

**Hegedüs Béla
Fehér Renátó
Pinczési Botond
Visy Beatrix
Szabó Gábor
Klajkó Dániel
Gyárfás Orsolya
Lapis József
Fenyő Dániel
Schäffer Anett
Deczki Sarolta**

2024

Petri

ELTE

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.
(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:
HUN–REN 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@pennakönyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:
Beveczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

Angol nyelvi lektor:
Jessie Labov

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

A 2024-es évfolyam megjelentetését

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Nemzeti
Kulturális
Alap

a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja
ISSN 0133-2368

LITERATURA

L. évfolyam 2024/2.

Nekrológ

HEGEDÜS Béla
Horváth Iván (1947–2024) 107

Műhely – Petri

FEHÉR Renátó
I-ma-ma-lom
avagy valami a vallásilag amuzikális Petriről
(*esszé*) 110

PINCZÉSI Botond
Miért nem beszélhetünk a kései Petrinél Mari-versekről? 117

VISY Beatrix
„lehetetlen színű zöld kardigánban”
– Vesztesség és öltözék összefüggései Petri György
Sára-verseiben – 126

SZABÓ Gábor
Holtjáték romok között
– Az *Összeomlás* és a *Holtjáték* című Petri-versek
kapcsolódásairól – 140

Tanulmány

KLAJKÓ Dániel
Adomány és erőszak
– Mészöly Miklós *Koldustánc* című novellájának
ökonómiai szempontú olvasata – 152

GYÁRFÁS Orsolya
Kóser vagy tréfli?
– Identitásrepresentációk Paula Vogel *Indecentjében* – 165

Szemle

LAPIS József

„S ki tudja, ki tévedett”?

– TAKÁTS József. *Átrendeződések: Kritikai írások.*

Budapest: Kalligram Kft., 2022 –

180

FENYŐ Dániel

Közös kritikusunk

– LAPIS József. *Elég: Közelítések a kortárs*

irodalomkritikához. Debrecen: Alföld Alapítvány.

Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022 –

188

SCHÄFFER Anett

Az egyre változó angol irodalom történetei

– *Az angol irodalom története* 6–7. kötet. Szerkesztette

BÉNYEI Tamás. Budapest: Kijárat Kiadó, 2022–2023 –

201

DECZKI Sarolta

Irónia, tudomány, Közép-Európa

– VÖRÖS István. *Árnyékvers és irónia.*

Kijárat Kiadó – I.T.E.M. Alapítvány, 2022 –

208

Nekrológ

HORVÁTH IVÁN (1947–2024)

Iván, a tanárom

HEGEDÜS BÉLA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
tudományos főmunkatárs

hegedus.bela@abtk.hu

ORCID 0009 0002 7145 3763

■ Horváth Ivánt közvetlenül az Irodalomtudományi Intézetben eltöltött évei után, 1993-ban az ELTE-n első éves hallgatóként ismertem meg. Tehát nekem ő mindekelőtt a tanárom. Nem egy tanárom a néhány kiváló tanár között, hanem, némi véletlen folytán is, *a tanárom*. Vagy, ahogy ő írta magáról: az *öreg* tanárom. Mindmáig büszke vagyok arra, hogy néhányunkat a kilencvenes évek óta *Iván-tanítvány*-ként tartanak számon. Persze tudom én, hogy több generáció is ekként tekint magára, ekként nevezetik, ami a tanár Horváth Ivánt ismerve egyáltalán nem meglepő.

A legelső dolog, amit megtanított nekünk: csak lelkesedve szabad bármivel foglalkozni, mert csak ez okozhat örömet. Teljes természetességgel tekintett minket kollégának, ami számomra eleinte mehökkentő volt. Nem sokkal később már természetes. Tekintélye volt előttünk úgy, hogy hamar megtanította, hogyan nem kell vele mindenben egyetérteni. Utólag belegondolva, ezt nem is kellett tanítania, egyszerűen ilyen volt. Nekem viszont meg kellett tanulnom ezt.

„Hajlandó ön két hét alatt vakon tíz ujjal megtanulni gépelni?” – szegezte nekem a kérdést az általam akkor még mással összekevert Horváth Iván 1993 szeptemberében, életem első napján az egyetemen. Ritka pillanat, amikor az ember gyors válaszra kényszerül, tudja, hogy az a válasz befolyásolja a későbbi életét, és egyúttal a jó választ mondja. Megtanultam két hét alatt gépírni. A második órán (proszeminárium) megkérdezte, hogy mi lesz a szakdolgozatom témája. Válaszoltam („Kalmár György? Nagyon sötét figura, nagyon jó!”), s a téma végül a disszertációm alapja lett. Az *Iván-tanítványság* formális kerete az egyetemen a kilencvenes években a *Nem arisztotelészi poétikák a reneszánsztól a felvilágosodásig* nevű szakszeminárium volt. Az eredeti elnevezés szerint: ...*a barokkig*. A kedvemért változtatta meg.

Iván soha nem volt öreg.

1996-ban végre sikerült hozzájutnom – a korábban már természetesen ismert és olvasott – *A vers* című könyve egy példányához, amit dedikált nekem. Sosem felejttem el, még a bölcsészkar korábbi épületében, talán az ottani szobájában, tollat kerestünk, és megmagyarázhatatlanul egyikőnkénél sem volt toll. Talált egy ceruzát, azzal írt pár sort a könyvbe. Akkor, diploma előtt még szigorúan magázódtunk, s talán érthető, hogy büszkeséggel töltött és tölt el ma is, hogy barátjaként nevezett meg, egyúttal további sikereket kívánt kutatásaimban. Harmadéves voltam ekkor. „Szeretettel, öreg tanára, a szerző” – írta ’96. szeptember 27-én. A *Magyarok Bábelbent*, 2000-ben [!], immár tegeződve, szintén „öreg tanárod”-ként ajánlja. Mindez nem csak a mából visszagondolva meghökkentő kissé, hiszen ’96-ban Iván fiatalabb volt, mint én most, de emlékszem, akkoriban is elgondolkodtam rajta, talán 2000-ben szóvá is tettem. Az életkori különbség ellenére soha nem tekintettem rá „öregként”. A tanárom volt, aki öregebb, mint én.

Alapvető igénye és elvárása volt, hogy a dolgokról és főleg az irodalomról igyekezzünk a megszokotthoz képest másképp gondolkodni. Hogy irodalomtörténetet, irodalomelméletet, filológiát művelni nem csupán azt jelenti, hogy az autoritás elve alapján csiszolgatjuk a ránk hagyományozott építőkockákat. Azon kevés, általam ismert ember közé tartozott, akik tényleg hittek abban, hogy a dolgok megváltoztathatók, jobbra tehetőek, ezért már nagyon korán a korai, még minden értelemben optimista felvilágosodás képviselőjeként tartottam számon. Derűs volt és nem félt, és nem azért, mert tévedhetetlennek tartotta volna magát, egyáltalán nem, hanem mert hitt a párbeszédben, a dolgok újragondolásában rejlő erőben. Bátran, nem magyarázkodva cáfolta akár önmaga korábbi gondolatait is. Ne féljünk attól, ha tévedünk, és örüljünk annak, ha megcáfolnak minket. De csak abban az esetben, ha korábban mindent megtettünk az igazságunk bizonyítására. A mindebben rejlő ellentmondás feloldására azt a lényegében cáfolhatatlan magyarázatot adta, hogy legkésőbb a reneszánsz óta képtelenség MINDENT elolvasni, értelmezni, ezért kénytelenek vagyunk kutatásaink során a lehető legalaposabbak lenni („Hogyhogy nem értesz hozzá? Hát akkor tanuld meg!”), de egyúttal mások eredményeire, akár cáfolatára is hagyatkozni. Éljük legalább a bábeli könyvtárban, ha már teljes befogadására nem is vagyunk képesek. Ő ott élt, nem véletlenül dedikálta nekem *onnan* a Bábel-könyvét.

Öreg tanárom a kevés ember egyike, aki valós hatást gyakorolt az életemre, a pályámra. Biztos vagyok benne, hogy sokan vagyunk ezzel így. A magyar irodalomtudomány is sokat köszönhet neki: ő sem hallgatva, sem olvasva nem volt soha unalmas, és ez már önmagában sem kis teljesítmény.

Furcsa és fájó, hogy nem tudjuk már ezt neki megköszönni.

Szent Iván éjjele van, amikor ezt írom.

Műhely – Petri

Miközben Károlyi Csaba már 2008-ban meghirdette a Petri-mítosz végét,¹ és a recepció időről időre felveti a Petri-életmű és a költő által képviselt értelmiségi-ellenzéki költőszerep, az ehhez társuló versnyelv avulékonyságának, időtállóságának kérdését, a tapasztalat mégis azt mutatja, hogy Petri költészete – a fiatal és még fiatalabb nemzedékek körében is – népszerű, olvasott, s továbbra is kultikus rajongás övezi alakját és műveit különféle befogadói közegekben: a gimnazistáktól, egyetemistáktól kezdődően költőcsoportokon, folyóiratok köré szerveződő művészekén át egészen a Nyitott Műhely faláig, amely még ma is őrzi a költő kézjegyét és arcvonásait.

A Petriről szóló publikációk, a műveit értelmező disszertációk, tanulmányok sora, a Magvető Kiadó gondozásában megjelent négykötetes életműkiadás (*Petri György munkái*, 2003–2007, szerk. Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs), valamint a 2018-ban újabb szövegekkel bővített *Összegyűjtött versek* (sajtó alá rendezte Várady Szabolcs) is mutatják, hogy az irodalmárok figyelme, szakmai érdeklődése sem lankad a lassan huszonöt éve elhunyt költő életműve iránt.

Petri születésének nyolcvanadik évfordulója alkalmából a Szegedi Tudományegyetem Kulturális Örökség és Humán Információtudományi és Magyar Irodalmi Tanszéke 2023. november 23-án *PETRI 80* címmel tudományos konferenciát rendezett. Műhely-blokkunkban az ott elhangzott vagy e konferencia apropóján készített írásokból közlünk válogatást. A közreadott négy írás is remekül tükrözi, hogy Petri költészete nem érdektelen sem a fiatal kutatók, sem a jelenlegi költőnemzedékek tagjai, sem a már a hosszabb szakmai múlttal rendelkező irodalomtörténészek számára. S azt is, hogy a Petri-líra bizonyos tematikai, profán (blaszfém) és metafizikai erővonalai, a versek poétikai, nyelvi megoldásai még ma is kérdéseket vetnek fel, értelmezésre, gondolkodásra és újragondolásra inspirálnak. Lapszámunkban így kaphatott helyet a Petri-recepció sokszínűségét érzékeltetve Fehér Renátó esszéje, Pinczési Botond a Mari-versek státuszára rákérdező, Szabó Gábor Petri „összeomlásainak”, porképzeteinek és romnyelvének összefüggéseit vizsgáló tanulmánya, valamint e sorok szerzőjének elemzése, amely a ruha, öltözék szerepét járja körül Petri Sára-verseiben.

Visy Beatrix

¹ KÁROLYI Csaba, „A Petri-mítosz vége”, *Élet és Irodalom*, 2008. január 4., 27.

I-MA-MA-LOM,

avagy valami a vallásilag amuzikális Petriről

(esszé)

FEHÉR RENÁTÓ

költő, író, a *Hévíz* folyóirat főszerkesztője

■ 1.

Zakatul a szentcsalád,
Isten tömi Máriát,
József nem tud elaludni,
keres valami piát.
Nem lel, felkel. Pizsamára
húz fel inget és gatyát,
lemegy a Háromkirályba,
hogy egy fröccsöt legalább – – –
– – – „Megint Isten?”
– – – „Az hát, megint.”
Sóhajt, nagyot húz, és legyint:
– – – „Különben,
múltkor kivertem a huppot.
Ha az orrom előtt dugtok!
– – – de így megmondtam a Marinak,
legalább tartsd a pofád,
úgyis szól mint a földrengés
mindig az a rohadt ágy,
közben – de komolyan! – ne halljak
több ha-ha-ha-halleluját!

Ez Petri György egyik leghíresebb-leghírhedtebb verse: az *Apokrif*. De mindjárt és egészében idéznem kell egy másik verset is. Ezt nem Petri írta, hanem a Zádor András szerkesztette *Cseh költők antológiája* című, a *Kozmosz Könyvek* sorozatában 1980-ban megjelent kötetben szerepel. (Önéletrajzi megjegyzés: a könyv 2012 szept-

temberében, a prágai Magyar Intézet könyvtárában került először a kezembe.) A kötet utolsó ciklusa a *XX. századi prágai folklór* címet viseli, a 483. oldalon pedig a *Názáretben József bátya...* kezdetű vers olvasható Tótfalusi István fordításában. Így hangzik:

Názáretben József bátya
fát hasított télbe, nyárba,
mit tehetett Mária,
máshoz kellett járnia.

József haja csupa korpa,
és egyre csak folyt az orra,
házassága bezápult,
rövid szivart szipákolt.

Gürcölt álló nap keményen,
majd elhevert a gyékényen,
Mária anyácska gyütt,
s apácska mellé feküdt.

Hát amikor éjfél elmúlt,
József Máriához fordult:
Hej, Mariskám, a szentjét,
játszódjunk egy kicsinykét.

József, József, mit is beszélsz,
hisz öreg vagy, semmit sem érsz,
van nékem egy szentlelkem,
azzal töltöm a kedvem.

Minden meg van írva szépen –
Betlehemben balhé télen,
főtt a jó öreg feje,
elég gondja volt vele.

Ki nem hiszi, fusson oda,
ott a kis Jézus jászola,
József lehel s tehenek
Meváltónkra meleget.

Rögtön felmerül a kérdés, hogy olvashatta-e Petri a prágai verset az *Apokrif* megírásával egy időben, illetve az *Apokrif*nek az *Örökhétfő*ben való megjelenése előtt? Aztán hogy blaszfém-e az *Apokrif*? Esetleg rövid eszmefuttatás – talán örökényi modorban – arról, hogy mi a blaszfém. Lehet-e felháborodni a blaszfémián, vagy aki felháborodik, az a művészi szabadság ellensége? A művészi szabadság és az úgynevezett esztétikai autonómia védpajzsa megóvja-e a blaszfémiát? Minden esetben megalapozatlan és szabadságellenes a felháborodás, vagy csak a blaszfémia esetében? Legitim-e a vallásos érzékenységből származó kritika, és köteles-e ez a kritika lábjegyzetben és egyetértőleg hivatkozni Torgyán József versről szóló 1996-os parlamenti interpellációjára, miszerint „Kossuth-díj-e a jutalma a nemzet- és vallásgyalázóknak?”. Ezzel a hivatkozással hitelteleníti-e, urambocsá’ neveltségessé teszi-e önmagát a vallásilag felháborodott kritikus? Eleve amuzikális-e esztétikailag a vallásilag felháborodott kritikus? És akkor mi, költők, esetenként volt premontrei diákok, stílusosan és lelkiismereti okokból mi a [szövegromlás]t csináljunk? (©Esterházy Péter)

2.

A felszarvazott férj – mert hát mégiscsak róla van szó – a satírrjátékok, a népi bohózatok, a vásári komédiák állandó/tipikus figurája, akivel kapcsolatban nem szokás részvétet érezni. Mintha kiérdemelt lenne a „büntetése”, a megaláztatása, a megszégyenülése. Az ő kinevetése által pedig a néző, a végzet szerepébe emelt istenadta nép szolgáltathat igazságot. De mire? Miként zökkent ki az az erkölcsi világrend, amely ily módon állítandó helyre?

Szent József története az evangéliumban és a vallásos hagyományban persze nem a felszarvazott férj története, hanem egy igaz emberé, aki nem akarja megszégyeníteni a mástól várandós jegyesét, Máriát, ezért titokban bocsájtaná el. De álmában angyali magyarázatot és parancsot kap, amely az isteni akarat beteljesüléséről szól: Máriának nem tőle, hanem a Szentlélektől születik gyermeke, s e gyermek – a prófétai jövendölés szerint – azt a bizonyos istenadta népet szabadítja meg majd a bűntől.

Ám az evangéliummal ellentétben e két vers valóságában József mégiscsak felszarvazott férjként kerül előtérbe – ő lesz a főhős, legalább. Ebben csak ennyi közönet van, ennyi az igazságtétel.

Az idézett prágai vers és a megidézett Petri-vers alaphelyzete az isteni akarat mint világrend beteljesülésének mellékkörülményeként, járulékos veszteségeként tekint József felszarvazottságára, megszégyenítésére, megalázottságára – kinevetve és elsiratva egyszerre. (Ezzel, a nagy cél érdekében elszenvedett járulékos veszteséggel némileg rokonítható, amit Nadas Péter – persze nem szakrális-teológiai alapon – észrevételez Marcellina egyéni boldogságának feláldozása kapcsán a *Világló részletek*ben: „Jaquino és Marcellina [a *Fidelio* fináléjában] olyan nagy csalás győzelmét ünnepli a közönséggel, Florestannal és Leonórával együtt, aminek állítólag az egyetemes emberi szabadság győzelmének kéne lennie. Amit már csak azért sem találhat

senki egyetemesnek, hiszen kettőjüket e győzelem tönkrezúzta. S milyen egyetemeség lenne az, amiből a mi szabadságunk érdekében a szegény kis Marcellinát és a szegény kis Jaquinót, ezt a két tökféjűt kizártuk.”)

A prágai vers és a Petri-*apokrif* is Mária/Mariska/Mari mellé antropomorfizálja a Szentlelket – az ágyba. Ezzel testivé, szexuálissá fordítja kettejük kapcsolatát, mint egy Jézus megfogadásának racionális-biológiai magyarázatát adva. Az Ige testté lőn, mondhatnánk kajánul. De akár antik istenek földi légyottjai is ide visszhangzanak: Zeusz lemegy a Ha-ha-ha-hattyúba – hogy a Hattyúval egyúttal a Petri-költészet egy másik törzskocsmája is megidéződjön.

Ugyanakkor mind a prágai vers, mind az *Apokrif* már egy huzamosabb ideje tartó viszonyt előfeltételez: „Megint Isten? Az hát, megint” – veszi kezdetét a kocsmai párbeszéd Petrinél. Ezek a lírai valóságok a Szentlélektől való fogantatás egyszeri csodáját profanizálják szexuális együttlétté, miközben ezt a benne résztvevők öncéljává is teszik azzal, hogy ismétlődő cselekményként utalnak rá. Ám nem csak ez a blaszfemizáló tematikai tótágas közös a két szövegben. Az *Apokrif* – ahogy számos másik Petri-vers is – a falfirkának és a bökversnek abból a hagyományából, a vaskos népi humorból, a gegből, a kocsmai dumából inspirálódott, nőtt ki, amelyben a prágai vers eleve otthon van. A heterogén versnyelv, a regiszterkeverés, az alultilizálás, a trágárság poétikai és polgárjoga persze mind-mind a Petri-szakirodalom közhelyei, azonban ezt a speciális poétikai dialektust, a városi közköltészetet, amely Petrit például Hraballal rokoníthatja, s amely – a gyakran hivatkozott – Beckettől sem idegen, szóval ezt a forrásvidéket, a nemcsak kritikus, hanem egyúttal plebejus Petri-hangnemet, gyakran kitakarja az az általánosító megjegyzés, miszerint egy bölcséleti megalapozású (méltató hangnem) vagy arisztokratikus (pejoratív hangnem) költészet az övé. A téma viszont lám, a prágai és a budapesti utcán is egyként hever.

Egy lényeges különbség azonban mégis van a két szöveg között: míg a prágai vers zárlatában ott van jászolban a kis Jézus, addig a Petri-vers világának már az sem része, hogy a Megváltó egyáltalán megfogon. A józsefi kötelezettség e versvilágokban (Petrinél különösen) megparancsolt küldetés helyett életmód lesz, megalázó mókuserék, hétköznapi hordaléka, örökhétfők egymást követő apatikus, panaszos sora. József bibliai álma helyén József álmatlansága van, a Háromkirály csupán a kocsmá nevében köszön vissza, a Józsefet álmában meglátogató angyal evangéliumi magyarázata helyén pedig egy kocsmáros szűkszavúsága ásít. A feljebbvaló, a fennálló uralom kénye-kedve, hatalmi önérdeke rendezi változtathatatlaná az egyén életét, valami eljövendő nagy eszkatológiára hivatkozva – és teszi mindezt csak propagandisztikusan érvényes mantráival. Petri Józsefje tehát egy másik János pap országának „földi paradicsomában”, egy kocsmapultnál várja az örök üdvösséget. De az Üdvösség késik, folyton elmarad. Evégre hát a blaszfémia. Ott kívül a szenvedés, im itt belül a magyarázat, a blaszfémia poétikai alakzatának politikai indoka, az eszközhasználat „mocskában” rejlő közérdek: a megvilágító erő, amely tisztánlátás. A tisztánlátás, amely akár vigasz is lehet.

Boldogok, akiknek taknyuk-nyáluk egybefolyik, mert ők megvigasztaltatnak.

3.

„...bár nem vagyok hívő, nem szeretem az ateista szót. Max Webert kell idéznem, aki azt mondta, »vallásilag amuzikális vagyok«. A tudományos ateizmust mindig nevetségesnek tartottam. Ateistának lenni nem szellemi teljesítmény” – mondja Petri egy Kartal Zsuzsának adott, *Magyar Nemzet*-beli interjúbán 1990-ben, és – mint az köztudott, s ekként szintén közhely – ez a weberi bonmot Petri több másik interjújában is előkerül. Az azonban látható és kihallható, hogy a fenti nyilatkozatban (intellektuális) eltartás nem Istentől van, hanem az istentelenségtől. De Petri számára az Isten mégsem csak racionalizálható intellektuális dilemma, hisz mindeközben az ateistáról lényegében azt mondja, hogy az vallásilag amuzikális. De Petri nem is agnosztikus. Ám lehet-e valóban botfűlű, vallásilag amuzikális az, aki – tudva és akarva – belefűtül a harangszóba? Nem éppen a vallási muzikalitás bizonyítéka-e például a blaszfémia mollja? Nem éppen variáció-e egy témára? Vagy éppen ellentémára?

Az az élettény, hogy Petri György író foglalkozású budapesti lakos visszatérően vallásilag amuzikálisnak bélyegzi önmagát, annyiban mindenképpen figyelmet érdemel, hogy az értelmezői közösség számára a szerzői kommentárnak ez a tétel – mint interpretációs alaphang – mennyire megkérdőjelezhetetlen, tehát mennyire bénító. Kész tény. Ugyanakkor azt a másik élettényt, hogy Fodor Gézával legalább kiskamaszkorukig ministráltak a Batthyány téri Szent Anna-templomban, a Felsővízvárosban, tehát belülről ismerték a vallást, úgy tűnik, eljelenlétkelentíti egy szintén gördülékenyre mesélt másik gyermekkori történet, miszerint Petri nyolcéves korában a Mária téri játszótéren egy bokorban szándékosan és kíváncsiságból azt mantrázta, hogy Isten hülye, mégsem csapott le rá a villám. Akkor számára ebből az következett, hogy Isten egy blöff. Vagy csak „jelen van – jelt nem ad”, teszem hozzá immár én, a *Felirat* című vers zárósort idézve, amely amúgy a kvarccá keményült szeretetről szól. Ijessz meg engem Istenem, szükségem van haragodra, csapj a kezemre menyköveddel. Úgy tűnik, Petri akkoriban, kisiskolásként, a József Attila-i tradíciót még ez ügyben sem minősítette folytathatatlanak (sőt, 1967-ben József Attila istenes költészetéről írt tanulmányt a *Világosság*ba). Tehát a nyolcévesen elkövetett istenkísértés („Isten hülye”), azaz az Istenre mért istenítélet eredménye: inverz istenbizonyíték. Ha van Isten, ne könyörüljön rajtam. Erre megkönyörült, tehát muszáj nem lennie. Az ilyen gyerek vallásilag nem amuzikális, hanem vallásilag mozart. „[A] gyerekkorból már gyerekoromban kinőttem”, mondja másutt, a *Kívül* című versben. Hát ebből a muzikalitásból mindezenesetre nem sikerült.

Az emberi önképnek és a versbeli Isten-motívum gyakori jelenlétének ezt az el-lentmondását Fodor Géza világnézet-szükségletnek nevezi, Margócsy István pedig azt írja *Petri és az irónia* című tanulmányában, hogy

megoldhatatlan ellentmondás és kiolthatatlan feszültség fakad abból a ketősségből, hogy bár a költő, illetve a vers beszélő figurája nyilvánvalóan és tökéletesen vallástalan, a versek mégis rendre használják, az esetek döntő többségében nem a szatirikus eltávolítás, nem a blaszfémia céljával, isten kategóriáját, s egyáltalán nem „hiába” veszik szájukra istennek nevét.

Ebből is látszik tehát, hogy érdemes lenne úgy olvasni újra Petrit, hogy visszafelé olvassuk Margócsyt, és e versbeli használatot tekintjük kiindulópontnak, amelyből aztán vagy eljutunk a weberi ihletésű állampolgári önjellemzés vizsgálatáig, megítéléséig, esetleg felülbírálatáig vagy nem. A hevenyészett kiindulópont, ahová azonban én eljutni képes vagyok, ez: Petri a maga vallási muzikalitásának megítélésében amuzikális. A vallási amuzikalitást családi szocializáció, istenkísértő kíváncsiság, ministráns praxis és költői érzékenység együtt cáfolják.

4.

„Soha nem voltam hívő, csak elfogadtam, mint egy családi tradíciót” – mondja Petri egy másik interjúban, és ezt Fodor Géza is megerősíti a „*Megmenthetetlenül személyes ami jó volt*” című visszaemlékezésében, miszerint a két ministránsfiú, Petri és ő a tradicionális polgári nevelés keretében voltak vallásosak, de csak mintegy szokás-szerűen.

A püspöki szinódus plenáris ülésén, 2023. október 25-én egy argentin jezsuita, Ferenc pápa a következőket mondta:

[Isten hívő népének] a hitét kaptuk, általában édesanyánktól és nagymamánktól, olyan hitet, amelyet női „nyelvjárásban” adtak át. Itt szeretném kiemelni, hogy Isten hívő népében a hitet „nyelvjárásban”, általában női „nyelvjárásban” adják tovább.

Ahogy az imént a városi közköltészetet szerves poétikai dialektusként jellemeztem Petri kapcsán, úgy nyilvánvaló, hogy a hitetlen hitnek – minden felekezeti szemponton innen és túl – ez a női „nyelvjárása” egy másik elidegeníthetetlen poétikai dialektus, szólam lehet ebben a költői összhangzattanban.

5.

„S ahogy Istennek bármelyik időpont / alkalmas meghallgatni egy imát: / mindegyik pillanat tökéletes”, olvasható a *Tik-tak* című versben, szintén az *Örökhétfő*ből, de ugyanígy származhatna egy sokáig Argentínában szolgáló, és ott a leendő Ferenc pápának is lelki vezetést nyújtó magyar jezsuita, Jálcs Ferenc lelkigyakorlatos imádságtankönyvéből is (amely eredetileg spanyolul íródott, és 1975-ben jelent meg Buenos Airesben). Ennek a Petri-féle pozitív ontológiának („bármelyik időpont

alkalmas”) pedig megvan a negatív párja is ebben a költészetben: „Mikor nem írok verset: nem vagyok” (*Vagyok, mit érdekelne*). Így lesz a vers, akár az ima, nyelvi és lelki járásmód, alkalmas, tökéletes, kizárólagos és végletes pillanat a szemlélődésre – száraz szemmel. És lesz az ima versforma, mint a reggelek egyes szám második személyű, megmenthetetlenül személyes megszólító módja, mint *belső beszéd*, mint *a felismerés fokozata*, mint szürkület, amelyben *kiélesedik minden*.

Végül álljon itt Esterházy Péter Petri-nekrológiájának részlete (*Az emberi méltóságról*), amely úgy segíti elő, hogy elnapolja, mit adnom kell, a magyarázatot:

Mi pedig láttuk az embert, szenvedésében, tehetetlenségében és nagy, istentelen méltóságában. Nem az öröklétről beszélt ez a csoda, hanem a végről, a semmiről, de mégis úgy, mintha ima volna, mintha lehetséges, vagyis érdemes volna imádkozni, az ember méltóságáról és szabadságáról.

MIÉRT NEM BESZÉLHETÜNK A KÉSEI PETRINÉL MARI-VERSEKRŐL?

PINCZÉSI BOTOND

pinczesibotond@gmail.com

ORCID 0009 0003 5602 209X

Why should we not Talk about “Mari Poems” in the Late Poetry of Petri?

In György Petri's love poetry, three muses appear: Sára, Maya and Mari. This paper examines the poetic characteristics of the latter muse in Petri's late poetry. The research analyses the corpus through the concept of the “apostrophe” from Culler and the “poetics of reckoning”, which makes it possible to claim that the figure in focus cannot be addressed, but can be replaced by other muses in the poems. Indeed, it is as if Mari fulfills her true significance in mediating for the other muses. Consequently, we cannot speak of “Mari poems” in Petri's late love poetry because the muse in the enumerative type of speech is defined as part of the lived life, a member of the “összeszöbbinő”.

Keywords: György Petri, apostrophe, poetry, muse

■ A tanulmány címében megjelölt téma elsőre logikátlanak tűnhet, hiszen miért kellene valaminek a hiányát bebizonyítani. Azonban hipotézisem szerint Petri kései költészetének számadó jellege, pontosabban a számadás költészeti hagyományának dekonstruálása révén az életmű utolsó szakaszának eddig nem tárgyalt aspektusa világhítható meg, méghozzá a múzsai szerep problematikussága.

Igaz, a hagyományos múzsakép az életmű más szerelmi tematika mentén kialakított korpuszában is sérül. Értelmezésem szerint a Sára-versek kapcsán megállapítható, hogy Sára mint (a bibliai történetből ismert) elmaradó áldozat, tehát a transzcendentális jelentőséggel nem rendelkező, meg nem gyászolható halott, a versbeszélő pedig mint a bűnbocsánat teológiai-diszkurzív rendszerébe belépni próbáló egyén jelenik meg.¹ A Mari-versek viszont markánsan más módon kezdik ki a múzsai szerepet.

Korántsem egyértelmű, hogy mely szövegeket sorolhatjuk a Mari-versek közé. Hiába próbálunk kiindulni pusztán a tulajdonnév említéséből, mivel a Petri-életmű több olyan szöveget tartalmaz, amely explicit módon játszik rá a Mária-kultusz tradíciójára. Közismertebb példaként az *Apokrif* említhető.

Apokrif
(részlet)

– – – „Különben, múltkor kivertem a huppot.
Ha az orrom előtt dugtok!
– – – de így megmondtam a Marinak,
legalább tartsad a pofád,
úgyis szól mint a földrengés
mindig az a rohadt ágy,
közben – de komolyan! – ne halljak
több ha-ha-ha-halleluját!”

Ahogy azt Szabó Gábor monográfiájában megjegyzi: „A realitás komor kisszerűsége és reménytelensége a metafizikai megváltásba vetett hittel konfrontálódva vonja kérdőre a magasztos megváltástörténetek érvényességét.”² A tanulmány úgy regisztrálja Szűz Mária Mariként való említését, mint ami a megszólalás hangvételének „sallangmentességéhez” járul hozzá, tehát fel sem merül értelmezési szempontként az életrajzi Mari személye. Egy másik, *A fájdalom szerető énekeiből* című vers tíz éven át húzódó szerelmi kapcsolat testi és érzelmi kiüresedését énekli meg. A műben a tulajdonnév említése a Mária-énekek himnikus fajtájának azon tulajdonságát fi-

¹ Vö. PINCZÉSI Botond, „Az elmaradt áldozat: Hozzászólás Petri György Sára-verseihez”, *Szépirodalmi Figyelő* 21, 4. sz. (2022): 35–49.

² SZABÓ Gábor, *Vagyok, mit érdekelne: Széjlegyzetek Petrihez* (Miskolc: Műút-könyvek, 2013), 41.

gurázza ki, mely „Mária testi szépségét (szemét, száját, mellét, lábát stb.) dicsóíti, amelynek erotikus hangvétele a reneszánsz költészettel rokonítható”:³

A fájdalmas szerető énekeiből
(részlet)

Talán amikor mozgok ütemre, magamtól, mint a varrógép,
amit te hajtasz, fehér és pihés lábaiddal? Hiába,
a Mária-kultusz, mely
a formák hosszú láncolatán át –
Így magamnak, nem mindig fejezem be a mondatokat,
a lélek e meghitt kis ünnepein.

A részlet az unalom megjelenítésének tekinthető abban az értelemben, mintha a mondat is elunná magát, hisz nem fejeződik be. Ráadásul az unalmasság fogalma a versmondatban kiterjeszhetővé válik a szépséget transzcendens szférákba emelő dicsóító nyelv elunásáig, melyet a népi-keresztény hagyomány éltetett, ezáltal elhasznált, kiüresített. Tehát e költemény csak akkor lehetne Mari-vers, ha a „Mária-kultusz” szókapcsolatot kétértelműen olvasnánk, azonban miután a mű egyértelműen egy megszólító és egyetlen megszólított közti viszonyt jelenít meg, elmondható, hogy *A fájdalmas szerető énekeiből* című vers sokkal inkább kapcsolódik *A szerelmi költészet nehézségeiről* vallomásos költészet kódjain ironizáló, első kötetben felbukkanó versbeszédéhez. Miután *A fájdalmas szerető énekeiből* a második, míg az *Apokrif Petri* harmadik kötetében jelent meg, megállapítható, hogy sem az életmű korai szakaszában, sem a(z) – szamizdatban kiadott és a megszólalás szélsőségesége miatt a recepcióban egyfajta korszakváltásként kezelt – *Örökkétfőben* nem bír életrajzi jelentőséggel a Mari név említése.

Azt is érdemes megjegyezni a Papp Máriának címzett versek kapcsán, hogy Forgách András szóbeli közlése alapján⁴ a legelső Mari-vers *A vékony lánnyal* volt Petri debütökötetéből. E példa szemlélteti leginkább az életrajzi és a szigorúan műközpontú megközelítés közti feszültséget, ugyanis az adat egyáltalán nem nyerhető ki a szöveg szoros olvasása során, hisz a *Magyarázatok M. számára* című kötetben szereplő többi vershez hasonlóan *A vékony lánnyal* szövege se egyéníti a szereplőit – ahogy arra még később visszatérünk.

A korpuszkialakításban a Mária név felbukkanásán túl további szempont lehet Petri „legitimációja.” Ez a megközelítés azért problematikus, mert mint ismert, a költő életének több Mária nevű nő is része volt, akik közül az egyiket Petri Mayaként

³ KATONA Imre és KRIZA Ildikó, „Mária-ének”, in ORTUTAY Gyula, főszerk., *Magyar néprajzi lexikon*, K–Né, 3. köt., 519–520 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980).

⁴ Forgách ezt az információt a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének *Petri* 80 című konferenciáján adta át 2023. november 23-án.

emlegeti műveiben. A *Petri György különbözése*⁵ című interjúkötetben több olyan szöveg is szóba kerül, amelyben a költő tisztázza a szövegbéli megszólítások és címzések intencióit. A *Valószínűleg kora reggel* című versben a „P.M.” egyszerre szolgál az angol nyelvben használatos időjelölőként és monogramként, a *Kis éji zenében* a „törpe” megnevezés Papp Mária alacsony természetére utal, illetve a legelső kötet *Improvizáció* című műve is Marinak lett címezve. Azonban hiába ismerjük meg a Petri-interjúkból és szerzőhöz közeli emberek elmondásából a versek címzettjeit, ezek az adatok sem a mű megértéséhez, sem egységes poétikát mutató korpusz kialakításához nem járulnak hozzá. Például a *Magyarázatok M. számára* verseskötvényben olvasható *Improvizációban* annyira szélsőséges módon általánosak maradnak a megidézett alakok („Egy lehetséges nő / egy lehetséges férfi”), hogy inkább a kötet-koncepció felőli értelmezés tűnik relevánsnak, tehát a privát emberi kapcsolatoktól való megfosztottság tapasztalatát és magyarázatnélküliségét közvetíti az általánosítás. A Petri által említett másik két versben viszont találhatunk közös pontokat, nemcsak azért, mert ugyanazon, *Sár* című kötetben jelentek meg, hanem azért is, mert a *Valószínűleg kora reggel* és a *Kis éji zene* is inszenizálja a kései költeményekre jellemző halálközelség témáját és a számadó retorikát, amelyek nyelvi-poétikai következménye a múzsa megszólíthatatlansága lesz.

A felsorolt szempontokból kirajzolódni látszik egy határvonal, amely a '90-es évek után keletkezett Mari-verseket elválasztja a korábbi pályaszakaszokban használt allúzióktól, nevesítésektől. Emiatt korpuszkialakítási javaslatom a *Sártól* kezdődően, a *Vagyok, mit érdekelne* cikluson át az *Amíg lehet* verseskötényig számol koherens poétikát mutató Mari-versekkel, pontosabban Mari alakjának olyasfajta felbuknásával, amely elválaszthatatlan a számadástól. (Érdemes megjegyezni, hogy a felsorolásból kiesik a *Valami ismeretlen* kötet, amelyben megjelenik ugyan a korszakra jellemző számadó típusú diszpozíció, azonban Mari-motívum nélkül.)

Bár Forgách András⁶ teljes joggal emlékeztet arra, hogy a Petri-féle versbeszéd kezdetektől bírt az öregkori, kései líranyelvre jellemző tulajdonságokkal, a recepció ennek ellenére azonosított differenciáló jegyeket. Keresztury megfogalmazásával élve:

ez a költészet – mondhatni: utolsó erejéből – akként képes a retrospektív, létösszegző líra hagyományát megújítani, hogy annak tradicionális kelléktárát, ismert magatartásjegyeit az életmű jellegzetes, lebontó, újraértő, felülvizsgáló kontrollja alá helyezi, s a „csak egy személy” egyedi, esetleges pozícionáltságával keresztezi. Petri utolsó pályaszakaszának beszélője következetesen elhárítja a fogó létezés tanulságait levonó bölcs, összegző klasszikus lírai szerephelyzetét...⁷

⁵ SOLTÉSZ Márton, *Petri György különbözése* (Budapest: KKETTK Alapítvány, 2023), 362.

⁶ „[E] ne felejtsük, hogy Petri eleve öreg költőnek indul”. (FORGÁCH András, „Örökpetri. Petri György: *Amíg lehet*”, *Jelenkor* 43, 3. sz. [2000]: 305–321, 320.)

⁷ KERESZTURY Tibor, „A megművelt végkifejlet: A Petri-életmű utolsó periódusa”, *Alföld* 52, 5. sz. (2001): 75–81, 78.

Mielőtt rátérünk az elemzésre, érdemes nagy vonalakban tisztázni, hogy miképp érti e kutatás a számadás poétikáját. Balogh Gergő tanulmányában⁸ felhasználja Németh G. Béla⁹ a költői számadás temporalitása kapcsán megfogalmazott nézeteit, melyek szerint e szövegek sajátos időkezelésében a jelen a jövő perspektívájából értékelt múltként tételeződik. Balogh ezt kiegészíti egyfelől a tanúságtevés lehetetlenségének agambeni fogalmával,¹⁰ valamint a számadás gazdasági dimenziójával is. A tettekről, illetve az anyagi javakról való számadásban pedig a felelősségvállalás struktúraalkotó mozzanatát fedezi fel közös pontként.

A következőkben a kései Petri-költészet néhány jellegadó darabján fogom szemléltetni a számadás előbb vázolt ökonómiájának és a Mari-motívumnak az összefüggéseit.

Sírvers

Maya sorsára hagyta *haló* porát,
és vége neki, nincsen *tovább*.
Találhatunk még bármi nőt,
de olyat sohasem, mint Őt.
Könyörtelenül, *rákmenetben*,
megyek én is utána, menten.
Egy kicsit még éldegelek,
aztán a világ szerteszéled.
Nem volt elég? legyen már végem!
Vagy azt mondod, Uram, hogy *még* nem?
Netán kegyesen búcsút intesz,
s tovább-létemtől eltekintesz?
Nekem jó. Vigyázz Marira!
Hát – ilyesféle a líra.

Az *Amíg lehet* című kötetben található *Sírvers* formapoétikai allúzióival is megmutatja a szerelem és a halál tematikájának párhuzamos jelenlétét. Bár a szöveg nincs versszakokra szedve, azonban tizennégy soros terjedelme miatt roncsolt szonettre gyanakodhatunk, ami Horváth Kornélia kutatásai¹¹ alapján is indokolható a kései

⁸ BALOGH Gergő, „Számadás: Az élet ökonomizálásának egy modern stratégiája”, in BALOGH Gergő, HITES Sándor és S. LACZKÓ András, szerk., *Poétai ökonómiák: Költészet és gazdaság az irodalomtörténetben*, 163–176 (Pécs: Verso, 2023).

⁹ NÉMETH G. Béla, „Az önmegszólító verstípusról”, in Uő, *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, 264–296 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1987).

¹⁰ Giorgio AGAMBEN, *Ami Auschwitzból marad: Az archívum és a tanú*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019), 128–129.

¹¹ Vö. HORVÁTH Kornélia, „Versforma és intertextualitás Szonettvariációk a *Valami ismeretlen* kötetben”, in Uő, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, 121–138 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017).

művek esetében. A szerelmi vallomás intenciójával egybeforrt műfaj lappangó jelenlétét valószínűsíti az is, hogy a kétsoros versmondatok szabályszerűsége épp a kvartina és a tercina határán törik meg („Nem volt elég? legyen már végem! / Vagy azt mondd, Uram, hogy még nem?”). Azonban a transzcendencia megjelenése a szövegben nem a múzsa szent dimenziókba emelésének konvencióit kezdi el működtetni, hanem az Úr megszólításával esik egybe. A múzsa invokációja, dicsőítése az ezt megelőző kvartinarészben érhető tetten, melyben a halálon túli összetartozás eszménye is megjelenik.

Fontos szem előtt tartani, hogy a Petri-életműben a nagybetűs „Ő” különböző műsákra vonatkoztatva visszatérő elemnek mondható, például a *Csakamari* esetében is: „Hiszen, ha másvalamilyennek szeretném, / értelemszerűen nem is Őt szeretném.” Vagyis az életmű felőli olvasat felhívja a figyelmet arra, hogy a Petri-féle versnyelv a személyes névmást gyakran ironikusan használja, ezáltal rámutatva a szerelmi-vallomások költői nyelv teljesítőképességének deficitjére, amely már nem képes az aposztrófé segítségével a meghalt múzsát egyénivé és evilágivá tenni. Ha a szöveg utolsó két sorát vesszük szemügyre, akkor belátható, hogy a műsákra tett utalás egy kiasztikus szerkezeten belül történik, hiszen a vers nemcsak a túlvilági (Maya), de az evilági (Mari) műsáról sem tud számot adni. Ennek oka a halálvágy kifejezésén, tehát az élet nem értéként való felismerésén túl, hogy a beszélő nem vállal felelősséget Mari életéért. E felelősségelhárítás a „Vigyázz Marira!” felszólításban nyilvánul meg leginkább. Egyfelől tartalmi szinten, hisz a beszélő az Úrra bízta Mari sorsát, másfelől a szókapcsolatba odahallható *vigyázz magadra* köznyelvi formula miatt, amely a búcsúzás aktusára játszik rá, azonban a név kimondásával épp Mari megszólítását kerüli el a beszélő. Érdekes lehet az elemzés ezen pontján az aposztrófé azon tulajdonságát kiemelni, amelyben a lírai beszélő másik entitáshoz való odafordulásán, megidőzésén, megszólításán túl a valakitől való elfordulás, az elhallgatás és az elhallgattatás is az eljárás hangsúlyos részévé válik. A *Sírvers* e poétikai modellben úgy képzelhető el, hogy az Urat szólítja fel a beszélő, a műsától pedig elfordul. Ezáltal a lírai én nemcsak pozitív viszonyulását fejezi ki a transzcendenssel és a hozzá való csatlakozás lehetőségével kapcsolatban („Nekem jó”), de – a vers elején megjelenő – túlvilági összetartozás gondolatát is zárójelbe teszi, egy olyan illúzióként mutatja fel, amely az evilági élet, értékrend része, át nem vihető, hátrahagyandó.

Az aposztrófé kudarcaként a halott és az élő múzsa megszólíthatatlansága mintha visszahatna a lírai énré. Ugyanis a beszélő kívül kerül a morálisan „jó”, értékes élet és a túlvilágba való bebocsájtást nyújtó halál rendjén, így olyan köztes térben találja magát, amelyben nem tűnik adekvátnak az értékszembesítő, számadó típusú beszéd. Ezt az értelmezést érvényesítik a műben az olyasfajta költői megoldások, amelyek a vég és a kezdet ökonómiájának felszámolását jelenítik meg. Ide sorolható a *sírvers* és a szonett kettős műfaji kódja, a „megyek én is utána, menten” József Attila *Ritkás erdő alatt* című versét idéző keretes sorszerkezete, a „legyen már végem!” részlet, ami a kis kezdőbetű miatt tulajdonképpen el sem kezdődik, vagy a zárósor stiliszi-

kai lerontása a „Hát”-tal való mondatkezdés, ami a sor folytatását („ilyesféle a líra”), a líra és ezáltal a lírai én (ön)meghatározását vonja kétségbe. Utóbbi azért különösen fontos, mert a számadás ökonómiájának destabilizálása révén a szubjektum sem tud megképződni. A *Sírvers* tehát sem az élet, sem a halál dimenzióihoz nem tartozó haldoklás emlékhelyévé tud válni az olvasás *itt és most*-jában.

Míg Mari a *Sírvers*ben a Mayához való közvetítői szerepben és az értékközpontú számadó típusú beszéd ellehetetlenítésében volt érdekelt, addig az utolsó kötet *Rímek* című szövegében Mari megszólíthatatlansága másfajta poétikák mentén alakul ki.

Rímek
(részlet)

A faszom lóg, elittam az eszem,
de mindennapi szeszem beveszem.

Kínomra ez legyen a tiszta rím,
most van söröm, de nincs Marim.

Magából rímeit unottan ontja
tulajdon ellentéteinek metszéspontja.

A nő kibelez és bekebelez.
Hát mondjátok meg – miért gyönyör ez?

Bár a versben helyreáll a számadás materiális javakat felsoroló jellege, azonban a múzsa hiánya mintha alárendelt minőségbe helyezné, „bekebelezné” az alkohol okozta örömet, így az csak egyfajta pótcselekvésként tud érvényre jutni. Ekképp a szöveg lírai jellegére folyamatosan emlékeztető rímelés sem annyira valamiféle ekstatisztikus állapotot idéz elő, inkább a (rím)kényszer szűnni nem akaró kielégítéseként válik értelmezhetővé. A *Rímek* utolsó sorában Mari ismét az általánosítás áldozatául esik, hiszen a kétértelmű „A nő” megnevezés egyszerre Marira és az „összestöbbinő”¹²-re is érthető. Továbbá ebben a versben is találkozhatunk életművön belüli utalással, mely ezúttal a *Sár* kötetben egymásra következő három Mari-vers kezdődődarabjára, a *Csak a Mari maradt* című szövegre mutat: „Ilyen vagyok, és ha így is szeretsz, / legyek neked a sör előtt a sósperec.” E három művet – *Csak a Mari maradt*, a *Mari bűnei* és *Csakamari* – azért rendkívül fontos megemlíteni, mert kivételként szerepelnek a korpusz többi szövegéhez képest, hisz csak néhány sorban mutatkozik meg bennük a végesség tapasztalata, így nehezen nevezhetők számadásverseknek („Ó jaj, hogy eltűnt minden, csak a Mari maradt”; „[Úgy értem, hogy vagyok, de mért legyek?] / Ezért udvaroltam meg kiskegyed”; „megszervezi a hátralévő életet”).

¹² Lásd *Van Maya. Mi is van még?* című versben.

Ettől függetlenül ugyanúgy a Mari-versek darabjai közé sorolhatjuk ezeket a szövegeket, hisz címszereplőjük folyamatosan ki van téve a különböző helyettesítési eljárásoknak. Ezt formálják meg a címekben visszatérő módosítószó mellett a *Mari búnei* dicsőítésnek álcázott panasztételei („vadul mosogat, ágyaz, / ez még úgy-ahogy megbocsátható lenne, / de másfél perc alatt megfürdik, / és tíz másodperc alatt fel van öltözve”) leginkább pedig a *Csakamari* tárgyiasító, kategorizáló, maskulin megszólalásai: „És bokáig érő / szoknyában szalonképes, mi több, reprezentatív”, „De ilyenek szeretem. / Hiszen, ha másvalamilyennek szeretném, / értelemszerűen nem is Őt szeretném. / S ez okot adna a találgatásra.” A versmondattal valóban „okot ad a találgatásra”, hiszen épp a (különösen nyomatékos) befejezés pozíciójában odázza el a szerelmi vallomás exkluzivitását. Vagyis bármennyire csak Mari konkretizálódik ezekben a versekben, végig éreztetik a szövegek, hogy ő csak eszközként értelmezendő, méghozzá a vallomásos-szerelmi költészet intimitásának és exkluzivitásának dekonstruálásához.

Akkor válik legnyilvánvalóbbá Mari helyettesíthetőségében beteljesülő szerepe, amikor élő mivolta ellenére túlvilági múzsákhoz viszonyítva tesz említést róla a versbeszélő. Ekképpen alakja a számadás azon fajtáját alapozza meg, ahol az élet minőségének fokmérője a párkapcsolatok (és egyéb szerelmi-szexuális viszonyok) mennyiségében mérhető. Ezen versbeszéd pedig szükségszerűen implikálja – a korábban Németh G. által elmondottakat –, hogy az evilági múzsa a vers jelenében maga is emlékszerűvé alakul, az elmúlt élethez tartozik. Erre találunk példát a Szabó Lőrincnek címzett költemény utolsó versszakában:

A költő Sz. L. kollégájára gondol
(részlet)

Elszidjuk majd Illyést meg Babitsot,
égi mezőkön szedünk pipacsot,
s egy bárányfelhőn téged Erzsébet vár s a Klára,
engem egy viharfelhőn Maya, Sára.

De addig, sajnos, Mari itt-nem-léte
borul reám, mint sajtra a harang.
Ó, bár csapna partjain túl a Léthe,
s hívna magához engem égi hang.

A *Te meg a világ* költőjének megidézése ráadásul azért lehet kiemelten fontos, mert a kései Petri-költészet számadásversei erősen magukon hordozzák a későmodern versbeszéd József Attila és Szabó Lőrinc által fémjelzett „apostrofikus stabilizálha-

tatlanságát.”¹³ Ráadásul a megszólítás kudarca visszahat a versbeszélőre, aki így szintén nem tud hiánytalanul jelen lenni. A Petri-költészet a későmodernhez képest annyiban mozgat másfajta téteket, hogy a számadást dekonstruáló darabjai más módon kezdik ki az emberi élet értékindexeit. Ennek, illetve a versben megszólaló én élet és halál közti pozíciójának köszönhetően a szubjektum nem tud felelősséget vállalni sem saját, sem mások életéért. A felelősségvárás pedig felfogható a kései Petri-költészet egyik kulcsmozzanataként, hiszen a tettekért, szellemi és anyagi javakért való felelősségvállalás képes lenne a jövő számára tisztázni a Petri-líra, -életmű hagyatékát, „üzenetét”¹⁴, ezáltal kitettebbé tenni önmagát az aktualizáló-ideológiai értelmezéseknek.

A tanulmány elején vázolt rendkívül problematikus korpuszalkotáson túl tehát azért sem beszélhetünk Mari-versekről (vagy nevezhetjük pontatlannak e megjelölést), mert a műzsa megjelenésekor, nem Mari áll a versszervezés középpontjában, nem róla, hanem műzsai szerepének helyettesíthetőségéről szólnak e versek. Mari lényegéhez tartozik ugyanis a műzsa aposztrófálásának sikertelensége, illetve a többi műzsához vezető közvetítői szerep. Továbbá egy újabb tanulmányt megérne az a kérdés, hogy mennyiben tud egy műzsa (Mari) felelősségteljesen és hitelesen betölteni közvetítő szerepet. Petri György „Mari-versei” a költői nyelv értelmezése kapcsán ahhoz a problémafelvetéshez vezethetnek, hogy vajon a műzsa fogalma nem volt-e mindig is kiszolgáltatva a lírai oda- és elfordulásban rejlő termékeny félreértéseknek.

¹³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Gyík egy napsütötte kövön»: Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei”, *Alföld* 69, 4. sz. (2018): 48–72.

¹⁴ Vö. „Az utókornak nem üzenek semmit, azt mondanám. Az üzenet mindig valami direkt, közvetlen tanácsot jelent, olyat meg én adni nem tudok. De egyébként is úgy gondolom, helyénvalóbb nem tolatkodónak lenni üzenetek tekintetében; nem áll jól senkinek. Felejtessenek el, vagy olvassák a verseimet, a könyveimből minden kiderül.” KERESZTURY Tibor, „Az utókornak nem üzenek semmit»: Petri Györggyel beszélget Keresztury Tibor”, *Élet és Irodalom*, 2000. március 17., 7–8.

„LEHETETLEN SZÍNŰ ZÖLD KARDIGÁNBAN”

– Veszteség és öltözék összefüggései Petri György Sára-verseiben –

VISY BEATRIX

tudományos munkatárs

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont

visy.beatrix@abtk.hu

ORCID 0000 0001 9250 3593

“In an Impossible-Coloured Green Cardigan”

– Connections between Loss and Clothing in György Petri’s Sára Poems –

Clothing plays an important role in György Petri’s poetry, and especially in the Sára poems associated with the figure of Sára Kepes. In this paper, I examine the role of clothing and the poetic context of the poet’s loss, how the representation of clothing participates in recalling and (re)telling the traumatic “primordial experience” that determines Petri’s writing. When explaining the topic, I approach the relationship between body and clothing, the experience of perceiving and sensing gaze from the insights of phenomenology. At the center of my interpretation is the most significant Sára poem, *Sári, ne vigyorogj rajtam*, [Sári, don’t grin at me], whose train of thought is organized by two motifs, the grin shown in the photograph and the floral printed dress. Both are a means of presenting the tragic past event, with the help of which the poet’s sense of loss and self-blame can become somewhat articulated. The fragmented sequences of the poem, laden with detours; gestures of juxtaposition and trivialization; the stiff mocking grin in the photo; as well as covering up the past event and the fact of the woman’s death all testify to the trauma. The poetic language characteristic of *Örökhétfő* [‘Eternal Monday’]’s period proves to be suitable for expressing the traumatic experience in the Sára poems of this volume, which provides a poetics that conveys the linguistic expressibility, and inexpressibility, of trauma.

Keywords: György Petri, poetic language, clothing, clothes, trauma, love poetry

■ Petri György Sára-versekként azonosítható műveit az értelmezői gyakorlat önkéntelenül is a szerelmi költészet körébe utalja. Ám Petri esetében már a „szerelmi líra” fogalma, sőt kortárs létmódja is problémás, ahogy erre Szigeti Csaba 1992-es tanulmánya is részletesen kitért.¹ Ismert, hogy maga Petri is kezdetektől a költői programjának a részévé tette a szerelemről szólás érvényét, lehetőségeit; első kötetének sokat idézett verse, *A szerelmi költészet nehézségeiről* a hagyományos szerelmi líra megszólalásmódjának érvényvesztettségét, devalválódását, képtelenségét tematizálja („Szerelmünk program, nem probléma volna.”). A szerelmi tematika azonban egyben líraprobléma is nála,² a költői megszólalásmód, a poétika összetett kérdéseire tartozik.³ Ezzel együtt (vagy épp ezert is) a szerelem problematikája az *Azt hiszik* (1985) kötetig a lírai törekvések középpontjában áll, csak ezt követően „az egyenes beszéd groteszk kiélezettségének elégizálódásával párhuzamosan” szorul háttérbe, és egyre inkább az öregedés, elmúlás, halál témába olvad bele.⁴ A szerelmet, kapcsolatokat megjelenítő jelentős mennyiségű szövegtörzset mutatja, hogy a téma kortárs artikulálása, a hagyományos szerelmi líra beszédpozícióinak, nő–férfi, múzsa–költő viszonyrendszerének lebontása, dekonstrukciója, megújítása valóban Petri költői programjának meghatározó része. Értelmezői konszenzus mutatkozik abban is, hogy a Petri számára meglehetősen kérdésessé váló poétikai-tematikai hagyomány kiindulópontja a Kepes Sára-kapcsolat és a nő öngyilkossága, amely a költői személyiség „ősélménye”,⁵ „fekete árnyék”, s e veszteség és nehezen (vagy alig) feldolgozható

¹ „[A] ’hagyományos’ költészetek általában elkülönített terepként fogták fel a szerelmi költés területét, talán abból az egyébként belátható megfontolásból, hogy a szerelem állapota maga élesen elkülönül egyéb életállapotainktól. És ennek a másságnak, ennek az elkülönültségnek többnyire meg is adták a formális megjelölését [...]. Petrinél ennek nyoma sincs: a költemények szerveződésében semmilyen lényeges különbség nem fedezhető fel más (tárgyú) költemények szerveződéséhez képest.” (SZIGETI Csaba, „De dignitate amoris: Petri György szerelmi költészetéről”, *Jelenkor* 35, 6. sz. [1992]: 562–571, 565.)

² *Az Örökhétfőben* épp egy ruhametaforával reflektál a költészeti hagyományhoz való viszonyára: „Kopott öltöny / testemen / estemen / európai líra.” (*Az út vége*). Petri számára nemcsak az európai és ezen belül a magyar költészeti hagyomány folytathatósága kérdéses, illetve nemcsak a líranyelvet uráló – elsősorban József Attila-i – beszédmódok dekonstrukciója foglalkoztatja, hanem eleve szakít „a költészet kultikus felfogásával [...]”: a költői beszédet demitizálja és racioanalizálja, uralt és ellenőrzött műveletté teszi.” (KERESZTURY Tibor, *Petri György*, [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2015], 27.)

³ A Petri-monográfiák a szerelmi költészetet szintén mint a Petri-líra egyik jelentős, központi vonulatát és poétikai csomópontját tárgyalják. KERESZTURY, *Petri György*; FODOR Géza, *Petri György költészete* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1991).

⁴ KERESZTURY, *Petri György*, 228.

⁵ „A Sára-ügy traumatikus őselmény máig. A Sára-versek egytől egyig bűnbánatversek, pedig nem lehet megbánni a bűnt...” („»Az utókornak nem üzenek semmit« – Petri Györggyel beszélget Keresztury Tibor”, *Élet és Irodalom*, 2000. március 17., 7–8.)

tapasztalata minden későbbi kapcsolatban, szerelmi tematikájú versben jelen van,⁶ és „indukálja Petri formanyelvi, poétikai szkepszisét.”⁷

Annak ellenére, hogy a Sára-kapcsolat Petri-lírát meghatározó és (de)formáló hatása (életrajzilag) elfogadható, mégis kérdés, hogy az életmű egészén végigvonuló Sára-versek és a Sára-élmény, hol utalásszerű, hol kimondottabb nyomai, lírai emlékképei mennyiben tartoznak a szerelmi költészet tematikus csoportjába, mivel sokkal inkább tűnnek a nő alakját és tragikus halálát megidézõ emléketöréseknek, álmleírásoknak vagy a traumatikus élmény megjelenítését, elmondását problematizáló, emlékképeket mozgósító, traumafeldolgozó vagy büntudatverseknek, amelyeknek középpontjában egy múltbeli szerelmi kapcsolat, egy, az én szerepét és integritását erősen érintõ veszteség áll. S bár az egykori bonyolult szerelmi, érzelmi viszony ténye jogosan tereli a Sára-verseket a szerelmi költészet közegébe, az imént felvetett szempontok és vonások – emlékezet, trauma, lelkiismeretfurdalás – megszólalásmódot meghatározó és uraló felülkerekedése, a büntudat szerelmi érzést, vágyat, vonzódást némileg háttérbe szorító jelenléte meg is kérdõjelezi e művek egyértelmű besorolhatóságát. Ám mindez mit sem von le a Sára-versek jelentőségéből, a Sára-élmény életművön végigvonuló hatásából.

Kepes Sára emléke Petri első köteteiben (*Magyarázatok M. számára, Körülírt zuhanás*)⁸ csak rejtetten, utalások formájában van jelen, nincsenek teljes versek, nincsenek a kapcsolatot, Sára alakját vagy az öngyilkosság tényét megjelenítő művek, Sára explicite mindössze a *Három dal*ban jelenik meg ebben az időszakban. A múltbeli élmény „mindössze” betörési pontok, képek, sorok, burkolt utalások formájában érhető tetten, ilyen például a többször felbukkanó gáz motívuma is. A traumatikus élmény közeli, ki- és elmondhatatlan, „Egy szavam sem volt arra, hogy szeretlek” (*Történet*), a trauma jelenlétére és artikulálhatatlanságára, megdermedésére maguk a szövegek is utalnak: „Felfakadnak / lappangott, sunyi konzekvenciák” (*Naenia*), „Sárikám, haláلودon, / mint hó a kabátodon, / dermedt, kristályos fájdalom: / szikrázik, játszik a napon –” (*Három dal*, kiemelés – V. B.). A valódi felfakadás, felszakadás az *Örökhétfő* kötetben történik meg,⁹ ezek a legjelentősebb és legmegrázóbb Sára-szövegek; a megszólítás, a dialógusszerűség, a végtelenségig folytatható párbeszéd parttalansága jellemzi őket, nyitva maradnak a feldolgozhatatlanságot, az önvád feloldhatatlanságát sugallva. Az *Azt hiszik* című kötetben és az ezt követően megje-

⁶ A nők, szerelmek letárszerű elősorolásának implicit vagy explicit első tagja csakis Sára lehet. Ez – explicit módon – a házasságtörő szerelmi viszonyok öngyilkossághoz vezető tragédiáját közös tapasztalatként megemlítő, Szabó Lőrincet megidézõ kései (1999) versben is tetten érhető: „s egy bárányfelhőn téged Erzsébet vár s a Klára, / engem egy viharfelhőn Maya, Sára. // De addig, sajnos, Mari itt-nem-léte // borul reám, mint sajtra a harang.” (*A költő Sz. L. kollégájára gondol*).

⁷ KERESZTURY, Petri György, 224.

⁸ Az első kötet Sára-kapcsolatra utaló versei: *Történet*; *Naenia*; *Zátony*; *Három dal*; *Történet és elmélkedés*, valamint a *Nőkről a Körülírt zuhanásból* (1974).

⁹ K. S.; *Találkozás*; *Ami azóta történt*; *Sári, ne vigyorgj rajtam*, de e verscsoportba illeszthető *Az öngyilkos* című vers is.

lent Sára-versek pedig már távolítóak, epilógusszerűek, ezekben az emlékezés, felidézés aktusai dominálnak, sokszor már címükben jelzik ezt a reflektált beszélői pozíciót: *Búcsú*; *Sáráról*; *Sáráról talán utoljára*.¹⁰ De ezek közé tartozik a *Hátrahagyott versek*ben közreadott S című vers is, amely a Petri életében megjelent művekkel szemben némileg nyiltabban beszél Sára elvesztéséről, de elsősorban a büntudatot, az önfelmentés lehetetlenségét mondja ki: „Hogyan / lehettem »olyan« állat? [...] / Mért kellett ez a halál-hajcihő?”

A Sára-szövegeknek kétségek kívül az *Örökhétfő*ben megjelent *Sári, ne vigyoroj rajtam* a legkiemelkedőbb darabja; Fodor Géza a kötetben helyet kapó négy Sára-versest tartja e versgyűjtemény csúcának, s nemcsak az életanyag közvetítésének megrázó hatása miatt, hanem meglátása szerint „ezek mutatják esztétikai lehetőségeinek tetőfokán Petri új lírai paradigmáját: a groteszk költészetet; a *Sári, ne vigyoroj rajtam*, ez a döbbenetes mélységekbe alászálló vers: abszolút remekmű.”¹¹ Petri szerelmi költészetének tárgyalásakor Keresztury Tibor is megemeli a *Sári, ne vigyoroj rajtam* pozícióját: a tárgyilagos prózaiság és a „groteszk lírai sűrítés” mély szakadék feletti költéltáncának, valamint a kortárs magyar költészet kiemelkedő darabjának tartja a művet, „ami Petri lírájában is megismételhetetlennek bizonyult.”¹² A monográfusok azonban, belátható okokból, nem vállalkoztak a vers részletes elemzésére, erre Fenyő D. György és Papp Ágnes Klára egy-egy tanulmányban tett kísérletet.¹³ Fenyő D. leginkább a mű törésvonalai által kibontakozó szólamváltásokat, a kisebb szerkezeti egységeket és a szöveg intra- és intertextuális utalásrendszerét követi végig, előtérbe helyezve az irodalomtanítás szempontjait is, Papp Ágnes Klára pedig a trauma és traumafeldolgozás kontextusában olvassa a verset. Interpretációikra még visszatérek a későbbiekben, olvasatom azonban a ruha, öltözék motívumai felől közelít, mivel ez a vers teszi legláthatóbbá a ruha szerepét, funkcióját Petri költészetében.

A ruha, elsősorban a nők viselete (de nem kizárólag) visszatérő elem, motívum a versekben, s leginkább Petri költészetének azon vonásához tartozik, amely a banálisban, a használati tárgyakban, a látvány hétköznapi részleteiben igyekszik megragadni a világot és önmagát. Ez a tárgyi világ Szabó Gábor szerint olyan „metafizikai harisnya”, amely a mindennapi eszközök segítségével képes „»kimetszeni« az én ideiglenes formáját, alakként körvonalazni a »negatív testet« az őt övező káoszról”.¹⁴ „Próbáld megtestesíteni a / negatív testet” (*Séta egy ház körül*). A tárgyak, színterek, helyek az én – ideiglenes – konstituálódásának lehetőségei, olyan változékony és

¹⁰ *Azt hiszik* (1985): 65 *karácsonya*; *Búcsú*; *Versék 1971–1995*; *Vagyok, mit érdekelne* (1996) című ciklus: *Sáráról*; *Kihagyott versek: Sáráról talán utoljára*; *Passz*; *A költő Sz. L. kollégájára gondol*.

¹¹ FODOR, Petri György költészete, 138–139.

¹² KERESZTURY, Petri György, 226.

¹³ FENYŐ D. György, „A kegyetlen irodalomtanításról: Egy Petri-versest szemlélve”, *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 3–12; PAPP Ágnes Klára, „A traumából születő szó: Traumatiszus emlékezet Petri György *Sári, ne vigyoroj rajtam* című versében”, *Hungarológiai Közlemények* 19, 2. sz. (2018): 1–25.

¹⁴ SZABÓ Gábor, „»Metafizikai harisnya« – az »én« öltözéke Petri György lírájában”, *Forrás* 43, 9. sz. (2011): 53–62, 55.

időszakos elrendeződések, amelyek „formálják, alakítják a (versekben) megképződő szubjektumot,”¹⁵ valamint esélyt teremtenek a szubjektum és a külvilág, de legfőképp az én és a másik viszonyának leírására. Ezen belül az életmű egészén végigvonuló motívumháló, a ruha (darabok), az öltözék, a nő (lakásban történő) mozgása, hétköznapi cselekedetei az emberi, szerelmi kapcsolatok, s különösen a Sára-élmény elmondásának analizáló, lecsupaszító-öltöztető kísérletei. Értelmezésem a továbbiakban arra irányul, hogy mi a ruha szerepe, funkciója a Sára-versekben, s miért éppen a ruházat, a viselet válik jelentéssé és jelentősebbé más, a nőkhöz (Sarához) – illetve a szerelmi költészet hagyományához – szorosabban hozzátartozó jegyekkel szemben, mint amilyenek például a gesztusok, a tekintet, a haj, a szem vagy más testrészek. Továbbá szintén kérdéses, hogy a Sára-versekben a ruha kapcsolódik-e, s miként – az eddigi értelmezések középpontjában álló – traumához.

Petri verseiben a nők egy-egy ruhadarabja, amit és ahogy viselnek, legtöbb esetben a nőalak „földi” valóság(osság)ának, kézzelfogható jelenlétének kifejezése, a nő rendszerint valamilyen jellegzetes, megszokott vagy éppen furcsa ruhaneműben tűnik fel a versben: térben, időben, mozog, cselekszik, van. Vonzódás és vágy tárgya, bizonyos mértékben viselt ruhadarabjával együtt tárgyiasított, férfitekintetnek kiszolgáltatót és alávetett;¹⁶ nem magasztalt, nem eszményített. A hagyományos szerelmi költészet rajongó, emelkedett megszólalásmódjának tudatosan ellentartó beszédmód jellemzi, valamint profánná, hétköznapivá, a bagatellizálás, az érzelmek vagy a vágy ironikus kiforgatása által „leszállított” nőalakok népesítik be Petri verseit, amelyekből azonban, néhány nyersebb, szókimondóbb szöveget leszámítva, mégis kitűnik a vonzalom, a vágy, a mindennapokban helyet kapó intimitás, a szeretett, vágyott nők (meg)figyelésének, (ki)ismerésének apró gesztusai. („Szeretem ezt a szürke szoknyád. [...] Részt vesz / – nem tolakodóan – együttlétünkben, bátorítja / az érett derűt otthonossá válni.” – *Délelőtt.*) Az öltözék, a ruhadarabok a versbeszélők megfigyeléseiben, az adott nő feltűnésének, látványának észlelésében, érzékelésében fontos szerepet töltenek be. „És bokáig érő / szoknyában szalonképes, mi több, reprezentatív” (*Csakamari*); „A kis kurva ott ült / lilaharisnyás lába mellett háncsszatyor” (*Reggel*). Továbbá – a látvány érzékelése mellett vagy azt követően – a ruhadarabok – elsősorban a szoknya, a bugyi és a harisnya – a vágy felkeltésének, a csábítás játékanak az eszközei is, bejáratok, behatolási felületek magához a testhez (a nőhöz), a vetkőztetés, a szexuális beteljesülés fantáziát mozgató előjátékai. („Ejti le magáról a szoknyáját, félkézzel még / behúzza a függőnyt.” – *Van Maya. Mi is van még?*; „Szoknyád, mint zacskó a cukrot, kínálja / ismerős édességedet.” – *Házasság*).

¹⁵ Uo.

¹⁶ Ahogy erre a szerző *Mayának* című versében reflektál is: „Esendőségem // biztos tudata: inkább komótcipő / mintsem mentség, / az, hogy én a falon is, ha // szárnyacsckáját lebbenti – / szoknyacsckáját emeli – / – már ha egy légynek volna szoknyája, // és a nők nem nadrágban járnának. / Ez sem érv; ez sem ok: / csak *kérni* lehet a bocsánatot. / Kérni sem lehet. Nem is akarok.”

A Sára-versekben az iméntiekhez képest annyiban más a ruha szerepe, hogy a nő által viselt darabok leginkább az emlékezethez tartoznak, Sára felidéződésének, felidézhetőségének kellékei, nem elhanyagolható képszerűségük, legyenek akár előtörő mentális látványok, beégett képek vagy újra- és újrájátszott mozgóképtöredékek, elmosódó álomképek. A képnek és a képbe merevedett látványnak szintén kiemelt szerepe van a *Sári, ne...* című versben, amely a nő halálának legrészletesebb leírása, illetve leírási kísérlete, mivel épp azt mutatja meg, hogy a múltbeli esemény csak megközelíthető, körbejárható, a mű leginkább csak a ruhadarabokig jut el. A beszélő az öltözék és más, Sárahoz tartozó tárgyak precíz leírásának, valamint a helyzetek, látványok önreflexív kommentálásának, a folyamatos versből való ki- és mellébeszélésnek, magyarázkodásnak körtáncát, megakadó szólamait viszi végig. Sára maga, az öngyilkosság eseménye – egészében – nem közelíthető meg, nem mondható el, s mindez érzékelteti a trauma jelenlétét, amely miatt a múltbeli élmény nem tud integrálódni sem a múlt eseménysorába, sem a személy történetébe, nem tud narratívába rendeződni; időtlen (időn kívüli), mozdulatlan torlaszt képez, amellyel az érintett személy – ideiglenesen vagy tartósan – nem tud megbirkózni. Testi, fizikai tünetek mellett a trauma jelenléte épp nyelvi manifesztációiban, pontosabban annak hiányában, zavarában detektálható, például az (el)hallgatásban, a kihagyásban, a dadogásban, a kényszeres ismétlésben, a fragmentált beszédben, a lényegyet elfedő fecsegésben, bagatellizálásban.¹⁷

Papp Ágnes Klára a *Sári, ne...* című verset a halál, öngyilkosság elmondására tett kísérletként értelmezi, a traumatizáló esemény narrativizálásának eredményessége ugyanis, LaCapra elmélete nyomán is, visszahelyez(het)né az én életidejébe, történetébe azt. Tanulmányában a verset a fragmentált képiség, tehát a metaforikus sík (melynek centruma a fotón látható vigyor) és a narrativitás, tehát a megszakított, ám lineárisan haladó elbeszélés párharcaként, a metaforikus képtöredékekhez társított trauma történeté bontásaként olvassa, amely folyamatban a versben fölidézett fénykép segítkezik.¹⁸ Értelmezésében a történeté bontás sikeresnek nevezhető, bár Papp konklúziójában végül mégis árnyalja ezt a meglátást: a LaCapra-féle fogalompár traumát és annak feldolgozását jelölő kettőssége, „a hiány- és a veszteségtapasztalat egyaránt áthatja a vers szövegét, egyszerre olvasható úgy a mű, mint a trauma feldolgozása, illetve mint a teljes feldolgozásának, lezárásának – a felmentés elnyerésének – ironikus elutasítása.”¹⁹

Úgy gondolom, a vers trauma felőli megközelítése termékeny ugyan, ám egyfelől kérdéses, hogy a *Sári, ne...* leegyszerűsíthető-e a képi és a narratív elemek, szólalomok kettősségére, illetve ezek párviadalára. A trauma nyelvi aspektusait vizsgáló teóriák-

¹⁷ A trauma elméleti keretéhez: Juliet MITCHELL, „Trauma, felismerés és a nyelv helye”, ford. PÁNDY Gabi és HÁRS György Péter, *Thalassa* 10, 2–3 sz. (1999): 61–81; Dominick LACAPRA, „Trauma, hiány, veszteség”, ford. GYIMESI Júlia, *Café Babel* 15, 2. sz. (2006): 89–98.

¹⁸ Vö. PAPP, „A traumából...”, 7, 21.

¹⁹ Uo., 22.

ban a metaforikusság, a képi beszéd épp a traumát elfedő, helyettesítő nyelvi jelölőként, eszközként tételeződik,²⁰ ám más teoretikusok, például Cathy Caruth ugyanezt a jelenséget más oldalról közelíti meg: a figuratív nyelvhasználat ugyanis nem egyszer a „néma” trauma verbalitásba fordíthatóságának egyetlen lehetősége. Az intenzív, törést okozó élmény elszenvedője számára a figuratív nyelv olykor segíthet, mert valami olyasmit képes feltárni, amelyre a diszkurzív nyelv képtelen.²¹ Másfelől a figuratív nyelv kiiktatása vagy tilalma magát az irodalmi műalkotást számolná fel, a lírai mű létmódját tenné kockára. Petri e versének esetében a metaforikusság és a ruhák, tárgyak által megalkotott metonimikusság, tehát a képi elemek és elrendezésük, versbeli pozícionálásuk egyszerre a líranyelv sajátjai és a trauma jelei/jelölői is. Ebben a verset szervező, törésvonalakkal és több réteggel operáló poétikai építményben, amelynek tehát főbb elemei az emlékek elbeszélésének kísérlete, a motívumokat, groteszk kép(zet)eket mozgó figuratív versnyelv, valamint a versbeszélő távolító, túlmagyarázó, önironikus megjegyzései, kommentárjai, a trauma nyelvben, nyelvi jelenségek által megragadható jelei minden rétegben, más-más módon jelen vannak, s az aprómintás ruha és a kék bugyi is mindegyik szövegréteg szerveződésében aktívan részt vesz. Ugyanakkor mindehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a fragmentált narrativitás, a versek történetszerűsége, a groteszk, az alantas esztétikai jegyek, a lefokozás, közbevetés eljárásai, a zárójeles kitérők használata egyébként is az *Örök-hétfő* jellegzetes poétikai vonásai közé sorolható, így a múlttal való szembenézés formája, a törést okozó esemény felidézésének módja a *Sári, ne...* című versben egyáltalán nem egyedülálló Petrinek ebben az alkotói periódusában, s ez a fajta

²⁰ Vö. MITCHELL, „Trauma...”, 67; 79; 81. Berel Lang szerint a holokaustt és más kollektív traumák hiteles elbeszélését a nyelv alapvetően tropikus, metaforikus működésmódja hiúsítja meg, holott a holokausttirodalomban (egy teoretikusai szerint) a kívánatos cél az lenne, hogy a múltbeli esemény maga sértetlen egységében létezzen, és ne vegyék át a helyét helyettesítő alakzatok, jelentésáthelyező trópusok. „[A] holocaust, amellet, hogy *valós* esemény – olyan, amely tényleg megtörtént –, egyben *szó szerinti* esemény is – olyan, amely természeténél fogva szolgálhat az olyan események mintájául, amelyekről csak »szó szerint« beszélhetünk.” Idézi Hayden WHITE, „A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája”, ford. JOHN Éva, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, ford. BERÉNYI Gábor et al., 251–278 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 263–264. Eredeti forrás: Berel LANG, *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Chicago: University of Chicago Press, 1990). Valamint: Uő, „A holokaustt emlékezete és a bosszú: A múlt jelenléte”, ford. PÁSZTOR Péter, *Múlt és jövő* 16, 1. sz. (2006): 12–23.

²¹ „Caruth szerint a trauma olyan intenzíven fájdalmas tapasztalat, hogy az elme nem képes normális módon feldolgozni azt. Közvetlen utóhatásakor az áldozat teljesen el is felejtheti az eseményt. És ha visszatérnek a traumával kapcsolatos emlékek, azok gyakran nem verbálisak, és előfordulhat, hogy az áldozat nem tudja szavakkal leírni őket. Caruth mégis azt állítja, hogy az imaginatív irodalom – vagyis sokkal inkább a figurális, mintsem a szó szerinti nyelv – képes »elbeszélni« a traumát, amikor a megszokott, diszkurzív nyelv nem, és a fikció segít hangot adni a traumatizált egyéneknek és csoportoknak.” Joshua PEDERSON, „Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory”, *Narrative* 22, 3. sz. (2014): 333–353, 334, <https://doi.org/10.1353/nar.2014.0018>, saját fordítás – V. B.

poétikai eszköztár, ez esetben, alkalmasnak bizonyul a trauma okozta elmondhatatlanság kifejezésére is.

Azokban a Sára-versekben, amelyekben a költő képes szembenézni a Sára-élménnyel, a nőalak rendszerint valamilyen ruhában, azaz öltözékével együtt jelenik meg, s a megszólaló alig vagy egyáltalán nem említi a kirajzolódó alak más külső jegyeit. Az előtűnő Sára-víziók cselekvésben, mozgásban vannak, s az épp viselt ruhával együtt bontakozik ki a látvány. A költő a *Találkozásban* „örök jövés”,²² a *K. S.-ben* vetkőzés,²³ a *Búcsúban* kirakat előtti ácsorgás²⁴ közben jeleníti meg a nőt és öltözékét. Sára és az általa viselt ruha együttes felidéződése fokozottabban implicálja a kérdést, amely már Petri más, (még) felöltöztetett nőalakjai kapcsán is feltehető lett volna: miként és mennyire tartozik hozzá a ruha viselőjéhez. Petri e verscsoportjában test (nőalak) és ruha szoros összetartozása figyelhető meg, és egyfelől úgy tűnhet, hogy a ruháról való beszéd – szó szerint – a „fedőrétegről”, a felszínről való beszéd; a lényeg elfedése, mellébeszélés, mintha maga a „dolog”, Sára és a halála nem lenne megközelíthető, mintha nem lehetne ennél szorosabban, csupaszabban, konkrétan hozzáfért a múlthoz. Ugyanakkor az öltözet, ami Sárahoz tartozik, mégis a nőalak felidézésének (egyik vagy egyetlen?) lehetséges módja, a látványban, emlékképben, álomban a kettő – nő és ruhája – együtt jelenik meg. A ruha, amely egyfelől fizikai határ az egyén és a környezet között, és elválasztja őt a külvilágtól, másfelől az emberhez tartozik (ha éppen visel valamit), a testhez tapad, a test viseli, hordja azt.²⁵ A ruha testen léte, térbelisége olyan tényező, amely láthatóvá, jelentéssé teszi a szubjektum és az életvilág viszonyát. A felöltözött embert a viseletével együtt észleljük, a ruha kirajzolja, megsejteti a test habitusát, formáit, a test kitölti, kiteljesíti, életre kelti a ruhát. Hiszen a kettő együtt mozog, közös kinézist alkotnak, s a szemlélő is együttesen (test, ruha, mozgás) észleli a jelenséget.²⁶ A fenomenológiai tapasztalat egyesíti tehát a viselőt és a ruhát, s ebben az észlelői folyamatban jelentős sze-

²² „Jössz felém a szobán át / örök jövésben, lépteid alól / nem fogy a tér, / ugyanabban a lehetetlen színű / zöld kardigánban, a félhosszú flanelszoknyában, / amit a koporsóban viseltél, / lábadon a szürke gyapjúharisnya” (*Találkozás*).

²³ „vetkőzni kezd / veti le azokat a / amiben el / a bugyit a harisnyát / én meg kérlelem hogy ne / ezt itt most képtelenség / ő veszi a kabátját / egyszál kék csipkepáncél-melltartóra / és oldalazva hátrál” (*K. S.*).

²⁴ „Mind szemérmesebb és tartózkodóbb / pozitúrában keresel álmaimban. / Legutóbb a bokáig érő, kékpöttyös / szoknyában álltál a Népszínház utcai / antikvárium kirakata előtt.” (*Búcsú*).

²⁵ A ruha és az ember viszonyával Kirner Katalin konferenciaelőadása (*Öltözködés az életvilágban. A viselő személy, a ruha és a figyelő környezet hármassága*, XXIV. Reál- és Humántudományi Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia Kolozsvár, 2021, május 27–30.) foglalkozott 2021-ben. Felvetései inspirálóak voltak a Petri-versek jelen szempontú értelmezésében <https://www.prophilosophia.ro/assets/files/szakkolidolg/2021/kirnerkattk21.pdf>.

²⁶ „Egy nézés vagy érintés – – – / Nézés megtapadása / (a nézett által / észrevéve és tűrve, netán: sőt) / a test valamely / domborulatán vagy homorulatában / (a kebel völgyében, honi soit!);” (*Papír, papír zizegés*).

repe van a szemlélőnek, megfigyelőnek is, aki – emlékezetéből vagy közvetlen tapasztalással – létrehozza és értelmezi a látványt. Mindennek kapcsán pedig ismét kiemelhető a látás, nézés, szemlélődés jelentősége a Petri-életműben, a művek gondolatisága, íve gyakorta a látvány rögzítéséből, leírásából indul el („a helyszín hitvány riporteri rajz[a]” – *Naenia*). A nézés, megfigyelés mint reflektált alkotói tevékenység szintén több versben jelen van, ezek közül most csak az *Amíg lehet*ben megjelent halálközeli, létösszegző verset, a *Mosolyt* emelem ki, amelyben a megszólaló berzsenyis-kosztolányis elérzékenyüléssel az egyetlen megmaradt életörömként a nézést, a mindenféle látványban rejlő szépséget (azt az esztétikai kategóriát, amely ellenében egy életművet hozott létre) emeli ki: „Hovatovább csak egy maradt velem, / de az igen, Istennek hála érte! / A szem mohó, éhes kíváncsisága, / a nézés gyönyöre, hogy minden látvány / a maga más-más módján színöröm: / egyforma szép a szurok és a csurgatott méz, / és egy kazánház tekergő csövei / burkolva üvegyapottal és sztaniollal.”

Viselő és viselete szoros összetartozását, *együttes-létét*, valamint a megverselt nők létezésének, eleveenségének lényegét fejezik ki azok a Petri-művek, amelyekben a nőalak cselekvés, mozgás közben mutatkozik meg: „Maya VAN. Ablakot pucol, gépel, vagy a körmét / a lábujján. Fürdik az Örök Téma. / Lépdel. Hajladozik. Belátni neki. Ahogy a padlót mossa.” (*Van Maya. Mi is van még?*) A *Találkozás*, a *K. S.* és a *Búcsú* imént idézett részeiben az álom- vagy emlékképben megjelenő Sára mozgása a nő egykori élő mivoltára, eleveenségére mutat rá, illetve a versbeli élő alak – a halál tudatában – utal a veszteség nem múltó fájdalmára, a múlt feldolgozhatatlan jelenvalóságára. Ugyanakkor épp a *K. S.*-ben olvasható vetkőzésepipódó érzékeltetheti ruha és személy viszonyának kettősségét: egyrészt, amiről eddig volt szó, a kettő – a szemlélő (fenomenológiai) tapasztalatában konstituálódó – szoros összetartozását, amelynek egységben, egységként észlelése hozzájárul a személy felidézéséhez, a róla való beszédhez, emlékezethez, másfelől a ruha és a test szétválaszthatóságát, amely az öltözés-vetkőzés mindennapos gyakorlatából is ismeretes. Ám jelen esetben, Petri verseiben a kettő összetartozásának gondolata erősödik fel, mivel úgy tűnik, Sára csak viseletével, eleven mozdulataival együtt idézhető fel és jeleníthető meg a versbeszélők számára. Nemcsak az évtizedeken át (különbféle öltözetben) visszatérő nőalak érzékeltetheti a Sára-élmény időtlen jelenvalóságát, a trauma feldolgozhatatlanságát, hanem az is, hogy az élő nőalak emlékét a *Találkozásban*, mely e szempontból is a *Sári, ne...* előzményének bizonyul, az „örök jövés” mozgását a koporsóban fekvő megmerevedett test látványa ellenpontozza. („Jössz felém [...] / ugyanabban a lehetetlen színű / zöld kardigánban, a félhosszú flanelszoknyában, / amit a koporsóban viseltél, / lábadon a szürke gyapjúharisnya”).²⁷ A *Sári, ne vigyorgj rajtamban* a (még) élő és a halott test mozdulatlanságának ellentéte még erőteljesebb

²⁷ Nőalak és ruha szétválaszthatatlan, sírban is tartó összetartozására a *Papír, papír, zizegés (Valahol megvan 1986–1989)* című versben is kínálkozik példa: „Nájljonharisnyás lábad / egyszer majd nem lesz már, / fura mondani: »elporlad bokád«.”

megjelenítést kap, ám ebben a versben, ahogy látható lesz, a kimerevítés, az álló (halott) kép kerül túlsúlyba. A halálhoz kapcsolódó ruha nem cserélhető le, örökre viselőjéhez tartozik, egybeforr vele.

Miközben a ruha elfedi a meztelen testet, alternatívát is kínál: a test valamiként láttatja, mutatja magát, és a hozzá tartozó személy is mutatja, érzékelteti magát valamiként, valamilyenként. Felidézve Merleau-Ponty fenomenológiai praxisát, amelynek során igyekezett feloldani test és lélek, külső és belső dichotómiáját, és szemléletében a test szorosan az én része, az észlelésben is összetartoznak. Amennyiben ez elfogadható, az is belátható, hogy e viszonyban a ruha is fontos szerepet kap. Merleau-Ponty rendszerében a test kulturálisan megformált: „[a]z első kulturális tárgy, melynek révén az összes többi létezik, a másik teste mint egy viselkedés hordozója.”²⁸ A viselkedés szubjektuma (szintén) egy észlelő tudat, aki nem választható el a saját testétől, amely részese, résztvevője a viselkedésnek. A test és a személy viselkedése pedig nem választható el egymástól, ahogy a szubjektum „belső” tartalmaitól, például jellemvonásaitól, aktuális hangulatától sem, sőt többek között a test *viseli* ezeknek a tartalmaknak – megfigyelhető – jeleit.²⁹ A ruha mint *viselet* a valahogyan viselkedés egyik tényezője. A testen viselt ruha saját autoritásai – szín, anyag, szabás, forma – pedig (öntudatlanul is) befolyásolják a másikat: az érzékelőt,³⁰ a *Sári, ne...* versben mindez a Sára fotóján aprómintás ruhát viselő nő látványát minősítő megjegyzésben érhető tetten: „Vigyorogsz a fal előtt. / És úgy néz ki, mintha volna melled ---” Sőt Petri Sára-verseiben az egyszor már észlelt – és valamiként értelmezett – látvány, mozdulat, viselkedés és a hozzá társított „tartalom” utólag (emlék)képekbe merevedhet. A halál, a passzív test felöltöztetése pedig a ruha viselését mint – a valamiként, valamiképpen – viselkedés lehetőségét is felszámolja.

A *Sári, ne...* versben a látványt (fenomént) észlelő személy, tehát a megfigyelő másik pozíciója is kiemeltté válik,³¹ bár a versbeszélő észlelői helyzetének rögzítése,

²⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2012), 376.

²⁹ „A másikat mint viselkedést észlelem, például a másik gyászát vagy dühét észlelem a viselkedésében, az arcán és a kezein, anélkül, hogy ezt a fájdalom vagy a düh »belső« tapasztalatának köszönhetném. Azért észlelem, mert a gyász és a düh a világon-lét variációi, osztatlanul jelen van a testben és a tudatban: ugyanúgy megmutatkozik a másik viselkedésén, ami fenomenális testén látható, mint az én saját viselkedésem, ahogyan az nekem megjelenik.” (Uo., 384.)

³⁰ „Tekintetem egy eleven testre esik, amelyik éppen cselekszik és az őt körülvevő tárgyak rögtön új jelentésréteget kapnak: már nem pusztán azok, amit én magam csinálhatok velük, hanem azok is, amit ez a viselkedés fog csinálni velük.” (Uo., 381.)

³¹ Már csak azért is, mert, ahogy Radnóti Sándor már Petri korai költészete kapcsán tárgyalja, az éppen felidéző és a felidéző helyzetére reflektáló lírai alany – e reflexiók által is – „elve megszűnteti a lírai szubjektum teljes azonosságát azzal, aki felidéz. Petri nem választja a probléma feloldását sem a személyesség zárójelbe tételével, sem a személyesség ironikus túlhangsúlyozásával – a látszólagos nem-azonossággal és a látszólagos azonossággal –, bár kétségtelen, hogy költői mozgásterének ez a két szélsőpontja.” RADNÓTI Sándor, „El nem fordult tekintet: Petri György költészete”, *Kortárs* 18, 12. sz. (1974): 1965–1971, 1966.

az észlelés körülménye más Sára-versekben is tetten érhető.³² E műben leginkább a ruhapróba-jelenet figyelemre méltó e szempontból, amely mellékesnek tűnő, ám többszörösen is fontos epizód a mű gondolatmenetében. Egyrészt a jelen lévő versbeszélő fókuszváltása figyelhető meg, aki immár nem Sárát nézi és jeleníti meg, hanem a másik nőt, akinek a nevére – a vers szerint – nem emlékszik. A fókuszváltást mintha a mű centrumában lévő aprómintás ruha generálná, a figyelem oda irányul, ahol e ruhával történik valami. Mindemellett a jelenet késleltetés, a *mellébeszélés* jellegzetes poétikai megoldása Petrinél; azonban az ilyenfajta kikököntések rendszerint mégsem üresjáratok, hanem megdöbbenő kijelentést, fordulatot felvezető szövegek. Ez esetben is így történik, az epizód végére tartogatott kijelentésből derül csak ki, hogy a ruhapróba, amikor a kékfestő ruha új gazdájára talál, Sára öngyilkosságának délutánján történt: „mert az az az este volt, amikor / rád zártam az ajtót, / hogy magadra nyithasd a gázcsapot.” A versnek ez az első pontja – nagyjából a mű felénél –, amikor a beszélő a nő öngyilkosságának tényét kimondja, és egy ellentétes jelentésű igepárba (zár–nyit) sűríti az eseménysort – ekkor még zárójelben, mellékszólamként, mintha mellékes megjegyzés lenne. Ám tíz sorral később már Sára halálának narrációja válik a mű elsődleges szövegévé és a beszélő egyéb megjegyzései kerülnek zárójelbe.

A ruhapróba-jelenetben a megszólaló önmaga gyarlóságát, megbízhatatlanságát, „nőcsábász” allűrjeit is feltárja, hiszen a tükörben meglesi az öltözködő barátnőt, és összekacsint vele, ám az egész mű ismeretében ez is a beszélő kiterjesztett büntudatához tartozik, csak éppen ez a vétség jóval könnyebben elmondható, mint a Sára halálában való részesülés. S bár a ruhapróba arra emlékeztet, hogy tehát a ruha, amely Sárahoz tartozik, levethető, átruházható, elajándékozható, a vers nyitó- és záróképe mégis, továbbra is, Sárahoz rendeli azt: az aprómintás ruha Sárát jelöli, a nő emléke a ruhás képbe merevedik. S bár a fénykép fotóesztétikai megközelítésben szorosan kapcsolódik a halálhoz, a versben felidézett fotó a tragikus kapcsolat előtti, „boldogan vigyorgó” nőalakot merevíti az öröklétbe, a képnek nem része a haláleset, csak magának a halálnak a ténye, végérvényes állapota; a kép kívül kerül a halott test bomlásán, amelyhez a hullaházban viselt kék bugyi és a dögcédula tartozik.

A *Sári, ne vigyorogj rajtam* tehát egy fényképből indítja gondolatmenetét, a Sáráról való beszédhez ez ad kapaszkodót. Ám az első sorok, a nőt megszólító, incselkedő kezdet után a körülmények, a helyzet és az időviszonyok felvázolását végzi el a megszólaló. Szinte minden sorban újabb információk derülnek ki Sáráról és kettejük kapcsolatáról, így az, hogy az aprómintás ruhában vigyorgó nő egy fotón látható, csak a kilencedik sorban válik kimondottá és egyértelművé. A körülmények felvázolása az idősíkokat is megbonyolítja, a fotó még egy korábbi kapcsolat idején készült,

³² „lábadon a szürke gyapjúharisnya, / jössz a szobán át [...], / gyermeki, bizó, csupafog mosolyoddal, / felállok, nézlek, ideges mosollyal” (*Találkozás*); „vetközni kezd / veti le azokat a / amiben el / a bugyit a harisnyát / én meg kérlelem hogy ne / ezt itt most képtelenség / ő veszi a kabátját / egyszál kék csipkepáncél-melltartóra / és oldalazva hátrál”. (K. S., kiemelések – V. B.)

a fotón látható nő látványa, ruhája, boldog vigyora viszont a kép felelevenítése idején is jelen idejű, a ruha története pedig átível, összeköti Sára két kapcsolatát („még akkor is megvolt, / amikor összekerültünk. / Föl is vetted néha. / Túl sok alkalmad nem volt / azon az egy nyáron”). A fénykép leírása során két motívum válik hangsúlyossá: a vigyor és az aprómintás ruha. A beszélő asszociációja ebbe a két irányba indul, s mindkét motívum jelentős szerepet tölt be a műben és a költemény zárlatában. A vigyor egy másik fényképet idéz fel, az érettségi képet, amelyen a lány „Ódri Hepbörn / stílusban villogtat[ja] / a fogsor[át].” A szerző szöveválasztása, a vigyor, s e látványelem háromszori kiemelése, még ha két alkalommal a *boldogan* határozó társul is mellé (ám harmadszor: „villogtatod a fogsorodat”), mégsem teljesen megnyugtató a szóban rejlő negatív jelentésmozzanat miatt: a ’fogait mutatva gúnyosan mosolyog’ jelentés és a vicsorog igével való közös eredet mindenképpen zavaró, karcos, baljós előrevetítése a későbbieknek.

A másik asszociáció a ruha irányába indul, annak történetét bonyolítja tovább a megszólaló. Ám a ruha története, amely végül a barátnőhöz kerül, egyben – metaforikusan – Sára története is. Mindkettő „történet” körülményesen, közbevetésekkel, az emlékezet defektusait hangsúlyozva, visszatükröződésben-visszapillantásban (tükör, fénykép) bontakozik ki a költeményből. Petri asszociatív, kitérőkkel, megakasztásokkal, túlpontosításokkal, kényszeres szójátékokkal araszoló versépítkezése a Sáráról és haláláról való beszéd nehézségét, a megszólaló érzelmi érintettségéből adódó belső akadályát mutatja. A vers első felében, a negyvenedik sorig a befogadó nem lehet benne biztos, mire fut ki a gondolatmenet, mi is a költemény tétje, ám a műegész ismeretében a régi fényképek leírása és a ruhapróba délutánjának – látszólag könnyed tónusú – elmesélése a „lényeg” elkerülésének, a traumatikus csomópont átbeszélésének, átfecsegésének tűnik, ugyanakkor a szöveg, spirálisan, mégis egyre közelít a nő halálának estéjéhez, az öngyilkosság kimondásához. Hiszen a mintás ruha alatt viselt kék bugyi segítségével kapcsolja össze a megszólaló a ruhapróba délutánját az öngyilkosság estéjével. A kék bugyi, ahogy Fenyő D. is rámutat, a ruhával ellentétben nincs jelen a képen, csak a megszólaló emlékezete őrzi,³³ s ez a felsőruha – felszín – alatti ruhadarab mint a testhez és az öngyilkos tethez szorosan hozzátapadó tárgy elenyészik majd a nő testével és a lírai alany emlékezetével együtt. Végző soron a kék bugyi is Sára történetét képviseli, csak éppen a bomló test *mulandó* történetét, szemben Sára hiányának és (aprómintás ruhában) mindig-jelenlétének *örök* történetével.

A ruha története, a ruha – amelyben valaha boldognak látszott – levétele és barátnőre ruházása, a versbeszélő tükörben való kacshintása, „csalása” pedig párhuzamba állítható az élet – amelyben valaha boldognak látszott – elvetésével és a férfi „cserbenhagyásával”, s mindez az itt még zárójelbe helyezett „mert az az este volt” sorban, a traumatikus nyelv dadogására emlékeztető halmozásban kulminál, amelyben összeáll az addig elmondottak összefüggése és jelentősége, és amely sor felvezeti

³³ FENYŐ, „A kegyetlen irodalomtanításról”, 7.

az öngyilkosság megtörténtének kimondását. A zár–nyit ellentétpár a konkrét mozdulatok profán egyszerűségén és megdöbbentő hatásán túl élet és halál ellentétes pólusú összetartozását, valamint a két eseménysor (ruha levetése, élet elvetése) egymásbafordíthatóságát is kifejezheti.

A lényeg kimondása után a beszélő azonnal távolító – elidegenítő – eszközökkel él, átvált a boncmesterek nézőpontjába, majd hétsoros reflexiót és elmélkedést olvashatunk a hatvanas évek ronda konfekciótermékeiről, a bugyik divattörténetéről. A tárgyak megfigyelése és leírása mint Petri költői világának sajátja azáltal is jelentőssé válik, különösen az öltözékek kapcsán, hogy nemcsak a hétköznapi jelenségek, a tárgyi világ rögzítését végzi el, hanem egyben miniatűr korrajzokat is készít a kádári időszakról; szereplői, tárgyai, helyszínei megidézik azt a városi, fizikai-szociális közeget, életvilágot, amelyben az események, gondolatok, érzetek és érzések történtek. S e gondolat felől még inkább érezhetjük, hogy a nőalakok által viselt ruhák mennyire szorosan tartoznak viselőikhez, életterükhöz és a korszakhoz, amelyben éltek.

A virágmintás ruha mint élet levétele már a halott test képét készíti elő, a nőn maradó kék bugyi egyrészt részt vesz az öngyilkosság napjának azonosításában, valamint a halottas házban fekvő nőalak emlékképének is meghatározó eleme. Ám a halál után már nem a ruha, hanem a dögcédula válik Sára legfőbb azonosítójává, jelölőjévé, amely közös asszociációs térbe kerül a jegygyűrűvel, és egy újabb gondolatkört nyit meg: a test pusztulásának, bomlásának centrumává, a „végtermékké” válás („szarbarna munkakoporsók”) kezdőpontját adja. A bugyi lerángatásának készítése a halott nőről a veszteség felismert fájdalmát, a történetek visszafordításának vágyát, Sára életbe (vissza)ölelésének próbálkozását jelezheti. A kézen és lábon viselt tárgyak, a jegygyűrű és a dögcédula státuszjelölők, az előbbit még Sára húzza le az ujjáról, házasságának végét demonstrálva, az utóbbit pedig halála után helyezik rá teste azonosítására. A kettő között zajlott le a költő és Sára története, amelynek státuszát végső soron nem jelöli semmi. Sőt, kettőjük története elmondhatatlan, Sára emlékének felidézését a kitérők, az ellényegtelenítő és (ön)lefokozó kijelentések, az irónia, a távolítás, a túlpontosítás, a bizarr pontokon bevetett ellentétpárok lehetetlenítik el.

A vers zárlata végül a nyitó képhez tér vissza. S bár a versbeszélő kísérletet tett a Sára-élmény elmondására, ez a próbálkozás, mint láttuk, sikeresnek nem nevezhető, de ami ennél lényegesebb, nem változtat a lényegen, Sára halálának a tényén, a múlt ugyanúgy nem változtatható meg, mint a fényképeken elkapott pillanat. Az élet zajlásával és a test bomlásával szemben a mozdulatlan halál áll. A fotók kapcsán kiemelt vigyor a halott arcán is ott van: „Aztán a dögcédula a bokádon, / és vigyorgtál. / Vidoran, hamuszürkén.” Ez a vigyor köti össze az élő és a halott nő látványát; a két fényképen látható vigyor a mű végén nyeri el jelentőségét, végképp az öröklétebe merevíti a pillanatot, „örökre / boldogan vigyorogsz,” a vigyor immár letörölhetetlenül hozzátartozik Sára emlékéhez. Mindennek tragikumát a vers végén bevetett groteszk, bizarr hasonlat fokozza, mely az „örök vigyort” a „széncsúszdára tévedt

macska” hatéves tetemének mosolygó ábrázatával állítja párhuzamba, s ezzel az elégikus zárlat és megnyugvás lehetőségét is elodázza. Ez a vigyor a vers szerkezete és a beszélő pozíciója szempontjából is rendkívül lényeges elem, hiszen a fényképek mű eleji jelenléte már anticipálja a halált. Fotóelméleti megközelítésben a fénykép szoros kapcsolatban áll az idővel, az elmúlással, a látvány exponálása az adott pillanat halála is egyben,³⁴ a fénykép „az idő bebalzsamozása”,³⁵ előgyakorlat a halálhoz, *memento mori*.³⁶ Petri versében az élő és a halott nő egymásra vetítése, közös képbe merevítése végérvényes, a vers utolsó három sora minimális eltéréssel megismétli a vers kezdetét: az emlékképek, köztük az aprómintás ruha, beégtek a megszólaló emlékezetébe. A felidézés, a Sára emlékével való küzdelem állandó, reciklál, a trauma, a büntudat meglátásom szerint nem oldódik. Nincs, nem lehet sem sajnálat, sem önfelmentés, Sára emléke az elbeszélő fölé kerekedik, a vigyor, ahogy már a cím is sugallja, nem a megszólalóra mosolygó nő, hanem az öröklétből, a halálból *rajta* vigyorgó nő groteszk, gúnyos vigyora. A fényképen összetartozó dolgok pedig végképp elvesztek: nincs már meg se a ruha, se Sára.

³⁴ „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlan folyamatát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” (Hans BELTING, „Kép és halál”, in Uő, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, 165–220 [Budapest: Kijárat Kiadó, 2003], 213.)

³⁵ „[A] fénykép [...] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.” A fényképezés azzal az előnnyel rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.” (André BAZIN, „A fénykép ontológiája”, ford. BARÓTI Dezső, in André BAZIN, *A film és a többi művészet*, szerk., KENEDI János, ford. ACZÉL János et al., 510–518 [Budapest: Gondolat Kiadó, 1977], 516.)

³⁶ Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz fűződő viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. KIBÉDI VARGA ÁRON, „A realizmus alakzatai [Zeuxisztól Warholig]”, ford. HÁZAS Nikolett, in THOMKA Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei IV.*, ford. BÁRDOS László et al., 131–149 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, a halálhoz kapcsolja a fotót. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának” (Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981], 27–28.) Belting szintén e gondolatot járja körül: „A test újra és újra szembeszegül az idő, a tér és a halál állandó tapasztalatával, amelyeket a priori módon, képekben ragadunk meg.” (BELTING, „Test-kép-médium”, 14.)

HOLTJÁTÉK ROMOK KÖZÖTT

– Az *Összeomlás* és a *Holtjáték* című Petri-versek kapcsolódásairól –

SZABÓ GÁBOR

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalmi Tanszék
egyetemi docens

szg393@gmail.com

ORCID 0000 0002 5205 9448

Deadplay Among the Ruins

– On the Connections between the Petri Poems *Összeomlás* [‘Collapse’] and *Holtjáték* [‘DeadPlay’] –

The paper examines the epistemological, formal and linguistic processes of Petri’s oeuvre on the basis of two of his poems. The poem is his first representation of the metaphysical drama of an overwhelming ideological collapse, which would later have a decisive influence on the poetics of the oeuvre. This perception of the crisis of existence finds its framework in the linguistic forms of fragmentation, dialogicity, irony, and in the technical procedures of semantic and formal reduction. At the same time, the disintegration of the conceptual order of Being makes the place of the Self uncertain: this is reflected both in the formalism of the poems and in the frequent recurrence of the death motif in the oeuvre. The poem *Holtjáték* [‘DeadPlay’] is able to condense all these characteristics and to give a sense of the important poetic processes of Petri’s poems.

Keywords: epistemological and poetical ruins, irony, collapse of Being and Self, reduction, dialogicity

■ Ismert, hogy Petri a hatvanas évek elejétől kezdődően egyre inkább úgy érezte, képtelen szabadulni József Attila költői hatásától, és a költészettel történő végleges leszámolást fontolgatva felhagyott az írással, illetve nem (vagy csak kis részben) publikálta elkészült műveit. Várad Szabolcs akkoriban formálódó *Ha már itt vagy* című kötetének verseit olvasgatva – tulajdonképp Várady-epigonként, ahogy egy interjúban fogalmaz¹ – kezdett ismét írni, és saját érzése szerint 1967-ben az *Őszeomlás* című versben találta meg végre saját hangját. Számos beszélgetésben említi a verset olyasféle nullpontként, új kezdetként, amely költői felszabadulásának, önmagára találásának volt első bizonyítéka.² Keletkezésének idejét tekintve a költemény így a majdani, 1971-es *Magyarázatok M. számára* című kötet első, s talán a kötet egészének szemléleti-poétikai tartományait megelőlegező szövege, melyre a Szilágyi-interjúban a költő is afféle „programversként” tekint vissza.

Petri sokak által legerősebbnek vélt debütáló kötete bővelkedik olyan kiemelkedő fontosságú költeményekben, amelyek azóta is meghatározó módon befolyásolják az életmű további csapásirányait. A kötet jelentőségét érzékeltetve Forgách András egyenesen úgy fogalmazott, hogy az ebben olvasható művek olyan elemi összefüggéseket tartalmaznak, amelyeket a későbbi versek majd költőileg megfogalmazott evidenciákként kezelnek.³ Az *Őszeomlás* jelentősége pedig talán nemcsak megírásának időbeli elsőségében, hanem abbéli erejében is rejlik, ahogy magyarázni, keretezni, lehetséges origóként strukturálni képes a *Magyarázatok...* költeményeit, s egyúttal valóban szinte „programszerűen” tartalmazza a majdani életmű regisztereinek bizonyos fontosnak tűnő genomjait is. A pálya vége felé írott *Lassan* című vers pedig, mintegy hommage-szerűen visszautalva a pályakezdő *Őszeomlás* építészeti metaforikájára, az „épületgépészetileg katasztrofális” szülői ház romlásának, lassú szétesésének igencsak hasonló képein keresztül a magántér, a privát keretek összeomlását, a személyes térből való fokozatos eltűnést megfogalmazva a kollektív társadalmi kollapszus párdarabjaként keretezi e tekintetben a pályáivet.

A vers és az életmű tematikus, motivikus, formai és nyelvi eljárásai közti szinекdochikus viszonyt már a címválasztás is jelzi: a Petri-életmű alighanem valóban leírható összeomlás-analízisek katalógusaként.

A költemény egyrészt természetesen a mindent elsöprő ideológiai összeomlás, a marxizmus nagy elbeszélése által kínált világmagyarázat érvényességének elvesz-

¹ A Szilágyi Sándor által 1984-ben készített, teljes egészében mindezidáig publikálatlan életmű-interjúban fogalmaz így.

² „Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. Kérdező: Parti Nagy Lajos”, in PETRI György *Munkái III: Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, 218–243 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2005), 223; „Nem robbanás, csak összeomlás». Kérdező: Hans-Henning Paetzke”, ford. FARKAS Péter, in PETRI György, *Munkái IV: Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, 701–711 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2007), 704.

³ FORGÁCH András, „Petri György, a szemlélődő költő”, *Jelenkor* 32, 10. sz. (1989): 917–936, 920.

tését követő metafizikai dráma leírása, egyszersmind azonban felsejlik benne a magyar társadalom 1956 leverését követő traumája is. A privát és a kollektív – Petri „poétaceruzáját” ugyanis Adyéhoz hasonlóan szintén „Politika és Szerelem” mozgatta – az életműben a későbbiekben is mindig egymást feltételező és magyarázó összefonódásban, mégpedig valamiféle veszteségtapasztalat rögzítéseképp jelenik meg: „a háttér szétroppantja a szituáció gerincét” (V. SZ.-hoz). Az egyedi életese-mények Petri költői világában elkerülhetetlenül válnak a társadalmi-ideológiai erőviszonyok martalékává.

Az összeomlás után felszálló por és törmelék innentől kezdve több értelemben is a versszövegek építőelemeivé válik, hiszen e vertikális mozgás megszűnés felé tartó, negatív irányultsága természetesen a versekbe szálazza e reduktív, önfelszámoló stratégiák összes ideológiai-ismeretelméleti és nyelvi-poétikai következményét.

A lassan üledő „nyirkos, sűrű por” részben az elmúlás, a metafizikai széthullás emlékezetének egyik állandó motívumaként tér vissza a költői pálya során, részben pedig a Petri gyászverseiben megörökített halottak metonímiájaként tűnik fel. (Az *In memoriam Hajnóczy Péter* befejezése az „onnan nézve: a te porszemiddel...” sorban nem csupán a halott test és a por jelentésmezőit, de a látás, a tekintet Petri lírájában kiemelt jelentőségű ismeretelméleti motívumsorát is egybe-sűríti, utóbbit ezúttal a lényegi megismerés evilági lehetőségeit és érvényességét relativizáló értelemben.) Petri feltűnően nagy számú gyászverse (élete végén, igaz, nem versben, hanem egy az Írószövetség nevében írt fiktív és ironikus gyászjelentésben magát is elbúcsúztatta), illetve a temetők és a temetések gyakori motivikus felbukkanása a költeményekben szintén az összeomlást követő, időtlenségbe meredő végállapot egyik következménye. A *Hogy jövök ahhoz, hogy idejőjjenek* első sorainak Ady-áthallásában („Nem a halottak élén, csak a hátuk megett / álldogálok tanácstalan” – saját kiemelés Sz. G.) ez a létezés premisszójáról tudósító krónikásszerep rögzül.

Ugyancsak a törmelékesség jelenik meg Petri költői nyelvének különmemű regisztereket, heterogén stíluselemeket egymás mellé rendelő, s azokat egymás ellen kiját-szó „morzsalékosságában”⁴ is.

A versépítkezés során a szétesett világ törmelékei a töredékforma gyakori előfordulásai során jutnak szerephez, illetve azokban a Petri-lírát meghatározó versbéli beszédhelyzetekben, amikor a költemény az összegzés szarkasztikus vagy épp páto-szos elutasításával, az értelemadás megtagadásával zárul, nem egy esetben a vers gondolati felvetéseinek létjogosultságát visszamenőlegesen is megkérdőjelezve. A 2018-as összkiadás versváltozatainak, átíratainak futólagos áttekintése kapcsán Kulcsár-Szabó Zoltán úgy fogalmaz, hogy a költemények végső alakjának formálása során Petri láthatóan igyekezett elkerülni a megfelelő lezárás, illetve „egyáltalán

⁴ MÁRTON László, „A líra morzsalékossága”, *Holmi* 3, 4. sz. (1991): 504–507.

a szerves struktúra létrehozásának elvi lehetőségét⁵ is. Az általa említett összevetés mellett látványosan példázza ezt az *Örökhétfő* kötetben olvasható *Önarckép* című vers, és annak (az összkiadásban nem szereplő, a Kertész Intézet birtokában lévő) gépiratos első változata közötti eltérés is. Az utóbbiban ugyanis a porlepte pincehelyiségben botorkáló, pinceablakon kiokádó „baromlány” kelet-európai egzisztencia-rajza a vers végén még a következő külön sorba tördelt mondattal zárul: „Tudja, hol él.” Ez a bombasztikus és a vers egészét valóban didaktikusan konkludáló befejezés a nyomtatott verzióból alighanem épp a Kulcsár-Szabó által emlegetett alkotói eljárás eredményeképp törlődik.

Általánosságban elmondható, hogy a Petri-versek többnyire a nagyobb szemantikai terek lebontásától a mikrofelületekkel történő érintkezés felé haladva szerveződnek, költeményei jellemző poétikai megoldása az absztraktumok felől az egyedi, az univerzálístól a banális felé haladó, szemantikai értelemben lebontó jellegű redukzív versszerkezet. Amely azonban egy gunyorosan cseles megoldással gyakorta visszacsavarodik magába, mint a *Pillanat* című vers esetében is, ahol az „idő” definiálhatóságának parodisztikusan filozofikus taglalásától jutunk a vers végi „Pillanat! / Valaki csenget.” köznyelvi „megoldásáig”, ami ironikus csattanóként mégis csak a lebontott időfilozófiai probléma egy új dimenzióban történő újrafogalmazásaként kapcsol vissza a vers elejéhez.

Csak látszólag mond ennek ellent, hogy Petri számos verse egy hétköznapi szituáció körülírása során valamiféle tágabb szemantikájú térfelület irányába indulva általános érvényűnek tűnő filozófiai meglátásban összegződik, s így a metafizikai felemelkedés képzetét kelti. Ám ezekben az esetekben a vers végére kiépülő filozofikus jelentésszint, család módon csupán a banális kiindulópont egyik dimenziójaként mutatkozva ironikusan érvényteleníti is magát, és a verset visszahajlítja annak kezdetéhez.

A nagyobb felületeket lebontó kompozíciós megoldás szintén az *Összeomlás*ban ábrázolt világ térelemeinek plasztikus érzékiséggel megjelenített szétcsúszását idézi meg. A versépítkezés ilyesféle térszerűsége a költeményekben feltűnő utcák, magánlakások és egyéb helyszínek bőséggel ábrázolt és szinte helyrajzilag beazonosítható koordinátaival együtt csaknem komplett városi topográfiát kirajzolva olyan romváros alaprajzaként láttatja a versek világát, ahol az én a *szétesés* után megmaradt „gazdátlan tényrakások” (*Építkezés*) közt próbálja bemérni a „terepet és szerepet” (*Sár*), s ahol a (nyelvi) por és törmelék voltaképpen e poétikai kőművesmunka alapanyaga. Ami annak a jele, hogy Petri lírája ama „összeomlás” után továbbra is csupán annak ideológiai keretei közt látja lehetségesnek az ábrázolás lehetőségeit, hiszen a „töredék”, „törmelék”, „por” szükségszerűen csak valami feltételezett Egészhez képest értelmezhető fogalmak. „Eszmény és valóság” (schilleri), vagy „spleen és ideál” (baudelaire-i) értékkonfliktusa meghatározó módon

⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „»Túlhaláltam életem«. Petri György: *Összegyűjtött versek*; szerk. Váradý Szabolcs”, *Alföld* 71, 1. sz. (2020): 68–75, 71.

befolyásolja Petri költészetének gondolati alapszerkezetét, sőt nyelv- és képpalkotás is (gondoljunk például a nappal és az éjszaka romantikus ellentétpárjának gyakori – igaz, fordított előjelű – alkalmazására, illetve heterogén értékregiszterek keverésére), és magyarázza verseinek öngúnnyal, iróniával és az *Örökhétfő* kötetől kezdődően gyakran groteszk nyelviséggel is ellenpontozott patetikus hangoltságát. A szleng, a groteszk, az alulstilizált szabadszájúság nyelvi elemeivel a hetvenes évek végétől kezdődően gazdagodó poétika egyébként alighanem Jarry *Übü királyának* nyelvi-szemléleti hatásával hozható összefüggésbe, amelyet Petri épp abban az időben fordított, amikor az *Örökhétfő* versei íródtak. (Szintén ennek emlékét őrizheti az *Összes versekben* a *Hátrahagyott versek* közé sorolt, alighanem szintén abban az időben született két mű, a *Vegetáriánus tál Übü papa módra* és a [*Mert Übü papa zordan határozott*], illetve talán a *Futam* című versben és néhány interjúban is említett *Nagy Kaka Könyv* megírásának terve is.)

A „Mért nem lehettem régi költő?” (*A szerelmi költészet nehézségeiről*) vagy az „Oly napsütötte minden másik élet” (*Jó volna Mallarmét fordítani*) nosztalgikus sóhajában éppúgy az értékvilágok lemondó ellenpontozása sejlik fel, mint a viszonylag kései, 1993-as *Sár* című kötet címadó versének szarkasztikus diagnózisában a „Mindig és minden valami helyett volt”.

Az *Összeomlás* közeli szomszédságában olyan verseket találunk a kötetben, amelyek az én szimbolikus megjelenítését szintén térmetaforák segítségével végzik el. Sőt, még a következő kötet címe, a *Körülírt zuhanás* is ennek a megrendülésnek az emlékét őrzi – igaz, eredetileg Petri a *Kívül* címmel szerette volna megjelentetni a könyvet, de a kifejezésben rejlő társadalmi veszélyre szerencsére éber felfigyelő cenzorok ezt még időben megakadályozták.

Mintha a versterek és a versekben ábrázolt terek egymást feltételező omlékonysága arra készítetné a romok alá temetett ént, hogy bemérje, illetve újradefiniálja magát ebben az új közegben. Ilyen például a *Séta egy ház körül* című vers, amelyet látványosan szó át a térbeli rögzíthetőséggel kapcsolatos fogalmi háló. A „geometria”, a „raszter”, a „négyzet”, a „szabály”, az „elrendeződés”, a „konstelláció” vagy a „tagoltság” kifejezések egy anyagtalannul bolyongó „asztráltest” – egy másik szöveghelyen „negatív test” – matematikai pontosságra törekvő materializálásának, fizikai rögzítésének, mérnöki megkonstruálásának igényét jelzik. Ám a ház, a „néma tömb” centrumképző tengelye, amely köré az épület geometriája szerveződik, a leírás szerint a „liftakna folytonossága”, amely a mértani kiszámíthatóság rendezettségét így ezúttal az önkioltó, pusztító aláhullás kódja alá is rendeli. A *Belső beszéd* sokat idézett, megrendítő szakasza, amelyben „az esetleges járatok”, a bármikor „lerobajló romköteg” kiszámíthatatlansága, a zavarosságukban is otthonos romhegyek „ingó statikája” nagyon hasonló, precíz építészettechnológiai képesítéssel a személyiség mo-

rális és intellektuális szétesésének privát pszichés drámájaként fogalmazza meg az *Összeomlásban* rögzített világtapasztalatot.⁶

Az én folyamatos újrakonstruálásának innen eredeztethető költői igénye a szerepek próbálgatásának, a személyiség és a személyesség egymásba játszásának változatos énkoreográfiáját írja az életműbe a „csak egy személy” (*Csak egy személy*), a „vagyok aki vagyok” (*Reggel szoktál jönni*) és az „én különbözők” (*Sár*) pólusai közt villantva fel a „baromlány” (*Önarckép*), az „adekvát donzsuan” (*Szerelmeink*), Casanova (*Casanova kihunyó öntudata*), Catullus (*Kivagy, Catullusom*), Horatius (*Horatiusnak rossz napja van*), a „záróra előtti végvendég” (*Radnóti Sándornak*) vagy épp a „sertés” (*A sertés énekeiből*) szereplehetőségeit, egyszerre mutatva magát a teljes megismerhetőségig áttetszőnek és – a kifejezés egzisztenciálfilozófiai értelmében is – idegennek. A romok alól kikászálódni sohasem képes költői személyiség álarckészlete voltaképpen megannyi halotti maszk, vagy ahogy a *Strófák* ***-hoz fogalmaz: „a lehetőségek kísértetsarnoka”, sőt „halotti címer”. Ezt a versét saját maga kommentálva írja, hogy szellemi-filozófiai értelemben ezidőtájt ő már „holtta nyilvánította magát”.⁷

Petrinél a versbéli beszélő nem hős, hanem olyan színész, aki hősokeket alakít, aki a romkötegek poétikai fedezékében kószálva keresi helyét, és aki minden látszólagos kitarulkozása mellett mindig megőrzi inkognitóját.⁸ Utolsó kötetének *Proton* című

⁶ A szakasz egyébként még egy érdekességet rejt magában. A *Magyarázatok P. M. számára* Szabó Lőrinc-i ihletettségu versmagyarázatai közt olvasható a „roncsok nemzenek / roncsot agyamban, temetőnyi / üzekvő tetem szaporítja egymást” sorokkal kapcsolatban a következő megjegyzés: „Ezután következik a nekrofilias látomás az üzekedő és szaporodó hullákról. Azt hiszem, ez az egyetlen irodalomtörténeti előzmény való ötletem.” (PETRI György, „Belső beszéd”, in PETRI György *munkái* IV., 673–676, 674.) Különös, hogy Petri épp azoknak a soroknak az egyediségét tartja szükségesnek kiemelni, amelyek meglepő azonosságot mutatnak Beckett *Nyugtató* című rövidprózájának néhány sorával: „Mert ma este nem érzek magamban elég bátorságot saját rothadásomra fülelni, várni a szív rettentő, néma vérömléseire, a bÉlfalak reménytelen rándulásaira, várni, hogy véget érjen koponyámban a lassú öldöklés, a rendíthetetlenek hitt pillérek leomlása, a holttetemek paráználkodása.” (SAMUEL BECKETT, „Nyugtató”, ford. TANDORI Dezső, in BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, ford. KLIMÓ Ágnes, TAKÁCS Ferenc és TANDORI Dezső, 72–96 [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989], 72.) Beckett szövege először épp abban az évben, 1971-ben jelent meg a *Pokolkő* című antológiában, mint Petri első kötete, azaz nagyon nehezen elképzelhető a közvetlen átvétel még akkor is, ha az imént idézett versmagyarázatában a költő általánosságban megemlíti az általa akkoriban megismert Beckett nevét. Ha viszont nem erről van szó, akkor a két alkotó gondolati-szemléleti-poétikai hasonlóságának egyik bizonyítéka lehet.

⁷ PETRI György, „Strófák ***-hoz”, in PETRI György *munkái* IV., 663–668, 667.

⁸ Walter Benjamin ugyanebben az értelemben jellemzi Baudelaire-t, a modern költő figuráját. (WALTER BENJAMIN, „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”, in UŐ, *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, jegyz., vál. RADNÓTI Sándor, ford. BENCE György, 819–933 [Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980], 926. Petri pedig az *Örökhétfő* groteszk Baudelaire-imitációjában a következőképp ír: „Khöltő?! Szorgos színész. Csak a hülye hiszi, / hogy lelkiél. Vesződik a szereppel, / tanulja este, elfelejti reggel, / de délután előáll: Voázi!” (Petri György: *Három sárb ódler*)

versében alighanem épp ennek az életfogytig tartó helykeresésnek a fájdalmas, és talán megoldhatatlan feladatáról ad hírt „a történelmi jelentőségű érettségi ügy”, azaz egy kamaszos pofátlansággal elszúrt, bukással záruló vizsga ürügyén: „Ő azt mondta: »Menj helyre, gyiriköm.« / Ő már meghalt. Én próbálok a helyemre menni.”

A „*Most éppen itten nem vagyok sehol*” állapotjelentése (*Most éppen itten*), vagy akár a „jelennemlét” negatív ontológiájának beismerése (*El nem küldött levél*), a társadalmi térből való „kiiratkozás” vágya (*Egy szerződés hátoldalára*) az „idegen” személyiség szerepének olyan változatos reprezentációkészlete, amely az „én” és a „világ” értelmes rendbe tagolhatóságának esélyét tünteti el valamiféle tér- és idővákuumban, többek között az érvényes jelentések közvetíthetőségének illúziójával egyetemben. Ez utóbbi nemcsak a már emlegetett reduktív, önlebontó és megszólalását relativizáló versépítkezés szerkezeti eljárásaiban válik érzékelhetővé, de megjelenik a *Belső beszéd* azon részében is, ahol filozofikus gondolatainak folyamát egy diegetikus szintváltással megtörve a vers beszélője a következőképp nyilvánítja feleslegesnek és megoszthatatlannak szavait: „– Ezeket mondta volna, de / hely és idő alkalmatlan.” Ez a jelentéskibillentő-zárójelező narratopoétikai megoldás számos későbbi vers bevett eljárása lesz majd, hiszen alighanem határsértő, illetve a szólamok ironikus ellenpontozására alkalmas potenciálja okán a metalepszis a Petri-líra egyik meghatározó alakzatává erősödik.

Szintén kiemelt szerephe kerül a kommunikáció értelmének és lehetőségének megkérdőjelezése azokban a versekben, amelyek egy párbeszéd-szituációt úgy avatnak formaelvűvé, hogy az éppen a dialógus, a dolgok közvetíthetőségének lehetetlenségét demonstrálja. Ezek a beszélgetőversek egy középponti hiány, a közös jelentés, sőt általában a rögzíthető értelem megalkothatóságának hiányát szintén ama „összeomlás” következményeként olvastatják, ami tágabb, és kellően önironikus értelemben egyúttal a vers „jelentésének” közvetíthetlenségét is közvetíti a befogadó felé. (Ami paradox spirált alkotva, végső soron maga válik „a jelentéssé”.)

Az életmű egésze számos ilyen beszélgetőverset tartalmaz, iskolapéldája ennek mások mellett az *Ilyen fontos beszélgetések* című szöveg.

Az *Összeomlás* létdiagnózisa, a „Szétesése az épített világnak” verszáró konklúziója egyszerre jelzi a versekben ábrázolt világ és a versekben megépíthető poétikai világ rendjének szétesését. Ezért és ebben az értelemben kiemelt jelentőségű az életmű gyászverseinek valóban feltűnően gazdag temetési tablója, amely az összeomlás, szétesés, pusztulás változatos, ám állandó jelenlétét a test biológiai megszűnésének folyamatos rögzítésével is nyomatékosítja. A zuhanás képei, a vertikális térmozgások, az identikus fogalmi és poétikai kategóriák egymásba csúsztatása, a versek önmegszüntető formaisága egyébként is a pusztulás képzetét keltve tagolja a verseket, a halál, az elmúlás tárgyi képei szinte szükségszerűen ágyazódnak ebbe a formaiságba, sőt tulajdonképpen azonosak is vele.

A Sára-versek mély és személyes etikai válságáról tudósító költeményeinek kivételével az öngyilkosság, önpusztítás, a halál ezekben a nekrológokban többnyire társadalmi kulisszákba ágyazottan, azoktól nem függetleníthető okozati összefüggé-

seket érzékeltetve ismét csak magánélet–közélet (magánhalál–közhalál) kapcsolódására figyelmeztet. Talán ennek is köszönhetően a versek illő pátoszát nem ritkán színezi valamiféle cinkos elfogadást is sejtető játékosság, amely a közös térségi létápasztalattól adódó konzekvenciák levonásának személyesen átélt megértéséről tanúskodik. A végesség–kilátástalanság tudása nemcsak a „mások” halálának emléket állító versnekrológokban és a saját létezés halál felől történő rezignált, gyakran kedélyes szemlélését leíró költeményekben érhető tetten, hanem az apró-cseprő szituációkat, eseményeket, a versírásra bármikor okot szolgáltatató alkalmi történéseket az elmúlás szemszögéből értelmező ábrázolásokban is.

Így például a *Család, életút* pusztuláskatalógusa valójában csak a lehetséges „halálutak” leírását nyújtja, míg máshol saját létezésének bizonytalanságát érzékelteti olyan szójátékokon keresztül, amelyek lét és nemlét lokalizálhatatlan határvidékén, eldönthetetlennek tetsző ontológiai tartományban jelölik ki a költői én életlehetőségeit. Így lesz egy vers címében az „életrajz”-ból *Halálrajz*, míg a *Pályabérben* az életmű mint „halálmű” jelenik meg; ugyanezen érem másik oldalaként pedig utolsó kötetében a szerző *Éldeklek* címen tudósít halálos betegségéről. Számos versben határozódik meg a még élő test a vég perspektívájából, így például az *Ez a hang is meg még* soraiban is, ahol mint „kómikus leendő tetem, / boncasztalnak e várományosa” említődik az épp csak vegetáló személyiség.

Holtjáték című verse sok szempontból emblematikusan foglalja össze Petri összeomlás–költészetének belső formaként is megjelenő haláltapasztalatát. Már a címben rejlő jelentéslehetőségek együttese is érzékletesen rajzolja ki az életműben ezzel kapcsolatban felsejlő irányokat. Esztétikai környezetbe kerülve, s így hangsúlyossá erősödve e mechanikai szakzsargon elő- és utótagjában rejlő fogalmi ellentét például lírájának távoli regisztereket, stiláris szinteket egymás ellen kijátszó nyelvhasználatát idézi meg, és eszünkbe juttathatja Petri hasonlóan groteszk szemantikai ütközésekből alakított szóeleményeit is.

Utal továbbá a halottakkal való költői játék, a rekviemek, nekrológok darabjai mellett tágabb értelemben az összeomlás ideológiai és metafizikai pusztulásvízióját költői programmá emelő életmű egészére, s jelzi egyszermind az ilyen formán szemlélt világ működésének semmivé foszlását, üresjáratban zakatoló, monoton holtjátékát, az *örökhétfő* költői térídejét is.

A „játék” szó pedig mindemellett jelzi azt a nyelvi–szemléleti tartást – Angyalosi Gergely kifejezésével: posztúrát⁹ –, amely az ismeretelméleti széthullás vákuumhelyzetének egzisztenciális következményeit valamiféle kedélyes, derűs, a dolgok megváltoztathatatlanságát illúziómentes kíváncsisággal rögzítő regiszterben koreografálja. A játékosság, az irónia a versekben azonban az összeomlás *filozófiai* csődhelyzetének érzékeltetésére szolgáló olyan *poétikai* eljárásként nyeri el jelentését, ami egy hiányállapot mély ismeretelméleti drámájáról tudósít.

⁹ ANGYALOSI Gergely, „Helyett. Petri György: *Sár*”, in *Uó, Kritikus határmezsgyén*, 169–177 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999), 172.

A *Holtjáték* Petri dialógusverseire emlékeztető formai megoldása ebben az esetben is a kommunikáció, a közös jelentésképzés, az érdemi jelentés-összefüggések megteremtésének lehetetlenségét jelzi, melynek mélyén – ahogyan ez például a *Nagy Bálintnak* című versben, vagy épp a *Belső beszéd* imént idézett metalepszisében – a kapcsolatok egzisztenciális, etikai alapzatainak mindezt elvileg lehetővé tevő széthullása sejlik fel. Ám míg ezekben a versekben inkább a veszteség fájdalma kerül az ábrázolás homlokterébe, a *Holtjáték* versnyelve a pátoszt iróniára cserélve ezt a hiányt látszólag a legtermészetesebb adottságként kezeli. Ám csak látszólag, hiszen a szó szoros értelmében az „élethalál kérdést” közép-pontjába állító vers – amely egy egymástól függetlenül öngyilkosságra készülő házaspár tagjaival egymás után lefolytatott telefonbeszélgetésekben a lehetséges halálnemek stílusos kiválasztását egy kevésbé jelentékeny esztétikai problémaként modellálja – éppen a nyelv mindent uraló ironikus túlburjánzásával, banalizáló kedélyességével hangsúlyozza a mélyén rejlő drámát. A tragédia épp a tragédia hiánya, vagyis azoknak a keretező instanciáknak az eltűnése, amelyek összefüggő fogalmi és morális rendbe illeszthetnék a létezés mozzanatait. Alighanem ismét az összeomlás után kialakult vákuumhelyzet egyik lehetséges megoldása a Petri verseit az *Örökhétfő* kötetől számítva egyre gyakrabban színező *laissez faire, laissez passer* szemlélete, ami voltaképpen a szétesés után maradó „gazdátlan tényrakások” világgállapotának tragikus filozófiai konklúziója. Míg a *Belső beszéd* soraiban az egység utáni „sóvár vágy” elvesztése még „gyalázat”-ként értékelődik, a pálya vége felé a korábbi alkotói szakaszokat jellemző ideológiakritikai attitűd fokozatos elhalványulásával az abban rejlő etikai szerep is egyre inkább szertefoszlni látszik: „Tanulság: nuku” – olvassuk például az *El nem küldött levél* zárlatának „tanulságát”, vagy a „Hagyjuk. Nem érdekes az egész. / (a részletei sem.)” helyzetjelentését a *Delphoi jós hamiscsödöt jelent* felütésében. A *Séta* – talán némi iróniával – mintha tematizálná is ezt változást, szembeállítva az „ifjúkor, rég, / logikai örömök idejében” töltött korszakát az aktuális jelennel, ahol már a „mi az hogy »jó«; persze, / mi az, hogy »hibátlan«? Felvethető, hogyne, / Csak éppenséggel nem vetem fel.” ismeretelméleti keretein belül formálódik a versek szemlélete.

Az életmű gondolati horizontján belül ez a flegmatikus közömbösség azonban – amiképp a *Holtverseny* mindent átbanalizáló iróniája is – épp a hajdani „logikai örömök” hiányához képest, s csak egy azok viszonylatában értelmezhető filozófiai álláspont lenyomatának tűnik. Különösen sokatmondó, hogy már az első kötet nyitóverse, a *Reggel* is megfogalmazza ezt a későbbi pályaszakaszokban egyre dominánsabban érzékelhető programlehetőséget, amelyben az önirónia, a hiányok, a törések, vagy a listaszerű felsorolások pusztán leíró nyelvi gesztusai a magyarázat megadása mellett és helyett az elnapolás ironikus gondolati alakzataira építik a verseket: „Lények tárgyak / kagylózúgása / akar szavakká alakulni / egyszerre elősegítve és elnapolva / mit adnom kell / a magyarázatot.”

A legjobb Petri-versekben az „elősegítve és elnapolva” szereplehetőségei együttesen, egymásnak feszülve indítanak be lezárhatatlan szemantikai hullámmozgásokat

a költeményekben. Így a *Holtjáték*ban is, ahol a vers voltaképpen tárgya, az élet eldobásának drámai döntése abszurditásig hevített, és már az első sorokban groteszk mellérendelő viszonyba kerül bizonyos gasztronómiai kérdésekkel:

Azt kérdezte, nem túl ecetes-e
 nekem ez a tormás almapüré, amit a
 bécsi tányérhús mellé adtak [...],
 meg hogy kiugorjon-e az ablakon.
 Én azt mondtam, hogy szerintem
 pont ilyen garnirung való hozzá, mert elég
 kövér és öreg marha
 és én inkább a gáz mellett szavaznék
 ha engem kérdez.¹⁰

Az ízek harmóniája és a létezés diszharmoniója a feleséggel folytatott következő telefonbeszélgetésben hasonló könnyedséggel konfrontálódik egymással:

Aztán felhívott Zsóka, mondta, hogy semmi,
 magában iszogat valami vinjakot, a Zoli egyik barátja hozta,
 csak azt akarja kérdezni, hogy szerintem kinyissa-e
 a gázcsapot, én azt mondtam, hogy gázzsaga lesz a piának,
 és annál ocsmányabbat nem tudok elképzelni [...],
 üljön ki az ablakba azzal a vinjakkal
 és: lazán! Amíg le nem hull, mint érett gyümölcs.

Ebben a beszélgetésben ráadásul még egy hajdani házasságtörő kapcsolat ironikusan eljelentéktelenített emléke is felsejlik:

Hogy jó volna még egyszer utoljára? Nem, sajnos nem megy.
 Négyre el kell mennem, nem tudom, mikor szabadulok,
 viszont emiatt hülyeség lenne elhalasztani [...]
 A halálodról van szó.

A szülő nélkül maradó gyerekek és a gyerek nélkül maradó idős szülők sorsára vonatkozó kérdéseket frivolán elütő, a legjobb barát feleségével folytatott, valaha „nagyon sokat jelentett” kapcsolat emlékét derűsen bagatellizáló, a létezés alapvető

¹⁰ Gasztronómia és halál összekapcsolása, ha nem is mindig ebben a kifejezetten komikus összefüggésben, de Petri lírájának szinte a kezdetektől ismert és gyakori toposza már az *Örökhétfő* kötet (*Halotti tor*) című négysorosától a *Vagyok, mit érdekelne* ciklus *Ez van* című versének „félíg rántotta, félíg kocsonyaszerű halál” hasonlatán át az utolsó kötet *Búcsúzásának* mottószerűen tömör zárósoráig: „– csontig lerágom végnapjaimat.”

humán vonatkozási pontjait megkérdőjelező, illetve azokat ízlésszemponatok alá rendelő beszéd egyképp, a valamikori etikai konstrukció széthullásának fájdalmas következményeképp, a hiány tragédiájaként formálódik a versben. Az „éldeklés” és a „halálrajz” metszetének szürke zónájában kirajzolódó tét nélküli létezés, a halál evidenciája, a hullajelöltek csak a vers beszélőjének monológiában közvetítődő, s így voltaképpen nem hallható, csak a törésekből, hiányokból, visszakérdezésekből rekonstruálható beszéde a nyelvi forma minden frivolitása mellett, és azok következményeképp burkolja kísérteties atmoszférába a történetet. Állapotát jellemezve a vers első személyű narrátora két ízben is a „nagyon meg voltam löve” (másodsor: „de azért most nagyon meg vagyok löve”) fordulattal él, ami a jeltestben egymásnak feszülő szó szerinti és átvitt értelmű jelentések Petri nyelvhasználatát gyakran dinamizáló játékának köszönhetően így egyszerre ölti fel a „tanácstalanság” szlengben használatos jelentését, és kelti a halálos sebzettség képzetét. S ebben az értelemben a *Holtjáték* tulajdonképpen három hullajelölt, testi léttel és fizikai kapcsolódással már nem rendelkező, a telefonvonalon keresztül csupán hangokat kibocsájtó „kó-mikus leendő tetem” közös búcsújaként olvasható.

A versben így megjelenített létszituáció a Petri-líra ismeret- és lételméleti, illetve ezzel összefüggő nyelvi diszpozícióit sűríti. A norma felfüggesztődése az összeomlás utáni létállapot állandósult szituációjaként olyan szabállyá rögzült kivételes helyzetként válik Petri lírai világának tárgyává, amely a kivétel és a szabály, a norma és a normaszegés felületeit Moebius-szalagként játszatja egymásba. A versvégi kijelentés – „mindig visszaadom a necces szervát” – ismét a címben már jelzett *játék*, azaz egy olyan szabálytipológia keretei közé zárja a történetet, amely épp a rajta kívül eső valóságvonatkozások felfüggesztésével kialakított autonóm rendszeren belül, azok játékszabályaival szemben, ám tagadólagos értelemben azokat mégis magába építve képes megteremteni a maga érvényességét. A vers mint nyelv*játék* annyiban tehát mégis viszonyban marad saját előfeltételeivel, azaz az összeomlást megelőző Rend előírásaival, amennyiben kizárja őket, és csupán mint „jelentés nélküli érvényességet”¹¹ érzékelteti magában.

„Nem tudom... Nem tudom... / Túlnagy kulcs-csomó mindenik élet.” – összegzi a beszélgetéseket a versbéli narrátor. A sor úgy idézi fel az „oly napsütötte minden másik élet!” vágyakozását a *Jó volna Mallarmét fordítani* című versből, hogy a „kulcs-csomó” metaforával az ott lebegtetett elvágódás lehetőségfeltételeit vonja vissza. Egyrészt azt sugallja, hogy a saját élet, vagy (ami ugyanaz) a saját halál kapuján történő átlépés éppen a kaput nyitó kulcsok „túlnagy” száma miatt nehéz, mert kevés az esély a zárat nyitó egyetlen megfelelő kulcs megtalálására. A sor egy másik lehetséges magyarázata szerint viszont talán nincs is „egyetlen”, csak számos felesleges kulcs, és az a bizonyos kapu mindig is nyitva állt, azaz nem lehet belépni a már

¹¹ A kifejezést Gerschom Scholem Kafka-értelmezését idézve használja fel (és ki) Giorgio Agamben a Törvény formájáról írva. Vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer: A szuverén hatalom és a pusztaság élete*, ford. CSORDÁS Gábor (Budapest: Typotex Kiadó, 2023), 77–97.

nyitottba, elérni arra a helyre, ahol már eleve vagyunk. A nem használható, tehát felesleges kulcsosomó képe paradox módon ugyanakkor mégis a vers kulcsa, amennyiben a törvény összeomlására vagy hiányára mutatva a vers poétikai megformáltóságának lehetséges magyarázataként szolgál. A dupla fenekű metafora a versben ábrázolódó élet(ek) formája és a törvény formája közti kifürkészhetetlen diszharmonia olyan kizáró bennfoglalásaként van jelen, amelyben a keretek szétesésének tapasztalata magyarázza és strukturálja ezt az üres jellé párolódott, a *Zátony* című versben a „jelen van, jelt nem ad” oximoronjában megfogalmazott viszonyt.

A vigasztaló tanulság elmaradása (egyfajta tanulságként persze) és a tragikus együttérzés érzelmi regisztereinek kifigurázása mégis egyfajta méltóságot kölcsönöz a versben megjelenő személyes tartásnak, amely az összeomlás utáni, élethosszig tartó helykeresés állandó gesztusaként jellemzi Petri költői magatartását.

Tanulmány

ADOMÁNY ÉS ERŐSZAK

– Mészöly Miklós *Koldustánc* című novellájának ökonómiai szempontú olvasata –

KLAJKÓ DÁNIEL

Szegedi Tudományegyetem

Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorandusz

klajkodaniel@gmail.com

ORCID 0009 0002 4587 1857

Gift and Violence

– An Economic Reading of Miklós Mészöly' *Koldustánc* ('Beggar's Dance') –

Miklós Mészöly's reception usually interprets *Koldustánc* ('Beggar's Dance') in the context of Albert Camus's novel, *The Stranger*. This essay attempts to examine the narrative and poetic structure of Mészöly's short story from the perspective of monetary economics. To do this, it first outlines the anthropological, ethical, psychological and economic aspects of the gift. These discourses draw attention to the asymmetry of the relationship between the donor and the recipient: the donor can always impose on the other the obligation to reciprocate. Giving the gift, therefore, can be seen as an implementation of power. In *Koldustánc* ('Beggar's Dance'), Mészöly represents the subversion of this power relation. Contrary to the original model of donation, here it is the beggar who takes control over the relationship. The essay investigates this shift of power, and demonstrates the economy inherent within the short story's system of tropes. Finally, the paper also decodes the semantic relationships of violence and terror that can be associated with the process of donation.

Keywords: Miklós Mészöly, monetary economics, gift, terror

■ Táncrendismertetés

A *Vadvizek*, újrairva pedig az életművet reprezentáló *Alakulások* című kötetbe is beválogatott *Koldustánc* egészen az utóbbi évekig nem tartozott a legtöbbit, s talán hozzátehetjük, a legalaposabban megolvasott Mészöly-írások közé.¹ A novellára elsőként Szilágyi Sándor kívánta felhívni az irodalomtörténet figyelmét az 1970-es évek végén írt szakdolgozatával.² Szilágyi értekezése – a bevezető szerint irodalompolitikai okokra visszavezethetően – egészen az 1991-es „*Tagjai vagyunk egymásnak*” című, Mészöly hetvenedik születésnapjára összeállított Festschriftig nem jelent meg.³ A *Koldustánc* nyelvi-esztétikai kvalitásainak az irodalmi nagyközönség előtti deklarációja így, a bő egy évtizedig lappangó Szilágyi-értelmezéssel vélhetően összefüggésben, Földényi F. László esszélevelére hárult.⁴

A hatástörténetileg jelentős szöveg kései(bb) felfedezéséhez talán az a szerzői intenció is hozzájárulhatott, hogy a „*Koldustánc* 1985-ben a bukaresti Kriterion kiadó Mészöly-válogatáskötetében is megjelent, ám az ezt követő válogatásokból [a szerző] már elhagyta a novellát, és az életmű-összkiadás tervezetében sem biztosított neki helyet.”⁵ A munkásságot reprezentáló kiadásokból Mészöly által kigyomlált *Koldustánc* az irodalmi közeg értékítélete alapján azonban jelentékeny alkotás. A Mészölyt követő alkotói generációk (a már említett Földényi mellett Nadas Péter, Németh Gábor vagy az elsőkötetes Vonnák Diána) számára a novella elementáris olvasmányélménynek, az irodalom mibenlétéről alkotott ideák átértékelésére ösztönző remekműnek, irodalmi munkásságuk viszonyában pedig számottevő előszövegnek bizonyult.⁶ Az utóbbi évek filológiai és hatástörténeti kutatásainak,⁷ továbbá

¹ SZOLLÁTH DÁVID, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 42, 33–49. A novellából vett idézeteket a főszövegben a következő kiadás alapján jelölöm: MÉSZÖLY MIKLÓS, *Alakulások* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975).

² SZILÁGYI SÁNDOR, „Az agresszió természetrajza (*Koldustánc*)”, in ALEXA KÁROLY ÉS SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, szerk., „*Tagjai vagyunk egymásnak*”: A *Taruszi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, 194–209 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó – Európa Alapítvány, 1992).

³ Részletesen lásd: *uo.*, 194.

⁴ FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ, „Születésnap levél Mészöly Miklósnak”, *Kalligram* 5, 1. sz. (1996): 3–6. A levél részletes szemléjéhez lásd BAZSÁNYI SÁNDOR, „Alakulások: Mészöly Miklós prózájának befogadástörténeti vázlata 1990-ig és 1990-től”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 125, 3. sz. (2021): 304–320; SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 43.

⁵ *Uo.*, 43.

⁶ Nadas Péter és a *Koldustánc* viszonyához, illetve a *Világlo részletek* című önéletrajzban betöltött szerepéhez lásd BAZSÁNYI SÁNDOR, *Nadas Péter* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 710; BAZSÁNYI SÁNDOR, „Mészöly köpönyege (vagy atlétatrikója)”, *Műút* 65, 3. sz. (2020): 23–29. Németh Gábor és Mészöly összevetéséhez lásd BAZSÁNYI SÁNDOR, „Az idegen, az utazó, a helyvadász és az emléklapíró, avagy Albert Camus, Mészöly Miklós, Nadas Péter és Németh Gábor osztánca”, *Élet és Irodalom*, 2017. december 20., 25; SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 44–45. Vonnák Diána esetében a *Préda* című novella tekinthető *Koldustánc*-átiratnak.

⁷ Itt elsősorban Bazsányi Sándor és Szolláth Dávid kutatásaira érdemes gondolni.

Nádas és Németh újraírásainak (a *Világlo részletek* roppant szövegcsarnokának, az azonos című *Koldustánc*nak és az e Mészöly-átíratot is bedolgozó *Egy mormota nyarának*) köszönhetően a *Koldustánc* végezetül elnyerte kitüntetett helyét a szerzőről szóló diszkurzív térben.

A gazdagon elvégzett filológiai és hatástörténeti adatolás ellenére Mészöly írásának szemantikai forrásvidéke továbbra sem kimerített: minthogy a kézenfekvő novella-tematika (adakozás, adomány, ajándék, alamizsna, koldus, körköröség, pénz és ritmus) látszólagos evidenciája ellenére a szövegben színre vitt csereformákra, monetáris és ökonómiai jelentésképződésre eddig nem fordítottak kellő figyelmet.

A Mészöly prózájának hatás- és kölcsönhatás-történetét szemlélő Bazsányi Sándor és a monográfus, Szolláth Dávid is hasonló értelmezői premisszák révén közelít a novellához. Mindketten az életmű belső organizációját, vagyis a redukciót mint minél gazdaságosabb nyelvhasználatot és a minél kevesebb szövegornamentikát hasznosító prózapoétikai tendenciákat indító műként jellemzik. Mellette a Mészöly-féle „hatalmi analízis” első állomásának, a motiválatlan narrációs akcióknak, valamint, világirodalmi vonatkozásában Albert Camus *Az idegen* (vagy a *Közöny*) című regényének intertextuális relációjában értelmezik a szöveget. A recepció Camus narrációjának azt a sajátosságát látja beépülni Mészöly epikájába, amely a szereplők lélektani és morális motivációit felszámolja, illetve azokat a környezeti elemek leírására helyezi át.⁸ Ezáltal a narratív események között létesíthető kauzalitást, az okokat-magyarázatokat feltételező történetvezetést Mészölynél is egy ismeretelméletileg szkeptikus narráció váltja fel.⁹

A novellában megjelenített csereformatípusokra, az ökonómiára és a monetáris eszközökre fókuszáló olvasattal azt kívánom bemutatni, hogy a *Koldustánc* hogyan képes strukturálni önmaga nyelvi matériáját – Camus elbeszéléstechnikáján túl – a monetáris ökonómiát meghatározó cserefolyamatok logikája szerint.

Az ajándékozás pólusai

Az ajándékozási, adományozási gesztusokban rejlő ambiguitásra különböző interdiszciplináris (főként antropológiai, etikai, filozófiai, gazdaságtörténeti, irodalomtudományos, pszichológiai, szociológiai és történettudományos) vizsgálatok már számos helyen rámutattak. Marcel Mauss az ajándékot a szolgáltatások olyan speciális fajtájaként értelmezi, amely „mondhatni önkéntes, látszólag szabad és érdektől

⁸ „[P]árhuzam: az engesztelhetetlen forróságba és fényességbe mártott környezetleírások hasonlósága”. (BAZSÁNYI, „Mészöly köpönyege...”, 26.)

⁹ „[E]z az apró – talán Camus ihlette – elmozdulás egyik korai jele annak, hogy fokozatosan eltávolodott a lélektani realista prózahagyomány metonimikus rendjétől, vagyis az okok és következmények soraként felfogott cselekményvezetés szigorú logikájától. A cselekedetek nem kielégítő, hiányos magyarázata több teret enged az olvasónak, rejtélyesebb lesz általa a szöveg.” SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 48.

mentes, ugyanakkor mégis kötelező és érdekek által vezérelt.¹⁰ Az archaikus társadalmakban, szögezi le Mauss, a szolgáltatások „mindig ajándékok formáját öltötték, nagylelkűen adományozott ajándékokét, akkor is, amikor az ügyletet kísérő gesztus csupán fikció, formalitás és társadalmi hazugság, s a háttérben kötelezettség és gazdasági érdek állt.”¹¹ Mivel az adás csereviszonya a társas együttélésnek, a szolidaritás, a szimmetria vagy a reciprocitás logikáján alapuló elrendeződésnek, a baráti szövetségnek, valamint a társadalmi szerződés feltételének a fundamentuma lehet – általában pozitív töltetű csereformaként hivatkozható.¹² Marshall D. Shalins összegzésében: „If friends make gifts, gifts make friends.”¹³

Theodore Caplow az ajándékozást a nyelv működésével állította analogikus viszonyba:

Az ajándékcseré valójában nyelv, amely szavak helyett dolgokat alkalmaz lexikai elemekként. Ebből a szempontból minden kultúrának [...] van egy szolgáltatásnyelve, hogy kivételes alkalmakkor nélkülözhetetlen interperszonális kapcsolatokat fejezzen ki, mint ahogy van egy verbális nyelve is más célú jelentések létrehozására és kezelésére. A szolgáltatásnyelvet, mint a verbális nyelvet, a gyerekkorban kezdjük elsajátítani, és erősödő magabiztossággal használjuk az egyéni érés és az elsajátított társas megértés során.¹⁴

Az ajándék eszerint a nyelvelsajátításhoz hasonlóan hol nyíltan-tudatosan, hol rejtetten-tudattalanul az interperszonális kapcsolatok függvényében termel és kezel jelentéseket. Ezért láthatni az ajándékok cseréjében a civilizált társadalom létrejöttének feltételét: „így kell megtanulniuk az osztályoknak, a nemzeteknek, de az egyéneknek is – egymás gyilkolása nélkül szemben állni, s önmaguk feláldozása nélkül

¹⁰ Marcel MAUSS, „Tanulmány az ajándékról: Az ajándékcseré formája és értelme az archaikus társadalmakban”, ford. SALY Noémi, in Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, 193–338 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 197.

¹¹ Uo., 198.

¹² Vö. Tracy A. SOWERBY és Alexandra URAKOVA, „Introduction: Unwrapping the Dangerous Gift”, in Alexandra URAKOVA, Tracy A. SOWERBY és Tudor SALA, szerk., *The Dangers of Gifts from Antiquity to the Digital Age*, 1–24 (New York: Routledge, 2022). Az ajándékcseréhez mint a társadalmi szerveződést fundamentálisan meghatározó szociális kapcsolatformához lásd még: Alvin GOULDNER, „The Norm of Reciprocity: A Preliminary Statement”, *American Sociological Review* 25, 2. sz. (1960): 161–178, <https://doi.org/10.2307/2092623>; MAUSS, „Tanulmány az ajándékról...”, 193–338; Marshall D. SHALINS, „On the Sociology of Primitive Exchange”, in Michael BANTON, szerk., *The Relevance of Models for Social Anthropology*, 139–224 (Hoboken: Routledge, 2013), <https://doi.org/10.4324/9781315017624>; Lewis HYDE, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World* (New York: Vintage, 2007).

¹³ SHALINS, „On the Sociology...”, 139.

¹⁴ Theodore CAPLOW, „Rule Enforcement Without Visible Means: Christmas Gift Giving in Middletown”, *American Journal of Sociology* 89, 6. sz. (1984): 1306–1323, 1320, <https://doi.org/10.1086/228017>. Itt és az alábbiakban az idegen nyelvű forrásokat saját fordításban közlöm – K. D.

adni egymásnak. Ez bölcsességük és szolidaritásuk egyik tartós titka.¹⁵ Az ajándék természetéhez, annak ökonómiai vizsgálatához ezáltal az erkölcs imperatívusza eredetétől fogva hozzákapszolható.¹⁶

Az adás gesztusai mindemellett a fentiekkel ellentétes implikációkat is magukban rejtnek. Az ajándékcserét nyílt vagy rejtett versengés, a felek közötti szövetség felforgatása, az aszimmetria, a megalázás, a hely-idő-mód-kontextus félreértésének lehetősége is szervezheti.¹⁷ Az ajándékozó és az ajándékot viszonzó közötti kapcsolat hatalmi struktúrája egyenetlen, az ajándék a státusz megszerzésének vagy kinyilvánításának eszköze is lehet, míg a kamatostól ellenszolgáltatott ajándék akár az első ajándékozó megalázására is szolgálhat: „A kapott, kicserélt ajándékban az kötelez, hogy a kapott dolog nem tehetetlen [not inactive]. Még ha az ajándékozó elhagyta [abandoned] is, valamennyire az ő része marad. Átala az ajándékozónak hatalma van a megajándékozott személy fölött, mint ahogy a tulajdonosnak is a tolvaj fölött.”¹⁸

Barry Schwartz az ajándék és az autonóm identitás összeférhetlenségére figyelmeztet: az ajándékozó önmagát erősíti meg (önmagához a nagylelkűség és az önzetlenség jegyeit rendelve), illetve meghatározza a megajándékozott személy identitásjegyeit.¹⁹ Másrészt az első ajándékozási gesztusban erőszakítélet is láthatunk, mivel az ajándékozó erkölcsi felsőbbiséget vindikál magának, a viszonzás kötelezettségét – az adósság terhét és az emlékezés kényszerét (az adásra való emlékezést mint ki-egyenlítő tartozást) – rója a megajándékozottra.²⁰ Schwartz az ajándékozást így az önzetlenség és a cinizmus, a barátság és a barátságtalanság végpontjai közti mozgásban ragadja meg.

¹⁵ MAUSS, „Tanulmány az ajándékról...”, 337.

¹⁶ David MARTYN, „Sade etikai ökonómiai”, ford. Kocsis Andrea, *Helikon* 57, 4. sz. (2011): 513–531.

¹⁷ SOWERBY és URAKOVA, „Introduction...”, 1–24. Sowerby és Urakova a nyugati kultúrtörténet paradigmatis ajándékeként a trójai falovat említi, amely szemléltetheti azt a kockázatot, hogy az ajándék nem mindig az, aminek látszik, a barátkozás gesztusa mögött pedig ártó szándék is lapulhat. Ehhez lásd uo., 1.

¹⁸ Uo., 210.

¹⁹ Barry SCHWARTZ, „The Social Psychology of the Gift”, *American Journal of Sociology* 73, 1. sz. (1967): 1–11, 2, <https://doi.org/10.1086/224432>.

²⁰ Uo., 9. Megjegyzendő, azok az elméleti közelítések, melyek az adomány elsődlegességében a hatalmi elrendeződés aszimmetriáját vélik felfedezni, Arisztotelész gazdasági és etikai irányultságú gondolataiig is visszavezethetők: „[A becsvágyó ember s]zívesen tesz jót másokkal, de restelli, ha másoktól részesül jótéteményben: az előbbi azt az embert jellemzi, aki fölényben van, az utóbbi pedig azt, akivel szemben mások vannak fölényben. A jótéteményt még nagyobb jótéteménnyel viszonzozza: ilyenformán az, aki vele szemben megkezdte a jótétemény gyakorlását, még adósa is marad, tehát ő lesz az, akivel tulajdonképpen jót tettek. Azt is tapasztaljuk, hogy a becsvágyó ember igen jól emlékszik az általa véghezvitt jótéteményekre, de nem szívesen emlékszik azokra a jótéteményekre, amelyekben ő részesült; mert aki jótéteményben részesül, az mindig hátrányban van azzal szemben, aki a jótéteményt nyújtja; márpedig a becsvágyó ember mindig mások felett akar állni.” ARISZTOTELÉSZ, *Nikomachoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós (Budapest: Európa Kiadó, 1987), 105.

Ugyancsak érdemes felidézni Jacques Derrida gondolatmenetét, aki az adományozásban rejlő lehetetlenségre helyezi a hangsúlyt. Eszerint nem lehet beszélni az adományról anélkül, hogy ne beszéljünk annak az ökonómiával, sőt a monetáris ökonómiával való kapcsolatáról: „az egész ökonómiai mezőnek a középpontjában a kör alakzata áll. [...] Gondoljunk csak a kereskedelmi forgalomra, a javak, a termékek, a pénz vagy az áruk körforgására, a költségráfordításra, a megtérülésre, a használati érték és a csereérték felcserélődésére.”²¹ Ezzel szemben az adomány és az adományozás anökonomikus természete éppen a kör struktúrájának a megtörését célozná: az adomány (akár anyagi, akár szimbolikus jellegű) ellene van minden cserének, visszatérítésnek, kölcsönösségnek, reciprocitásnak vagy adósságnak, továbbá az ellenszolgáltatás körkörös logikája valójában megsemmisíti magát az adományt.²² Amint az anökonomikus gesztus (ajándék, adomány) feltárul a másik előtt, megszűnik természeténél fogva annak lenni, ami: „Az ajándékozás tehát soha nem létezik, nem jelenik meg. Ha megjelenik, akkor már nincs is jelen.”²³

Az erőszak mint (hamis) adomány

A *Koldustánc* főszereplője egy névtelen elbeszélő, aki a vonatcsatlakozást lekésve, pusztá időtöltésből, heccből – az eddigi olvasatokat követve úgy mondhatjuk – mindennemű célképzetet, magyarázatot és rációt nélkülöző adakozási-adományozási művelettel megaláz egy látszólag kiszolgáltatott koldust: „Ruhája csak annyira volt rongyos és piszkos, amennyire koldusoknál megszoktuk. Semmi rendkívülit nem lehetett felfedezni rajta: szabvány, göcsörtös bot, elnyútt kalap, zsákcsikokkal befáslizott, kinyújtott láb. Koldus, amilyen ezer és ezer van a világon.” (7.) E tett indoklásául a szöveg csupán hiányos indítékokat, elégtelen magyarázatokat és körülményeket sorakoztat fel: („besétáltam a városba, hogy ott üssem el az időt” [7]; „lehet, hogy a hőség miatt is, nem tudom” [8]; „a megalázás számtalan eszköze állt a rendelkezésemre” [12]). Máshol arról értesülünk, hogy a névtelen átutazónak engedelmeskednie kellett annak a rejtélyes gravitációs erőnek, amely a koldus irányába vonzotta, s a megkezdett folyamatot most már akarátától függetlenül is folytatnia kell (8).

A novella struktúráját, narrációját és az elbeszélésmenet dinamikáját a koldussal folytatott embertelen kegyetlenkedés amorális és rideg, a hatalmi viszony aszimmetriáját kinyilvánító adományozási gesztusok szervezik. A hős kegyetlen adakozása

²¹ Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, ford. KICSÁK Lóránt (Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2003), 17, kiemelés az eredetiben.

²² Uo., 18.

²³ Uo., 29. Peter Sloterdijk szintén úgy vélekedik, hogy az adomány képes arra, hogy a kapitalista gazdaság modelljéül szolgáló kör alakzatát megtörje, illetőleg maga az adomány akkor kerül legközelebb feladatához, ha a visszatérítés igénye kimarad az adományozó aktusból. Ehhez lásd Peter Sloterdijk munkájának *A kiteljesedett kapitalizmus: a generozitás gazdálkodása* című fejezetét: Peter SLOTERDIJK, *Harag és idő: Politikai-pszichológiai kísérlet*, ford. FELKAI GÁBOR (Budapest: Typotex Kiadó, 2015), 55–67.

Jan Philipp Reemtsma erőszaktipológiájában az „autotelikus erőszakforma”-ként hivatkozott gyakorlatokkal, valamint a terror, a terrorizáció és az abszolút hatalomgyakorlás koncepciójával is analogikus viszonyba állítható. Eszerint az adomány eredeti rendeltetésétől távol álló válaszreakciók kiváltását szolgálja: Mészöly átutazója nem alamizsnát oszt, hanem a hatalmi hierarchiából adódó szegény és megalázás energiáit koncentrálna cselekedetében.

Reemtsma felfogásában az autotelikus erőszak olyan destruktív cselekvésforma, amely a test integritásának elpusztítására tör: nincsen önmaga pusztító erején kívül más célja, ezért nem instrumentalizálható.²⁴ Reemtsma példája a katona esete, aki ráveti magát halott ellenfelére, majd szétmarcangolja annak testét: egy efféle cselekedet csak patológusként (őrületként) értelmezve helyezhető el a kultúra és az erkölcs világában.²⁵ Mészöly névtelen elbeszélője a következő módon jellemzi a koldust: „Vonásai nem árultak el többet, mint amennyi emléket egy rönk idézhet fel az irtás napjaiból.” (8). Azzal, hogy a *Koldustánc* a kivágott, halott fa képét társítja a nincstelen kéregetőhöz, olyan erőszakcselekedet képzetét vetíti bele az alamizsnaszóztásba, amely a halott testtel való önkényes kegyetlenkedést mint az autotelikus erőszakformát tükrözi.

A narrátornak a racionálisan nehezen megközelíthető adakozási rohama a „semmiféle logikát (semmiféle instrumentális logikát) nem követő terror” megnyilvánulásaként is tekinthető.²⁶ Reemtsma szerint a terror esetében az erőszak az abszolút hatalomgyakorlás formája, legitimációja pusztán hatalmi helyzetéből adódik. Nem mondható, hogy a terrornak ne lenne logikája és működési elve, nagyon is van, mégpedig az irracionalitás: „Csak akkor »racionális«, ha kellő mértékű »irracionálitást« termel” – ezt nevezi Reemtsma terrorációnak.²⁷ A Mészöly-szöveg ebben az értelemben helyezhető a korlátlan hatalomgyakorlás, a „megalázom, mert megtehetem” erőszakételének dimenziójába.

Reemtsma érvelésében a terror önmagát belülről mozgatja. A gyilkosság cselekvésmintázatának irracionálisát követő Macbeth példája e kényszerű belső mozgást illusztrálja:

sejti a dinamikát, amely be fogja szippantani őt: született gyilkos lévén, élvezni fogja a tettet, és újabbakat is el fog követni. [...] Nos, ez pszichológia – egy gyilkos azt teszi, amire rendeltetett. Ám Shakespeare-nél többről van szó. Macbethnek, mint minden bitorlónak, folytatnia kell, amit elkezdett, csak-hogy ő rájön, milyen nagyon akarja is folytatni. [...] Aláveti magát a terror logikájának, amely szerint minden terrorisztikus tett indítékkal szolgál egy

²⁴ Jan Philipp REEMTSMA, *Bizalom és erőszak a modern társadalomban*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2017), 132–141.

²⁵ Uo., 134.

²⁶ Uo., 470.

²⁷ Uo., 470.

újabbnak az elkövetéséhez, helyesebben beleveti magát ebbe a logikába, mert – ez alakjának pszichológiája – eljutott oda, ahová mindig is tartott.²⁸

Mészöly esetében az elbeszélő szintén a terrorizáció belső, önműködő logikáját követve („S akkor – lehet, a hőség miatt is, nem tudom – bizonytalan ingerültség fogott el, hogy amit elkezdtem akaratlanul, most már folytassam is.” [8]) lép be a kegyetlen adományozási dinamikába, melyben észérvekkel nehezen magyarázható tetteinek láncolatát a terror irracionális logikája strukturálja.

Még egy összefüggésre érdemes lehet felhívni a figyelmet: Reemtsma arra figyelmeztet, hogy a zsarnokok esetében az „erőszak-excesszusokat” általában az örület és az épelméjűség arányait latolgatva mérlegelik.²⁹ Reemtsma szerint ezzel szemben a hatalom csúcsein állók tetteinek magyarázata nem patológiai (erőszakos túlkapásait racionalizáló) koordinátarendszerben, hanem az abszolút hatalom és a terrorizáció összefüggésében értelmezhető.³⁰ A *Koldustánc* elbeszélője azt fontolgatva, mikor is „támadjon” (11) újra, a koldus helyébe képzeletben magát, s a kéregető szemzőgéből mérlegeli az erőszakos akció mögötti lehetséges magyarázatokat, például az örületet: „Most kell támadásba átmenni, gondoltam. [...] Hiheti azt, hogy örülttel van dolga, de hiheti azt is, hogy csak bosszantani akarják, nevetségessé tenni, méghozzá úgy, hogy a keze kötve maradjon: a pénz mindig lecsorren.” (11.)

Akár az autotelikus erőszak, akár a terrorizáció felől közelítünk a narrátor fellépéseinek lélektani vagy morális motivációihoz, Reemtsma erőszaktipológiája e megközelítés érvénytelenségére mutat rá. Olyan pszichológiai vagy erkölcsi magyarázatokat kapunk ugyanis az abszolút hatalomgyakorlás, az irracionalitás és az önkény formájában, melyek a kultúránk racionalizálásra törő kategóriáit (patologizálás, épelméjűség) vonják kétségbe.

Az anökonomikus gesztusok (adakozás, adomány, ajándék, alamizsna) – amelyek alapvetően a kapitalista, piaci ökonómia körforgását lennének hivatottak felfüggeszteni – ritmizálódására, körforgásszerűségére figyelve újabb jelentéstartományai nyílhatnak meg a Mészöly-novellának. Ehhez a narrátor kegyetlen adakozási művelétének következtében a trópusrendszer ökonomizálódó struktúrájára érdemes a továbbiakban koncentrálnunk.

A novella mind a narratív események elrendezésében, mind a narrációs szervezésben az ökonómia alapstruktúráját, a kört teszi meg rendezőelvének. Ez a történet tartalmi vonatkozásában alapvetően az anökonomikus csereforma (ez esetben az alamizsna) tisztátalanságának lelepleződését jelenti,³¹ a szöveg formai jellemzőit

²⁸ REEMTSMA, *Bizalom és erőszak...*, 483.

²⁹ Uo., 503.

³⁰ Ehhez lásd az *Önbizalom az erőszak közepette* című fejezetet: uo., 500–517.

³¹ „Beszélhetünk egyrészt tisztátalan adományról, pontosan abból a szempontból, amit Derrida Maussnál kritizál, hogy ti. az adomány mindig visszafordulhat egy csereviszonyba, mindig kiderülhet róla (amint kiderült ez az alamizsnálkodás vagy adósságelengedés bibliai cselekedetéről is), hogy csak

tekintve pedig az adományozási tett erőszakig ívelő ismétlését, ritmizálását, illetve annak keretezését. Az elbeszélő erőszakos fellépéseit a koldussal szemben két vonatút (egy lekésett csatlakozás és egy induló szerelvény) fogja közre. Az ökonómia szempontjából e zárt időkeretnek szemantikai funkciót is tulajdoníthatunk: a *Koldustánc* cirkulációs (körszerű) adakozásait ugyanis egy újabb időtartam határolja. Az időhatár révén pedig még inkább fókuszba kerülhet az ökonómia modelljének Derrida által emlegetett sajátossága: ha egy anökonomikus csereforma határok közé kerül, s a számítás, a mérték vagy a metrika foglyává válik, elveszíti annak lehetőségét, hogy a kör modelljét megtörhesse.³²

Ugyanezt sugallja Mészöly írásának térmetaforikája is. Az elbeszélő az idő kitöltése végett az ismeretlen város körüljárására vállalkozik. Különösen egy macskaköves templomtér kelti fel érdeklődését: „A templom körül szorosan tömörültek a zömök középületek (városháza, börtön, törvényszék, takarékpénztár, vármegyeház, pénzügyigazgatóság, elemi népiskola, lelkészi hivatal), s mind ugyanolyan sárgára voltak festve. Ez a hibátlan egyformaság alvó várakozást kölcsönzött a térnek.” (7). A narrátor beszámolója alapján a templomtér is köralakban rendeződik el. Vagyis nemcsak a novella makrostrukturális felépítése (keretezés), de annak mikrostrukturális szerkesztettsége (a lényegi cselekmény helyszíne) is egy önmagára záruló szöveg formáját ölti. Ráadásul a felsorolt intézmények (városháza, börtön, takarékpénztár stb.) maguk is szimbolikus (hatalom, tudás stb.) vagy monetáris csereügyletek, tőkefelhalmozások, befektetések színhelyei, melyek szerepeltetése több értelemben is az ökonómia körmodelljébe foglalja a cselekményben bonyolódó adományozás körforgásszerű ismétlését.

Azonban nem csak (szöveg)terek és topológiai egységek vonják korlátok közé a novellavilágot. Ha a kör alakzatába foglalt csere, visszatérés, visszatérítés, körforgás, emlékezés stb. az időt is hivatott prezentálni („az adomány és az idő a kör által körben forog”³³), akkor a *Koldustánc* idődimenzióit is intervallumokban, azaz kerettel ellátva, vissza-visszatérő vagy (erre lejjebb térek ki) számító időként jeleníti meg. Az elbeszélő felesleges idejét (az időkeretet) kitöltve („besétáltam a városba, hogy ott üssem el az időt” [7]) bonyolódik bele a koldus ritmikus (ismétlődő, visszatérő) megalázásába („De ha most újra meglátogatnám” [9]). Mindezt pedig az induló vonat menetideje (további korlát) határolja az elbeszélésben.

A novella szerkesztési elvévé valójában az egymást koncentrikus körökként határoló, az ökonómia alapmodelljét magukra öltő, zárt rendszerek (idő, tér, keret, cselekmény) válnak. Ezek az alakzatok már nem a barátsági viszonyok kiterjedését jelölik, mint erre az ajándékozást vizsgáló diszciplínák utaltak. A *Koldustánc* a kegyetlen

befektetés a jövőbe, egy mennyei kamatos megtérülés reményében.” (FOGARASI György, „Az adomány mint zsákmány: Máté és Marx a pénzmagról”, in ANDRÁS Csaba és HITES Sándor, szerk., *Kapitalizmus és irodalomtörténet*, 69–102 [Budapest: Reciti Kiadó, 2022], 100.)

³² Uo., 136.

³³ Uo., 19.

ajándékozásba, adakozásba zárt emberi viszonyokra helyezi a fókuszot. A szereplők cselekvése a camus-i előzményeken és a terrorizáción túl az intézményeket, az időt, a teret, a hatalmat, vagyis a társadalmat magát, szervező ökonómia szerint is megmagyarázható. Az elbeszélő e rendszer vonzásában, annak gravitációs erejénél fogva kerül bele egy kegyetlen adományozási körforgásba. Egyetértve a recepció megállapításaival, miszerint a *Koldustánc* narratívájából hiányoznak a lélektani motivációk, az erkölcsi és morális „létmagyarázatok”, valamint a humanizmus ideológiájának, ugyanakkor e kompozíciós technika a monetáris ökonómia ideológiájának plasztikus mását modellezheti.

A két szereplő közötti dinamika feltárásához érdemes azt a jelenetet idézni, amelyben az elbeszélő először jellemzi a koldust:

A koldus a templom oldalkijárójánál ült [...]. Szunyókált. [...] kora délután van, s tapasztalata szerint nyilván ilyenkor a legkisebb a járás-kelés – a bevétel. Azonkívül megszokott adakozói lehetnek (kisváros), akiket ismer, akiknek tudja az idejét, s elsősorban azokra van beállítva, a figyelme, az időérzéke, az egész szervezete. De az is lehet, hogy mindez kitanult rókaság, ami mögött ez lapul: bízd rám, én tudom, mikor kell a leghatásosabban működésbe lépni. [...] Szürke szeme éberebben villant, mint ahogy várni lehet a bóbiskolás után; sőt pillantásában már benne volt a latolgatás fékezettsége is, mint aki most készíti a tervet, ami szerint viselkedni fog. (7–9.)

A narrátor a koldulás szervezett és tervezett gyakorlatának minuciózus jellemzését adja itt. Baudelaire *A hamis pénz* című versének értelmezése során Derrida kitér az adomány egy speciális formájára, az alamizsna és a koldulás viszonyára. Ezeknek a társadalmi térben betöltött helyzetéről írja, hogy a találkozás a társadalom periferiáján élő szegény emberrel sosem a véletlen eredménye, hanem mindig intézményesített (egyház, törvény) vagy szimbolikus (áldozat, erkölcs, morál) keretek között történik.³⁴ A koldusnak adott adomány, az alamizsna látszólagos ökonómián kívüli jellege (ellenjegyzés nélküli, egyoldalú csereforma) mögött valójában mindig a cserekereskedelemben, a körstruktúrába visszafordítható intenció rejlik:

Amiatt mert a társadalom peremén él, mert kívül esik a munka körforgásán és a javak termelésén, és mert rendetlensége által látszólag megszakítja az azonos ökonómiai kört, a koldus a Másik feltétel nélküli kérését, az adományozásra való szüntelen felhívást, az ajándék iránti soha el nem múló szomjúságot jelenti.³⁵

³⁴ Uo., 195–207.

³⁵ Uo., 199.

A novellában a koldulás gyakorlata e szüntelen kérés és felhívás példajaként mutatkozik meg. Az alamizsnaadást a véletlennek, a spontaneitásnak vagy a rejtettségnak kellene kísérnie, a *Koldustáncban* ez azért elérhetetlen, mert az mindig az idő és a tér, az intézmények, valamint a szimbolikus tartalmak által kötelezett adásként lepleződik le. Így Mészöly írása eleve csak az adományozás irányított formájával szembeállítja olvasóját. Ezt érzékeltetheti a keretek és korlátok szerepének kihangsúlyozása.

A *Koldustáncban* az idő más összefüggésben is a számítás áldozatául esik. A koldus teste például a haszonszerzés miatt aktivizálódik (a napszaktól függően akkor ébred fel, amikor potenciálisan a legnagyobb bevétele ígérkezik): tehát a koldus az alvás és az ébrenlét idejét is az ökonómia szerint tagolja. A tér „alvó várakozása” így metonimikusan az anyagi javakra várakozó szegény embert is jelölheti.

A Mészöly-szövegben megjelenített szegény kéregető az adakozó idejét is strukturálja: „a maga módján osztályozni igyekszik: vajon »alkalmi« vagyok-e vagy viszsztatérő, akiből »állandó« is lehet.” (8) Az alamizsnát adó emberek így maguk is a kalkulációs logikán keresztül megközelíthetők, osztályozhatók a koldus szemében. Ha az ajándékozás Caplow-féle koncepcióját követjük, akkor a *Koldustánc* nem olyan nyelvet tesz lehetővé a két szereplő között, ami a barátkozás értelmében produkál jelentést, hanem az adásból eredetileg származó hatalmi relációt fordítja meg. Az ajándékozó ebben a viszonyban elveszti primátusát: az alamizsnára kötelező koldus számításai hálózák be őt. A *Koldustánc* szegény embere a hatalomból adódó aszimmetria klasszikus „táncrendjét” írja át ezáltal.

A novella a koldust a templom mellett szerepelteti. A templom egyfelől utal az alamizsnaosztás intézményesített formájára, másfelől kijelölheti annak topológiai helyét, s ezzel a találkozás máris elveszíti véletlenszerűségét és spontaneitását. Az időbeli mellett az anökonomikus gesztus tér általi szervezettsége és tervezettsége is láthatóvá válik. Ugyanakkor a templom oldalkijárójánál kéregető koldus az adományadás egy másik ellentmondását is leleplezi: az adás kötelezettségének vallási jellegét, amivel az Isten felé fennálló adósságunkat törlesztjük, a túlvilági büntetést elkerülendő.³⁶ Mészöly szövege a helyválasztással a keresztényi erkölcsiség alapkövetelményét, a felebaráti szeretetet is a számítás ökonomizált struktúrájába utalja. A *Koldustánc* zárt és körszerű novellavilágát a lelepleződés színpadi tereként is jellemezhetjük: e színpadi forgatagban pedig felsejlenek az anökonomikus csereformák tisztátalanságai.

Az alamizsnára váró ember a néma kérésen, a szüntelen adományváráson kívül – miként Baudelaire prózaverseiben azt Derrida értelmezte – a nincstelen tekintet vádló pillantását is megtestesíti: „félelemet kelt, üldözőbe vesz, akár a törvény, az igazságszolgáltatás vagy egy parancs”.³⁷ E tekintet előtt a *Koldustánc* elbeszélője is védtelenül, lefegyverezve áll.

³⁶ Uo., 199–203.

³⁷ Uo., 208.

A szöveg (az adásra felszólító paranccsal) a hatalmi hierarchiák módosulásának színtere. A befektetésének megtérülését számítható koldus a prédára várakozó vad képzetet is felidézheti: itt a társadalom peremvidékén létező, mindentől megfosztott szegény ember uralkodik az adományozón. Az adás aszimmetrikus szerkezetében voltaképpen túllép az alárendelt fél szerepkörén, a kalkulációs machinációkkal ki-erőszakolt, kötelezőnek beállított alamizsnával felülemelkedik védtelenségén. Tette azért nem zsákmányszerzés (ami, egyoldalú elvételként, szintén anökonómikus forma), mert a koldus nem hagyja viszonzatlanul az alamizsnát: „Jézus kísérje útján... a kegyelmes Jézus... [...] a maga módján útravalót adott.” (9). Ez az ellenszolgáltatás szintén egy csereüzlet része, az isteni gondviselés szimbolikus ökonómiájában helyezhető el, mint később megtérülő ellenjáradék.

Az utazót a zsákmányszerzés műveletét is idéző károkozás helyett sokkal inkább a koldus tisztátalan, alamizsnaszerző komédiájában elszenvedett veresége bírja rá adakozásrohaira. Az ostromlást imitáló adási offenzívák – amelyek intenzitásuk révén keltik erőszakos tett benyomását, másfelől a megszegyenítést célzó, nagy volumenű adásesztusokat is megidéznek – valójában a leleplezett ökonómiai modell szerint tagolódnak. Az elbeszélő a jegyzés-ellenjegyzés logikájával a visszatérések körszerű modellje szerint lép fel erőszakosan a koldussal szemben. Németh Gábort idézve: „úgy csinálja, hogy folyton ad neki, őrijtően sokszor, jön, ad és elmegy, visszajön, megint ad, éppen, mint a gép.”³⁸ Az ismétlődő adakozási aktusok olyan erőszakcselekedetek, amelyekkel a narrátor a koldussal szembeni hatalmi pozícióját törekszik visszaállítani. Más szóval: a színjátékban elszenvedett vereséget igyekszik kamatosan visszafizetni.³⁹ A leleplezés újabb állomásaként szemlélhető a kétpólusú haraggazdaságot érintő elbeszélői kommentár is: „Az bizonyos, hogy előbb-utóbb gyűlölni fog.” (11) A narrátor – azzal, hogy az adományért cserébe nem hálát, hanem gyűlöletet vár ellenjegyzésül – a hála irányított-szervezett, hamis és beszennyezett ökonómiáját a gyűlölet körmodellje szerint szervezi át. Mindezzel azt sugallja, hogy a novella világán belül az emberi kapcsolatfelvételnek nem állnak rendelkezésre

³⁸ NÉMETH GÁBOR, *A tejszínről* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 44.

³⁹ Ebben az összefüggésben – a recepció olvasatától eltérően – a novellában színre vitt adakozás- és erőszak történetre látszólag adható egy pszichológiai magyarázat: az elbeszélőnek a hatalmi aszimmetria pólusait visszarendezni igyekvő cselekedeteire bosszúállásként is tekinthetünk. Így az elbeszélő a kamatos visszafizetésekkel a koldustól elszenvedett, a hatalmi viszonyokat érintő vereségét bosszulja meg. Másképpen: a narrátor bosszúja valójában a hatalmi aszimmetria klasszikus táncrendjét átrendező koldus cselekedetét állítja vissza eredeti pozíciójába. Ez ugyanakkor szintén az ökonómián alapul: a bosszú célja a múltban esett sérelem (mint adósság) törlesztése. Mészöly szövegében a narrátor erőszakos fellépésének is ebben az értelemben adható morális-pszichológiai magyarázat: a bosszúban, s e lélektani motivációban ugyanis ismét az ökonómia körmodelljét biztosító adás-vétel logikája ismerhető fel. Vagyis a *Koldustánc* csakugyan nem él a Camus révén is felülbíralt narrációk kauzális és ok-okozati magyarázataival, a megnyugtató létmagyarázatok és világgépek narrációs tükröztetésével, de ezek helyére ismét csak a monetáris ökonómia ideológiáját állíthatja. A bosszú és az adósság részletes kapcsolatához például lásd SLOTERDIJK, *Harag és idő*, 56.

tiszta és autentikus formái, azok minduntalan az alakoskodás, a színlelés, esetleg (valódi érzelemként-válaszreakcióként) a gyűlölet strukturái közé zártak.

A *Koldustánc* ökonómiai értelmezésének zárógondolatait, a cím szemantikájának feltérképezését mi sem indokolhatja jobban ehelyütt, minthogy ezáltal kezdet és vég ciklikus körmodelljét kölcsönözzük jelen írásnak is. Mészöly novellájának címe mind szemantikai, mind grammatikai értelemben olyan kicsinyítő tükör, amely a szöveg itt felvázolt jelentéstartományának egészét magába sűríti. A tánchoz társítható, az ökonómiát szintén jellemző képzetek (a ritmus, a visszatéréseken alapuló mozgás) már a címben előrevetítik a novella cselekményében színre vitt és a narrációval is megmutatott, a csereformákat szervező körmodellt. Egyúttal újabb korláttal vonja körül azokat, hiszen anticipálja e zárt rendszer megtörhetetlenségét: „a pénz mindig lecsörren.” (11) Akárcsak Mészöly Miklós novellája, amely az intertextuális szöveg-csere-folyamatok ökonómiájában afféle mindig lecsörrenő pénzérmeként ad utólagos hírt magáról olvasóinak.⁴⁰

⁴⁰ Az irodalmi szöveg mint zsebből előhúzható pénzérme metaforájához lásd Mark OSTEEN, „The Intertextual Economy in »Scylla and Charybdis«”, *James Joyce Quarterly* 28, 1. sz. (1990): 197–208, 202.

KÓSER VAGY TRÉFLI?

– Identitásreprezentációk Paula Vogel *Indecent*jében –

GYÁRFÁS ORSOLYA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program
doktori hallgató

gyarfas.orsolya@gmail.com

ORCID 0009 0005 1864 6568

At the Intersection of Identities

– Paula Vogel's *Indecent* –

The paper analyzes Vogel's 2015 play *Indecent*, a work adapted from the American reception history and afterlife of Sholem Asch's *God of Vengeance*. Following a brief introduction of the two plays, the focus is on Vogel's representation of Jewish and lesbian identities, intertwined with the issue of the social function of theater. The analysis points to the impact of intolerance in the formation of minority identities as a defining element of Vogel's play, whose major themes include the effect of antisemitism on Jewish identity and Jewish art (particularly the question of "acceptable" and "unacceptable" self-representations), as well as the issue of assimilation and language within the diaspora. The paper also emphasizes how Vogel's own work emerges as a space of resistance against these processes, allowing *Indecent* to be read as a symbol of Jewish cultural and queer survival.

Keywords: Paula Vogel, Sholem Asch, Jewish identity, Jewish art, queer identity, assimilation, adaptation

■ „Az egyik témavezetőm javasolta, hogy olvassam el *A bosszú istenét*, amivel burkoltan azt akarta mondani, »tudom, hogy zsidó lesbikus vagy«¹ – ezzel a mondattal szemlélteti Paula Vogel (1951) amerikai drámaíró Solem Aschnak (1880–1957),² a XX. század eleji jiddis nyelvű irodalom kimagasló alkotójának korai drámájával való első találkozását. Az 1907-es *A bosszú istene*,³ illetve Vogel 2015-ös *Indecentje*⁴ fókuszpontjában nem kizárólag a vallási-etnikai identitás és a szexualitás kérdései állnak: Asch a társadalmi mobilitás problémáját, a valláshoz fűződő ellentmondásos viszonyt és a vallásos álszentséget, Vogel a színházesztétikát és a színház társadalmi-kulturális szerepét járja körül. Vogel *bon mot*-ja ugyanakkor hatásosan ragadja meg saját művének meghatározó aspektusát: a (többszörösen) kisebbségi lét problematikáját, létlehetőségeit és művészeti reprezentációjának a módjait. Az alábbiakban Vogel drámájának identitáskonstrukcióit tárgyalom, azt vizsgálva, hogyan ábrázolja a darab középpontjában álló zsidó és lesbikus identitásmintázatokat; az európai és amerikai zsidó diaszpóra identitásroblémait és a többségi társadalom attitűdjeit e két kisebbséggel szemben.

A bosszú istene és az Indecent

Az *Indecent* színház a színházban: a mű középpontjában Solem Asch első drámája, *A bosszú istene* (*Got fun nekome*) áll. *A bosszú istene* főszereplője, Yekel egy lengyel vidéki város bordélyát vezeti, saját lányát, Rifkelét azonban erényes, istenfélő módon neveli és jó családból származó férfihöz kívánja férjhez adni – nem tudva, hogy Rifkele az egyik bordélybeli lánnyal, Mankéval folytat intim kapcsolatot. A művet 1907-ben Max Reinhardt Deutsches Theaterének színpadán mutatták be: az ősbemutatót további előadások követték Európa-szerte (a jiddis nyelvű társulatok játéka mellett

¹ Rebecca TAICHMAN és Paula VOGEL, „From God of Vengeance to Indecent”, *YouTube*, 2016. ápr. 16., hozzáférés: 2022.12.30., https://www.youtube.com/watch?v=zQoJ_BkAFeg.

² Asch nevének angol, a Paula Vogel által is használt átírata Sholem Asch, magyarul megjelent műveiben névváltozatai nem egységesek (Salom Asch, Schalom Asch), továbbá a szakirodalom is eltérő alakokat használ (Sólem Asch, Solem Asch, Salom Asch). Jelen tanulmány a Solem Asch névváltozatot követi – Gy. O. Asch Kutnóban született, Varsóban I. L. Peretz körében kezdte írói pályafutását, 1914-ben emigrált Amerikába (1925–38 közt Franciaországban, 1938-tól 1953-ig ismét az Államokban élt). 1932-től a Jiddis PEN Club tiszteletbeli elnöke. 1952-ben többször beidézték McCarthy Amerika-ellenes Tevékenységek Bizottsága elé, ezt követően Londonban (1953), majd Izraelben telepedett le (1956). Emlékét ma a Sholem Asch Múzeum őrzi Bat Yam-ban. Magyarul megjelent főbb művei: *Moszkva–Varsó–Pétervári (Özönvíz-trilógia I–III.)*, ford. GERGELY Janka (Budapest: Káldor Könyvkiadó, 1932); *A Názáreti*, ford. KOMLÓS Aladár és NAGY András (Budapest: Tábor Kiadás, 1941); *Az apostol*, ford. LENDVAY Károly (Budapest: Káldor Könyvkiadó, 1946).

³ Magyar fordításban: *A bosszú istene*, ford. LUKÁCS Zoltán, 3 köt. (Nagyvárad: Sonnenfeld, 1919).

⁴ VOGEL, *Indecent* (New York: Theatre Communications Group, 2017). Paula Vogel műve magyar fordításban nem jelent meg, a cím körülbelül *Szeméremértőnek* vagy *Szeméremetlennek* fordítható, az amerikai bemutatót követő perben megjelenő szeméremértés (*indecency*) vádjára tett egyértelmű utalás. A következőkben az eredeti címen hivatkozom rá.

oroszlengyel, francia, angol és német előadások is születtek),⁵ a darabot tíz nyelvre fordították le. Ez nem jelenti azt, hogy *A bosszú istene* európai recepciója mentes lett volna a botránytól. Az európai zsidó értelmiség körében megosztónak bizonyult a mű témaválasztása, a két nő szerelmi viszonyának nyílt (és nem elítélő) bemutatása és a zsidó vallásos élet ambivalens ábrázolása: Naomi Seidman leírása szerint „*A bosszú istenét* sértőnek, sőt, botrányosnak minősítő ítélet azonnali és széles körű egyetértésre talált”.⁶ Az előadások betiltásához és a társulat perbe fogásához hasonlóan szélsőséges reakció azonban az 1923-as Broadway-bemutatóig nem fordult elő. Az *Indecent* ezt a történetet dolgozza fel: a mű születését és európai sikerét, majd amerikai bemutatóját, illetve az azt követő botrányt és pert, melyben az előadó társulatot elítélték obszcenitásért, továbbá bemutatja ezek mind a szerzőre, mind a társulatra gyakorolt utóhatását. A félszázadnyi időszakot felölelő történet Vogel darabjában epizodikus formát ölt, maga a társulat köti össze a lazán összefüggő jelenetsorokban játszódó eseményeket: a mű elején a hamvaiból feltámadó „Holt Társulat” meséli el a történetet, a hat szerepkört betöltő hat tag játssza el mind a harmincöt szerepet.

A *Indecent* magán viseli Paula Vogel művészetének meghatározó vonásait, mint a metateatralitás gesztusaival való játék, a színháztörténeti elődökkel folytatott dialógus, a társadalmi érzékenység. (Vogel a kánon újraírására, új kontextusba helyezésére irányuló törekvésének korábbi példái az *Othello* feminista átírata, az 1994-es *Desdemona: A Play about a Handkerchief*, valamint a 2014-es, Ödön von Horváth *Don Juan visszatér a háborúból* című művét parafrázáló *Don Juan Comes Home From Iraq*.) A jelenleg egyetlen Vogel-monográfiát jegyző Joanna Mansbridge jellemzése szerint:

Paula Vogel drámáit látni annyit tesz, mint részt venni a színházi kánon, a társadalomtörténet, és a kortárs amerikai kultúra közti háromoldalú dialógusban. [...] Vogel színművei párbeszédet kezdeményeznek a kortárs kultúrával, olyan vitás kérdések színrevitelével, mint a családon belüli erőszak, pornográfia vagy az AIDS. [...] Társadalmi nem, szexualitás, hatalom, család, fantázia, emlékezet, történelem – ezek Vogel drámáinak a toposzai.⁷

Az amerikai társadalom- és színháztörténettel való kapcsolatteremtés gesztusa az *Indecent* esetében egy fontos tágabb kontextusba illeszkedik: Vogel az Oregon Shakespeare Festival felkérésére, a fesztivál *American Revolutions* című, az amerikai törté-

⁵ Brigitte DALINGER, „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*”: Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte (Bécs: Böhlau Verlag, 2010), 160, http://dx.doi.org/10.26530/OAPEN_437172.

⁶ Naomi SEIDMAN, „Staging Tradition: Piety and Scandal in *God of Vengeance*”, in Nanette STAHL, szerk., *Sholem Asch Reconsidered*, 51–62 (New Haven: The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 2004), 51, saját fordítás – Gy. O.

⁷ Joanna MANSBRIDGE, *Paula Vogel* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014), 1–2, saját fordítás – Gy. O.

nelem jelentős mozzanatait feldolgozó színházi projektjének részeként szerezte a darabot.⁸ Vogel művészetének toposzai, a (múltbeli) társadalmi normákkal és hatalmi rendszerekkel szembeni kritikus attitűdje nemcsak szerzői eszközként, hanem egy szélesebb társadalmi-kulturális önvizsgálat kontextusában értelmezendők.

Az *Indecent* Vogel legnagyobb sikere is az 1997-es *How I Learned to Drive* című drámája óta, amellyel 1998-ban Pulitzer-díjat nyert, és amely az amerikai színházi élet ünnepe, széles körben elismert alakjává tette,⁹ Vogel első, Broadway-bemutatót megérvő műve az *Indecent* lett: a premiért követően az előadást 2017-ben három Tony-díjra jelölték, melyből kettőt el is nyert (Rebecca Taichman rendezését és Christopher Akerlind világitástervezését díjazták).

Zsidó identitás és antiszemitizmus

Vogel az *Indecent* Broadway-bemutatója előtt készült interjújában beszélt arról, hogy az ő amerikai zsidó nemzedéke számára az antiszemitizmus volt a zsidó identitásokat leginkább formáló tényező.¹⁰ Ez a tapasztalat tükröződik az *Indecent* által felmutatott zsidó identitás megformálásában is, melyet meghatározóan alakít a többségi társadalom antiszemitizmusa. E folyamatot a lehető legjobban magának *A bosszú istenének* ellentmondásos, polarizált fogadtatása példázza: „a kis zsidó színmű igaz története”¹¹ az európai és amerikai antiszemitizmus és idegengyűlölet által terhelt kisebbségi lét epizódjait és a művészi alkotás korlátait mutatja be.

A bosszú istene kezdettől fogva problematikus mű az *Indecent* zsidó szereplői számára. A műalkotás tisztán esztétikai értékelésének pusztá lehetőségét újra meg újra háttérbe szorítja a társadalom nagyobb részétől várt/vártható antiszemita ellenreakciók megelőzésének igénye, mely részben a kényszeres öncenzúrát, részben a mű tartalmának kategorikus elutasítását eredményezi. (A mű körüli viták és konfliktusok ironikus módon mintegy a való életbe vetítik *A bosszú istene* főszereplőjének, Yekelnek az *Indecent*ben is elhangzó diktátumát az élet tisztas, megmutatható, „kóser”, és megvetett-megvetendő, „tréfli” aspektusainak éles szétválasztásáról.) Drámája első felolvasásakor Ascht a varsói zsidó írók szalonját vezető Isaac Peretz arra szólítja fel, hogy égesse el a kéziratot,¹² attól tartva, hogy a darab előadása csak antisze-

⁸ Uő, „Gestures of Remembrance in Paula Vogel and Rebecca Taichman’s *Indecent*”, *Modern Drama* 61, 4. sz. (2018): 479–500, 481, <https://doi.org/10.3138/md.61.4.0965>.

⁹ Uő, „Paula Vogel”, in Cheryl BLACK és Sharon FRIEDMAN, szerk., *Modern American Drama: Playwriting in the 1990s*, 121–148 (London és New York: Bloomsbury Publishing, 2018), 139.

¹⁰ Paula VOGEL, „INDECENT on Broadway | Paula Vogel on Jewish Identity”. *YouTube*, 2017. ápr. 26., hozzáférés: 2022.12.30., <https://www.youtube.com/watch?v=M9IVhUsed18>.

¹¹ Az *Indecent* alcíme: *The True Story of a Little Jewish Play*. Paula VOGEL, *Indecent* (New York, Theatre Communications Group. 2017), 9. A mű minden alább idézett részlete saját fordításban – Gy. O.

¹² Ez ráadásul nem Vogel invenciója, hanem az Asch visszaemlékezéseiben leírt epizód; Peretz ráadásul egy 1907-ben kiadott kritikában is bírálta Asch művét, mindenekelőtt a vallás nem valóságghű ábrázolása miatt.

mita támadásoknak szolgálna alapul. Nakhmen, az egyik fiatal író pedig egyenesen antiszemitizmussal vádolja Ascht *A bosszú istenének* szerinte negatív zsidóképe miatt.¹³ Peretz és Asch az *Indecent*ben megjelenített konfliktusában az önreprezentáció és a színház társadalmi funkciójának problematikája fonódik össze: nemcsak az ábrázolt alakok hitelességének kérdése meghatározó, hanem hogy *szabad és érdemes-e* ezeket az ábrázolásokat a nagyközönség elé tárni. Míg Asch realista és társadalomkritikus színházi eszmény mellett érvel, Peretz a didaktikus, erkölcsnemesítő irányzat híve, mely a közönség identitását csakis pozitív ábrázolásokon keresztül formálja (elhárítva egyben az antiszemita támadások lehetőségét):

ASCH: Azt mondta, szükségünk van egyetemes jiddis nyelvű színdarabokra.

PERETZ: Amik a népünket vitézként, hősként ábrázolják –

ASCH: Miért kéne minden zsidónak mintaképnek lennie a színpadon?!!

NAKHMEN: Prostitúáltként és kerítőként ábrázolod a népünket!

ASCH: De hát van, aki tényleg az!

PERETZ: Olajat öntesz az antiszemitizmus tüzére. Most nincs itt ennek az ideje.

ASCH: De mikor? Mikor lesz itt az ideje?¹⁴

Asch és íróársai vitája az elfogadható és elutasítandó zsidóábrázolásokról *A bosszú istene* amerikai bemutatójának kapcsán igen hangsúlyosan visszatér. Aschnak Peretz szalonjában feltett kérdésére, hogy miért kell minden zsidónak eszményképként megjelennie a színpadon, Silverman rabbi prédikációja ad fájdalmas választ. A darabot bíráló Silverman a „minta-kisebbség”¹⁵ problémáját hozza fel: az amerikai zsidó közösség csak úgy és akkor lesz a többségi társadalom számára elfogadható, ha az amerikai kivételesség ideológiájához igazodva véghez vitt kiemelkedő gazdasági-társadalmi sikereiken túl semmilyen negatív esemény vagy tevékenység nem köthető hozzá. Ennek érdekében azonban nemcsak a való életben kell minden elítélendő megmozdulást kerülni (a rabbi azzal kezdi prédikációját, hogy valahányszor az újságban büntettekről vagy kihágásokról szóló híreket olvas, mindig azért imádkozik, nehogy zsidó legyen az elkövető), hanem a művészetben is kerülni kell minden olyan ábrázolást, mely negatív képet ad a zsidókról. Érdekes kettősség azonban, hogy a varsói írókörrel ellentétben Silverman nem tagadja, hogy a zsidó diaszpórának éppúgy része az alvilág is, mint a „tisztas” körök, de a művészetben való megje-

¹³ Ez a kritikai szólam *A bosszú istene* tényleges, a zsidó közösségbeli recepciójában meghatározó elemmé is vált, lásd Nina WARNKE, „God of Vengeance: The 1907 Controversy over Art and Morality” in STAHL, *Sholem Asch*, 63–77. Magyar vonatkozásban: KELETI Márton, „A bosszú istene,” *Egyenlőség*, 1907. május 12., [melléklet], 2–4, 2.

¹⁴ VOGEL, *Indecent*, 19.

¹⁵ Az amerikai zsidóság mint mintakisebbség kialakulásáról lásd Jonathan FREDMAN, „Transgressions of a Model Minority”, *Shofar* 4. sz. (2005): 69–97, <https://doi.org/10.1353/sho.2005.0147>.

lenítésüket a fenti okok miatt Nakhmenhez hasonlóan ellenzi. Az antiszemita ellenreakciótól való félelem eredményeként Ascht a darab során többször is egyenesen azzal vádolják, hogy a keresztény antiszemiták pozíciójából szólal meg:

NAKHMEN: Ezt a színdarabot egy zsidógyűlölő zsidó írta!¹⁶

[...]

SILVERMAN RABBI: A magukat kereszténynek nevező ütődöttektől nem lepnek meg az aljas hazugságok – de hogy egy zsidó társam döfjön így hátba!¹⁷

A félelem azonban, mint látjuk, nem alaptalan: *A bosszú istenének* amerikai producere, Harry Weinberger beszámol azokról az antiszemita gyűlölködő levelekről, amelyeket az előadások után kap, s melyek az amerikai színpad „zsidó mocsoktól” való megtisztítását követelik. Az antiszemita levelek *A bosszú istene* köré fonódó perben törvényes megerősítést is nyernek: John McIntyre bíró ítélete, mely a tiszta, erkölcsös *amerikai* és a szexuális és morális értelemben is „fertőző” *keleti színművészetet* állítja szembe, tökéletesen mintázza azt az antiszemita retorikát, mely a (kulturális/vallási/etnikai jellegében) nemkívánatosnak tekintett közösségre a fehér, angolszász, protestáns és eltökélten heteroszexuális társadalmi rend bomlasztásának, megfertőzésének vádját olvassa:

MCINTYRE BÍRÓ: [...] New York polgárainak joguk van az erkölcsös, tiszta amerikai drámához. Itt az ideje, hogy a színjátszást megtisztítsuk a keleti egzotizmustól, szexuális fertőzöttségtől, és a családdal szembeni romboló magatartásától.¹⁸

A bírói ítélet szövege azért is kiemelendő, mert rámutat, hogy a rabbi által képviselt amerikai (nem mellesleg már asszimilálódott, tehetős és német, nem pedig kelet-európai származású)¹⁹ zsidó közösség álláspontjában nem egyszerűen prűderia vagy konzervativizmus mutatkozik meg. Vogel a mű körüli konfliktust nem egyszerűsíti le a „progresszív művész–konzervatív befogadói közösség” ellentétére, hanem érzékletesen, árnyaltan mutatja be a heves ellenreakciókat kiváltó társadalmi-politikai kontextust. *A bosszú istene* fogadtatása az egyre inkább feszült, fojtó honi és nemzetközi légkör hatását viseli magán: háttérében egyrészt az 1917 és 1921 közt Kelet-

¹⁶ VOGEL, *Indecent*, 20.

¹⁷ Uo., 52.

¹⁸ Uo., 58.

¹⁹ Az *Indecent* maga *A bosszú istene* körüli amerikai botrányt nem hegyezi ki a konzervatív felső-középosztálybeli zsidóság és a kelet-európai, alacsonyabb társadalmi és gazdasági pozíciót elfoglaló, még „idegen” új bevándorlók oppozíciójára – noha ez a szembenállás, ha nem is kizárólagosan, de hangsúlyosan jelen volt az 1923-as recepcióban. Lásd Harley ERDMAN, „Jewish Anxiety in »Days of Judgement«: Community Conflict, Antisemitism, and the God of Vengeance Obscenity Case”, *Theatre Survey* 40, 1. sz. (1999): 51–74, <https://doi.org/10.1017/S0040557400003276>.

Európában zajló pogromok állnak, másrészt pedig az európai zsidóság emigrációját segítő törekvés egy olyan korszakban, melyben az izolacionista amerikai kormány egyre szigorúbb kvótákkal korlátozza a kelet-európaiak bevándorlását (melyet Silverman maga is említ),²⁰ a „vörös veszedelem” első hullámában egyúttal belső ellenségként tekintve a már Amerikában tartózkodó baloldali kötődésű, kelet-európai zsidó bevándorlókra.²¹ Silverman és közössége szempontjából ebben a kontextusban *A bosszú istene* egyértelműen kártékony mű, mely nemcsak nem segíti elő, de kifejezetten hátráltatja az Európából bevándorló zsidók amerikai integrációját – a közösségi öncenzúra gesztusa az ő szemszögükből szükséges, legitim válasz az Asch-mű által megtestesített veszélyre.

Ugyanebben a kontextusban válik értelmetlen teherre Asch számára korábbi sikerdarabja, melynek sorsa (miként a darabot előadó társulat hányattatása is) immár hidegen hagyja. A pogromok utóhatását az American Jewish Joint Distribution Committee segélyszervezetének tényfeltáró útja során saját szemével tapasztaló Ascht egyre kínozza a vérengzések emléke, valamint annak a tudata, hogy az amerikai külügyminisztérium teljes érdektelenséggel szemléli az európai antiszemita megnyilvánulásokat. A súlyosan traumatizált szerző számára a darab deklaráltan mellékessé válik: új célja – az európai zsidóság megmentése – szempontjából egyszerűen lényegtelen alkotás. Asch már nem arra törekszik, hogy minél sokszínűbb képet adjon a zsidó társadalomról, hanem hogy a nem zsidó közönséget sikeresen meg tudja szólítani, empátiát keltve a zsidóság helyzete iránt, amit túlélésük zálogának tekint:

ASCH: Írnom kell valamit, ami megváltoztatja a keresztények rólunk alkotott képét – valamit, amiből megértik, hogy egy nép vagyunk, egy töről fakadtunk – vagy gyökerestül ki fognak minket tépni a földből, hogy őrmagunk sem marad.²²

²⁰ Az 1920-as években hozott emigrációellenes törvényekről, melyek elsősorban pontosan a kelet-európai zsidók kiszorítását célozták, lásd Cathy SCHLUND-VIALS, „Introduction: Perpetual Foreigners and Model Minorities: Naturalizing Jewish and Asian Americans”, in Uő, *Modeling Citizenship*, 1–19. (Philadelphia: Temple University Press, 2011).

²¹ A XX. század eleji „első vörös veszedelem” egyik csúcspontja az A. Mitchell Palmer legfőbb ügyész nevével elhíresült úgynevezett Palmer-razziatorozat (1919–20) volt, melynek során közel 10 000 személyt tartóztattak le. A razziák célpontjaként egyaránt szolgáltak a korban megalakuló kommunista és munkáspártok, illetve a nyilvánvalóan baloldali kötődésű, de pártnak vagy politikai mozgalomnak (főképp radikálisnak) nem tekinthető, kelet-európai bevándorlók által alapított szakszervezetek. A brutális rendőri visszaélések és amerikai polgárok tömegei ellen elkövetett jogsértések által jellemzett, nagy sajtóvisszhangot kiváltó razziasorozat nyomán végül „csak” 556 személyt deportáltak – köztük Emma Goldmannt. Regin SCHMIDT, „The Palmer Raids: Deporting Political Ideas”, in Uő, *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, 236–299 (Kopenhága: Museum Tusulanum Press, 2004).

²² VOGEL, *Indecent*, 58.

A darab a sors keserű fintoraként mutatja fel, hogy a végén, a holokauszt után (melynek során a Holt Társulatnak a lódzi gettóból deportált tagjait is meggyilkolják) és a McCarthy-korszak kezdetén Asch minden korábbi elképzeléséből kiábrándulva maga is azt az álláspontot képviseli saját színdarabjával szemben, melyet a mű elején társai vallottak: Peretz szavait visszhangozva azt javasolja *A bosszú istenét* újra angolra fordító és azt előadni tervező John Rosennek, hogy égesse el a kéziratot. (A párhuzam hatását erősíti, hogy ugyanaz a színész játssza Peretz és az idős Asch, illetve a fiatal Asch és Rosen szerepét.)

Asszimiláció és nyelvhasználat

Amíg *A bosszú istene* körül formálódó diskurzus hatásosan mutatja be az antiszemitizmus identitásformáló erejét, addig a nyelvhasználatnak az *Indecent*-ben újra és újra előkerülő kérdése érzékletesen világít rá a „sikeres” asszimiláció kevésbé erőszakos folyamatára, mely ugyanakkor elkerülhetetlenül bizonyos fokú identitásvesztéssel jár. Ennek a folyamatnak fontos aspektusa magának a megjelenésnek a homogenizálódása is, melyet remekül mutat be az amerikai szín elején előadott „*Vot ken you makh in America?*” betétdal: a zsidó emigránsok levetik a tradicionális öltözéküket és levágják a pajeszüket, igyekezve megszabadulni mindentől, ami addig zsidóként (és kelet-európai Másként) jelölte meg őket (mint a betétdal refrénjében elhangzik: „Amerikában a zsidó is úgy néz ki, mint egy gój”).²³ A ruházat vagy hajviselet kérdésénél sokkal markánsabb azonban a nyelvhasználat problémája, mely mind a lengyel, mind az amerikai zsidók körében meghatározó. Vogel színpadi utasításaival rendkívül tudatosan emeli ki az anyanyelv és az idegen nyelv ismeretének különbségét. A színpadi utasítások kitérnek arra, hogy az európai zsidó szereplők akcentus nélkül beszéljenek, amikor a szöveg szerint jiddisül szólalnak meg, azonban erős akcentussal szólaljanak meg, amikor angolul vagy németül kell társalogniuk (többen, mint például Lemml vagy maga Schildkraut, meglehetősen rosszul is beszélnek a nyelvet).

A társulat munkanyelve – a közép-kelet-európai zsidóság nyelve – a jiddis, Peretz és a köré gyűlt fiatal zsidó írók mind ezen a nyelven alkotnak: a jiddis nyelvű magasirodalom létrehozása a zsidó kultúra és identitás megerősítésének fontos eszköze. Asch drámaírói ambíciói azonban az anyanyelven való alkotás e paradigmáját is megkérdőjelezzik, a nyelvhasználatnak az amerikai környezetben kicsúcsosodó problematikájára mutatva. Míg Peretz célja a jiddis nyelvű, kizárólag a zsidó közönségnek szóló irodalom éltetése, Asch kifejezetten arra törekszik, hogy saját műve ne csak egy szűk közösségen belül legyen ismert:

PERETZ: A jiddis az anyanyelvünk. Mitológiánk, dalaink nyelve...

ASCH: Az utcáinké. A kanálisainké. A vágyunké.

²³ Uo., 31.

PERETZ: Minden nap végén, amikor hazajövök, megcsókolom a feleségem és bemegyek a dolgozószobámba. És a hét négy estéjén megpróbálok valamit a zsidó emberek számára írni. Talán ki sem jut ebből nappaliból, de legalább a miénk.

ASCH: Engem nem elégít ki, hogy két-három évente írjak egy kis verseskötetet, amit aztán felolvasnak az ön nappalijában. Nem szégyellem, arra törekszem, hogy a történeteinket minden színpadon, minden nyelven játsszák.²⁴

A bosszú istene amerikai bemutatója Asch számára e művészi egyetemességre való törekvésének megkoronázását jelenthetné: a tágabb diaszpórában nagy előrelépést jelent a színdarabnak a befogadó ország nyelvén való előadása a korábban kizárólag jiddis nyelvű előadásokkal szemben. Az angol nyelvű előadás lehetővé teszi a zsidó közösség olyan jelentős, széles körű közönséget elérő művészeti önreprézencióját, amelynek jelentőségét az amerikai társulat tagjai is pontosan érzékelik:

DOROTHEE: Mi vagyunk az első nemzedék, amelyik megkaphatja a szüleinktől még megtagadott lehetőséget: elmondhatjuk a saját történeteinket.²⁵

A jiddis mint közösségi és kultúrnyelv felváltása az angollal az amerikai identitás jóváhagyásaként szolgál, ugyanakkor jelentős problémákat is hoz magával a társulat számára. Tagjai a beilleszkedés reményében nevük angolosítására kényszerülnek (Reina/Ruth, Deine/Dorothee, Lemml/Lou) – a nyelv- és identitásváltás pedig magánéleti és szakmai konfliktusokat hoz magával. A New York-i, angol nyelvű ősbemutatón az addig Rifkelét játszó Reinát Schildkraut leváltja a szerepből, mert nem tud megfelelő kiejtéssel beszélni, és Schildkraut érvelése szerint ahhoz, hogy az angol anyanyelvű közönség szimpatizálni tudjon a mű főszereplőjével, szükséges, hogy magukhoz hasonlónak lássák, míg a többi szerepet alakító színész esetében elfogadható, ha erős akcentussal adják elő a szerepeiket. A kettős identitás sikertelen működtetése kelt feszültséget Reina és Dorothee kapcsolatában is: kettejük konfliktusa azzal oldódik fel, hogy újraegyesülésükkor a korábban szorgalmazott angol helyett ismét jiddis nyelven folytatják a beszélgetést, Dorothee egyenesen arra szólítja fel Reinát, hogy egymás közt már csak anyanyelvükön beszéljenek.

A társulat első generációs bevándorlói közt többen az új nyelvvel való küszködés nyomán ébredt frusztrációjuknak adnak hangot, hangsúlyozva, mennyire megalázó számukra a kommunikációs nehézségek élménye. Ilyen Lemml kitérése az Aschsal való beszélgetése folyamán:

²⁴ Uo., 19–20.

²⁵ Uo., 32.

LEMML: Semmi kedvem olyan országban élni, ami nevet azon, ahogy beszélek.²⁶

Vagy Esther börtönbeli megjegyzése:

ESTHER: Csupa amerikai lány volt. Nem minden szavuk volt szép, de tökéletesen beszélték a nyelvet. Lou, a fejemben olyan tisztán hallom azokat az angol szavakat... De amint kinyitom a számat, mintha Lengyelország porát érezném a torkomban.²⁷

Amikor Lemml kérdőre vonja Ascht, amiért nem jelent meg a bíróság előtt a társulat védelmében, Asch maga is arra hivatkozik, hogy élőszóban maga sem tudna jobban beszélni angolul, mint a nyelvet erősen törő Lemml, és ez komoly presztízsvesztéssel járna számára:

ASCH: Igazából soha nem ellenőriztem a húzásokat. Alig tudok angolul olvasni. Alig tudok angolul beszélni! Világirodalmi rangú szerzőként... – Nem sétálhattam volna be a bíróságra – az összes amerikai riporter elé –, kinevetnének! El tudod képzelni, mi lenne, ha csak kinyitnám a szám? Olyan lenne, mintha te szólalnál meg.²⁸

Az első generációs bevándorlók nyelvi problémáiból okulva a már angol anyanyelvűként beszélő ifjabb generációkat tökéletesen képviseli John Rosen, aki az 1950-es években újra angolra akarja fordítani Asch színdarabját. Rosen maga is zsidó származású ugyan, de az ő anyanyelve az angol, nem a jiddis (a 2017-es előadásban e szerepet játszó Max Gordon Moore nemcsak tökéletes, de már-már karikatúrisztikusan „helyes” amerikai kiejtéssel beszél). Nagyszülei anyanyelvét már idegen nyelvként kellett megtanulnia:

ROSEN: A nagyszüleim beszélnek jiddisül, de a szüleim –

ASCH: A szülei amerikaiként akarták felnevelni. Ismerős történet.²⁹

Az *Indecent* utolsó jelenetei nem csak az amerikai diaszpórában lezajló beolvadás szükségzerű veszteségein időznek el. Vogel megrázóan mutat rá arra a kulturális szempontból is felmérhetetlen veszteségre, melyet a zsidóság a holokauszt nyomán szenvedett el: a század elején még virágzó jiddis nyelvű irodalomnak már alig maradt

²⁶ Uo., 61.

²⁷ Uo., 53.

²⁸ Uo., 61.

²⁹ Uo., 75.

befogadója. Az Asch és Rosen közti jelenet elején a kivetített színleírást „(Már alig írnak jiddis nyelven. 1952.)”³⁰ Asch megállapítása követi:

ASCH: Mr John – vesztette már el a közönsége tagjait? Láta már őket kísértálni az előadása közepén?

ROSEN: Persze, a Yale-en folyton ez volt! A városi népség ott menekült a folyosókon...

ASCH: Én is vesztettem már el a közönségemet. Hatmillióan hagyták el a színházat.³¹

Vogel azonban nem a katasztrófális összeomlás képével zárja az *Indecentet*. A felmenői jiddis nyelvét és kultúráját „újrafelfedező” Rosen alakja maga is ellenpontozza az asszimiláció korábban felmutatott veszteségeit: a bevándorlók második/harmadik nemzedéke már visszaköveteli az asszimiláció folyamatában elvesztett kulturális értékeket. A mű zárata pedig az *Indecent* folyamán sokszor emlegetett „esőjelenet”: *A bosszú istene* második felvonásának központi eleme, Rifkele és Manke új egymásra találása, mely Asch emlékezetében éled újra – egészében, jiddis eredetiben csak itt, a mű legvégén jelenik meg. Asch drámája – és a jiddis nyelvű színjátás, amelynek számára írta – egy pillanatra ismét életre kel az *Indecent* színpadán.

A szexuális identitás kérdése

„Az első csók két nő közt a Broadwayn” – áll a zárójeles megjegyzés *A bosszú istene* mögött az *Indecent*nek az 1923-as Broadway-évadot bemutató feliratában,³² a történelmi pillanat dokumentálásával egyben Vogel művének létértelmét is rögzítve. Megkerülhetetlen a szexuális identitás ábrázolásának tárgyalása, mindenekelőtt azért, mert az *Indecent*ben *A bosszú istenét* érő támadások háttérben az antiszemitizmus mellett egyértelműen ott áll a homofóbia is, Peretz és köre elutasító viselkedésétől kezdve (Nakhmen a két nő szerelmi jelenetétől nem hajlandó folytatni a felolvasást) az amerikai sajtó recepciójáig.³³ Érdekes ugyanakkor a kettősség, melyet Vogel az európai és amerikai recepció, illetve a Provincetown Playhouse és a Broadway előadásainak fogadtatása közt ábrázol. Európában az 1907-es berlini premierről kezdve háborítatlanul turnézhat a társulat, és még a Greenwich Village-ben is látszólag

³⁰ Uo., 74. A szerző előírása szerint a jelenetcímeket, helyszín-meghatározásokat és a jiddis szövegrészek fordításait a nézők kivetítve látják.

³¹ Uo., 76.

³² Uo., 47.

³³ Ismét csak híven tükrözve az Asch-mű recepcióját: a New York-i sajtó *A bosszú istenéről* és a pererről írt riportjairól lásd Kaier CURTIN, „The First Lesbian Character Ever Seen on an English-language Stage”, in Uó, »We Can Always Call Them Bulgarians«: *The Emergence of Lesbians and Gay Men on the American Stage*, 25–42 (Boston: Alyson Publications, 1987).

zavartalanul játszhatják *A bosszú istenét*, azonban a producer a Broadwayre már csak erősen meghúzva hajlandó átvinni a művet. A Broadway-bemutató előtt a Rifkele és Manke szerelmi jelenetének eltávolítása miatt tiltakozó színészeknek Esther kegyetlen egyszerűséggel fogalmazza meg, hogy míg a belváros értelmiségi közönségének jól eladható a nők közti szerelmet középpontjába állító színdarab, addig a Broadway közönség számára a bordélybeli helyszín a legtöbb, amit még el tudnak fogadni, a leszbikus pár ábrázolása már botrányos. Lemml és Dorothee mindketten kikelnek az ellen, hogy az „esőjelenet” kivágásával gyakorlatilag a Rifkele és Manke közti szerelmi szálát is eltávolították a műből, eltüntetve az egyetlen pozitív mozzanatot *A bosszú istene* sötét világából: Manke az átírt verzióban kegyetlenül kihasználja a fiatal lány ártatlanságát.

Lemml érvel a legszenvedélyesebben a kivágott szövegrészek megtartása mellett, fontosnak tartva, hogy a társadalom legalsóbb rétegét bemutató mű szereplőket humanizáló, szimpátiával kezelő aspektusa megmaradjon:

LEMML: Isten ments, hogy a gójok azt higgyék, az utca hölgyei is emberek!
Isten ments, hogy a gójok azt higgyék, a zsidó hölgyek is emberként szeret-
hetik egymást!³⁴

A cenzúra és a kipattanó botrány a társulat számára személyes sérelemként hat: Vogelnek a mindenkori társulatot erősen idealizáló ábrázolása a Holt Társulatot toleráns, csaknem idilli közegként mutatja be, számukra nem e marginalizált társadalmi csoportok megjelenítése, hanem azok cenzúrázása erkölcstelen. A berlini próbák során Freida Niemann a leszbikusok létét és a leszbikus szerepet magától értetődőként kezeli (cserébe azonban a zsidók léte és életvitele az, ami teljesen idegen és rejtélyes számára), New Yorkban Dorothee és Reina kapcsolatát a társulat tagjai közül senki nem tekinti problematikusnak, Lemml a szerepével (és, mint azt a darab erősen sugallja, saját identitásával) küszködő Virginia McFaddent pedig azzal igyekszik vigasztalni, hogy a zsidó hit a katolicizmussal szemben nem tekinti bűnnek a homoszexualitást. A színésznők és a szerepek kapcsolata Vogel művében nem esetleges párhuzam: az *Indecent* keretei közt *A bosszú istene* mintegy menedéket nyújt előadóinak, rámutatva, hogy a leszbikus szerep a színésznőknek lehetőséget ad saját identitásuk felfedezésére, így például a színpadra életében először lépő Virginia számára az első, színpadon váltott csók után:

(*Virginia sírva fakad*)

VIRGINIA: Örökké színész akarok lenni. Örökké.³⁵

Vagy éppen identitásuk, saját érzelmeik kinyilvánítására:

³⁴ VOGEL, *Indecent*, 43.

³⁵ Uo., 41.

REINA: Ez a szerep lesz életemben az egyetlen, amelyben a színpadon is megmondhatom valakinek, akit szeretek, hogy szeretem.³⁶

Asch műve és a színház e keretek közt, mint Joanna Mansbridge kiemeli, „jelentésteremtő intézményként” funkcionál,³⁷ az emberi magatartás, önértelmezés és önértékelés alternatív (a társadalmi normákkal élesen szemben álló) lehetőségeit kínálja fel. *A bosszú istene* tehát „botránydarab” mivoltán messze túlmutató jelentőségre tesz szert.

Figyelemre méltó az is, ahogy Vogel a nők közti szerelmet kezeli az *Indecentben*, mind a társulat tagjai közti kapcsolatok, mind *A bosszú istenében* megjelenített szerelmi történetek tekintetében. Az *Indecentben* nem láthatunk igazán boldog kapcsolatot férfi és nő közt. *A bosszú istenéből* megidézett Sarah és Yekel házasságát az elnyomó erőszak határozza meg (a férj részéről), és bár Sholem és Madje Asch velük ellentétben jóval kiegyensúlyozottabb (és a kezdetekben még boldog) kapcsolatban él, a darab során házasságuk egyre feszültebbé válik, leginkább Asch európai útján elszenvedett, feldolgozatlan traumája miatt. Ezeknek a párosoknak az ellenpólusaként szemlélhető az amerikai társulat két színésznője, Dorothee és Reina, akik, noha rövid időre szakítanak, a társulat letartóztatása után kibékülnek: ez az egyetlen kapcsolat a színpadon, ami *happy endinggel* végződik.

A bosszú istene idealizált szerelmespárjára az *Indecent* társulata is csodálattal tekint (az „esőjelenetet” Schildkraut a *Rómeó és Júlia* erkélyjelenetéhez hasonlítja);³⁸ kicenzúrázását súlyos veszteségként és a darab szellemiségének megsértéseként élik meg. Vogel a társulat perében tanúként beidézni kívánt, egy jelenet erejéig felbukkanó Eugene O’Neill szájába adja azokat a szavakat, amelyekkel a két nő önzetlen, tiszta szerelmének hatását jellemzi *A bosszú istenének* nyomasztó, korrupció világában:

O’NEILL: [Asch] olyan művet alkotott, amely az emberi züllöttség sötét, sötét ködébe burkol minket: aztán meg, akár egy világitótorony, ott az a két lány... Erre a jelzőtűzre emlékezni fogok.³⁹

Vogel jelentős hangsúlyt fektet arra, hogy ez a „jelzőtűz” az első jelenettől fogva lobogjon az *Indecentben*: az „esőjelenet” újra és újra *A bosszú istene* kiemelt jelentőségű és értékű epizódjaként jelenik meg a műben. A nyitójelenetben a Holt Társulatot bemutató Lemml az első, aki az „esőjelenetet” életre hívja, s azt *A bosszú istenével* közös élettörténetének kezdőpontjaként jelöli meg:

³⁶ Uo., 34.

³⁷ MANSBRIDGE, „*Gestures of Remembrance*”, 489.

³⁸ VOGEL, *Indecent*, 37.

³⁹ Uo., 56.

LEMML: Egy történetet szeretnék elmondani önöknek... Egy színdarabról. Egy színdarabról, amely megváltoztatta az életemet [...]. Ezzel a pillanattal kezdődik minden – emlékezzenek erre: (*Lemml a társulat két, egymást átölelő női tagjára mutat.*)⁴⁰

A jelenet itt még szöveg nélkül, vezérmotívumaira – egy rövid, hegedűn előadott dallamra és a két nő egymásba kapaszkodva táncoló alakjának látványára – lecsupaszítva kerül színpadra. A Peretz-körben a felolvasás során az „esőjelenet” nemcsak egyike az elhangzó töredékeknek, hanem fordulópontot jelöl Asch darabjának megítélésében. Amíg a bordélyt és a kerítő alakját az író társak cinkos jókedvvel fogadják, a két fiatal nő közti erotikus vonzalom már nemtetszést vált ki: az addig Mankét alakító Nakhmen nem hajlandó tovább folytatni a felolvasást – azonban a hangos tiltakozás ellenére is mindenkit elvarázsol a szöveg ereje. Az „esőjelenet” első (még angol nyelvű) szöveges színpadi megjelenítésére majdnem az *Indecent* legvégéig kell várni: ez lesz egyben *A bosszú istenéből* megjelenített epizódok közül a leghosszabb a mű során (noha Vogel meglehetősen lerövidíti és összesűríti a szövegét). A Holt Társulat történetének utolsó állomása ez: 1943-ban a lódzi gettó helyszínén a padlásterben titokban játszó színészekre a jelenet drámai csúcspontján törnek rá, hogy deportálják őket. A brutálisan félbeszakított „esőjelenet” azonban elkíséri a „végtelenül hosszú sorban” várakozó Holt Társulatot. A jelenetben kivetített helyszínleírás nyomasztó sötétségében az első váltást a szélirány megváltozása jelenti: a tábor füstje helyett a mezők illatát sodorja feljűk. A leírás szövege itt egyértelműen az „esőjelenet” néhány perccel korábban elhangzó sorát⁴¹ idézi fel:

Egy elképzelhetetlenül hosszú sor
A füst és hamu szaga üli meg a levegőt
Aztán megváltozik a szélirány [...] *A társulat a mezei fű illatát érzi.* Lemml
lehunyja a szemét. Kíván valamit. [...] Lelki szemei előtt... Rifkele és Manke
kitörnek a sorból. Megmenekülnek.⁴²

A fikció, illúzió és képzelet szintjeit egymásra csúsztató szövegrész sűrű szövetségében Rifkele és Manke már nem „csak” a *queer* lét szabad megélésének jelképeiként léteznek az *Indecent* világában: Lemml fohászával Vogel a túlélés szimbólumaivá avatja őket. (Ezt a jelenetet követi Asch és Rosen már elemzett dialógusa, nyomatékosítva Vogelnek a kulturális túlélésre helyezett hangsúlyát: *A bosszú istene* – még ha angolul és szerzője által megtagadva is – fennmarad, túlélve az őt korábban éltető Holt Társulatot.)

⁴⁰ Uo., 10.

⁴¹ Vogel szövegváltozatában: „Manke: Olyan az illatod, akár a mezei fű.” (Uo., 71.)

⁴² Uo., 73–74, kiemelés tőlem – Gy. O.

Az „esőjelenet” zárja a művet, keretbe foglalva az előadást. A kivándorlásra készülő Ascht Lemml szelleme állítja meg. Találkozásuk révén Asch emlékezetében elevenedik meg újra a jelenet, a mű során először eredeti, jiddis nyelven. A tavaszi esőben felszabadultan, túlradó örömmel táncoló Rifkele és Manke alakja több, mint az előadás kezdetén már látott kép megidézése: a két nő szerelmi jelenete felemelő, felszabadító pillanat, mely ismét a színpadra vonja a Holt Társaságot, és szimbolikusan feloldja a haraggal elváló Asch és Lemml konfliktusát. Amit Vogel műve záróképében felmutat, az Joanna Mansbridge szavaival „hiányos öröm” a „teljes szenvedés” után⁴³ – ez a hiányos öröm azonban mégis ünnep: Rifkele és Manke tiszta szerelmének, Asch művészetének, a jiddis nyelvű színháznak és a zsidó kulturális továbbélésnek az örömnépe. A zárójelenet nyomatékosítja, hogy az *Indecent* szelmidézése nem pusztán egy már kuriózumnak számító szerző és műve iránti bogaras szenvedély megnyilatkozása, hanem dacos, transzgresszív gesztus, mely nem hajlandó Ascht és a szellemiségében 2017-ben (és 2023-ban)⁴⁴ is fájóan aktuális *A bosszú istenét* átadni az enyészetnek.

⁴³ MANSBRIDGE, „*Gestures of Remembrance*”, 494.

⁴⁴ Ennek a tanulmánynak a lezárásakor, 2023 januárjában a floridai Jacksonville egy rangos gimnáziuma, a Douglas Anderson School of the Arts tiltotta be Vogel művének iskolai produkcióját „a diákokból álló szereposztás és közönség számára helytelen szexuális dialógusokra” hivatkozva, noha az előadásban résztvevő diákok mind szülői engedéllyel rendelkeztek. A szülői és diákközösség e döntést kritizáló tagjai szerint az iskola vezetősége a 2022 októberében bevezetett, „Don't Say Gay” néven elhíresült törvénytől tartva döntött így, mely határozott instrukciók nélkül korlátozza a szexuális és nemi identitásokkal kapcsolatos, „az életkornak nem megfelelő” iskolai diszkussziót. A. A. CRISTI, „Paula Vogel's INDECENT Canceled By Jacksonville School Board; Students Speak Out”, *BroadwayWorld*, 2023. jan. 6., hozzáférés: 2023.01.09., <https://www.broadwayworld.com/article/Paula-Vogels-INDECENT-Canceled-By-Jacksonville-School-Board-Students-Speak-Out-20230106>.

Szemle

„S KI TUDJA, KI TÉVEDETT”?

– TAKÁTS József. *Átrendeződések: Kritikai írások*. Budapest: Kalligram Kft., 2022, 200 oldal –

LAPIS JÓZSEF

Sárospataki Református Hittudományi Egyetem
tudományos munkatárs

lapisjosef@gmail.com

ORCID 0009 0002 2843 3142

- Takáts József (elsősorban a 19. századot érintő) irodalom- és eszmetörténeti kutatásai mellett rendszeres szemlélője a kortárs irodalom alkotásainak, kritikusa irodalomtudományos munkáknak is. Ez utóbbi tevékenységéhez kapcsolódóan megjelentetett könyveiben¹ a közreadott bírálatok, esszék és egyéb műfajú írások mellett rendre találunk a kritikairás mikéntjével foglalkozó úgynevezett metakritikai szövegeket is – amiként szívesen foglalkozik az irodalomtörténet-írás módszertanával, úgy jól érzékelhetően fontosnak tartja, hogy időről időre a kritikusi tevékenység elvi-személeti, stílári és metodikai kérdéseire is reflektáljon.

Az írások műfajisága is több ízben reflexió tárgya Takátsnál. 2016-os *Elmozdulások* című kötetében írja, hogy

[t]öbb évvel ezelőtt azt vettem észre, hogy kritikusként szinte csak két műfaj (megszólalási mód) áll a rendelkezésemre, ha valamilyen témáról írni szeretnék: a szaktanulmány és a könyvkritika, holott e kettőnél jóval több értekező prózai műfaj létezik. [...] E műfaji egyszerűsödésnek oka is, következménye is, hogy a forma szempontja háttérbe szorult a kritikai írások megalkotásakor, olvasásakor és bírálatokor, tovább távolítva egymástól a szépirodalom és az értekező próza tartományait. Szaktanulmányon és könyvkritikán túli értekező műfajokat kezdtem tehát keresni, kipróbálni; eltérő formákat, más- és másféle beszélőt igénylő írásmódokat. E könyv [...] cikkei hét (vagy több) műfajba

¹ Mindenekelőtt: *Kritikus minták. Bírálatok, előadások, esszék, tanulmányok* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2009; *Elmozdulások: Irodalomkritika* (Budapest: Osiris Kiadó, 2016), valamint a jelen kötet.

tartoznak: van köztük naplójegyzet, esszé, előadás, kritikai tanulmány, bírálat, feuilleton és úti levél.²

Az *Elmozdulások*-kötetnek minden említett sokszínűsége ellenére az alcíme az, hogy *Irodalomkritika, s ez* jelzésértékű a tekintetben, hogy a megfogalmazott leíró-bíráló észrevétel az értekező műfajok formai redukciójával kapcsolatban együtt jár azzal a törekvéssel, hogy Takáts maga tágítsa az irodalomkritikai műfaji-formai kereteit, illetve szembemenjen az egyszerűsödés tendenciájával (s természetesen a kötet főcímét is olvashatjuk e törekvés felől).

Az a belátás, hogy a kritikai tevékenység nem zárható be a szigorúbban vett kritikai műfajok közé, több szövegében felbukkan. *A kritikus mint kritikus* című, meglehetősen nagy hatástörténettel bíró, az 1996-os kritikavita egyik alapszövegevévé vált dolgozatban³ például ekként fogalmaz:

Én úgy gondolom, hogy a kritikus tevékenysége közelebb áll a szerkesztőéhez, mint az irodalomtudóséhoz, ugyanis míg az előző két tevékenységben döntő mozzanat az értékelés, addig az utóbbiéból akár el is maradhat, s az elmúlt évtizedek néhány nagy irodalomtudományi irányzatában az értékelés mozzanata gyakran csak perifériális szerepet kapott. Sokakkal ellentétben én ezt nem tartom hiányosságuknak.⁴

Később még hozzáteszi: „Az értékelés nem választható le arról a világról, amelyben élünk, sem az egyes gyakorlatainkról.”⁵ Ez alapján úgy tűnik, hogy Takáts számára a kritikai munkában az értékelés mozzanata a specifikáló jelleg, azaz amely tevékenységben ez a döntő jellemző, az áll közelebb a kritikai formához, míg ahol ez nincs meg, vagy kevésbé lényeges, az áll tőle távolabb. Ezt a megfontolást elfogadva a kritikai létmód egyik értelmezéseként természetesen lehetséges vitatkozni is ezzel a koncepcióval, illetve más prioritásokat állítani a középpontba. A szerkesztés és a kritikairás között például az bizonyosan különbség, hogy míg utóbbi már alapvetően lezárt és kész, megjelent termékekkel foglalkozik, addig a szerkesztő még potenciálisan alakuló, a megjelenés pecsétjével el nem látott alkotásokkal (kéziratokkal) dolgozik, így bár kétségkívül döntést is hoz a megjelentetéssel kapcsolatban, s ekként értékel is, de másként tekint annak anyagára, mint amikor egy kritikus találkozik egy alkotással. A szerkesztő még a létrejövésben, tulajdonképpen a poiészisben válik vagy válhat befogadójává és társalkotójává a műnek, általában még a történő

² TAKÁTS, *Elmozdulások*, 263.

³ *A kritikus mint kritikus* eredetileg előadásként hangzott el az 1995-ös pécsi JAK Tanulmányi Napokon. Írásos változatban a *Jelenkor* 1996/1-es számában jelent meg (67–74), majd a *Kritikus minták* című kötetben (15–27). Az esszé részleteit a *Jelenkorban* megjelent változatban idézem.

⁴ TAKÁTS, „A kritikus mint kritikus”, in TAKÁTS, *Kritikus minták*, 67.

⁵ Uo., 68.

alkotás folyamatában olvassa és reflektálja azt, s az esztétikai élvezet a mű létrehívásáé – ezzel szemben meglátásom szerint a kritikusi tevékenység alapja az aiszthészis, amely receptív hozzáállás, az érzéki befogadás és a műalkotással való aktív párbeszédbe lépése (ez a társalkotás egy másik módja: részvétel a megértési folyamatban történő jelentésalakulásban). Ha a kritikai tevékenység leírásában az értékelés mozzanatát nem priorizáljuk, hanem annak csak egy elemeként fogjuk föl, illetve a kritikai gyakorlatot a művel való professzionális és reflektált párbeszédbe lépés egyik módjaként gondoljuk el, ahol a tét inkább a mű és saját magunk megértése és újraértése, akkor a kritika az irodalomtörténet-íráshoz áll közelebb. Annál is inkább, mert Takáts javaslatát követve a kiterjesztett kritikai formák és tevékenységek között mindenképpen ott van az irodalomtörténészé, amely szelekcióival, a folyamatszerűségében alakuló kánont (nem feltétlenül direkt módon, de közvetetten mindenképp) érintő értelmezéseivel, súlypontozásaival, magával az értelmező munkával, a mű(vek) nek az irodalomtörténeti folyamatokban való elhelyezésével tesz látens, de akár markáns értékelő gesztusokat. Ha például valaki Dsida Jenő és Radnóti Miklós líráját egymás mellett, hasonló poétikai megoldásokat kimutatva vizsgálja egy tanulmányban, akkor látens módon sugallja a két írásművészet hasonlóértékűségét is, illetve Dsida irodalomtörténeti helyének kimondatlan felülvizsgálatát is. Továbbá ha például valaki Kemény Zsigmond és Szilágyi István történelmi regényeit veti össze vagy Kosztolányi Dezső és Darvasi László (Szív Ernő) rövidprózáit, ezekben a gesztusokban mindenképpen van értékelő mozzanat is (a tanulmány retorikai karakterétől is függően látens vagy akár manifeszt módon). Természetesen nem gondolom azt, hogy Takáts József ne tartaná lényegesnek akár a kritikai tevékenység műértelmező feladatát, akár az irodalomtörténeti munkákban ott lévő értékelő jelleget (hiszen írásai mindkettőt megvalósítják), pusztán a kritikai tevékenység elhelyezésével kapcsolatban igyekeztem néhány kiegészítő észrevételt tenni.

A jelen írásom tárgyát képező kötetben szereplő, eredetileg a *Jelenkor* 2021. októberi számában megjelent *Kritikus eljárások* című esszéjében is szóba hozza azt, hogy kritikai mozzanatot „sokféle irodalmi tevékenység magában foglal, különösen a szerkesztői munka”. Vagy például „irodalmi rádióműsorok készítése, a nyilvános irodalmi beszélgetések vezetése, az irodalmi konferenciaszervezés is”. (Ezzel maradtalanul egyet is tudok érteni.) „Nem [...] azonosítanám a kritikai munkát a bírálatírással. A szó szoros értelemben vett kritika csak egyike a kritikai műfajoknak.” Sőt, teszi hozzá, Németh Andor és Balassa Péter véleményére támaszkodva, hogy talán „a kritikus igazi tevékenysége nem is a bírálatírás, hanem a bábáskodás: a készülő irodalmi alkotások világra segítése egy-egy jelentős író mellett állva” (10). Ez utóbbi megfontolás *A kritikus mint kritikus* már idézett, a kritikai munkát a szerkesztői tevékenységhez közelítő megállapításhoz is kapcsolódik, ám már nem teljesen az értékelés mozzanatát helyezi előtérbe, hanem a fentebb általam szóba hozott poiésizst: megkockáztatom azt az észrevételt, hogy innen nézve a (jelentősebb) kritikusok fő erénye a remekművek létrejöttének előkészítése, támogatása. A kritikai tevékenység ebből a nagyobb távlatból nézve válhat igazán a kultúra javára.

A *Kritikus eljárások* azonban szigorúan az írásos kritikákkal, azok „alakítási módjaival” és „retorikus eljárásaival” foglalkozik, nem „kritikusi világnézetekről és elvekről” ír benne a szerző. Ez utóbbi szempontrendszer inkább a korábbi dolgozatnak, *A kritikus mint kritikusnak* volt tétje. Ám mivel annak az előadásnak, mint utaltam rá, valóban kiterjedt hatástörténete lett a rendkívül polemikus kritikavita idején, illetve későbbi reflexiók tárgyává is vált,⁶ ezért a továbbiakban az ott vázolt és a vitában több körben kifejtett problémakörökkel kevésbé foglalkozom. A vita egyik fő kérdése – az elméletnek a kritikairói gyakorlatban betöltött szerepe – azonban érintőlegesen a *Kritikus eljárásokban* is előkerül, amikor a kritika szótárának elavulásáról esik szó. Takáts Bényei Tamás egyik recenziójának belátását idézi, amelynek tapasztalata szerint a (szövegközeli) műértelmezések hosszabb távon is elevenebbek tudnak maradni, míg a markánsabban elméleti szövegek hamarabb válnak „múzeumi kegytárgyakká”.⁷ Majd így folytatja:

Nem tudom, általánosítható-e ez a megállapítás; nem biztos, hogy minden filozófiai vagy irodalomtudományi iskola szótára hasonló módon megy ki a divatból. De a szakzsargon használatának, úgy tűnik, lehetnek hosszútávú kockázatai. Kritikák, amelyek irodalomelméleti iskolájuk fogalmainak színe elé idézik a műveket, az idő elteltével muzealizálódhatnak. Persze lehetséges, hogy más bírálatok más eszközök – mondjuk tarka metaforikus stílusuk – miatt járhatnak ugyanígy. A kritika viszonylag gyorsan avuló műfaj, s nem könnyű általánosságban megmondani, mi is óvja meg mégis az elavulástól egy-egy darabját. (16.)

Takáts szövege, mint látjuk, több szempontból bizonytalan a kritikai(-elméleti) szótárak elavulását illetően: egyfelől megengedi, hogy lehetnek időtállóbb diskurzusok, másfelől azt is elismeri, hogy egy valamilyen módon egyénített stílus szintén veszíthet élő jelentésségéből. Bényei Tamás egyébként nem kritikakötetről, hanem egy irodalomelméleti és -történeti tanulmányokat összegyűjtő könyvről (Bonyhai Gábor összegyűjtött munkáiról) írt (a legmaradandóbbnak ítélt dolgozatot például „monográfia-terjedelmű elemzés”-nek nevezi). Ez abból a szempontból tanulságos

⁶ Például: BEDNANICS Gábor, „Kihez s ki szól? A kilencvenes évek értekező prózájáról”, *Alföld* 51, 12. sz. (2000): 75–84; SÁRI B. László, *A hattytű és a görény: Kritikai vázlatok irodalomra és politikára* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 196–236.

⁷ A „múzeumi kegytárgy” kifejezést a Bényei-kritikából idézi Takáts (15–16). Bényei Tamás Bonyhai Gábor kötetéről írott bírálat az *Élet és Irodalom*, 2000. július 7. számában jelent meg, és a vonatkozó passzus így hangzik: „Különös dolog, hogy Bonyhai Gábor hihetetlen tudásról és nagyfokú eredetiségről tanúskodó tisztán elméleti szövegei ma is érdekesek ugyan, de másképpen, mint az elemzések. Talán azért, mert a primér szövegeket elkerülve teljesen a korabeli elméleti-bölcséleti nyelvből táplálkoznak, mindenesetre úgy tűnik, mintha az általánosabb igényű, tisztán elméleti szövegek hamarabb válnának múzeumi kegytárgyakká (amelyeknek némileg kultikus tisztelete, kiállítása és tanulmányozása természetesen feladatunk).”

lehet számunkra, hogy amennyiben a kritikai nyelvhasználat időtállóságán gondolkodva releváns összevetési szempont lehet az irodalomtörténeti tanulmányok „szótára”, ez mégiscsak a kétféle szövegtípus és diskurzus (a bírálat és a kritikai recepció, illetve tanulmány és a történeti feldolgozás) közelállóságát erősíti. Ami az idézetben leginkább megüti az olvasót, az azonban nem ez, hanem az alábbi mondat: „A kritika viszonylag gyorsan avuló műfaj, s nem könnyű általánosságban megmondani, mi is óvja meg mégis az elavulástól egy-egy darabját.”

Úgy gondolom, hogy Takáts József számára ez a kérdés nem jelentéktelen, s a *Kritikus eljárások* gondolatmenetének több pontján is ott dolgozik a háttérben a kritikai műfaj maradandóságának kérdése. Például az egyik eljárást, a címadást – annak típusait – vizsgálva fölmerül, hogy melyik cím lesz emlékezetes, s hogy egyáltalán lényeges-e ez: „Valójában nem könnyű emlékezetes címet adni a bírálatoknak. [...] De talán nem is olyan fontos az emlékezetes cím” (12). A „túlzás” kritikus eszközéről szólva pedig ekképp fogalmaz: „Az efféle [kihívó, markánsan túlzó – L. J.] gesztus persze idővel megkopik. [...] Ám a hasonló megemelő gesztusoknak a maguk idejében kell hatást elérniük. A túlzás (a méltató és a lesújtó is) legitim kritikus eszköz, amelyet vélhetően csak ritkán érdemes alkalmazni.” (13.) Majd:

A túlzás [...] eszközehez nyúltak mindketten (eltérő retorikus megoldással), hogy olvasóik elé tárják a szokásoson túllépő értékelésüket. Nem értettem egyet velük, de hatásos volt az eljárásuk és emlékezetes a kritikai gesztusuk. S ki tudja, ki tévedett, ők vagy én? A kritikus mérséklet csak hosszabb távon tud érvényesülni, rövidtávon nem. (13.)

Alapvetően a kritikai műfaj(ok) rövid és hosszú távú hatásának kérdéséről van itt szó. Amikor Takáts úgy nyilatkozik, hogy „a kritika viszonylag gyorsan avuló műfaj”, abban természetesen saját elsődleges kritikai személete mutatkozik meg rejtetten, tudniillik hogy elsősorban azért avulhat gyorsan, mert szerepe inkább az értékelésben, s kevésbé az értelmezésben van. Bár a „túlzás” retorikai gesztusának erőteljesebb fényében a probléma élesebben látszik, s Takáts a „kritikus mérséklettel” hozza mindezt összefüggésbe, alapvetően arról van szó, hogy egy esztétikai *ítélet* – legyen az pozitív vagy negatív irányultságú – valóban jobban ki van téve az idő múlásának, valóban rosszabbul öregedhet, mint egy esztétikai olvasat. Az értékelésben könnyebb *tévedni*, mint az értelmezésben. (Bár e szétválasztást természetesen magam sem tartom: minden hiteles értékelés előfeltétele a valamilyen szintű értelmezés.) Számomra úgy látszik – számos kortárs szerző recepciójának áttekintése után –, hogy a poétikai és hatástörténeti szempontokat mérlegelő, a művel mélyebb párbeszédet létesítő, erős értelmezői ajánlatokat tevő kritikák maradandóak és időtállóak, nem avulnak el – tulajdonképpen függetlenül értékelő karakterüktől. A markáns értékelő mozzanatok – köztük a „túlzás” eszköze – ugyanakkor szándékszerűen rövid távú hatásra törnek: legyen bár céljuk az olvasói orientálás, a kortárs mezőnyben színvo-

nal alapján történő elhelyezés vagy valamiféle vita provokálása, közvetlen hatást szeretnének elérni. Amikor József Attila leírja Babits-kritikájában, hogy „nyelvünknek ennél rutabb, szutykosabb, *tehetetlenebb* és alantasabb mozdulatát még nem vettem fülembe”, az természetesen komolyan vehetetlen mint esztétikai ítélet: nagyon nehéz elképzelni, hogy Babits Mihály költeményénél rosszabbat József Attila soha nem olvasott. A közvetlen hatás kiváltásának provokatív gesztusa érvényesül itt, s egyetérthetünk Takátszal abban, hogy az ilyen erőteljes túlzást „csak ritkán érdemes alkalmazni”.

Amikor Takáts egy újabb erős állításában úgy fogalmaz, hogy „jó méltató kritikát nehezebb írni, mint jó levágó kritikát” (14), e mögött is az a belátás állhat, hogy a „jó” kritika inkább a nagy hatású, emlékezetes, semmint a csendes, mérlegelő, de adott esetben hosszabb távú hasznossággal bíró szöveg. A kritikus eljárások legtöbbször elhelyezhető a gyorsabb hatáskeltés és a hosszabb időállóság tengelye mentén – talán az a legbravúrosabb kritika, amely képes mindkét tapasztalatban részesíteni olvasóját: figyelemfelkeltő módon elvégzi közvetlen feladatait, ugyanakkor a művel elmélyült párbeszédbe lépve, azt releváns kontextusokba helyezve történeti szempontú érvényességgel is bír. Amikor azt olvassuk Takátsnál, hogy „[a] kritika általában keresi a vitaszituációt”, akkor inkább a közvetlen hatás kiváltásának (valóban legitim) feladata érdekében jár el; amikor a „balanszírozás eljárásairól” ír, „az óvatos kritikusok bölcsességéről”, illetve arról, hogy „az élénk kerülő új alkotások többsége nem remek- és nem fércmű, hanem e két végpont közé esik”, akkor viszont inkább a hosszabb távú elhelyezés területén járunk (17). „Az új nyakon csipésének” vágya, „az új tendencia megragadásának kritikusai késztetése” (21, kiemelés az eredetiben) ugyanakkor mindkét cél elérését szolgál(hat)ja: izgalmas és figyelemfelkeltő, ha a kritikus jelenkorunk, kortárs kultúránk valamilyen sajátos, különleges értelmezhetőségére bukkan a műben, s akár vitát is kiválthat – ugyanakkor ez a törekvés a hosszabb távú irodalomtörténeti folyamatok alakulása szempontjából is tényezővé válhat.

A *Kritikus eljárások* című dolgozat fontos, a kritikaírás módszertanával foglalkozó kurzusokon is remekül hasznosítható szöveg, hiszen gazdag és szórakoztató, egyben tanulságos példatárral mutatja meg a különböző fogásokat, szövegalkotási módokat (a cím és a nyitány, illetve zárlat szerepe; a tézis helye; a túlzás eszköze; a gúny és a szerző célponttá válásának esete; a „levágó” és a „méltató” kritika; a bírálatok kontextusai, értelmező hátterei, a művön túlmutató szempontjai; stílus; esztétikai és világnézeti értékelés különbsége; a jövő és jelen értékelése; stb.). Az *Átrendeződések* című könyv kritikáiban érdekes volt megfigyelni, hogy egy-egy bemutatott „eljárás” miként köszön vissza Takáts szövegeiben. Az úgynevezett „jellemzésátvitel” eszközével – amelynek szellemében „a kritikus átveszi tárgyalt írója jellemzését” (20) – él például *Az Ariostodobbantó* című írás:

Lehet, hogy amíg kötelező olvasmány volt, a *Toldi szerelme* is úgy járt, mint az Umberto Eco emlegette Manzoni-regény: „A tizenkilencedik századi olasz irodalom mesterműve Alessandro Manzoni *A jegyesek* című regénye. Az olaszok szinte mind utálják, mert az iskolában kötelező olvasmány volt.” (25.)

Bár jómagam a „jellemzésátvitel”-t meglehetősen kétséges eljárásnak tartom, reflektált és kibontott alkalmazása – ahogyan itt Takáts is teszi – érdekes belátásokat tehet lehetővé, összevetéseket indíthat el – a hasonlóság jelzése mellett a szükséges különbségtételek elvégzésével. Ugyanebben az esszében a 19. századról szóló kitekintő eszmefuttatás, illetve az abból induló fejtegetés, továbbá a magyar irodalom fantasz-tikumhoz való viszonyának jellemzése ahhoz az eljáráshoz kapcsolódik, amelyről korábban azt olvassuk, hogy „az igazi kritika sokszor a művön túlra is irányul: a kultúra állapotának, mozgásainak az értékelése is” (15). Ez olyan általános, szintén a vizsgált tárgyon túlmutató következtetésekre ad módot, mint itt Nadas Péter esetében: „Olykor egy-egy jelentős író képes bővíteni saját irodalma formáinak, észjárásainak, stílusainak, hanghordozásának repertoárját.” (29.) A gondolatmenet eztán azzal játszik el, hogy mi történhetett volna másképp, hogyan alakulhatott volna eltérő módon a magyar irodalmi hagyomány, ha a *Toldi szerelme* bír az *Orlando furioso* felszabadító-felforgató jellegével – ez természetesen csak játék, hiszen épp azt állapítja meg végül, hogy az adott „alapanyagból nem lehetett *Orlando furiosót* írni, csak *Toldi szerelmét*” (30). Azt már csak én teszem hozzá, hogy ebben a fiktív hagyomány- és hatástörténeti játéktérben milyen izgalmasok az olyan írói kísérletek, amelyek ténylegesen létrehoznak egy szintén fiktív „mi lett volna, ha” művet: ilyen grandiózus kísérlet volt Weöres Sándor *Psychéje* is.

A *gyűjtőlencse* című, Esterházy Péter életművéről szóló esszé felütése szintén egy „kritikus eljárást” idéz meg, mégpedig a távlatosabb felvezetéssel indító, tézisszerű nyitányt, illetve az erőteljes értelmezői háttér megjelenítését: jelen esetben a „protestáns” és „katolikus” írásmód különbségének felvázolását (Esterházyét értelemszerűen inkább a katolikushoz sorolva). Egyébiránt az Esterházy-esszé egésze is alapvetően az életmű különféle keretezéseinek feltérképezését hajtja végre, e keretezések sikerességén gondolkodva el, de tulajdonképpen hasonló történik *Az inga visszaleng* – *Elbeszélőpróza a kétezres években* című írásban a posztmodern és az (új)realista diskurzusok elemzésekor is. Az újrealista írásmód(ok) mibenlétének, különbségeinek, trendjeinek kérdése szervezi a kötet több bírálatát is – akár Kun Árpád könyvének, akár Tompa Andrea *Omertájának*, akár Oravecz Imre regénytrilógiájának olvasatára gondolunk.

Kukorelly Endre *Porcelánbolt* című irodalmi reflexióinak bírálata azzal a gesztussal él, hogy „az ötszáz oldalas könyv” „első százegy oldalát” fogja részletesen tárgyalni és olvasni – nem abból az okból, mert a többi érdektelen volna, vagy ne inspirálna akár vitázó, vitaképes gondolatokra, hanem mert az avantgárdról, neo-avantgárdról szóló első rész az, amely egyrészt Takátsot elsődlegesen foglalkoztatja, másfelől ezt tartja a kötet fő súlypontjának. Talán részemről is megbocsátható, ha

jelen esetben magam is hasonlóan jártam el, s a kritikaírásról, a kritikai tevékenységről szóló részhez, problémakörhöz fűztem elsősorban észrevételeket. Részben szintén a személyes érdeklődés és tét, részben a súlypontozás miatt: az *Átrendeződések* kötetnek, de az utóbbi évek metakritikai esszéinek is fontos és meghatározó darabja a *Kritikus eljárások* című szöveg. A kritika „hajlékony és hajlítható műfaj” (10), fogalmazza meg benne Takáts József, s azt gondolom, hogy mind kritikai munkássága, mind a szóban forgó esszéje meggyőzően demonstrálja, illetve támasztja alá ezt a tézist – mint ahogyan azt is, hogy a kritika a(z ön)reflektív gondolkodás, a(z ön)megértés, az irodalmi alkotásokkal, azok kontextusaival történő beszélgetés csodás és inspiráló terepe.

KÖZÖS KRITIKUSUNK

– LAPIS József. *Elég: Közéltések a kortárs irodalomkritikához*. Debrecen: Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022, 391 oldal –

FENYŐ DÁNIEL

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

doktorandusz

fenyoda@gmail.com

ORCID 0009 0003 9887 3538

■ [K]ritikusi érdemei elvitathatatlanok. Mindenekelőtt azt kell említenünk, hogy sokat és megbízhatóan dolgozik – ez önmagában se lebecsülendő akkor, amikor lasszóval kell fogni az érthetően író, erőteljes ízléssel, valamint az ízlést megalapozó olvasottsággal és műveltséggel rendelkező, a nagy lózungokat kerülő, ám a határozott vélemény előadását nem hanyagoló *lir* kritikust.

Bár az idézett megállapításokat éppen Lapis József írta Bedecs László *Egy lehetséges változat* (Parnasszus könyvek, 2016) című kritikakötete kapcsán (*Közéltések a magányhoz*, 255), minthogy a kritikairás elkerülhetetlenül személyes műfaj, a Bedecsre vonatkozó dicséret egyben a szerző saját kritikusi működésével szembeni elvárásként is érthető. Amit ugyanis Lapis Bedecs kritikusi működésében méltat – az írás rendszerességét, a biztos ízlést, a határozott véleményt és a nagyotmondás elkerülését –, az saját gyakorlatában is jelen van.

A Bedecs könyvével kapcsolatos problémák és hiányosságok említése ugyanakkor kötelezi is Lapis Józsefet, hogy azokat ő maga ne kövesse el. Például megjegyzi Bedecs kritikakötetéről, hogy visszatérő mondatai, ismétlődő gondolatai olykor a redundancia felé mutatnak. Bizonyosan nagyobb gyanúval kellene kezelnünk a Janus-arcú kritikust, akinek egybegyűjtött alkalmi írásai elkerülik az ismétlődést. Szerencsére Lapis sem ilyen szerző, jelen könyvének változó regisztert használó írásaiból következetesen rajzolódnak ki kritikusi gondolkodásának mintázatai. A szövegek elrendezése lehetőséget teremt a közöttük lévő, a kritikák tárgyain átívelő kapcsolatok felismerésére. Az egyes írásokban felvetett problémákra és kérdésekre gyakran más írások felelnek, kiegészítik vagy árnyalják a korábbiakat, a legtöbb esetben szerencsésen elkerülve az ismétlésekből fakadó esetleges redundanciát. Lapis emellett felrója Bedecs kritikakötetének, hogy nem jelzi azok eredeti megjelenési helyét, illetve hiányzik a névmutató, ami „gyengíti a kézikönyvként történő hasznosíthatóságot, pedig mi más lehet egy efféle kritikagyűjtemény funkciója, ha nem az, hogy

minél hatékonyabban segítsen eligazodni a jelenkori költészet korpuszában, adjon támpontokat és szempontokat az adott szerzőkhöz, mutassa meg a kapcsolódásokat, vezérfonalakat, párbeszédfelületeket?” (261–262.) Az *Elég* megfelel a szerzője által felállított kritériumoknak: a kötet végén található névjegyzék és az eredeti megjelenés helyének feltüntetése valóban teret ad a kézikönyvként való használatnak – persze ennél jóval többről szól a megjelent kötet. Lapis József kiváló olvasó, s mint ilyen, tudja azt is, hogy egy könyv miként hozza létre a fentiekhez hasonló kicsinyítő tükröket. Az *Elég* éppen ezért különösen méltányos kritikussával (is), hiszen számos olvasati lehetőséget mutat fel, amelyek a műfaját és beszédmódját tekintve is heterogén kötetnek a célkitűzéseit és gondolatosságát láthatóvá teszik.

A Lapis József által írt *Előszó* a kötet különféle olvasási módjait ajánlja. Az *Elég* egyfelől olvastatja magát a klasszikus kritikakötetek bejáratott narratívája szerint: az összegyűjtött írásoknak „dokumentumértékük” van, amennyiben a közelmúltbeli és jelenlegi irodalmi beszédmódokba nyújtanak betekintést. Másrészt a kötet irodalomtörténeti igényvel is rendelkezik, hiszen a szerző 2014-ben megjelent *Líra 2.0: Közelítések a kortárs magyar költészethez* című kötetének folytatásaként is tekinthetünk rá. Az akkori könyv ambiciózus vállalkozás volt, amely a kortárs irodalom tendenciáinak értelmezéséhez sok szempontot mozgató, ugyanakkor egységességet célzó narratívát kínált. A *Líra 2.0*-nak nem öregedtek jól azok a részei, amelyek például a slam poetry jelentőségével és nyilvánosságban betöltött szerepével foglalkoztak (főként mert ma már az irodalomról leválva teljesen önálló életet élő kulturális közzéggé vált), illetve a web 2.0 irodalomra tett hatásait mérlegelő passzusok alapján is leginkább arról bizonyosodhatunk meg, hogy a Lapis által említett répa-, e-mail- és sms-költevények méltán kerültek az irodalom elfeledett történései közé. Ezen túl azonban a kötet kiváló útmutatóként funkcionált az ezredforduló utáni költészet főbb poétikai tendenciáinak a megértéséhez, utolsó fejezetében pedig e tendenciákat magyarázó, irodalomtörténeti igényvel fellépő diskurzusokhoz is megfontolásra érdemes kiegészítéseket tett.¹

A *Líra 2.0* egyik problémája abból fakadt, hogy az eredetileg kritikának írt szövegeket Lapis tárgyilagosabb, tudományos beszédmódhoz közelítő nyelv felé hajlította, a beszédmódok közötti váltás azonban nem sikerült maradéktalanul.² Az *Elég* ezzel szemben sem egységesebb nyelvhasználatra, sem egységesebb narratíva megképzésére nem törekedett. Bizonyos pontjain az önsegítő könyvek retorikája köszön vissza („Ha itt és most bármit mondhatnék egy fiatal, pályakezdő kritikusként, azt mondanám: nem vagy egyedül.” [14]), máshol az irodalmi életről szóló pamfletnek tűnik („Olvasó: [...] Misztikus figura, amellyel költők, írók leginkább obskúrus

¹ LAPIS József, „Balázs Imre József és Németh Zoltán irányzati stratégiái”, in *Uő, Líra 2.0: Közelítések a kortárs magyar költészethez*, 277–286 (Budapest: JAK – Prae, 2014).

² A nyelvezet egyenetlenségét tette szóvá kritikájában Pataki Viktor és Boldog Zoltán is. PATAKI Viktor, „Beszédmódok kihívása”, *Alföld* 67, 6. sz. (2016): 97–102; BOLDOG Zoltán, „Az olvasó eltávolítása a kortárs magyar költésztől”, *Tiszatáj* 70, 6. sz. (2016): 110–114.

dedikálások során vagy rajongói FB-üzenetek által találkoznak. Felbukkanása nagyobb örömet okoz a szerzőnek, mint amikor a csecsemő megpillantja édesanyját.” [21]), de természetesen található benne néhány kellően önreflexív esszé, számos komoly szakkritika, illetve tudományos igényű íródott tanulmány kortárs irodalmi jelenségekről. A sokféle módon megszólaló, változatos tárgyú írásokat az fogja össze, hogy a szövegek többsége valamilyen módon a kritika és a kritikus funkciójára és mibenlétére kérdez rá.

Az *Elég* első harmadában (*Az elég jó kritikus – Töprengések, vitahelyzetek*) a kritika mibenlétéről szóló esszék olvashatók, valamint egy Lapis József és Mohácsi Balázs közötti beszélgetés leirata a 2018-as miskolci Szöveggyárból, amelyet Vásári Melinda moderált. Ezt követi a 2015 és 2022 között íródott kritikák válogatása (*Csodák ritmusai – Változatok kritikára*), amelyben helyet kaptak az *Élet és Irodalomban* megjelent rövidkritikák, ex librisek, illetve nagyobb lélegzetvételű szakkritikák havi folyóiratokból. A formai változatosság mellett a tárgyalt szerzők is nagy szórást mutatnak: olvashatunk kanonikus költők (Tóth Krisztina, Bertók László, Háy János, Markó Béla) és újabban beérkezők (Bajtai András, Deres Kornélia, Fehér Renátó, Ferencz Mónika, Turi Tímea) köteteiről, elsőkötetes megjelenésekről (Zilahi Anna, Balaskó Ákos, Stolcz Ádám, Kállay Eszter, Varga László Edgár, Borda Réka), valamint helyet kapott két antológiakritika és a már említett, Bedecs László kritikagyűjteményéről szóló írás. Az utolsó fejezet (*Boldog és szomorú – Kortárs irodalmi esszék és tanulmányok*) egy-egy versre fókuszáló szövegközpontú interpretációkat tartalmaz, valamint esszéket és tanulmányokat, köztük a kortárs líra Kolozsvár-reprezentációjáról és Kemény István szerteágazó hatásáról a – tanulmány eredeti megjelenésének idején, 2016-ban még – fiatal költők (Deres Kornélia, Pollágh Péter, Krusovszky Dénes, Závada Péter) poétikájában. Előrebocsátom, írásomban az első két fejezetre fókuszálok, mivel azok adják a kötet súlypontját, összeolvashatók a kritika elmélete és gyakorlata közötti kapcsolat alapján. A kötet gyerekirodalmat tematizáló írásaival nem foglalkozom, ahogy a harmadik fejezet szövegeivel sem beható módon: ezek számomra kevésbé érdekesek, az immanens szövegelemzések olykor túlbeszélnék hatnak, a tanulmányértékű írások pedig a kritikairás témájához nem járulnak különösebben hozzá.

Az írások beszédmódjainak és célkitűzéseinek különbözősége ellenére az *Elég* egy többnyire konzisztens irodalmár arcképét rajzolja ki. Természetesen ez a kép is szükségszerűen töredék, bizonyos érdemeit csak sejtetni engedik Lapis Józsefnek. Ilyen az irodalomszervezői munkásságát is jellemző párbeszédre való nyitottság: elindítója volt a *Műút* honlapján zajló *Kritikus tanulságok* (2017) című hozzászólás-sorozatnak, amely mérföldkővé vált a Parti Nagy Lajos-recepcióban.³ Az *Alföld* folyóirat honlapján is kiváló ütemérzéssel indított el körkérdéseket *Kortárs fórum* sorozattal a jelenkori irodalomértés és az irodalmi mező lényeges, vitaképes

³ MOHÁCSI Balázs, „Csalogányt boncolni”, *Műút* 62, 6. sz. (2017): 62–69. A vitához tartozó anyagokhoz hozzáférés: 2024.05.31, <https://muut.hu/archivum/tag/kritikusvita>.

témáiról. Külön érdemes hangsúlyozni, hogy Lapis Józsefet *líra*kritikusként tartjuk számon, amely az irodalomkritikán belül is sajátos pozíció. Az irodalom mai műnemi hierarchiájában, amely voltaképpen piaci logikán alapul, a lírának jóval kisebb jelentőséget tulajdonítanak, a verseskötetek feltételezhető olvasóközönsége is szűkebb mint a próza esetében. A rendszeresen dolgozó, munkája iránt elkötelezett és tudatosan építkező líra-kritikus éppen emiatt különösen ritka.

*

A kötet első harmadában olvasható esszék fontosságát jelzi, hogy legtöbbjük már az első megjelenés idején kritikaíró szemináriumok kötelező darabjává vált. Lapis esszéi a pontos észrevételek és hasznos tanácsok mellett kifejezetten szórakoztatóak, de sikerük összefügg a kritikaírás sajátosságaival is. Hasonló, tehát nem elsősorban a kritika történetével, hanem magával a gyakorlattal foglalkozó, ráadásul könnyen értelmezhető írásokból kevés van. Ennek egyik fő oka az lehet, hogy kritikáról szóló esszék jellemzően nem azzal a szándékkal íródnak, hogy mások számára „tuti tippeket” nyújtsanak, hanem hogy – miként az a kisebb-nagyobb kritikaviták esetében történt – az adott időszakban működő kritikai eljárások újragondolására késztesse. Lapis esszéinek felhasználóbarát jellege éppen abban rejlik, hogy a legtöbb szöveg nem kötődik szigorúan saját történeti kontextusához, az esszékben lefektetett elvek és szabályok a kritikaírást érintő univerzális jótanácsokként olvashatók – persze az olvasón múlik, hogy mennyit fogad meg belőlük.

Az esszékből kirajzolódik az *elég jó kritikus* koncepciója, amelynek pedagógiai vonatkozásait az *Elég* több értő olvasója is kiemelte. Fülöp Barnabás az esszék szándékának azt tulajdonította, hogy „a »kritikusi becsület és etika« (33) – elvileg... – fennálló szabály- és normarendszerébe vezessék be a funkció betöltésére vállalkozó irodalmárt.”⁴ Balogh Gergő azt emelte ki, hogy Lapis metakritikai esszéi az irodalomkritikai élet minimumát rögzítik, amelyek rámutatnak arra is, „hogy a kritika, ellentétben az olykor sajnos irodalmárkörökben is forgalmazott, a kritikusi potenciált egy félreértett demokratizmus miatt mindenkiben felfedező vélekedéssel, tanulandó és – még az értékelhető minimuma is – felkészültséget igényel”⁵ Mindkét kritikus olyan pedagógiai koncepcióból indul ki, amely a tudásátadást hierarchikusan gondolja el, azt azonban mégsem feltételezhetik, hogy Lapis kötete képes lenne az ilyen jellegű pedagógiai munka elvégzésére, nem is ez a célja. A kritika olyan műfaj, amelyet leginkább, sőt szinte egyedül gyakorlása és olvasása során lehet elsajátítani. Vélhetően azért senkiből nem válik kritikus, mert alaposan kijegyzeteli az esszék tartalmát; éppen kritikaírás közben jöhet rá bárki, hogy a Lapis által lefektetett pofonegyszerűnek tűnő szabályokat – mint amilyen például a leadási határidő tartása (a szerző itt elpirul) – milyen nehéz is alkal-

⁴ FÜLÖP Barnabás, „Kaptafa és rámáscsizma”, *prae.hu*, 2023. január 11., <https://www.prae.hu/article/13244-kaptafa-es-ramascsizma/>.

⁵ BALOGH Gergő, „Lapis József: *Elég*”, *Kortárs* 67, 5. sz. (2023): 96–97, 96.

mazni. Lapis esszéiből tehát elsősorban nem valamiféle könnyen elsajátítható munkamódszert érdemes kiolvasni, hanem egy kritikusi mintát, ajánlatot, amely viszonyítási pontként szolgálhat saját és más kritikusi gyakorlatokhoz.

Számos normatívnak látszó szabályt állítanak fel az esszék, a kritika azonban alapvetően nem normatív műfaj; megvan annak a lehetősége, hogy szabályrendszerét minden egyes kritika önmaga elkészültének pillanatában hozza létre. Ezt maga Lapis is jelzi *A kritika anatómiája* című írásában. A címhez tartozó lábjegyzet arról tudósít (52), hogy a szöveg eredetileg az úgynevezett kis kritikavitához kapcsolódott, amely a közérthetőséget és az értékelési mozzanatot hangsúlyozó, lényegében elméletellenes online kritikák körül alakult ki.⁶ A lábjegyzetben jogosan teszi Lapis azt a megállapítást, hogy a 2007-es vita főbb szempontjai ma kevésbé tűnhetnek aktuálisnak – ezt egyébként már akkor is kiválóan megjósolta.⁷ A szövegnek azonban továbbra is fontos és érvényes meglátása, hogy a kritika különféle funkciókkal rendelkezik, s ezek különféle nyelvi és metodikai keretfeltételeket implicálnak. Ennek értelmében egyedüli normarendszere attól a közegtől függ, ahova megérkezik; annak függvényében azonban, hogy a szerzőjének pontosan mi is a szándéka, a nyilvánosság feltételeinek ismeretében alakíthatja ki saját szövegének szabályait. Értelemszerűen másképp ír az olyan kritikus, aki erős kánonjavaslatot kíván nyújtani (mint például Balassa Péter és Kulcsár Szabó Ernő), másként, aki az irodalom intézményrendszerének határait is a kritikusi tevékenységének tárgyává teszi (például Farkas Zsolt, később pedig Sipos Balázs) és megint másképp az, aki a kritika napszamosaként a kánonalakítók és intézménykritikusok mögött hagyott építési törmelék eldolgozásán, a fennálló irodalmi konszenzus fenntartásán és a korrekt, méltányos, szélesebb körű tájékoztatáson fáradozik, ahogyan azt Lapis József teszi.

Az *elég jó kritikus* koncepciójának alapja, hogy Lapis a kritikairásra közösségi gyakorlatként tekint. A kritikus közvetítő, aki mediál a szöveg és az értelmező közösség között, a mediátori szerep legitimitását pedig ízlésének és íráskészségének pallérozása, tehát az önálló gyakorlati tevékenységéből származó tapasztalat nyújtja:

A kritikus abban az értelemben profi olvasó, hogy kötelessége a megértési teljesítményét közvetíteni – itt értelmezői munkát kell végezni, ennek során latba kell vetni az intuitív képességeket, a szakmai fölvertezettséget, a pallérozott ízlést [apropos: pallérozni kell azt az ízlést], a közvetítésben pedig kamatoztatni a jó íráskészséget [ha nincs, dolgozni rajta]. (37.)

A közösségi közvetítést felelősen végző kritikának természetesen vannak feltételei. Ilyen az értékelés fontossága, amelynek Lapis szerint méltányosnak és megalapozott-

⁶ BÁRÁNY Tibor és RÓNA András, *Az olvasó lázadása?: Kritika, vita, internet* (Budapest: Kalligram – JAK, 2008).

⁷ „Megfelelő idő elteltével a *Könyvesblog*nak nem lesz szüksége arra, hogy önlegitimációja érdekében látványos gesztusokkal a szakkritikákkal szemben határozza meg önmagát.” (58.)

nak kell lennie; kerülendő a személyeskedés, ugyanakkor szükség van a „kíméletlen önvizsgálatra” is, vagyis arra, hogy meglátásaink bizonyosságát újra és újra próbára tegyük, így kerülve el a bombasztikus megfajtasokat.

Lapis kritikus eszménye bizonyos mértékben közelít ahhoz, amit Komlós Aladár a *Kritikus problémája* című írásában az ideális kritikusként jelenít meg.⁸ A párhuzamból esetleg úgy tűnhet, mintha 1932 óta nem változott volna semmi az irodalomkritikáról való gondolkodásban – mégsem érdemes kétségbeesni emiatt. A párhuzam csupán jelzi, hogy az időben egymásra következő gondolkodási formák és kérdésirányok nem felülírják vagy meghaladják a mögöttük lévőket, csupán időlegesen előtérbe kerülnek.⁹ Komlós kiindulópontja, hogy a kritika folyamatában először a megértést kell érvényesíteni, fel kell tárni, hogy az adott mű mire is vállalkozott – a megértés azonban csak félmunka, szükség van az értékelésre is, amely nem csupán a mű által önmaga elé állított mércén alapul, hanem a mű és a korabeli konszenzuális esztétikai rend közötti viszonyon is.¹⁰ Mindez Lapis munkásságában jelen van. Stolcz Ádám *Becsapódás* (FISZ – Apokrif, 2016) című kötetéről írva például feltárja a szöveg elsődleges célját (az erőszak transzgresszivitásának prezentálását), ugyanakkor azt saját mércéje szerint ítéli sikerületlennek: „Stolcz Ádám kísérletét akkor is becsülni tudom, ha nyelvi megoldásaiért kevésbé lelkesedem.” (166.) Komlós emellett kiemeli, hogy elméletre szükség van, mert segíti az ismeretek rendezését, de nem játszhat szerepet az értékelésben. Lapisnál érzékelhető az elméleti felkészültség, különösen jól látszik a kritikákban található kisebb szövegelemzések minőségén, ugyanakkor a kiemelt szövegek nem válnak elméleti iskolák állatorvosi lovaivá. Annak a belátása is fontos mind Komlós, mind Lapis számára, hogy az alkotások csak ritkán remek- vagy éppen fércművek, pontos helyük megtalálásához a kritikus „jellemző belső mozdulata a latolgatás; szelleme, mint a mérleg nyelve, ide-oda »játszik«.”¹¹ Végül, Lapis és Komlós esetében is fontos kérdés az esztétika és az ideológia közötti kapcsolat, amelyre – legalábbis ezen kivételes esetben – mindketten hasonlóan válaszolnak. Komlós az „esztétikai magatartást” ajánlja, amelyet Lapis is gyakorol: kritikáinak fókuszában az irodalmi szöveg megformáltsága, nyelvi-poétikai működésmódja áll, ugyanakkor nem zárkózik el attól, hogy a megformáltság mikéntjében keresse a szöveg egyéni és társadalmi tétjeit is.

*

⁸ KOMLÓS Aladár, „A kritikus problémája”, *Nyugat* 25, 15–16. sz. (1932): 160–167.

⁹ Angyalosi Gergely például a 19. és 20. század fordulójának és a kilencvenes években lezajlott nagy kritikavitának a kérdésirányai között von párhuzamot. ANGYALOSI Gergely, „Irányzatok a 20. századi irodalomkritikában”, *Alföld* 65, 3. sz. (2014): 38–43.

¹⁰ „Először tehát mindenesetre azt kell tisztázni a bírálónak, mit akart a művész s mennyiben érte el, amit akart; de aztán azt is meg kell vizsgálnia, mennyiben érte el a művész, amit ő, a kritikus, illetve az általa képviselt emberi közösség akart.” (KOMLÓS, „A kritikus problémája”, 160.)

¹¹ Uo., 166.

A kötet által kirajzolódó kritikus tevékenységnek két látványos gyenge pontja van. Az egyik – ahogyan arra Nagy Hilda is rámutatott¹² –, hogy bár Lapis kiváló érzékkel tudja elkezdni írásait, az első mondatok – mégha olykor hatásvadász módon is, de – képesek a szövegre irányítani az olvasói figyelmet, a lezárások azonban gyakran erőltetetté válnak, mintha a kritikus néha átengedné a beszédet a poétikus kisördögnek (és ezzel a csacska hasonlattal valószínűleg én is hasonló hibába estem). Az olykor feltűnő popkulturális utalások sem szervesülnek a szövegekbe, leginkább erőltetett szellemeskedéseknek hatnak. A Marvel-szuperhős Vasember és Thor mögött strázsáló S.H.I.E.L.D.-ügynök (33) mint a kritikus analógiája, vagy a fiatal Térey Tarkin admirálissal való párhuzamba állítása (188) nem adnak hozzá különösebben a szöveg megértési folyamatához, cserébe viszont eredményesen zökkentik ki az olvasót (engem).

Az értékelés megformálásának módját azonban érdemes eltanulni az *Elég* írásai-ból. Lapis a figyelmet nem nagyotmondással vonja magára, hanem azzal, hogy játszik az olvasói elvárásokkal. Az árnyalt értékítélet kifejtésének legegyszerűbb és gyakori módja, hogy a kritikus az egyrészt-másrészt logikája alapján felméri a kötet erőnyeit és hátrányait. Lapis ezt az összetettséget azonban – szövegtudatosságának hála – képes egy-egy mondatrészen belül is érzékeltetni. Kifejezetten hatékonyan vezet át például dicséretet bírálatba. Jól szemléltetik ezt a Hevesi Judit *Holnap ne gyere* (Magvető Könyvkiadó, 2017) című kötetéről írottak:

Volt tehát tétje a vállalkozásnak, s hogy tartottam valamelyest a költői életmű folytathatóságától, az éppenséggel nem a gyengébb szöveg(rész)ek miatt volt, sőt: az első kötetből egy olyan költő rajza bontakozott ki, aki kellően profi ahhoz, hogy meg tudja írni azt, amit szeretne és eltervez, olyannyira, hogy némely megoldásán bizony érezhető volt, hogy ami itt történik: írói „fogás”. (127.)

Elsőként Lapis a(z) – ugyan közhelyszámba menő, de mégiscsak dicséretként funkcionál – költői érettséget emeli ki Hevesi kötete kapcsán, az érett költő azonban a következő tagmondatban már a negatív konnotációkkal járó professzionális figuraként tér vissza, aki „írói fogásokat” alkalmaz. Ha az olvasó esetleg még kételkedne Lapis értékítéletében, a következő mondat tisztázza az álláspontját: „úgy vélem, kevésbé gazdagítja, mint inkább csak gyarapítja Hevesi Judit életművét.” (127.)

Utóbbihoz hasonló retorikai fogással találkozunk egy kanonikusabb szerző, Tóth Krisztina kötetének kritikájában is: „A *Világadapter*ről mindenekelőtt az mondható el, hogy sokkal inkább szerves folytatása az eddigi életműnek, semmint radikális megújítója annak.” (191.) Érdemes megfigyelni, hogy míg Hevesi kötetét a minőség és mennyiség tengelyén ítélte meg, egy nagyobb, általános elismerésnek örvendő szerzőnél Lapis a folytatás és újítás árnyaltabbnak ható, valószínűleg kevésbé konfliktusos

¹² NAGY Hilda, „Egy kritikus intelmei”, *Kulter*, 2023. január 17., <https://www.kulter.hu/2023/01/lapis-jozsef-eleg-kritika/>.

fogalompárját alkalmazza. A *Világadapter* (Magvető Könyvkiadó, 2016) esetében is felmerül a professzionalizmus problémája, a kritika élet azonban elveszi, hogy erről csupán egy kérdésbe csomagolt szerény ajánlattevésként értesülhetünk: „a kötetbéli szelekció során nem volna-e hasznosabb több olyan írást kirostálni, melyek esetében megkockáztatható, hogy a kreatívírás-hatás markánsabb, mint az autonóm művészség.” (192.) A két megszólalás közötti jól érzékelhető különbségre azonban hiba lenne valamiféle kritikusi alakoskodás eredményeként gondolni. Sokkal inkább arról van szó, Lapis kifejezetten jól érzi, hogy az adott kritika milyen kontextusba érkezik, beszédmódját gondosan hozzáigazítja a megszólalás feltételezett kereteihez.

Lapis József kiváló művelője a méltatás–ítélet–méltatás hármasának is – ezt a szakzsargon találónak csak „szaros szendvicsként” említi. A recept megvalósulásának különösen jó példája a Balaskó Ákos kötetéről (*A gépház üzen*, Magvető Könyvkiadó, 2014) írt kritika. A szöveg első terjedelmesebb része kiemeli a Balaskó-féle versnyelv invenciózusságát, mindezt meggyőző, lelkes és lelkesítő mikroértelmezéseken keresztül be is mutatja. Tehát első lépésben megképez egyfajta mércét, amely alapján az olvasó azt gondolhatná, hogy közel hibátlan verseskötetről olvas méltatást. A pozitív értékelés akkor fordul bírálóba, amikor Lapis idéz a kötet dicsérő fülszövegéből. E szöveg szerint Balaskó első kötetének líranyelve olyan, mintha a szerző kihagyta volna a gyerekbetegségekkel teli pályakezdés szakaszát, Lapis pedig erre az állításra reagál: „Nem minden elemében tudok egyetérteni ezzel a jellemzéssel, hiszen jóllehet [...] valóban kiérlelt anyagról van szó, azt nem állíthatom, hogy ne volna benne megfigyelhető mégis a[z] [...] első kötetek némely sajátossága.” (149.) Ezt követően pedig számos példán mutatja be, hogy a korábban felállított mércét milyen változatos módokon múlja alul a Balaskó-kötet. A kritika azonban a korábbi dicséret elismérlésével zárul, amely biztosítja az olvasót a könyv érdemeiről. A negatív ítélet megfogalmazásának tétje Lapis számára nem abban áll, hogy triumfáljon a költőn. Ehelyett olyan méltányos kritikusként funkcionál, aki közvetítő és pedagógiai munkát is végez. Meg akarja értetni olvasóival mind a szöveget, mind az arról alkotott véleményét. Tekintettel van arra, hogy a kritikának vita- és párbeszédképesnek kell lennie. Egyszerre beszél a szerkesztőhöz, szerzőhöz és olvasóhoz, tehát amellet, hogy bekapcsolja a kötetet az értelmezői diskurzusba, visszajelzést ad a könyv készítői számára és felhívja a figyelmet a jövőben elkerülendő hibákra.

*

Az *Elég* bevezetőjében Lapis amiatt becsüli nagyra Borbély Szilárd kritikusi tevékenységét, mert működtette a „kritikai jelzesszerűséget”. A kifejezés azt a retorikai gyakorlatot takarja, amikor az elsőként tett értékítéletet a kifejtés módja árnyalja, vagy éppen a visszajára fordítja. A fenti példák azt mutatják, hogy ezt a típusú beszédmódot és értékelési, érvelési technikát kétségkívül Lapis is kiválóan alkalmazza. A könyv eddigi recepciójában ez a technika azonban olykor negatív előjellel, valamiféle pragmatikus őszintétlenségként fogalmazódott meg, amely a kritikusabb

vélemény elfedésére szolgál.¹³ Szerintem Lapis véleménye az olykor megjelenő ironia ellenére jól érthető. A Kállay Eszter első könyvéről írt kritikában jóhiszemű megalapításait rendre azokat kifordító csattanókkal zárja: „A kommunikáció egy bizonyos szintjén a sallangmentes versközlés nagyon hatékonyan működik, és ez teljesen vállalható döntés. Persze, el is lehet indulni egy maradandóbb költészet felé.” (224.) Amit az *Elég* recepciójában a kritikusi vélemény homályosságának érzékeltek, csupán retorikai eljárás. Lapis Kállay esetében elismeri a kötet aktualitását és érvényességét az irodalmi mezőn belül, hiszen „ideális versbeszédként” állítja be azt, ugyanakkor a kortárs fiatal líráról nagyon is karakteres ítéletet sejtet, mintha felszínese, kockázatkerülőnek és magánügynek tartaná. Az ironikus retorikai billegetésnek valóban van szerepe abban, hogy az értékelés elbizonytalanodjon, de ez nagyon távol áll a megtévesztés szándékától.

A szelídség, amely féken tartja a szöveg általam feltételezett premisszáinak maliciózságát, összefügg azzal, hogy miként gondolkodik Lapis a kritikus szerepéről. Megvan nála az a belátás, hogy szerző, kritikus és szerkesztő kényszerű együttműködésre vannak ítélve, a tendenciózus levágó kritika pedig a mező iránti szolidaritás szabályait rúgná fel. A másik magyarázat a szelídségre a Mohácsi Balázssal folytatott beszélgetésben található. Lapis itt azt mondja, hogy „nem az a hasznos kritikus, akinek nagyon különleges, hanem az, akinek nagyon közönséges ízlése van, mert csak ő képes megítélni a művet a közönség ízlése szerint (bármely előjellel is tegye azt).” (109.) Ebben a koncepcióban tehát a kritikus a közízlés képviselőjeként lép fel. A feladata, hogy a kritika tárgyát becsatornázza az értelmező közösség által folytatott diskurzusba. Ezzel természetesen egészen addig nincs probléma, amíg kritikus és közönség ízlése konvergál. Jelen esetben azonban éppen arról van szó, hogy a kulturális fordulat után az irodalmi és olvasói beszédmódok megváltozásával Lapisnak szembesülnie kellett azzal a tapasztalattal, hogy a saját, főként az esztétizáló modernség irodalmi hagyományán alapuló ízlése¹⁴ és a közönség politikai kódokat, alanyiságot és identitásformákat méltányló ízlése között valamiféle szakadás jött létre. Mindennek a következménye az lett, hogy egy időre felfüggesztette kritikusi működését:

Van azonban egy olyan oka a kritikai munkám elengedésének, amelyről eddig nem beszéltem. Az, hogy erősen megcsappant a bizalmam a saját ízlésemben. [...] Most mintha egy igénytelenebb és direktebb, kevésbé eruditív

¹³ Vö. CODĂU Annamária, „A kritikus dilemmái”, *Jelenkor* 66, 6. sz. (2023): 709–713, 710.

¹⁴ „Magyar prózában Kosztolányi, lírában József Attila lehet erre a legjobb példa. Ne legyenek benne sem nyelvi sutaságok, sem nagy lózungok, sem olyan leegyszerűsítések, amelyek egy-egy életvilágbeli jelenség súlyos félreértéséhez vezethetnek. Mindezt persze megelőzi az olvasás, az értelmezés: magát a művet se értsük túlzottan félre. (És most nem a dekonstrukció »termékeny félreértés« koncepciójára gondolok.)” (JUHÁSZ Tibor, „Életfoglalkozás: Interjú Lapis Józseffel”, *Eső* 25, 1. sz. [2022]: 47–52, 49.)

nyelvhasználat tenné gyorsan hozzáférhetővé a jelentéseket. Primer hangulat és élethelyzet-felmutató költemények, generációs és társadalmi issue-prózáknak erős irodalmi presztízst szerezni. Be kell látnom, hogy én ehhez már nem jól értek. [...] Mára egyszerűen anakronizmus számon kérni egy versen vagy egy regényen azt, amit én számonkérek. Az ügy diadalma ez a mondat fölött. (95.)

A fenti idézetből is kitűnik, hogy különféle ellentétpárok határozzák meg a szerző kritikusai gyakorlata mögötti megfontolásokat. Ilyen a tartalom és forma, az etika és esztétika, az ismerősség és idegenség, valamint az ügy és mondat fogalmi szembenállása. A fogalompárok mindegyike elrendezhető a művészeti autonómia és heteronómia fogalmi tengelyén. A szerző álláspontja szerencsére könnyen rekonstruálható, hiszen kritikusai tevékenységének egyik legfontosabb jellemzője, hogy nyilvánvalóvá teszi saját, az ítéleteit is meghatározó előfelvetéseit. Lapis pedig alapvetően a művészeti autonómia, a nyelv elsőbbsége mellett foglal állást. Pál Sándor Attila *Düvő* című kötetről például azt írja, hogy a költő „[n]em elsősorban nyelvi ritmusként, dallamként, formahagyományként érti a népi éneket és annak különböző műfajait [...], hanem sokkal inkább jelentések, léthelyzetek, sorsminták táráként.” (125.) Majd hozzáteszi, hogy „[m]indettől nem lesz kevésbé érdekes a kötet, sőt.” (Uo.) Az olvasó pedig gyanakodhat, hogy az apologetikus kitétel a kötet szerzőjének/műnek szól vagy a kritikus saját ízlésének alkalmi tágitására vonatkozó önreflexió. Hasonlóval találkozunk a Turi Tímea *Anna visszafordul* című kötetről írt kritikában is. A szöveg egy pontján Lapis jelzi, hogy a kötet érdemei inkább az etika, nem pedig az esztétika területén keresendők – a méltatás is elsősorban a versek politikájára vonatkozik:

S azt hiszem, hogy az olyan bekerülő darabokra, mint például az egymondatos *Dal a családon belüli erőszakról*, biztosan nem elsősorban esztétikai szempontból érdemes tekinteni, hanem emellett gesztusértékét és etikai összefüggéseit is észlelni [...]. Bizonyos dolgokat egyszerűen nem lehet elégszer szóba hozni a különböző megszólalási felületeken – beleértve a kortárs verseskönyveket is. (159–160.)

Nyilvánvalóan dicsér, de a jó, hogy legalább a költészetben is beszélnek róla típusú elismerés túloldalán ott van – e kritikában inkább elhallgatva, de a kötet egészének ismeretében megsejthetően – a kritikus hiányérzete, amiért egy irodalmi szöveg megítélésekor elsősorban nem az irodalmiság mércéje hasznosítható. Mindez akkor tűnik ki igazán, amikor Lapis egy számára kedves kötetel találkozik. Ilyen esetekben a méltatás jellemzően arra vonatkozik, hogy az irodalmi szöveg megtartja az irodalmiság szabályait, vagyis olyan nyelvet dolgoz ki, amelyben a tartalom és forma összhangja érvényesül. Zilahi Anna *A bálna nem motívum* című kötetét például amiatt emeli ki, mert „nem egydimenziós énköltészetéről van szó” (131), az „önmagára mint lírai szövegre tekintő” versek reflektálnak a nyelv működésére, miközben

„ritkán érezzük azt, hogy túlzottan artisztikussá” válnának. Bár Lapis alapvetően saját kritikusi gyakorlatát a művészeti autonómia felől közelíti meg, elismeri a kritikusi módszerek pluralitását. Ugyanakkor mindig jelzi e különféle módokhoz fűződő viszonyát:

kritikát ugyanis egy tágabban értett társadalmi cselekvési és felelősségi körben is lehetséges érteni és eszközként használni – ez elsősorban azt jelenti, hogy az író a kritikai munkásságában igyekszik kiállni a társadalmi javak elosztásakor hátrányt szenvedő rétegek mellett, illetőleg síkra szállni bizonyos elvi, ideológiai, (tágon értett) politikai, közéleti elköteleződésekért. Utóbbi azonban vezetheti sajtóságios tévutakra, mellékvágányokra is a kritikust, s eljárása után nehezen letörölhető bélyeg maradhat a szerzőn. (42.)

Lapis szerint tehát a kritika társadalmiasításának két útja lehetséges. Az egyik az értelmiségi felelősségvállalás reprezentációelvű gyakorlata: kiállni az esetek mellett valamiféle morális imperatívuszt érvényesítve. Ez ellen nincs különösebb kifogása, a Turi-kötet bírálatában is jelen van ez az elképzelés. Az általa megjelölt másik úttal kapcsolatban azonban már jóval kritikusabb. A szerzői elköteleződés nyilvánvalóvá tételére mintha a politikai agitációval egyenértékű tevékenységként tekintene, amely ráadásul tévútra vezet a szerzőt, nehezen letörölhető bélyeget hagy rajta. *A kritika anatómiájában* amellet érvel, hogy a világnézeti elköteleződés és a hátrányt szenvedő társadalmi rétegek védelmének hangoztatása a kritikában az alkotás kihasználásához vezethet, amikor is az értelmezés „nem a kritikus és szöveg párbeszédének természetes következménye, hanem a tollat birtokló kritikus hatalmának reprezentálása.” (62.) Az elképzelés kiindulópontja az immanens kritika, amelynek alapvetése, hogy az alkotás értékelésében mindig a szövegből kell kiindulni, vagyis az ideológia minimalizálására van/lenne szükség ebben a koncepcióban. Csakhogy Lapis József figyelmen kívül hagyja, hogy kritikus és szöveg találkozása sohasem lehet természetes, mind a kritikusi ízlés, mind az alkotásba kódolt szándékok kiküszöbölhetetlenül ideologikusak, a szöveggel való találkozás módját, értékítéletét meghatározzák az értelmező tapasztalatai és világnézete.¹⁵

A Lapis által működtetett nyelvre és formára figyelő, esztétikai szempontokat és a szöveg immanenciáját érvényesítő irodalomkritika is egyfajta világnézet tehát, amely az utóbbi időben sajátos helyzetbe került: a művészeti autonómia híveként dolgozó kritikusok a 2010-es évektől kezdve azt tapasztalhatták, hogy éppen az általuk recenzeált irodalmi szövegek mozdulnak el az autonómia területéről, nyilvánvalóvá téve politikai tétjeiket, a szerzők pedig az irodalmi szövegre nem pusztán

¹⁵ Vö. „[A] szoros értelemben vett irodalmi értékelésnek elméletileg pontosan nem megvonható, de a gyakorlatban kemény korlátai vannak, s ezeket a korlátokat a politikai/morális értékelés jelöli ki, az esetek többségében reflektálatlanul és észrevétlenül, kisebbségében kifejtett módon.” (TAKÁTS József, „A kritikus mint kritikus”, *Jelenkor* 39, 1. sz. [1996]: 67–74, 74.)

irodalmi szöveggént, hanem céllal, társadalmi hasznossággal rendelkező (vagy legalábbis rendelkezni kívánó), a szubjektumformák és a politikai képzetek alakítását szolgáló instrumentumként is tekintenek. 2018-ban Lapis amiatt hagyta abba a kritikáirást, mert úgy érezte, eszközei nem érvényesek a jelenlegi irodalmi szövegek működésmódjának megítéléséhez. 2021 környékén, kritikusi tevékenységének újrazkezdésekor az irodalmi szövegek fentebb körvonalazott természete azonban nem tért el jelentősen a 2018-as állapotokhoz képest. Ha tehát a kortárs irodalmi jelenségek nem változtak különösebben, akkor ez azt is jelenti, hogy Lapis József kérdésirányai és előfeltevései módosultak.

Az olvasásmódja változott meg, amely érzékelhető a két időszakban íródott kritikák összehasonlításakor. Megfigyelhető például a hagyományos jólformáltságon túli, konceptuálisabb jellegű irodalmi szövegekhez való viszony átalakulása: Fehér Renátó második, *Holtidény* (Magvető, 2018) kötetének szigorú bírálatában az *amnézia* című vers kapcsán, amely a speciális amnéziában szenvedő Clive Wearing zenész naplóiírási technikáját imitálja, ezt írja: „nem a legjobb ajánlólevél egy ilyen szöveghez, hogy maga a háttértéma [...] bizony izgalmasabb, mint a belőle kinyert mű.” (140.) Ezzel szemben Ferencz Mónika *Búvárkodás haladóknak* (Scolar, 2021) kötetében szereplő rövid, szintén konceptuális jellegű versről (*a lényeges szavakat keresve*) parádés mikroelemzést ír (219–220). Ferencz köteténél figyelemre érdemes az is, hogy Lapis milyen kommentárt fűz *Az új nő* című vershez: „Ahogy látjuk, a markáns kijelentések kellően poétikusak ahhoz, hogy ne jelenségek leírásai legyenek, hanem nyelvileg alkotnak meg jelenségeket.” (222.) A versből származó idézet¹⁶ természetesen alátámaszt egy ilyen általános, a kritikusi szubjektivitásnak fokozottan kitett állítást, ugyanakkor az idézett szövegrész gond nélkül megjelenhetett volna Turi Tímea verseskötetében is, amelynek esetében Lapis éppen a versek nyelvi összetettségét hiányolta. Természetesen nem lehet eltekinteni attól a fentebb hozott példák kapcsán, hogy az egyes szövegek értékelése mindig a kötetek egészének kontextusában történt, az összbenyomás értelemszerűen visszahat a részletek értékelésére is. Ugyanakkor feltételezhető valamiféle elmozdulás Lapis figyelmében, amely a technika és a jólformáltság korábban hangsúlyosabb kérdéseiről a szövegvilágok általánosabb nyelvi sajátosságai felé fordult. A kritikusi figyelem módosulásával párhuzamosan Lapis érzékel részleges, apró elmozdulást a költői beszédmódokban is. A *Lehetnék bárki* antológiáról írva például a kötetben szereplő kortárs szerzőket két generációra bontja: a harminc év körüli költőket a „monotonabb [sic!] újszemélyességhez, újkomolysághoz, élőbeszéd-illúzióhoz” (214) köti – finoman jelezve erről véleményét –, míg a fiatalabbak esetében „dúsabb, tropologikusan sűrítettebb, apokaliptikusabb, több nyelvi poénnal élő, modálisan és architektuálisan változatosabb” (uo.) versnyelvet érzékel. Utóbbi jellemzők egy olyan, a nyelvi összetettséget és poétikai rétegzettséget nagyra becsülő kritikus számára, mint amilyen

¹⁶ „Az új nő nem sír. Betonnal vannak kiöntve a könnycsatornáit. / Nem hord melltartót, nem menstruál és nem eszik húst. / Önmagán végzi el a nőiesség abortuszát.” (221–222.)

Lapis József, bizonyára élvezetes jövőbeni olvasási tapasztalatokat ígérnek, az általa is fontosnak tartott szövegöröm újbóli megtalálása pedig nemcsak a kritikus, de az olvasók számára is örömdetes.

*

Az utóbbi néhány évben felélénkült a kritika szerepével foglalkozó diskurzus. Megjelent többek között a Takáts József által válogatott kritikusi cseletár,¹⁷ a *Késelés villával* beszélgetéssorozatban önálló esten tárgyalták ki a negatív kritika funkcióját,¹⁸ a *Nincs* online folyóirat pedig minőségi tartalommal megtöltött kritikai lapszámot jelentetett meg, amelyben zömmel fiatal szerzők ismertették kritikusi ars poeticájukat.¹⁹ Kétségkívül állítható, hogy a kritika mibenlétére fókuszáló figyelem megnövekedésében jelentős szerepe van Lapis József tevékenységének is. Az *Elég* című gyűjteményes kötete nem egyszerűen egy lelkiismeretesen dolgozó, a bírálat méltányosságát szem előtt tartó kritikus arcélét rajzolja meg, metakritikai esszéinek jelentősége abban mérhető, hogy olvasóiban is felkeltik az igényt: legalább ilyen körültekintően gondolkodjék végig saját kritikusi gyakorlatuk működését.

¹⁷ TAKÁTS József, „Kritikus eljárások”, *Jelenkor* 64, 10. sz. (2021): 1138–1145.

¹⁸ MOHÁCSI Balázs et al., „Litera Rádió: Negatív kritika – a Késelés Villával beszélgetése”, *litera.hu*, 2023. február 22., <https://litera.hu/media/litera-podcast/keseles-villaval-negativ-kritika.html>.

¹⁹ „Nagyon fáj: Kritikai lapszám”, *Nincs* 3. sz. (2023), hozzáférés: 2024.05.31, <https://www.nincs.online/post/nagyon-f%C3%A1j-kritika>.

AZ EGYRE VÁLTOZÓ ANGOL IRODALOM TÖRTÉNETEI

– *Az angol irodalom története* 6–7. kötet. Szerkesztette BÉNYEI Tamás. Budapest: Kijárat Kiadó, 2022–2023, 629, 751 lap –

SCHÄFFER ANETT

Miskolci Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Angol Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék

egyetemi tanársegéd

anett.schaffer@uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0003 6331 9019

■ Megírható-e az angol irodalom története hét kötetben, magyar kutatók által? A válasz egyértelműen igen: ezt a monumentális munkát végezték el *Az angol irodalom története*nek főszerkesztői, valamint az egyes kötetek szerkesztői és a fejezetek szerzői. Az óriási, sok kutatót mozgató projekt vezetője eredetileg Kállay Géza volt, akinek 2017-es váratlan halála után a főszerkesztői munkát Bényei Tamás folytatta és fejezte be. A hét kötetből hat már megjelent, az első kötet a középkort, a második a kora újkort, a harmadik és negyedik az 1640–1830 közötti időszakot, a jelen recenzióban bemutatott hatodik és hetedik pedig az 1930-tól napjainkig tartó időszakot tárgyalja. Az ötödik kötet még megjelenés előtt áll.

Bármilyen tudományos munkánál fontos kérdés, hogy kik fogják olvasni, milyen előzetes tudással rendelkeznek az adott témáról. Egy irodalomtörténetnél ez különösen igaz. Míg egy online elérhető tanulmányt bárki könnyen megtalálhat, aki kicsit is érdeklődik az adott téma iránt (kérdés persze, hogy el is olvassa-e), egy terjedelmes irodalomtörténet kézbe vételéhez komolyabb motiváció szükséges. Kinek íródott tehát ez a terjedelmében is monumentális sorozat? Az ELTE Anglisztika Tanszékének oldalán ezt olvashatjuk: „*Az angol irodalom története* a tanszékünk által oktatott korszakos évfolyamelőadások kötelező tananyagai közé tartozik.”¹ Bényei Tamás azt írja az egy egységként kezelt hatodik és hetedik kötet bevezetőjében, hogy: „Nem lineáris olvasókra számítunk, hanem olyanokra, akik valamit keresve fellelőzik a köteteket” (6:12). Bizonyosan az olvasók közé fognak tartozni a brit irodalmat tanító egyetemi oktatók és hallgatóik. Várhatóan be fog épülni sok egyetemi kurzus anyagába, ahogy az ELTE Anglisztika tanszékén, emellett kiindulópont lehet az új témákat, kapcsolódásokat felfedezni vágyó angol irodalommal foglalkozó kutatók számára is. A professzionális

¹ ELTE-BTK Anglisztika Tanszék, *Az angol irodalom története*, hozzáférés: 2024.06.05., <https://des.elte.hu/content/az-angol-irodalom-tortenete.t.33187?m=8788>.

olvasók mellett azonban lesznek olyanok, akik pusztán egy-egy szerző vagy irányzat iránti érdeklődésből lapozzák fel a köteteket.

A kereszthivatkozások és egyéb szerzői és szerkesztői kommentárok különleges módon jelennek meg: nem lábjegyzetek vagy végjegyzetek formájában, hanem a lap margóján, egy keretet jelző vonal mellett, kisebb betűmérettel szedve. Ez valóban tökéletes arra, hogy látványos és könnyen használható módon összekösse a különböző fejezeteket. Egyrészt a lapszéli jegyzeteket író olvasó módszerére emlékeztet, másrészt a Wikipédia kattintható hivatkozásaira, melyek a kurzor alatt rövid, pár mondatos bemutatást jelenítenek meg (tulajdonképpen az adott szócikk elejét). Természetesen a kötet kommentárjai másképp vannak megírva, mégis ezt a dinamikus kapcsolódási rendszert idézik, ezáltal még egyértelműbbé téve a különböző irányzatok, korszakok közötti összefüggéseket. Emellett ilyen kapcsolódásokra néhol a fejezetek főszövege is kitér.

Az irodalomjegyzéket és tárgymutatót leszámítva közel 1200 oldal terjedelmű hatodik és hetedik kötet jó részét, körülbelül 800 oldalt Bényei Tamás írta, aki a főszerkesztői feladatok mellett a hatodik és hetedik kötet szerkesztését is magára vállalta. A megérdemelt Artisjus Irodalmi Díj (tanulmány kategória, 2024) laudációjában Szilágyi Zsófia nem csupán a szerkesztői, de a szerzői munkát is méltatja:

Bényei Tamás, a Debreceni Egyetem professzora, a kortárs angol regény nemzetközileg elismert kutatója több, mint tíz évet arra áldozott, hogy elkészülhessen a magyar irodalomtudomány egyedülálló vállalkozása, az angol irodalom története. A hét kötetten közel száz irodalomtudós dolgozott, a főszerkesztés feladata pedig egyedül Bényei Tamásra maradt a kiváló Shakespeare-kutató, Kállay Géza 2017-ben bekövetkezett váratlan halála után. Bár ez a teljesítmény önmagában is elismerésre méltó lenne, ezúttal legalább ennyire ünnepeljük Bényei Tamást, a szerzőt, aki a sorozatnak az 1930-as évektől a jelenkorig tartó időszakot tárgyaló két kötetében annyi részt írt meg, hogy azok már önmagukban megtöltenének egy vaskos könyvet. Írt, messze a teljesség igénye nélkül, a detektívtörténet aranykoráról, a regionalizmusról és provincializmusról, a kortárs történelmi regényről.²

A két kötet Bényei széles körű tudása mellett arról is tanúskodik, hogy kiváló szerzőtársakkal dolgozott együtt. A kötetekhez írt előszavában olvasható, hogy az eredeti elgondolás szerint az összes magyar anglisztikával foglalkozó kutatót bevonták volna a projektbe, erre azonban végül nem kerülhetett sor:

Noha az irodalomtörténet ötletadójának és eredeti főszerkesztőjének [Kállay Gézának] a teljes hazai anglisztikát közös cél érdekében egybeforrasztó műről szőtt álma nem valósulhatott meg maradéktalanul, a hazai modern filológiá-

² Bényei Tamás, artisjus, hozzáférés: 2024.06.05, <https://www.artisjus.hu/artisjus-dijak/benyei-tamas/>.

ban példa nélküli, hogy ilyen sok szerző és szerkesztő összefogása és önzetlen munkája álljon egy irodalomtörténeti vállalkozás mögött.³

Bár a hatodik és hetedik kötet nagyrészt Bényei munkája, számos más kutató is részt vett a fejezetek megírásában: D. Rác István írt az 1930-as évekbeli és az 1950 utáni költészetéről, a félhosszú- és hosszúversekről, a liverpooli költőkről, az 1960 utáni elégiákról, Tony Harrison és George Szirtes költészetéről és a közelmúlt női költőiről, Farkas Ákos Aldous Huxleyről és a katolikus regényről, Reichmann Angelika a „mitikus módszer”-ről és az angol nyelvű walesi irodalomról, Dósa Attila több fejezetben a skót irodalomról, Ureczky Eszter egy kortárs uradalomregényről, Balajthy Ágnes az utazási irodalomról, Czigányik Zsolt a disztópiákról, Szaflkó Péter az angol színház 1945 utáni megújulásáról, Nyusztay Iván az abszurd színházról, Pikli Natália Caryl Churchillról és a kortárs drámáról, Bényei Tamással közösen pedig a kilencvenes évekbeli drámáról, Gula Marianna az észak-ír helyzet irodalomra gyakorolt hatásáról, Dolmányos Péter az 1950 utáni észak-ír költészetéről, Kirchknopf Andrea a neoviktóriánus regényről, Szlukovényi Katalin az angol holokausztköltészetéről, Friedrich Judit Tibor Fischerről, Séllei Nóra Jean Rhys *Széles Sargasso-tengeréről*, Benczik Vera a fantasyról, illetve Pintér Károllyal közösen a science fictionről, Szép Eszter a képregényekről és Limpár Ildikó a Harry Potter-sorozatról. Összesen tehát Bényei Tamáson kívül húsz szerző vett részt a hatodik és hetedik kötet megírásában. A más-más szerzők által írt fejezetekben természetes módon némileg érezhető a szerzői hangok különbsége, de ez mit sem von le a munka egységességéből.

A kötetek felépítésében a próza változásai kapják a legtöbb teret, a költészet és a dráma némileg kisebb súllyal van jelen, de ezek alakulásáról is szólnak a fejezetek. Az alapvetően kronologikus elrendezés nem túlságosan merev, fejezetenként változik, hogy mennyire tekintenek előre az időben. Erre Bényei is kitér az előszóban: „A két kötet együvé tartozását az is mutatja, hogy már a hatodik kötet fejezeteinek egy része [...] a közelmúlt és a jelenkor irodalmáig halad a jelenségek tárgyalásában.” (6:11.) A hatodik kötet 1930-cal kezdődik, és néhány fejezet kivételével körülbelül az 1960-as évek kezdetéig tartó az időszakot mutatja be, a hetedik az 1960-as évekkel kezdődik és olyan kortárs kérdésekkel is számot vet, mint a multikulturális, ökológiai és globalizálódó irodalom. Az 1930-as évek korszakhatár mivoltát tulajdoníthatnánk a modernizmus Malcolm Bradbury és James McFarlane által kijelölt határának (1890–1930), de ezt a korszakolást valójában megkérdőjelezi *Az angol irodalom története* (6:48–49). Az irodalomtörténet szokásos korszakolását inkább egy az irodalmat sok különböző irányzat és jelenség összességéként látó szemlélet váltja fel. Az előszóban is olvasható, hogy az Edinburgh University Press huszadik századi irodalomtörténetéhez, a Bloomsbury kiadó *Decades* sorozatához, a Bloomsbury/Methuen 1950-es évekkel induló drámatörténeti sorozatához és a Cambridge University Press húszéves időszakok szerint

³ BÉNYEI Tamás, „Előszó: *Az angol irodalom történetének történetéről*”, in BÉNYEI Tamás és KÁLLAY Géza, főszerk., *Az angol irodalom története*, 1. köt., 9–12 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021), 10–11.

beosztott sorozatához hasonlóan nem a korszakok, illetve irányzatok szerinti tárgyalás az elsődleges cél, inkább „egy-egy időszak keresztmetszetének megrajzolására, a párhuzamos és egymással kölcsönhatásban lévő jelenségek, törekvések feltérképezésére törekednek, mintsem életművek portrészzerű ismertetésére vagy a »nagy művek« kiemelésére.” (6:11). Mindazonáltal vannak kiemelt szerzők ebben az irodalomtörténetben is, akiket egész fejezetek vagy több esetben alfejezetek tárgyalnak (előbbire példa Aldous Huxley és Tibor Fischer), de a kötetek nem ezek köré szerveződnek.

A vállalkozás az angol irodalom történetét ígéri, de hogy mi is az az angol irodalom, az egyáltalán nem ilyen egyértelmű. Erre Sári B. László is kitért a harmadik és negyedik kötetről írt recenziójában:

Ez az irodalomtörténet-e az angol irodalom története? Azé az angol irodalomé, melynek egy része nem is angolul íródott, vagy a történeti változások és a regionális különbségek miatt nem azon az angol nyelven, melyet a legtöbben ma értenek és beszélnek szerte a világban (mely nyelv önmaga sem tekinthető teljesen egységesnek)? Ha az angol irodalomban az angol nem nyelvi, hanem nemzeti kitétel, akkor mihez kezdhetünk a brit, skót, ír, walesi megjelölésekkel, s az angol birodalomhoz kapcsolódó egyéb külső- és belső kolonizációs folyamatokat megjelenítő és megtestesítő, azokra reagáló, azok ellenében fellépő irodalmi fejleményekkel? És mindezekről a bonyodalmaktól egyáltalán nem függetlenül: hány lehetséges története van „az angol irodalomnak”?⁴

Ez a kérdés a 20. és 21. század „angol” irodalmában/irodalomtörténetében még bonyolultabb. Erre az első kötetben megjelent, az egész sorozatra vonatkozó bevezetőben így reflektál Bényei: „Mi úgy döntöttünk, hogy alapvetően a Brit-szigetek, ezen belül a brit államalakulat *angol* nyelvű irodalmáról lesz szó”.⁵ Bényei arról is ír, hogy nem minden esetben egyértelmű annak meghatározása, hogy mely művek tartoznak az angol irodalom körébe, és bár a „politikai tényeket tekintett[ék] mérvadónak”, ettől némely esetben eltértek. Így előfordul, hogy abból a korszakból is feltűnik ír szerző, amikor az Ír Köztársaság már függetlenné vált (pl. Samuel Beckett), illetve a volt gyarmatokról származó szerzők klasszikus angol irodalmi művekre épülő, azokat átértelmező írásait is tárgyalja az utolsó kötet (pl. J. M. Coetzee: *Foe*).⁶ Ebből is látható, hogy egyáltalán nem könnyű annak pontos körülhatárolása, mi is az angol irodalom. A kortárs világban, de sokszor korábbi időszakokat tekintve sem könnyen meghatározható, hogy melyik író brit, hát még, hogy melyik mű tartozik az angol irodalom körébe. Elég Salman Rushdie-ra gondolnunk, aki indiai szárma-

⁴ SÁRI B. László, „»Onnan hívlak segélyemül merész dalomhoz«: Irodalmak történetének lehetőségeiről”, *Literatura* 48, 4. sz. (2022): 444–449, 444, kiemelés az eredetiben.

⁵ BÉNYEI Tamás, „Bevezetés: Az angol irodalom új története”, in BÉNYEI és KÁLLAY, *Az angol irodalom története*, 1:13–25, 20, kiemelés az eredetiben.

⁶ Uo., 20–21.

zású, tizenhét éves korában költözött Angliába, 2000-től Amerikában él, 2016-tól pedig amerikai állampolgár.

Az angol irodalom története bevezetőjében olvasható, hogy az egyik elv a célelvű irodalomtörténet elképzelésétől való elmozdulás volt:

A szerkesztők egyik kiindulópontja az a belátás volt, hogy az (angol) irodalom történetét immár nem lehet egyetlen, célelvű elbeszélés keretében releváns módon elmondani, akármilyen legyen ennek a történetnek a főszereplője. [...] A nyitókötet világossá teszi, hogy már a középkorban is több, egymással érintkező, irodalminak nevezhető kultúra és hagyomány létezett, amelyeknek történetét nemigen lehet elmondani egyetlen szála felfűzve, a huszadik századra pedig valóban megszámlálhatatlanul sok kisebb, egymással párhuzamosan haladó, egymást metsző és egymással kölcsönhatásban álló történetről beszélhetünk.⁷

Ezt a sokféleséget jól mutatja a hatodik és hetedik kötet felépítése is, amelyben a különböző irányzatok, műfajok összekapcsolódása, egymásra hatása is megjelenik. Több szerzőről, műről különböző fejezetekben, így más-más kontextusban is szó van, az irodalomtörténet ilyen organikus rendszerének belátását pedig erősítik a már említett kommentárok. Ezekre a kapcsolódásokra aktívan reflektál az irodalomtörténet főszövege is. Így történhet például, hogy a „*Női műfajok*” a *huszadik század közepén* című fejezetben Jane Austen fogadtatástörténetéről, illetve regényeinek későbbi művekre gyakorolt hatásáról is olvashatunk. Az olyan jelenségek tárgyalása, mint a *middlebrow* irodalom, az olvasói hozzáállások, az irodalomtermelés fontos kontextusait segíthet megérteni – erre sem lenne lehetőség egy olyan irodalomtörténetben, amely csak a korszakos művekre és szerzőkre koncentrálna. A hatodik és hetedik kötet több pontján meghatározó politikai eseményekről és azok irodalomra gyakorolt hatásáról is szó esik, egyáltalán nem meglepő, hogy ilyen a második világháború (*A második világháború irodalma; Az angol irodalom változó kontextusai 1945 után*) és a *Troubles* (*Az észak-ír helyzet az irodalom tükrében*), de ezek mellett Margaret Thatcher irodalomra gyakorolt hatásának is két fejezetet szentelt Bényei (*Thatcherizmus és irodalom és „Thatcher gyermekei”: A közelmúlt drámai irodalma*), illetve például Tony Blair kultúrát támogató kormányzását is megemlíti az 1990-es évekről szóló alfejezetben (*A posztmodern után: a kilencvenes évek*). Továbbá az irodalom intézményesüléséről, az irodalom oktatásának történetéről, az irodalom presztízséről is olvashatunk. Így a kötetek a történelmi, politikai eseményeket, kulturális változásokat is számba veszik, az irodalom története társadalomtörténeti kontextusba illeszkedik.

Erre tökéletes példa, hogy a kötet egy a Brexit és az irodalom kölcsönhatásairól szóló fejezettel, így tulajdonképpen egy az éppen aktuális politikai eseményekre és azok irodalmi hatására való kitekintéssel zárul. Bár némi hiányérzetet hagyhat az

⁷ Uo., 16–17.

olvasóban, hogy tulajdonképpen nincsen záró fejezete sem az 1930 utáni angol irodalmat tárgyaló köteteknek, sem az egész sorozatnak, mégis épp egy ilyen, az irodalom sokszínűségére koncentráló, az irodalomtörténet folytonos alakulását előtérbe helyező vállalkozásban kevésbé lehetséges átfogó konklúziók levonása.

Az egyes fejezetek egy-egy irodalmi jelenségről adnak általános képet, rendszerint miniatűr, de igen érzékletes elemzésekkel alátámasztva. Az egységes, célulvű narratíva igényének tudatos feladása jobban lehetővé teszi az angol irodalom gazdagságának és sokféleségének bemutatását, így a pontosságot és hasznosságot szolgálja. Eseményekkel teli korszak kerül terítékre, és rengeteg művet mozgatnak az 1930 utáni angol irodalmat bemutató kötetek. Lineáris végigolvasásuk komoly feladat, de – mint az előszó is jelzi (6:12) – nem is erre szánták *Az angol irodalom történetét*.

A felépítés kapcsán született néhány vitatható döntés. *Az angol irodalom történetének* ezen kötetei számot vetnek olyan jelenségekkel is, amelyek nem tartoznak hagyományosan a „magas irodalom” vagy „szépirodalom” egyébként sem egyértelműen körülhatárolható kategóriájába. A már említett *middlebrow* irodalom mellett ilyen a *chick lit*, a fantasy, a science fiction vagy a képregény, s mindez egy nyitottabb irodalomszemlélet felé mutat, amely belátja, hogy a huszadik és huszonegyedik századi angol irodalom tárgyalása ezek nélkül talán nem is lehetne teljes. A science fictionról, fantasyról és képregényről szóló fejezetek azonban a hetedik kötet végére kerültek, ami azt az érzést keltheti, mintha a kötet koncepciója sem tekintené őket az angol irodalom integráns részének. Ezt még feltűnőbbé teszi, hogy a kronologikus felépítéshez képest ilyen későn, a kortárs irodalom tárgyalása után esik csak szó J. R. R. Tolkienről vagy az 1945 előtti sci-firől. Ennél még szembetűnőbb a Harry Potter-sorozatról szóló fejezet elhelyezése legutolsó fejezetként az utóhang előtt. Nem kap indoklást az olvasó, hogy miért lett önálló egység ez a mindössze három oldalas fejezet, amely „portálfantasy”-ként kategorizálja a művet, és miért nem a *Fantasy és spekulatív irodalom* alfejezeteként jelent meg. Természetesen egy ilyen nagyszabású munka esetében rengeteg olyan kérdés merülhet fel, amelyre nincsen egyértelmű válasz, és már az is jelentős lépés, hogy ezek a műfajok és jelenségek egyáltalán bekerülhettek az irodalomtörténetbe.

A második kötet szerkesztői, Kiss Attila Attila és Szőnyi György Endre az 1749-nek adott interjújukban beszéltek egy esetleges online kiadás lehetőségéről:

[F]ennáll az igény és ambíció, hogy lehetne-e ebből a monumentális anyagból egy dinamikusan kezelhető, állandóan modernizálható digitális archívumot létrehozni. Azon is gondolkodunk, hogy vannak-e különböző digitális eszközökre optimalizálható szegmensei a vállalkozásnak.⁸

⁸ MIKE Laura, „»Nem lehet a kultúra más kontextusaitól elszigetelten vizsgálni az irodalmat« (Beszélgetés Kiss Attilával és Szőnyi Györggyel)”, 1749, 2022. jan. 25., <https://1749.hu/flow/interju/nem-lehet-a-kultura-mas-kontextusaitol-elszigetelten-vizsgalni-az-irodalmat-beszelgetes-kiss-attival-es-szonyi-gyorggyel.html>.

A bővíthető online kiadás létrehozását Hartvig Gabriella is szorgalmazta az első két kötetéről írt kritikájában.⁹ Mindenképp nagyon izgalmas lenne, ha ilyen módon is elérhetővé válna *Az angol irodalom története*, amelynek nyomtatott formában való megjelenése is óriási eredmény nem csupán a köteteken dolgozó kutatók, de a magyar anglistika egésze számára is.

⁹ HARTVIG Gabriella, „»A konszenzusok felmondása és újraírása«: Az angol irodalom új története”, *Literatura* 48, 4. sz. (2022): 438–443, 443.

IRÓNIA, TUDOMÁNY, KÖZÉP-EURÓPA

– VÖRÖS István. *Árnyékvers és irónia*. Kijarat Kiadó – I.T.E.M. Alapítvány, 2022,

367 oldal –

DECZKI SAROLTA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont

tudományos munkatárs

deczki.sarolta@abtk.hu

ORCID 0000 0002 6609 8448

- Ha teoretikusan nézzük, a könyv egésze – tehát szám szerint harminchárom szöveg – többé-kevésbé ugyanazt a kérdést járja körül: hogyan olvasunk, miért olvasunk, mi a tétje. Ezek pedig az olvasás professzionalizálódásának problémája felé gravitálnak: mi az, amit olvasunk, hogyan olvasunk, hogyan válik tudománnyá, lehet-e egyáltalán tudomány belőle, és ha igen, akkor miféle-fajta. Vörös István az ironikus irodalomtudomány mellett teszi le a voksát, és mind a kötet elméletibb, mind pedig elemzőbb írásaiban emellett próbál érvelni.

Nem állíthatjuk, hogy túlságosan meggyőzően. Ám azt sem, hogy teljesen elvedendő az érvei és a gondolatmenet. Az egyszeri olvasó benyomása inkább az lehet, hogy ezek teoretikusan bizony nem állnak biztos lábon. Az egyes művek, szerzők, életművek elemzése, bemutatása ugyanakkor mégis sejteti, hogy miről lenne szó. És azt is, hogy itt nem feltétlenül az a fontos, hogy bármilyen tudományos fachba be legyen pakolva ez a gondolkodásmód, elemzési stílus, hanem az, hogy lássuk, hogyan keverednek egymással párbeszédbe különböző szövegek Európa közép-keleti fertályán.

A tudományelméleti kérdésekkel az a baj, hogy vagy alaposan elkezdli őket boncolgatni az ember, vagy megmarad a felszínen. Jelen esetben az utóbbi valósult meg. Pedig ha elkezdjük a tudományosság mibenlétét firtatni, akkor érdemes pro és kontra érveket hozni, az irodalomtudományt a *hard science*-hez képest pozícionálni – csak így lehet megalapozott az a jogos igény, hogy hozzájuk képest itt gyökeresen más módszertant kell használni. De talán nem is ez a legnagyobb probléma ezzel a felütéssel, elvégre egy magát irodalomtudományként aposztrofáló műnek nem biztos, hogy le kell futnia ezeket a köröket.

Azokat viszont mindenképpen, amelyek a posztmodern mibenlétével, tudományfelfogásával vetnek számot, hiszen ennek óriási szakirodalma van, a magyar humán-tudományos diskurzusban is rengeteg szerző, mű került szóba az elmúlt évtizedekben, tehát van mire támaszkodni, ha fogalmakat akarunk tisztázni. Márpedig nem árt ezeket rendbe rakni, és átgondolni, hogyan viszonyulunk hozzájuk, hiszen a Vörös

által is használt „posztmodern” fogalma minden, csak nem egyértelmű. Nem volt az a kilencvenes években sem, amikor valósággal berobbant a tudományos köztudatba, de még kevésbé az most, amikor már távlatosan látjuk, értelmezzük a közelmúlt kritikátörténeti folyamatait.

Márpedig a könyv egyik nagy tétje éppen az lenne, hogy valamilyen sajátos tudományfelfogást, gondolkodási stílust jelentsen be, ennek azonban a pontos fogalomhasználat lenne az első feltétele. De a bevezető tanulmányban (*Mi az ironikus irodalomtudomány? I. avagy a posztmodern vége*) ilyeneket olvashatunk:

A posztmodern kor pedig nem kor. A poszt modern, pedig nem modern, ahogy az elefántlábnym sem elefánt, hiába marad ott utána. Ne örüljön senki, egyáltalán nem akarom a posztmodernt gyalázni, nagyon is kedvemre való dolog volt. De volt. Lehet, hogy fölöttem járt el az idő, mert olyan menthetetlenül posztmodern vagyok, akkor, amikor a világ már egészen máshol jár. Csak még nincs rá nevünk, hogy hol. Elég nagy baj ez, mert a névadás manapság komoly nehézségekkel jár. Maga a posztmodern kifejezés is afölötti tanácstalanságból ered, hogy vajon minek kéne nevezni ezt, ami azért már nyilvánvalóan nem modern (13).

Ennél azért jóval pontosabb meghatározások állnak rendelkezésre a posztmodernről, és a posztmodern utáni kor sajátosságai leírásával, megnevezésével is kísérleteznek már jó ideje.

Márpedig azért is lett volna jó rendbe tenni a posztmodern körüli dolgokat, mert ha ironikus tudományról beszélünk, akkor az a posztmodern szabatosabb kontextusa nélkül lóg a levegőben. A szóban forgó tanulmányban ugyanis annyit tudunk meg róla, hogy az ironikus tudomány „új módszer”, mely nem akarja többé az egészet rekonstruálni. Továbbá: „az irodalomtörténet lelke az ironikus irodalomtudomány” (17). Sommás megállapítás, melyre ebben a tanulmányban nem kapunk magyarázatot. És azt is érdemes megjegyezni, hogy az irodalomtudomány már jó ideje lemondott az egész rekonstruálásáról (lásd példának okáért a Szegedy-Maszák Mihály-féle háromkötetes irodalomtörténetet), vagy legalábbis reflektál ennek a problémájára (lásd a kilencvenes évektől unásig ismételt szöveget: „a nagy elbeszélésnek vége”).

A következő két tanulmány viszi tovább az ironikus irodalomtudomány kérdését, keretes szerkezetet alkotva, mert a harmadik címe ismét csak a *Mi az ironikus irodalomtudomány? II. avagy a megértés mint korlátoltság*, míg a kettő közötti szöveg sajátos beszéd Kertész Imre Nobel-díjának alkalmára. Vagyis már a második szövegnél elhagyjuk az eddig sem túl szigorúan vett tudományos kontextust, és az esszéista veszi át a terepet, aki Európáról, a békéről, az iróniáról, és a tudományról medítál, elég meredek kijelentéseket téve néha, például ilyeneket: „A tudományt ma könnyebb becsapni, mint egy ötéves gyereket a boltban” (21).

Kétségtelen, hogy az ilyesfajta sommás megállapítások nem nélkülöznek minden alapot (gondoljunk a Sokal-tesztre például), de azért a tudomány lényege valahol mégis az, hogy megkülönböztessük a megalapozott tudást (az episztémét) a puszta véleménytől (a doxától), ennek pedig vannak kritériumai és van módszertana. Akár még olyan kétes státuszú tudományterületek esetében is, mint az irodalomtudomány, melynek esetében egyáltalán nem mindegy, hogy körömszakadtáig keressük Petőfi csontjait Barguzinban, vagy „megelégszünk” azzal, hogy becsületes filológiai és történelmi munkával megolvassuk az életműveket, és felkutatjuk az összes rendelkezésre álló dokumentumot. Napjainkban éppen annak vagyunk tanúi, hogyan devalválódik a tudomány hitele: hagymázás képzelgéseket kiáltanak ki tudománynak, szerény teljesítményű emberek kerülnek egész magas polcra. A tudomány defenzívába kényszerül, és ilyenkor élet-halál kérdése a pontosság, alaposág, szabatosság.

Világos, hogy Vörös nem amellett érvel, hogy a dilettánsok „tudománya” is tudomány, viszont a gondolatmenet szerint ez sem zárható ki. Egyértelmű, világos választ nem kapunk, az olvasónak darabokból kell összeraknia, hogy „az ironikus tudomány szava a kétely, a paródiaként tekintett komolyság. [...] A tények és az igazságok többdimenziósak” (37). (Bár mintha ezt az utóbbit már mondták volna párszor az elmúlt évtizedekben...) Továbbá: „Az aprómunka fontos: olvasni, olvasni, olvasni. És: élni, élni, élni és: gondolkodni, gondolkodni, gondolkodni. Ezt a kilenc dolgot aztán szembesíteni kell egymással, és a fellépő interferenciák alapján megfékezni és folyamatosan korrigálni magunkat” (37). Amivel nem nehéz egyetérteni, de ez nem tudomány, hanem habitus vagy afféle életfilozófia. Ezt követően a tanulmányban olvashatunk az irodalom és az élet viszonyáról, majd ezt a summázatot kapjuk: „minden irányban kell mozogni ezekben az áramkörökben, mint a *váltóáramnak*. Az az *ironikus tudomány*” (38).

De nézzük akkor az aprómunkát! A kötet nagy része jobbára cseh szerzőkkel foglalkozik, vagy cseh és magyar alkotókat vet össze. A *Világértelmezések sokasága* című esszé tárgya Paul Celan költészete, ennek kapcsán pedig több, a költészettel kapcsolatos általános kérdés is felmerül. Az egyik, hogy mitől nagy költő egy nagy költő? Vörös azt állítja, hogy ehhez három dolog „is” szükségeltetik: „Ahhoz, hogy megtaláljuk, Celan verseinek számunkra mi a tétje, nem szabad elfeledkeznünk azokról a sorstársainkról, akik szintén ennek a költészetnek a látószögéből (is) szeretnék megérteni (is) a világot (is).” Vagyis több látószögre van szükség; nem csupán egyszerű megértésre, hanem valami olyasmire is, ami azon túl van; s nemcsak a világ megértéséről, hanem a racionális világon túli tartományokéről is. Celannal kapcsolatban felmerül továbbá Adorno híres kijelentése is arról, hogy Auschwitz után nem lehet többé verset írni. Vörös felteszi a kérdést, hogy vajon Ruanda, a balkáni háború után lehet-e. A válasza az, hogy nem lehet verset írni, de a versírást folytatni kell: „amikor nem lehet, akkor kell” (119). S itt is felvetődnek az egész kötet legfontosabb kérdései: a nyelv (műfordítás, multilingvizmus) és a sajátos kelet-közép-európai multikulturalizmus.

Izgalmas Karel Jaromír Erben és Arany János balladaköltészetének az összevetése. Az előzőről a magyar olvasó viszonylag keveset tud, és mára már az irodalomolvasóknak sem napi kenyere Arany János, vagyis az elemzés tartogat újdonságokat. Vörös két házassági dráma balladáját tárgyalja, az *Ágnes asszonyt* és a cseh költő *Galambocska* című versét. Azt állapítja meg, hogy ezek

Bovaryné történetének párdarabjai, a kispolgári, jóindulatú és erénycsöz világ elviselhetetlen kőként nehezedik bennük hősnőinkre, akik a gondot a szerelem hiányában, a megoldást egy valóságosabbnak vélt szerelemben látják. Mind a két vers a férfiuralom közép-európai válfájának hajszálrepedéseit mutatja föl. (157)

A két asszony gyilkos tettét zsigeri lázadásként értelmezi Vörös. Aztán Arany *Bor vitézét* és Erben *A fűzfa* című balladáját veti össze, mely szintén hordoz tanulságokat, azt írja, hogy mindkét, a nő halálával végződő balladában a hősök valamilyen misztikus, érthetetlen, népmesei örökséggel birkóznak. Továbbá: „a metafizika helyére a lélektan és a krimi kerül” (161). Itt is a nő van a középpontban, aki a merev és férfi-centrikus társadalomban nem tud mit kezdeni az érzéseivel és személyiségének, vágyainak, tehetségének korlátozásával. A komparatistikai vizsgálat azonban ennél tágabb kontextusokat is felnyit, hiszen a két külön országban, de ugyanabban a birodalomban élő költő hasonló témákat vet fel, és hasonló szereplehetőségek állnak rendelkezésükre, valamint hasonló feladatok előttük: a nemzeti program.

A közép-kelet-európai térségben alapvető többnyelvűség is több szöveg tárgya. Többek között a *Mácha kísértetei* című esszé is foglalkozik vele, mely megállapítja, hogy jelenleg egynyelvű kultúrtörténeti paradigmában mozgunk, de „a 21. század egyik legfontosabb kihívása térségünk számára önképünk újragondolása” (165). Fontos meglátás ez, a kortárs irodalomtudománynak egész jelentős szeletét teszik ki manapság a transzkulturalizmus és transznacionalizmus természetével foglalkozó kutatások. Mácha cseh irodalomban betöltött szerepét abban látja Vörös, hogy lekapcsolódott a frissen létrejött provincializmusról. Érdekes a Kunderával való összevetés is: Mácha a német után kezdett el csehül írni, Kundera pedig a franciára cserélte anyanyelvét. De az előbbi cseh nyelvét már áthatotta a német kultúra, mint ahogyan Kundera franciáját is a cseh. A többnyelvűséget továbbá európai viszonylatban is értelmezi, és azt állítja, hogy az európai irodalom nem lehet meg nélküle.

A fenti Arany-Erben összevetéshez hasonló Jan Kollár és Berzsenyi Dániel költészetének a vizsgálata *Az azonosság formái, a különbözőség formátlansága* című tanulmányban. A szerző ezt is azzal az állítással kezdi, hogy a nemzeti kultúrák kialakulása előtt természetes volt a többnyelvűség a kultúrában, majd megszületett a nemzet mítosza, melyben különös szerep jutott a nemzeti nyelvnek. Vörös célja, hogy a két költő közti hasonlóságok és különbségek elemzésével rámutasson: „a nemzeti eszme eredetileg semmiképp sem a bezárkózás eszközeként jött létre, hanem épp a világra való nyitottság eredményeként” (186).

Ismét csak összehasonlításra adnak alkalmat a cseh nemzettudatról írtak *A mítosz nélküli nép mítosza* című tanulmányban. Vörös azt állítja, hogy a cseh irodalomban a 20. század azzal kezdődik, hogy Švejk azt kiabálja egy tolókcocsiból a háború kezdetén: „Fel Belgrádra!” A derék katona habitusának alapvető eleme éppen az, hogy nem katona, hanem kisember, a kicsiség megtestesítője. Vörös szerint pedig a cseh nemzettudatot pont ez jellemzi: a kicsiségért vívott harc. Ennek a törekvésnek a szolgálatában állt szerinte Hašek és Hrabal is, akiket soha nem vezérelt semmiféle nagyság illúziója, nemzeti pátoasz, hanem képesek voltak megelégedni a hétköznapi kisserűségével is, és meglátni benne a teljességet. A tanulmány egyik végkövetkeztetése az, hogy a soknemzetiségű EU-ba való beolvadás enyhíti a kis nemzetek szűkösségét, megnyílnak a nemzeti határok, mind fizikailag mind pedig kulturálisan, és talán éppen most jön el a kis Európa ideje.

A magyar olvasó számára valószínűleg azok a tanulmányok a legizgalmasabbak, melyek kevésbé ismert és elemzett alkotókról szólnak. Kertész Imréről, Mátyásról, Kemény Istvánról, Mészölyről bőségesen áll rendelkezésre szakirodalom, de a fenti szerzőkről kevésbé, valamint Vörös ismert (de kevésbé olvasott) szerzőket is új kontextusba helyez egy-egy közép-európai kollégájukkal való összevetés által. Tanulságos Thomas Mann és Ladislav Klíma együtt elemzése is, de például a látszólag unalmas téma, a Csehszlovák Írószövetség IV. kongresszusának a története is számos tanulságot hordoz.

Mire a kötet végére érünk, rá lehet hangolódni Vörös stílusára, mely kevésbé a tudományos szakszerűséget és szabatosságot, mint inkább az alkotó művész gondolatársításait követi, mely néhol felületes, máshol pedig izgalmas koincidenziákat tár fel. Mindenképpen fontos feladatot teljesít a kötet: a régió kultúráját közvetíti, továbbá egy olyan öntudatos nemzet kultúrájára, irodalmára nyújt rálátást, mint a cseh, márpedig Kelet-Közép-Európában ennek kitüntetett jelentősége van.



Kiadja a HUN–REN BTK Irodalomtudományi Intézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a HUN–REN BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

„[M]íg a prágai vers zárlatában ott van jászolban a kis Jézus, addig a Petri-vers világának már az sem része, hogy a Megváltó egyáltalán megfogon.”
Fehér Renátó

„Petri György »Mari-versei« a költői nyelv értelmezése kapcsán ahhoz a problémafelvetéshez vezethetnek, hogy vajon a múzsza fogalma, nem volt-e mindig is kiszolgáltatva a lírai oda- és elfordulásban rejlő termékeny félreértéseknek.”
Pinczési Botond

„Sára és az általa viselt ruha együttes felidézése fokozottabban implikálja a kérdést, amely már Petri más, (még) felöltöttetett nőalakjai kapcsán is feltehető lett volna: miként és mennyire tartozik hozzá a ruha visezőjéhez.”
Visy Beatrix

„A vers és az életmű tematikus, motivikus, formai és nyelvi eljárásai közti szinekdochikus viszonyt már a címválasztás is jelzi: a Petri-életmű alighanem valóban leírható összeomlás-analízisek katalógusaként.”
Szabó Gábor

„Másképp ír az olyan kritikus, aki erős kánonjavaslatot kíván nyújtani (mint például Balassa és Kulcsár Szabó), másként, aki az irodalom intézményrendszerének határait is kritikája tárgyává teszi (például Farkas Zsolt, később Sipos Balázs) és megint másképp az, aki a kritika napszamosaként a kánonalakítók és intézménykritikusok mögött hagyott építési törmelék eldolgozásán, az irodalmi konszenzus fenntartásán és a korrekt, széleskörű tájékoztatáson fáradozik, ahogyan azt Lapis József teszi.”

Fenyő Dániel