerzői monográfia-dömpingről" sem, amely az utóbbi néhány év magyar irodalomtörténeti termését meghatározta.[6] Elég, ha csak Szilágyi Márton közelmúltban megjelent munkáira gondolunk.[7] Bár ez utóbbi nem ad választ arra a kérdésre, hogy ezúttal miért Lisznyai áll megint a vizsgálat középpontjában. Szilágyi Csokonai Vitéz Mihályról szóló monográfia kapcsán írt esszéje azonban segíthet. A szerző itt azt állítja, hogy a mikrotörténeti igényességgel megírt életrajz középpontjában a szerző személye, irodalmi munkássága helyett sokkal inkább az a kérdés áll, hogy minek a történetét kívánjuk megírni, pontosabban: mire akarjuk használni – jelen esetben – Lisznyai életrajzát.[8]

Az új Lisznyai-könyv kiadását tehát nem csak a forrásbővülés motiválta. Bár a szerző a korábbi kötetének számos eredményét átveszi, valamint felépítését sem módosította, a fókusz mégis megváltozott. A 2001-es kötetben a korabeli irodalmi

---

[5] *Az adatbőség zavarai: Sajtótörténeti kutatások és a digitalizáció* (Budapest: MTA BTK Lendület Magyar Irodalom Politikai Gazdaságtana [Polecolit] Kutatócsoport, 2020. május 18.), hozzáférés: 2022.07.02, https://mtabtk.videotorium.hu/hu/channels/4764/az-adatboseg-zavarai-sajtotortenetikutatasok-es-a-digitalizacio.

[6] Csak néhány reprezentatív példa: Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013); Szajbély Mihály, *Csáth Géza élete és munkái* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9846-1; Lengyel András, *Ignotus Hugó-tanulmányok: Modernizáció a pallérozódás és a barbarizálódás sodrában* (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2020); Szolláth Dávid, Mészöly Miklós (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020); Gyimesi Emese, *Szendrey Júlia irodalmi pályafutása* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021).

[7] Szilágyi Márton, *A költő mint társadalmi jelenség: Csokonai Vitéz Mihály pályájának mikrotörténeti dimenziói* (Budapest: Ráció Kiadó, 2014); *„Mi vagyok én?" Arany János költészete* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2017); *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai Mór és Petőfi Sándor* (Budapest: Osiris Kiadó, 2021).

[8] Szilágyi Márton, „Mi haszna van az írói biográfiáknak?", *Irodalomismeret* 25, 3. sz. (2014): 21–31, 21.

intézményrendszer feltérképezése volt a cél, valamint Petőfi mellett – illetve vele szemben – afféle „kontrollcsoport" felmutatása,[9] az 1840-es évek lehetőséghorizontját figyelembe véve. A jelen könyv homlokterében azonban sokkal konkrétabb – irodalomszociológiainak is tekinthető – kérdésfeltevés húzódik, ahogy arra a cím is utal: miként válhatott valaki íróvá a 19. század első felében? A kérdés megválaszolásához, úgy tűnik, azért is jelentett nagy segítséget az Arcanum, mert általa nyomon lehetett követni Lisznyai publikációs aktivitását, így Szilágyi számos korábbi meglátását is pontosíthatta.

A bevezetőben és az első, *Néhány szépirodalmi Lisznyai-reprezentáció, utólagos nézetből* című fejezetben Szilágyi Márton személyes történetéről is tudomást szerzünk azzal kapcsolatban, hogy milyen viszony fűzi a Lisznyai-témához. Ez meglepő váltás a korábbi kötethez képest, de mégsem tekinthetjük öncélú gesztusnak.[10] Egyrészt megismerjük annak a históriáját, hogy milyen ifjúkori érdeklődésen alapuló szemináriumi dolgozatokon, később újragondolt tanulmányokon keresztül jutott el hosszú évek alatt a jelen kötetig, másrészt értesülünk a kutatás (mikro)történetéről is.

Az első fejezet három olyan szépirodalmi művet vizsgál, amelyekben Lisznyai Kálmán alakja központi szerepet kap. Krúdy Gyula 1922-es *Ál-Petőfi* című regényét, Nagy András 1978-as *Toron, 1867* című prózakötetét, illetve Kompolthy Zsigmond, azaz Bán Zoltán András 1989-es *Kísértet-csárdás* című drámaszövegét. Ez az egyetlen olyan vizsgálati szempont, amelyet a korábbi verzióban egyáltalán nem tárgyalt a szerző. Szilágyi ebben a részben is folytatja Lisznyai alakjához kötődő kapcsolatának a további bemutatását. A műveket nem azonos mélységben vizsgálja: Krúdy és Kompolthy alkotásai sokkal kevesebb szerepet kapnak Nagy András kötetéhez képest. Utóbbiról – mely Szilágyi meghatározó gyermekkori olvasmányélménye – azonban nagyívű recepciótörténeti áttekintést nyújt, mely által a 20. század második felének diktatúrájába is bepillantást nyerünk, s a kor kritikatörténetének korlátozott beszédrendjéről is értesülünk. Bár, amint már említettük, a korábbi könyv struktúrájába láthatóan nem kívánt belenyúlni a szerző, e fejezet miatt mégis érdemes lett volna. A Lisznyai alakját megjelenítő fikciós művek felfoghatók olyan kultuszképző gyakorlatokként, amely miatt célszerűbb lett volna a költő – könyv végén tárgyalt – leleplezetlen szobrának történetéhez kötni ezt a fejezetet. Ennek ellenére a felépítés alkalmas arra, hogy előzetes rálátást nyerjünk a Lisznyaival kapcsolatos „tudásrendre", a szerző szóhasználatában: a Lisznyai-mitológia egyes elemeire. Például Krúdy kapcsán arra, hogy a költőt már korán Petőfi-epigonként aposztrofálták, de Nagy Andrásnál is megjelennek a jellemábrázolásának olyan gyakran hivatkozott elemei, mint az alkoholizmusa vagy a hipochondriája. A fő tanulság, amely ezekből az ábrázolásokból kitűnik, hogy Lisznyait nem tudták plasztikus figuraként rekonstruálni, sokkal inkább a korszakban létrehozott közhelyek mentén ragadták meg. Ez

[9] Szilágyi, *Lisznyai Kálmán…*, 11.

[10] A személyes történet hiányát a korábbi kötet kapcsán kritikával illette Jászberényi József. Szilágyi kiegészítése e megjegyzésre is reflektálhat: Jászberényi, „Egy »literat«…", 106.

pedig arra sarkallta a filológust, hogy a forrásokra tekintve pontosabb – de a bizonytalanságokra is reflektáló – képet hozzon létre.

A bevezető után Szilágyi klasszikus, lineáris életrajzi elbeszélés formájában adja elő Lisznyai történetét. Elsőként a családi hagyományok és az iskoláztatás kerül a vizsgálat homlokterébe. Ezen belül olyan részproblémák is fontos szerepet kapnak, mint a születés és a keresztelés ideje és helyszíne, a székely, nemesi eredet, melynek a Lisznyai költészetével kapcsolatos későbbi fejezetekben nagyobb jelentősége is lesz, s Szilágyi az önképzőköri tevékenységre és az első verspublikációkra is kitér. Lisznyai esetében a születési időpont bizonytalansága visszatérő kérdés, ahogy egyéb kortársainak életrajzaiban is, hiszen a felekezeti anyakönyvek gyakran nem tartalmaznak megbízható adatokat. Annak ellenére, hogy Szilágyi e probléma kapcsán is sokkal bővebb forrásanyaggal dolgozik, mint a korábbi könyvében, ezúttal sem sikerül megnyugtató választ adni Lisznyai születési évére (1821 vagy 1823) vonatkozóan.

A tanulmány talán legemlékezetesebb epizódja Lisznyai első verspublikációjáról szól. Szilágyi korábbi könyvében még nem volt kétséges, hogy a költő első nyomtatásban megjelent versét *(Szivemhez)* a korszak igen nagytekintélyű sajtóorgánumában, az *Athenaeum*ban közölte. A jelen kötetből azonban kiderül, hogy recepciótörténeti félreértésről van szó, és a költő valójában a *Honművész* című lapban publikált először. Ez az eset – amellett, hogy helyesbíti az eddigi tudásunkat – a recepciótörténet működésmódjáról is sokat elárul, hiszen kiválóan érzékelteti, hogy egy alkotó utólagos megítélésében mennyire fontos szerepet kapnak a félreértések, félreolvasások, amelyek továbbvitelében olyan nevek is szerepet kapnak, mint Kerényi Ferenc[11] vagy épp Szilágyi Márton.[12]

A következő fejezet középpontjában a vármegyei karrier és az irodalmi pálya közötti választás kérdései állnak. Lisznyai – folytatva a családi tradíciót – a középiskola után elvégzi a kétéves bölcsészeti kurzust, majd a jogi tanfolyamot, mindeközben azonban a pesti művészpálya is megnyílik előtte. Ebben a részben két, recepciótörténeti szempontból igazán „felforgató" állítással szembesülünk. Az egyik szerint – amelyre Szilágyi Márton már a korábbi könyvében is utalt – Lisznyai az 1843–44-es pozsonyi országgyűlésen találkozott először Petőfivel, és ő ekkor már sokkal jelentősebb irodalmi kapcsolatrendszerre tett szert, mint a későbbi nemzeti költő. Így valójában a mára kevéssé ismert költőtárs kezdte bevezetni Petőfit az irodalmi társaságba, amely történetileg is ellentmond a Petőfi-epigonizmus narratívájának. A másik izgalmas megállapítás Arany Jánoshoz és a Toldi-témához kötődik. Lisznyai lényegesen előbb írta meg a Toldi Miklós alakját középpontba állító műveit, mint Arany, azonban ezek nem keltettek túl nagy kritikai visszhangot, mivel sajtóorgánumokban jelentek meg. Később azonban, mikor Lisznyai a *Madarak pajtása* (1856)

[11] Kerényi Ferenc, „Lisznyai Kálmán és a palóc »kelmeiség«", in *Nógrád megyei múzeumok évkönyve 22.,* szerk. Domonkos Alajos, 281–297 (Salgótarján: Nógrád megyei Múzeumok Igazgatósága, 1976), 284.

[12] Szilágyi, *Lisznyai Kálmán…,* 27.

című kötetét kiadja, benne a Toldi-versekkel, a recepció már Arany utánzásaként értékeli e műveket. Különösen izgalmas a Lisznyai-féle Toldi-történet a hős ábrázolásának szempontjából, mivel – amint Szilágyi kifejti – Lisznyai sajátos, a palóc hagyományra építkező Toldi-képet hozott létre. A fejezetnek emellett kiemelt részét képezi az a sajtótörténeti váltás is, amelyben nyomon követhető az orgánumok presztízsének megváltozása, hiszen Lisznyai – Petőfihez hasonlóan – ekkor már verseinek jelentős részét a folyóiratok helyett divatlapokban publikálja. Szilágyi részletes (és a későbbi Lisznyai-kutatók számára is rendkívül hasznos) áttekintést ad a költő publikációs tevékenységéről, mely az új kötet kiadásának egyik kiemelt célja is volt.

Az ezt követő két részben Lisznyai 1848–49-es szerepvállalását és annak következményeit, a kényszersorozást vizsgálja a szerző. A korábbi fejezetekkel ellentétben – egyébként az előző Lisznyai-kötethez hasonlóan – mára sem került elő számottevő forrástöbblet a témában. Így ezúttal sem kapunk pontos választ arra a kérdésre, hogy hol volt és mit csinált Lisznyai március 15-én. A kényszersorozás esetében is hasonló a helyzet, hiszen alig maradtak fönt versek, visszaemlékezések a költőtől ebből az időszakból. Azonban a monografikus igény, a teljes élettörténeti narratíva miatt továbbra is szükség van ezekre a fejezetekre, még akkor is, ha a kötettel felvetett kérdés iránya a korábbi Lisznyai-könyvhöz képest – ahogy utaltunk rá – kissé megváltozott.

A kényszersorozást követő, új írói életpálya kialakításának lehetőségeit mutatja be a következő fejezet. Szilágyi Márton szerint Lisznyai az 1850-es években arra törekedett, hogy folytatója legyen annak a pályának, amelyet Petőfi a negyvenes években alakított ki. Ebből az időszakból a szerző több különös honoráriumszerzési esetet is kiemel. A legemlékezetesebb – amelyet a régebbi kötet még nem tárgyalt – a P. Szathmáry Károlytól elvett kézirat, amelyet Lisznyai a saját nevén publikált a *Budapesti Hírlap*ban. Szilágyi korábbi kötetében konstatálta annak az esetnek a különösségét, hogy Lisznyai történeti prózai művet írt, azonban nem kérdőjelezte meg igazságtartalmát. Jelen kötetben viszont már felveti a kérdést, hogy a *Két Révay* valóban Lisznyai munkája-e, hiszen nincs folytatása az életműben. A rejtélyt P. Szathmáry visszaemlékezése oldja fel, aki leírja, hogy valójában Lisznyai tőle kérte el a kéziratot, mivel abban az időszakban nem volt bevétele. Az eset valójában nem is a szerzőség felfedezése, hanem e tett értelmezése miatt válik kiemelkedővé. Szilágyi politikai állásfoglalásként interpretálja Lisznyai honoráriumszerzési „trükkjét", hiszen a *Budapesti Hírlap* kormánylapnak számított a korszakban, ahol P. Szathmáry nem publikált volna, illetve Lisznyai sem kompromittálta volna magát azzal, hogy a saját költeményét jelenteti meg a lapban. Így ez a tett alkalmas volt arra, hogy Lisznyai pénzt szerezzen a politikai hatalom képviselőinek lapjától.

Az új írói életforma kialakítására Lisznyai Kálmánt elsősorban a *Palóc dalok* (1851) sikere bátorította fel. A fejezet nagymértékben ismétli azokat a megállapításokat, amelyek a korábbi Lisznyai-könyvben megjelentek, a fókusz azonban itt is megváltozik. A korábbi kötet sokkal inkább Lisznyai életének epizódjaként mutatta be a

versgyűjtemény megjelenését, illetve annak egykorú befogadását, közönségsikerét. Bár foglalkozott a palócságnak mint a „legeredetibb magyarfajnak" az ideologémájával, eszmetörténeti szerepével, de alig érintette azt a kritikatörténeti szempontból lényeges kérdést, hogy a *Palóc dalok* tájköltészeti besorolása helyett mennyiben tekinthető a népiesség 1840-es évekbeli tendenciáinak folytatásaként. Jelen kötetben azonban Szilágyi izgalmas megállapításokra jut ezzel kapcsolatban. Egyrészt a tájköltészeti hagyománytól való eltéréssel bizonyítja, hogy Lisznyai lírája nem tekinthető Petőfi-utánérzésnek, másrészt rámutat Gyulai Pál olvasatának félreértéseire is, aki a tájköltészet kezdeményezőjeként azonosítja a költőt. A következőkben a *Palóc dalok*-rész folytatása helyett Szilágyi ezúttal külön fejezetet szentel Lisznyai 1850–60-as években megjelent munkáinak. Ebben folytatva a verseskötet sikerének elemzését, kitér például az egyes költemények megzenésítésére is, valamint a palóc-téma visszatérésére az életműben – *Új palócdalok*-kötet (1858), *Legújabb palócdalok*-ciklus (1859) – tehát a kötet sikerének többszöri „meglovagolására". E fejezet bővítése nagymértékben hozzájárul Lisznyai sajtóbeli publikációs tevékenységének további részletes feltérképezéséhez is.

Ezt követően külön fejezetet kap Lisznyai 1857-es *Budapesti Hírlap*ban megjelent verse, amelyet Szilágyi mentalitástörténeti keretben vizsgál. A költő Ferenc Józsefhez írt üdvözlő verséről van szó, amely név nélkül jelent meg, azonban a kortársak enélkül is felismerték a szerzőt. A tanulmány kérdésének iránya ebben az esetben nem változott a korábbi kötetbeli verzióhoz képest. Szilágyi a költemény megírásának mint politikai gesztusnak az értelmezéseit vizsgálja a korszakban, valamint arra a kérdésre keresi a választ, hogy e tett miatt miért nem közösítette ki Lisznyait az irodalmi társaság, holott például Kuthy Lajossal megtette. Szilágyi korábbi értelmezésében is detektálja, hogy Lisznyai anyagi szükség miatt volt kénytelen elfogadni a felkérést a számára ellenszenves laptól, de nem vizsgálja pontosabban a különbséget Kuthy Lajos és Lisznyai között. E kötetben a források alapján már megállapítja, hogy Kuthy hivatali, társadalmi felemelkedést remélt a hatalom kiszolgálásától, amelyet későbbi pályája is igazol, Lisznyai esetében azonban erről szó sincs. Szilágyi állítása szerint előzmény és folytatás nélküli tett volt az üdvözlő vers, és épp ezért a kortársai sem vetették meg érte. Rendkívül izgalmas gondolata a fejezetnek, hogy Szilágyi e cselekvést a korábbi, P. Szathmáry Károlytól elvett prózai szöveg kontextusában értelmezi. Az elemzésből kitűnik, hogy Lisznyai két megjelent írása a kormánypárti lapban sokkal inkább politikai fricskaként értelmezhető, mintsem a hatalomnak való megfelelésként, hiszen először csak a nevét adta a laphoz, de a saját szellemi termékét nem, a második esetben pedig csak a költeményét, de a nevét nem.

A Dalidók-fejezet az egyik legterjedelmesebb része a kötetnek. Szilágyi a források alapján az eseményt olyan korabeli író–olvasó találkozóként azonosítja, ahol a költő és a színészek különböző városokba járva költeményeket olvasnak fel, amelyet a meghívott zenészek cigányzenei betétekkel színesítenek, majd a közönséggel együtt nagy lakomát ülnek. A tanulmányban a 2001-es könyvhöz képest sokkal fontosabb szerepet kap Vahot Imre alakja Lisznyaiénál. Szilágyi szerint a magyar irodalomtör-

ténet-írásnak az egyik legnagyobb hiányossága, hogy nem vizsgálta még átfogóan Vahot irodalomszervezői munkásságát és a korabeli intézményrendszerben betöltött pozícióját. Így ezúttal a dalidók megszervezésének szempontjából is sokkal fontosabb alaknak tekinti, mint Lisznyait. Számos információt kapunk a korabeli szervezési, utazási nehézségekről, illetve a különböző források összevetésével rálátásunk nyílik arra is, hogy Vahot miként törekedett az események legendásítására a sajtótudósításokon keresztül. Tehát a szerkesztő „menedzseri" munkájáról is átfogó képet kapunk, főként abból a szempontból, hogy miként csinált hasonló üzleti fogásokat Lisznyaival – mint korábban Petőfivel is – az olvasói bázis növelése érdekében. Jelen kötetben csak a fejezet második felében válik igazán fontossá Lisznyai, aki később különvált Vahottól, és egyedül kezdett dalidókat szervezni, amelyekben a zene helyett sokkal inkább az irodalom került a középpontba.

Az utolsó évek történéseiből kiderül, hogy a dalidók nagymértékben hozzájárulhattak Lisznyai Kálmán korai halálához. A költői estélyek fontos részét képezte – ahogy már említettük – a lakoma és a hozzá kapcsolódó alkoholfogyasztás. Bár Szilágyi nem vizsgálja részletesen az alkoholizmushoz fűződő viszonyt e korszakban, mégis felelevenít egy példát azzal kapcsolatban, hogy Vörösmarty Mihály esetében még kevésbé nyíltan beszéltek a betegségről, mint Lisznyainál. A kultúrtörténeti adalékok miatt láthatunk kismértékű változást Lisznyai utolsó éveinek leírásában a korábbi kötethez képest, de ebben az esetben inkább a 2001-es munka meglátásait ismétli a szerző.

Összességében tehát megállapíthatjuk, hogy Lisznyai Kálmánról határozottan érdemes volt húsz év után újabb könyvet írni. Nemcsak az eddig feltáratlan vagy nem vizsgált források miatt, amelyek hozzásegítették Szilágyi Mártont korábbi állításainak árnyalásához, ezáltal a korszakról való ismereteink bővítéséhez, hanem azért is, mert a mikrotörténeti kutatás éppen a lezárhatatlansága, az új kérdéslehetőségek feltétele miatt válik irodalomtörténeti szempontból is igazán jelentős irányzattá – amint azt jelen kötet is példásan bizonyítja.

# FORDÍTANI A CSAVARON

– Gintli Tibor. *Perújrafelvétel: Anekdotikus elbeszélésmód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2021, 311 lap –

Wirágh András
BTK Irodalomtudományi Intézet, tudományos munkatárs
viragh.andras@abtk.hu
ORCID 0000-0001-5051-8877

2008. május 9-én a Magyar Tudományos Akadémia *Nyugat*-emlékülésén Gintli Tibor *Anekdota és modernség* címen tartott előadást. A *Tiszatáj*ban már 2009 elején megjelent szöveg talán az első kézzelfogható, de mindenesetre korai nyoma annak az érdeklődésnek, amely aztán jelen kötet, illetve az ennek alapjául szolgáló akadémiai nagydoktori értekezés megírásához vezetett. Nem túlzás tehát programszövegként (vissza)olvasni ezt a tanulmányt, illetve egy ennek nyomán megnyitott szintézisként tekinteni Gintli negyedik önálló kötetére, még úgy is, hogy a *Perújrafelvétel* „csupán" bő válogatása az utóbbi szűk másfél évtized alatt a témában folytatott vizsgálatoknak. A tavaly megjelent könyv alcíme egyértelműen kijelöli a megfigyelési terepet, és üdvözölendő fejlemény, hogy a szerző nem *Nyugat*-centrikus szövegkorpusz újraolvasásában látta a követendő irányt, sőt, Cholnoky Viktor révén még olyan szerzőt is felvett listájára, akit irodalomtörténeti reflexeinket követve nem feltétlenül Móricz, Tersánszky, Krúdy, Kosztolányi vagy Márai társaságában szerepeltetnénk. A legutóbbi kivételével egyébként Gintli már mindegyik írónak szánt szerepet a 2008-as „felvezetőben", igaz, egy-két esetben a kötetétől eltérő összefüggésben. Már az *Anekdota és modernség* is egy közhely felülvizsgálatára hívta fel a figyelmet, amennyiben érveket kínált a 19. századi anekdotizmus és a modern prózapoétika szigorú oppozícióját hordozó prekoncepciók visszásságára – a *Perújrafelvétel* tulajdonképpen felfogható az itt kijelölt feladat végrehajtásaként is.

Gintli előfeltevése a következő: a modern magyar próza nem számolt le teljes mértékben az anekdota felhasználásával, amennyiben egyes esetekben maguknak a prózai szövegeknek az előadásmódját változtatta anekdotikussá. Ahelyett azonban, hogy egy nyíltan és reflektáltan anekdotázó narrátorra bízták volna az előadásmód „megszervezését", a szövegek nem tették ennyire nyilvánvalóvá ezt az összefüggést. Ez utóbbiból következnek Gintli sűrű szövésű és szoros olvasatai, amelyeknek az egész narratológiai kelléktárra szükségük van, hogy pontosan lokalizálhassák a nar-

*Literatura* 48 (2022) 3
DOI: 10.57227/Liter.2022.3.8

rátor virtuális identitásának kapcsolódó stílusjegyeit, ezen belül is a szereplőkhöz és az elbeszélt térhez való viszonyát. A *Perújrafelvétel* elemzéseit ilyen szempontból nem érheti kritika: bizton fordulhat feléjük az, aki például a *Boldogult úrfikoromban* vagy a *San Gennaro vére* kurrens és inspiratív interpretációjára kíváncsi.

A kötet két részből áll, a hosszabb elméleti felvezetést műelemzések követik. Észszerűbb lehet azonban három egységről beszélni, mivel a kisregények és regények mellett Gintli két szerző, Cholnoky és Kosztolányi esetében rövidebb prózai szövegekből álló ciklusokat vizsgál, márpedig ezek kompozíciós jellege másfajta, elsősorban filológiai interpretációs kompetenciákat is megkövetel az értelmezőtől. A körülbelül ötvenoldalas bemelegítéssel Gintli célja egyrészt az anekdotikus beszédmód fogalmi tisztázása, másrészt ennek elkülönítése a hasonlónak tűnő elméleti megközelítésektől, ezek közül is leginkább az évszázados előtörténettel rendelkező szkáztól. Az érvelés amellett szól, hogy a szkáz által implikált (illetve a szóban szemantikailag is kódolt – vö. сказать 'mondani, mesélni') oralitás és a magyar anekdotikus hagyományt meghatározó közvetlenség vagy familiaritás nem komplementer jelentésmezők:

> A magyar anekdotikus hagyomány nem ragaszkodik minden áron a szóbeli elbeszélés narratív szituációjának szimulálásához […], hanem elsősorban a befogadóhoz forduló közvetlenség élőbeszédre emlékeztető formáihoz vonzódik. (54.)

Ebből következik, hogy a vizsgált szövegkorpuszt a narrátor identitásával, illetve a narrátor és az elbeszélt alakok közötti viszonnyal, azaz egy metapoétikai viszonyrendszerrel kapcsolatban is haszonnal lehet faggatni. A fejezet fontos záró megállapítása továbbá az, hogy a narratív tradíciót a modernség a „hagyományőrzés és átértelmezés kettős elvének jegyében" alakította át. (57) Jól illeszkedik ez a gondolat a századfordulós irodalom közhelyeinek (könyvirodalom vs. tárcairodalom, *Nyugat*-kultusz) lebontására törekvő, az ezredforduló óta szinte folyamatos igyekezethez, amelynek célja, hogy bebizonyosodjon: az irodalmi modernség nem varázsütésre, a hagyomány radikális felszámolásával jelentkezett, hanem szorosan támaszkodott a közelmúlt esztétikai tapasztalataira, az írásaktushoz és cselekményszövéshez kapcsolódó mintázatokra.

Móricztól a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* és a *Kivilágos kivirradtig* című szövegek kerülnek terítékre, amelyek az anekdotikus elbeszélésmód fényében elsősorban a „vitalitás színrevitele" és a „kollektivitás megidézése" szempontjából érdemelnek említést. (85.) Míg Móricz narrátorai gyakran együtt rezonálnak a fiktív tér szereplőivel, addig Krúdynál a némileg távolságtartóbb narráció részben annak jeleként fogható fel, ahogy az „anekdotikus kedélyesség" a „végesség tudatán felülemelkedő, rezignált életörömként" lepleződik le. (152.) Krúdy kései korszakának csúcsszövegében, a hagyomány szerint „leganekdotikusabb" írásként is kezelhető *Boldogult úrfikoromban* című regényben Gintli a narrátorra és a szereplőkre is vonatkoztatha-

tó erős anekdotikus jelleget az „idővel szembeni védekezés narratív stratégiájaként" (144) tételezi. A Krúdy-regényt értelmező fontos megállapítások közül kiemelkedik még a szöveg fragmentáltságára, illetve anekdotizmussal kapcsolatos játékos stilizációjára vonatkozó reflexió (148–151), amely, ha ilyen formában nem is ismétlődik meg a Márairól szóló záróblokkban, a *Szindbád hazamegy* felidézése miatt erős kapcsolatot képez a két fejezet között. Nem is beszélve az anekdotához tartozó familiáris jellegről, amely Márairól szólva szinte vezérfogalommá lép elő. A *Perújrafelvétel*ben elsősorban itt érhető tetten az interperszonális viszonyrendszer és az elbeszélt tér komplementer jellege, lévén a *Féltékenyek*ben a közösség, de maga a narrátor is úgy gondolja, hogy a „város a közös együttélésnek olyan személyes formája, amely a családhoz teszi hasonlóvá". (265.) Igaz, a 19. századi hagyományokkal szemben a közvetlenség és a bensőségesség csak látszat, a kollektivitás inkább absztrakcióként fogható fel – Márainál ezen a ponton „haladja meg" az anekdotikus narráció az anekdota műfajához kapcsolódó stílus- és értékhatárokat. A *Féltékenyek*nél közel három évtizeddel későbbi *San Gennaro vérében* Gintli az implicit szerző nézőpontjának megváltozásához köti a szöveg két egysége által felkínált idegenségtapasztalatban rejlő különbségeket. Az elemzés végkicsengése a *Boldogult úrfikoromban* újraolvasásának zárótapasztalatára emlékeztet, mondván a familiaritásnak a *San Gennaró*ban és a *Szindbád hazamegy*ben is „az emberi léptékű közegnek a fenttartása a feladata, amely formáival, a közösség tagjai által elfogadott szabályrendszerével elviselhetővé teszi a létezés eredendő idegenségét". (297.)

> Ezekből az elemzésekből is nyilvánvaló, hogy érdekes eredményekkel kecsegtethet az anekdotikus beszédszituáció narrátori kontextusba, illetve narrátori szintre helyezése, de a kötet Tersánszky-, Cholnoky- és Kosztolányi-értelmezései még ezen a téten is emelnek. Móricztól, Krúdytól és Máraitól Gintli olyan szövegeket választott ki, amelyekkel kapcsolatban nem merülhet fel erőteljesen az alacsony nyelvi regiszter használata, miközben a *Perújrafelvétel* másik három szerzőjének írásaival kapcsolatban ez vagy az erős műfaji „utánérzés" (Tersánszkynál a mese, Cholnokynál a pikareszk vagy a kalandregény), vagy az általuk imitált kommunikációs szituációk (pl. kocsmai beszélgetések) révén szinte reflexszerűen hatásos interpretációs szemponttá konvertálható. Minderre a kötet végén található szoros *Összefoglalás* egyik passzusa a következőképpen világít rá:

A művek egy része a szóbeli előadás imitációjával a maga „irodalmon kívüli" pozícióját igyekszik hangsúlyozni. Tersánszky, Cholnoky és Kosztolányi műveiben az anekdotikus oralitás az irodalom intézményesült formáival áll oppozícióban. Ezek a szövegek arra szólítják fel az olvasót, hogy vizsgálja felül az irodalomról alkotott felfogását. Többek között megkérdőjelezik a magas irodalom és a szórakoztató irodalom elválasztását, legitim poétikai eljárássá teszik az alulstilizálást, a „nyelvrontást",

eltávolodva ezzel az irodalmi művet a nyelvi norma megtestesüléseként értelmező felfogástól. (300.)

A Tersánszky-fejezet szakirodalmi áttekintéssel indul: Gintli sorra veszi azokat a megállapításokat, amelyek a szerző életművében az anekdotikusság háttérbe szorítására törekedtek. (Érdekes, hogy a „mellőzés", az „eltávolítás" és a „más műfaji hagyományhoz kapcsolás" a freudi védőmechanizmusokra emlékeztetnek, így akár az is megkockáztatható, hogy a recepció egy nagyon is nyilvánvaló, de a cél, azaz a modernség kánonjához igazítás érdekében tabusítandó tény „eltussolásával" tett eleget feladatának.) Az élőbeszédszerűséggel és humorral telített *Kakuk Marci*ban és az *Egy ceruza története*ben kívülálló narrátorokat és szereplőket találunk, ráadásul a szövegek több esetben is ellene mennek a társadalmi normának (utóbbi pedig a történelmi nagyelbeszélésnek) is. Noha az elemzés nem tér ki az anekdota etimológiai jelentése (a 'kiadatlanság') és a narrátori pozícióba helyezett íróeszköz játékos (meta)poétikai kapcsolatára, a szubverzív alacsony regiszterek témájával remekül előkészíti a terepet a kötet talán legizgalmasabb (és egyúttal legproblémásabb) fejezeteihez.

Gintli Tibor az elmúlt években számtalan tanulmányt szentelt Cholnoky Trivulzió-ciklusának, valamint Kosztolányi egyik legnevezetesebb főhősének is (utóbbi kapcsán még Esterházy Péter *Esti*jét is elemezte). Miközben a kanonikus rang és írásaik könnyed hozzáférhetősége szempontjából a két szerző között igencsak mély a szakadék, Trivulzió és Esti Kornél egy tőről fakadnak. Könnyen adja magát az anekdotikus beszédmóddal való társítás, hiszen a figurákat szerepeltető elbeszélések egy elsődleges és egy másodlagos elbeszélőt is felléptetnek, ráadásul mindkét kompozíció konkrétan reflektál a narrátori szerepkörökre, ezek viszonyára, valamint a hitelesség kérdéskörére is. Míg azonban Kosztolányi esetében már a kritikai kiadás is segítheti az értelmezőt, addig Cholnoky írásaival kapcsolatban nem ilyen egyszerű a helyzet. Ebből következik például, hogy Gintli pontosan lokalizálhatja azt az időszakot, amikor Kosztolányi „elbeszélőművészetével" kapcsolatban az „anekdotikus beszédmód iránti határozott vonzalom" jellemző. (244.) A két szerző esetében az élőbeszédszerűség és a humor a fő hívószavak, amelyekkel az anekdotikus narráció szinte kézzelfoghatóvá válik, de Gintli számára ezúttal legalább annyira fontos a szintetizálás és a tipizálás, mint értelmezési vezérfonalának továbbgöngyölítése. Precízen áttekinti a Trivulzió-történeteket, bemutatja a narratív előadásmód változásait, ezzel tulajdonképpen korszakokra osztja a főhőst szerepeltető szövegcsoportot, míg az *Esti Kornél* szövegeit a narrátorok típusai szerint osztályozza, de egy helyen még az anekdotikus beszédmód nyelvi jellegzetességeit, fordulatait is kigyűjti. (230–234.) A két fejezet nagyon fontos része a *Perújrafelvétel*nek, hiszen az ebben tárgyalt szövegek konkrétan tematizálják az anekdotikus beszédszituációt, de az értelmezések némely pontokon elvétik az elsődleges kontextus elvét.

Mindez azért zavaró, mert miközben Gintli sikeresen cáfolja meg anekdota és modernség kizáró ellentétét, reflektálatlanul hagy egy másik klisét, nevezetesen a tárca vagy tárcairodalom csevegő jellegével kapcsolatos (sarkos) véleményeket. Erre

*Az anekdotikus narráció és a tárcairodalom találkozása* című fejezetben adódott volna lehetőség, de itt csupán egy Ambrus Zoltántól származó reflexiót olvashatunk az irodalom és az újságírás elválaszthatóságával kapcsolatban, valamint egy-egy lábjegyzet tanúskodik az „újságírásnak az irodalomra gyakorolt negatív hatásáról" (Szajbély Mihály), valamint a kései Kosztolányi prózapoétikáját meghatározó újságírói „kitérőről" (Bengi László). Elsősorban nem a századfordulós irodalom és a korabeli újságírás valójában jóval összetettebb viszonyára tett utalásokat hiányolom, hanem a tárcairodalom pontos vagy pontosabb definícióját, hiszen a korban a tárca egyszerre funkcionált mediális és poétikai „műfajként", és bár valóban megjelentek benne „csevegő jellegű" publicisztikák, a kortárs szerzők színe-java az itt publikált írásait rendezte később kötetekbe, amelyeket feltehetően Gintli sem pusztán csevegésnek vagy társalkodásnak minősítene. Hasonlóan problémás a kijelentés, miszerint a modernek „tudatosan távol tartották magukat a szórakoztató irodalomtól", ráadásul mindezt a *Nyugat* javára hihetetlenül elfogult Schöpflin Aladár tollából származó kijelentéssel nyomatékosítva. (Heltai Jenő és Nagy Endre eszerint az elgondolás szerint nem tekinthetők modern alkotóknak, de Karinthy esetében is rezeg a léc.) Ezek ismeretében valóban úgy tűnhet, hogy az *Esti Kornél* „*irodalomtörténeti fordulatot* hajtott végre, amikor *minden korábbi modernista kísérletnél hatásosabban* érvénytelenítette a komolyság és a könnyedség, a mélység és a sekélység oppozícióját" (210–211, a kiemelések tőlem – *W. A.*), miközben ez a kijelentés a szövegbőséget (és a korpusszal kapcsolatos jelenkori ismereteink hiányosságait) figyelembe véve kissé nagyvonalú. (Nem is újkeletű: Gintli szóról-szóra így fogalmazott egy 2016-os és egy 2017-es tanulmányában is.)[1]

Amikor Gintli a Trivulzió-történetek genealógiáját fejti ki, elfeledkezik arról, hogy a ciklus végső kialakulásában (de ez előtt: az egyes tárcanovellák végső formájának elnyerésében) éppúgy szerepet játszhattak az adott befogadó közegekkel kapcsolatos prioritások (Cholnoky vélhetően nem ugyanolyan szintű szöveget küldött a *Budapest* című krajcáros napilapnak és a *Nyugat*nak), ahogyan ennek publikálási szabályai (fektetési idő) is. A szerző feltüntette az irodalomjegyzékben 2017-es monográfiámat *(Cholnoky Viktor, a szépíró),* de nem értem, hogy miért nem nézte meg alaposabban a függelékeket, és miért egy tizenegy évvel korábbi tanulmányomat vette alapul a Cholnoky Viktorral kapcsolatos filológiai adatokhoz. Így, csak egyetlen példát említve, a 159. oldalon található 257. lábjegyzet megállapítása egy fel nem tüntetett szövegváltozatról nem helytálló, hiszen a monográfia függelékében nemcsak a hiányolt *Skabieszky lovag vacsorája*, de az elbeszélés egy időközben megtalált első variánsa, az *Ubuganga, a vadember* is szerepel. Az itt említett hiányosságok egy-két kiegészítő szakirodalmi megjegyzés vagy lábjegyzet beszúrásával könnyen orvosolhatók lettek volna.

[1] Gintli Tibor, „Anekdotizmus és poétikai innováció az Esti Kornél szövegében", *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 134–148, 138, illetve Uő, „Esterházy Péter Estije mint Kosztolányi-értelmezés", *Új Forrás* 49, 7. sz. (2017): 70–79, 72.

Gintli Tibor kötete az élvezetes elemzések mellett legfőképpen két szempontból járul hozzá jelentékenyen a kortárs irodalomtudományi diskurzushoz: egyrészt egy, a premodernség és a modernség közötti átmenet finomítását nagyban elősegítő közhely felszámolásával, másrészt az ezt célzó szempontrendszer kialakításával és sikeres tesztelésével – a *Perújrafelvétel* számtalan biztonságos utat nyit meg a további újraolvasások felé.

Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Kele János
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

XLVIII. évfolyam 2022/3

Ár: 1400 Ft

# LITERATURA

„Mészöly egy, az embert tárgyiasító objektív nézőpont létrehozására tesz kísérletet, míg Mándy, miközben mindent kiüresít, egy dolgot nem ad fel: a nézőpont szubjektivitását.”
Papp Ágnes Klára

„Míg Mészöly a különböző megtörténések eltérő idősíkjait egyenrangúsítja, addig Nádas a különböző típusú, folyamatos és általános idők közti hierarchiát számolja fel.”
P. Simon Attila

„Szükséges volna tehát egy olyan nyelv kialakítása, amely a megértés mint fordítás, illetve a megértés és fordítás ideje alatt mindkét kultúrához tartozik.”
Medve Zoltán

„Bari Károly ötvennégy év alatt hozta létre életművét […]. Ez alatt az időszak alatt a – globális, magyarországi és kisebbségi – roma kultúra jelentős átalakuláson ment át, pontosabban napjainkban jelentős átalakulás tárgya.”
Kelemen Zoltán

A BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA