

IRODALOMTÖRTÉNET

1916

Jrod

Fried István, Imre László,
Imre Zoltán, Helena Kangas,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Labádi-Bertényi Gizella,
Lőrincz Csongor, Menyhért Anna,
H. Nagy Péter



1997/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1997. LXXVIII. évf., 4. sz.

Új folyam XXVIII. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc–Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

A *Szemle*-rovat szerkesztője: Tarján Tamás
Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1997/4. szám

FRIED ISTVÁN	
A fordulat kísérlete (Márai Sándor <i>A nővér</i> című regénye)	521
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
<i>Spleen</i> és ideál	536
MENYHÉRT ANNA	
A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban	547
Hozzászólás Menyhért Anna <i>A kortárs olvasás</i> és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban című dolgozatához (Kulcsár-Szabó Zoltán)	567
Recepcióelemzés, líraiság, kanonizáció (<i>Hozzászólás Menyhért Anna</i> <i>Tandori-dolgozatához</i>) (H. Nagy Péter)	570
LÓRINCZ CSONGOR	
A szignifikáció „törése”: alakzat és szövegköziség	573
IMRE ZOLTÁN	
A londoni Lyceum színház épülete 1878–1898 között (épületértelmezés)	596
<i>Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas</i> <i>évek epikájában</i> (Imre László)	612
LABÁDI-BERTÉNYI GIZELLA	
Helena Kangas finn újságíró a háborús Budapesten	617
HELENA KANGAS	
A magyar Toivo Pekkanen (<i>Fordította Labádi-Bertényi Gizella</i>)	629

FRIED ISTVÁN

A fordulat kísérlete
(Márai Sándor *A nővér* című regénye)¹

„S az egész egyfajta büntény, melyet én követtem el, azzal a ténnyel, hogy éltem, s úgy éltem, dolgoztam és szerettem, ahogy kellett volna.”

Márai Sándor

Nemigen tudnék egyértelműen vagy akár csak határozottan nyilatkozni arról, hogy akad-e másik, hasonló példa a Márai-életmű történetében: *A nővér* című regény alkotásának folyamatáról, majd szerzői megítéléséről több naplójegyzettel rendelkezünk. Maga, Márai állítja be ezt a (nagyon vegyes érzelmekkel fogadott) művét a maga életének, valamint az írói élet és a történelemmé komorodó hétköznapok egymást átható viszonyulásainak elmosódó keretei közé. Nemcsak a biográfiai tények, hanem a biográfiai tények metafizikai és országos, sőt, európai események dimenzióiba ágyazottsága tetszenek ki, tehát a legkevésbé sem „esztétikai”, műfajelméleti kérdések problematizálására kerül sor; így az alkotást létrehívó tényezők a naplójegyzetek révén mintegy a körvonalazódó műötletekben kapnak olyan hangsúlyt, mint majd a később írt naplókban soha többé. Ma már pontosabban érzékelhető, hogy *A nővér* nemcsak a kedvezőtlen külső körülmények okozta válság regénye, hanem a külső és belső (regényírói, a szó szoros értelmében vett regénynyelvi) válságé is. Amelyben – természetesen – a klasszikus modernségből idáig visszhangzó nyelv- és individuummértelmezés kérdéses megfogalmazhatósága éppen úgy jelen van, mint részben a didakszissá egyszerűsödés veszélyének tudata (a „betegség mint metafora”² kibontása által), részben a megszerkesztettség és az előadás rutinszerűvé, kiüresedett önidézetté válásától való félelem. Az nevezetesen, hogy a korábbi művekben rétegzettebben fölvezetett személyiség-fenyegetettséget immár aligha lehet a „bevált” Márai-regények modorában újra fölmutatni. Annak ellenére nem, hogy volna mód akár (ön)életrajzi hitelességre is hivatkozni: tudniillik önnön betegségének³ tudatában, ezzel kapcsolatosan az önnönmagán érzékelt szétesés következményében: az elbizonytalanodásban, testi romlásban kísérli meg az író a modellszerűt meglátni, az egyediben-személyesben a világszerűt. Ama rádöbbenés, hogy a kisvilág leképződése a nagyvilágnak, Márainak korai, szinte még az avantgarde korszakból származó tapasztalata. Mint ahogy az is, hogy a személyiség ellenállhat, ha a világ kísérti, kialakítható a védekező pozíció, ahol az individuum, kivált az írástudóé, függetlenedhet a koreszméktől (ahol merészselhet „korszerűtlen” lenni, a szónak nietzschei értelmében!). Csak-

hogy ez a függetlenedés látszólagos (is lehet), hiszen a személyiséget mindenképpen formálja a világtapasztalat, akár a világtapasztalatot az értelmező személyiség. A kérdés, milyen mértékű a kiszolgáltatottság; mennyire alkalmas a nyelvbe fogózás, a fogalmazás reménye az ellenállás látható és mások által figyelembe vehető kifejezésére; mit eredményezhet a „megszállottság”, amely őrizheti a személyiség hitét munkája értelmében-értékében?

Az 1943/44-es *Napló* is beszámol a Márait három hónapra az ágyhoz láncoló kórról („Az idegkötegek, melyeket a gyulladós folyamat megroncsolt, vagy elpusztított, lassan újrafejlődnek...”),⁴ e kór pszichikai hatásáról: a személyiség roncsolódásáról, majd a kór lassú múlása közben az alkotói tervekről, amelyek a(z írói) személyiség önvédelmét erősítik. A világgal, a történelemmel, a „realitással” szegül szembe az író, mikor megkísérli szavakba, regénybe öntésüket. Ám a háborús viszonyok, valamint a szinte kötelességgént vállalt munkán érzett kétség egyre csak a megírhatóság, az írói tevékenység dilemmáit vettetik papírra, nem kizárólag azért, mert a világháború rémségeit immár a maga közvetlen közelében érzi. „Nem, valami eltört – jegyzi a *Napló*ba. – Dolgozom, de valami nincs rendjén bennem, a munkámban, köztünk, munkám és közöttem. Nem hiszek többé munkámban.”⁵ Írja mindezt Márai még 1944 nyarán, mintegy jelezve, hogy gonddal őrzött-formált értékrendszere összeomlóban van, a világ és a személyiség szembenállásában olyannyira a személyiség maradt alul, hogy vereségét azon a területen is el kell ismernie, ahol eddig többé-kevésbé biztosnak hitte magát. Persze, a világháborús események az eddiginél erőteljesebben szólnak bele (magán)életébe, hiába vonult el Leányfalura, nem létezik már „független nyugalom”, „nem tudok odafigyelni a regényre” – állapítja meg...⁶ Hogy aztán 1944 karácsonya előtt mégis belekezdjen *A nővér* befejezésébe,⁷ mivelhogy személyiségét (önmaga előtt) már csak a regényírás legitimálja. A személyiség a körülzártág ellenére is megőrződik; a fenyegetettség sem okozhatja a nyelvi tudat működésének megszűnését. Hogy Márai emberfeletti igyekezete végül is mit eredményezett, azt 1945 és 1948 között egymás után megjelenő művei tanúsítják, ám legalább oly mértékben azok a ritkán esztétikai indíttatású kritikák is, amelyek egészen kiváló érzékkel azt kárhoztatták, ami a műfaji váltás, a megújulás igénye felé mutatott. Pálóczi Horváth György⁸ a *Sértődöttek* regény voltát vonta kétségbe, mivel nincsen cselekménye(?), Szigeti József Márai novellaskötetét, a *Medvetáncot* – nem dicséretnek szánva – Kierkegaard-ral (vajon melyik művével?) rokonítja,⁹ Gogolák Lajos szerint Márainál „a regény elemeire bomlik”.¹⁰ Igaz, *A nővér* című regényt egy korszerűbb prózapoétika felől értékelő bírálatokban is csupán ötletek villannak föl, mintegy jelezve, hogy a világháború a magyar irodalmi gondolkodás egy részében is törést okozott, elszakadóban volt az esszéírók hagyományától, és kevéssé vitte tovább a regényalakzatok variabilitásának az 1930-as esztendőkből honossá vált tézisét. Talán csak Szentkuthy Miklós volt az, aki a mű kétségén kívüli egyenetlenségeit elismerve, rá-

mutatott „a nagybetegség lélektana” rajzának újszerűségére: „a regényirodalom (vagyis arcképfestés, lélekelemzés és történelmi izgalom) legmagasabb szintjén mozog”, miközben szavá teszi a hosszadalmas, ám a motívumszerkesztés, az előrejelzés technikája szempontjából nem fölösleges fölvezetést, valamint az elbeszélő és a főhős közötti párbeszéd kimódoltságát.¹¹ A legszigorúbb kritika azonban magától Máraitól származott. S itt egyfelől az utóbbi esztendőik termésével kapcsolatos írói számvetést kapjuk, másfelől a *váltás* szükségességének bejelentését. Ez utóbbi tetszik talán fontosabbnak. Hiszen attól a felemásan végigvitt prózapoétikától való távolodásnak az igénye fogalmazódik meg, amelynek kidolgozása – változó sikerrel – *A féltékenyek* és a *Sértődöttek* közötti periódusra esik. Részben a főszereplők „tudatáram”-ának a regény középpontjába helyezésével, valamint az átláthatónak vélt világ megjelenítésének egy asszociatív gondolkodás segítségével történő kétségbevonása által, részben a retorizáltságot, amely a monologue interieur-höz hasonló, a szabályosabb, tagoltabb, a tudattól ellenőrzött beszédet tagadva, iróniával ellensúlyozó előadással a történet lineáris elbeszélhetőségét teszi kétségessé. Ami egyben annyit is jelent, hogy az eseményszerű történések jelentékteleneknek el, viszont a mellékesnek tartható mozzanatok számottevőbb szerephez juthatnak, s ezáltal fontos és kevésbé fontos, értékesnek és kevésbé értékesnek minősített mozzanatok nem képesek immár a társadalom, a világ, a hivatalos szótárak által szavatolt rendbe illeszkedni. A világ átláthatatlanságát egyre inkább tapasztaló Márai-figurák osztják ugyan szerzőjük makacs hitét a nyelv uralhatóságában, de Kosztolányival együtt a nyelv „társzereplőség”-ét is elismerik, egyben a világot nyelviileg meghatározó metaforák kopását, értéktelenné süllyedését is, amelynek ellenében jelölik meg (írói) feladatuk a paródia eljárásainak regényi felhasználását és a hiteles, nem Gerede-típusú beszéd őrzését. Márai 1946 novemberére–decemberére keltezhető önvizsgálatát ebből a szempontból, tudniillik a (nemcsak történelmi) korszakküszöb tudatosulása aspektusából érdemes szemügyre vennünk:

„Éjjel elolvastam »A nővér«t. Lámpalázasan olvastam, s aztán megkönnyeb-
bülten aludtam el. Az első rész, az öngyilkosság, az utazás, a hangverseny
maradhat. A betegség és a befejezés hosszú, elnyújtott, ismétlődésekkel telített.
Három erős húzással – soha nem húztam még prózai könyvemből – tudok
valamennyire segíteni. Nem jelentékeny könyv, de nem is érdektelen: *kimond*
valamit. De nem bírom a hangját, öklendezem tőle: ezt a dallamos Márai-hangot,
amely a vége felé – két, három év előtt! – igazán kintorna-szerű volt már,
nyekergően dallamos. Gyűlölöm ezt a hangot. S a műfajt, mely belőle követke-
zik... Ha lesz még valami, más lesz és másként.”¹²

Ha a regény írása közben Márai a külső körülmények okozta zavarra hivatkozik is, a nyomtatott (vagy korrektúra?) példány lapozásakor már nem keres kibúvót, önisméltésben, modorosságban, üres retorikában marasztalja el önmagát, legsúlyosabb vádjá azonban a műfajtévesztés, a – nevezhetjük így is! –

regény korszerűségének elvétele. Ezen a ponton nem elsősorban a kevéssé jelentékenynek, de nem érdektelennek minősített *A nővérrel* gyűlt meg a baja, hanem azzal, hogy a szecessziós modernségből származtatható eszközök ismételt használatával tett engedményeket, olyan modalitást honosított meg, amely akadályozta a korszerű (regény-)műfajra lelésben. Nem arra gondolok, hogy Márai meghatározott prózapoétikai eljárások figyelmen kívül hagyásának vétkeiben volna elmarasztalható. Inkább az automatikussá-mechanikussá váló szerkesztésmód, a retorizáló hangvétel eluralkodása gátolta a szükségesnek érzett váltást. Ugyanis az a típusú regény, amely a szűk térbe szorítottsággal szembeállította tudati folyamatok világszerűségét, Márainál egy krízisszituáció érzékeltetésekor részben szerzői (narrátori) közlés, részben belső monológok révén alakította ki az eseménytelenség eseményeket jelző szókincsét, egyben a „titok” meg a „kaland” (mint kulcsszavak) jelentésének módosulását. Innen lép tovább Márai akkor, amikor a *Sértődöttek* második része a *Lotte Weimarban* című Mann-regénnyel létesít intertextuális kapcsolatot, a *Harminc ezüstpénz* pedig esszé és fikció, oknyomozó történés-írás és szerzői kommentár összekapcsolását kíséri meg. A hosszabb fölvezetés után következő párbeszéd formájú (belső) monológ a *Válás Budán*, majd a *Vendégjáték Bolzanóban*, *A gyertyák csonkig égnek* és a *Sirály* külső formai jellegzetessége, *A nővérbe* „emlékiratot” iktat, az önisméltést elkerülendő, az író, de lényegében a korábbi művek alaprajzát módosítja anélkül, hogy a műfaji áttörés valóban sikerülne. Kamararegényekről van szó, „küszöb”-helyzetekről, többnyire „utazásról az éjszakába”. Emlegeti is Céline művét Thurzó Gábor egy Márairól írt beszámolójában.¹³ Nem egyszerűen éjszaka zajlanak le a beszélgetések-gyónások, az idő térré változik, szinte térbeli a megtett (beszélgetéses) út, amelynek célja az új tudatállapotba emelkedés. Ennek következtében az éjszakai időpont a meg- és kinyilatkozások szimbolikus tere egyben. Csakhogy a Márai által emlegetett „dallam”, a magasfokú retorizáltság az említett művekben nem mindig kap az irónia által kijelölt távlatot, jóllehet több helyen igencsak érzékelhetővé válik az efelé irányuló írói törekvés, amely legalább annyira *önparódia*, a függetlenedő „dallam” kigúnyolása, mint amennyire korábbi műfajok paródiája. A Casanova-regény Párma grófja például hosszú oldalakon és meggyőző retorikával szinte poétikai elemzését adja Francisca levelének, amely mindössze három szó: „Látnom kell téged.” *A nővér* útkeresésére vall, hogy a Szentkuthy Miklós jelzette regényegységek éppen a narrátori nézőpont változtatása révén jól láthatóan válnak el egymástól, a beszéd retorikája a mű fordulópontján átadja helyét az írásnak, s a betegség-metafora beiktatásával a válságregények új lehetőségei felé látszik írónk tájékozódni. Mintha erre éreznének rá jóindulatú recenzensei, „misztikus regény”-ről szólván, majd: „Kíváncsian várjuk, hová vezet ennek a férfikora teljében lévő írónak útja...”,¹⁴ illetőleg: „alaktalan regény” – mondja egy másik bíráló, az *Orlando* példáját emlegetvén.¹⁵

Maga, Márai is abban látta *A nővér* érdemét, hogy (ki tudja, mennyire szemben és másképp az előző művekkel-művekhez képest és párban a *Sértődöttek* első kötetével) „kimond valamit”, és a naplórészlet záró mondatát értelmezvén, lezár valamit. E kimondás tartalmi jegyeiről feltehetőleg csak találgathatunk. A külső történet szintjén felbukkanó *frigiditás*-probléma már a *Válás Budán* kevesektől észrevett alapgondolata, itt azonban a reprodukáló (előadó)művészet közelében művészet és teremtés, termékenység, polgárlét, ezoterizmus és alkotás dimenziójába jut, amely aztán a betegség-metaphora kibontásában kulminál. Továbbá: egy naplójegyzet mintha *A féltékenyek* orvosszereplőire emlékeztető módon fejtegetett mesterség-művészet, szaktudás-beavatottság kérdésének megpendítésével előlegezné *A nővérnek* szintén a történetek külső körén kibontott gondolatát: „Este G.-vel, kitűnő orvos, X. sámán volt, tudott gyógyítani. G. pontosabban diagnosztizál, de nem biztos, hogy tud gyógyítani.”¹⁶ A betegség-metaphorában bennefoglaltatnak az orvosok is, mintegy erősítik a sekélyebb, átlag-lét és a beavatottságból származó valódi tudás antagonizmusát, és ezen keresztül a személyes és a személytelen viszonyulások szerepét az individuum pozicionáltságában. Anélkül, hogy a zseniesztétikához fordulna érveért Márai, az elidegenedett világ elszemélytelenedésével szemben a sokak által „misztikus”-nak gondolt (ember- és természet-)ismeretből származó tapasztalatból merít az individualitásnak értéként történő őrzéséhez; a személyessé váló kapcsolat, általában a személyesség jelentősége, ezen keresztül az egyedi nyelvhasználat tetszik olyan tényezőnek, amely szintén értéknek minősülhet a Márai-regények szereplőinek tudatában.

Mindez *A nővér* című regényben az éjszakaira és nappalira, az egészségesre és a betegre, a mesterségbelire és a művészettel határos elhivatottra, a természetesre és a természetellenesre széteső világ fölismerésének folyamatában kap drámai karaktert, ennek megfelelően a külső történet és a belsőben zajló érési-beavatódási eseménysor szókinccse differenciálódik: a szavak mögött megbúvó szavak folyamára Passuth László hívta föl a figyelmet bírálatában.¹⁷ Amit a történetre, illetőleg a történet értelmezési lehetőségére rávetítve akképpen láthatunk, hogy a jelenkori események valójában egy mitikus-szagrális (ha úgy tetszik: „ősi”) réteget fednek el, a közvetlenül a jelen történeti fordulataira, a közkeletű kulturális hagyományra utaló célzások révén eleve feltöltődnek a világszerűség jelzésével, és emögött a (világ)teremtés, az alkotás, a reprodukálás, valamint a teremtés szüntelenül zajló, régmúltat a jelenhez kapcsoló, a jelenbe integráló színjátéka bontakozik ki. Szentkuthy Miklós rátapintott Márai tájékozódásának egyik, igen lényeges elemére: olyan lélektani érdeklődésre, amely megkülönbözteti írónkat a divatos freudista vagy jungiánus közhelyek ismétlőitől, s a pszichikum torzulásait a művészet „erotikus” viszonyaihoz méri:

„...a minden az alkotás, az a mély áram, mely áthat egy embert, mikor köze van Eróshoz. Mert Erósz nagy erő. Ez is csak szó, de talán maga az élet értelme

ez a szó... A régiek, őseim, a latinok és görögök így hitték [...]. Erosz alatt most természetesen nem azt az indulatot értem, melyet közönségesen erotikának, érzékiségnek neveznek. Az érzékiség csak egyik megnyilvánulása Erosznak. Az alkotás, az emberi együttélés, mindez telítve van Erosszal, ...vagy nincsen. S ahol hallgat, ott az emberek süketek vagy tehetetlenek.”¹⁸

Az orvos fejtegetésére a beteg művész válaszol: „Vagy betegek.”

Ily módon a süketség (azaz a világ, a lét hívását meg nem hallók), a tehetetlenség (mely érthető szó szerint: impotenciaként, de cselekvésképtelenség is lehet hamleti vagy az orosz felesleges ember típusa szerinti jelentésben) együvé kerülnek a betegséggel, illetőleg beteg az, ami vagy aki süket és tehetetlen, mivel távolmaradás az étellel, a világgal folytatott-folytatandó dialógustól. Az *életlathuzugság*, a lét Hamvas Béla értelmében vett korrumpálódása („Az élet méreg, ha nem hiszünk benne. Az élet méreg, mikor már csak eszköz arra, hogy a hiúság, a becsvágy, az irigység beteljék vele.”) egyszerre utal vissza Ibsen kérdésfeltevéseihez és annak századfordulós magyarázatához, valamint Rilkének először talán az *Áhítat könyvében* kimondott sejtéséhez a *kiszakított életű* emberekről. S hogy ezt az orvos mitológiai képzzel érzékelteti, abban Márai gyermekifjúi korától tartósan működő Nietzsche-élménye is szerepet játszhat. Talán ezért bukkan föl *A nővérben* a görög tragédiára vonatkozó utalás („Jajongjunk, mint a görög kórus?”), az életbe halás és a halálba születés misztériuma, majd az antik szertartásforma rálátása a gyógykezelésre. („A nővér tálcát tartott két vízszintesen kinyújtott kezében, mozdulatlanul, olyasféle tartással, mint a görög domborműveken az áldozati oltárhoz lépdelő, alsóbbrendű papnők tartják az áldozathoz szükséges kellékekkel megrakott tálakat.”) A történet egésze viszont Orpheuszének egy változatát idézheti; az alvilágot megjárt dalnoknak (itt zongoraművésznek, népdalgyűjtőnek) nem lenne szabad visszatekintenie E-re (Eurüdikéjére?), aki *Athénból*, *Athénba* hívja, másképpen értelmezve: nem szabad visszatérnie múltjához, betegségét okozó életformájához, csődjével fenyegető műfajához. Ki kell szakítania magát a boldog befejezés álharmóniájából, mivel rá kell döbennie: nincs már keresnivalója a „titkos, szemérmes szomorúságú”, mivel „művelt és műfajnélküli tehetség”-ű „európai emberfajta” társaságában.

A nővér a pokoljárás regénye: a művész útja a „fájdalmak városá”-ba (città dolente) vezet, Firenzébe; s ha a regény első, havasi panzióban játszódó részében ironizáló kontextusban merül föl a *Commedia* szerzőjének neve, magánéleti esetlegességeit emlegetve, a firenzei utazást-meghívást közvetítő diplomata mintha Dante művéből lépne ki („a legrégebb családok egyikének sarja, őseinek neve felvillan az *Isteni Színjáték* verssoraiban is”). A továbbiakban eltévelyedéséről ír le zenészünk megkapó sorokat („eltévedni a tökéletesben”), hogy a kórházi létet pokolnak érezze. A fájdalom ismét Dante figuráit képzelgeti el a maestróval, ám az alvilág nem pusztán allegóriája e világnak, hanem a belül emésztő kór

ketetülése is („a test alvilága”), és a környezet meg a tudat(talan) összejátszásában a(z ápoló)nővérek úgy tűnek föl, mint „az alvilág e kegyes árnyalakjai, a szenvedés e segédszínészei”. A művész jogosnak érzi betegségre, alvilágjárásra ítéltségét, szenvedésének stációi egyben nevelődésének, tudatra ébredésének állomásai. El kell jutnia a közhelynek minősített fölismeréshez: „igazi, belső köze van [...] az élethez.” A zárt életformába kényszerült művészért folyik a küzdelem, mint valaha Hans Castorpért; Z., a művész, a „7-es szoba magános betege” (Castorp a 34-esé, 3+4[!] volt, és hét esztendőt töltött a síkvidéktől távol): a regény első részében Márai az időviszonyokat érzékeltetendő hivatkozik a 3+4 kombinációra. Z. története ugyanis „Három éve és négy hónapja kezdődött”. Földeregg a lehetősége a Mannéhoz hasonló számmisztika regényszerző tervének, de a jelzett szándék hamar elhal. Annál is inkább, mert Z. „emlékiratá”-nak vége felé már az „ötös szobá”(!)-ról van szó; nagy a valószínűsége annak, hogy a zaklatott körülmények között dolgozó Márai figyelme kihagyott egy pillanatra. Mindez azonban aligha teheti kétségessé, hogy az egészség–betegség, beavatódás–tudatlanság, élethazugság–autentikus lét dichotómiát fölvezolvá a Thomas Mann által kijelölt csapáson látszott elindulni, jóllehet az utat nem járta végig, letért róla.

Ami *A nővért* eltéríti a *Varázshegy*től, nem pusztán az alvilágjárás antik és dantei mozzanatok felhasználásával megvalósuló (ön)értelmezése, hanem éppen az „emlékirat”-ban kibontakozó, ám kimondatlan vita az előszövegül választott antik és dantei szemelvényekkel. A *nővér* ugyanis – mint például az idézett, a görög áldozati szertartást emlegető epizódban – deformálva, „kicsinyítve”, pártoszáttól és az évszázadok építette fenségességétől megfosztva illeszti rá a kortárs történetre a célzások és utalások révén idevonatkozatható hagyományt. A XX. század prózai körülményei között személyessé, partikulárisá, szinte kisszerűvé látszanak fakulni az archetipikus helyzetek és figurák, az újra elbeszélés során az alaptörténetek elveszthetik távlataikat, a „magán”-mitológia csak visszfénye lehet a mitológiának. Az Orpheusz-történet szereplőinek státusa fölcserélődik, a zenészt ragadja magához az alvilág. „S ha volt csoda, mely élni készítetett, ez a csoda nem lehetett más, csak E. akarata, mely visszahívott e sötét gödörből az életbe.” E. tehát – Z. feltételezése szerint – közbenjáró is, aki a télből a nyárba, a lentből a föntbe képes vonzani Z.-t. Ugyanakkor már korábban elhangzott a figyelmeztetés: „Nem szabad visszamennie, Maestro. [...] Ön elment ettől a kapcsolattól... a betegségbe ment el. Nem szabad visszafordulni.” Többféle-képpen végződhet tehát egy XX. századi Orpheusz története; a mítoszrepció lényegi pontokon gondolja újra – nem feltétlenül a hagyomány egészét, olykor csak – néhány fontos mozzanatot. A szereplők státusának megváltoztatása a történet átépítését, még inkább az új struktúrába viszonylag könnyen beilleszthető motívumok, toposzok jelentésmódosító szerepét hangsúlyozza. E modern Orpheusz-értelmezés azonban (ön-elemzett) „lelki történések”-kel dúsul föl: az

alvilágba ragadtatás a betegségbe menekülés (Flucht in die Krankheit) öntudatlan aktusa; s a nevelődés, a beavatás a sejtések bizonyossá válása. Itt jegyzem meg, hogy a kórházba kerülést jelző rosszullét az utolsónak tervezett kórházi éjszakán újra kísérti Z.-t, az események szinte kísérteties ismétlődése vezet el a pályamódosuláshoz: a beavatás és bizonyosság egymásra utaló két motívuma önmagában talán elég sem lenne ehhez. Két intő szózat hangzik el. A másodikat idéztem már: lélektani megokoltsága volt. Az első inkább személyhez szóló. Az orvos a fénybe repülő bogarakat említi. Feltehetőleg az emlékirat lejegyzője, Z. érzi csupán jókedvűnek, öregesnek és motyogósnak az orvos szavait, majd mindjárt utána sutának is: „A fénybe, mint a bogarak.” Thomas Mann (az árny-) Goethe szájába adja az *Üdvözült vágy* (Selige Sehnsucht) példázatát a lángba szálló bogarokról, a goethe-i életmű irodalmi halhatatlanságába vesző alakjairól (Lotte Weimarban). A nővér ezt a képletet is megfordítja, „modernizálja”, megfosztja eredendő tragikumától: „Nem a legrosszabb vég” – jegyzi meg Z., majd az utolsó „vegyi légyott” előtti percben: „Ez utolsó éjszakám a kórházban. A gonosz kalandnak vége. Holnap vár a repülőgép, a tenger, az ég, egy nő... és aztán? A halál sem lehet messze.”

Ezt követőleg derül fény arra, hogy Orpheusz nem fordulhat vissza. „Minden földi helyzet, minden emberi kapcsolat, minden testi vállalkozás zavaros, kínos reménytelenségét érzem.” A betegségbe (másodszor már) nem menekülhet, a kórházban egészségesnek nyilvánított, marad a „bódulat”. Ezt hozza számára „a nővér”; a négy ápoló apáca közül a menthetetlenül beteg, Charissima (‘a legkedvesebb’), akiről – szemben a másik három nővér viszonylag terjedelmes jellemrajzával – alig tudunk meg valamit, hogy aztán az utolsó (kórházi) éjszaka „halálstennő”-jeként jelenjék meg. Arca, mint mindig, „lárvaszerű”-en „merev”; „szava ijesztően visszhangzik a szobában, az éjszakában, a csendben”. Ami következik: „Nem szédülés ez, hanem zuhanás, irtózatossá mélységbe, fejfelé, test nélkül, s mégis az egész test és a teljes létezés minden nehezékével.”

Ez az a pont, ahol a történet a mítoszreceptióból visszatalál a mítoszba, az egyedi, a személyes, az esetleges egyetemessé lesz, mivel a létezés eseménye, nem pusztán a test veszélyeztetettségéé. Ebben a részletben (is) fölfedezhetjük a regénynek Passuth László által¹⁹ észrevett jellegzetességét: ami a külső körön, a partikularitásban történik, az megismétlődik ott, ahol mélyebb értelmet kaphat; s bár fordított az egyes egységek időrendje, az előbb olvasható mintegy alaprajzát, halványabb vázlatát adja annak, amit Z. „emlékirata” elbeszél, a személyes idő nem harmonizál a történet idejével. Ha az első részben Z. szemrevételezve a halálba menekülő párt, felfigyel arra, hogy „oltótűvel felszerelt apró fecskendő hevert az üres mérgegyflák mellett”, ez a „csendélet” kórházi múltjára emlékezteti (őt is, az olvasó meg az emlékiratot olvasva gondol vissza ide), mintegy előkészítve a történetek labirintusaiban bolyongó olvasót az elkövetkezendőkre. Az emlékirat Charissimájának merev, lárvaszerű arcáról már volt

szó, az első részben viszont Z. „fehér arc”-a „úgy derengett, mint egy álarc a színpadon, [...] mikor még lárvát viseltek a színészek”. Egyébként is a színházi, drámai vonatkozások, hivatkozások kellékekre, maszkokra, alakoskodásokra szinte vezérmotívumokként szövik át *A nővér*t, mind újabb módosulásokkal gazdagodva.

E motívumsor tagjai önmagukban többnyire csak mellékes, járulékos szerephez jutnak a történet folyamán, olykor egy helyzet értelmezéséhez járulnak hozzá, megint másutt egy viselkedésformát tesznek érzékletesebbé, s az idézett esetekben a lárvaszerű álarc mintha a görögös vonatkozásokat húzná alá, illetőleg a motívumok a különféle részek egymásba kapcsolódására figyelmeztetnek, a mű belső utalásrendszerét építgetik. Ennél talán még lényegesebbnek tetszik a zártság, a szimbolikus elkülönültség ismétlődése, az első rész hegyi üdülője szinte paradisztikus rájátszás a *Varázshegy* szanatóriumára is (hegyi üdülő, hőésés, elrekesztődés a külvilágtól, az elbeszélő meditációja a hófölte tájon háborúról, valóságról, irodalomról, szenvedélyről), ám a szanatórium gazdagsága, lakóinak színes kavalkádja mellett ugyancsak szegényesnek hat a petróleumlámpás, egyetlen közös helyiséggel rendelkező havasi szálló. S ha a *Varázshegyen* lezajlik eszmék és téveszmék csatája a balga ifjúért, mint ahogy végbe mehet Mynheer Peeperkorn utolsó vacsorája, és nemcsak spiritiszta szeánszoknak, hanem freudista előadásoknak is tanúi lehetünk, és ebben a keretben megkísértés és beavatás részese lehet Hans Castorp, elszenvedője és megélője, akkor *A nővér* csupán az „önkéntes kivándorlók” létmódját ecseteli, azokét, „akik az idő támadásai elől valamilyen irdatlan magány őserdejébe menekültek”. Thomas Mann megírja a valószínűleg utoljára megírható nevelődési regényt, Márai tudja, hogy erre már nincs lehetősége, inkább arról-azokról beszél, akik kimaradtak a megszűntnek nyilvánítható nevelődési regényből, szinte műfaj nélkül léteznek. Persze, az nem állítható, hogy a lét-megértés lehetősége teljesen bezáródott volna előttük. Castorpra az első világháborúnak, mint a Settembrini képviselte fausti kultúra végső fejezetének eseményei várnak, Z. és az elbeszélő a második világháborúba ereszkedik le (mint síkföldre) a havasi szálló biztosította pillanatnyi megnyugvásból. Hans Castorp végül értelemmel telítetten hagyja el varázshegyét, Z. történetének nincs ily tanulsága, emlékirata szükségszerűen marad töredék, zenei hagyatéka belevész a világháború zűrzavarába. Sorsa nem kerekedhet egészé, mint Hans Castorpé, az ő élete-megpróbáltatása „egy zenész utolsó szerzemény”-e, „melyben a szövegnél is fontosabb a dallam”. Amit az elbeszélő ehhez fűz, valójában az első részben megfogalmazódik: ott a szavak nélküli (meg)értésre, itt a zene nyelven-értelmen túli üzenetére futtatva ki művészet és világ érintkezésének, találkozásának eshetőségét. Az elbeszélő első kommentárja: „Megint egyszer tapasztalnom kellett, hogy mesterségem anyaga, a szó, nem olyan föltétlen kelléke az emberi érintkezésnek, mint ezt az írók néha elvakult gögben hiszik; az emberek válságos pillanatokban szavak nélkül

is, vagy nagyon kevés szóból megértik a lényegeset.” Az elbeszélő záró megjegyzése Z. kéziratához: „...a dallamnak soha nincs »értelme«. Mégis elmond valamit, amit szavakkal nem lehet elmondani.”

Nemigen volna értelme, ha a mesterségében elbizonytalanodó író szerepjátékára figyelmeztetnék, ezzel kapcsolatban alig titkolt módszerbeli fogására: a kétszeres áttétel jelentőségére. A regényt indító mondat a nem teljesen magabiztos elbeszélőt állítja elé: „Mégkísérlem följegyezni mindazt, amit e különös karácsonyéjszakán tapasztaltam.”

A regény egészének perspektívájában nem holmi szerzői álszerénység ez a szabadkozás, valószínűleg bölcsebben járunk el, ha elhisszük az elbeszélőnek, amit állít. A regény szerkezetével Márai érzékelteti az idő megbolydultát. Volt róla szó, hogy a két nagy rész, a havasi üdülőben és a kórházban játszódó, a regényben egymás után, az időszámítás linearitását szem előtt tartva fordított sorrendben következnek. Ám a két részen belül a visszaemlékezések még inkább rétegzik az időviszonyokat. A két terjedelmesebb részt Z. személye köti össze, aki itt is, ott is jelen van, míg az elbeszélő csupán közreadóként és néhány szavas kommentátor szerzőjeként a másikon. A két nagy rész egymásra vetíthető, csak hogy az egyikben a fizikai értelemben vett magasba emelkedés, a másikon a szellemileg-testileg gondolt alászállás eseményeiről olvashatunk, az előbbiben a természet, az utóbbiban a civilizáció várja hősünket, a hegyi üdülőben elrejtőzik, a kórházba, ha öntudatlanul is, menekül. Ugyanakkor a havasi üdülőben lejátszódó események sem engedik felejtetni a valójában fel nem dolgozott „alvilág”-járás, mely majd emlékiratformában jut el az elbeszélőhöz, ezáltal folyamatos jelenben tartva Z. történetét. Így az ő nézőpontjából a menekülő pár öngyilkossága az ő sorsának kontrasztja, miként az elbeszélő (az író) vívódása is, szó és zene, interpretáció és előadóművészet egyként küszködik a kimondás, a megnevezés, a „nyelviség” lehetetlenségével. Az elbeszélő a „valóság” feltárhatóságát vitatja, Z. továbbgondolja, s a naturalista esztétikával szemben a felszín mögött rejtő világ (irodalmi) formába öntésének igényét hangoztatja, meg azt is, hogy mily kockázatos az ilyen természetű (írói) vállalkozás: „...nagyon nehéz átadni tapasztalatainkat másoknak. Úgy értem, azt is, ami történt, talán le tudjuk írni, mint ahogyan látéleletet ír le az ember. De azt, ami oka volt mindennek... ezt nagyon nehéz lehet leírni. Majdnem lehetetlen. Sajnálom az írókat.”

Z. korábban mentegetőzött: „nem dicsekedhetem valamilyen irodalmi művel.” Messze nem új ötlet egy „emlékirat” közlése, az úgynevezett hitelesség kedvéért szerzői kommentárok kísérhetik. A *nővér* azonban épp avval jelzi Márai tájékozódását az elbeszélés egyedi színezetű építőformái felé, hogy többféle narrációs formát próbál ki. Az első rész narrátora nemcsak a maga belső monológjainak ad helyet, hanem a Z.-vel folytatott beszélgetéseknek is, és e részben olykor Z. nézőpontját érvényesíti, majd Z. világtérképét kapjuk. A második,

rövidebb rész a narrátoré, aki a leginkább arról tudósít, miként jutott Z. kéziratához. A harmadik rész hangot vált. Ez Z. kézírata. Ami később történt, a harmadik rész eseményeinek előrejelzésül szolgált, a betegség-metafora Z. és a narrátor világtapasztalatának egyiként magyarázata. A narrátor kissé retorikus szavai szerint (első rész): „Amit megtudtam, nem népek és földrészek, csak egyetlen ember sorsáról adott hírt. De egyetlen ember sorsában éppen olyan teljességgel tud lecsapódni a végzet, mint népek életében.” Ez a megjegyzés lehetővé teszi Z. emlékiratának allegorikus értelmezését, mint ahogy Adrian Leverkühn pályája sem kizárólag művész-életrajzként olvasandó. A „kézirat” kétszeri megszakítottasága látszólagos töredezettség, az események sora, logikája, folyamatossága nem kérdőjelezhető meg, illetőleg alá van vetve az olvasót tudatosan bizonytalanságban tartó szerzői akaratnak. A közbeiktatott epizód, egy női hang fölcsendülése a kórházi éjben (mint létező közbenjáró: Dante városában vagyunk, egy, a „kézirat”-ban lelt töredékes följegyzés Platón mellett a *Faust* költőjére hivatkozik) akár hallucinációként magyarázható.

Igaz, Márai mindvégig fenntartja annak lehetőségét, hogy a halálos beteg ápolónővér feltámadt érzelmei „mozgatják” a gyógyulás folyamatát, s így végső tette a racionálisan alig értelmezhető, ám korántsem action gratuite-ként minősíthető cselekmény-cselekedet elsőbbségének igazolódása a formális logikának az emberi szférában való uralkodása ellenében. A műből az emigrációban készült hangjáték az ápolónő tettét féltékenységre vezeti vissza.

Az eredeti Orpheusz-rege és Z. története közötti megfelelések és elmozdulások feszültsége visszahat a(z) egyébként hosszadalmas és olykor túlretorizált) első és második rész lét- és művészetértelmezésére; s az egymástól eltérő modalitású fejezetek között a kapcsolódások, kiegészülések, kölcsönös továbbgondolások rendszerét teremti meg (példát láttunk már rá). Szerencsés ötlettel hagyja Márai valódi zárás nélkül az „emlékirat”-ot, Z. életrajza így hiányos, az első részből aztán néhány mozzanat ideutalható (talán több, mint amennyire feltétlenül szükség volna). Ugyancsak szerencsés ötlet a negyedik rész epigrammatikus tömörsége. Innen megint az első részre asszociálhatunk; ha ott Z. és az író-narrátor kétségeit lehetett idézni a megformált tapasztalat befogadásának korlátozottságát illetően, a féloldalmi zárófejezetben az elbeszélő-író igenelni látszik Z. megállapítását az írás elégtelenségéről, a „dallam” többletéről. Ám a „dallam” csak a szavakkal el nem mondhatót „mondhatja el”: Z. előadóművész-zeneszerző története (lesz) a dallam, amely nem teljesezhet ki szavak által. De Z. története a *Válás Budán* című regénnyel kezdődő Márai-figurák története is, egy életformáé, egy „életrend”-é, hogy megint Hamvas Bélára utaljak, egy műfajé – vagy azé a műfajé, amellyel Z. nem tudott találkozni. Pedig az orvos ekképpen búcsúzott tőle:

„Kitűnő beteg volt. Megtanulta, hogy nem elég betegnek lenni, nem elég orvoságot kapni. Felelni is kell tudni, felelni a betegségnak, s mindannak, ami

a betegséget és a gyógyulást küldi. Ezt is meg kell tanulni. És aztán, ha megszólít az élet...”

A negyedik rész folytatja: „S itt vége a kéziratnak.” Igazágtalan gonoszszággal folytathatnám így: Márai, aki regényeit újságokban folytatásokban közölte, pontosan tudta, mikor és hogyan lehet, kell megszakítani az események fonálát. Csakhogy itt nem erről van szó. A történések lezárultak; Z.-Orpheusz nem fordul vissza, nem repül Athénba E.-hez. Pestre utazik. Az orvos intelmei maradnak abba, méghozzá ott, ahol a történetet feloldó, egyben mindenféle továbbgondolást ellehetetlenítő fordulat következne, amelyhez hasonló például a *Sirály* fölös bőszéggel tartalmazott, Márai-hangon, axiómaszerűen. Ebben a műben ekként, lezáratlanul, az író megfoszt a bizonyosságtól, nem ad életreceptet, nincsen tanulság, az axióma félbemarad (az első rész monológjaiban sem leljük meg az orvos szavainak folytatását, hiszen az ott elhangzottak egészen más szituációban töredezttek). E látványos nyitottság még az orvos szavainak igazságát, tanulságot sugalló összegzését is relativizálja. Annál is inkább, mert Z. valóban felel, ráérez a közbenjáró néma és csak sejtésekben létező akciójára, felel rá azáltal, hogy a metaforák közé utalja betegségét. Ugyanakkor a történet dallamként felfogása újabb akadályt gördít a vitathatatlannak tetsző értelmezések elé: annyiban maradhatunk pusztán, hogy az orvos szavai a teljes történetre is alkalmazhatók, ám épp azért, mivel *dallam* Z. története, megnehezül a regény (az orvos szavaiból kibukó) önértelmezése lehetőségeinek latolgatása. Egyáltalában, írói-művészi dilemmák igen óvatos formában, szinte félszegen szólnak meg. Z. hangsúlyozza, hogy „emlékirata” nem irodalmi munka, de a narrátorként funkcionáló írófigurához (és nem másvalakihez) juttatja el, így mégsem egészen csak önmaga esélyeinek fölmérését célozza meg; bár posztumusz „mű”-ként vagy dokumentumként, olvasó(k)ra számított. Ügye, sorsa: nem magánügy, kiváltképpen, ha író-közreadó kezébe juttatja el számadását. S bár ebből a regényből is több, szépen hangzó axiómát lehetne kiemelni, az „emlékirat” ilyesfajta lezáratlansága, a negyedik részben érvényre jutó szkepszis nem engedi, hogy kitüntetett helyen láthassuk az axiómákat, hiszen bárki mondja, bárki írja le, eleve rávetítődik az írásban-ismeretátadásban törvényszerűen benne rejlő tétovaság, sőt, bizonytalanság. A szigorú megszerkesztettség a széteső tágabb környezet kihívásaira adott válasznak tartható, ám ezen túl: a *Válás Budán* című regénnyel induló sorozat egy tömbből fakadtságával szemben az író itt a tudatos megtervezett töredékesség poétikájával próbálkozik, az egy regényen belüli modalitásváltással, mítoszreceptióval, igénybe véve a mítoszparódia eszközeit.

Ebben a kísérletben jócskán segítette az az esztétikai tapasztalat, amelyet Thomas Mann *Lotte Weimarban* című regényének olvasásával szerzett. Mann művében Lotte szól a maga helytállásáról a sessenheimi papleány betegségbe-halálba, sorvadásba menekülésével kontrasztban, s így a lángra repülő bogár példázatát

többfelől értelmezi. De a hagyományos és az 1930-as, 1940-es esztendőkből még számottevő olvasói és műbírálói sikerrel dicsekedhető „utórealista” regényt bomlasztva, Márai ott igyekszik áttörni, ahol az alig értelmezhető, a tudattalanban lejátszódó folyamatokat az egészében aligha megragadható irányában indítja el. Nem párhuzamként, nem egyszerűen idézetként vagy ismétlődésként fogja föl ezúttal az Orpheusz-történet korántsem „orfikus” változatát; éppen ellenkezőleg: a kortársi, a közlő érzékelt történelmi környezetbe illesztés, a világszerűnek a személyesbe (zenei értelemben) transzponált, tehát áthangszerelt változata mindenképpen szuverén mítoszreceptiót jelenít meg. S bár a mítosz eseménysora alaposan deformálódik anélkül, hogy formátlanná lenne, inkább új formát kap, a szereplők státusa is megváltozik, az eredeti történet tovább él az utalások, az óvatosan jelzett megfeleltetések révén. Nem szó szerinti idézet, ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni, még csak nem is közvetlen utalás vagy célzás egy közkeletű vagy elfeledett Orpheusz-feldolgozásra. Pusztán a szó, a fogalmazás és a kimondás kétséges értékű, a dallamnak szavakat helyettesítő szerepe viszonylag szűk térbe szorítja az értelmezést, de ez a szűk tér is nagyon kevésbé látható. Pedig a megértésbe vetett remény nemigen látszik csökkenni: „Szerettem volna megérteni mindazt, ami történt, s ezért leírtam” – indokolja Z., miért tömörítette írásba a vele megesett históriát. A megértés és a megfogalmazás eszerint segítheti egymást, a formába öntéssel párhuzamosan derülhet fény az eseményekre. Megértésnek és leírásnak szüksége van egymásra, egyik sincs, sem lehet meg a másik nélkül. Ennek hite élte Z.-t, de feltehetőleg ez élte Márait is, hiszen mi mással magyarázhatnók, hogy 1943/44-ben, az egyre növekvő szorongatottságban, a kilátástalanság hónapjaiban, sőt, éveiben a napló műfajához fordult, a naplószerű írást műfaji lehetőségként emelte az elfogadottabb epikus változatok közé. S ez összefügg azzal, hogy Márai belátta: nem folytathatja azt a fajta regényt, amelyet eddig sikerrel művelt, már csak azért sem, mert nála jobban senki nem tudta, vagy ha tudta is, senki oly erővel nem hangoztatta: a siker néha csak félreértés. A válságos évek regényi megjelenítéséhez hiányzott a kellő távlat, ám még inkább: nem volt még meg a szükséges bátorság sem, s talán a leginkább: a válságos évek újfajta műtípusú igényeltek ahhoz, hogy megszólalhassanak. A megértés kényszere eredményezte Márai műfaji váltását, amely *A nővérrel* kezdődött, háborús verseivel és naplóival folytatódott, önéletrajzi regényével nyerte el azt a műfaji alakzatot, amely az *Egy polgár vallomásai* folytatásaként lesz értékelhető. Lehetséges, hogy ez az a „valami”, amit *A nővér* kimond?

Függelék

Márai Sándor: *A nővér*. Révai kiadás.

Nem kétséges, hogy Márai Sándor az urbánus magyar regény *mestere*. Mestere a szó mindkét értelmében: céhbeli, elismert művelője és az örökségnek, Kosztolányi prózai hagyományának továbbadója. A mester vizsgál és tanít. Már vizsgázott a magyar irodalmi tudat előtt, tanításától pedig a teljes magyar polgárregény felmutatását várjuk. *A nővér* – nem az. Oly sokat beszéltek mostanában a Márai-próza felhígulásáról, stílusának modorosságá, mondatának öncélúvá oldódásáról, hogy ilyesmit emlegetni már-már nem igazságos. Inkább végig kell tekintenie az olvasónak azon a címjegyzéken, mely a könyv elején Márai műveit sorolja fel, s elálmélkodhat gazdagságán. Annál is inkább, mert *A nővér* sok szempontból levett bőrnék tetszik, számos mozzanata mutat önmagán túlra. Az ismétlődések kevésbé(!) monoton volta (a közelmúltban kiadott könyveihez viszonyítva), a szerkezet kisebb aránytalansága (hosszú bevezetés), frissebb ritmussal, kellemes aszimmetriával élénkíti a szemet. *A nővér* története a szenvedély bonyolultságáról szól – hogy Márai szavával fejezzük ki magunkat. A világhírű zeneszerzőt súlyos betegségétől egy ápolónő rejtett akarata emeli ki. Természetesen nem hasonlít ez a viszonylat az ismert kapcsolatokra: az alakok önmaguk szimbólumává lényegülnek át. Az író még a nevet is megtagadja tőlük: a zeneszerző Z., a régi szenvedély E., az ápolónővérek, a személytelen Charissimák, Cherubinák, mind jellegzetes stílusfogás elemei az absztraháló író kezében. Művészi kényesség tartózkodik itt az érzelmek meghamisított tartott névre-lokalizálástól. Persze az ember névtelenül is ember – s Márai természetesen tudja ezt. Új regénye ismét meggyőzte olvasóit arról, hogy a nagy polgárregényt, a polgárság emelkedését, bukását, szellemét és stílusát csakis ő tudja életre formálni.

(n.n.á.)²⁰

1 *A nővér* első kiadása 1946 novemberére tehető. Hamarosan második kiadásban is megjelent 1947-ben, „hatodik ezer” példányszám-jelöléssel, és ez a Márait akkortájt ért támadásokat és az egyéb körülményeket figyelembe véve sikeresnek mondható. A továbbiakban az 1947-es kiadásból idézek, de külön nem jelölöm. Idegen nyelven: *Musica en Florencia*, Trad. por. F. Oliver BRACHFELD, Barcelona, 1951; *Musik in Florenz*, Übers. Arthur SATERNUS, Wien-Stuttgart [1955].

2 Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, Ford. LUGOSI László, Bp., 1983.

3 *Útinapló*, Pesti Hírlap, 1943. ápr. 25.

4 *Napló 1943/1944*, Bp., 1990, 20, majd 21.

5 Uo., 199. Ám nem sokkal ennek előtte még így tépelődött: „»A nővér« most érkezett a válaszútra: el kell döntenie, regény legyen-e vagy emlékirat.” Uo., 195.

6 Uo., 239.

7 Uo., 284.

8 PÁLÓCZI HORVÁTH György, *Márai Sándor: Sértődöttek*, Csillag, 1948, 1: 58–59. A folyóirat „Ne olvassa el” rovatában tanácsolja el olvasóit Máraitól: uo., 6: 64.

9 SZIGETI József, *Márai Sándor: Medvetánc*, Forum, 1947, 391–394.

10 GOGOLÁK Lajos, *Könyvek között*, Politika, 1948, 30: 7. A lap más, Márai-ellenes írásai: GYÁRFÁS Miklós, *Költő, varázsló, mágus, bűvész*, Uo., 2: 7; a.g. [Antal Gábor], *Könyv a nihilről. Márai Sándor: Jelvény és jelentés*, Uo., 17: 6.

11 SZENTKUTHY Miklós, *Márai Sándor: A nővér*, Válasz, 1947, 199–200.

12 *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 333.

13 THURZÓ Gábor, *Húnok Párizsban*, Vigilia, 1947, 61–62. Márai útirajzáról másképp elismerően: BIRKÁS Endre, *Magános utasok* (Illyés Gyula és Márai), Uo., 436–438.

14 FÁBIÁN István, *Márai Sándor: A nővér*, Sorsunk, 1947, 250.

15 [Ertsey Péter], *Márai Sándor: A nővér*, Tiszatáj, 1947, I, 161.

16 A 4. sz. jegyzetben *i. m.*

17 PASSUTH László, *Márai Sándor: A nővér*, Magyarok, 1947, 66–67.

18 Az 1943–44-es naplóban az alábbiakat olvashatjuk: „Erosz nélkül nincs alkotás. Erosz természetesen nemcsak a szerelmes pillanat, hanem az a megszállottság, melynek árama nélkül nincs közünk munkánkhoz.” *I. m.*, 23. A morfiúm és a dolantin emléke Márait álmaiban kísértette: uo., 43. E két példa indokolja, hogy a *Napló* 44. lapján megjelölt tervekből, műötletekből miért éppen *A nővér*-be fogott bele, míg másokra sosem került sor, mások kidolgozása későbbi évekre maradt.

19 PASSUTH László, *i. m.* Vö. még: Uő, *Garren-trilógia*, Vigilia, 1948, 188–190.

20 NEMES NAGY Ágnes ismertetése a Köznevelés 1946. december elsejei számában jelent meg.

Spleen és ideál

A modern irodalomelmélet nyitott kérdéseit tekintve különösen fontos és tanulságos lehet az a, Hans Robert Jauß és Paul de Man között lezajlott vita, amely a recepcióesztétika és a dekonstrukció különböző előfeltevéseinek szembesítése mellett egy vers, Baudelaire *Spleen II*-jének az értelmezésében bontakozik ki. Mint általában, ebben az esetben is érdemes kihasználni a konkrét szövegértelmezések létét, az itt következő megfontolások éppen ezért nem érdekeltek a vers egy új, részletes elemzésének kidolgozásában, sokkal inkább az e vitához fűzött lábjegyzetek funkcióját szeretnék betölteni.

Kiindulásképpen érdemes Jauß aprólékos, a hermeneutika olvasásfelfogásának demonstrációjaként végrehajtott interpretációját követni. Jauß elemzése annak a központi kompozíciós elvnek a felismerésére épül, mely szerint a vers (formáját tekintve is) szimmetrikus alakzatoknak és ezek metonimikus eltolódásainak összjátékaként prezentálja a lírai én „metamorfózisait”.¹ Mindez azt a benyomást kelti, hogy a lírai én különböző identifikációs kísérletei (fiókos szekrény, piramis, temető, budoár) kudarcot vallanak, amit Jauß olvasatának retrospektív horizontú szakaszában egy pszichológiai jelenség segítségével értelmez, eszerint a „spleent” egyfajta világfélelemként kell felfogni, amely az énközpontú (például időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik.² Az utolsó identifikációs kísérlet után az addig saját emlékezetének, vagyis múltjának „túlcsordulását” kompenzálni igyekvő én „eltűnik” a szövegből, s helyette az időtlenség képzete jelenik meg, amit a „halhatatlanság” attribútumával ellátott unalom képvisel („L’ennui [...] / Prends des proportions de l’immortalité.”). Az utolsó hat sort egy aposztrophé vezet be, amelyben a „te” mint ’élő anyag’ („matière vivante”) szólíttatik meg, és végül a Szfinxszel azonosul. A – Baudelaire-nél különösen gyakori³ – aposztrophé megjelenését többféleképpen lehet interpretálni: egyrészt az én újabb alakjának véglegesítéséeként,⁴ másrészt a lírai én „tárgyasulásaként”.⁵ Mindenesetre a Szfinx alakja az idő megszűnésével egyfajta véglegességhez jut, amit – mint Jauß megmutatja – a Memnón-oszlopok mítoszának átalakítása jelez a versben, hiszen az utolsó sor szerint énekelni is kezd, méghozzá nem a felkelő, hanem a lenyugvó nap sugaraira, Baudelaire tehát ezzel a transzformációval összekapcsolja a véget és a kezdetet. Ezen allúziótól inspiráltan Jauß interpretációja arra a következtetésre jut, hogy ez a dal saját létrejöttét meséli el, vagyis végső soron a „költészet költészete” paradigmájában

helyezi el a verset, ami Baudelaire recepciótörténetének fényében nem is olyan különleges művelet, hiszen már Théophile Gautier híres előszavában is felfedezhető.⁵ Mégis ez az a pont, ahol de Man a legerőteljesebben ellentmond Jauß-nak, hiszen ez az interpretáció az esztétikai „szublimáció” Jauß által támogatott, de Man által elutasított lehetőségét implikálja.⁷ Jauß olvasata, amely Baudelaire újszerű szépségfogalmában kontextualizálja a Szfinxben megvalósuló „felejtés allegóriáját”,⁸ de Man szerint nem számol avval, hogy a „térképről elfeledett” Szfinx nem más, mint „az öntudattól megfosztott grammatikai alany”, akinek dala „az inskripció [...] általi felejtésről szól”,⁹ vagyis – éppen mint a felejtés allegóriája, mint jel – nem emlékezhet a saját létrejöttét tematizáló szövegre. Ebből a szempontból igazat lehet adni de Man-nak, hiszen a lírai én előző allegorikus alakváltozatainak egyike, a temető volt az, amely „tárolta” a verssorokat, ezek azonban – kihasználva a „de longs vers” nyújtotta szemantikai ambiguitást (‘hosszú férges/verssorok’) – eleve az őrzött emlékek (a halottak) megsemmisítését konnotálják, vagyis a Szfinx két okból sem emlékezhet a vers szövegére: egyrészt ő az egyetlen alakváltozat, amely nem valamifajta „tároló” (tehát nem rejt magában valamit, ami tőle különbözik), másrészt az emlékek visszaidézését éppen a verssorok akadályozzák meg.

De Man olvasatának érvényesíthetőségét ellenben Jauß válasza akadályozza meg, figyelmeztetve arra, hogy a de Man által – alighanem Derrida „Hegel szemiológiájáról” írt tanulmánya által inspiráltan¹⁰ – kontextusként kezelt hegeli különbségtétel „jel” és „szimbólum” között nem teszi lehetővé a Szfinx „jelként” való értelmezését (ellentétben a piramissal), minthogy Hegelnél ez „mintegy magának a szimbolikusnak a szimbóluma”.¹¹ Ahogyan arra egyébként de Man maga is utal, a Szfinx az én egyetlen olyan alakváltozata a versben, amelynek „arca” is van, tehát „megszólítható a retorikai figuráció költői nyelvén”,¹² s mint ilyen a lírai én legérvényesebb reprezentációjának tekinthető, amit szimbolikus volta is hangsúlyoz: a többi allegóriával ellentétben a Szfinxben nem választható külön a megjelenése és a „tartalma”, vagyis nem fogható fel egy jel önkényes létesítéseként, a „bensővé” tett emlékektől („Erinnerung”) való elválasztottság sémája szerint. A Szfinxre mint szimbolikus alakzatra érvényes lehet az „önkifejezés” lírai attitűdje, azaz a verset sokkal jogosultabban lehetne a lírai én létrejöttének színreviteleként értelmezni. Ebből pedig az következhet, hogy a Szfinx valóban „énekel”, de amit énekel, az nem a *Spleen II* című vers, az nem olvasható minden akadály nélkül, mintegy a sorok között van elrejtve: egy másik szöveg tehát, amelyhez nem lehet közvetlenül hozzáférni.

Itt aligha kerülhető el egy rövid irodalomtörténeti exkurzus: ez a szakadás, töredékesség vagy hiány a lírai én önprezentációjában ugyanis elhelyezhető abban az értelmezési keretben, amely a „szimbolizmus” modelljét szokta Baudelaire költészetéhez társítani, sőt alighanem módosíthat is ezen a modellen. A baudelaire-i szimbolizmus jellemzőiként emlegetett nyelvi „evokatívitas”¹³

ugyanis itt láthatólag nem magyarázható kielégítően az „üres idealitás” tapasztalatával sugallt „transzcendens analógiák” tételezésével (Hugo Friedrich),¹⁴ hiszen amit a vers megidéz, az hangsúlyozottan nyelvi természetű, mivel a nyitottság tapasztalatát egy másik szöveg „elrejtése” okozza a vers olvasásában.¹⁵

Ez egyben a szimbolizmus egy másfajta felfogásának lehetőségét, sőt szükségességét sejteti, amelyben a rejtélyes megfelelések, a transzcendens analógiák illúzióját egyfajta nyelvi töredékesség vagy a versszöveg valamifajta diszkontinuitása, hiánya helyettesíti: a „valóságtöredékek” érzékelésének nyelvi okai vannak. Vagyis – Baudelaire híres cikluscímét kölcsönvéve – az elrejtett „ideál” a szöveg kiteljesedésének egyik metaforája volna, s így a „spleen” éppen erre a hiányra, a másik szöveg elrejtettségének tapasztalatára vonatkozhat. A szimbolizmus ezen nyelvi modellje már sokkal inkább allegorikusnak tekinthető (ami melleleg összhangban is volna Jauß és de Man interpretációival), hiszen a lírai én megképződése például szükségszerűen magába foglal valamifajta hiátust, a versszöveg egy másik, vele nem egybeeső szöveget tételez. Baudelaire allegorikus értelmezési paradigmájának megalapozója, Walter Benjamin nem véletlenül hozza kapcsolatba a „spleen” lelkiállapotának értelmezése során az időbeli szakadék tapasztalatát a melankóliával és ezen keresztül az allegóriával.¹⁷ „A romlás virágai” tényleges témái – írja Benjamin – a sorok mögött találhatók,¹⁸ amivel az elrejtett szövegre épülő értelmezést erősítheti. A „spleen” tapasztalata tehát arra vonatkozik, hogy a versszöveg szükségszerűen tételez egy másik szöveget, amely azonban nem hozzáférhető, feltehetőleg a lírai én számára sem, minthogy a vers tropológiai rendszerében tematizált létrejöttét éppen az emlékek bezárulása, bensővé tétele, illetve a vers általi megsemmisítése teszi lehetővé. Mégsem egészen érdektelen kérdés azonban, hogy ezt a feltételezett másik szöveget hol lehetne keresni. De Man szerint „az allegória a saját eredetétől való eltávolodását jelöli”,¹⁹ s ez a mozgás – az eredettől való eltávolodás – értelemszerűen elsősorban a fordítások felé irányíthatja a figyelmet. Annál is inkább, mert a modern fordításelméletek sokban emlékeztetnek a *Spleen II*-ben feltáruuló allegorikus formára: Benjamin híres esszéje szerint például „az eredeti művekben meglévő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg”, ezt a kijelentést bontakoztatja ki – a fordítás „de-kanonizáló” potenciáját érzékelve – Carol Jacobs vagy de Man kommentárja, míg például Roman Jakobson szerint a fordítás nem más, mint „idézett beszéd”.²⁰ A kérdés tehát az lehet, hogy miként viszonyulnak a fordítások a Szfinx rejtélyes énekéhez, feltáruhatják-e azt, megfejtve evvel a Baudelaire-verset, illetve hogyan képződik meg a lírai én eme végső alakmása azokban a szövegekben, amelyek – fordítások lévén – „széttördelik” a Szfinx jelentését, vagyis óhatatlanul megbontják annak szimbolikus alakzatát?

Bár Stefan George Baudelaire-fordításait általában a német műfordítás-irodalom csúcsteljesítményei közé szokás sorolni, általában hozzáteszik, hogy nem oldotta meg Baudelaire német megszólaltatásának feladatát, és sokkal inkább „át-

költéseket” készített, mint valódi műfordításokat. Noha ezt George maga is hangsúlyozza a kötet előszavában,²¹ a magyar olvasóban mégis felmerülhet a kérdés, hogy minek lehetne tekinteni ebben az esetben például Babits fordításait, s még ezt a kérdést megválaszolatlanul hagyva sem szabad megfeledkezni arról a másik közismert ítéletről, mely szerint George túlságosan is „idealizálta” volna a *Fleurs du Mal* verseit. Benjamin szerint például „a *Spleen és ideál* George »Mélabú és átszellemülés«-nek fordította, s ezzel megtalálta a baudelaire-i ideál-fogalom lényegét”.²² Ezt a „megszelídítésként” is érthető ítéletet első látásra a *Trübsinn* címet viselő, különösen szép *Spleen II*-fordítás is alátámasztja. Például a „mon triste cerveau” (‘szomorú agyam’) kifejezésből Georgénál hiányzik ez a jelző („mein hirn”), mint ahogy a „de longs vers” ambiguitását is egyértelműen oldja fel, úgy, hogy a „verssorok” fenyegetését eltünteti a versből („lange würmer”). Gadamer, aki a költészet lényegét a „fordíthatatlanságában” látja,²³ a „mesteri utánalkotás ritka eseteinek” egyikeként azért méltatja George Baudelaire-fordításait, mert azok képesek kompenzálni a fordítás veszteségeit, s ez abban mutatkozik meg, hogy a George-féle *Fleurs du Mal* „új nyereséget eredményez”, hiszen belőle „sajátos új egészség árad”.²⁴ S valóban, George mintha visszariadna a nyelvi erőszak önprezentációjától, például a de Man Jauß-kritikájában kiemelt Boucher/débouché rímpárt teljesen kihagyja (a tulajdonnevet is).

Az aposztrophé George fordításában a „te”-t „staub mit leben”-ként azonosítja (‘élő por’), ami azért alakítja át teljesen a Baudelaire-nél szereplő „matière vivante” trópusát, mert a „staub” (vagyis a ‘por’) valamifajta elmúlást konnotál,²⁵ amit ráadásul a „mit” viszonyzó használata elkülöníthetővé tesz az „élettől”. Ezzel viszont a megszólított Szfinx beilleszthetővé válik a „halott test” és a benne továbbélő „lélek” szétválasztottságának sémájába. Ezen a ponton lesz szituálható a Benjamin által kiemelt „átszellemítés” a fordításban, hiszen ez a porrá lett „testtől” elválasztott életre vonatkoztatható. George ezzel egyrészt azt a benyomást kelti, hogy a Szfinx voltaképpen csupán „emlékműve” lehet a lírai érnek, hiszen „arca” így már csak az én „arcának” (élettelen vagy újraélesztendő) poraként gondolható el, másrészt megbontja a Szfinx szimbolikus egységét, s így áthelyezi azt a „tároló”-formájú allegorikus megszemélyesítések szekvenciájába. Vagyis George deszimbolizálja a lírai én utolsó alakváltozatát, ezt az utolsó sorok is igazolják („Vergessner alter sfinx dess niemand denkt / Nirgends vermerkt und dessen wilde laune / Beim sonnenuntergang sein lied nur raune.”), hiszen a Szfinx énekéből itt „raunen”, vagyis „suttogás, mormolás” lesz, azaz érthetetlenként prezentálódik.²⁶ Nyilván azért nem érthető, mert a lírai én utolsó alakváltozata így nem lesz más, mint önmaga, vagy akár a Baudelaire-vers egyfajta „emlékműve” (egyébként George saját átköltéseit „egy német emlékműnek” nevezi²⁷). Ez az emlékmű tehát „bezárja”, mintegy újra kriptába zárja a Szfinx énekét, a másik szöveget, sőt ezt a folyamatot végtelemittekként prezentálja. Ez abban mutatkozik meg, hogy az említett „staub mit

leben” kifejezés a bibliai idézet kontextusában egyben az újjászületést is lehetővé teszi, másrészt az első sor rejtélyes megoldásában: „Mir deucht ich hätte vor mir tausend jahr.” Itt a „vor mir” ugyanis olvasható helyhatározóként (eszerint a lírai én mintegy szembesül saját feltételezett ezer évével), illetve kétféle időviszony jelöléseként is – nem zárható ki az az olvasat sem, mely szerint az „ezer év” még előtte van, vagyis George a végtelenítést nemcsak a vers végén (a „költészet költészete” alakzatának lehetőségével), hanem az első sorban is megvalósítja. Ez egyrészt az „emlékállítás” gesztusát hangsúlyozza, másrészt a Baudelaire-vers énjét örökre a szimbólummá válás és e folyamat kudarcának dinamikájában helyezi el, s éppen ez a mozgás támasztja alá a Szfinx énekéről mint egy hozzáférhetetlen, másik szövegről nyújtott interpretációt. A lírai én nem tud szimbólumként stabilizálódni, hiszen ez a folyamat szükségszerűen önmaga emlékművévé teszi, s így ebbe az emlékműbe zárja be (akár: így zárja ki) a Szfinx feltételezett, érthetetlen énekét.

A nagy Baudelaire-fordító triászból Babits fordította le a *Spleen II*-t magyarra, az ő fordításairól szintén hasonló értékelések ismeretesek, mint amilyenek George „átköltéseire” vonatkoznak. Laczkó Géza szerint például a Babits-féle Baudelaire „tisztább és nemesebb, mint az eredeti”.²⁸ Babits meghagyja a *Spleen* címet, s nála is rögtön az első sor kimozdítja a lírai én allegorikus szituáltságát. Az „Emlémem több, akár száz éve gyűjteném.” sor ugyanis aktiválja az „akár” határozószó megengedő értelmű használatát is (a hasonlító mellett), amivel a mondat az én múltba való kiterjedésének vágyát is megnyilvánítja (ezt a feltételes mód óhajtó modalitásának lehetősége is felerősíti). Ezen olvasat szerint a „spleen” tapasztalata egyfajta kudarcként értelmezhető, miután a múltba való kiterjedés, az emlékezet „túlsordulása” nem juttatják el az ént egy rögzülő identitáshoz. Ezt hangsúlyossá teszi az is, hogy Babits a „bilans” szót „számvetés”-nek fordítja (Georgénál ez a kép eltűnik), vagyis ez a kiterjedő mozgás az egymást követő metamorfózisokat a „számvetés” elégtelenségeként irányítja a múlt „birtokbavételének” attitűdje felé. Babits fordítói stratégiáját némiképp megvilágítja saját, *Spleen* című verse, amelyet Rába György (aki szerint e versnek nincs köze Baudelaire-hez) a jelen szakadatlan múlttá válásával jellemez²⁹ (némi kapcsolat e vers és éppen az itt tárgyalt Baudelaire-fordítás között egyébként mégis felfedezhető, hiszen a Babits-vers kezdősora [„Lakásom tétlenség szigetje”] visszhangzik a „vague épouvante” „tétlen borzadály”-ként való fordításában).

Mindenesetre a fentebb jelzett mozgásnak a fényében az én eltűnésével fellépő unalom a „halhatatlanságot” (Babits kissé modoros fordításában:³⁰ „s gyümölcsöd, mord Közöny, a makacs Unalom, / haláltalan huzam arányaiba fon.”) egy inverziós alakzattá teszi, hiszen az így voltaképpen nem a jövőre, hanem a múltra vonatkozik. Ami ennél sokkal meglepőbb, az az, hogy – mint látható – Babits beépít még egy aposztrophét, az utolsó előtti versszak személytelenségét

megbontva: a „Közöny” szólíttatik meg, melynek az „unalom” a „gyümölcse”, vagyis a Baudelaire-vers címét leginkább magyarázó „ennui”, amely e szakasz egyes szám harmadik személyű alanyaként az én helyébe lép. A Babits-fordítás így egy, az utolsó versszakban feltárulkozó parallelizmust létesít (ezáltal megszilárdítva a Baudelaire-vers alapvető kompozíciós kettőssége által viszonylagosított szimmetrikus szerkezetet), hiszen megőrzi az eredetiben szereplő aposztrophét is: a „Közöny” megszólításával a Szfinx megszólítása alkot párhuzamot, s így arra lehet következtetni, hogy az „ennui” is elnyeri a maga párját, s mi más lehetne a Szfinx „gyümölcse” (terméke, alkotása), mint a dal, amelyet napnyugtakor énekel? Vagyis az „Unalomnak” e párhuzamos szerkezetben a Szfinx éneke felel meg, ami viszont megnyitja annak az értelmezésnek a lehetőségét, amely e dalt – akárcsak Jauß – a *Spleen* című költeménnyel azonosítja (ezt az azonosítást az „Unalom” és a spleen közötti szoros kapcsolat motiválja, hiszen az unalom már nem a múltból, hanem a jelen monotóniájából lép elő, s így nem illeszkedik a lírai én előző allegorikus alakváltozatai közé).

Babits, akit az irodalomtörténet-írás sokkal kevésbé tekint szimbolistának, mint Georgét (bár a két fordítás közül az övében szerepelnek nagy kezdőbetűs szavak), utóbbtól eltérően nem deszimbolizálja a Szfinx alakzatát, a „matière vivante” kifejezést például „eleven tömeg”-nek fordítja, amivel megszünteti az élő és az élettelen közötti feszültséget, tehát nem helyez akadályt a Szfinx megjelenésének a lírai én stabilizálódásaként való értelmezése útjába. Ez a fordítás tehát lényegében a Jauß-féle olvasatot szituálja a Baudelaire-versben, vagyis egy végletesen önreflexív szöveget tételez, úgy fejtve meg a Szfinx rejtélyes énekét, hogy azt azonosítja magával a *Spleen II*-vel, ami persze azt jelzi, hogy a „felejtés allegóriájának” hatástalanítására kényszerül. A két fordítás tehát valójában nem tárja fel a feltételezett, másik szöveget, George lényegében e feltárás kudarcát inszenírozza, Babits pedig a „költészet költészete” kissé illuzórikus alakzatát érvényesíti. Ugyanakkor mindkét fordítás ellentmond a lírai én „inszkripcióként”, jelként, vagyis öntudattól megfosztott grammatikai alanyaként való olvasatának (de Man), hiszen az „oublié sur la carte” kifejezést – Jauß-hoz hasonlóan³² – úgy értelmezik, hogy a Szfinx eleve nem került fel a térképre (vagyis nem ’ottfelejtették’, hanem ’lefelejtették’ róla: „Nirgends vermerkt”, illetve „kit mappa nem mutat”).

Persze nem feltétlenül csak a fordítások jöhetnek számításba, hiszen található olyan költemény is, amely a legszószerintibb értelemben megszólaltatja a Szfinxet, s ezen kívül is számtalan úton (például a vers szcenikájával, illetve az idő problematizálásával) kapcsolódhat Baudelaire *Spleen II*-jéhez. A „Baudelaire-fordítóink közül legbaudelaire-ibb” (Rónay György)³³ Szabó Lőrinc³⁴ egyik verse, a *Sivatagban* mind a szöveg mögé képzelhető „jelenetet”, mind a topológiai folyamatokat tekintve színre viszi ezt az aposztrophét. A *Sivatagban* ugyanis idézi is a Szfinxet („»Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed.«”,

illetve „»Egy perc örömd többet ér, / mint a Föld minden szenvedése.«”), másfelől pedig szintén inszcenírozza a lírai én létrejöttének, stabilizálódásának folyamatát, méghozzá – éppúgy, ahogy a *Spleen II* – az ént a Szfinxszel azonosítva. E folyamat nyomon követéséhez Kabdebó Lóránt kitűnő, inspiráló elemzése segíthet hozzá, amely felhívja a figyelmet az első versszak enjambementjainak a szöveg grammatikáját többértékűvé változtató szerepére.³⁵ Az első sorban szereplő „aki mindent látott” kifejezés vonatkozó névmása a beszélőt, illetve a Szfinxet is helyettesítheti, az első sorban, minthogy itt még nem jelent meg a Szfinx, anaforikus, a második sorban (a „láttam” megismétlése miatt) már előre, a tárgyra, vagyis a Szfinxre utalhat. A harmadik sor ugyanakkor a Szfinx „mosolyának” kiüresedéseként érthető („[...] Mosolya / üres volt és még üresebb lett”), ám az enjambement elárulja, hogy ez utóbbi ige már a „sivatag” állítmánya („tőle a halott Szahara”). A grammatikai áthelyeződések e folyamata azért is különös, mert a predikatív viszonyok ilyesfajta destabilizálása a következő versszakokban már nem fordul elő: az én és a Szfinx viszonya megszilárdul, az aposztrophét követően pedig a lírai én ruházódik fel a Szfinx tulajdonságaival („[...] És én hazajöttem, / s velem jött a Szfinx mosolya,”; „vén vagyok, mint ő, szörnyü vén”), sőt az utolsó két szakaszban egyértelművé válik a transzmütációs elrendezés, hiszen itt a lírai én szólíttatik meg, ráadásul a Szfinx hozzá intézett szavaival válaszol, vagyis a metonimikus viszonyt egy szimmetrikus alakzat, a chiasmus váltja fel s – Kabdebó értelmezése szerint – mintegy ezzel emelődik a jelenbe a Szfinx válasza. Ezt a chiasztikus viszonyt egyébként az is hangsúlyossá teszi, hogy a Szfinxtől idézett sorok közül a harmadikban felcserélődik a szórend („»Egy perc örömd többet ér,» – „Többet ér egy perc örömd,“).

Nem elfeledve azt, hogy az aposztrophé a modern líraelméletek szerint a versolvasás alapvető alakzata, hiszen a szöveg „betöltetlen” én-pozíciója az olvasás általi „megszólaltatásban” ruházódik fel a lírai én „hangjával”, nemcsak az látható be, hogy az ezt a folyamatot retorikailag prezentáló Szabó Lőrinc-versben a lírai én az olvasó egyfajta trópusává válik, hanem az is, hogy a *Sivatagban* megszólaltatásának szükségszerű feltétele a Szfinx által mondottak olvasása is. A *Sivatagban* tehát úgy valósítja meg saját „hangjának” reprezentálását, hogy az a Szfinx által mondottakat olvassa, ami a *Spleen II* kontextusában a szöveg legsajátabb tulajdonságának láttatja azt, hogy (a Szfinx elrejtett dalának egyik megszólaltatójaként) Szabó Lőrinc verse a Baudelaire-vers egyik olvasójává, megfejtőjévé válik. Bár sokkal helytállóbb volna úgy fogalmazni, hogy ez a viszony inkább a *Sivatagban* fejtje meg.

A lírai én egyébként avval, hogy a Szfinx helyébe lép, egyben saját szimbolikus megjelenítésétől is megszabadul. Az aposztrophé ugyanis egy hasonlat egyik tagja („Láttam őt és megszólítottam, / mint porszem a sivatagot:”), s e hasonlatban feltárul az én szinekdochikus szituáltsága, ami arra enged követ-

keztetni, hogy a Szfinxszel való identifikáció egyfajta önértelmezésnek is tekinthető, hiszen a lírai én (mint „porszem”) e totalizáló trópus segítségével azt reprezentálja, aminek maga is alkotórésze³⁸ („sivatag”). A Szfinxszé való átváltozás után ez a hasonlat nem ismételhető meg („s ülök a növe sivatagban, / melyet az idő fúj körém.”), vagyis a lírai én létesülése úgy is felfogható, mint a benne (önértelmezésében) „rejtőző” Szfinx „kiszabadítása”, egy elterjedt versértelmezési tradíció szóhasználatával az én „tárgyasítása”, pszichológiai kifejezéssel „projekciója”.

Ez a folyamat további magyarázatot igényel: de Man előbb idézett szinekdoché-értelmezése szerint ugyanis a szimbólum is ehhez az alakzathoz sorolható (főként a „szimbolizmus” irodalomtörténeti paradigmáját szem előtt tartva), s ebből a szempontból úgy tűnik, Szabó Lőrinc versében szintén megtörténik a Szfinx deszimbolizációja, s ennyiben sokkal közelebb áll George Baudelaire-fordításához, mint Babitséhoz (ezt a kapcsolatot alátámaszthatja a „por” motívuma is, amely a három szöveg közül csak a Babitsében nem szerepel). Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a *Sivatagban* úgy valósítja meg ezt a deszimbolizációt, hogy – Baudelaire versének olvasataként – tárgyasítja, projektálja a Szfinxet mint a lírai én alakváltozatát, vagyis „külsővé teszi” a Szfinx rejtélyét, ami azért nem állítható párhuzamba a másik vers hasonló eljárásával, mert Szabó Lőrincnél a Szfinx nem egy identifikációs szekvencia egyik (bár utolsó) tagja, hanem mintegy a lírai én „emlékezetéből” lép elő. Ebből a szempontból a Szfinx énekének, a másik szövegnek a megfejtése nem bizonyulhat valódi megfejtésnek, hanem mint a *Sivatagban* lírai énjének projekciója az olvasás egyfajta tükörszerű modelljének reprezentációjaként fogható fel: a *Sivatagban* idézőjelbe tett sorai nem lehetnek azonosak a Baudelaire-vers Szfinxjének dalával, minthogy a *Sivatagban* hangja mintegy saját tapasztalatát olvassa ki abból. A két vers viszonya sokban emlékeztet arra a kapcsolatra, amelyet de Man *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* című tanulmánya éppen két Baudelaire-versen mutat be, s melynek mintájára a *Spleen II*-t a *Sivatagban* infratextusaként lehetne felfogni. Behelyettesítve a két verscímet de Man eredetileg más szövegekre vonatkozó mondatába, „mindig, amikor egy olyan verssel szembesülünk, mint a *Sivatagban* – vagyis mindig, amikor olvasunk – van alatta egy olyan infratextus, egy hipogramma, mint a *Spleen II*”.³⁹ A párhuzam azonban mégsem jogos, Szabó Lőrinc verse – mint Baudelaire-olvasat – ugyanis nem ennyire naiv. Ez abban mutatkozik meg, hogy a *Sivatagban* utolsó soraiban kettéválasztja a lírai hangot (a Szfinx átszajátított hangját) és az írást, a jeleket: „S aki kérdez, annak a porba / jeleket húzva felelek: / »Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed. / Többet ér egy perc örömed, / mint a Föld minden szenvedése!» / S betűim belevesznek a / futóbolond idő szelébe.” Vagyis a hang valójában szintén a „felejtés allegóriájára” épülő értelmezéshez vezet, hiszen az itt idézett szöveg ismét csak helyettesít, helyettesíti azt a másik szöveget, amely

mint inskripció, mint a baudelaire-i Szfinx másik szövege, a felejtésnek esik áldozatul.

Ezzel a *Sivatagban* a *Spleen II* méltó és megértő olvasatának bizonyul. A Szfinx dalának hozzáférhetetlensége ugyanis a „kriptikus szubjektivitás” (Anselm Haverkamp)⁴⁰ paradigmájába sorolja a Baudelaire-verset: a saját individualitás egyfajta „belső kriptába” zárva válik csak megőrizhetővé, de közvetíthetetlené is (ezt a pszichológiai jelenséget egyébként Haverkamp poétikailag a melankólián és az ehhez kapcsolódó allegórián keresztül közelíti meg). A *Sivatagban* és a *Spleen II* viszonya ezáltal felfogható egy hermeneutikai példázatként, egy másfajta, nem feltáró hermeneutika példázataként, amelyben az itt tárgyalt olvasatok közül nem annyira Babits, Jauß, de nem is de Man, hanem George és Szabó Lőrinc bizonyulnak a Baudelaire-vers legmegértőbb olvasóinak. Megértik, éppen azért, hogy nem fejtik meg.

1 H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984⁴, 825–832. Vö. ehhez Sebastian Neumeister „strukturális elemzését” is: S. NEUMEISTER, *Charles Baudelaire, Spleen*, Poetica, 1970/3–4, 446–452.

2 JAUSS, *i. m.*, 841.

3 Vö. M. GILMAN, *Imagination Enthroned = Baudelaire*, szerk. A. NOYER-WEIDNER, Darmstadt, 1976, 449. Vö. még JAUSS, *i. m.*, 839.

4 Jonathan Culler szerint az aposztróphé mint elsődlegesen lírai alakzat ellenáll a narrativitásnak, hiszen „jelenlét és távollét játékát” nem az idő, hanem a „költői erő” irányítja: a megszólítás nem a versben reprezentált esemény, ezt az eseményt a vers maga hozza létre. Vö. J. CULLER, *Apostrophe = Uő, The Pursuit of Signs*, Ithaca, 1981, 148–153. Vö. ehhez még: P. de MAN, *Allegories of Reading*, New Haven, 1979, 29–30.

5 „Az én egy tárgyiasított te-ként való objektíválása” (NEUMEISTER, *i. m.*, 452).

6 „Tárgya [ti. Baudelaire költészetének] nem az Igazság, hanem csupán Önmaga” (Th. GAUTIER, *Baudelaire*, Bp., [é. n.], 46). Ez az ítélet a magyar Baudelaire-recepcióban is újra meg újra feltűnik, vö. pl. Gera György kijelentését: „Önközpontos költészet hát ez.” (GERA Gy., *Baudelaire*, Bp., 1968, 145.)

7 Vö. ehhez de MAN, *Bevezetés*, Literatura, 1996/3, 303 (de MAN 1996a); JAUSS, *Brief an Paul de Man = Uő, Wege des Verstehens*, München, 1994, 303.

8 Vö. ehhez még JAUSS, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie = Uő, Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, 1990².

9 de MAN, *i. m.*, 309–310.

10 J. DERRIDA, *Der Schacht und die Pyramide = Uő, Randgänge der Philosophie*, Wien, 1988, 97–103, 110–111.

11 JAUSS, *i. m.*, 301–302. Külön tanulmányt érdemelne Hegel szerepe ebben a vitában, annál is inkább, mert de Man olvasata nem érthető meg nélküle. Elsődleges kontextusként de Man Hegel-tanulmánya kínálkozhat (vö. de MAN, *Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik = Uő, Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt, 1993, főleg 50, vö. még ehhez C. CHASE, *Giving a Face to a Name = Uő, Deconstructing Figures*, Baltimore/London, 1986, 88–94). De Man ugyanis egy allegorikus modellt helyez szembe egy szimbolikussal, és látensen ezt az ellentétet felelteti meg a hegeli jel és szimbólum viszonyának. Hegel *Esztétikájában* mind a piramis, mind a Szfinx az „öntudatlan” szimbolikát tárgyaló fejezetben szerepelnek, s közülük a Szfinx a tökéletesebb példája a szimbólumnak, mert mint egy átsugározódik rajta a „tartalma”, míg a piramisé láthatatlan (vö. G. W. F. HEGEL, *Ästhetik II*, Berlin/Weimar, 1976³, 348, 352). Igaz, de Man (Derridát követve) idézi az *Enciklopédia* 458. §-át, amelyben a piramis a jel paradigmájába illeszkedik (de MAN, 1996a, uo.), ez azonban éppen a piramis és a Szfinx közötti különbséget hangsúlyozza. A szimbólumot az *Esztétika* szerint az

különbözteti meg a pusztá jeltől, hogy külsőleg is magába foglalja azon képzet tartalmát, amelyet megjelenít (uo., I. 300), ugyanakkor Hegel figyelmeztet arra is, hogy alak és jelentés a szimbólumban is csak részlegesen esnek egybe, hiszen egy szimbolikus jelentést több alak is megjeleníthet, tehát a szimbolikus „kétségessége” éppen abban rejlik, hogy nem dönthető el, hogy egy alakzat szimbolikusnak tekintendő-e vagy sem (uo., 301). A szimbolikus művészetet definíciója szerint pedig a szabad szubjektivitás megjelenésétől kell elhatárolni, mivel itt az alak nem saját „bensőjét” fejezi ki, hanem egy attól különböző belső tartalmat (uo., 309). Ebben az elhatárolásban a szimbólum és az allegória együtt, ugyanazon az oldalon szerepelnek, például kép és jelentés szétválasztásában képeznek közösséget (uo., 307). Az (általa kissé leértékelt) allegóriát Hegel a „tudatos szimbolikánál” tárgyalja, s itt csak annyiban különbözik a szimbólum fentebb leírt szemiotikai szerkezetétől, hogy az allegóriában a jelentés áttetszősége érdekében a megjelenítés a tartalomhoz képest alárendeltté válik (uo., 386–387). Az allegória hegeli értelmezését illetően de Man rendkívül invenzívusan arra világít rá, hogy itt érhető tetten jel és szimbólum egymást kölcsönösen megszüntető viszonya, hiszen a hegeli meghatározás szerint az allegória szükségszerűen szétválasztja a szubjektumot és a prédikátumot, az általánosot és a különösét (vö. de MAN, 1993, 57). Ezzel de Man szerint az allegória aláássa a hegeli rendszer építményét, ám ez még nem biztosítja az allegória–szimbólum viszony megféleltetését jel és szimbólum viszonyával. Bár az allegorikus forma még ugyanebben a szövegrészben közel kerül a jelhez („die bestimmte Außerlichkeiten [ist] nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung mehr hat” [Hegel, uo.]), a néhány sorral ezt megelőzően felsorolt allegóriákat megint csak amiatt különbözteti meg az (ezeknél is szükségszerű) „szimbolikus kapcsolatoktól”, hogy az allegóriában egyértelműen a jelentés uralkodik, nem a jel önkényessége miatt. Vagyis amikor Hegel Winckelmann szemére veti, hogy összekeveri a szimbólumot az allegóriával (uo., 388), mintegy megfélelkezik arról, hogy saját használatában a „szimbolikus” kétféle (saját önkényességét megszüntető jelként, illetve művészi formaként való) értelmezése teszi lehetővé a hasonló összekeveréseket, amire de Man tanul-

mánya nyújthat példát, akinél ezt persze az is magyarázza, hogy az *Enciklopédia* kerülőútjait is igénybe veszi. Igaz, a piramis kétféle hegeli értelmezését szembesítő Derrida ugyanakkor érzékeli a két Hegel-mű fogalomhasználatá közötti különbséget (DERRIDA, i. m., 99–100). Egyébként amikor Jauß avval utasítja vissza de Man Baudelaire-olvasatát, hogy „az emlékezet vagy a felejtés nem kerül szóba Hegelnél a jel és szimbólum megkülönböztetésekor” (JAUSS, i. m., 302), igazat lehet neki adni, de csak annyiban, amennyiben de Man nem hivatkozik Derridára, aki ezeket az összefüggéseket több Hegel-szövegrészből létrehozta (vö. DERRIDA, i. m., 101).

12 de MAN, 1996a, 309.

13 P. HOFFMANN, *Symbolismus*, München, 1987, 16–17.

14 H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1985¹⁰, 47–49, 52. Vö. ehhez még Jauß Meyer H. Abrams hasonló felfogását illető kritikáját: M. H. ABRAMS, *Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, szerk. W. ISER, München, 1983², Jauß hozzászólását l. uo., 421–422. A kérdéshez vö. még GILMAN, i. m., 468.

15 A „nyitottság” esztétikai elvéhez Baudelaire-nél vö. NEUMEISTER, i. m., 453–454.

16 Korompay H. János szerint Baudelaire fogadtatásának első szakaszában ebből az ellentétpárból sokkal inkább a „spleen”-t érzékelték, vö. KOROMPAY H. J., *Műfordítás és líraszemlélet*, Bp., 1988, 29–37.

17 Vö. W. BENJAMIN, *Zentralpark = Uő, Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, 277–279 (például: „A spleen évszázadok állít a jelen és az éppen megélt pillanat közé.”). Az allegória-fogalom előtérbe kerülésének szintén van nyoma a hazai Baudelaire-recepcióban, például CSÁNYI E., *Baudelaire élete és költészete*, Subotica, 1928, 52, 54.

18 BENJAMIN, i. m., 298.

19 de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA B., Pécs, 1996, 31. (de MAN, 1996b)

20 BENJAMIN, *A műfordító feladata = Uő, Angelus novus*, Bp., 1980, 75; C. JACOBS, *Die Monstrosität der Übersetzung = Übersetzung und Dekonstruktion*, szerk. A. HIRSCH, Frankfurt, 1997, 174; de MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról = Átváltozások 1994/2*, 70–80; R. JAKOBSON, *Fordítás és nyelvészet = Uő, Hang – jel – vers*, Bp., 1972², 426.

21 Ch. BAUDELAIRE, *Die Blumen des Bösen*, Stuttgart, 1983, 5.

22 BENJAMIN, 1969, 276.

23 Például H.-G. GADAMER, *Az „eminens szöveg” és igazsága = Uő, A szép aktualitása*, Bp., 1994, 196.

24 GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 271.

25 Például a Bibliára emlékeztetve (Préd 3,20): „es ist alles von Staub geworden und wird wieder zu Staub” (a közkeletű német változat, a revideált Luther-fordítás szerint), a szövegrész magyar megfelelője (az 1975-ös új fordítású Biblia 1991-es kiadásában): „mindegyik porból lesz, és újból porrá lesz mindegyik.” Esetleg e konnotációs sorba kapcsolható még a Staubhülle (‘porhüvely’) szó is.

26 Ralph-Rainer Wuthenow egyébként éppen evvel a szóval, a sottogásra, mormogásra való hajlammal („Neigung zum Raunenden”) jellemzi George Baudelaire-fordításait: R.-R. WUTHENOW, *Das fremde Kunstwerk*, Göttingen, 1969, 138.

27 BAUDELAIRE, *i. m.*, uo.

28 Idézi GÁLDI L., *A magyar Baudelaire-fordítások = Eszmei és irodalmi találkozások*, szerk. KÓPECZI B.–SÓTÉR I., Bp., 1970, 374.

29 RÁBA Gy., *Babits Mihály költészete*, Bp., 1981, 369–370.

30 Persze lehet, hogy ez a stílusminősítés pusztán a kilencvenes évek olvasójának idegenkedését jelzi Babits Baudelaire-fordításainak sze-

cessziós vonásaitól, melyekre Rába hívta fel a figyelmet: RÁBA, *A szép hűtlenek*, Bp. 1969, 40–41.

31 Vö. JAUSS, 1984⁴, 839–841.

32 JAUSS, 1994, uo.

33 RÓNAY Gy., *Baudelaire magyar fordítói = Uő, Fordítók és fordítások*, Bp., 1973, 210.

34 Ő egyébként az első és a negyedik *Spleent* fordította.

35 Vö. KABDEBÓ L., *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, Bp., 1992, 74–75. E folyamat hátterét a verssor egységének a szintaxist befolyásoló poétikai szerepében lehet felismerni, melynek egyik legalapvetőbb értelmezését Jurij Tinyanov adta. Vö. J. TINYANOV, *Problema sztyihotvornogo jazyka = Poetyika*, szerk. KIRÁLY Gy.–KOVÁCS Á., Bp., 1982, 375–378.

36 Vö. KABDEBÓ, *i. m.*, 87–88.

37 Vö. ehhez H. SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica, 1995/1–2, ill. CHASE, 82–84.

38 De Man szerint a színekdoché „része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít” (de MAN, 1996b, 12).

39 de MAN, *Anthropomorphism and Trope in the Lyric = Uő, The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 262.

40 Vö. A. HAVERKAMP, *Kryptische Subjektivität = Individualität*, szerk. M. FRANK–A. HAVERKAMP, München, 1988, 355–356, ill. B. MENKE, *Das Nach-Leben im Zitat = Gedächtniskunst*, szerk. A. HAVERKAMP–R. LACHMANN, Frankfurt, 1991, 82–83.

A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban

Én olyan lényekhez ragaszkodom,
és így olyan lények tartanak élve,
akiknek én az egyedüli léte
vagyok; vagyis még ezt sem tudhatom.
1976711/g *Bizonyos eukaktusz*
(Még így sem)

1. Az újraolvasás szükségessége

A Derék Pál által összeállított kritikai bibliográfiában¹ Tandori Dezső művei helyett a „könyvei: felsorolhatatlan mennyiségben (lásd: *Kortárs magyar írók kislexikona*, 1959–1988, Magvető, 1989; valamint ÚMIL)” bejegyzés található. Bármennyire bizalmas hangú legyen is ez a megjegyzés – vagy talán éppen ezért –, sok mindenről árulkodik: egyrészt Tandori művei immár a lexikonok körébe utaltak, a kvázi-tudott, vagyis a rögzített, nem fejből tartandó, utánanézendő tudásanyaghoz tartoznak. Másrészt viszont Tandori olyan szerző, akiről művei címszerű felsorolása nélkül (is) tudjuk, amit tudunk „kell” – mai magyar irodalmi kánonunk ilyenképpen talán leg(el?)ismertebb alakja.

Ennek azonban ellentmond Szegedy-Maszák Mihály véleménye, miszerint a kanonizálás elsősorban művekhez kötődik, illetve műveken keresztül a szerzőkhöz: „A kánoni rang tehát némileg emlékeztet a tulajdonnevek természetére. Ha a kánon központi részének tekintek egy művet, nem bizonygatom a nagyságát, inkább csak megnevezem az *Iliászt*...”² Tandori esetében úgy tűnik, nem annyira az egyes műveket, hanem a szerzőt véljük a kánonba tartozónak, őt magát nevezük meg; a név tehát – ha nem a konkrét személyre vonatkoztatjuk – bizonyos értelemben egy jelenség nevéként, címkejeként funkcionál.

A jelenség³ ilyen módon való értelmezése/értelmezhetősége minden bizonnyal nem független attól a képtől, mely a közel harmincéves recepció során Tandori (művei) kapcsán kirajzolódott, melyet a kritikák Tandorit és egymást ilyen vagy olyan előjellel értelmező alakzatteremtő tevékenysége „hívott életre”. A Tandori-recepció ebben az értelemben annak ellenére tűnik egy elsősorban önmaga folytonosságát biztosítani igyekvő történetnek, hogy a Tandori-írások megítélése sokat változott az első kötetek megjelenése óta. Ennek a történetnek a során Tandori költészete a magyar irodalmi köztudat számára úgy vált „antiköltészetből”⁴ „a lírává”,⁵ hogy ezt nem kísérte az előfeltevéseknek a művekkel való kölcsönhatásban bekövetkező megváltozására vonatkozó reflexió. Ennek hiánya annál is inkább feltűnő, mert (bár Tandori műveiről kevés a „szaktudo-

mány” által megfogalmazott vélemény jelent meg) ma – elsősorban valószínűleg Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetének köszönhetően – Tandorit a „paradigmaváltó” költők között tartjuk számon. A paradigmaváltás belátásakor pedig líraértési szokásaink változásának belátására is szükség van. Mégis úgy tűnik, hogy a kilencvenes évekbeli Tandori-recepció – és líraértés – előfeltevéseiben és a reflektáltság hiányában nem áll távol a hetvenes évekből, csupán „líra”-ként fogad el valami olyat, amit korábban nem; vagyis valószínűleg sikerült túllépnie azon a „kudarcon”, amelyről J. Hillis Miller beszél, miszerint: „Egy szöveg »olvashatatlansága« (ha egyáltalán van ilyen szó) több, mint az olvasó kényelmetlenségérzete; azon kudarcának eredménye, hogy nem képes a szöveget homogén olvasattá redukálni”⁶ – és ennek következményeképpen úgy tűnik, sikerült konszenzust kialakítania arra nézvést, hogy milyen – Paul de Man-i értelemben vett⁷ – arcot vagy hangot kell képzelnünk a Tandori-művek „mögé”. Ezzel pedig együtt jár az is, hogy a szövegekkel kapcsolatos olvasói funkciók is kialakulnak és rögzülnek. Mindebből következik, hogy feltételezhető valamiféle folyamatszerűség az olvasási tapasztalatok terén, amit Paul de Man például az antropomorfizálás, a hang-tulajdonítás kategóriáival ír le,⁸ amelynek kezdőpontját talán nevezhetjük kortárs olvasásnak, annak az egyszerre elutasító és ugyanakkor alakzatteremtő olvasásnak, melyet viszont újraolvasás kell hogy kövessen, a recepció és a művek együttes újraolvasása, amely újra bejárhatja a recepció által eddig megtett utat, hogy aztán a kialakult képet módosíthassa.

Szükségesnek látszik tehát a Tandori-recepció újraolvasása, annak tudatában is, hogy ennek eredménye valószínűleg csak azok számára szolgálhat „felfedezésekkel”, akik ennek a történetnek nem voltak kortárs olvasói és írói, akik annak a generációnak a tagjai, mely a mai helyzetet érzékeli, s ennek fényében olvassa újra az előzményeket.⁹

2. A hetvenes évek

Tandori költészete a hetvenes évek elején egy igen szilárd, magát kizárólagosnak és egyértelműnek gondoló – illetve pontosabban fogalmazva: önnön viszonylagosságán el nem gondolkodó – lírabefogadási hagyományrendszerbe lépett be. Ez a hagyományrendszer annak ellenére tűnt a maga számára problémátlannak, hogy a hetvenes évek második felére egyrészt megjelentek olyan nézetek a kritikai közvéleményben, amelyek a „verstermés” minőségének és mennyiségének fordítottan arányos viszonyát jelezték,¹⁰ másrészt pedig gyakori témává vált a költészet funkciójának és a hagyományos költői szerepnek a „válsága”. Ezek az észrevételek a meglevő, rögzítettnek elgondolt líra-képhez viszonyítva minősítették az adott műveket, illetve a költő-képhez/szerephez képest az adott szerzőket – a „válság” szó használata a semlegesebb, tragikus felhangoktól mentes változás, váltás helyett is erre utal –, nem érintették líra-fogalom és adott mű viszonyát/kölcsönhatását.¹¹ Ez a szemlélet a nyolcvanas években is erősen tar-

totta magát, avval egy időben is, hogy például a *Fasírt – avagy viták a „fiatal irodalomról”* című kötet¹² szerzői – a címben levő idézőjelek jelezte távolságtartással – bizonyos szempontból már más alapról közelítettek a kérdéskörhöz,¹³ felvetve a költői szerep átértelmeződésének, bizonyos líramodellek folytathatatlanságának és a műfaji határok elmosódásának problémáit.

Voltaképpen nem könnyű tetten érni azt a momentumot, mely problematikusá teszi azokat a kijelentéseket, amelyek ebben az időszakban a lírában lejátszódó változásokat konstatálják és kommentálják. Például Alföldy Jenő összefoglaló igényű írásában¹⁴ az „...a líra olykor régebben is gyöngékedett, vagy gyöngékedni látszott” típusú mondatok mellett (amelyeknek logikus befejezése lenne a „majd csak meggyógyul”, tehát visszatér a régi kerékvágásba), olyan javaslatokkal is találkozhatunk, melyek első pillantásra nem feltétlenül tűnnek elvetendőnek: „Attól azonban, hogy a költészet egyre kevésbé lirizál, attól, hogy a hagyományos formák belülről megkérdőjeleződnek [...] még nem biztos, hogy hanyatlásról kell beszélnünk; új mérőeszközökre mindenképp szüksége lesz a kritikának, s újfajta érzékenységnek kell kiiskolázódnia a befogadóban.”¹⁵ Az „a költészet egyre kevésbé lirizál” kifejezés azonban „költészet” és „lirizálás” viszonyát szinonimiaként gondolja el, és a két feltételezett szinonimát állítja egymással oppozícióba; vagyis két egymástól függetlenül létező dolgot feltételez: a költészet mostani (akkori) változata eszerint nem líra, távolodik az öröknek és változatlannak elgondolt líraeszménytől; a más az „igazitól” való eltérésként értelmeződik.¹⁶

Tandori írásai is ezzel a fixált líráképpel való összehasonlításban mérettek meg, de hangsúlyos szembeállítás az első kötet fogadtatásánál még nem következett be.¹⁷ Ez nem is meglepő, hiszen a *Töredék Hamletnek* (1968) annak ellenére, hogy érzékelhetők voltak a benne rejlő különbségek az akkori uralkodó líramódozatokhoz képest,¹⁸ nem tűnt radikálisan másnak,¹⁹ s ez valószínűleg elsősorban a kötet nyitó versének, az *Hommage*-nak köszönhető, amit több kritikus lezáró tiszteletnyilvánításként fogott fel „a hagyomány” irányában. Mint Bojtár Endre írja, az *Hommage* „...Tandori egyik korszakának záróverse – mely korszakából egyedül ez a vers került be a kötetbe [...] felelet az előző generáció kérdéseire [...] ilyen értelemben az egész magyar líra egy korszakának lezáró szintézise.”²⁰

Valószínűleg nem véletlen, hogy Bojtár Endre éppen az *Hommage*-t választja tanulmánya témájául, és az sem, hogy a műnek „strukturált, egységes egész”-ként való értelmezéséből kiindulva az elemzés végére posztstrukturálista szemlélethez közelít, Janusz Slawinski következő soraival zárva írását: „Mert a mű lényegében nem stabil struktúra, mely egyszer s mindenkorra desifírozható, melynek el lehet jutni szilárd magjához, centrumához. Ugyanis több ilyen centrum is lehet, s közülük mindegyik nagymértékben azoktól az interpretációs előfeltételektől függ, melyekkel a műhöz közeledünk.” Hiszen azzal együtt, hogy

a tanulmányban Bojtár Endre feltérképezi a ló-toposz lehetséges, az élet-halál fogalomkörrel összekapcsolható jelentéseit a XX. századi magyar irodalomban, kimutatja a Tandori-vers ezekhez való módosító jellegű viszonyulását, nem meglepő, hogy ezzel a verssel kapcsolatban a ló-metaphora feloldására irányuló „rejtvényfejtés” nem járhat sikerrel. A vers első sorai: „Ki szedi össze váltott lovait, / ha elhulltak, ki veszi a nyakába? / ki teszi meg még egyszer az utat / értük, visszafelé, hiába?” – tökéletes példáját nyújtják a Paul de Man által leírt, retorikai és grammatikai olvasatok egymást érvénytelenítő, csak az eldönthetlenség tudatosításához vezető szituációjának.²¹ Ez utóbbi fényében viszont az értelmezés kontextusába nemcsak a tematikus hasonlóságok (a ló-motívum), hanem a grammatikai/szintaktikai szerkezet – a „ki” kérdőszóval kezdődő mondatok – hasonlósága is bevonható; így például kapcsolatot építhetünk ki az *Hommage* és Nagy László *Ki viszi át a szerelmet* című verse között, ahonnan nézve nyilvánvalóvá válik, hogy míg a Nagy László-vers az időhatározói feltételes mellékmondatok szituációt behatároló jellege révén („Létem ha végleg lemerül / ki imád tücsök-hegedűt?”) igyekszik a feltett kérdésre csupán egyetlen válasz lehetőségét megadni, addig a Tandori-vers magát a kérdezés lehetőségét is kérdésessé teszi. Ez azzal a váltással is összefügg, amely az *Hommage* pretextusaként emlegetett Ady-vers, az *Új s új lovat* kapcsán észrevehető, vagyis hogy az *Hommage* átértékeli „én” és „ló” viszonyát, és ezzel az Adyhoz – és Nagy Lászlóhoz – köthető én-képet és költői szerepet is.

A recepció egyértelműsítésre törekvő tendenciáinak jellemző példája Tarján Tamás *Hommage*-interpretációja, amely még 1992-ben is a versbeli kérdés megválaszolását tartja fontosnak: „Ki szedi össze váltott lovait? Váltott lovait Tandori Dezső szedi össze. Tandori Dezső összeszedi váltott lovait. [...] az élete során »fölhasznált«, fölélt ideákhoz, lényekhez, tárgyakhoz (mindközösen: lovakhoz) képest [...] mindenki lovas – mások létvágójában viszont maga is eszköz, fölélttség. Innen nézve lett világossá, hogy a »Ki szedi össze váltott lovait...« kérdésre *senki* a ki nem mondott felelet.”²² Ez a homogenizáló, jelentéstaláló tendencia azért is különösen érdekes Tandorival kapcsolatban, mert sok versében úgy tűnik, egyenesen ezek ellen a tendenciák ellen szól.

Ilyenként értelmezhető az első kötet másik híres verse, amelyből a Tandori-recepció fontos egyezményes metaforái – hiány, helyett, csend, (el)hallgatás – is vétetnek, a *Koan III*. A vers az én olvasatomban nem annyira magáról a helyettesítésről, valaminek az elhallgatásáról, hanem a nyelv helyettesítő (metaforikus) voltánál belátásából kiinduló visszakérdezés-kényszerről beszél – vagyis, hogy ha „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” mondatokból egy kérdést akarunk „kirakni”, összepárosítva a két mondat megfelelő helyeit (némaság–némaság, helyett–helyett, a–a) akkor a „hang de mi” – „de mi hang?” mondatot kapjuk, amely a vers kontextusában voltaképpen a nyelv figurativitásába való beletörődő („mi” és „hang” egymást feltételező kölcsön-

viszonya) bele nem törődésről („de”-modalitás) árulkodik, a „mindig csak más-hogy mondjuk” állapotára való folyamatos rákérdezés-beismerés-rákérdezés végtelenített sorozatáról, s ily módon a további kötetek felől nézve azok mondas-kényszere szüksézáv alapváltozatának tekinthető.²³ Az „a” névelő megváltoztatja a helyét a két mondatban, rámutató funkciójának segítségével az első mondat „a hang”-ról állítja, hogy magyarázni lehet vele valamit, a második pedig „a némaságról” – vagyis a jelenségek folytonosan egymásra, egymást egymással való értelmezésükre kérdeznek rá. Mindezt a vers címében foglalt műfaji megjelölés, a koan is alátámasztani látszik; hiszen a koan mint a zenbuddhizmus egyik gondolatalkzata, mely a mester és tanítvány közötti kommunikáció eszköze, nem a feladvány egyértelmű logikai megoldását várja el a tanítványtól, hanem továbbgondolásra, továbbépítésre készlet. Ennek értelmében a versbeli két mondat tartalma és grammatikai szerkezete (állítás és kérdés) közötti látszólagos ellentét is értelmét veszti, a mondatok végtelenített láncban folyamatosan egymásra utalnak, mintegy az egyértelmű megoldásokat kereső logikai olvasásmód dekonstrukciójaként. Arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy a versben éppen „hang”-ról és „némaság”-ról esik szó, és hogy ezek a fogalmak a XX. század második felében a lírával kapcsolatos diskurzusban fontos szerepet játszanak. Az előző gondolatmenet fényében elmondhatjuk, hogy ez a vers új megvilágításba helyezi a későmodern „költői elhallgatás”-gondolatot, megkérdőjelezi az „elhallgatás felé tartás” feltételezett folyamatszerűségét, mivel tematizálja a hang-metaphorát. Ha figyelembe vesszük azt is, hogy a „hang” érzékelése például Paul de Man szerint a líraolvasás alakzatteremtő aktusainak alapja,²⁴ vagy hogy Jonathan Culler²⁵ ezt a hang-képzetet a líraolvasás szubjektumot kereső befogadási megszokásának véli, azt mondhatjuk, hogy a hangprobléma tematizálása révén a Tandori-vers olvasási szokásainkra kérdez rá: szembesít minket az ezekre való reflektálás szükségességével.

A Tandori-recepció második állomásának vizsgálatához – mely a második kötetet követően főként az ellenkezésben, vagyis olvasási szokás- és megszokott lírakép-mentésben nyilvánul meg – kiindulásul használhatjuk Radnóti Sándor Tandori kapcsán feltett kérdését: „Mi líra még?”²⁶ Az előbbi gondolatmenet fényében világossá válik, milyen álláspontot rejt magában ez a kérdés: elegendő a „még” szó jelenlétét értelmeznünk: az alapképlet szerint létezik a „líra” mint biztos pont, amelyről tehát tudjuk, hogy „mi”, és vannak dolgok, amelyekről nem egyértelmű, beleférnek-e „még” a „lírába”. Radnóti gondolatmenete – a „magas líra” biztos pontja mellé felsorakoztatva a „szubjektum” és „hagyomány” biztos pontjait – a következőképpen folytatódik: „Mi líra még? – így szól a kérdés. Feltehetjük így is: mi személyiség még? A lírai szubjektum, amely ezekben a versekben téblábol, alulstilizált. Egész listát állíthatunk össze olyan elemekből, amelyek megbotránkoztatják a magyar olvasót. Tréfák növelik a kihívás szemtelenségét: mit kell még lírának elfogadnunk? Megütözést kelt a

szövegek közelsége a mindennapisághoz. [...] Mindez szokatlan nekünk. [...] Tandori mostani versei minden tekintetben idegenek a magyar lírai hagyományoktól. [...] A lekicsinyítés, az eljelentéktelenítés iróniája uralkodik a kötetben.²⁷

Az ebből a szövegből kibontakozó kép legfurcsább eleme a „megeőrszakolt-ság” érzete, a „kell”: „mit kell még lírának elfogadnunk?” Vajon miért „kell” valamit lírának „elfogadni”, amiről az olvasó úgy érzi/hiszi, hogy nem az? Ez valószínűleg ismét a reflektáltság hiányával van összefüggésben, hiszen amint ezt a kérdést számításba vesszük, azonnal el kell gondolkoznunk azon is, hogy miért hisz valamit az olvasó egy műfajba/műnembe tartozónak, hogy egyáltalán mik is a műfaji kategóriák, hogyan alakítják ezeket folyamatosan át az egyes szövegek, és az olvasói tapasztalatok, s hogy ezek intézményesülése milyen módon szabja meg befogadási lehetőségeinket.²⁸ Illetve: valami önmaga miatt líra-e (vö. romantikus organikus fejlődés-elképzelés, például Coleridge-nél) vagy attól, hogy versrovatban, verseskötetben jelent meg? Hogyan függenek össze a műfaji kategóriák az egyes szövegekkel? Meg tudjuk-e mondani, hol húzódik a határvonal? Véleményem szerint Tandori folyamatosan az olvasási szokások ilyenfajta reflektálatlanságára kérdez rá (jó példa erre a *Koratavasz*,²⁹ amely a műalkotással nyilvánítás avantgarde gesztusára emlékeztető módon gyakorlatilag egy sporthírből csinál verset, és így az olvasó hasonló intencióját igyekszik kiváltani), s folyamatosan ezen olvasási szokások megváltoztathatatlanságába ütközik. Tandori második kötete ezek szerint nem más, mint kísérlet arra, hogy az olvasót olyan aktív olvasóvá tegye, aki saját aktivitása nélkülözhetetlenségének és az erre való reflektálás szükségességének tudatában van³⁰ – hiszen csak akkor láthatjuk, mit nevezünk lírának, ha szembesítődünk valami olyannal, amit valaki más lírának nevez, de mi nem annak tartjuk.

A műfaji kategóriák, mint valószínűleg minden más, az intellektió területéhez tartozó jelenség is – ahogy Todorov megfogalmazza – „...intézményként léteznek, az olvasók számára mint »elvárás horizontok«, a szerzők számára mint az »írás modelljei« funkcionálnak”,³¹ majd hozzáteszi: „...az olvasók egy műfaji rendszer funkcionálásaként olvasnak, amit a kritikán, iskoláztatáson [...] keresztül ismernek; mindazonáltal nem szükségszerű, hogy tudatában legyenek ennek a rendszernek.” Ez utóbbi megjegyzés – úgy tűnik – nagyon jól illik a hetvenes évek Magyarországnak olvasási szokásaira, a műfaji rendszerre való reflektálás azonban igencsak szükségesnek látszik, mert enélkül elvész mű és olvasó diálógusa. Tandori művei azonban sokkal inkább beszélgetésre buzdítanak minket, abban az értelemben, ahogy Lyotard a beszélgetést az intézményi kommunikációval szemben leírja: „A beszélgetés szokásos gyakorlatában [...] a beszélgetőtársak minden tőlük telhetőt megtesznek azáltal, hogy a játékot egyik kijelentésről a másikra megváltoztatják. Mindez nem szabályok nélküli, de a szabályok megengedik és ösztönzik a kijelentések lehető legnagyobb flexibilitását. Ebből

a nézőpontból nézve egy intézmény és egy beszélgetés abban mindig különbözik egymástól, hogy az intézménynek kiegészítő megszorításokra van szüksége a kijelentések elfogadásához. A megszorítások szűrőként hatnak a beszélgetés lehetőségeire, lehetséges kapcsolatokat szakítanak meg a kommunikációs hálózatban: vannak nem elmondandó dolgok. A megszorítások előnyben részesítenek bizonyos kijelentéssztyálokot (néha csak egyet), amelyek túlsúlya jellemzi az intézményi diskurzust: vannak elmondandó dolgok, s módok, ahogyan elmondandók.³²

Magyarországon a hetvenes években eszerint a lírakritika egyértelműen az intézményi diskurzus körébe sorolható, s hogy(ha) ez ma nem így van, az sokban Tandori műveinek köszönhető, azzal együtt, hogy a közkeletű vélemény szerint Tandori (például Petrivel ellentétben) nem foglalkozott sokat az aktuális politikai problémákkal. Ugyanakkor a figyelmesebb olvasás számos, akár „kulturkritikai” élűnek is felfogható utalást vehet észre a szövegekben, mint például az itt következő némiképp „romantikus” hangoltságú részletben: „...és főleg a verebek a kedvenceink, mert amíg a gerlék, galambok [...] szóval amíg ezek a többi madarak elzavarják egymást, és így élük »az ügyet« vagy »a históriát«, addig a verebek csak »az életet« élük...” (*Egy délelőtt: Alacsony meg én – „Itt éjszaka koalák járnak”*).

Tandori mindenképpen sokat segít az olvasónak abban, hogy a költészetről alkotott fogalmairól elgondolkodjék. Példaként hozhatjuk a *Mottók egymás elé* (*Paszziánsz*) című verset, amelynek esetében éppen nem „ürül ki” „a szöveg információtartalma” „mihelyt a – sokszor szabadon választható – megoldások elkészülnek”,³³ hiszen a szöveg utolsó mondata visszautal minket az elejére – „És most lásd a cím alatti két mottót.” – vagyis a szöveg kezdete véget nem érően a szöveghez „küldi” az olvasót, a szöveg vége pedig az elejéhez. A mottó mindig valaminek az elején utal az utána következőkre, mottó-volta helyzetéből következik. Mottókat *egymás elé* tenni valójában nem lehetséges, mert a mottó nem mottó többé, ha elé kerül valami. Azazhogy itt mottó és nem mottó, kezdet és vég – ahogy némaság és hang, líra és nem líra – oppozíciós viszonya tulajdonképpen dekonstruálódik. A szöveg két külön-külön értelmezhető és más befogadási sémákat igénylő részt kapcsol össze, s egy vers az ezeket összerakó gesztus által válik belőle. A figyelem tehát a gesztusra irányul, amit így nehéz nem a maga helyi értékén értelmezni – az olvasó nem tudja kikerülni, hogy feltegye a kérdést: mitől vers a vers?³⁴

Ugyanezt a funkciót tulajdoníthatjuk a sakkverseknek is: ott a sakk szabályainak ismeretére van szükség – vagyis az hangsúlyozódik, hogy nem szabad elfelejtenünk: a szöveget líraként olvasásnak is szabályai, konvenciói vannak, de ezek folyamatosan újíródnak. (A versek egyébként *Az amatőrség elvesztése* [!] ciklusba tartoznak.) Tarján Tamás elemzése³⁵ szerint a három vers előre irányuló mozgást ír le; az első vers – *A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz*: Hc3 – a

huszár nyitó lépése, amely Jézus születésének szimbóluma. A második vers a sakk nyelvén azt a folyamatot jeleníti meg, ahogy a névtelen parasztból névvel bíró huszár lesz. Tarján Tamás problematikusnak találja az első címben található „egy” szót. Ha azonban a versekből a potenciális ismétlődés, visszafordulás lehetőségét nem zárjuk ki, megszűnik ez a probléma: a második vers értelmében bármely névtelenből lehet névvel rendelkező – ezért „egy” és nem „a” „kis jószág”. Azaz csupán – ahogy a harmadik versből (*A gyalog lépésének jelölhetlensége osztatlan mezőn*) kiderül – a mi mező-beosztó tevékenységünknek köszönhető, ha valaminek/valakinek a tevékenységét nevesíteni, nyomon követni tudjuk. Így tehát az első vers állítása – nyitó lépést csak névvel rendelkező (sakk)figura tehet –, a másodikban dekonstruálódik: nevet bárki szerezhethet a játszma során, a harmadikból pedig kiderül, hogy a névvel ellátottság sem tesz minket képessé valaminek a nyomon követésére/leírására, hiszen „osztatlan mezőn” a huszár lépései is láthatatlanok és leírhatatlanok, a leírás a H ismételtetéséből áll. Vagyis: ha nem tagoljuk a teret, nem érzékelhető a mozgás, vagyis: általunk teremtett leírási és olvasási szabályok és az ezekre való reflektálás nélkül nem létezik írás és olvasás, vagy még inkább elvonatkoztatva: nem létezik kronológia, történelem.

A következő látványos gesztusértékkel bíró jelenség a harmadik kötet (*A mennyezet és a padló*, 1976) *Tulajdonság változása* című része, s a benne található szonettek. A szonettforma hagyományainál és kötöttségeinél fogva kitűnő lehetőség az ezekkel való játékra, azaz tulajdonképpen nem más, mint a figyelem felhívása arra, hogy ezek a hagyományok és kötöttségek léteznek, s számolni kell velük és potenciális újraírhatóságukkal.³⁶ S a hatás nem is marad el: Radnóti Sándor 1976-os írásában így fogalmaz: „Tandori provokációja [...] mindig is művészet- – az adott esetben vers- – fogalmunk ellen irányul.”³⁷ Ami viszont ismét elgondolkodtató, az a gesztus provokációként, „ellen”-irányultságként való értelmezése. Vajon törvényszerű, hogy, miként Könczöl Csaba írja,³⁸ az olvasó (a kortárs olvasó?) „...bosszankodik, sőt, időnként fel is háborodik: sérti, hogy ennyire semmibe veszik, hogy a kínált költemények ennyire figyelmen kívül hagyják várakozásait”? Nehéz egyetérteni azzal az elképzeléssel, amelyet Könczöl Csaba erre a helyzetre megoldásként javasol: miután megrója az olvasót, azért, mert az, „...hogy ne kelljen őket [a verseket] kirekeszteni a költészetből, ezért mindegyiket megpróbálja furfangosan beilleszteni abba a képbe, ami általában a költészetről benne él”³⁹ – azaz tulajdonképpen engedi, hogy kölcsönhatás jöjjön létre olvasási konvenció és egyes új műalkotás között –, arra a következtetésre jut, hogy az olvasó ott követi el a hibát, amikor „A költészet folytonosságát próbálja bennük felfedezni, és erre irányuló buzgólkodása közben nem veszi észre, amit az efféle versek hol öntudatlanul sugallnak, hol tudatosan produkálnak: a hagyományos költészet-fogalom végét, az elmúlt pár száz esztendő költői útjának folytathatatlanságát”,⁴⁰ s így válik ebben az értelemben

szinte pozitívummá az, ami eddig negatívum volt: Tandori versei mint „az abszolút költőietlenség, magának a költészet-fogalomnak az antitézise”.⁴¹ E szakítani vágyó indulat kiváltó okát persze nem nehéz megérteni, ha a Tandori-köteteket övező közhangulatra vonatkoztatjuk: a kritika nagyrészt nem tett mást, mint ellenállt, vagy úgy döntve, hogy Tandori művei immár nem tartoznak a hatáskörébe („...olyan irodalmi jelenséggé vált, amely – úgy tűnik – túllépte az esztétikai szféra kereteit”),⁴² vagy – akár a pozitív értékeléssel, a feltétel nélküli elfogadással együtt, amelynek jó példája Fogarassy Miklós legújabb Tandori-könyve⁴³ – megpróbálva rögzített líraképébe beilleszteni a verseket, de nem a folytonosság jegyében (ahogy Könczöl Csaba értelmezi a jelenséget), hanem a régi, az „eredeti” állapot visszaállítása vagy konzerválása érdekében, úgy, hogy az egyes műnek a konvenciókra és hagyományra gyakorolt hatását lehetőleg ne kelljen észrevennie.

Ennek az ellenállásnak az álcázott, finomított módozatai azok a kritikai észrevételek, amelyek – főként a harmadik Tandori-kötet megjelenését követően – az iróniát, a cinizmust vagy a groteszket tartják a versek fő elemének, azazhogy azt feltételezik – a csend/elhallgatás metafora jegyében⁴⁴ – hogy a versekben „...kimarad a lényeg, [Tandori] mintegy ironikus fintorral csak lenyomatát engedni látni”.⁴⁵

A „lényeg elhallgatása” köré kapcsolható írásokban a kulcsszó a „be/felelemelés”, a Tandori-féle „vegetatív mozzanatok líraivá hevítése”.⁴⁶ Ennek a szemléletnek jellemző példája Alföldy Jenő egyik írása: „Megszoktuk, hogy a költészet az áhítat, rajongás, ígézet, eszmélet, felháborodás, akarat, vágy, szerelem, félelem és remény, a különböző szenvedélyek és társadalmi harcok nagy eseményeivel foglalkozik. Tandori másféle észjárást honosított meg a lírában: emeljük föl életünk üresjáratát olyan magasságba, mint ahol régi, nagy eszméink voltak, de immár mindenféle heroizálás nélkül, az élet egésze, a lét önértéke iránti alázattal. Becsüljük meg életünk [...] apróságait...”,⁴⁷ illetve ennek a szélsőségekig továbbfejlesztett változata – a politikai értelemben vett pozitívumok megtalálása – a következő idézetben: „...így tüntet mindenféle fennköltség ellen a természetesség, józanság, a nagyképűségnek és magasztosságnak egyaránt fittyet hányó közemberi érzés, hogy ne mondjam: közemberi méltóság. Ez már önmagában a szocialista demokráciának kedvez, a Petőfi által megfogalmazott »tiszteljétek a közkatonákat« elvnek.”⁴⁸ A Tandori-szövegek egyik sajátos vonása, hogy ezekre az észrevételekre folyamatosan reflektálnak, s ezzel újra és újra „kibújnak” az ilyen – a kor kultúrpolitikájának ismeretében védőbeszédnek is tekinthető – értelmezések alól, mint ahogy ez a következő idézetből is látszik: „...Így hát nem marad / más hátra, mint valami fontosat / mondani. De végignézve a versen, / látom, bizonyos célnak megfeleltem: / szavakat ismételtem, szavakat / találtam ki” (*Kompozíció, Még így sem*).

3. A nyolcvanas évek

Mivel az odaértett lényegre⁴⁹ való várakozás a további kötetek után sem teljedik be, Tandori továbbra sem ír „a lényegről”, a következő fázis a kiábrándulás és a türelmetlenné válásé. E stádium jellemző megnyilvánulásaiiban a csalódottság metaforikája dominál: „Igen, a meghívásnak nagyon megörültem, annál jobban elkedvetlenített, hogy amikor becsengettem, senki nem nyitott ajtót” – írja például Varga Pál.⁵⁰ Ha eddig a „kisemberek világának megjelenítése”-gondolat vigaszt nyújthatott is, most már kisemberi léptékkal is túl „szűkös”⁵¹-nek tűnik ez a világ – kvázi: ennyire ezért a kisember sem kicsi.⁵²

Ettől kezdve pedig a kritikának a hihetetlen mennyiségű Tandori-írás, és a bennük szereplő alakok (koalák, verebek, lovak) értelmezési problémájával is meg kell küzdenie. A mennyiséggel kapcsolatban az elutasítás gyakorlatilag egyöntetű,⁵³ ami nem meglepő, hiszen valamilyen módon a „túl sok” szöveg a kritika létjogosultságát is megkérdőjelezi. A mennyiség elbizonytalanító hatása pedig óhatatlanul a szerző ellen forduló agressziót vált ki kompenzálás gyanánt. Evvel együtt Tandori helye a mai magyar irodalmi kánonban kialakult, és biztosnak volt mondható, elegendő csak kiadott köteteinek számára gondolnunk, vagy arra, hány helyen találkozhatunk írásaival manapság, s ahogy ezt Berkes Erzsébet 1983-as sorai bizonyítják, ez a helyzet azóta változatlan: „Ma Tandori Dezső versei bármelyik lapban, bármelyik életkorú olvasó, bármilyen iskolázottságú befogadó számára kelendők. Nincsen olyan orgánus, ahol szívesen ne látnák írásait.” S változatlan az is, hogy azért a szemrehányás sem marad el: „...ez a kivételes technikájú [...] költő kevesebbre vállalkozott, mint amire a magyar líra jellemét s jellegét megszabók eddig.”⁵⁴

A Tandori-próza fogadtatásával nem foglalkozom részletesen, annyit azonban meg kell jegyezni, hogy ennek irányultságát minden bizonnyal Balassa Péter 1978-as írása határozta meg, melynek kategóriái azonban – annak ellenére, hogy a szerző hangsúlyozza az általa felmutatott értelmezési szempont újdonságát, a megelőző megközelítések fogyatékoságait leleplező voltát – nem jelentenek módosulást a recepció kialakult értelmezői metaforáihoz (például elhallgatott lényeg) képest, sőt, a homogenizáló törekvések egyik legerősebb megnyilvánulásaként az írás éppen e metaforák rögzítésének tekinthető: „[Tandori] Könyvében azok a híres nevezetes technikái és fogásai mint nem-technikák és egyáltalán nem-fogások jelennek meg, mivel – ha eddig a kritika nem vette volna észre –, itt aztán szinte szájbarágósan nyíltak maradnak, [...] önmagában már ez a formáló gesztus is – önéletrajzi, vallomások. Amikor technikáit és fogásait »körbemutogatja« és fölfedi, akkor leleplezi őket, ezzel önkéntelenül is saját, eddigi kritikai fogadtatására utal vissza, amely mindig vagy legalábbis nagyrészt a tandoris technikák és trükkök elemzésének szintjén rekedt meg, és kemény diónak érezvén, úgy próbálta feltörni, hogy nem ment »tovább« arrafelé, amerre a valódi, tandoris mondást, szólást meghallhatta volna. [Tandori] untig körbe-

elemzett technikái és fogásai – becsapások, álarcok, vagyis a művészet legeredetibb és legáltalánosabb elemei. Tandori egész művészete ebben az Elemben, ősi gesztusban fogant, az »álság« formáló hatalma pedig ugyanaz a műalkotásban, mint életünk legelemibb elemeié, mondjuk a levegőé. A kritikának, ha az akar maradni, akkor az álarcok tudományának kellene lennie, a mögébújás művészetének, a belelátás artistamutatványának.”⁵⁵ Balassa Péter olvasatában tehát a kritika azért nem volt képes „meghallani” a Tandori-művek „igazi hangját”, mert nem vette észre, hogy amiket „technikáknak” tekint, azok valójában „álarcok”. Ez az álarc-fogalom viszont éppen annak a szövegekhez „alakot” társító tendenciának a folytatása, amely a szövegek „mögé” képzelettel azt, amiről a szövegek nem beszélnek, illetve azt az egységes beszélőt, akinek az olvasó csak álarcait láthatja.

A próza-recepció szempontjai tehát nem mutatnak lényeges eltérést a Tandori-líra értelmezése során kialakult interpretációs sémáktól. A regényeket általában mint „vallomásos naplót”,⁵⁶ következésképpen mint inkább lírai természetű alkotásokat fogják fel. Ez az értelmezés határozza meg *A magyar irodalom története 1945–1975 Új nemzedékek a prózában* című, Kis Pintér Imre által írott fejezetének irányultságát is, mely lévén „mértékadó”, hivatalos értelmezés, újramondja és megerősíti mindazokat a tendenciákat, amelyeket a recepcióban eddig észrevehettünk. Amellett, hogy Tandori regényei olyan gyakorlatilag értelmezhetetlen, az esztétikai szférán kívül eső, túlbeszélt műveknek minősítettnek, amelyeknek fő fogyatékosága az, hogy az olvasót figyelmen kívül hagyják, itt vetődik fel Tandori jelenség-volta is: „E prózatípusok [...] sokféle irányultságot, írói tájékozódást megengednek [...] Mégis közös bennük, hogy műveik fő forma-alkotó tényezője a központi lírai alany [...] az epikus alakítás alappoznáta mindig az én-kép álcázása és stilizálása. Minden szempontból végletes példát ad erre Tandori Dezső prózája, amely zárt világával, mániás következettségével egyedülálló, az összes többi változattól gyökeresen különböző alkotómódszert körvonalaz. Tandori önmaga kedvére ír, tudatosan figyelmen kívül hagyja az olvasó kialakult elvárásait, oly mértékben megterheli, túlfeszíti az irodalmi közlést, hogy írásai többnyire túllépték már az esztétikai értelmezhetőség határait. [...] az az érzésünk, hogy Tandori Dezső prózájában is költészete felfedezéseit és fogásait alkalmazza. Voltaképpen Tandori-jelenségről kellene beszélnünk.”⁵⁷

A regények másirányú értelmezhetőségével kapcsolatban itt csak egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, hogy a fenti véleményekben az egy szerzői én álarcainak tekintett alakok a szövegekben hangsúlyosan mint szereplők vannak jelen, s könyvről könyvre új nevet kapnak (D’Oré, D’Array, Rot Esq, Tradoni), elődjük tevékenységére folyamatosan reflektálnak („Az olvasó, mondta Rot Esq, D’Array-tól ezt kívánná most megtudni: mi lett Szpéróval – a veréssel...”, *Valamivel több*, 11), s miközben annak jegyzeteit másolják, kom-

mentálják és könyvvé alakítják, saját tevékenységükről és az írásról is beszámolnak („azt írja, ahogy ír”, *Helyből távol*, 44). Végtelenített idézet- és utalásrendszer jön így létre, ahol éppen az hangsúlyozódik, hogy a könyv írásának pillanatában az elbeszélő és szereplő nem azonos azzal, aki az elbeszélte eseményeket lejegyezte, sem azzal, aki azokat átmásolta majd korrektúrázta. Az adott szövegrész elbeszélője tehát mindig idézet-státuszt nyer a többihez képest, az egyik könyv szereplő-írója a következő felől nézve mintegy az előző könyv narrátor-írójává minősül. („Ezzel indult D’Array könyve, mondta Rot Esq.” *Valamivel több*, 12.) A történetekben így sajátosan rétegződnek egymásra az események idősíkjai, és ezt leginkább talán a különböző madarak említésekor lehet észrevenni. A *Sár és vér és játék* például a Tili nevű zöldike haláláról beszél, de a madár halála óta eltelt időben lejajlott események a narrátor szerint már nem teszik lehetővé az akkor készített napi jegyzetek változatlan lemásolását, s a történetek kronologikus sorrendben való elbeszélése is épp ezért mutatkozik lehetetlennek. E lehetetlenség tudatosításának egyik példája, hogy a könyvírás idejében a főszereplő a könyv témáját képező haláleset óta odakerült madarokról is beszél, de anélkül, hogy magát az odakerülés tényét említene. Közben minderre az elbeszélő(k) folyamatosan reflektál(nak), valamint arra a problémára is, hogy ezt az olvasóval hogyan éreztessék(k).

A mindenkori főszereplő tehát az egyes regényekben valóban az időpillanatok rögzítésének és így a lineáris elbeszélés lehetetlenségének tudatával és az erre a tudásra irányuló értelmezés kényszerével küzd; ugyanakkor az egyes regények esetében tapasztalható „a világok egyikének megalkothatóságába vetett hit”, az utómodern „küszöbhelyzetű részlegességelv” (Kulcsár Szabó Ernő⁵⁸) talán több regény kontextusában már nem ennyire egyértelműen állítható. Ugyanis a regények egymást feltételező, érintkezésre épülő szövegek közöttiségében – amit például az elbeszélte események egybeesése is megerősít, hiszen például a *Ne lőj az ülő madárra* és a *Helyből távol* ugyanazt az eseményt (a Némó nevű veréb elvesztését) tárgyalja, valamint az a tény, hogy az elbeszélő(k) szerint a regényírás alapelve az ismétlés, amelynek lényege, hogy az olvasó kapcsolatot (tulajdonképpen metonimikus kapcsolatot) teremthessen a különböző könyvek között⁵⁹ –, pontosan az adott eseménynek az egyes regényekben egy-volta bomlik fel, és így a regények azt a tapasztalatot hordozzák, hogy bennük mindig egyrészt az elbeszélés, másrészt az olvasó teremti meg az elbeszélőt,⁶⁰ aki pedig aztán az egymással metonimikus kapcsolatban álló több elbeszélőből létrehozza a maga homogenizált elbeszélőjének metaforáját.

4. A kilencvenes évek

A Tandori ellen (a kánon ellen) forduló nézetek kilencvenes évekbeli változata Farkas Zsolt írása,⁶¹ amely a történeti szempont teljes kizárásával vizsgálja tárgyát, s így tulajdonképpen Tandorinak – a szerző intenciójának – tulajdonítja

mindazt, ami valószínűleg a kritikai fogadtatás következményének is ugyanolyan mértékben tekinthető. A „...hogyan olvassa hetvenes évekbeli, nyolcvanas évek eleji könyveit, aki nem újraolvassa, hogyan tekint rájuk (egyvalaki), aki nem visszatekint rájuk?” – kérdés mint kiindulási alap gyakorlati és elméleti⁶² lehetetlensége voltaképpen az egész argumentációt megkérdőjelezi, annál is inkább, mert az ellenvetések nem konkrét szöveghelyek vizsgálatával kapcsolatban merülnek fel, hanem inkább az egész – Farkas Zsolt által „Tandori-mítosz”-nak nevezett – Tandori-jelenség ellen irányulnak; Tandori-jelenség pedig nem létezhet a hozzá fűződő olvasói reakciók hatásának – azaz a hatástörténetnek – számításba vétele nélkül. De még ha fel is tételezzük, hogy az egyes olvasónak nem lehet a hatástörténet elemeiről tudomása, akkor sem függetleníthetjük magunkat attól, amit Hayden White ír irodalomelmélet és történetírás összefüggéseiről: „The constitution of a chronicle as a set of events that can provide the elements of a story in an operation more poetic than scientific in nature. The events may be »given«, but their functions as elements of a story are imposed upon them – and are imposed by discursive techniques more topological than logical in nature”⁶³ – vagyis hogy a Tandori „életmű” – és minden életmű – voltaképpen trópus, amelyet az irodalomtörténet és a kritika narratívája hoz létre, és minden egyes újabb kritika újabb trópusokkal gazdagítja ezt a már kialakult történetet, oly módon, hogy a meglevő (konstruált) eseménysort belelépésével folytatja és módosítja.

Ez utóbbi viszont azt jelentheti, hogy feltételezhetünk különbséget kortárs és nem kortárs olvasó olvasási stratégiái között,⁶⁴ azaz lehet a „kortárság” egyfajta olvasási alakzat. Farkas Zsolt az előzőekből következően nem „tud” Tandori hetvenes évekbeli műveinek kortárs olvasója lenni, vagyis mindenképpen a meglevő elemzési trópusok hatása alatt áll, amelyek számára kijelölik és meghatározzák a mű felé vezető utat. A kortárs olvasónak (bár persze nehéz megmondani, hol húzódik a határ) viszont meg kell alkotnia azokat az olvasási trópusokat, amelyek a későbbi közelítésmódokat meghatározzák. George Steiner *On Difficulty* című írásában⁶⁵ a megértési nehézségek négy fajtájának elkülönítésekor a „modális” („modal”) nehézség (amelynek esetében az „utánanézés” – „looking up” nem segít, azaz a nehézség nem referenciális jellegű) jellemzésekor az amerikai szleng két, a megértésre vonatkozó szavát hasonlítja össze: „we ‘get the text’, but we don’t ‘dig it’”,⁶⁶ és a „dig” szóban rejlő „aktív penetrálás” mozzanatának találoságára hívja fel a figyelmet. (A „dig” alapjelentése ‘ásni’, az itt említett esetben a ‘szeretni’, ‘érteni’ jelentésben szerepel.) A modális nehézségnek az esetében „...we do not feel ‘called upon’, or ‘answerable to’”,⁶⁷ azaz hogy nem alakul ki aktív kölcsönviszony olvasó és szöveg között. A „dig” szó alapjelentésében rejlő lehetőségeket kihasználva (és a magyar „beleássa magát valamibe” – a szövegbe – kifejezésre gondolva) próbáljuk meg a kortárs olvasó tevékenységét „ásás”-ként értelmezni. A kortárs olvasó nehézségei (és esetleges

sértettsége) onnan erednek, hogy számára nem „kiásottak” azok az utak/járatok, amelyeken keresztül belehatolhat a műbe, folyamatos és az elején nagyon fárasztó, „gyönyört” (Barthes) nem okozó „ásásra” kényszerül. Az utána következők a már megkezdett vajatban folytatják ezt a végtelen, „cél” sosem elérő ásást, esetleg kis oldaljáratokat ásnak, és ekképpen módosítják a lehetséges értelmezési alakzatokat („A kérdés irányát kell megváltoztatni ahhoz, hogy valamit máshogy láthassunk” – írja Jauß⁶⁸); vagy pedig – ahogy Farkas Zsolt teszi – megpróbálják berobbantani a járatot, arra akarva kényszeríteni a többieket, hogy új utat ássanak. A többiek viszont tudják, hogy könnyebb a robbanás helyéről a törmeléket eltávolítani, és így a megszokott útvonalhoz visszatérni.

Farkas Zsolt például felrója Tandorinak, hogy „levédi az írást”, mert „A reflexivitás e fokán álló szöveg minden kívülről érkező kritikát érvénytelenné tesz”, miközben gyakorlatilag ő maga is ezt a technikát alkalmazza, amikor azt mondja, hogy: „...ha igaz van a kognitív disszonancia elméletének, akkor az, aki egyáltalán Tandorit becsületesen (vagyis legalább egy könyvét el-)olvasott, az nem érthet velem egyet, aki viszont nem (bírt elolvasni egyet sem), az feltétlenül (egyért velem)...” Ezen kijelentés olvasása után elég nehéz állást foglalni a Tandori-jelenség „ügyében”,⁶⁹ de ugyanakkor kényszerít is az állásfoglalásra; az ember eldöntheti, mert el kell döntenie, hogy melyik kategóriába óhajt beletartozni. (S vajon Farkas Zsolt miféle sajátos lény, akire nem érvényesek ezek a kategóriák? Most olvasott vagy nem olvasott Tandorit? Esetleg olvasott és mégse szereti?) Úgy aztán nem véletlen, hogy miután Farkas Zsolt írása Tandorit a kilencvenes évek kánonjában elfoglalt helyéről próbálta meg kimozdítani, az ellenkező irányú gesztusoknak nagyon elkötelezetteknek kellett lennie ahhoz, hogy „a Tandorit olvasó és szerető” kategória igazát bizonyíthassák, és ily módon Farkas Zsolt – legalábbis a dolgok jelen állása szerint – nem járt sikerrel, inkább csak – a nagyon erős szembefordulásnak (egy helyre koncentrált robbanás) köszönhetően – előkészítette a terepet (a robbanás utáni helyreállítási munkálatok számára) a kanonizációt minden eddiginél jobban megerősítő írás számára, amely pedig Babarczy Eszter tollából származik, s *A szent melengetett helye* címet viseli⁷⁰ – a szentté avatás pedig, mint tudjuk, nem más, mint a „canonisationio”.⁷¹

Babarczy Eszter írásának azonos című alfejezete a „szent melengetett helye”-ként a verebeket nevezi meg, „...nem feledkezve el teljesen arról a tényről, hogy volt már egy szent, aki értett a madarak nyelvén [...] Szent Ferenc.” Tandori tehát szent, és ért a madarak nyelvén. Ez utóbbi egyébként, úgy tűnik, nem egyedül Babarczy Eszter véleménye: feltűnően sokszor illeti Tandori műveit a recepció a „dadogás” szóval (különösen a *Koppar Köldüs* kapcsán), melynek az etimológiai szótár szerint második jelentése a „fecsegés” (mert a gyorsan és sokat beszélő ember beszédét ugyanolyan nehéz érteni, mint az akadozva beszélőt). A „fecsegés” szó pedig a madarak beszédét jelenti eredetileg.⁷²

Most már csak az a kérdés, miért szükséges valakit szentté avatni, aki a *madarak* nyelvén ért? Miért éppen ez a tulajdonság lesz a homogén „hang”, „alak” megképzésének alapja?⁷³ És itt visszajutottunk a Tandori műveiben megjelenő különböző állatfigurákhoz: mit is jelenthetnek ezek? A recepció általában a dolgozatom mottójául választott idézettel összhangban értelmezi ezeket a „lényeket”, némiképp megfélekedve arról, hogy az ott szereplő én nem azonos a szerző énjével.⁷⁴ Ha pedig ezt a két problémát együtt akarjuk „megoldani”, egyetlen hipotézis kínálkozik: a homogenizáló olvasásmód számára a madarak, a mackók stb. az *olvasók* megfelelői, azaz az olvasó magát a művekbe ezeknek az állatoknak az alakzatában olvassa bele.⁷⁵ Ezen olvasói tapasztalatról árulkodnak például Ambrus Juditnak a *Koppar Köldüsről* írott sorai, amelyekben madár és olvasó között – a mondatok felépítéséből következően – egyértelmű megfelelés van: „hogy csak megsimogatja vak madara képét, ami szerencsét hoz, vagy semmit, hogy betűi csak megsimogatják arcom, szóvá válni nem igyekezzenek.”⁷⁶ S vegyük észre azt is, hogy a madár *vak* – ahogy minden olvasó vak önnön olvasási stratégiáit, alakzatteremtő aktusait illetően (Paul de Man). Ugyanúgy, ahogy Assisi Szent Ferenc legendájában sem egyértelmű a „nyelvtudás” kérdése: a madarak egyetlen reakciója Szent Ferenc emberi nyelven elmondott – mert a legendát megalkotók által értett – szavaira az, hogy elhallgatnak.⁷⁷ Azaz a legenda alapján legfeljebb azt feltételezhetjük, hogy a madarak értik a szentet, és nem a szent a madarakat. Éppen ez lesz az a pont, ahol a legendában is kimondatlanul maradt metaforikus transzmutáció segítségével a homogenizáló olvasat végül úgy képes kijelölni saját helyét, funkcióját a Tandori-művekkel kapcsolatban, hogy a recepció által kialakított sémákra támaszkodik („Nehéz ezekből a regényekből idézni, annyira tökéletesen zártak.”⁷⁸); amikor is azt bizonyítja be, hogy lehet Tandorit úgy olvasni, hogy „hozzánk” beszéljen, lehet egy olyan „hangot” elgondolni, akinek a nyelvén az olvasó ért, és ez ilyen módon azt fogja jelenteni, hogy a „hang” is ért az olvasó nyelvén: „...hogy képzelettel Tandorit úgy megengedheti magának, amit *látszólag* megenged magának: hogy ne hozzánk beszéljen, hanem saját magához, a feleségéhez, a macskáihoz és a madaraihoz?”⁷⁹ (Kiem. tőlem – M. A.)

Ebben az viszonylatban pedig azonnal érthetővé válik a szentté avatásra való javaslat: Tandori a mi nyelvünkön ért, a mi mindennapi – szellemi – táplálékunk/betevőnk, aki rólunk és nekünk ír.⁸⁰ (Végül is ő lenne a „képviselési líra” igazi megvalósítója?) A szentté avatásnak viszont igen szigorú, mondhatni intézményesült szabályai vannak: „A szentté avatás a katolikus egyházban az az eljárás, amellyel az egyház *engedélyt ad*, hogy Isten valamely szolgálója kegyes életéért és csodálatos tetteiért *nyilvános tiszteletben részesüljön*. [...] A szentté avatás kizárólag az apostoli széknek van fenntartva, és a Ritus Kongregáció által folytatandó formális peres eljárás útján történik”,⁸¹ s ezeknek lebonyolítása most a magyar irodalmi köztudatra vár.

5. Konklúziók helyett

Az a történet, amelynek során az általam kortárs olvasásnak nevezett alakzat-teremtő olvasásmód kialakította a maga metaforáit (csend, a lényeg elhallgatása, álarcok, szent) Tandori műveivel kapcsolatban, majd ezek a metaforák tovább írták saját történetüket egészen addig a pontig, ahol a kortárs olvasás ellenállását feloldotta, a homogenizáló kísérletek kudarcát meghaladta a szövegek „mögé” elgondolható alak/hang/arc megképzésének a sikere,⁸² és ezáltal létrejöhett a Tandori-legenda, a recepció olvasási tapasztalatainak olyan, önnön következtéseit visszafelé is igazoló, s így önmagát egyvonalúságában beteljesítő története, ahol az olvasó funkciója is körvonalazódhat, és így a szerző kanonizációja is bekövetkezhet, alátámasztani látszik Paul de Mannak azt a feltevését is, hogy voltaképpen a trópusok hozzák létre a narratív konstrukciókat, s hogy ennek következménye nem lehet más, mint a történetek és a trópusok dekonstrukciója,⁸³ s ezzel újabb trópusok és történetek létrehozása.

1 Az újabb magyar irodalom kritikai fogadatlanságának válogatott ám még így is rendkívül hiányos bibliográfiája, 1996. dec.

2 Vö.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizonytalanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* = Uő, „Minta a szényegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 77.

3 Vö.: SÜKÖSD Mihály, *Mi az, hogy Tandori*, *Mozgó Világ*, 1994/8, 125–128. Ez az egyetlen általam olvasott írás, mely amikor Tandorit „jelenségként” értelmezi, a helyzet körvonalazására törekszik: „A tudomány mai állása szerint Tandori Dezső az első magyar posztmodern író. [...] A mai magyar irodalmi köztudat egyik fele nagy költőnek határozza meg Tandorit. A másik, inkább szóbeli fele, grafomán, verébvéren élő, jámbor kóklernek mondja. Szélesebb olvasóközönség vélekedéséről nincs tudomásunk. Sok a gond Dezsővel.”

4 KÖNCZÖL Csaba, *Az „antiköltészet” versei*, Jelenkor, 1974/6, 565–568. „»Költőietlenebb« verseskötet magyar nyelven eladdig minden bizonytalansággal nem jelent meg.” 565. Lásd még például: KIRÁLY István, *Egy befogadói élmény nyomában*, Tiszatáj, 1988/12, 73.

5 Vö. például BABARCZY Eszter következő sorait: „...[Tandori] megteremt egy hangot, megteremti, közvetíti és felkínálja a világ egyfajta tapasztalatát...” (kiem. az eredetiben). BABARCZY Eszter, *A szent melengtetett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról*, Alföld, 1996/1, 65.

Ezek szerint Tandori költészete az a költészet, amely – legalábbis Babarczy olvasatában – „valóságga” változtatja a Paul de Man-i prosopopeiát, a líraolvasás által a versben konstruált én alakzatát.

6 J. Hillis MILLER, *A dekonstruktorok dekonstruálása*, Helikon, 1994/1–2, 89.

7 Vö. például Paul de MAN, *Autobiography As De-facement = The Rhetoric of Romanticism*, Columbia Univ. Press, New York, 1984, 67–82.

8 Vö.: *Antropomorphism and Trope in the Lyric = The Rhetoric of Romanticism*, 239–262.

9 A dolgozatban elsősorban a hetvenes évekbeli, az első három Tandori-kötetre vonatkozó kritikai írásokat vizsgáltam, illetve a „Tandori-jelenséghez” kapcsolódó legújabb, egymással kifejezetten szemben álló értékítéletet tartalmazó írásokat (például Farkas Zsolt, Babarczy Eszter).

10 DOMOKOS Mátyás, *Nagyhatalmi helyzet vagy versírógép* (1976) = Uő, *Ugyanarról másképpen*, Bp., 1977, 412–428.

11 Más értelmezési szempontokat érvényesíteni kívánó kivételként említhetjük BÉCSY Ágnes és ACZÉL Géza egy-egy év költészetét áttekintő írásait, melyekben azonban a „válság” konstatálása mellett nem sejlett fel megoldási javaslat. BÉCSY Ágnes, *A magyar líra 1976-ban*, It, 1978/1, 11–142; ACZÉL Géza, *Rangrejtve vagy rangejtve? Töprengések egy év magyar lírájáról*, It, 1979/2, 345–371.

- 12 Szerk. DÉRCZY Péter, Magvető, 1982.
- 13 Bár például ZALÁN Tibor írása mindenfajta hagyomány teljes tagadásáról, folytathatatlanságáról tulajdonképpen ugyanennek a modalitásnak a tagadó megerősítése. (*Arctalan nemzedék* = *Fasírt*, 35–56.)
- 14 ALFÖLDY Jenő, *Költészetünk és fogadtatása a hetvenes–nyolcvanas években* (1983) = *Uő, Rend a homályban. Kalandozás a mai lírában*, 1989, 27–50, 27.
- 15 Uo., 43.
- 16 Ehhez hasonló mondatok sok írásban előfordulnak, például: „...megéli a modern líra különös paradoxonát: a költészet visszavonását költészettel” (KIS PINTÉR Imre, *Új nemzedékek a mai magyar lírában*, Alföld, 1979/1, 58); „A költészetből kimaradt a költészet. A lírai én is csak egy a szubjektumok közül, nem az egyetlen középpont...” (DÉRCZY Péter, *Tandori Dezsőről*, *Kritika*, 1978/11, 11–12) – azaz a „költészet”-ben a lírai én mint központ van jelen.
- 17 DOBOSS Gyula írja monográfiájában: „Tandori publikációjáról viszonylag gyorsan elismerő, értő elemzések jelennek meg Bata Imre, Bányai János, Bojtár Endre, Bori Imre, Béládi Miklós, Kenyeres Zoltán, Pomogáts Béla, Rónay György, Vas István és mások tollából.” *D. Gy., Héraklitosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról 1983-ig*, Bp., 1988, 12. A Doboss által felsorolt írások – Béládié kivételével – a második kötet megjelenése előtt íródtak. (Lásd: *D. Gy. 10. számú jegyzete*, uo., 213.) A későbbi kötetek kapcsán Doboss „elismerő, értő” elemzésekről nem beszél.
- 18 Vö.: VAS István, *Egy tényér csattanása. Tandori Dezső* (1969): „...mindazt, ami, a hozzáértők szerint, lényeges akadálya líránk világirodalmi áttörésének – mai szidalomszavakkal: anekdota, retorika, didaktika, konkrétság, személyesség –, sikerült, és maradéktalanul csak neki sikerült kiküszöbölnie a versből.” = *Uő, Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934–1973*, Bp., 1974, 863.
- 19 Vö.: DOBOSS Gy., *i. m.*, 40: „A Töredékben is volt némi játék, de alapjában a magyar költészet fárasztó méltóságának tradícióját követte.”
- 20 BOJTÁR Endre, *Értékelés és értelmezés. Tandori Dezső: Hommage*, (1969) = *Uő: Egy kelet-európai az irodalomelméletben*, Bp., 1983, 87–104. Lásd még például: MÁTYÁS Győző, „Helyett”. *Tandori Dezsőről a Celsius ürrügyén*, Jelenkor,

1985/9, 797–807: „Tandori úgy indul, hogy rögtön búcsút vesz.”

21 Paul de MAN, *Szemiológia és retorika = Szöveg és interpretáció*, Bp., é. n., 115–128.

22 TARJÁN Tamás, *Az angyalok és a lovak = Uő, Egy tiszta tárgy találgatása*, Bp., 1994, 54–55.

23 Vö. DOBOSS Gyula véleményét a versről és a kötetről: „A Töredék Hamletnek [...] megáll egy olyan ponton, ahol az elhallgatás fenyegetése éppoly logikusan van jelen, mint a sok szó esélye.” *D. Gy., i. m.*, 36.

24 „The principle of intelligibility, in lyric poetry, depends on the phenomenalization of the poetic voice. Our claim to understand a lyric text coincides with the actualization of a speaking voice.” Paul de MAN, *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss = Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Cornell Univ. Press, 1985, 55.

25 „To assume that interpreting a lyric means identifying the speaker is to forget that the speaker is inferred from a voice, which is itself a figure here, but once one begins to consider the figure of voice, the question arises of how far the intelligibility of lyric depends on this figure and whether the generic model or reading strategy of the lyric is not designed to maintain the notion of language as the product of and therefore sign of the subject.” Jonathan CULLER, *Lyric Continuities: Speaker and Consciousness*, *Neohelicon*, 1986/14, 122.

26 RADNÓTI Sándor, *Talált tárgyak költészete. Tandori Dezső második kötetéről* = *Uő, Mi az, hogy beszélgetés*, Bp., 1980, 213.

27 RADNÓTI, *i. m.*, 214.

28 Ehhez vö.: Jean-Marie SCHAEFFER, *Literary Genres and Textual Genericity = The Future of Literary Theory*, szerk. Ralph COHEN, Routledge, 1989, 167. „The way in which literary studies have used the notion »literary genre« since the 19th century is closer to magic thought than to rational investigation. In magic thought the word creates the thing. That is exactly what has happened with the notion of »literary genre«; the very fact of using the term has led us to think we ought to find a corresponding entity which would be added to texts and would be the cause of their relationship. [...] These two notions are accepted as autonomous literary entities that are then to be related, the genres serving to interpret the texts.”

29 „Most már csaknem biztosra vehető, / hogy bajnok lesz a Cagliari. Vasárnap / pontot vitt haza Torinóból, és a / befejezés előtt hat fordulóval / két ponttal vezet...”

30 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő a *Hérakleitosz emlékoszlop* című vers(?)ről: „...az olvasótól a vers ugyanis a lehető legradikálisabb formában vonja meg az esztétikai szerepdistancia megteremtésének lehetőségét: a szöveg hirtelen megértése után már nem kerülhetünk kívül a »meg-történt« szituáció. Ami itt lejátszódik, az elháríthatatlanul velünk történik...” *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben* = Uő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 370.

31 Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete = Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, Bp., 1988, 287.

32 Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, Bp., 1993, 42.

33 ACZÉL Géza, *Talált tárgy – elvesztett poézi*, Alföld, 1974/5, 72–73.

34 VAS István értelmezésében az egész szöveg mottónak minősül, és eszerint a szöveg „elő-rejelzése valami háttorzongató dolognak, amire kilátás van”. *A ragasztás diadala* = V. I., i. m., 987.

35 TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben. Tandori Dezső „sakk-trilógiájáról”* = Uő, *Egy tiszta tárgy találgatása*, Bp., 1994, 9–36.

36 Vö. SZIGETI Csaba véleményét Tandori szonett-író technikájáról: „...amely meg szeretné őrizni a szonettet, még azon az áron is, hogy az eszményihez képest... ront. Ezzel akarja továbbépíteni.” *Transz. Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj, 1988/12, 18.

37 RADNÓTI Sándor, *Tandori szonettjeiről* = i. k., 224.

38 KÖNCZÖL Csaba, *A hallgatás szinonimái*, Életünk, 1975/5, 427.

39 Uo., 428.

40 Uo.

41 Uo., 433.

42 KIS PINTÉR Imre, *Új nemzedékek a mai magyar lírában*, Alföld, 1979/1, 58. Ellenpéldaként lásd: KABDEBŐ Lóránt, *A létezés változatai. Tandori Dezső költészetének alaphelyzetei* (1975) = Uő, *Versek között*, Bp., 1980: „...Tandori meggyőz, még ott is, ahol talán sakk- vagy sport- vagy egyéb járatlanságonál, vagy mert felületes vagyok a játékban, nem tudom követni, vagy nem

is akarom követni [...], csak csodálkozni derűjén – az új Tandori is költő.” 526.

43 FOGARASSY Miklós, *Tandori-kalauz*, Bp., 1996.

44 „Elhallgatva rámutatni, ez Tandori művésze.” BALASSA Péter, *A felnőtt D’Oré szenvedései. Tandori Dezső: Miért élnél örökké*, Jelenkor, 1978/7–8, 670.

45 ALMÁSI Miklós, *Köznyelvi élmények*, Kortárs, 1977/1, 153.

46 ACZÉL Géza, *Tandori Dezső: A mennyezet és a padló*, Alföld, 1976/9, 89. Bár ugyanitt Aczél más értelmezési szempontokat is javasol: „[Tandori] Művei [...] máris a műfaj újraértelmezésére, jelentős módosulásainak számbavételére serkentenek.” 90.

47 ALFÖLDY Jenő, *Micimackó betonkuckója. Tandori Dezső: A mennyezet és a padló* (1976) = Uő, i. k., 262.

48 ALFÖLDY Jenő, *Költészetünk és fogadtatása...*, i. h., 42.

49 Vö.: ALMÁSI Miklós, i. h.: „...a vers a körülírással [...] azonos: a lényeg »kihagyásával«; valamint ERDŐDY Edit, *Tandori Dezső: „Itt éjszaka koalák járnak”*, Jelenkor, 1979/10. „Fontosabb azonban mindezeknél az, amiről Tandori Dezső nem ír (expressis verbis) új kötetében; nem ír, valami módon mégis benne van”; illetve: „A remény megvan arra, hogy a folytatás [...] még tovább erősíti majd azokat az itt még bizonytalanul csengő hangokat, melyek az ember történelem-formáló, a művészet emberalakító hivatásáról szólnak.” ERDŐDY Edit, *Szerkezet és jelentés Tandori Dezső „A mennyezet és a padló” című kötetében*, Literatura, 1977/1, 133.

50 VARGA Pál, *Tandori Dezső: A meghívás fennáll*, Alföld, 1980/6, 86.

51 ALFÖLDY Jenő, *Szépia. Tandori Dezső: Még így sem* (1978) = Uő, *Élménybeszámoló*, Bp., 1983, 367.

52 Uo.: „Játékaiban mi is szívesen részt veszünk, de örömünk nem osztatlan, mert a költészetben teljességet keresünk.” – Tandori Dezső: „»Az emberek az értelmes beszédet / a költészet-től is igénylik«; ezt / sajnálattal nyugtáztam, s örömet / tettem eleget máris az igénynek.” (1976712/j – Koala, koalább, legkoalább, *Még így sem*)

53 Vö. például: „Ahogy növekszik Tandori Dezső kiadott könyveinek száma [...], úgy fokozódik világa elszigetelődésének mértéke.” Széles Klára, *A Tandori-szigetcsoport*, Új Írás, 1981/5, 113.

54 BERKES Erzsébet, *Tandori Dezső: A feltételes megálló*, Kritika, 1983/11, 36.

55 BALASSA Péter, *A felnőttség D'Oré szenvedése*, i. h., 669–670.

56 Lásd például TARJÁN Tamás, *Tizennyolc centi próza. Tandori Dezső, az epikus*, Kortárs, 1981/7, 1158.

57 *A magyar irodalom története 1945–1975*, III/2. *A próza és a dráma*, Bp., 1990, 1273–1274.

58 *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1993, 143.

59 Vö. például *Ne lőj az üllő madárra!* 63–64.

60 Vö. például „Neki azonban hozzá kellett látnia, hogy meglegyenek. Láss hozzá, Minyu, hogy meglegyünk, ez szinte Dömi-mondás volt. De hát nem vagyunk meg eléggé, kérdezte magában most már egész komolyan D'Array, ha csak úgy üldögélünk a fotelban a madárral, és telik az idő? Akkor vagyunk meg, ha tudnak rólunk?” (*A meghívás fennáll*, 1979, 77) „...és Dömi azt kérdezte, ő mikor ölt alakot, és hogy ennek, amit az irodalomtörténész ír rólad, ugye, örülnek; legalábbis alakot öltünk, mondta D'Array” (*A meghívás...*, 407).

61 FARKAS Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgárd és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben*, Nappali Ház, 1994/2, 82–95.

62 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A metahistorikus reflexió végső soron annak szemlélet-szerkezeti feltárásához segíthet hozzá, hogy milyen módokon »léphet be« a dolog saját előzetes megértésünk horizontjába. Vagyis, hogy a rendelkezésünkre álló körülmények között miként is láthatok meg valamit. A metahistorikus (ön)reflexió szükségessége ellentét oldalról pedig abban a [...] tapasztalatban részesíthet, hogy előzetes perspektíva, egyáltalán: *valamilyen* látásmód nélkül nem tűnhet élénk semmi, nem lép be semmi a horizontunkba.” *Hatástörténet és metahistória (Hozzáférhető-e a történetiség?)* = Uő, *Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., 1995, 90.

63 Hayden WHITE, „Figuring the nature of the times deceased”: *Literary Theory and Historical Writing = The Future of Literary Theory*, szerk. Ralph COHEN, Routledge, 1989, 26.

64 Az ezen elképzelés ellenében felvethető számos érv (például Roland BARTHES újraolvasás-konceptiója, vö.: *S/Z*, Bp., 1997, ford. MAHLER Zoltán) közül az egyik a következő: „Az egyidejű (»kortársi«) és a történeti megértés története

között láthatóan azért nincsen sem strukturális, sem pedig logikai különbség, mert míg az előbbi esetben a »másiktól« (mútól, szövegtől) való térbeli elválasztottság-, az utóbbiban az időbeli távolság *valósága* az, ami a dologban való önmegértést ellenőrzés alatt tartja.” (KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hatástörténet és...*, i. h., 85) – de ebben az írásban a történeti megértés elkerülhetetlenségének bizonyításáról van szó a kortársi megértés (feltételezett) „könyvebbiségével” szemben, nem pedig arról, hogy a kortárs olvasat voltaképpen alakzatteremtés, míg a történeti olvasat inkább a létező elemzési alakzatok/konvenciók/szabályok folytatva-módosítása. Természetesen felmerülhet még az az ellenvetés is, hogy az egyes mű már maga is a történetiség alakzatának függvénye, és így nem lehetséges mint elkülönült, új jelenséggel szemben új olvasási alakzatokat kidolgozni vele kapcsolatban. Ugyanakkor viszont – nagyon leegyszerűsítve a kérdést – amit például „romantikusként” látunk, nem azért látjuk-e annak, mert egyes XIX. századi jelenségek/művek leírásakor a „romantika” mint fogalom – mint trópus – kialakult, és így a fogalom nélkül ezeket a jelenségeket nem is „látjuk”. A fogalomnak viszont – valószínűleg – a jelenségek/művek függvényeként kellett kialakulnia. „As soon as one is willing to be made aware of their epistemological implications, concepts are tropes and tropes are concepts.” Paul de MAN, *The Epistemology of Metaphor = On Metaphor*, The Univ. of Chicago Press, szerk. Sheldon SACKS, 1980², 21.

65 George STEINER, *On Difficulty = On Difficulty and Other Essays*, Oxford Univ. Press, 1978, 18–47.

66 Uo., 28.

67 Uo., 29.

68 Hans Robert JAUSS, *Historia Calamitatum et Fortunarum Mearum or: A Paradigm Shift in Literary Study = The Future of Literary Theory*, i. k., 117.

69 „...az emberek nem olvassák (n)agyon a könyveit” (értsd: nem a szakemberek)–érvre ellenérvként esetleg felhozhatom azon ismétlődő – s számomra meglepő – élményemet, amikor több antikváriumban kis mosoly kíséretében arról informáltak, hogy „egy darab Tandori-kötet sincs”, mert az „megy” a legjobban.

70 BABARCZY Eszter, *A szent melengetett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról*, Alföld, 1996/1, 64–79.

71 Ehhez lásd még: TARJÁN Tamás, *Szent Wittí esete az új csillárral. Fejlemények a Tandori-életműben, anno 1995, Alföld, 1996/1, 79–90.*

72 Farkas Zsolt írásában a „fecsegés” szerepel.

73 Lásd: 5. számú lábjegyzet.

74 Vö. például: „[A] külön szókészrendszer makacs védelmezésének leggyökeresebb indoka mégis lételméleti: csak a növényekkel, állatokkal, tárgyakkal alkotott kapcsolatai igazolják abszolút értelemben a személy létezését, csak ezek a tőle függő lények szorulnak rá igazán tevékenységére, életére.” CSÜRÖS Miklós, *Tandori Dezső: Még így sem = Uő, Színképelemzés, Bp., 1984, 226.*

75 Tandori műveiben egyébiránt számtalan olyan helyet lehet találni (és miért is ne lehetne, ha egyszer megvan a preconcepció – vagy: ezek olvastán alakult ki az itt megfogalmazódó gondolat(sor?), amelyből ez az értelmezés alátámasztható. Nem részletezve most a koalák, verebek és lovak tipológiai különbségeit, csak példaként idézzünk néhány ilyen helyet: „...és ez egy nagyon nagy kérdés, hogy például veletek hogyan van ez, hogy Ti – és most nem szabad megharagudnotok – voltatok-e különben; ez az, amit ti meg úgy éreztetek, hogy mi (vagyis a Lánymaci meg én) voltunk-e különben...” („Itt éjszaka koalák járnak”)

„Ha nekem olyan szám lenne valaha, amelyből arany beszéd folyik, azt mondanám, persze, rólatok, például: »Valami módon én amióta ... szóval ez-meg-az ... mindig értük voltam óvatos. Hogy ők lehessenek.«” („Itt éjszaka koalák járnak”)

„Hig esti égen / verébraj híz haza: a / jelenléti ív.” (*A feltételes megálló*)

„oők kik eln, enk, kik meghltk e lapok tovbe elnek, ez köt, tovbe elnek” (*Koppar Köldüs*)

76 AMBRUS Judit, „Öregedő sas szárnyat mért feszítsen?”, *Holmi, 1992/6, 865.*

77 „Mikor a fecskék beszéde közben csiviteltek, rájuk parancsolt, és tüstént elhallgattak.” Jacobus de VORAGINE, *Legenda Aurea, Bp., 1990, 245.*

78 BABARCZY Eszter, *i. m., 76.*

79 Uo., 64. Babarczy Eszter írásában egyébiránt működik az általam felállított olvasat „előbe menő” reflexió: „...a hang egy nyelvileg ar-

tikulált világ, egyfajta világlátás [...] Éppen ellenkezője mindannak, aminek kimutatására a dekonstrukció törekszik.” Uo., 77.

80 Vö. ehhez: FOGARASSY Miklós, *A költészet öröknaptárai: „...ha ez a »rólunk szól«-érzés hitelesen bukkan fel az olvasói élményben, akkor a vaskos verseskötetek megkívánta olvasói fáradozás becsesen kamatozik, mert e kötetek lapjain úgy válik bemutatottá, részleteiben is szemlélhetővé valakinek a partikularitása – a Tandori-mód szerinti élet és világ –, hogy ezenközben, szinte észrevétlen, de végül is aligha észre nem vehetően, a közös sors mély és magas dimenzióit rajzolják ki, teszik tapasztalássá, példázatossá.” Tiszatáj, 1988/12, 13.*

81 *Új Idők Lexikona, IV. kötet, Bp., 1936, Bol-doggyavatás* címszó. Valamint: „Szűkebb értelemben azokat nevezik szenteknek, akiket a pápa (haláluk után legalább ötven évvel) vallásos érdemeik, esetleges vértanúságuk és a közbenjárásukra történt (legalább négy) állítólagos isteni csoda miatt szentté avat, s akiknek nyilvános tiszteletét az egész egyházban elrendeli.” *Új Magyar Lexikon, VI. kötet, Bp. 1962¹¹, Szentek* címszó.

82 Ide kapcsolható FOGARASSY Miklós véleménye: „...ma már Tandori nem riasztó extrémítás...” *i. m., 8.*

83 „And if one accepts, again merely for the sake of argument, that syntagmatic narratives are part of the same system as paradigmatic tropes (though not necessarily complementary), then the possibility arises that temporal articulations, such as narratives or histories, are a correlative of rhetoric and not the reverse. One would then have to conceive of a rhetoric of history prior to attempting a history of rhetoric or of literature or of literary criticism. Rhetoric, however, is not itself a historical but an epistemological discipline. This may well account for the fact that patterns of historical periodization are at the same time so productive as heuristic devices yet so demonstratively aberrant. They are one way of access, among others, to the tropological structure of literary texts, as such, they necessarily undermine their own authority.” Paul de MAN, *The Epistemology of Metaphor, i. h., 28.*

Hozzászólás Menyhért Anna *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai*
a Tandori-recepcióban című dolgozatához

Az irodalmi folyamatok történeti dimenziókra is érzékeny tanulmányozói számára újra és újra lefegyverzően pontos észrevételként igazolódhat Paul de Man azon elgondolása, mely szerint az irodalom – a modernség fogalmából kiindulva – úgy írható le, „mint egy entitás szüntelen ingadozása saját létformája körül”. A Tandori-recepció eddigi története bizonyító értékű lehet ebből a szempontból, hiszen elképzelhető egy olyan narratívaként, amely tulajdonképpen nem más, mint az irodalom öndefiníciója ezen alakzatának szintagmatikus kiterjesztése. Nyilvánvaló persze, hogy az imént idézett kijelentés – lényegéből adódóan – csak akkor értelmes, ha ez az expanzió és visszafordulás együttes jelenlétében elgondolható mozgás minden irodalmi folyamatot jellemez, hiszen ezek valamilyen formában kivétel nélkül tematizálják az „irodalmisság” problematikáját – az idézett de Man-tanulmány (*Literary History and Literary Modernity*) általános-érvényűséget sugalló nyelvhasználata is felhívhatja a figyelmet erre. Maga az olvasási folyamat például, amely de Man egy másik tanulmánya (*Lyric and Modernity*) szerint a „modernség” fogalom egyetlen lehetséges jelöltje (hiszen ez az irodalom „jelenbeli” létezésére vonatkozik), szintén nem lehet független ettől a mozgástól, amelyet ebben az értelemben mindenfajta recepciótörténet egyik szervezőelvének kellene tekinteni. A Tandori-recepció mégis azon történetek közé sorolható, amelyeknél érdemes külön figyelmeztetni erre az alakzatra, ugyanis – mivel végig szorosan kötődik az „irodalmisság” mibenlétére vonatkozó különböző elgondolásokhoz – reflektálja, sőt – mint történet – meg is jeleníti ezt a mozgást.

Menyhért Anna recepcióelemzése is ezt a következtetést sugallhatja, amikor a folyamatot olyan történetként jellemzi, amelyben Tandori költészete „antiköltészettől” „a lírává” válik (547). Vagyis azáltal, hogy Tandori műveinek egyik legfontosabb határfunkcióját abban volt szokás felfedezni, hogy folytonosan provokálják a különböző (az esztétikum mibenlétére vagy a líra fogalmára stb. vonatkozó) elvárásrendszereket, kritikai fogadtatásuk óhatatlanul az „irodalmisság” megragadásáért folytatott küzdelem és e küzdelem kudarcának színterévé vált. Még egyszer visszafordulva a Menyhért Anna által is előszeretettel citált de Mannak az „irodalmisságra” vonatkozó elképzeléseire, úgy tűnik, az ilyen folyamatok teszik beláthatóvá, hogy miért vall kudarcot az irodalmisság (akár dinamikus) meghatározására tett minden olyan kísérlet, amely ehhez csak az „irodalom” fogalmát használja fel. A de Man idevonatkozó, elszórt megjegyzéseit „összeolvasó” David Martyn szerint a dekonstrukció eme változata felől nézve az irodalom nem gondolható el különböző tulajdonságokkal rendelkező „tárgyként”, csak úgy, mint az önnön kanonizációja ellen folytatott küzdelem sikertelensége. A meghatározáshoz tehát az „irodalom” mellett a „kánon” (de

Mannál ritkán előforduló) fogalma is szükséges, és az „irodalmiság” kérdése arra világíthat rá, hogy az irodalom nem más, mint „a kánon folyamatának egy funkciója”. De Man számára tehát az értékes (vagyis kanonikus) irodalmat az tünteti ki, hogy ellenáll az („irodalmiságot” reprezentáló) kánonnak, tehát éppen ez az ellenállás teszi kanonikussá. Ebben az értelemben viszont Tandori kanonikussága pontosan abban a recepciótörténeti sajátosságban ragadható meg, hogy a kritikai fogadtatás (legalábbis annak egy jelentős része) költészetében saját elvárásainak támadását érezte, míg a recepciótörténet Menyhért által legutóbbiként kijelölt paradigmája (amelyet a tanulmány szerint Babarczy Eszter írása reprezentál) a „szentté avatással” és a „képviselési líra” sémájára emlékeztető poétikai értékeléssel magyarázatot nyújthat arra is, hogy egy, a Babarczyénál lényegesebben körültekintőbb kritika (Farkas Zsolté) miért tanúsít egyfajta érdeklenséget a Tandori-költészet iránt.

Persze ez így egy egyszerű, lineáris modell volna, amely az esztétikai provokációtól az új normákhoz való illeszkedéshez (a Tandori nyelvi világával való problémátlan azonosuláshoz) vezetne, ami viszont már csak azért is gyanús lehet, mert de Man többször is hangsúlyozza, hogy az irodalomtól való elszakadás és az ahhoz való visszatérés folyamata csak az elbeszélhetőség kényszere miatt jelenik meg egymásutánisként, „igazából egyidejű mellérendelés”. Sőt egy ilyesfajta linearitás még a Tandori-recepció „tényleges” történetét tekintve sem állapítható meg: például az 1991-es *Koppar köldüs* fogadtatását ismét a provokáció tapasztalata uralta, Balassa Péter pedig 1996-ban is azt nyilatkozta Tandoriról, hogy „a megújulás szempontjából döntő volt, minden korszakban”. Az sem egészen érdektelen, hogy a Tandori költészetéből hiányzó „lényegre” vonatkozó, a nyolcvanas évek elejéig rendkívül gyakori megállapítás miként tér vissza Farkas 1994-es írásában: ugyanazon hiány tapasztalatát az első esetben a (hagyományos) költészetben nélkülözhetetlennek vélt „nagy események” elmaradása okozza, és – meglepő módon – a másodikban is, ezúttal a neoavantgarde esztétikai érdekeinek érvényesítése miatt. A dolgozat némiképp mégis egy ilyesfajta linearitást állapít meg, aminek alighanem az lehet az oka, hogy – bár általában pontosan értelmezi a recepciók attitűdöket – e linearitás érdekében (vagy azt öntudatlanul is érvényesítve) homogenizálja a hetvenes-nyolcvanas évekbeli fogadtatást, amennyiben szinte teljesen elhallgatja azt, hogy a Tandori-féle provokációra nem csak a bőven dokumentált értetlenkedés volt az egyetlen reakció. Már ekkor is létezett a recepciónak egy erőteljesen, és nem az értetlenséggel vegyes elismerő szólama, méghozzá egészen eltérő ízléseket egyesítve (Balassa, Fogarassy Miklós, Tarján Tamás, de persze más irányban is lehetne keresgélni...). A recepció ezen iránya alighanem sokkal nagyobb szerepet játszott Tandori recepciótörténetében, mint amekkorát a dolgozat juttat neki, hiszen benne szituálható először Tandori költészetének az „irodalomhoz” való visszafordulása – eltekintve most persze az általánosan nagyra értékelt és érteni

vélt első kötettől. Egyébként található még egy-két kérdéses ítélet a recepció feldolgozásában. Babarczy tanulmánya (minthogy nem hajt végre új, markáns olvasatot) például nemigen bír majd olyan súllyal Tandori fogadtatástörténetében, mint amennyire e dolgozat kitünteti. Bojtár Endre és a posztstrukturalizmus kapcsolata alighanem lazább annál, mint amilyennek a dolgozat láttatja (549–550).

Az, hogy a Tandori-költészet megítélése erőteljesen az „irodalmiság” elvi kérdéseire tapadt, éppen akkor válhat kárára, amikor a recepció történetében a de Man-féle „ingadozásból” inkább a „visszatérés” alakzata válik dominánssá. Amint azt a szerző is érzékeli, ez az önreflexiók kényszer lehet az oka annak, hogy elég ritkán olvashatók olyan tanulmányok vagy kritikák, amelyek nem a Tandori-„jelenséggel”, hanem Tandori-szövegekkel foglalkoznak. Ez magyarázhatja egyébként Farkas hírhedt kritikájának egyoldalúságát is, hiszen olvasatában az esztétikai gesztusok mintegy „eltakarják” a Tandori-művek szövegszerűségét. Ennek háttérében nyilván a Menyhért Anna által „rejtvényfejtésként” jellemezett (550) olvasásmód rejlik, melynek vagy „kudarc”, vagy (mint Farkasnál) „értelmetlenségének” belátása lesz az eredménye, és amely láthatólag gátolta/-ja a Tandori-versek beszédmódjának vagy poétikájának alaposabb feltérképezését. Ezért érthető meg teljes mértékben az az – ilyen jellegű recepcióelemzésben némileg szokatlan – lépés, hogy a szerző maga is előáll egy-egy szöveg rövid interpretációjával. Ezek ugyanis azt teszik láthatóvá, hogy a „gesztusokként”, „provokációkként”, a lírai én „rejtőzködéseként” egyértelműsített szövegek valójában sokkal kevésbé homogenizálhatók. Például a sakkverseknek is több, merőben eltérő olvasata lehet (Tarján olvasataival egyébként Hites Sándor értelmezése is vitatkozott a Holmi 1995/5-ös számában). Menyhért Annának a *Koan III.*-ről nyújtott értelmezése is inkább vitára késztet, mintsem a szöveg „gesztussá” merevítésére – még akkor is, ha a (nem teljesen megnyugtató) interpretációból levont irodalomtörténeti következtetés visszaigazolja a Tandori költésztörténeti szerepére vonatkozó ítéleteket. A szerző által javasolt módon eljárva (vagyis végrehajtva a helyettesítéseket) e sorok írója inkább egy szemiotikai viszonyokra utaló háromszöget vél felfedezni a szövegben: eszerint a „hang” (mint „hangsor”) és a (hozzáférhetetlennek bizonyuló) jelölt közötti kapcsolat lesz elrejtett, hiszen a „némaság” egyfajta interpretánsként működik. Ugyanakkor felfogható a szöveg egy tropológiai lánc megszakadásának a színreviteleként is, amennyiben megakad a szubsztitúciók sorozata, hiszen nem lehet megnevezni azt a másik szót, amelyet a „némaság” helyettesít, tehát a „némaság” egyfelől katakrézisnek, tulajdonnévnek bizonyul: a „hang” (a költői hang „létesítése”) ezzel illúzióként prezentálódik, megindokolva így a második sor kérdés-voltát. Persze lehet, hogy tanácsosabb a műfaj törvényének intését követni, eltekintve „a feladvány egyértelmű logikai megoldásától”, amit a szöveg grammatikailag is meggátol.

Végül egy utolsó megjegyzés: az elemzésben fontos szerephez jutó „kortárs olvasás” alakzatának tételezése olyan irodalomelméleti kontextusokat mozgósít, amelyek igencsak kétségbe vonják annak elkülöníthetőségét. A „történeti” és „kortárs” olvasás közötti strukturális különbségtétel ugyanis nemcsak a 64. lábjegyzetben idézett ellenvetésekbe ütközik, hanem szembekerül bizonyos poszt-strukturalista felismerésekkel is. Például a fogalom megalapozásához segítségül hívott de Man felfogása szintén ellenáll ennek a különbségtételnek, hiszen a *Kant and Schiller* című tanulmány értelmében vett „történeti” esemény de Man szerint nem más, mint a trópusok performativizálódása – tehát pontosan az, ami a Menyhért Anna által említett példában (a „romantika” szó kategóriává válásában) végbemegy. A hermeneutika szempontjából pedig azért tűnik problematikusnak egy elkülöníthető „kortárs olvasás” tételezése, mert el kell, hogy tekintsen a „hatástörténet” gadameri fogalmától („minden megértésben, akár tudatosítjuk, akár nem, érvényesül a hatástörténet hatása”), illetve annak csak egy korlátozott használatát engedélyezi (erre található is példa a dolgozatban). A kritikairás (vagyis a „kortárs” értelmezés) pozíciója feltehetőleg éppúgy kénytelen számolni a recepcióval, mint bármilyen hatástörténeti vizsgálat: egy némi önreflexiós igénygel rendelkező kritikus vélhetően tudatában van annak, hogy az előzetes megértéstől független értelmezés nem tételezhető, ez pedig rá van utalva a hatástörténeti szituációra. Mindazonáltal nem mondható, hogy e fogalom teljesen haszontalan volna a dolgozatban: az „újr olvasással” szembesítve valamifajta reflektálatlan olvasási tapasztalat metaforájává válik, amelynek kétes teljesítményétől valóban a komplementerként elgondolt „újr olvasás”, vagyis a szöveghez való visszafordulás kényszere „mentheti meg” Tandori költészetét.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Recepcióelemzés, líraiság, kanonizáció
(Hozzászólás Menyhért Anna Tandori-dolgozatához)

Egy recepciótörténeti elemzés tétje nemcsak abban mutatkozik meg, hogy az értelmező képes-e feltárni azokat a keretfeltételeket, diszkurzív komponenseket, amelyek az interpretációs lépéseket és az olvasói stratégiákat meghatározzák; hanem minden bizonnyal abban is, hogy eközben az értelmező nyelv képes-e felszabadítani olyan jelentéspotenciálokat, melyek az irodalmi alkotások megkonstruálásában mindaddig nem játszottak döntő szerepet. Éppen ezért egy ilyen elemzés sikeressége azon is lemérhető: az újr olvasás hozzájárul-e a szövegek másként való tapasztalásának folyamatához, azaz a defiguráló műveletek képesek-e beépülni a szövegek retorikájába – ezzel is mutatva értelmező és értelmezett egymásnak való kitettségét. Ugyanakkor emellett az sem kerülhető

meg, hogy a hivatkozott interpretációk egymás mellé rendelését, a recepció *történeté* formálását milyen tényezők teszik lehetővé. Hiszen enélkül a recepció-történet könnyedén jelenhet meg ideológiakritikaként (amelyet az interpretációs érdekeltségek előfeltevéseinek szimpla leleplező szándéka mozgat); illetve üdv-történetként (amelynek végpontja – némi képzavarral élve – a problematizálhatatlanság áruhájában tetszeleg). Menyhért Anna dolgozata a Tandori-recepció egy fejezetéből úgy formál történetet, hogy közben egyrészt a reflektáltságot kéri számon a kritikákon, másrészt a szerző szentté avatásának folyamatára derít fényt. Az első komponens a líraiság kérdésével kerül összefüggésbe, a másik a kanonizáció területét érinti.

A dolgozat egyik maximája, hogy Tandori versei a befogadót olvasási szokásának reflexiójára késztetik: „a homogenizáló, jelentéstaláló tendencia azért is különösen érdekes Tandorival kapcsolatban, mert sok versében úgy tűnik, egyenesen ezek ellen a tendenciák ellen szól”; „a hang-probléma tematizálása révén a Tandori-vers olvasási szokásainkra kérdez rá: szembesít minket az ezekre való reflektálás szükségességével” stb. Míg a dolgozat beszélője szinte minden általa idézett kritikát szembesít ezzel a kérdéssel, kimarad a játékból annak megmutatása, hogy ez az elvárás (hiszen egy esszé, tanulmány, monográfia stb. is szembesítheti olvasóját líraértelmezésének önkorrekciójával) miként jelenik meg a Tandori-versek tematikai szövegei mellett azok poétikai megalkotottságában. Erre például akkor nyílna alkalom, amikor egy-egy kritika fel is kínálja ezt a lehetőséget: Anna Radnóti Sándor írását idézve („Mi líra még? – így szól a kérdés. Feltehetjük így is: mi személyiség még?” stb.) arra a következtetésre jut: „Vajon miért »kell« valamit lírának »elfogadni«, amiről az olvasó úgy érzi/hiszi, hogy nem az? Ez valószínűleg ismét a reflektálatlanság hiányával van összefüggésben [...]” stb. stb. Miközben Anna beszélője nagy erőket összpontosít arra, hogy a reflektálatlanság tényére rámutasson (mellesleg Radnóti írása akár reflektálnak is mondható, hiszen a líra ismérvein töpreng), elkerüli figyelmét, hogy a kritika beszélője „líra” és „személyiség” izotópiáját állítja fel. Vagyis kínál egy olyan alakzatot, amely szerinte a műfaj egyik alapismérve. Ha Anna – lecsapva erre az alakzatra – példákon keresztül bizonyítaná, hogy Tandori verseinek egy része képes megbontani ezt a képletet, akkor magát a líraiságot is olyan horizontba helyezhetné át, mely egy bizonyos perspektívából nézve küszöbhelyezeten túlnak mutatkozhat. A versek tematikai utalásainak és kontextusának (például versrovat) felvillantásán túl ezért is elengedhetetlen feltétele az interpretációnak a szövegek konkrét megalkotottságával való szembesülés.

A dolgozat másik alapkérdése a Tandori-líra kanonizálási folyamatára irányul. Anna szerint „A Tandori-recepció [...] annak ellenére tűnik egy elsősorban ön-maga folytonosságát biztosítani igyekvő történetnek, hogy a Tandori-írások megítélése sokat változott az első kötetek megjelenése óta.” S valóban, a dolgozat be is mutatja ezt a történetet a maga folyamatosságában – mivel azonban a

receptióból nagyon erősen szelektál (vö. 9. lábjegyzet), az olvasóban gyanút kelthet, hogy a folytonosság intencionálása elfedi a töréspontok alakzatait. Egyrészt azt, hogy magában a név által meghatározott lírai kánonban is felfedezhetők az egyidejűtlenség jelzései; másrészt azt, hogy a receptióban (pláne ha azt a líraértés analogonjaként kezeljük) a homogenizáció szupplementumaként kimutathatók olyan tendenciák is, melyek alapján viszonylagosítható a történetként való olvasás képzeete. Erősítheti ezt az is, hogy a művek és a kritika egyidejűtlensége, illetve a lírai paradigmaváltás leírhatósága (a dolgozat mindkettőt előfeltévesként kezeli) csak retrospektív olvasat(ok)ban mutatkozhat meg, azaz előfeltételezi a diszkontinuitás és a tradíció nem organikus természetének észlelését is. A Tandori-receptió azon története, amelynek végpontján Babarczy Eszter írása áll, számomra már csak azért sem tűnik problémamentesnek, mert éppen Babarczy esszéje az, amelyik megvonja a Tandori-művektől a másként való, defiguratív olvasás lehetőségét (vö. „Tandori szövegeit egy kategóriába bizonyosan nem sorolhatjuk: abba, amelyet az utóbbi időben elterjedt szóval »szövegirodalom«-nak neveznek. [...] ha azt kérdezzük, mi beszél, a válasz nem ez: a nyelv” [*A ház, a kert, az utca*, 45]). Kérdéses, hogy az a kanonizációs helyzet, amely szentté avatja a szerzőt és a nyelven kívüli tapasztalat affirmációjából indul ki, képes-e a líra dialóguspartnerévé válni. Elképzelhető, hogy éppen ezek miatt kelti a kanonizálás illetően történetének alaptalanságát és nyit új horizontot más kánonok felé, melyekben Tandori szerepe nem feltétlenül „a szent melengetett helyével” esik egybe.

Anna dolgozatának narratívája felvethet még egy problémát. Annak ellenére, hogy konklúziójában legitimnek tekinti egyéb történetek létrehozását, felmerülhet a kérdés: az általa prezentált receptioelemzés nem marad-e foglya annak a történetnek, amelyet írásában rekonstruál. Hiszen (Anna kifejezésével élve) a „kortárs olvasás” (a kortárs szövegek olvasása, illetve a szövegek kortársként való olvasása?) teljesítőképessége minden bizonnyal azt a várakozást is ébreszti a befogadóban, hogy reflektáljon az értelmezés retorikájára; azaz nem tudja megkerülni a kérdést: egy Tandoriról szóló értelmezés képes-e elhittetni magáról, hogy amikor őt olvassuk, akkor egyben a Tandori-lírát is (újra)olvassuk.

H. NAGY PÉTER

A szignifikáció „törése”: alakzat és szövegköziség

„Man darf nicht fragen: »wer interpretiert denn?« sondern das Interpretieren selbst, als eine Form des Willens zur Macht, hat Dasein (aber nicht als ein »Sein«, sondern als ein *Prozess*, ein *Werden*) als ein Affekt.“
(Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, 556)

Az esztétika és a *Verstandesurteil*, illetve a *Vernunft* fogalmában jelen levő ismeretelmélet kapcsolata a kritikai filozófiáktól és romantikus irodalmaktól több módosuláson ment át, mígnem a XX. század első harmadában Kosztolányi egyes műveiben is reflexió tárgyát képezhette. A művészet episztemológiai dimenziója meglehetősen erős kritikára talál nála is. Ez természetesen korántsem a romantikus hagyomány történeti felülvizsgálását jelenti, mivel esztétika és episztemológia kettőssége elfedésének – amely Paul de Man szerint jellegzetesen romantikus eredetű – „kritikája” éppen eme hagyomány (egy másik rétegének) segítségével következik be. Egyes, a *Nyelv és lélek* című gyűjteményben található írások ezért nem egy ilyen, a hagyományhoz, illetve a hatástörténethez való viszonyt vizsgáló pozícióból íródtak, hanem – és ez ugyanolyan érdekes lehet – az irodalmi mű, az irodalmiság mibenlétét, annak poiészis-aspektusát éppúgy, mint az ezzel létesíthető interpretációs kapcsolatok státuszát, az „olvashatóságot” próbálják meg tárgyalni.

Ernek megfelelően egyik írásában Kosztolányit az irodalmi szöveg – pontosabban a vers – referenciális funkciója foglalkoztatja. Elkülöníti a mindennapi kommunikáció referenciáfüggő nyelvét az irodalmi nyelvhasználattól, jobban mondva: annak státuszától, tehát nem valamiféle immanens jegy alapján teszi ezt meg, hiszen „a költészet anyaga történetesen ugyanaz, mint a hétköznapi beszédé. Egy levél vagy egy hirdetés szavai nagyon hasonlítanak egy vers szavaihoz.”¹ Más a helyzet a zene esetében, „melynek anyaga, a zenei hang” immanens módon különbözik a nyelvi jelrendszertől, és éppen ezért „már eleve jelzi”, „hogy a befogadás másban érdekelt, mintsem például a referenciális alapon működő kommunikációban. A költészet „félreértése” éppen „a matéria azonosságából”, az ebből származó „megtévesztésből” ered, és elsősorban a közvetlen referencializálást jelenti, egyfajta katachretikus önkényességet: „Minthogy a nyelvvel az emberek kényükre-kedvükre élnek, s minthogy rendszerint logikai kapcsolatokat fejeznek ki vele, a matéria azonossága megtéveszti őket, a verset szintén racionalista szemmel tekintik, abban önkéntelenül is logikai közlést keresnek: politikai hajlandóságot, »nemesebb« érzéseket, »eredeti« gondolatokat

stb.” Jellemző például a „politikai hajlandóság” említése: ez az olvasói beállítódás a referenciális vonatkozathatóságot követeli meg a szövegtől mint a szerző „beszédétől”. A következő, „Tartalom” címet viselő bekezdésben azonban Kosztolányi elfordul ettől a nyelv referenciális dimenzióját előnyben részesítő beszédétől – amelyben eddig bizonyos értelemben az ő diszkurzusa is mozgott, lévén, hogy jól meghatározott befogadói magatartásról esett szó (az előző bekezdés „címe” „Szavak mint közhasználati cikkek” volt) –, és az irodalmiság alapvető mozgásáról, szignifikáció és referencia kereszteződéséről szólva fejt ki az előbb mondottakat, eme másik szinten már az általában vett figurációt állítva szembe a szöveg létesítő erejével.

Itt derül ki, hogy a köznapi nyelv „logikai” közlésorientált pragmatikájától elhatárolódva nem az a cél, hogy ezt a regisztert messze maguk mögött hagyó „eszme” állítson elő az irodalom, vagy hogy gondolatot és „irodalmi” nyelvet egy „magasabb” egységbe foglaljon össze (mintegy a katarchetikus olvasásmód ellenében). Ezt támasztja alá az, hogy az esszé nem valamiféle nosztalgikus vagy esztétizáló beszédmódban íródik, hanem erősen diszkurzív jellegű (vö. az egyes részeknek mindig a következtetés irányába tartó szerkezetével).

A vers „tartalomnélkülisége” – „az a tartalma, hogy *éppen* olyan, amilyen” (kiem. tőlem – L. Cs.) – olyan létesítést jelent itt, amely távol áll egy más entitással való tükörszerű kapcsolat lehetőségétől, minden szemantikai „mélységtől” vagy esztétikai tapasztalattól (amelyet mintegy a költő „közvetítene” nekünk). Nem vezethető vissza semmilyen motivációra vagy szükségszerűsége; véletlenszerű esemény, amely nem illeszthető valamely narráció diakronikusságába („éppen” ezért „csak önmagával egyenlő”). Paul de Man szavaival: „[A létesítő aktus] túl van véletlen és meghatározottság ellentétén és ezért nem lehet események időbeli sorrendjének a része.”²

Ezzel egy időben nem lehet kommunikatív érdekek tárgyaként kezelni, amennyiben nem „az értelem eszköze”, annyiban híján van mindenféle – a nyelv használatára jellemző – teleologikus jellegnek. A szerző-funkció teleológiájának kiiktatása, amelyet Kosztolányiról szólva többen is méltattak,³ nem jelenti azonban eme teleológiának a befogadó oldalán való megalapozását mint a célélvű kommunikáció újrapozitulálását. A „csoda” materialitása az érdek-nélküliséggel lesz egyenlő.

„A vers tárgya egyáltalán nem azonos magával a verssel. Az eszme nem számít.” A „tárgy”, az „eszme”, amelyet Kosztolányi itt „tartalomnak” is nevez, az identifikáció-élvű olvasás allegóriájaként lesz bemutatva. Ez a mozzanat a nyelvi létesítést – amelyet korántsem valamely „világteremtésként” kell érteni: „Logikailag minden vers »tartalmatlan«, annál inkább, minél versebb a vers, minél szerveesebben sarjad ki a szavak őstelevényéből” –, a nyelv performatív erejét „kioltja”, „elfelejti” a kognitív funkció jegyében. A szöveg eszerint csak akkor „jelent” valamit „az értelem nyelvén”, ha bevonódik az allegorikus

szubsztitúciók rendszerébe, így azonban – noha éppen ez ellenében történik – még inkább megnyilvánul a jelentésképzés illúziója és a nem-motivált létesítő aktus közötti inkonzisztencia. Fontos azonban, hogy eme figuráció (tükörszerű struktúrájának) temporális szerkezetére is utalás történik: ha bármilyen „halhatatlan verset az értelem nyelvére fordítanók, kiderülne, hogy alapja egy ezerszer megírt, elcsépelte »gondolat.«” A figuratív mozzanat történésével egy időben defiguráció is, hiszen azt az „aktust” törli ki, amely őt lehetővé tette; és az allegória diszkontinuus temporalitásában „elcsépelte” válik. A katachrézis preformált „tudássá” válik, amely az allegória reprezentációs, „tulajdonképpen” jelentésének autoritását hivatott megalapozni. A létesítés figuratív alakzatokba bevonódása így az *ismétlés* formájában konstituálódik: „A nyelv létesít (to posite) és a nyelv jelent (mivel valamit artikulál), de a nyelv nem létesíthet jelentést, a jelentést csak ismételni (vagy tükrözni) tudja, annak (újra) megerősített álságában.”⁴

Anélkül, hogy eme bonyolult viszonyrendszert most még részletesebben vizsgáljunk (hiszen, noha a létesítés minden szöveg redukálhatatlan komponense, „mint olyan” önmagában nem létezik), arra emlékeztetnénk, hogy Kosztolányi eme performativitás előtérbe helyezésével nem a műalkotás tétlen szemlélésére, kontemplációra ösztönzött, mintegy az abszolút szó affirmálásának jegyében, hanem a szöveget mint a nyelv termékét⁵ alkotói eszméktől vagy az *Erkenntnis* indítékaitól függetlenül vizsgáló „szövegmagyarázatra”. Ezen „a szöveg eleminek fölbontását, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzését” értette.⁶ Ez a materiális széttagolás a fentebb bemutatott „tartalom nélküli” létesítés direkt folyamánya, pontosabban az annak megfelelő látásmód: ez a beállítódás, mellőzve a célvonatkozásokat és – bármennyire átjárják is eme szövegeket az organikusság metaforái – az integráló, oppozíciókat egységesítő metaforikus totalizációt, háttérbe szorítja a fenomenális, esztétikai látást, egyfajta nem-teleologikus, de-konstruktív eljárásnak engedi át a terepet. Ennek az esztétikai-fenomenálissal ellentétben formálisnak is nevezhető széttagoló vagy metonimikus aspektusnak az előtérbe állításával párhuzamos a Kosztolányi-szöveg eme helyének szintagmatikus-tautologikus szétdarabolódása: a „szöveg” szó hat alkalommal fordul elő ugyanabban a mondatban, amely – jelentésteli trópusok helyett – különálló, egyes szavakra fragmentálódik. Ebben a nominális építkezésben minden szintagma a „szöveg” szóban találja meg az „eredetét”, így a mechanikus ismétléssel együtt szintaktikailag is arra utalhat, hogy a „szöveg” (szó) itt az állandó visszavonatkozás és ismétlődés játékában bontódik föl kontingens elemekre, tehát már rég nem a klasszikusan esztétikai értelemben vett „egészt” jelenti. Az olvashatóság eme koncepciója a textuális tényezők fokozott figyelembevételéből indul ki, a kifejezés módját függetleníve annak jelentettjétől, a fentebb említett allegória materialitását az irodalmi nyelvre vetítve rá.

„A vers mivolta az a mód, ahogyan megalkotódott.”⁷ Amennyiben ez a materialitás, a jelölő anyagszerűsége (az ezekben a szövegekben többször előforduló „csoda” szót is a nem-motiváltság és valamely fenomenális tartalomra való visszavezethetlenség szempontjából szükséges értenünk, és nem valamiféle [látzólag] önelvű esztétikai szépség jegyében) a mű specifikus létét jelenti, a szokásos értelemben vett tapasztalat fogalmán alapuló parafrázeáló és kognitív olvasat mindig tükörszerűséget magával vonó struktúrája meglehetősen kérdésessé válik. Ezekből az írásokból legalábbis következtetni lehet egy ilyen olvasásmódra, és a továbbiakban hasonló módon kell bizonyos Kosztolányi-művek interpretációját megkísérelnünk, éppen azon olvasási stratégia segítségével, amelyet a *Nyelv és lélek* egyes írásai ajánlanak számunkra.

Az ilyen, a szöveg „olvashatatlanságával” bizonyos módon számot vető többé-kevésbé nem-esztétikailag orientált olvasásmód – a szöveg efféle „fölbontása” – azonban szükségszerű módon szembekerül a Kosztolányi nyelvszemléletét és poétikai eljárásait a jelölő és a jelölt közötti önkényes kapcsolat megszüntetésének jegyében értelmező felfogással. Szegedy-Maszák Mihály szerint Kosztolányi egész gondolkodását és poétikáját jellemzi az a tétel, hogy „a jelentő s a jelentett kapcsolata eredetileg nem volt önkényes, a költő tehát a kezdeti állapotot állítja vissza”.⁸ A fentebb vázoltak azonban mintha ellenében hatnának az effajta konvergenciának. Azonkívül az idézett írásban nem dönthető el egyértelmű módon, hogy az önkényesség „feloldása” vagy a szemiológiai kapcsolat motiválttá tétele jelentő vagy jelentett ontológiai összekapcsolását, netán egységét jelenti-e, avagy a jelölőnek az egy jelölttől való „megszabadítását” és így viszonylagos függetlenségét. Felmerülhet az is, hogy Kosztolányinak a nyelv antropológiai jelentőségéről való gondolatai és a nyelv esztétikai dimenziójáról, az *irodalmi* nyelvben betöltött szerepéről vallott felfogása között különbség létezhet, legalábbis, hogy utóbbi nem direkt következménye az előbbinek, kettejük viszonya nem közvetlen (szinekdochikus) átmenetet jelent.

Herder és Hamann egymás mellé helyezése eme kratülikus nyelvfelfogás kontextusában azért lehet megtévesztő, mert utóbbi éppen a nyelv allegorikus jellegét állította előtérbe a *Besinnung* emberi „természetességét” állító Herder-értekezésen gyakorolt kritikájában, de nem valamiféle racionális, felvilágosult nyelvelmélet talajáról. Szerinte ugyanis az isteni kinyilatkoztatás, *Offenbarung* (vagy „Herablassung Gottes”, amelynek fő „színtere” a Biblia *nyelve*, ebben Hamann szerint nem a jelentése az elsőbbség) és az emberi világ aiszthetikai jellege között lényeges különbség, illetve távolság van. Az *Offenbarung* mint a szó isteni eredete alapvetően allegóriákban szól hozzánk, és az embernek eme allegorikus nyelv értelmezése a feladata. Hamann a herderi *Erfindung* (a nyelv „feltalálása” az addig csak lehetőségként való, az emberi természetben való benne rejtéséből) aktusában véli felfedezni azt a mozzanatot, ahol a nyelv szükségszerűen nem-természetes valamivé „válik”, az ennek alapjául szolgáló meg-

kettőződés ugyanis ellentmond a nyelv „az emberben nyugvó” természetességének. Vagyis az, hogy nem az ember hozza létre a nyelvet, szoros összefüggésben áll a nyelv allegorikus, tehát nem pusztán intencionális jellegével.

Nyitva hagyva a kérdést, hogy Kosztolányi *egész* életműve vajon melyik fel fogás felől értelmezhető leginkább (noha ennek „megválaszolása” a kortárs olvasásmódok fontos próbaköve lehet), arra utalnánk, hogy egyes szövegek bonyolultabb összjátékot tételnek jelölt és jelölő, illetve jelölő és jelölő között, vagy legalábbis így is *olvashatóak*, jóllehet Kosztolányit számos esetben az a romantikus hagyomány határozta meg, amely hasonló és más kettősségeket igyekezett esztétikailag „összebékíteni” és integráns egészbe rendezni, például a szimbólum modellje szerint.⁹

Ilyen oppozíciók, például külső–belső, szubjektum–objektum ellentéte alapvetően tropológiai struktúrákat jelentenek, a metafora retorikai modellje szerint szerveződnek, és emellett nagyfokú variálódásra képesek.¹⁰

Ez a külső–belső kapcsolat éppúgy jelentheti látszat–való világ, én és világ, amint én és másik (én) interszubjektív viszonyát, vagy a szubjektumon belüli, a tükörszerű reflexió értelmében vett kettőződést, illetve előtér és háttér – „viselkedésmód” és belső „lényeg” – ellentétét. A helyettesítési viszonyok működése, amelyekbe ezek az oppozíciók beléphetnek vagy már bennük léteznek, sokféleképpen határozhatja meg a közöttük levő viszonyokat. Egyfelől a különböző entitások, szó szerinti és figuratív jelentés, intra- és extratextuális elemek szigorú elkülöníthetőségét feltételezik, másrészt a megfeleltethetőség, az analógia értelmében és így az azonosság alapján a totalizálhatóságot, például a szubjektum tudata és ennek tárgyai, illetve a „külső” világ korrespondanciáin alapuló szintézist. A metafora mint nyelvi-poétikai és episztemológiai kategória eme totalizációs igénye a romantikus és poszt-romantikus tradícióban a szubjektum szerepével függött össze, mint a szubsztitúció létrehozójával (de okozatával is egyúttal), amely ismét csak – például szubjektum és objektum viszonyában – a szubsztanciális különállás lehetőségét előfeltételezte.¹¹

Az olyan (a klasszikus modernségből kilépő) alkotók, akik, mint például Rilke, problematizálták én és világ szembeállítását (és ez a látszat–való típusú logikától való eltávolodással történt egy időben),¹² eme „entitások” ön-prezenciáját a költői beszéd kontextusában kérdőjelezték meg, illetve ezek illúzióját a figuratív nyelv funkciójaként tételezve, a figuráció retorikáját pedig a szignifikáció retorikájába átfordítva (az orfikus pozíciót „a jelölő formális potenciáljában” oldva fel),¹³ tulajdonképpen dekonstruálták eme retorikai modell funkciórendszerét. Ez alapvetően a nyelvi struktúra szintjén történt – vö. például a (*Requiem*-beli) mondottság mikéntjének mindig relacionális (nem pedig szubsztanciális), *modális* értelmezéstávlatot megnyitó szerepével¹⁴ – a figuráció illúziója így mint „a nyelv játéka” nyilvánulhat meg.¹⁵

Főleg eme utóbbi meglátás értelmében kérdésessé válhat a metafora konstitutív alapjául szolgáló azonosság fogalma, analógia és figurális jelentés, szemantikai funkció és a nyelv formális aspektusainak egysége. Még inkább feltámadhat azonban a gyanú, hogy eme egység posztulálása nem inkább a figurációt (mint olvasásmódot) magát jelenti-e, annak működés módját és szerkezetét, amely a kontingens elemek analógiás összevonásán és egységesítésén alapul. Az olvashatóság előfeltételezése a megértés érdekében történik – ez utóbbi pedig literális és figurális jelentés elkülöníthetőségét előfeltételezi,¹⁶ amelyet minden olvasás – különbözőképpen, de – megtesz, és amelyen minden olvasás (mint megértés) – mint a szöveg retorikai módjának meghatározója – alapul. Ha pedig ez így van, akkor már rég nem egy trópus – mint a metafora – vagy egy alakzat – például a szinekdoché – „szerkezetéről” (mint leíró kategóriáról) van szó, hanem a tropológiai helyettesítések alapjául szolgáló – illetve ezeknek csak *ebben* megmutatózó – működéséről; vagy más szóval: ezek játékaról. Ez a figuratív mozgás, mivel minden olvasás inherens módon „tartalmazza”, korántsem bizonyos, hogy egyszerű *helyettesítés* útján vagy más módon „felszámolható” lenne. Azt lehetne mondani, hogy eme mozgásnak – amely elkülöníthetetlenül tesz szerzőt és művet, illetve az olvasót ezektől – az aktuális olvasás munkájában *másként* kell visszatérnie.

Bizonyára ennek észrevétele kell hogy alakítsa gondolatmenetünket a továbbiakban, most azonban kitérőt kell tennünk Kosztolányi epikai fő műve kapcsán. Már szó esett a szakirodalomban arról, hogy Esti Kornél önértelmezése szintén kizárja a szubjektum klasszikus módon külső „viselkedésmódra” és „belső” személyiségtartalomra való, értékszempontról történő felosztását.¹⁷ Itt a szubjektum, belső intencióitól függetlenül, valamely beszédmóddal vagy nyelvhasználattal lesz egyenértékű, nem belső szubsztanciát jelent, amely egy telosszal bíró narratívában bontakozhatna ki. „Ez az udvariassága pedig nem udvariaskodás volt, nem bók, nem üres fecsegés. Sokszor csak abban állott, hogy kellő pillanatban, észrevétlenül elhelyezzen egy közönyösnek látszó szót, melyet valaki kétségbeesetten várt tőle, mint életének igazolását. Ezt a legkülönb erénynek tartotta. Mindenesetre különbnek, mint az úgynevezett jószágot. A jószág folyton prédikál, meg akarja váltani az emberiséget, keneteskedik, máról holnapra csodát akar művelni, a tartalmával hivatkozik, a lényegét akarja bolygatni, de bizony legtöbbször csak kongó, tartalmatlan és merőben formai. Viszont ha az udvariasság merőben formának rémlik is, belül, a mivoltában maga a tartalom, maga a lényeg. A jó szó, melyet még nem valósítottak meg, minden szűz lehetőséget magába zár, és több, mint a jó tett, melynek kimenetele kétes, hatása vitás. Általában a szó mindig több, mint a tett.” Itt a nyelv különböző szociolektusokat, nyelvjátekot – és ezek közötti feszültséget, inkompatibilitásukat jelenti. Mintegy eme viszonyokat dramatizálja az *Esti Kornél XIII.*, az özvegyasszonyról szóló fejezete. Már a novella elején szembeütő figurális és szó sze-

rinti jelentés kettős játéka – amely azonban nem *egy* kódon belül, hanem legalább két, egymással inkompatibilis nyelvi mód összeütközésében jön létre.

„Csak vasárnap fogadok, tizenkettőtől egyig. Egyébként soha. Értette? Akkor is be kell jelenteni, aki jön. Most nem vagyok itthon. Senkinek. Meghaltam.

– Igenis – szólta a szobaleány.

– Tessék? – kérdezte Esti kissé mehökkenne azon, hogy ezt ilyen gyorsan, ilyen magától értetődően veszik tudomásul.”

Esti alapvetően retorikus beszédmódjára (amelyet a rövid, tényszerű, egyszavas kijelentések, mondatok grammatikai egyértelműsége és szemantikájuk figurativitása közti ellentét generál) a szobalány egyszavas válasza következik, amely első látásra szó szerinti válasz (Esti értelmezésében legalábbis), tehát nem érzékeli a mondottak retorikai aspektusát. Azonban az „igenis” vonatkozhat éppen Esti beszéde retorikai módjának – az ezzel közvetített (figurális) jelentésnek (tudniillik a látogató elküldését illetően) a megértésére: tehát nem a szó szerinti értelemben vehető szemantikára („Meghaltam.”), hanem a figurális, retorikai jelentésre (és beszédmódra, tehát nemcsak az utolsó szóra, hanem a mondottak egészére). Az „igenis” ilyen használata a szolgáló nyelvhasználatának pragmatikai indexeivel – az ő speciális nyelvhasználati módjával (hiszen Esti szájából elvileg nem hangozhatna el hasonló kijelentés) is egybeesne. Esti – a maga részéről ugyancsak szó szerinti – értelmezése tehát nem az egyedül lehetséges. A szöveg nyitva hagyja az ennek eldönthetőségére irányuló kérdést, a retorika és grammatika közötti feszültség terében. Ugyanis a válasz „grammatikai modellje nem akkor válik retorikaivá, amikor birtokunkban van egyrészt a betű szerinti jelentés, másrészt a figuratív, hanem akkor, amikor grammatikai vagy más nyelvi eszközökkel lehetetlen eldönteni, hogy a két jelentés közül – melyek teljesen ellentmondóak is lehetnek – melyik érvényesül.”¹⁸

Ennek a punktuális mozzanatnak azonban a novella további menetét, nem narratív-motivikus, hanem nyelvi megalkotottságát illetően fontos implikációi vannak. Egyrészt a szubjektum nyelvi megelőzöttségére irányítja a figyelmet¹⁹ (vö. még például az automatizált nyelvhasználathoz való viszony tematizálódásával), másfelől Esti „fiktív” kijelentése kapcsolatba kerül a novella folyamán tematizálódó – neki tulajdonított – irodalmi nyelvhasználattal (pl. „Egyszer azt írtam, hogy gázlámpa vagyok.”) és az ehhez való viszonytal – tehát a szobalány „olvasása” az irodalmi nyelv olvasásának allegóriáját jelenti, érdekes, hogy eme nyelvhasználat „olvashatatlansága” az olvasás lehetetlenségét – mint bizonyos retorikai lehetőségek között való választás, azok éles megkülönböztetésének és egyáltalán, a „többértelműség” forrása – a szövegben vagy az olvasatban való – lokalizálásának lehetetlenségét jelenti; vagy más szavakkal: „az allegóriák mindig a metafora allegóriái és mint olyanok, mindig az olvasás lehetetlenségének allegóriái.”²⁰

Ugyanakkor ez az „irodalmi” nyelvhasználat is viszonyul (többek között) az özvegyasszony-féle automatizált beszédmódhoz, pontosabban: az utóbbit már az Esti-féle nyelven keresztül, az ő „csiszolt stílusérzékével” olvassuk. Eme két nyelvjáték egymásra vetülése (ily módon akár „kettős” megelőzöttségről – az olvasót (is) értem ezen – beszélhetünk)²¹ következtében válik a novella önértelmező, önreflexív szöveggé, amely akár saját íródását is reflektálhatja:

„(Esti) egyik tette végzetesen szülte a másikat. Most pedig sajnálta volna, ha munkája kárba vész. Kissé tökéletesebbnek óhajtotta látni, kissé kerekdedebbeknek.

Amint a kereskedők mondják, szaknyelven: »már futott a pénze után.«.”

Esti tehát stíluselvei szerint kell alakítsa a novella „cselekményét” – ugyanakkor azonban ez az önreflexív olvasat szempontjából „erős” kijelentés máris egy attól meglehetősen különböző szociolektusba, a kereskedői „szaknyelvbe” (és ami legalább ilyen fontossággal bír: külön bekezdésbe) íródik át: az „irodalmi” nyelvhasználat tehát korántsem egyeduralkodója ennek a szövegvilágnak – legalábbis a szöveg felkínálja a hozzá való distancia lehetőségét –, főleg amennyiben eme nyelv éppolyan „vak”, mint más nyelvi-textuális regiszterek: itt a „meghaltam”-féle jelenségre, a szobalány válaszában Esti-féle „félreolvasására” gondolok, bár fennáll a kérdés, hogy ez eme nyelv, avagy a magát eme nyelv birtoklójának hívó szubjektum (Esti) „vaksága”-e. Az (ön)reflexió tükörszerű struktúrája pedig annyiban „módosulhat”, hogy nem egyértelmű: saját magát reflektálja-e ez a beszédmód vagy egy (vagy több) más textuális módot (mivel ezek „mindig természetes kölcsönhatásban vannak, s a körülmények szerint váltakoznak, egymás nevét veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram”).

Amennyiben az *Esti Kornél* egyik legmeghatározóbb fejezetéről van szó, annyiban talán vitatható azon kijelentés általános érvénye, mely szerint Kosztolányinál „is igen nehezen találhatnánk példát (arra), amikor a szöveg önreflexiók horizontja – éppen az »irodalmi« nyelv létének tételezése miatt – szabaddá tenné referenciális és figurális beszéd egybeolvadását vagy közvetlen egymásra vonatkoztatását”.²² Eme állítás pozitív értelemben felfogva kiválóan összefoglalja azt, amit a XIII. *Esti Kornél*-novella kapcsán mondani kívántunk, azonkívül, Paul de Man útmutatását követve, a fentebb bemutatott retorika és grammatika/logika közötti feszültséget, „a nyelv retorikai figuratív képességeit” és az effajta regiszterközi váltások intertextuális játékát azonosíthatjuk az irodalommal, az „irodalmi” nyelvvel.

Akárhogy legyen is, Kosztolányi ezzel valami hasonlót valósít meg a narratív praxis szintjén, mint amiről Rilke esetében is szó volt, többek között a komplexenaritás és azonosság (vagy teljesség) elvének, amely a metafora modellje által strukturálódik, a dekonstrukcióját, ami némely pontokon igen hasonlít a Nietzsche által kezdeményezett metafizika, tudniillik annak fogalmai – szubjek-

tum–objektum, külső–belső, ok–okozat, igazság, az ismeretelmélet retorikája – „átértékeléséhez”. (A nemrégiben megjelent *Naplók, levelek* alapján állítható, hogy Kosztolányi behatóbb ismerője volt Nietzsche tanainak, mint azt eddig gondolták. Kosztolányi művét valószínűleg nem is lehetne részletesebben vizsgálni Nietzschének az olvasásba való bevonása nélkül.)

Az *Esti Kornél* bevezető fejezete a szerző „el-helyezésén” keresztül veti fel a szubsztitúciók rendszerében mozgó ál-dialektikus olvasás problémáját, a referenciális és figurális – különbségtevéseket implikáló – szignifikáció terében.

A szöveg „először” is erősen fikcionalizáló eljárással él, a tükrözés mozzanatában bizonytalanítva el az epikus „inszenírozás” referenciális státuszát. Az elbeszélő Estit keresve ennek szállodai szobájába lép be, ahol első látásra nem vesz észre senkit: „Leültem a diványra, hogy megvárjam. Akkor vettem észre, hogy ott van velem szemben, a tükör előtt ül. Fölugrottam. Ő is fölugrott.” A tükör így magának az elbeszélőnek a fizikai gesztusait tükrözheti, tehát nem lehet eldönteni, hogy van-e még valaki a szobában, az elbeszélővel szemben, a tükör előtt, vagy egy és ugyanazon személy (ön)tükröződéséről lehet-e beszélni. A lexikai ismétlések („Szervusz – mondtam. – Szervusz – mondta...”) és egyéb mozzanatok („Az ő köpenyének a gallérján is hó.”) is a tükröszerű struktúrára utalnak, megválaszolatlanul hagyva a kérdést, hogy magánbeszédéről vagy én–te szituációról van-e itt szó.

Már ez a mozzanat – a szubsztanciális epikai tényezők szintjén – is kérdésessé teheti a metaforikus totalizáció esélyeit, noha a szöveg többször is – persze távolról sem állítva azonosságukat – egyfajta kiazmikus, az attribútumok felcserélésén alapuló szerkezetben helyezi el az elbeszélő és Esti „alakját” („De tetszett, hogy ki meri mondani, amit gondoltam.” „Ő volt az én tanítómesterem, s most úgy tartoztam neki életemmel, mind az ördögnek az, aki eladta a lelkét.” „Alapítsunk társasceget. Mit ér a költő ember nélkül? És mit ér az ember költő nélkül?”).

Az ilyen mozgás implicite mindig a totalizáció lehetőségét hordozza magában, így elvileg szabad teret enged a különbözőket az analógia jegye alapján integráló metafora trópusának. A kiazmikus szerkezet később is előfordul, itt már tematizáltan is önreflexív horizontban, az elbeszélő és Esti „közös” műve kapcsán: „De sokat képzelődtem. Ez is az életünkhöz tartozik. Nemcsak az az igazság, hogy megcsókoltuk egy nőt, hanem az is, hogy titokban vágyakoztunk rá, s meg akartuk csókolni. Sokszor maga a nő a hazugság és a vágy az igazság.” Noha itt is a kiazmus alakzatában „beszél” a szöveg, a fiktív komponens ilyen hangsúlyozása éppen az alakzat emlékezetén keresztül visszahat annak korábbi „előfordulásaira”, ahol azok a totalizáció retorikáját szolgálták, és így mintegy azokat is fikcióként „leplezi le”. A figuráció nyelvének szempontjából ez egyfajta felszabadulást jelent a referencialitás „terhe” alól, ugyanakkor azonban eme figuráció figurativitásának illuzórikus voltát is. Ezt megerősíthetjük, ha a szerzői-

ség – a szövegben reflektált – kérdéséhez fordulunk. Ha elfogadjuk, hogy a szerző elsősorban „nem egy szubjektum, hanem az általában vett olvashatóság (readability) metaforája”, akinek „a szöveg retorikai módjának az ellenőrzése a kötelessége”, így ez a szerző „egy szubjektum vagy egy akarat metaforájává válik”.²³ A szöveg persze abban módosítja ezt a képletet, hogy már eleve a szerzői kompetencia vagy státusz megosztása lesz benne a kiindulópont. Hogy itt tényleg két szerzőalakról van-e szó, vagy pedig – a tükör elve szerint – ugyanannak a megkettőződéséről, most talán nem olyan lényeges, ugyanis a metaforikus-kiazmikus szubsztitúció alakzata a fontos ebben az összefüggésben. Így viszont még mindig a totalizáció retorikája uralja a szöveget („Egészíts ki, mint régen.” „Emlékezz arra, amit elfelejtettem és felejtse el azt, amire emlékezem.”), hiszen ilyen „ellentétek” egységesítése még meggyőzőbb lehet eme retorika szempontjából. A szöveg azonban tovább megy ennél – bizonyos értelemben párhuzamosan a fentebb említett fikcionalizáló eljárással. A fejezet vége felé váltás történik az elbeszélés síkján. A korábban dominánsnak mondható narratív, diegesis-elvű szövegvezetéstől eltérően egész oldalnyi, tipográfiaiilag megszakítatlan megszólítással, a Te-hez való beszéddel találkozunk. Ez egy folyamatos, szintaktikai-modális szempontból egységes szövegrész (vö. pl. az „Olyan hűséges vagyok”. tagmondat háromszori – egymást követő mondatok élén való – előfordulását), amely mint olyan emlékezetünkbe idézi a pár oldallal előbbi – jóllehet ott a reprezentáció diegetikus retorikai módjában megírt – tipográfiaiilag ugyancsak folyamatos (eme két rész fordul elő mint hosszabb egység a szövegben, elütve annak általában szaggatott, számos bekezdésre tördelt grafikai aspektusától) és hasonló módon az ismétlésre alapozó, azonos szintaktikai felépítésű mondatokból álló szövegegyeséget (az „ő” személyes névmás állítmánnyal való kapcsolása hússzor fordul elő itt). A szöveg két – ennyire hasonló és különböző – retorikai módusának egymást olvasása bizonyára fontos implikációkat hordoz magában. Anélkül, hogy ezt a kapcsolatot teljes mértékben kifejtteni igyekeznénk, az aposztróf-szerű beszédmódra való ilyen hangsúlyos – hiszen a szöveg textuális emlékezete által is kitüntetett pozícióba helyezett – váltásnak mégis elengedhetetlen lényeges szerepet tulajdonítanunk.

Az Estiről való beszéd narratív módjának direkt megszólítássá, a *hozzá* való beszéléssé való átalakulása implicate működésbe hozza a fentebb eldöntetlen kettősségként jellemzett magánbeszéd-Én-Te beszédhelyzet alternatíváját. P. de Man szerint az aposztrófáló beszéd nem a reprezentáció alárendelt formája, hiszen nincsen köze a (valamiről való) jelentés, beszámolás vagy elbeszélés műfajaihoz, így mindig egyfajta önreflexív, vagy inkább önreferenciális potenciált hordoz magában, mivel a megszólítottnak hangot (és arcot) kölcsönöz, ami azonban tulajdonképpen a saját hangja (így például az óda saját „művészi eszközét” magasztalja). „Az arccal-való-ellátás trópusa hathatós módon von be a trópusok transzformációs rendszerébe.”²⁴

A fenti szövegrész erősen imperatív modalitása („Te légy mellettem a hűtlenség...” – kiem. tőlem – L. Cs.) pontosan a prozopopeia mozgását képezi le. Esti „létesítése” tehát a tropológiai rendszer teljesítménye – az elbeszélő ad neki hangot (vö. öntükrözés), ugyanakkor ezzel saját magát is létesíti (vö. egymás tükrözése), hiszen a mű „tulajdonképpen” szerzője Esti, az ő történeteiből áll össze a könyv. Ezzel olyan szubsztitútív, egymás tulajdonságait felcserélő mozgás „kezdődik”, amely aligha juthat valamiféle végponthoz, a polarítások egy-ségesítéséhez – ez éppen ezek éles megkülönböztetésének lehetetlenségéből adódik (vö. Az *utolsó fölolvadás* utolsó jelenetével, ahol a halott Esti még mindig „nézi magát a tükörben”): mondhatni, ennek „tanúsága” a könyv. Az olvashatóság garantálása, a szöveg retorikai módjának ellenőrzése így megrendül a szubjektum „elhelyezésével” egy időben, és egy ellenőrizhetetlen játékba torkollik. Az elbeszélő és a hangsúlyozottan „nyelviesített” Esti kapcsolata az én mint metafora és annak nyelve, illetve én és alakzat viszonyaként fogható fel, amelynek komponensei „mindig természetes kölcsönhatásban vannak, s a körülmények szerint váltakoznak, egymás *nevét* veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram” (kiem. tőlem – L. Cs.). Szöveg és én (mint metafora) nem egyszerűen szubsztitucionális, hanem ugyanakkor egymást dekonstruáló játék a egyértelmű befogadhatóság lehetőségét kérdőjelezi meg: „Az én csak úgy maradhat fenn én-ként, ha áthelyeződik a szövegbe, mely őt tagadja. Az én, mely kezdetben a nyelv középpontja, empirikus jelölete volt, most a középpontnak mint fikciónak, mint az én metaforájának a nyelve lesz. Ami eredetileg egyszerűen referenciális szöveg volt, most egy szöveg szövege, egy alakzat alakzata lesz. Az én mint metafora dekonstrukciója nem a két kategória (én és alakzat) egymástól való szigorú szétválasztásával ér véget, hanem a tulajdonságok fölcserélésével, mely lehetővé teszi kölcsönös folytonosságukat a betű szerinti igazság rovására.”²⁵

Ez a mozzanat tehát átvezet bennünket a trópusok rendszereként definiált nyelvtől ugyanezen nyelv performatív aktivitásához, amely már független a megismerés korlát(ozás)aitól.²⁶

Esti önértelmezése szintén ebbe az irányba mozog – ő hangsúlyozottan egy nyelvjáték alanyaként ismeri el magát mint szubjektumot, mely szubjektum – vö. a stílusról való vitát – a tropológiai rendszer lehetőségei által létezik. Ezen túlmenően ő a nyelv fikciójaként állítja be magát, amelynek „figuratív képességei” a puszta név, az inskripció performativitásától, a betű szintjétől („A címet nagyobb betűvel nyomtatják.”) függenek. Minthogy ez nem egyszerű tematizálást jelent, hiszen a kezünkben tartott könyv címlapja valóban két nevet visel, és például az anagrammatikus mozzanattal való szembesülés magában a műben is megjelenik (*Barkochba*) (és egyúttal a fenti, a grafikai réteget figyelembe vevő olvasatot is alátámasztja), így arra utal, hogy ez a metonimikusság aláassa az (egyetlen) „arc” hangjának lehetőségét, és egyúttal azt az olvashatóságot, „amely

a névben mint monumentalizációban van jelölve”.²⁷ A tropológiai külső/belső helyettesítések „után” a felirat diszfiguratív hatásához érkeztünk. Ez már rég nem valamiféle (esztétikai) tapasztalat közegében történik, a figuratív illúzió itt csupán a név, az inskripció újracitálásából származhat, amely azonban – lévén, hogy *névről* van szó, amelyet (nagyobb vagy kisebb) betűvel nyomtatnak – nem valamiféle jelenléthez, hanem „egy differáló, az állítólagos »létrehozásától« vagy eredetétől elvált jel nem-jelenlevő *hátramaradásához* vezet.”²⁸

Nem szabad elfelejtenünk azonban, hogy ezt egy olyan hang „mondja”, amely egy fenomenális struktúrában – a prozopopeiában – gyökerezik és mint ilyen, a tropológiai rendszer „terméke”. A bevezető fejezetet valószínűleg a mű többi részével való egybevetésben volna érdemes részletesebben vizsgálni – ezek a megjegyzések csupán előzetes adalékok lehetnek egy nagyobb igényrel fellépő tanulmány számára.

A hang eme fenomenalitása nélkül nem volna lehetséges az irodalmi szöveg megértése, sőt talán a nyelv érthetősége is kérdésessé válna: a trópusok szubsztitúciós lehetőségei jelentik azok figuratív potenciálját: ahogy a metafora két név (kifejezés) azonosságát tételezi a figuráció szintjén, úgy „ad” hangot a prozopopeia a névnek – tehát úgy feltételezi ezek azonosságát, hogy egyik sem létezhet a másik nélkül – a név csakis egy hang által „nyilatkozhat meg”, kap „arcot”, ugyanígy a hang is elképzelhetetlen a „beszélő” (név) nélkül.

Látható, hogy a szubjektum maga is a metaforikus predikáció aktusában feltételeződik, noha a központi jelölő szerepét tölti be ebben a rendszerben: a metafora konstitutív alapjául szolgáló hasonlóság mindig egy imaginárius értelem lehet (pl. a bátorság Akhilleusz és az oroszlán esetében), ami viszont egy tudatot feltételez, amely a megnevezett dolgot mint valamit észleli, illetve fogja fel. Ez ugyanakkor a szubjektum önkonstitúcióját jelenti: a szubjektum olyasvalamitől „függ”, ami nem ő maga – ez azonban az „ő differenciáló tevékenysége” nélkül nem létezik. A szubjektum tudati tevékenysége nélkül a dolgoknak, azok megkülönböztető jegyeinek „nincsen létük, amennyiben azonban őket... mint hozzá hasonlókat (mondhatni: sajátjait) ismeri el, a szellem a tükörszerű reflexióban (specular reflection) ezeket mint egyszerre saját magát és nem saját magát látja létezőkként.” „Lét és azonosság a hasonlóság eredményei, amely hasonlóság azonban nem magukban a dolgokban van, hanem a szellem aktusa létesíti, amely mint olyan csakis nyelvi aktus lehet. És mivel a nyelvi tettek, ebben a kontextusban, a látszólagos hasonlóságokon alapuló helyettesítések szükségszerűségét implikálják... a szellem vagy a szubjektum nem más, mint a központi metafora, a metaforák metaforája.”²⁹ A szellem/szubjektum önlétesítése tehát a szubsztitúciós viszonyokba való „belépését” jelenti – láttuk ezt az *Esti Kornél* bevezető fejezetében, ahol mindezek alapja – az *én* mellett – a *te*-t tételező, interszubjektív viszonyt implikáló nyelvi alakzat volt, amely mint olyan a tükörszerű mozzanatot inherens módon tartalmazza. A prozopopeia, amely

a dolgokat „szóra bírja”, egyúttal az én artikulációját valósítja meg, hiszen a hang-nélküli entitásnak – igazából – a saját hangot tulajdonítja, a másik létesítése így implikálja eme létesítés *én-jét*, amely a maga részéről ezen aktus során kap „hangot”.³⁰

Ismeretes, hogy Paul de Man szerint az önéletrajz trópusa maga a prozopopeia, a szövegeknek való „arc” és „hang” tulajdonítás alakzata, mivel minden olvasás szöveg és olvasó közötti „kölcsonös tükrözések” folyamatában történik. „Az önéletrajzi mozzanat mindkét, az olvasásfolyamatban részes szubjektum (a szövegnek tulajdonított „arc” szubjektuma és az olvasó szubjektuma) kölcsonös kiegyenlítődéésének folyamata, amelyben ezek egymást közös tükörszerű helyzetítésen keresztül kölcsonösen meghatározzák. E struktúra különbözőséget és hasonlóságot is feltételez, hiszen a szubjektumokat konstituáló szubsztitútív felcserélés mindkettőt megköveteli.”³¹

Ez a kölcsonös tükröződés viszont alapvetően kognitív struktúrát jelent; mint-hogy itt még mindig a szubjektum a főszereplő: az én önmegértése a szöveg – tehát az én mozzanatát tartalmazó – tükrében történik, eme mozzanat ugyanakkor a szöveg értelmével vagy jelentésével lesz egyenértékű. A prozopopeia mint az (önéletrajzi) olvasás alakzata a szövegnek tulajdonított arcon és hangon keresztül, eme tulajdonítás médiumában aktivizálja az olvasó szubjektum önmagáról való tudását. A szövegbeli és a szöveg „utáni” szubjektum közötti kapcsolatban tehát az előbbi artikulációja az utóbbi önmegértését szolgálja. Az önéletrajz struktúrája és az én konstitúciójának témája inherens módon összefüggnek. „Kognitív a szövegben való önábrázolás, és kognitív a szöveg általi önmegértés.”³² De Man ezért is definiálhatja az önéletrajzot „olvasás- és megértésalakzatként”.³³

A figuráció folyamatában a tudásnak a jelben való tükröződése a metaforikus olvasás modellje szerint következik be: szemantikai funkció és a formális – szintaktikai, retorikai, modális stb. – nyelvi struktúra, a kimondás módjának az egységesítésével. Ahogy a metaforában egy közös (szemantikai) jegy alapján azonosítunk két kifejezést, a figuráció is „jelentéshordozó és jelentés oppozíciójának” integrációját viszi véghez.³⁴ Az alakzat mint olyan a szignifikatív mozzanatot vonja össze „a nyelvi tagolás/artikuláció valamely elvével, legyen ez (utóbbi) érzéki jellegű vagy nem... A figuráció az a nyelvi mozzanat, amely a jelentés ismétlését a szubsztitúción keresztül megengedi... De az alakzat különleges megtévesztő/csabító ereje nem feltétlenül egy életteli érzéki élmény illúziójának felkeltésében rejlik, hanem abban, hogy a jelentés illúzióját létrehozza.”³⁵

Ezt a konzisztenciát azonban, mint azt az *Esti Kornél* első fejezete és a *Nyelv és lélek*-beli részlet alapján talán sikerült megmutatni, több tényező is veszélyeztetheti. Ezek nem diakronikus módon értendők, nem külső tényezők a figuratív

szubsztitúcióhoz képest – a figuráció egyúttal de-figuráció is, a tropológiai struktúra disz-artikuláció is „a jelentés illúziójának” megteremtésével egy időben.

Kosztolányinál az én-beszéd fontossága főként lírájában szembeötlő, a szubjektum a „metaforák metaforája” értelmében poetológiai középpontként van jelen a szövegben. Az önéletrajzi jelleg – műfaji értelemben – két hosszabb művének is alapvető meghatározója. *A bús férfi panaszai* ráadásul explicit módon vonatkoztatja magát 14 évvel korábbi elődjére, *A szegény kisgyermek panaszaira*. A kérdés mármost az, hogy az önéletrajz mint tropológiai alakzat ezekben a szövegekben ama konzisztens struktúra-e – tehát a lírai *hang* létesítésének olyan esete –, amelyet nem fenyeget az alapjául szolgáló tükörszerű mozzanat diszfigurálódása. A recepció eddig láthatólag ennek bizonyosságában hozta meg interpretációs döntéseit. Ha azonban a fentebbi – részben Kosztolányi által ajánlott – olvasásmódot ezekben a szövegekben is működtetni kezdjük, talán eme szövegek sem bizonyulnak annyira transzparensnek, akár a mögöttük levő posztromantikus tradícióval is. Az intertextuális interakciók fokozottabb figyelembevételre vagy még inkább: az olvasás retorikájában való működésbe hozása a szövegek egymást olvasásának olyan textuális – tág értelemben: anagrammatikus – mezőjét „szabadíthatja” fel, amely felfüggeszti a linearizációs, „egydimenziós” történelem koncepcióját³⁶ – amely maga is tropológiai struktúrájú, legalábbis amennyiben bizonyos szövegeket „szó szerinti” módon, például *A szegény kisgyermek panaszait* mint az egységelvű lírai szubjektum poetológiai uralmát értelmezzük, másokat pedig „figurális” értelemben mint eme, az azt megelőző felfogás és gyakorlat tudatos megkérdőjelezését és áthelyezését (érdekesebb, hogy az első eset az irodalomtörténeti eszmefuttatásokban mindig megelőzi – így impliciten a szó szerinti jelentés elsőbbségét állítja az „átvitt” értelemmel szemben – a másodikként említettet).

A továbbiakban – anélkül, hogy a vizsgálódást jelentősebb mértékben kiterjesztenénk a két kötet közötti lehetséges viszonyokra – ismét a szövegelemzéshez fordulunk, hogy annak segítségével kérdezzünk rá még egyszer a fentebb felmerült poétikai és az olvasást illető problémákra/viszonyokra. *A bús férfi panaszainak A lelkem oly kihalt...* kezdetű darabja egy „hasonlaltal” indít, amely a külső-belső viszony kétoldalú attribútumainak felcserélésével alapozza meg az itt beszélő hangot mint szubjektumot: „A lelkem oly kihalt, üres, / mint éjjel a tükör.” Ez annál is kézenfekvőbbnek és meggyőzőbbnek tűnik, mivel a „tükör” magának az ezt a felcserélést lehetővé tevő viszonyoknak az alapmozzanatát jelöli.

Az első két sor elsősorban paratextuális funkciójú – cím híján annál inkább –, így olvasási utasítást jelent, amely – mivel egyúttal prozopopeikus gesztus is – a figuráció alapját képező szubsztitutív lehetőséget mutatja meg, azt mint egyedül lehetségest állítja fel: hiszen a vers többi része kizárólag a figurális oldalról, a „tükörről” szól. Így az első két sor egyfajta aposztróf funkcióját kapja, pontosabban: a közönséghez való (oda)fordulás metatextuális mozzanatát jelenti, a parabázis

beszédhelyzetét (ami valószínűleg magának a hang lehetőségének retorikai gesztusa, eszerint tehát nehéz elképzelni olyan vallomástevő beszédhelyzetet, amelyet egyedül a beszélő szubjektum birtokolna és amelynek szövege csakis róla magáról „szólna”).

A vers többi része tehát a figuráció módusának megváltoztatásával végül is metaforaként kezeli a kezdeti propozicionális kijelentést – a „tükörnek” való hang- és arc-kölcsönzés prozopopeiáját a metafora alapozza meg és fordítva. Ez az egység a metafora totalizáló uralmának veti alá a szöveget. A retorikai mód – tehát a figurális „oldal” kizárólagossá való emelése (és ez a tematikai szinten együtt jár a tükör egyediként, a környezetét megsemmisítő létezőként való „bemutatásával”) – azonban arra utal, hogy itt nem egyszerű tropológiai helyettesítéssel van dolgunk, hanem egy antropomorfizmussal. Ez már nem alany-állítmány összekapcsolást, tehát propozíciót jelent, hanem (tulajdon)nevet. „Egy »antropomorfizmus« nem egyszerű trópus, hanem a szubsztancia szintjén való azonosítás (identification) [...], (amely) valamit valami másnak *vél*, amelyet aztán *adott*ként tud állítani. Az antropomorfizmusok a tropológiai transzformációk és propozíciók végtelen láncát egy egyedüli, lényeges állításra fagyasztják be, amely mint olyan mind a többit kizárja.”³⁷ A tükör már eleve – mint nem-emberi, név nélküli – a „lélek” megfelelőjeként van jelen a szövegben, megnevezése már magának a megnevezettnek a lényegét előfeltételezi, a(z itt a szó szoros értelmében vett) szubjektivitásnak („lélek”) a dologgal való összecserélése teszi az utóbbit létezővé.³⁸

Noha trópus (metafora) és antropomorfizmus kölcsönösen kizárják egymást, „mégis úgy van, hogy egy antropomorfizmus úgy strukturálódik, mint egy trópus”,³⁹ hiszen – esetünkben – a hang-kölcsönzés is csak így történhet meg. A „tükör” ilyen antropomorfizációja biztosítja a „maszk” hangjának egységességét, megpróbálván feledtetni azt, hogy a „lélek” is csak úgy kap hangot és arcot, ha egy nem-emberi objektumba vagy egy – inkább memorábilis, semmint intelligibilis – névvé transzformálódik.

A szöveg olvasásában előrehaladva a harmadik strófában egy időszenbesítéssel találkozunk: egy hajdani pozitív előjelű állapot felidézésével. Ezt a múltbeli állapotot a vers szerint semmilyen kauzális kapcsolat nem köti össze a jelenbelivel, egy pusztán szintagmatikus sor egyik tagjának minősül. Ez a diakronikus felosztás így metonimikus jellegűnek mondható. Ez a mozzanat azzal egészülhet ki, hogy az utolsó két strófában a „tükör” mintegy külső nézőpontból látjuk („Elmegy, ki látja itt magát, [...] s meghal, ki belenéz.”), noha a korábbi szakaszokban mint „semmítő” „egymaga” volt csupán jelen. A tükör szó gyakorlatilag (legalább) két jelentést kap ebben az összefüggésben: egyrészt – figuratív módon – egyféle állapotot (üresség, elidegenedés, éjszaka stb.) jelöl, másrészt – az utolsó két strófában – eredeti funkciója szerinti jelentésben (tehát mint *nézhető* tükör) is előfordul. A tükör-metafora egységét két ellenirányú szemantikai mozgás

bontja részben meg: az egyediség, illetve magányosság és a – tükör eredeti funkciója értelmében vett – kölcsönviszony irányai. A metafora integráló erejének bizonyos fokú meggyengülése a prozopopeiát sem hagyja érintetlenül, így azt lehet mondanunk, hogy a maszknak tulajdonított hang több hangra (múltjelenbeli hang, a „tükör” kétértelműsége stb.) válik szét vagy osztódik fel. Ez a mozzanat kézenfekvő módon vonja kétségbe tükör és lélek azonosításának motivációs erőit – kettejük között így –, noha a vers ennek ellenkezőjét ígéri – egy divergáló mozgás indul el, „üres hely” képződik, amely a lehetséges értelmezések szerteágazásának (tehát, hogy ki mit „lát” a „tükörben”) lehet a forrása. A maszk ilyen defigurálódása (pontosabban: a figuratív mozzanat „lelepleződése”) – amely nem valamiféle eredeti (beszélő) én „színrelépését” vagy megtalálását jelenti – visszahat az első sorokban még azonosságként értelmezett prozopopeia mozzanatára. Mint láttuk, az ott a szöveg egészére vonatkozni kívánó olvasási utasítással volt egyenértékű, így ennek autoritása is megrendül a fenti szoros értelemben is vehető defigurációval, arc-talanítással egy időben. Az olvashatóság játéktere ilyen módon számottevő mértékben kiszélesedhet, amennyiben például a tükör-lélek (arc) viszony átértelmeződhet vagy eme mozzanatok külön-külön más megfeleltetések játékába bocsátkozhatnak bele. (Az „üres hely” eszerint nem mint valamiféle punktuális módon kijelölhető mozzanat van jelen „a szövegben”, hanem elsősorban *folyamatot* jelent, az olvasás folyamatát.)

Mivel – de Man szerint – az antropomorfizmus minden tropológiai mozgás immanens velejárója, hiszen ez teremti meg az összekapcsolt dolgok egységét az egyszerű transzformációs lehetőség mellett, a predikációtól a név azonosságába való átmenet ilyen megbomlásának minden valószínűség szerint nemcsak szemantikai okai vannak, hanem ez szintaktikai és más textuális komponensek közegében is végbemehet, pontosabban ez utóbbiak azok, amelyek a metafora vagy antropomorfizmus totalizáló erejét és identitását aláássák.

A figuráció *figuratív* problematizál(ód)ása önmagában még nem elég az alakzat öndestruálásának, „olvashatatlanságának” felmutatásához (arról nem is beszélve, hogy így még mindig az én vagy a szubjektum „bűvkörében” mozgunk, annak „tükrében” szemléljük a szöveget, tehát még mindig a kulcspozíciót jelenti a szöveghez való viszonyunkban, amely így explicit módon is autobiografikus jellegű). Az a defiguráció, amelyet a vers működtet, csak nem-fenomális módon értelmezhető kielégítően.

Feltűnő lehet többek között, hogy a szemantikailag ellentétes részek tulajdonképpen (részben) azonos szintaktikai jegyeket mutatnak: az első sor ismétlődő eljárása („kihalt, üres”) felbukkan a múltbeli pozitív állapotra reflektáló harmadik strófában („a napot, a májusi eget”), anélkül tehát, hogy a szemantikai ellentmondás a nyelvi alakítottság síkjára is kiterjedne. Ez a két strófa kiazmikus viszonyban áll egymással: szintaktikai megegyezésük egy másik szinten külön-

bőzőséget jelent. Eme alakzat metonimikus jellege így a jelentéstani szintet háttérbe szorítva a szintaktikai „megformáltságra” utal, arra irányítja a figyelmet.

A versben így valóban egy ismétlődő szintaktikai struktúrát figyelhetünk meg, amely több mondatrésze („szófajra”) is kiterjed: ez egy olyan – két tag közötti – értelmező viszony, amely szinte minden strófában jelen van – így az előbbieken mellett a másodikban („holtan... egymaga”), a negyedikben („az árvaság, a semmi...”), az ötödikben („ki [ti. „valaki”] ...a táj is”) és az utolsóban is („a csönd, az éjszaka”). Ez a grammatikai eljárás metonimikus – szintagmatikus, már-már tautologikus – aspektusával fölébe rendelődik a mindig szemantikát involváló grammatikai kategóriáknak, legalábbis indifferens azokkal szemben (éppúgy jelen van a jelzői-állítmányi, mint az alanyi vagy határozói viszonyokban). Ez a tagoló funkció tehát vizsgálható jelölési funkciójától függetlenül, eloldódik a fenomenális – térbeli, időbeli – viszonyoktól, mivel megelőzi a szemantikai aspektust; „...(a taktus mint) tagoló mérték egyáltalán a nyelvi szervezethez valamennyi alapelvét jelöli, nem csupán a ritmust vagy metrumot, hanem a szintaktikai és grammatikai skandálás minden formáját... a szignifikáció valamennyi alapelvét”, anélkül, hogy „ennél valamely ikonikus tényező szerepet játszana”.⁴⁰

Ez a materiális – mivel nem jelölő szerepű – ismétlés (vö. a fenti kiazmussal) egybehangzik a szöveg egészének mellérendelő jellegével, az ismétlődő (szintagmatikus) tagolások így módon párhuzamosak a szöveg szintjén vett parataktikus szervezethez. A (mondat)tagolás különböző lehetőségei közül a hangsúly, a hanglejtés mozzanata például az utolsó előtti strófa (és az egész szöveg) értelmezésében játszhat fontos szerepet: itt ugyanis a „ki látja itt magát” tagmondat olvasható kérdő nyomatékkal is, így ez a rész retorikai kérdésnek is minősülhet; eszerint nem mindegy az interpretáló számára, hogy ezt a sort direkt kijelentésként vagy a „[vala]ki” létét megkérdőjelező retorikai kérdésként olvassa. Ahelyett, hogy ezt a részt a szöveg egészével való kapcsolatában figuratív módon értelmeznénk, arra utalhatunk, hogy ez a mozzanat is – függetlenül a jelentés közvetítésétől – az a nyelvmanens – tagolva artikuláló – tényező, amelyet fentebb – de Man-t idézve – mint a nyelv alapvető tulajdonságát jelöltünk meg.

A tonális interpunkció mellett a nyelv eme materiális aspektusa a betű szintjén is működik a szóban forgó szövegben. Az a-a, b-b, c-c rímek sorozatában egyfajta folyamat, a rímelő szótagok számának növekedése észlelhető. Az első rímpárban két szótag rímel (tükör – fényű kör), bár ez inkább a második szótag szintjén exponálódik erőteljesen. A második rímpár szótagjai (eget – integet) teljes mértékben megegyeznek, a harmadikban már három-három szótag rímel egymással (elenyész – belenez) – mintegy azt a benyomást keltve, hogy „a jelölő véletlenszerű és felszíni tulajdonságai”⁴¹ a „taktus”, a tagoló elv ilyen érvénye-

sítésével mintha fokozatosan az egész szövegre kiterjednének vagy azt hatalmukba kerítenék.

A szöveg ilyen fragmentálódása, materiális szétagolódása annak minden grammatikai szintjén jelen van: az általános parataxis, a mondat, a szintagmák, a (hangsúlyozható vagy nem-hangsúlyozható) szavak és végül a betű szintjén. Mint mondtuk, ezek ismétléseket jelentenek, úgy ahogy – bár erről a vers nem beszél, de implikálja azt – a nappalra éjszaka következik, a „májusi” évszakra a következő évszak és így tovább.

Egy további fontos iteratív mozzanatot azonban még nem vettünk figyelembe, azt, hogy bizonyos értelemben az egész vers, de annak utolsó szava bizonyosan idézet – kézenfekvő módon *A szegény kisgyermek panaszaiból*, a *Múlt este én is jártam ottan* kezdetű szövegből. A tükör itt is az én „halálát” jelenti, mint *A bús férfi panasza*-beli megfelelőjében: „Csupán egy tükör az egész, / aki belenéz, belevész, / és aztán nincs többé remény, / egy kép az üvegen kilobban”. Látható, hogy a betű és a szótag játéka erőteljesen dominálja ezt a pár soros részletet is – hármas (belső) rím formájában – és, hogy a „belenéz” és „belevész” (illetve a másik versben „elenyész”) között csupán árnyalatnyi tonális eltérés van, így feltehető a kérdés, hogy ezek a(z adott kontextusban) különösen jelentésszerű nyelvi mozzanatok a jelentés kényszeréből adódnak-e, s nem inkább a nyelv véletlenszerű, bizonyos értelemben mechanikus, formális tulajdonságaiból.⁴² A második versben előforduló és a vers „hangsúlyos” pontján előforduló – „belenéz”-ben tehát ott van ennek az erősen hangzásorientált poétikának az emlékezete (amely poétika az egész *A szegény kisgyermek panasza*ira jellemző, lásd például a kötet önreflexív versében, *A játékban*: „árnyal – szárnyal” „játszom – látszom”), hiszen a korábbi szövegben ez két másik szóval kerül rímhelyzetbe és mint ilyen, ez a legfeltűnőbb a második szöveg olvasásába való bevonódásában. Ily módon a későbbi vers – összefüggésben annak fentebb vázolt metonimikus, ismétlődő grammatikai struktúráival – a benne is jelen levő materiális – hiszen főleg a betű szintjén működő – tagoló elvet „idézi” *A szegény kisgyermek panaszaiból*, minden kognitív mozzanat mellett. Ez az iterabilitás, amely a tonális, grammatikai ismételhetséget és szegmentáló elvet vetíti bele a „belenéz”-en keresztül szövegek közötti értelemben is a második szövegbe, már mint szó szerinti ismétlés (bizonyos mértékben függetlenül korábbi környezetétől) is az ott beszélő hang (amely az individuum „lényegével” egyezett meg, tudniillik a „lélekkel”) eredetiségét és autoritását, illetve a metafora „belső”, szubsztanciális attribútumokon alapuló motiváló erejét vonhatja kétségbe.

A „jelentéshordozó” általános metonimikus jellege szükségszerű módon utal vissza a „kezdeti” metaforára (amely a figurativitást alapozta meg) – mint ilyen, még nem képes az alakzat törlésére vagy megsemmisítésére vagy, a szöveg „kódjával” szólva, a tükör „bűvös fényének” kioltására. A vers, amennyiben a kezdeti predikációtól – tehát alany–állítmány, illetve szubjektum–objektum vi-

szonytól – a név azonosságáig jut el, pontosabban: abba vált át, azt a mozgást hajtja végre, amely a tropológiai propozíciót az antropomorfizmusban oldja fel. Ez a mozzanat a metonimikus aspektusból következően maga is mint metonimikus egymás-mellé-helyezés lepleződik le, a metafora mint (kettős) metonímia nyilvánul meg. „Mivel a metafora nem rendelkezik előzetesen a jelentésével, ezt csak akkor nyerheti el, ha ebbe a játékba (jelen és távol levő kifejezés – Akhilleusz és »oroszlán« – totalizálhatósága a grammatikai struktúra – két kifejezés felcserélése – és szemantikai komplementaritás kölcsönösségében) belebocsátkozik. Ezzel azonban egy olyan mozgásnak teszi ki magát ugyanakkor, amely nem követ többé semmilyen szemantikai teleológiát. Hiszen ebben a metafora elemeinek egy »betű szerinti« olvasatára van ráutalva, amely magától sosem vezet szintézishez.”⁴³ Itt azonban felfüggesztődik a metafora konstitúciós elvéül szolgáló szükségszerűség és megfelelés mozzanata, ez mint önkényes aktus nyilvánul meg, a metafora pedig mint két kifejezés metonimikus – vagyis véletlenszerű – egymásmellettsége és érintkezése. Úgy látszik, a vers tudatában is van ennek, mivel a figurális oldalra való teljes áthelyezkedésével tulajdonképpen a defiguráció potenciális alapját képező kölcsönösséget, a tropológiai szubsztitúciót igyekszik felszámolni, „feledtetni”, a prozopopeia „arcának” integrációja jegyében.

A tükör így egy szubjektum (tulajdon)nevévé válik, amelynek a maga részéről a szubjektum „saját” hangját kölcsönzi. Ám – mint Paul de Man figyelmeztet rá – propozíció és (tulajdon)név egymással összeegyeztethetetlenek. A név létesítése olyan önkényes aktussá válik, amely az alakzat figuratív ereje ellenében hat, noha csakis ennek közegében nyilvánulhat meg: hogyan lehetne különben az, hogy az első sorok aposztrófszerű performatív retorikai gesztusa ezzel egy időben a figuráció szempontjából legerősebb predikatív kijelentést tartalmazza. Mint láttuk, a metonimikus nyelvi ismétlődések kioltják a tükrözések folyamatában végbemenő önmegértést, a tükör – amelyet most az általában vett figuráció modelljeként, a jelentés figuralitásának par excellence alakzataként kell felfognunk –, az én metaforája/alakzata, teljesen önhatalmú módon, kioltja az *ént* magát, elsősorban mivel formát *létesít* (vö. „egymaga”, zártság stb.), amely egyúttal felejtést is jelent, a harmadik strófa szekvenciájának „kitörlését”.

„A létesítés eredeti hatalma csupán félig-meddig szüntethető meg [ti. a figuráció jegyében], mivel ez a megsemmisítés a nyelv azon tulajdonsága által megy végbe, amely mindig abból a hatalomból/erőszakból részesedik, amely ellen irányul.”⁴⁴ A „tükör” mint névadás és mint (predikatív) figuratív mozzanat egyben defiguráció is, amely a létesítést trópassá változtatja, és így olvassa a nevet mint jelentéshordozó eseményt, vagyis ad hangot annak és felejt el az őt lehetővé tevő nem-motivált létesítő aktust. A névadás így olyan „alakzatok létrehozása által történik, amelyek figuratív státusza ugyanakkor törölve van. A katachrézis ekképpen a név és alakzat közötti függőséget és konfliktust írja

le, amely az »arc-kölcsönzés« fogalmában van jelen.⁴⁵ Ez a kölcsönös megsemmisítés – amelyet fentebb mint a (tulajdon)név és a transzformációs pozicionális kapcsolat konfliktusaként írtunk le – defigurálja az arcot, és a hangot néma, nem-szignifikatív inskripcióvá teszi. A „tükör” néma, sötét és áthatolhatatlan materialitássá válik, az abba való „belenézés” (lehetetlensége) a fenomenalitás (a „táj”) „elenyészését” implikálja. Az antropomorfizmus és az alapjául szolgáló tropológiai struktúra olyan diszfigurációjával – mint tiszta beleírással, amely kitörli a szignifikáció aspektusát, vagyis nem *leírást* jelent⁴⁶ – szembesülünk itt, amely lehetetlenné teszi a parafrázéáló olvasatot vagy az (ön)megértés-elvű esztétikai tapasztalatot, vagyis „az ábrázolt hang antropomorfizmusának visszhangját mint a recepciós eljárás antropomorfizmusát: az olvasó »szubjektivitását«”.⁴⁷ Ez tulajdonképpen már magában az anagrammatikus ismétlés (belenéz – belevész – elenyész) mozzanatában adva van, amely a jelölő formális, iterálható – és mint ilyen az (élet)tapasztalattól, a kontextustól bizonyos értelemben független – potenciálját hozza előtérbe.

A név és alakzat egymás artikulációját megbontó mozgása mindazonáltal mindkét mozzanatot mint fikciót nyilvánítja meg egyúttal: mivel a létesítő aktus mint „eredet” nem képzelhető el, mindig „a trópusok rendszerébe kell, hogy beírja magát, amely őt cáfolja és mint olyat, mint önkényes aktust, »elfelejti«”.⁴⁸ A figuratív mozzanat, a jelentés illúziója és a nyelv performatív, pozicionális ereje csak egymás elkerülhetetlen felfüggeszt(őd)ésében léteznek – a konstitutív mozzanat kitörlést jelent egyúttal. A létesítő aktus vagy a név csak bizonyos relációk rendszerébe beíródva létezhet („olyan” vagy „nem olyan”, mint), amely rendszert azonban tagad, a megnevezés és jelentés elkerülhetetlen feszültsége így „az inskripció mint defiguráció újrabeírásában”⁴⁹ végtelen folyamatot jelent, mivel „a nyelv performatív erejéről való tudás maga is egy önálló alakzatot jelent és mint olyan, arra van kényszerítve, hogy a metafora defigurációját ismétlje”.⁵⁰

„A jel abszolút létesítő ereje nem létezik. Ami létezik, az idézet vagy inskripció.”⁵¹ A jel szignifikatív státusza, az artikuláció – mint a nyelv fenomenalitásának elve – a citálás, az anagrammatikus „pattern” közegeiben elveszíti intencionális struktúráját, amennyiben a szöveg egy-sége felbomlik, kiszolgáltatódva egy automatikus folyamatnak, ahol a jelentés illúziója nem annyira a beszélő intenciójából ered – idézet és szándék amúgy sem azonosíthatók maradéktalanul –, hanem – Derridával szólva – a jel vagy szignatúra iterálhatóságából, amely következtében az (nem-jelenlétszerű) textuális eseménnyé válik. A fentebb elemzett vers és *A szegény kisgyermek*-beli „elődje” között azért bomlik meg a tükörszerű struktúra – amely minden olvasásban szövegközi módon involválódik –, mert, noha éppen a tükör tengelyén a legfeltűnőbb a kapcsolat, a korábbi szöveg nem annyira megerősíti *A bús férfi*-beli „párja” koherenciáját, hanem – mint láttuk fentebb a metonimikus, materiális, a betűtől függő aspektus

előtérbe kerülésénél – inkább intenció és „eszköz” diszkrepanciáját aktivizálja az utóbbiban. „Kódolt” és „véletlenszerű” elemek meghatározhatatlansága a szöveg diszfigurációját idézi elő intertextuális értelemben is, hiszen „egy szöveget idézetnek hívni szöveg és jelentés közötti lehetséges diszjunkció feltételezését vonja maga után”.⁵¹ Itt nem arról van szó, hogy egyik szöveg defigurálja a másikat, hanem hogy magában az ismétlés vagy citálás mozzanatában tételződik eme ellenőrizhetetlen mozgás működése. A „két” szöveg „közötti” dialógus fogalma – amely „párbeszéd” mindig a közös jelentés érdekében történik – meglehetősen paradox jelenség volna ebben a kontextusban. A tükörszerű struktúra felbomlása, az iteráció okozta „törés” – de nem valamiféle egyszerű szemantikai értelemben, hanem általános retorikai-textuális módon – ugyanis lehetetlenné teszi ennek a folyamatnak mint intencionális, fenomenális mozzanatnak az azonosítását.

Az így megfigyelt önfelszámoló mozgás – amely a metafora, illetve prozopopeia diszfigurálódásától a szöveg mint olyan dekonstrukciójáig követhető – kérdőjel alá vonja azt a megkülönböztetést, amely – diakronikus módon is – elválaszt figuratív, illetve defiguratív olvasatot, azt feltételezve, hogy utóbbi mintegy parazita módon „élősködik” az előbbin, tehát másodlagos és származtatott jellegű. Valójában minden olvasás figuratív eljárása – mint önkényes megfeleltetések és lényegében metonimikus „eredetű” metaforikus totalizációkon alapuló mozzanat – redukálhatatlan módon magában hordozza saját diszfigurációjának komponensét. Láttuk ezt a prozopopeia példáján, amely noha „arcot” és „hangot” kölcsönöz alanyának, „csak egy alakzat” marad, arc-talanítás, hiszen „az arcot nyelvi aktus adja”.⁵² Az arc-tulajdonítás mint nyelvi létesítés az ön-életrajzot epitáfiummá teszi, ahol a szubjektum a névre mint olyanra „redukálódik” – a felirat szükségszerűsége az ő halálos kizáródásával egyenértékű. A figuráció a nyelv létesítő erejét felejt el, oltja ki, vagyis defigurálja azt, noha csakis általa vált lehetővé, így a performativitás nem törölhető ki teljesen. A figuratív olvasat ugyanilyen módon nem választható el a magát a kommunikatív összefüggésektől radikálisan megvonó diszfiguratív potenciáltól: sehol sem illusztrálható ez olyan adekvát módon, mint az *újra*olvasás esetében, amely – mintegy az újracitálással, az iterációval analóg módon – az ironikus ismétlés által, egy másik olvasatot idézőjelbe téve (nem egyszerűen annak szemantikumát, hanem motiváltságát és önprezenciáját általában) – ekképpen azonban magát sem vonva ki az iteráció „törésének” hatása alól – létezik. Az olvasásban működő efféle újracitálás vagy az olvasásnak magának az iterabilitása mint (disz)figuratív aktus még erősebb nyomatékot kaphat Barthes S/Z-beli figyelemztetése nyomán, miszerint „olvasatlan szöveg nem létezik”, vagyis „első” olvasás sem. Az olvasat figuratív és szétartikuláló aspektusai nem választhatók el egymástól – noha ez ugyanakkor egymás kölcsönös cáfolásával ekvivalens.

Ebben a mozgásban azonban egy jelentés vagy egy tudás elnyerésének biztosítékát látni, a betű materialitását, jelentés és létesítés kölcsönös összeférhetetlenségét és megsemmisítődését fenomenális módon feloldani, mondás és a mondás módja kettősségét elfelejteni az irodalmi olvasás defigurációját jelenti az esztétikai ideológia jegyében. Az irodalom „válasza” – mint Esti szobalányáé – egy olyan „igenis”, amelyről nem dönthető el, hogy az értelmező szubjektum halálát (epitáfiumát) vagy megértésének affirmálását jelenti-e. Az olvasást vagy az irodalmi „megértést” episztemológiai autoritással felruházni éppen az irodalom destabilizáló erejének implicit feltételezését jelenti – ugyanakkor az „eldönthetetlenség” lehetőségének kizárását. Az, hogy mindig legalább két egymást kizáró olvasásmóddal kell számolni, azt implikálja, hogy az irodalom nem rendelkezhet az ideológia fölött álló pozícióval vagy perspektívával, hiszen ez az „eredeti” olvashatóság visszanyerését feltételezné. Ha elfogadjuk, hogy az olvasás nem egy szöveg olvasását jelenti, akkor beláthatjuk, hogy ez korántsem valamiféle problémátlan azonossággal egyenértékű, hiszen a figuratív illúziót – amely mindig az alakzat egységét követeli meg és így a szöveg létét állítja – az idézet (vagy idézettség) performativitása, iterábilis kettőssége áshatja alá: vagyis az esemény mint textuális esemény redukálhatatlan kettőssége.

1 *Ábécé a versről és a költőről* = *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 435.

2 Paul de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M., 1993, 170.

3 Vö. újabban SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete* = *Uő*, „Minta a szönyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Balassi, Bp., 1995, 162–174.

4 de MAN, *i. m.*, 171–172.

5 Vö. *Jellem és cselekmény* = *Nyelv és lélek*, 496–497.

6 *Versek szövegmagyarázata* = *Nyelv és lélek*, 494.

7 *Uo.*, 495.

8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 163.

9 Vö. Paul de MAN, *A temporalitás retorikája* = *Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, JPTe–Jelenkor, Pécs, 1996.

10 Vö. Paul de MAN, *Allegories of Reading*, New Haven–London, 1979 (a továbbiakban: AR), 3–19; 57–78; 135–159; 189–220.

11 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján* = *Uő*, *Beszédmód és horizont*, Argumentum, Bp., 1996, 27–60. Itt: 46.

12 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás (Az orfikus tárgyiasság Rilke kései lírájában)* = *i. m.*, 100–122.

13 de MAN, *Tropes (Rilke)* = AR, 20–56.

14 KULCSÁR SZABÓ, *Az irodalmi modernség integratív irodalomtörténeti értelmezhetősége* = *i. m.*, 20–23.

15 de MAN, *i. m.*, 55.

16 AR, 201–202.

17 KULCSÁR SZABÓ, *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben* = *i. m.*, 85–87.

18 de MAN, *Szemiotológia és retorika = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, Bp., é. n., 120.

19 A novella ilyen szempontból összetett technikáját egy részletesebb elemzésnek kellene tárgyalnia. Vö. KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 86. „Ami a klasszikus-modern távlatból abszolút, az az attribútumaitól elválasztva gondolt szubjektum. A társadalmi, vallási és politikai indexek szerinti viszonylagosság másodmodern értelmezésben azonban éppúgy legitim rendszert alkot, mint az előbbi felfogás...” Vö. még SZEGEDY-MASZÁK, Esti Kornél = *Uő*, *Világkép és stílus*,

Magvető, Bp., 1980. „(Esti Kornél) azzal a tudattal használja a nyelvet, hogy nem egyéni szándékától függ, amit mond, hanem attól, mennyire sikerült magáévá tenni a nyelvjáték szabályait” (490–491).

20 de MAN, AR, 205.

21 Érdekes, hogy az ehhez hasonló eljárások a szöveg hangsúlyos pontjain szakítják meg a narratív nyelvhasználatot, például a pénz átadása előtt:

„Nézzé, igen tisztelt asszonyom. Ennekem magamnak is vannak kötelezettségeim – ezt egy bankártól hallotta évekkel ezelőtt, akitől pénzt kunyerált formásabb külsőségek között, de nem kevésbé kétségbeesetten, s minthogy ebben a pillanatban élénken látta és hallotta ezt a jelene-t, még gyorsabban folytatta. – Rokonaim vannak és barátaim. Személyzetem. Satöbbi, satöbbi. Én is dolgozom. Robotolok. Éppen eleget. Ahány betű, annyi falat kenyér – »kalács«, sü-völtötte benne valami, »kalács, kalács, te gaz-fikó.«”

22 KULCSÁR SZABÓ, *A nyelv mint alkotótárs* = *i. m.*, 306.

23 de MAN, AR, 202.

24 de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, 72–73.

25 de MAN, *A trópusok retorikája (Nietzsche)* = Helikon 1994/1–2, 42.

26 de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, 21–22.

27 Bettine MENKE, *De Mans 'Prosopopöie' der Lektüre. Die Entleerung des Monuments = Ästhetik und Rhetorik*, szerk. Karl Heinz BOHRER, Frankfurt a. M., 1993, 59.

28 DERRIDA, *Signatur, Ereignis, Kontext* = *Uő, Randgänge der Philosophie*, Frankfurt/Berlin/Wien, 1988, 301.

29 de MAN, *Die Epistemologie der Metapher = Theorie der Metapher*, szerk. A. HAVERKAMP, Darmstadt, 1983, 430.

30 Vö. ehhez Bettine MENKE, *i. m.*

31 de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 70.

32 Christoph MENKE, *Nachwort = Die Ideologie des Ästhetischen*, 284.

33 de MAN, *uo.*

34 Christoph MENKE, *i. m.* 285.

35 de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, 168–169.

36 Erről a történelemfelfogásról vö. DERRIDA, *Grammatológia*, I. rész, Párizs–Bp., 1991.

37 de MAN, *Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik* = *Uő, Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M., 1988, 181.

38 Vö. Jeffrey S. LIBRETT, *Vom Spiegelbild zur Unterschrift: Paul de Mans Ideologiebegriff und Schillers Dramen = Ästhetik und Rhetorik*, 207–211.

39 de MAN, *uo.*

40 *Die Ideologie des Ästhetischen*, 167–168.

41 *i. m.*, 168.

42 Vö. a már idézett *Jellem és cselekmény* című írásban (*Nyelv és lélek*) a következő mondattal: „Az érzésben nincs rím”, ez némi merészséggel úgy is folytatható, hogy „a rímben pedig nincs érzés”, annál is inkább, mert pár mondattal előbb már előfordult egy kiazmikus szerkezet, így az olvasó mintegy fel van készítve az ilyen transzformációkra (vö. még a „művész–bűvész”, „művészet–bűvészet” típusú szójátékokkal).

43 Christoph MENKE, *i. m.*, 281–282.

44 *Die Ideologie des Ästhetischen*, 172–173.

45 Cynthia CHASE, *Giving a Face to a Name: De Man's Figures = Uő, Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore, 1986, 88.

46 Vö. J. CULLER, *Apostrophe = Uő, The Pursuit of Signs*, London, 1981, 135–154.

47 A. HAVERKAMP, *Kryptische Subjektivität = Individualität*, szerk. M. FRANK–A. HAVERKAMP, München, 1988, 379.

48 Bettine MENKE, *i. m.*, 47.

49 Cynthia CHASE, *i. m.*, 108.

50 *Die Ideologie des Ästhetischen*, 174.

51 Cynthia CHASE, *i. m.*, 101.

52 *i. m.*, 85.

„A lelke oly kihalt, üres,
mint éjjel a tükör.

Holtan világít egymaga,
a bűvös fényű kör.

Ő látta hajdan a napot,
a májusi eget.

De most belé az árvaság,
a semmi integet.

Elmegy, ki látja itt magát,
a táj is elenyész.

Övé a csönd, az éjszaka
s meghal, ki belenéz.”

A londoni Lyceum színház épülete 1878–1898 között – épületértelmezés –

A színház mint műfaj, komplex társadalmi esemény, egyike a mindennapok legfontosabb nyilvános eseményének. Nem pusztán csak egy hely, ahol előadások láthatók, de jól szervezett alkalom: a társadalom találkozásainak színtere. „A színház – a közönség elrendezésével, egyéb nyilvános helyeivel, fizikai megjelenésével, még városon belüli elhelyezésével is –, minden elemével fontos része annak a folyamatnak, amely által a közönség színházi tapasztalatát értelmezi.”¹ Ezek az elemek a színház szociális funkcióinak a szimbólumai, arról árulkodnak, hogy egy bizonyos társadalom mit gondol önmagáról és a szórakozásnak erről a fajtájáról. A színház belseje és külseje reflektál a társadalomra és önmagára a színházi folyamaton keresztül; és természetesen ezt az intézményt úgy formálják, hogy kielégítse az adott társadalom elvárásait.

A hely elrendezése a színházban és a színház körül fontos lenyomata az éppen aktuális társadalmi hierarchiának. A hasonlóságok és a különbségek a színház külső és belső szerkezetében bizonyítékként szolgálnak arról a szerepről, amelyet a színház betöltött egy korszak társadalmi életében. „Egy ilyen analízisnek nemcsak szinkronikusnak kellene lennie (figyelembe véve a kapcsolatokat az elemek között egy bizonyos időben), de diakronikusnak is (figyelembe véve az időleges változtatásokat az elemekben vagy az elemek kombinációiban).”² A nézőtér³ beosztása (az elválasztott ülés helyek, páholyok, folyosók, előterek, bejáratok... stb.) nemcsak bizonyos fizikai konstrukciót mutatnak (hogyan lehet a legtöbb embert elhelyezni a legkisebb helyen), hanem bérlőik gazdasági, politikai és szociális helyzetét és kapcsolatait is. A színház alkalmazottainak szociális hierarchiáját a színpad⁴ területének fizikai elrendezése is kifejezi. Ezeknek a helyiségeknek (öltözők, tárolóhelyiségek, Green Room... stb.) térbeli elhelyezésében kifejeződik birtokosaik szerepeinek befolyása és fontossága a színházi esemény létrehozásának folyamatában.

A következő oldalakon – London századvégi társadalmi életével összefüggésben – a londoni Lyceum színház belső és külső szerkezetét, elrendezését és díszítését szeretném tanulmányozni, abban az időszakban, amikor a színház vezetője Henry Irving volt, 1878–1898 között. A dolgozatban arra keresem a választ, hogy (1) a közönség összetételének változása hogyan befolyásolja egy épület struktúrájának, elrendezésének, díszítésének átalakítását; (2) az épület

adott tulajdonságait hogyan használhatja ki a színház vezetője színházi-kulturális koncepciójának megvalósításához.

A Lyceum térbeli helyzete a városon belül

„A londoni újjgazdag és vagyonos burzsoá rétegek egyöntetűen a város nyugati részében telepedtek le, a keleti részt hagyván a szegényeknek és a dolgozóknak, a város közepe és nyugati része kedvelt területe lett a főbb színházaknak, amelyet azóta is West Endnek hívnak.”⁵ Carlson állításai Charles Booth *Descriptive Mapjének* állításaival is igazolhatók. Eszerint a színház a felsőbb osztályok lakókörzeteinek szélén található, mely az 1880-as években a Hyde Parknál és a Regent’s Parknál végződött. Így, bár a színház mindig is a Strandtól északi irányban, a Wellington utca első telkén állott, eredetileg „a város legközpontibb részén feküdt”,⁶ s anélkül, hogy egy tapodtat mozdult volna, az 1880-as évekre a város nyugati felének legkeletibb részén találta magát, a környező kontextus változásának következtében, mivel a nyugati részek beépítése miatt „a város központja szintén nyugatabbra tolódott”.⁷ Így 1880-ra a színházat közvetlenül a középosztály középső és felső rétegeinek lakóházai vették körül, de nem esett távol sem a gazdag rétegek, sem a város kevésbé tehető, a keleti részen elhelyezkedő rétegek negyedétől. Térbeli elhelyezkedése szempontjából a Lyceum nem volt kiszolgáltatva egyetlen réteg speciális igényeinek sem, sőt ki tudta szolgálni a társadalom legszélesebb körű elvárásait is.

A színházat közvetlenül a Burleigh, az Exeter, a Wellington Street és a Strand vette körül. A Burleigh Street merőlegesen helyezkedett el a Strandre, eredetileg csak a Miner’s Hall épületéig tartott,⁸ de az 1830-as tűzvész után ez az út is elérte a Covent Garden piacot. Átmenő forgalma ellenére ez az utca volt a ház egyik legnyugodtabb része. Az utca nyugalma és viszonylagos nagysága lehetett az ok, amiért a színház hátsó részét ide építették, mely rendelkezett a szükséges térrel a színpadi ajtó körül, a színházi eszközök mozgatására. Az utca csendesége és nyugalma szintén megmagyarázza a magánpáholyok és a királynői páholy bejáratainak elhelyezését is. Így a királyi család és a felsőbb osztályok tagjai élhettek azzal a lehetőséggel, amely megengedte nekik, hogy kerüljék az érintkezést az épület más látogatóival. Az Exeter Street a színház jobb oldalánál található, párhuzamos a Stranddel és egyik vége a Wellington Streetbe torkollik. A színházat körülvevő utcák közül az Exeter a legkeskenyebb, így megközelítés szempontjából a legrosszabb. Talán ez a magyarázat, arra, hogy a színház legrosszabb helyeinek (gallery) bejárata található itt. Mindkét utcát (Burleigh és Exeter) csak a környező házak lakói és üzleteinek, éttermeinek fogyasztói használták, de ezek az utcák nem kötöttek össze zsúfolt utakat, tereket, vasútállomásokat, vagy egyéb fontos magán- vagy nyilvános épületeket. A Wellington Street, amely az Oxford Streettől, a Waterloo Bridge-en keresztül, a Strandet is keresztezve húzódott, a város déli partjáig tartott. Így lehetett a legegyszerűbben

elérni a Covent Garden piacot, a Drury Lane színházat, a Royal Opera House-t és a St. Paul's templomot déli, a Somerset House-t, a Waterloo hidat és a Waterloo pályaudvart északi irányból. A Strand kötötte össze a Cityt – London kereskedelmi és bankközpontját – és a Westminstert – a kormányzati és a királyi negyed – a tizenhetedik század óta, így ettől számítva ez az út különlegesen fontos társadalmi szerepet játszott London mindennapi életében. Sőt, a tizenhetedik század óta a Strandnek és a környező utcáknak még egy alapvető funkciója is létezett. Napközben a legfőbb kereskedelmi körzetként működött, összekötve a város keleti részét a nyugatival, a délit az északival, éjszakánként pedig mint az úgynevezett szórakoztató negyed, mely híres volt színházairól, fogadóiról, tánctermeiről és szállodáiról. Az összekötő funkció miatt mindig rengeteg ember, szekér, magán- és bérkocsi járt a színház előtt és a Strand felőli oldalon. A fenti szerepekből következően a környék sűrűn lakott és gyakran látogatott volt minden napszakban. Az állandó tömeg a Stranden és a Wellington Streeten lehetett az oka annak, hogy Irving sohasem változtatta meg a Wellington Streeti főbejáratot, és mindig hadakozott azért, hogy megtartsák a Strand felőli bejáratot is. A négy bejárat szimbolizálta, hogy Irving színháza jelen lehetett ezeknek az utcáknak, s rajtuk keresztül a negyed, mindennapi és mentális életében is.

Az utazás szempontját figyelembe véve e terület életében a legfontosabb utak szintén a Strand és a Wellington Street. Az 1880-as években „London közép-pontja gazdagon ellátott vasúti pályaudvarokkal”,⁹ ezeket a Central Underground Line kötötte össze, melynek egyik megállója a Strand nyugati felén a Charing Crossnál, másik a Temple-nél, a Strand keleti végénél volt található, mindkettő közel a színházhoz. Simmons véleménye szerint, mivel London nem rendelkezett hatalmas központi pályaudvarral, mint a nagy európai városok („hauptbahnhof”), így „az utazók általában, ha keresztülmentek Londonon, legalább egy éjszakát eltöltöttek itt”.¹⁰ Naponta emberek ezrei jöttek és mentek Londonból, maradtak egy vagy több éjszakát a fővárosban, meglátogatva a lakókat, kocsmákat, klubokat, kávézókat és a színházakat. A növekvő érdeklődés az utazás mint szabadidős program iránt, és a vasútrendszer egyszerűsége fontos kapcsolatban álltak a színházi szériaelőadások rendszerének (long-run-system) kialakulásával, jelen esetben Irving sikereivel is, a *The Bellsben*, a *Becketben*, és a *Faustban*.

London már a századfordulón (is) túlnépesedett nagyváros, hiszen több mint ötmillió lakossal rendelkezett,¹¹ s noha ez a szituáció nem mondható a legjobbnak az egyénre nézve, de tökéletes a színházi szériaelőadások számára. A Lyceum épületének földrajzi helyzete elérhetővé tette Londonból és vidékről egyaránt, magán- és bérkocsival, tömegközlekedési eszközökkel, vagy éppen gyalog. A lehetőséget biztosította a színház körüli utak tökéletes állapota, jó világítása és tömegközlekedés-rendszerének kiépítése. Tehát Henry Irving szín-

házának térbeli elhelyezkedése tökéletesnek mondható, mivel lehetőséget nyújtott arra, hogy a társadalom minden rétege elvileg minden nehézség nélkül a színház közelébe juthasson.

Az épület maga házakkal volt körülvéve minden irányban. Földszintjük és első emeletük általában üzletet vagy éttermet rejtett, felettük lakásokkal. A színház nem emelkedet ki magasságával a környező házak közül, és nem is volt független épület egy tér közepén, mint ahogy a Párizsi Operaház, ezért is volt szükséges négy kijáratának és homlokzatának az egyik legforgalmasabb helyen való elhelyezésére. Az 1830-as tűzvész után hasonló stílusban építették újjá, mint a környező házakat, de a századfordulóra, alkalmazkodva a viktoriánus társadalom megváltozott ízlésvilágához, a környező épületeket emeletekkel toldták meg, díszítőelemeiket átépítették. Kivéve a színházat. Ez megőrizte eredeti stílusát. Különleges jele csupán oszlopcsarnokának arányai, mert a Wellington Streetnek ebben a részében egyetlen magán- vagy nyilvános épületnek nem volt ilyen egyszerű homlokzata, amely csak néhány elemet tartalmazott, mégis feltűnő, mivel teljesen elütött a környező épületek együttesétől. Esténként „amint befordultunk a Strand felől a Wellington utca irányába, a Lyceum színház oszlopcsarnoka felett lévő három kokszkosár bocsátott vörös fényt a sűrűlő tömegre”.¹² Ez az effektus még több figyelmet szerzett ennek az intézménynek.

Az épület homlokzata

A tipikus tizenkilencedik századi, nyugati, burzsoá színház homlokzata „három vízszintes egységre bontható. Az első a bejáratozat és gyakran ennél többet nem is tartalmazott, a második a legimpresszívabb építészeti díszítést, amely ablakokon, íveken, oszlopokon és pilasztereken alapult, míg a harmadik sokkal egyszerűbb ablakelrendezést alkalmazott, gyakran megtoldva egy timpanonnal vagy más tetőelemmel.”¹³ Ez a hármasság alkalmazható a Lyceum homlokzatára, de lényeges különbségekkel. Szerkezete klasszikus stílusban épült, a járda szélén álló hat korinthoszi oszloppal, fölötte timpanonnal. Alatta, és ez a Carlson-féle első egység, hatalmas bejárati ajtók találhatók, amelyek a nézőtérre vezettek, kivéve a Pitet¹⁴ és a Galleryt.¹⁵

Eredetileg, 1834-ben, a későbbi főbejáratok egy része a színház épületében lévő, de teljesen önálló lakásokhoz tartoztak, amelyeket üzletként használtak. Gazdasági és mentális okai lehettek ennek az építészeti megoldásnak. A gazdasági ok az, hogy a vezetésnek mindig szüksége volt többletkiadásainak fedezésére, s a lakások bérleti díjából ez meg is történhetett. A mentális ok egy kicsit bonyolultabb. Amikor a színház 1834-ben újjáépült, a színház mint morális intézmény társadalmi státusza nem volt túl előkelő, így az építő megpróbálta eltitkolni igazi funkcióját. A tizenharmadik és a korai tizenkilencedik században a színházak hasonló homlokzatokkal rendelkeztek, mint a körülöttük lévő há-

zak, így az első Lyceum (1809) is. 1834-ben az építész már nemcsak el akarta titkolni az eredeti funkciót, azzal, hogy homlokzatát egy lakóházzal mintázta, hanem megpróbálta társadalmi státuszát is emelni azzal, hogy külsejét egy görög templomhoz tette hasonlónak. Így a színházi lakások egy korábbi folyamat relikviáiként maradtak csak meg, későbbi eltűnésük pedig arra bizonyíték, hogy mentális funkciójukat elvesztve, fölöslegessé váltak. Így az 1834-es átépítéskor alkalmazott módszerrel, a színház impozáns külsőt nyert, melyhez magasabb morális státusz csatlakozott, mint ami egy színháznak járt, mert ezáltal a Lyceum a British Museumhoz, a National Galleryhez és más nyilvános épületekhez vált hasonlónak. Ezeknek az épületeknek az általános célja az lehetett, hogy magas szintű képzésben részesítsék látogatóikat. A görög templom szerkezetét és díszítését vették mintául, annak konnotációit használva ahhoz, hogy felidézzék a klasszikus Görögországot, a klasszikus görög társadalmat, amely a késő tizennyolcadik és korai tizenkilencedik század véleménye szerint, minden tekintetben az iskolázottság és kifinomultság mintájának számított. Ez lehetett a magyarázat arra, hogy a felvilágosodás korában miért lett az általánosan elfogadott stílus a privát és nyilvános épületek számára is a klasszikus. Tehát a színház a korszak nemzeti intézményeihez hasonlított. (E konnotációt Irving is kihasználta nemzeti színházi gondolatai kapcsán.)

A Lyceum homlokzatának második egysége különbözik a Carlson-féle általános leírástól. Nincs ablak, ív vagy pilaszter, oszlopok és sima fal található itt, mindenféle dekoráció vagy szegélydíszítés nélkül. Ugyanez mondható el a harmadik egységről. Csak egy egyszerű, figurák és emblémák nélküli timpanon és egy kupola került ide. A színház nevét a „színház” szó nélkül, az ajtók fölötti keretbe vésték. A „Lyceum” szónak számos jelentése létezik, de szempontunkból kettő lehet igazán fontos: (1) 'kulturális épület (egy épület, amely előadások és koncertek szervezésével asszociálható',¹⁶ és (2) 'az a hely, ahol Arisztotelész tanított Athénban'.¹⁷ A név első interpretációja arra utal, hogy az épületet eredetileg mint koncert-, illetve előadóhelyiséget használták a tizenkilencedik század elején. A második interpretáció az iskolázással, a klasszikus világgal és a drámai műnem első teoretikusával függ össze. Az épület homlokzatának és nevének konnotációi Irving idejében is „reflektált[ak] a építők és a vezetők feltételezett »morális keresztshadjáratára«, [...] és mind emlékeztető volt a klasszikus elődökre és a tudományos igényű műveltségre”.¹⁸ Az olyan elvek, mint „morális keresztshadjárat” és „tudományos műveltség”, Irving legfontosabb színházi célkitűzései közé tartoztak. Részletesen kifejtette őket már első előadásában, amelyet az Oxfordi Egyetemen tartott.

Irving céljainak megvalósításához az épület neve és külső megjelenése tökéletes volt, mivel felépítése nem tartalmazott sem figurákat, sem emblémákat, sem semmilyen írásos jelet, amely színházra utalhatott volna, kivéve az aktuális darab plakátjait a főbejáratoknál. Így a színház külső képe eltért a korszak

színházként definiálható intézményeinek homlokzatától, melyek akkor is felismerhetők voltak mint színház, ha nem tartalmaztak semmilyen írásos jelet.²⁰ Irving átalakíthatta volna színházát – mint ahogy a belsőt át is alakíttatta háromszor –, hogy kortársai az épületet, külseje alapján, színházként azonosítsák, de nem tette, mert így ki tudta használni konnotációit saját céljainak megvalósítására. Az épület külső képe, különbözvén más nyilvános szórakoztató intézményekétől, azt szuggerálta, hogy ez egy különleges hely, egy mentális vagy pszichológiai templom, a szó klasszikus értelmében.

Épületbelső

A tizenkilencedik századi színházbelső két jól megkülönböztethető részre oszlott: a színpadra és a nézőterre. E belső terek átalakításai láthatók egy színház épületének történetében, így a Lyceumban is, mivel szerkezete természetesen átalakult a színház változó funkciója és más kulturális rendszerekkel való kapcsolata miatt.²¹ Ebben az esetben a Lyceum szerkezetének átalakításai tükrözik a társadalom kulturális rendszerének és a színházi előadás befogadói magatartásának változását.

„1878 őszén bejelentették, hogy Henry Irving veszi át a színház vezetését,”²² aki ekkorra a hetedik szezont töltötte a színháznál, s személyisége összefonódott az intézménnyel. Húszéves irányítása alatt az épületet három ízben építette át, 1878-ban, 1881-ben és 1885-ben.” „A lecke, amelyet már megtanultam, az, hogy a gyakori változtatás kívánatos elem egy színházban – olyan elem, amelyet a közönség hálással fogad.”²³ Irving első szezona után nyilatkozta ezt, 1879-ben. A „gyakori változtatás”, a nézőtéren és a színpadon egyaránt, a Lyceum egyik különlegességévé vált, de a kérdés az, hogy mi lehetett az oka annak, hogy a harmadik átalakítás után az épületet nem módosították többé Irving vezetése alatt?

Hogy megtaláljuk a választ, az épületen történő változtatásokat kell nyomon követnünk, melyhez a kiindulópont az 1878-as állapot elemzése. Így megállapíthatjuk, hogy Irving milyen elemeket vett át és mit változtatott a későbbiekben. Először az épületbelső szerkezetével kezdjük vizsgálódásainkat, majd a dekoratív elemek elemzésével folytatjuk.

A Lyceum színház 1867-ben készült alaprajza szerint a már említett két lakás található az épület mindkét oldalán. Később eredeti társadalmi konnotációjuk elvesztése, a színház megnövekedett nézőszáma és a földszint megváltozott társadalmi igényeinek következtében, földszinti helyiségeiket átalakították a Stallhoz²⁴ vezető bejáratokká, első emeleti részeit pedig a Dress Circle²⁵ szalonjához csatolták.

A főbejárat, amely három hatalmas ajtóból állott, a Wellington Streeti oszlopsor alatt, egy előcsarnokon keresztül vezetett a Dress Circle üléseihez. Az előcsarnokban volt még két másik lépcső, szimmetrikus elrendezésben, a második

emeleti ülésekhez, és két folyosó is, amelyeken keresztül a magánpáholyokhoz lehetett eljutni. Tehát a főbejáraton keresztül csak bizonyos előkelő rétegek tudták megközelíteni helyeiket, jól szeparálva a közönség többi tagjától. Így a színház helyiségeinek nagy részét kizárólagosan ezek a rétegek használták. Ez a tény arra a jelenségre hívja fel a figyelmet, hogy a Lyceum nézőterének térbeli beosztása az adott társadalom erős hierarchiáját követi. Az elkülönülés a színházjegyek árában mutatkozó különbségen alapult. A nézőtér helyei tisztán megmutatták bérlőik gazdasági helyzetét, vagyoni állapotát, társadalmi presztízsét és kapcsolatát más rétegekkel is.

Az épület bal oldalán a Pitre vezetett egy bejárat, míg az Exeter Streetről a Gallery vezető bejáratot találhatjuk. Ezeknek a helyeknek az ülései voltak a legolcsóbbak, így közönségük a dolgozókból és az alsó középosztályból állott. Egy szalont csatoltak ezekhez a helyiségekhez, így bérlőik szociális cselekvése csak ezekre a helyekre korlátozódott. Izolációjuk teljes volt a ház, azaz az adott közösség többi részétől. Aktivitásuk nem állt másból, mint az előadás és az előkelőbb helyek gazdagabb bérlőinek szemléléséből, hiszen a színház volt majdnem az egyetlen hely, ahol a társadalom minden rétege láthatta egymást, anélkül, hogy bármilyen fizikai kontaktust létesítettek volna egymással. Az 1867-es nézőtér beosztásában tükröződik ez a társadalmi állapot. A nézőtér formája ekkor majdnem teljesen kör alakú, mely a nézőtérből és csak a színpad kis részéből, az úgynevezett előszínpadból állott. Csak néhány páholy, emeleti ülés és a Pit nézett közvetlenül a színpadra, legtöbbjük azonban a nézőtér másik oldalával volt szemben. Így a társasági élet szempontjából kiemelt helyek a nézőtérről is jól látható helyek lettek, azaz a páholyok és az első és második emeleti ülések, amelyek megegyeztek az előkelő rétegek elhelyezkedésével. Ezeknek a helyeknek a bérlői jól láthattak és egyszerre jól is látszhattak, ezért az előadás és a társasági élet egyaránt a ház fő nevezetességének számított. A világítási rendszer sem engedte meg a sötét nézőtér és a világos színpad elhatárolódását, mint napjainkban, így az egész előadás ideje komplett társadalmi eseményként játszódhatott le, jobbra a nézőtérre, és kevésbé az egyéb nyilvános helyeken. Ezek a mindennapos társadalmi események a nézőtérre így négy vagy öt órát tartottak, s ez lehetett az oka annak, amiért az előterek, folyosók, lépcsőházak kisebbek 1867-ben, mint 1885-ben, a harmadik átalakítás után.

A Burleigh utcai különbejárat vezetett a királynő páholyához és a magánpáholyokhoz. A királyi család és az arisztokrácia tagjai ugyanarról az oldalról közelítették meg a színházat, mint a színészek. A gyakorlati ok az lehetett, hogy a háznak ez a fele volt a legnyugodtabb, de még elég nagy ahhoz, hogy a járművek elférjenek. Az arisztokrácia tagjai így védve voltak mindenféle inzultustól. Ez a jelenség azonban azt is szimbolizálja, hogy: nézni az előadást és az arisztokráciának a tagjait, azonos attrakciónak számított. A Lyceumban a ki-

rállyó páholya megőrizte térbeli pozícióját 1834-től 1889-ig. Amikor a színház épült, egy előszínpad (apron) létezett a zenekari árok és a színpad között. A világításrendszer és a színészi játék konvencióinak következtében a színészek félkör alakban játszottak ezen a keskeny helyen. A színpad hátsó része majdnem sötét, a díszlet funkciója csupán az, hogy általánosan jelezte az aktuális történet helyszínét. Így a színészek és a nézők ugyanabban a térben helyezkedtek el, s a királynő ült fizikailag a legközelebb az előszínpadhoz, és páholya a legjobb hely volt a színházban ahhoz, hogy hallja és lássa a színészeket. „A század második felében a »doboz-színpad« bevezetésével az előadók teljesen integrálódtak a scenikai képbe”,²⁶ így a színpad hátsó része és szélei egyenlő mértékben váltak hangsúlyossá. Ezzel egy időben, az úgynevezett „képkeret” (picture frame) bevezetésével, az előszínpad eltűnt, s ez azt is jelentette, hogy a színészek-nézők térbeli helyzete is megváltozott. A színészek így már a „képkeret” mögött játszottak, tehát nem ugyanabban a fizikai térben, mint a nézők. A két tér különválásával az előadás befogadása (lásd később) és a királynői páholy jelentése is megváltozott. Többé a királynő páholya már nem a legjobb hely, hiszen onnan már csak a színpad egyik felét lehetett látni. Az angol királynői és a magánpáholyoknak az 1880-as évekre már csak reprezentatív funkciójuk maradt, mint „a proscénium dekoráció kiterjesztései”,²⁷ hiszen ezeket a helyeket mindig is az arisztokráciával és a gazdagsággal definiálták. Ennek a funkciónak a továbbélése és az eredeti konnotációknak a későbbi bérlőkre való átruházhatósága védte meg ezeket a helyeket a teljes eltűnéstől. A legjobb helyek azonban 1880-as évekre a színpaddal szemben kaptak helyet: a Stalls, a Dress Circle és az Upper Circle.²⁸ A királynő pozíciójából ekkorra vagy csak a színpadot, vagy csak a nézőteret lehetett látni, míg a nézőtér legnagyobb részéből, egyszerre, az előadást és a királynőt is, hiszen ugyanabban az irányban voltak. Ez a reprezentatív funkció a színházban tökéletesen elárulta a királynő és a királyság intézményének szerepét az akkori (valóságban) Egyesült Királyságban. Ezek az intézmények együtt az egyik legfontosabb szimbólumként éltek, minden definiálható gazdasági és politikai erő nélkül. A kontinens azon országaiban, ahol a királyság intézménye erős hatalommal bírt (Németország, Oroszország, Olaszország, Osztrák–Magyar Monarchia), a nemzeti intézményekben (Nemzeti Színház, Nemzeti Operaház) a királyi páholy szemben a színpaddal, az első emeleten volt található, körülveve más privát páholyokkal. A főpáholytól való távolság szimbolizálta a színházban a politikai és gazdasági távolságot a társadalom legerősebb elemétől. Az egész előadás és a nézőtér szerkezete ebből a központi perspektívából készült, így a királyi páholy helyei voltak a legjobbak, ahonnan a legtökéletesebben lehetett élvezni az előadást. Ebből a pozícióból az uralkodó láthatta az előadást és a nézőközönséget egyaránt, mert mindkettő előtte foglalt helyet. Ez szimbolizálta, hogy az uralkodó pillantása mindig az alattvalóin nyugodott, a színházban is és a valóságban is. A királyt politikai és gazdasági ereje

predesztinálta vezető szerepre ezekben a társadalmakban, melynek egyik kifejeződése, hogy neki ajánlották a legjobb helyeket a színházban. Politikai és gazdasági ereje abban is megmutatkozott, hogy ezeket az intézményeket még pénzügyileg is támogatta. A Lyceumot az 1840-es években anyagilag nem támogatta az uralkodó, de a színházi törvények miatt – amelyek Londonban csak két olyan játékhelyet engedtek, ahol komoly darabokat lehetett játszani –, a színháznak szüksége volt az uralkodó befolyására és támogatására. A színház neve ekkor Royal Lyceum Theatre, és a királynői befolyás és védelem szimbólumát (Royal Arms) a proscénium ív fölé festették. Az 1880-as években a királyi család megjelenése különleges alkalom, amely emelte a ház eleganciáját a társasági körökben, de a színháznak sem gazdasági, sem politikai, sem kultúrpolitikai kapcsolata nem függött szimbolikus vagy valóságos jelenlétüktől. Így a nézőtér beosztását sem személyeik fontossága határozta meg, hiszen a színházat anyagilag legnagyobb részben a Stalls, a Dress és az Upper Circle, valamint a Pit közönsége támogatta. A színház mindennapi működését rájuk építette, melynek következtében a nézőtér legkényelmesebb helyeit, a legjobb kilátással a színpadra, nekik ajánlották. Ez a változás lehetett a legfontosabb, melynek eredménye a nézőtér formájának, bejáratainak és ülőhelyeinek megváltoztatása lett.

1867-ben a színpad jobb oldalára a díszlettárolókat telepítették. Ezzel szemben nyílt a négy színészöltöző. A társulat minden tagja ezekben a helyiségekben készülődött az előadásra, s ekkor még nem volt külön rész az úgynevezett sztárok számára, mint ahogy a későbbiekben lett. A társasági érintkezés központja, ahol a közönség befolyásosabb tagjai a színészekkel előadás előtt, alatt és közben találkozhattak, az úgynevezett Green Room volt. Ez egyfajta szalonként szolgált, a magánöltözők hiánya miatt.

Irving első szezonya előtt, 1878-ban, „színház belső részeit szépen felújították, az egyetlen változtatás az volt, hogy új színrendszert alkalmaztak”.²⁹ A színház ezelőtt az 1840-es években lett renoválva, de már „a kortársak is úgy emlékeztek a Madame Vestris-féle³⁰ dekorációra, mint egy öreg Wedgwood süteményre, s már az első szeton után általánosan úgy tekintettek rá, mint hibára, amely nem színházhoz illt”.³¹ Ez a túldíszített hely mókusaival, gyümölcseivel és madaraival talán összhangba hozható Madame Vestris pantomimjaival és extravaganciáival, de abszolút mértékben elfogadhatatlan volt az új direktor számára, mivel teljes ellentmondásban álltak céljaival. Az első, bár időleges lépést az eredeti színek átfestése jelentette divatosabbra, komolyabbra és ünnepélyesebbre, mely zsályazöldből és tengerkékből állott. Irvingnek valószínűleg pénz és idő hiányában nem futotta radikálisabb változtatásra, mivel új társulatot és színpadi személyzetet is kellett szerződtetnie. Az épület felújítása az új irányításnak az előzőtől való elhatárolódását is szimbolizálta.

Három évvel később, 1881 végén, a színházat a nézőtér szerkezeti átépítése miatt öt hónapra bezárták. Az átalakítások a nyilvános helyeket kényelmesebb-

bekké és nagyobbakká tették, így egy széles és új előcsarnok, lépcsőház és előtér épült. A helyek számát hetvennel növelték a Dress Circle-ön és kétszázal a Piten. Egyidejűleg a színpad láthatóságát is jobbá tették, azzal, hogy megnagyobbították a Gallery és a proscénium ívét, és azzal, hogy a nézőtér kettős oszlopait egyesekre cserélték. Ezeknek a fejlesztéseknek két fő oka lehetett. (1) A vezetésnek, mivel a Lyceum – magánszínház lévén – nem számíthatott semmilyen állami, királyi szubvencióra, szüksége volt bevételeinek növelésére. Az ebből származó profitból tudta fizetni a műsoron lévő előadás költségeit, az alkalmazottak bérét, és a következő előadásokba is investált. „Azért, hogy pénzt tudjanak szerezni, pénzt kellett költeni a helyekre és a komfortra, (így) a tizenkilencedik századi patrónusok friss, fűtött levegőt kaptak, és kényelmesen ülhettek, távol a huzattól, esőtől és nyirkosságtól.”³² Ez azt mutatja, hogy a század végén a színház, hasonlóan a mindennapi élet más területeihez, egy jól szervezett, szabadversenyessé, burzsoá vállalkozássá vált, annak minden előnyével és hátrányával. Ezzel egy időben azonban nem vesztette el művészeti funkcióját sem: a közönség és a vezetés számára is üzlet és művészet volt egyszerre. (2) Összefüggésben a fenti elvekkkel, a vezetésnek növelnie kellett a színpad láthatóságát a ház minden irányából. Mindenki, aki képes volt megfizetni ezt a fajta szórakozást, egyúttal megvásárolta a jogot, hogy ugyanazt az árut kapja. Ez a folyamat szimbolizálja a színház liberalizációját és kommercializálódását. Azt is jelenti azonban, hogy a felvonások ideje alatt legfontosabb elemmé a színházi előadás vált, nem pedig a társadalmi szereplés. Következésképpen a nézőtér formája körről ellipszisére változott, és a képkeret (picture frame) bevezetésével a nézőtér térbelileg elválasztódott a színpadtól. Így a nézőtér és a színpad közötti interakciónak az iránya is megváltozott. Azok a helyek váltak a legértékesebbekké, amelyeknek közvetlen kilátása nyílt a színpadra, mert a nézőtérén mindenki tanúja akart lenni az előadásnak. Így a színpadnak is át kellett alakulnia, hogy kielégítse a közönség effajta érdeklődését.

A másik következménye ennek a folyamatnak az lett, hogy a színész társadalmi státusza is növekedett, mert ők váltak a ház fő látványosságává. Ez a státusznövekedés a színpadi terület térbeli elosztásában is megmutatkozott, mivel Irving ekkor kapott saját öltözőt,³³ s ezáltal térbelileg is elkülönült a társulattól. A nyilvános társadalmi elismerés Irving lovaggá ütésének szándékában mutatkozott meg, mely ekkor még udvarias visszautasításra talált.³⁴

Az előbb említett változások miatt a társadalmi esemény a szünetekben kapott nagyobb jelentőséget, ezért a nyilvános helyeket megnagyobbították, és a szünetek is hosszabbak lettek, mint az 1860-as években. A hosszabb szüneteknek még egy oka lehetett, mégpedig az az „elv, amely szerint megfelelő díszlet és jelmez szükséges minden darabhoz”,³⁵ jelenethez, hiszen a közönséget le kellett kötni a felvonások idejére, s ehhez látványos elemeket használtak. Így a

színházi személyzetnek több időre volt szüksége ahhoz, hogy a díszleteket és a jelmezeket cseréljék.

A Pit átalakítása is a fenti okokkal volt összefüggésben. 1840–1880 között a Pit csak egy részből állt, mely a zenekari ároktól a Dress Circle-ig tartott. A második átalakításkor azonban a Pitet kettéosztották. Meghagyták az eredeti egy részét, és új helyiséget nyitottak, olcsó helyekkel a Dress Circle alatt, minden más helyiséghez vezető átjáró nélkül. Az új Pit bejárata is ugyanarra az utcára nyílt, mint előtte. Az eredeti Pitből pedig egy új, divatos részt alakítottak ki, a Stallst, kényelmes, kárpitozott széksorokkal, melyeket a főbejáraton keresztül lehetett elérni, a Dress és az Upper Circle nézőinek bejárataival együtt. A Pit redukált nézőszáma és az új Stalls helyek miatt, a nézőtér társadalmi összetétele megváltozott. A nézők nagyobb része a felső és a felső középosztályból állott.

A harmadik átalakítás céljai megegyeztek az előzőkkel. Ismét növelték a bevételeket a helyek és a kényelem kiterjesztésével és a kilátás javításával, még az addig nem szeretett helyeknél is. A színházat újrarenoválták, és rekonstruálták a színpad mögötti területeket. Az első dekoráció (1878) csak egy új színrendszert adoptált, de érintetlenül hagyta a díszítéseket, míg 1885-ben egy teljesen új dekorációt vezettek be.³⁶ Ez az új szisztéma két különleges célt szolgált: (1) tegye fizikai értelemben elfogadott és vágyott területté ezt az intézményt, (2) körvonalazza a színház mentális céljait is.

(1) A nézőtér és a nyilvános helyek gazdag díszítése természetes élettere volt az arisztokráciának és a gazdag burzsoáziának, mert ők megengedhették maguknak ezt a gazdagságot magántulajdonaikban is. Házaikat, villáikat és lakásaikat a korszakban divatos XIV. Lajos és az olasz reneszánsz módján festették és bútorozták. Így ez a stílus lett az elvárt modellje egy olyan nyilvános intézménynek, mint például egy színház, belső dekorációjának, ha a vezetés azt akarta, hogy a divatot, ízlést és társasági életet meghatározó rétegek látogassák a színházát. Azok számára, akik nem tartoztak a felsőbb osztályokba, a színház díszítésének gazdagsága „lehetőséget nyújtott, hogy rövid időre részt vegyenek a világ magas kultúrájában, amelyet a valóságban gazdasági helyzetük nem engedett meg nekik”.³⁷

(2) A mennyezet arcképei kifejezték a legfontosabb metafizikai célt, hogy a vezetés megpróbálta összekötni színházát a századokkal előbb létezett klasszikus színházzal. Homéroszt kivéve, mindegyik figura görög, illetve római színdarabíró volt, s őt pedig úgy ismerték, mint a klasszikus irodalom és művészetek „apját”. Ez a szimbólumrendszer utalhatott azokra az elvekre, amelyeket a színház vezetője közösnek érzett elődeivel, és arra is, hogy szeretné elérni ugyanazt a művészi, színházi és morális minőséget, mint példaképei.

A harmadik átalakításkor a királyság intézményének emblémáját (Royal Arms) eltávolították a proszcéniumnyílásról. Eredetileg ezt, mint az új dekorációs séma részét, Madame Vestris és Charles Mathews számára készítették, akik

Viktória királynő kedvenc színészei voltak az 1840-es években, mikor a királynő még látogatta a színházakat. Így a királyság intézménye a Royal Arms emblémájával és a királynő személyes jelenlétével szimbolikusan kiterjesztette befolyását és patronáló erejét a Lyceum színház színpadára. 1885-ben, a királyi szimbólumok helyére egy fiúcsoportot festettek, „emblematicusan megszemélyesítve a tánc, a zene, és a színészet funkcióit”.³⁸ Ez egyrészt annak a ténynek lehetett a következménye, hogy Viktória királynő sohasem lépte át színház küszöbét uralkodásának utolsó negyven évében, miután 1861-ben édesanyja és férje is meghalt.³⁹ Másrészt pedig annak, hogy az 1843-as színházi törvény megszüntette a színházak monopóliumát, tehát már mindenki mindenfajta színházat nyithatott és üzemeltethetett. Lord Chamberlain engedélyével. Így 1885-ben már a színházat nem határozta meg és nem is védte meg az uralkodó szimbolikus vagy valóságos jelenléte, annak ellenére, hogy a királyi pár, a walesi herceg és felesége sűrűn látogatta. A színház saját szempontjai alapján határozta meg önmagát. Egy fiúcsoportot választott öndefiníciójának emblémájaként, különböző elemeit megszemélyesítve az intézménynek. Így ezek a jelek a színpad helyett állhattak, annak funkciójáról beszélve, reneszánsz mitológikus falfestmények formájában.

Végül a harmadik átalakításnál a belső és a külső átalakítás elvei találkoztak. Bár a reneszánsz belső dekoráció gazdagsága és a klasszikus külső dekoráció egyszerűsége azt a benyomást is kelthette, hogy ellentmondás van közöttük, de emblematikusan és mentálisan mindkettő ugyanazt az elvet szolgálta, mégpedig, hogy ezt az épületet azért alakították így át, hogy kiemeljék azt, hogy ez egy különleges hely. Így az előadások időtartamára a nézők is részesezhetek a klasszikus világ konnotációiból, tehát képletesen a klasszikus társadalom akkori jelentéseiből származó előnyök részeseivé válhattak. Így, ha a Lyceum a klasszikus kort és színházat idézte fel, nézői a klasszikus társadalmak polgárait.

A Lyceum színpadának átalakítása szükségszerű következménye a nézők megváltozott előadásbefogadási magatartásának. A színház fő eseményévé maga az előadás lépett, ezért majdnem az egész nézőtér a színpaddal került szembe, és a jegyek árai is a színpadtól lévő távolságtól és a színpadra nyíló kilátástól függtek. A színpad területe elhatárolódott a nézőtértől a proscéniummal, de Irving „egyik legjelentősebb változtatása a Lyceumon az volt, hogy a jeleneteket egy fekete »ál-proscéniummal« keretezte, és a színpadi akció izolációjának betetőzéséül a nézőteret elsötétítette”.⁴¹ Így a nézők passzív tanúi lettek egy titkos „másik világnak”. A vezetés újramodellezte a színpadot, azért, hogy képes legyen kielégíteni ezeket az igényeket. A rekonstrukció már 1881-ben megkezdődött, mikor a színpad alatti, fél évszázad szemetével telített,⁴² nagy pincéket kitisztították. Az átalakítás 1885-ben folytatódott a tető megemelésével, melynek az lett a következménye, hogy „a díszleteket ki tudták emelni a nézők szeme elől, (így) a színpadmester területének működése nem találkozott a néző látó-

mezejével, de még gondolatával sem”.⁴³ Ezek után a színpadi rendezés már a színpad alatti és feletti részeket is használni tudta ahhoz, hogy különböző gépek segítségével a díszleteket és a színészeket sülyessze, vagy éppen emelje. Ezek voltak azok a nagyon fontos fizikai alapok, amelyek lehetőséget adtak a Lyceumban a historizáló stílusú díszletek és illuzionisztikus színpadi effektusok létrehozatalához.

A Lyceum épületében mindenhol a legmodernebb technikai találmányokat vezették be, a színpadi világítási rendszer kivételével.⁴⁴ Irving nem használta az elektromos fény adta lehetőségeket, mert ez megtörte volna különleges színpadi effektusait azzal, hogy felfedi a különbséget a kétdimenziós, festett díszletek és a háromdimenziós színpadi kellékek között. A gázvilágításnak még egy fantasztikus előnye létezett, amint azt „W. Bridges-Adams, végül is újra felfedezte: »hogy gáz rivaldavilágítás használatával, a színész a meleg levegő felfoghatatlan vibrálásán keresztül látható, amely mágiakusságot kölcsönöz neki, és az elektromos ívfénynek nincs az a lágy csillogása, mint a gázfénynek.«.”⁴⁵ Irving kihasználta a gázvilágításnak ezeket a tulajdonságait, amelyek misztikus-ságot kölcsönöztek színpadon megformált szerepeinek. A fények illetően használata is arra enged következtetni, hogy Irving színházi koncepciójához tudatosan választotta ki az eszközöket.

Így 1885 végére, a színpad területét is átalakították egy olyan helyé, ahol különleges színpadi képeket lehetett készíteni kettős képkeretben, a nézők illúziójának megtörése nélkül. A nézőteret is rekonstruálták a nézőközönség megváltozott befogadói ízlése és komfortigénye szerint. Következésképpen „1886 januárjában W. H. Hudson a *Dramatic Review*ban jelentette, hogy olyan férfiakat és nőket láthattak a nézőtéren, akik pár évvel ezelőtt sokkos állapotba kerültek volna arra a gondolatra, hogyha színházban látják őket”.⁴⁶ Ez pedig részben annak az eredménye lehetett, hogy Irving az olcsóbb helyek számát csökkentette, részben pedig annak, hogy bevezetett „egy reformot, amely a Pit és a Gallery helyeinek előrefoglalására vonatkozott, mellyel a színházlátogatók nagy aránya azonnal ki volt zárva a színházból”.⁴⁷ Ez volt az utolsó állomása annak a folyamatnak, amely a Pit kettéosztásával és a kényelmes helyek bővítésével kezdődött. A harmadik átalakítás végére a Lyceum színház közönségének nagy része az „elegáns, jó hírű, arisztokratikus és felső középosztálybeli nézőkből került ki”.⁴⁸ Közvetlenül az átalakítás után a *Faust* bemutatóján az új színházban,⁴⁹ Percy Fitzgerald jelentése szerint egy peer volt látható a Galleryn, és több mint elégedett volt helyével.⁵⁰

1885 végére sikerült összeegyeztetni a divatos társadalmi igényeket az Irving színházi koncepciójának megvalósításához szükséges fizikai körülményekkel. A társadalom is elfogadta ezt a helyet, ahol egyedülálló „mozgó-képeket” láthatott, különleges körülmények között mind a nézőtéren, mind a színpadon, és ahol társasági életet is folytathatott az esték hátralevő részében. Ezek lehettek

azok az okok, (1) amiért a Lyceum belső és külső szerkezetét nem alakították át többet Irving vezetése alatt, (2) és amiért Irving *Faust*-előadása a legnagyobb anyagi sikere, színpadi és művészi újításainak összefoglalása lett.⁵¹ Irving színházépületének elemzéséből az is következik, (a) hogy a színház mint művészeti forma, egyúttal társadalmi cselekvés is, és így más, társadalmi, szociális célokat is ki kell elégítenie a művészetieken kívül; (b) hogy egy színház vezetőjének, alkalmazkodva a közönség igényeihez, színházi koncepciója megvalósítása során tudatosan kell megválasztania nemcsak partnereit, de eszközeit is, az épület díszítésétől kezdve egészen a színház működtetéséhez szükséges feltételekig.

1 „The entire theatre, its audience arrangements, its other public places, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.” Marvin CARLSON, *Places of Performance*, Ithaca and London 1989, 9.

2 „such analysis should be not only synchronic (considering the relationship between elements at a particular time), but also diachronic (considering temporal changes in elements or in combinations of elements).” M. CARLSON, *i. m.*, 90.

3 A nézőtér kifejezés ebben az értelemben nemcsak a konkrét nézőtér, de a színházi esemény alatt a nézők által használatos összes helyiség.

4 A színpad kifejezést a közönség által hivatalosan nem látogatható részekre értem.

5 M. CARLSON, *i. m.*, 87.

6 *The Mirror*, Szombat, 1834. augusztus 2.

7 *Descriptive map of London poverty*, London, 1889; by Charles BOOTH (1984).

8 *John Tallis's London Street Views 1838–1840*, London, 1969, 74–75.

9 „The centre of London was enriched by series of terminal stations.” Jack SIMMONS, „The Power of the Railway” *The Victorian City*, ed. by H. J. DYOS and Michael WOLFF, London, 1978, 280.

10 „travellers generally chose, if they were passing through London, to stay at least a night there.” J. SIMMONS, *i. m.*, 280.

11 20.5 percentage (5,634 in thousands) of the total population of England lived in 1891, in London. P. J. WALLER, *Town, City and Nation; England 1850–1914*, Oxford, New York, 1983, 25.

12 „as we turn out of the Strand up Wellington Street the three braziers over the portico of the Lyceum Theatre throw ruddy gleams over the surging crowds.” J. H. BOOTH, *Lyceum Theatre Building File*, Theatre Museum, London.

13 „It is normally divided into three horizontal units, the lowest containing entrances, and often little else, the second containing the most impressive architectural elaboration, based upon windows, arches, columns, and pilasters, and the third offering much more modest fenestration, often topped by a pediment or other roof element.” M. CARLSON, *i. m.*, 118.

14 Az angol színházak *pit* kifejezése a földszintet jelentette. Azért használok mégis az angol szót, mert később a *pit* átalakítását a magyar terminológiával, kifejezés hiányában, nem tudom megfelelően érzékeltetni. A kétféle terminológia összezavarodásának elkerülése végett, a továbbiakban az angol kifejezéseket használok.

15 Az angol színházak legfelső emelete, általában padokkal bútorozott helyei a szegényebb rétegekkel asszociálhatók.

16 „a literary institution; (a building of an) association for organising lectures, concerts.” *Oxford Advanced Dictionary* ed. by A. S. HORNBY, Oxford, 1992, 113.

17 ORSZÁGH László, *Angol–Magyar Szótár*, Bp., 1990, 1123.

18 „reflected the supposed ‘moral crusade’ of the developers and managers [...] were all suggestive of all classical precedent and scholarly erudition.” Hugh MAGUIRE, *C. J. Phipps and the Nineteenth Century Theatre Architecture*, PhD Thesis, London, 1990, 35.

19 „A színház, mint egész, sohasem süllyedhet az általános morális szint alá, s ez igazabb most, mint valaha. [...] A színpad többé nem kiterjesztése az udvari életnek, de a tanult emberek tulajdona. Ki kell hogy elégítse vagy sóvárogva elhagyatottá kell tennie őket. [...] A színpad úgy tűnik felemelő, s nem lealacsonyító befolyással van a nemzeti morálra.” („The theatre, as a whole, is never below the average moral sense of the time: and this is truer now than ever it was before. [...] The stage is no longer a mere appendage of court life, but the property of the educated people. It has to satisfy them or pine in neglect. [...] The stage is now seen to be an elevating instead of a lowering influence on national morality.”) H. IRVING, *i. m.*, 7, 9, 15.

20 „In facade theatres of the late eighteenth and early nineteenth century, the middle unit was almost invariably the most ornate, making the strongest architectural statement... In London, Paris, ...these arrangements were so common as to identify the building possessing them, ...as a theatre, even if it possessed no external sign. The two most common arrangements for this place were a colonnade, a row of ornate windows, or a combination of the two, usually three arched windows and four columns.” M. CARLSON, *i. m.*, 119.

21 „naturally changed according to changing ideas about the function of theatre and its relationship to other cultural system.” Uo., 130.

22 „In the autumn of 1878, it was announced that Henry Irving had assumed the management of the Lyceum.” A. E. WILSON, *The Lyceum*, London, 1952, 111.

23 „The lesson that I have learned is that frequent change in a theatre is a diserable element – an element gratefully accepted by the public.” Austin BRERETON, *The Life of Henry Irving*, London, 1908, vol. 1, 287.

24 Az angol színházaknak a Pitből átalakított, a színpadhoz közel eső része, amely kényelmes széksorokkal volt ellátva.

25 Az angol színházak első emeleti elegáns ülésői.

26 „In the second half of the century with the introduction of ‘box-sets’ performers became fully integrated into the scenic picture.” George TAYLOR, *Players and Performances in the Victorian Theatre*, Manchester, 1989, 47.

27 „only an extension of the proscenium decoration.” Donald C. MULLIN, *The Development of the Playhouse*, Berkeley and Los Angeles, 1970, 139–140.

28 Az angol színházak második emeleti, a Dress Circle felett lévő ülésői.

29 „the interior of the theatre had been attractively renovated, the only alteration was the system of colour adopted.” A. E. WILSON, *i. m.*, 111–112.

30 Madame Vestris férjével, Charles James Mathewsszal, a színház bérlője volt az 1840-es években.

31 „the contemporaries remembered the style of Madame Vestris’s decoration as an old Wedgwood bisque, it was out of place in the theatre, and before the first season, it was universally acknowledged to be a mistake.” A. BRERETON, *i. m.*, vol. 2, 83.

32 Donald C. MULLIN, *i. m.*, 135.

33 A. E. WILSON, *i. m.*, 119.

34 George ROWELL, *Queen Victoria Goes to the Theatre*, London, 1978, 112.

35 G. ROWELL, *Theatre in the Age of Irving*, Oxford, 1981, 37.

36 „There was now introduced an Italian scheme of decoration of the period in which Raphael the beautiful Loggia of Vatican; the paintings being executed by hand on a flat ground, panelled in with massive mouldings. It was from the Vatican Loggia, from the Cloister of the Monastery of St. Paolo at Parma, from the Mazzini Palace, and from the Villa Madama at Rome, that the forms of ornaments were... adapted. [...] In accord with the box-fronts, the circular ceiling was in Raphaelesque taste, and had division each containing a medallion, the subjects severally being Homer, Sophokles, Aristophanes, Meander, Euripides, Plautus, Aeschylus, and Terentius. [...] Over the proscenium arch were groups of boys, emblematically, personifying, on a background of blue sky and fleecy clouds, the various function of acting, music and dancing.” A. BRERETON, *i. m.*, 83–85.

37 M. CARLSON, *i. m.*, 191.

38 „emblematically, personifying the various functions of acting, music and dancing.” A. BRERETON, *i. m.*, 85.

39 George ROWELL, *Queen Victoria Goes to the Theatre*, London, 1978, 9.

40 Uo., 96.

41 G. ROWELL, *Theatre in the Age of Irving*, Oxford, 1981, 38.

42 Percy FITZGERALD, *Henry Irving*, London, 1905, 180.

43 „by twenty feet, by which improvement the scenery could be taken out of sight of the audience (so that) the stage manager’s sphere of operations, does not come within view or even thought of the public.” A. BRERETON, *i. m.*, 83.

44 G. ROWELL, *i. m.*, 39.

45 Uo.

46 H. MAGIURE, *i. m.*, 40.

47 A. BRERETON, *i. m.*, vol. 2, 72.

48 William WEAVER, *Duse, a biography*, London, 1984, 105.

49 GOETHE, *Faust* (bem.: 1885. december 19.)

50 A. E. WILSON, *i. m.*, 127.

51 Uo.

Szintézis nélküli évek

Nyelv, elbeszélés és világgép a harmincas évek epikájában
(Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő)

Jó ideig a szegedi egyetemet lehetett a magyar irodalomelméleti gondolkodás igen színvonalas műhelyének tekinteni, az elmúlt évek történései viszont Pécsre irányítják a figyelmet, ahol Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő szerkesztésében immár a második tematikus összeállítás jelenik meg. Mindkettő XX. századi irodalmunk paradigmaváltásáról szól. Az első kötet nem kevesebbet vett célba, mint a magyar líratörténet időrendjének, értékrendjének, de legalábbis térképének átrajzolását. Az 1920-as évek végére datált másodmodernséget, Szabó Lőrinc és József Attila költészetét állították a középpontba. A modernség első hullámánál (a Nyugat első nemzedékénél) és az avantgarde-nál is nagyobb jelentőséget tulajdonítottak ennek a folyamatnak, amennyiben közvetlenül készítette elő a XX. század második felének költészettörténeti vívmányait, mint (Kabdebó Lóránt fogalmazása szerint) „az önértelmezést körülbeszélésben megvalósító, önmagát valamely másikkal valamiről folytatott beszéddel kifejező dialektikus poétikai paradigma” (117). Ezt a kötetet („*de nem felelnek, úgy felelnek*” *A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, JPTE Irodalomtudományi Füzetek, szerk. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő, Pécs, 1992) most a harmincas évek epikájának szentelt tanulmánygyűjtemény követi. Hasonló módon nagy súlyú, igényes tanulmányok ezek is, hozadékuk azonban többarcú, egyszerű formulára nehezebben redukálható. Amannak köszönhetően meglehetősen világossá vált, hogy míg az ötvenes–hatvanas évek irodalomszemlélete számára Adyék, a Nyugat első nemzedéke volt a megújuló magyar irodalom kulcsa, s míg a hetvenes–nyolcvanas évekre (nem utolsósorban Bori Imre nyomán) az avantgarde-től, Kassáktól kezdték számítani az igazán eleven, modern irodalom történetét, addig ezen legújabb koncepció még egy évtizeddel „halasztja el”, és (persze) más indoklással látja el a „nagy fordulat”-ot, amikor is Szabó Lőrinchez, József Attilához, a modernség második hullámához köti.

A mostani kötet az epikus műfajok olyan tág sokféleségével kénytelen szembenézni, hogy valóban „szintézis nélküli évek”-nek kell láttatnia a harmincas éveket. Az epikai műfajok szinte burjánozni kezdenek, s emellett meglehetősen eltérnek az európai normáktól. Ez, természetesen, általános jelensége irodalmunk fejlődésének, s a műfajok „absztrakt”, „nemzetközi” története is csak úgy volt elképzelhető, hogy egyes nemzeti irodalmak speciális és egymástól igencsak elütő műfaji variánsait egymásra vonatkoztatták (Fowler: *Kind's of Literature*).

Magyar és európai műfajok megfeleltetésének nehézségeit figyelemre méltó módon emeli ki Szegegy-Maszák Mihály: „Magyar s nem magyar regények összehasonlításakor nem szabad azt hinnünk, hogy létezik a huszadik századi prózának olyan kánonja, amelyhez a magyar műveket viszonyítani kell. A kortudat megfelelő megnyilvánulásait, az érvényes formateremtést nem lehet vonalszerű képződménynek tartani, hiszen időben változó, szüntelenül átértékelendő hagyományról van szó. Az egyes nemzeti irodalmak értékei részben olyan kulturális örökségtől függenek, amelyek elválaszthatatlanok az egyes nyelvektől” (35). Az irodalomtörténetében is a sematizált európai irodalomfejlődést speciális körülmények közt módosító „nemzeti paradigmá”-ra ügyelő Kulcsár Szabó Ernő szintén kiemeli: „Figyelmeztető lehet a nagy modellek elővigyázatlan kialakítása szempontjából, hogy a legújabb – Friedrich és Paul Hoffmann utáni – lírakutatás is hangsúlyozni kezdte a nemzeti irodalmak önelvű fejlődésének elhanyagolt értelmezését” (43). Különösképpen áll ez a harmincas évek prózaepikájára, amikor is nemcsak a Herczegh-, vagy Tamási Áron-, vagy Füst Milán-, vagy Kodolányi-féle regényváltozat európai ekvivalensét volna nehéz megtalálni, de (s erről több tanulmányban is szó esik) az európai regényfejlődést tudatosan figyelő-követő Németh László vagy Szentkuthy Miklós esetében is.

Szegegy-Maszák Mihály alapvető tanulmányával indul a kötet: *Felmagasztosítás és tönkretétel: a nyelv a két háború közötti regényben*. Kiinduló tézise az, hogy „csönd és végtelenségig bonyolított, egyszersmind önmagát szüntelenül megkérdőjelező nyelv. Ez a két eszmény irányította a két háború közötti időszak regényíróit Nyugat-Európában és Amerikában” (14). A *Prae*, a *Gyász*, a *Fellegjárás*, a *Feleségem története*, s a kor más regényei szembesülnek ezzel a háttérrel, több eltérést, mint egyezést mutatva. Kulcsár Szabó Ernő azt bizonyítja (*Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*), hogy a prózaepikában is a harmincas évekre tehető a korszakváltás, akár csak a lírában. Az avantgarde ugyanis – mondja – „csak annyit változtatott a klasszikus modernség kérdésvonalain, hogy radikálisan visszafordította őket. Anélkül azonban, hogy kilépett volna az esztétista modernség létesítette kérdőhorizontból” (42). Korábbi írásaival összhangban egészen új nézőpontból vizsgálja az újabb magyar prózát. A második modernség jelentőségét – többek között – abban látja, hogy míg az esztéta modernség és az avantgarde is visszahúzó erőt látott a tradícióban, addig a második modernség nagy felismerése abban áll, hogy belátta: „a tradíció megőrizte minták tudatosítása nélkül lehetetlen megtapasztalni az irodalmi írás feltételezettségét” (55). Ennek alapján „az *Ulysses*-től a *Mester és Margarita*-n át a *Der Tod des Vergil*-ig, illetve az *Emberi színjáték*-tól a *Boldog Margit*-ig vagy az *Azarel*-ig a regények egész sora olvasható preformált »nagy elbeszélések« újraértelmezéseként...” (55).

Kálmán C. György (*A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia*) roppant érdekes összehasonlításokat végez el. Talán a művek kiválasztásában

nem kellőképpen konzekvens, hiszen a *Pendragon legenda* nem olyan igénnyel írt mű, hogy a vizsgált Márai-, Kosztolányi-, Móricz- stb. alkotásokkal egy sorban szerepeljen, velük érdemben összevethető volna. Szabolcsi Miklós (*Búcsú Európától*) a harmincas évek intellektuális prózájának egy tematikai és hangnembeli rokonság alapján meghatározott csoportját tekinti át: az utazással kapcsolatos, a régi Európát felidéző, epikus-esszéisztikus-útirajzszerű memoár-irodalmat: Illyés: *Hunok Párizsban*; Hevesi András: *Párizsi eső*; Szerb Antal: *A harmadik torony*; Cs. Szabó László: *Doveri átkelés* stb. Bori Imre nemcsak a korszak tényregényeit veszi sorra (Móricz: *A boldog ember*; Krúdy: *A tisztaeszleári Solymosi Eszter* stb.), hanem rámutat e műfaj keveset emlegetett múlt századi előzményeire. (Jókainál nem is a Trenk- és a Benyovszky-regény az igazán szemléletes példa, hanem a *Rab Ráby*, mert tükrözi Jókai forráskezelésének naivitását: egy nyilvánvalóan paranoid, szélhámós személyiség emlékiratából alkotta meg a felvilágosult császárral összefogó, népbarát hős történetét.) Kabdebó Lóránt (*A műfaj önreflexiója és gyakorlata*) a végső kérdésekig jut el, az epika minősége (Németh Lászlót és Márait nevezi a harmincas évek legjelentősebb tehetségeinek) és úgynevezett korszerűsége (például önreflektáltsága) közötti viszony dilemmájáig. Csakugyan meggondolkodtató: némely poétikai felismerés ténylegesen növeli-e az író műveinek értékét, vagy csak e felismerések hatására képzelünk beléjük többletértékeket.

Illés László *Weimartól Kiskunhalomig* címmel az „új tárgyiasság” európai megjelenési formáit, majd Nagy Lajos idevágó munkásságát mutatja be, úgy azonban (mint e kötet csaknem valamennyi szerzője), hogy többet és érdekesebbet mond elméletileg és a nyugat-európai háttérről, mint az összevetésre kiszemelt magyar szerzőről. Németh G. Béla műfaj történeti észrevételek, korrekciók mellett (nyomatékkal hívja fel a figyelmet arra, hogy az *Egy polgár vallomásai*, mint „régészociográfiai széppróza”, megelőzi a *Puszták népét*) elsősorban Márai epikatörténeti behatárolását végzi el: a polgári, városi köznyelv irodalomba emelőjét, egyetemesítőjét (tehát Kosztolányi követőjét) láttatva benne. Tolcsvai Nagy Gábor az *Egy polgár vallomásai* nyelvét vizsgálja, s ez irányú eredményein túl fő érdeme e gyűjteményben, hogy a maga konkrétumaival ellensúlyozza a többiek túlnyomórészt inkább deklaráció, mint bizonyító módszerét. Szigeti Csaba egy elhanyagolt témát dolgoz fel, Laczkó Géza és a történelmi regény viszonyát, mely a kötet tárgyához oly módon csatlakozik, hogy Laczkó 1937-es tanulmányából indul ki. (A cím – *Az archaizmus zsákutcája* – viszont némileg félrevezető.)

Bodnár György Sötér *Fellegjárásában* a policentrikus kompozíciót ismeri fel, Angyalosi Gergely pedig Sartre *Az undorát* és Füst Milán *Szakadékját* összevetve jut arra a megállapításra, hogy a kelet-közép-európai művész kiszolgáltatottságából érthető meg konformizmusa: „S ez még akkor is hátrány marad, ha időközben a nyugati fejlődés létrehozta az antikonformista konformizmust, amely-

hez képest emez mutat némelyes előnyöket” (229). Bókay Antal izgalmas írása (*A történet peremén – Posztmodern narratív stratégiák József Attila Szabad ötletek jegyzéke című művében*) az epika határain túlra terjeszti ki a vizsgáldást, bizonyos kortársi prózaepikai törekvésekkel (Joyce, Beckett) vetve össze József Attila feljegyzéseit. Ferenczi László Babits európai irodalomtörténetéről értekeznek, melyhez az ürügyet az szolgáltatja, hogy maga Babits nemcsak naplónak, csevegésnek, vallomásnak stb., hanem regénynek is nevezte eme művét. (Ferenczi írása az egyetlen hagyományos, klasszikus értelemben vett esszé e „korszerű tudományosság”-ot hangsúlyozó kötetben.) A diakrón szemlélet leginkább Dobos István tanulmányát jellemzi (*Anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség – A századforduló öröksége*), aki a XIX. századtól indul, s Temesi Ferencsel végzi.

Éppen a Dobos István tanulmánya hívja fel a figyelmet arra, hogy bármily szerencsésen egészítik is ki egymást e tanulmányok, a kezdeményezés kiterjesztése is indokolt lenne. Hiszen (összegző tanulmány híján) nem kaptuk meg a harmincas évek valamely (esetleg több) szempontú szinkrón szinképét, a típusok, eljárások, szemlélet stb. szerinti csoportosítást. Folytatható volna a harmincas évek epikájának vizsgálata oly módon is, ha a diakronia jegyében állítodnának egymás mellé az egyes műfaji variánsok. Hiszen élnek, alkotnak még a századvégen indulók (Herczegh), ekkor ágazik szét a népi irányzat epikája stb. Éppen az egymás mellett élő változatok hierarchiája (a hivatalos, a szakmai, az önszemléleti stb.), a kanonizált típusok lassú átalakulása stb. világhíthatna rá a kor gazdag regénytermelésének főbb tendenciáira. (Ahogy például más-más okból a hagyomány, a „realizmus” felé fordul vissza Déry vagy Németh László.)

Összefoglalva: a kötet megjelenése kiemelkedő esemény a magyar irodalomtudomány történetében. Még azok is, akik netán más irányból közelítenének az irodalomtörténet problémáihoz, s bizonyos malíciával a szaktudomány fejlődése helyett csak a nómenklatúra változását konstatálják némely új törekvések esetében, mondom, még a szkeptikusok is csak tisztelettel és rokonszenvvel üdvözölhetik a kötet nem mindennapi eredményeit. A sok-sok említett (s kényszerűségből nem említett) kitűnő észrevétel és távlatos gondolat mellett tagadhatatlanul egy markáns és megalapozott irodalomtörténeti koncepció élte a gyűjteményt. Valóban a mából tekintenek vissza a harmincas évekre a kötet szerzői, s nemcsak a dolog természeténél fogva, hanem azért is, mert a programatikus tanulmányok nem is titkolják: elérkezettnek látják az időt arra, hogy e század második felének fejlődési tendenciáit figyelembe véve tétessenek fel kérdések a félszázaddal ezelőtti folyamatok mibenlétére vonatkozóan. Leggyakrabban az előzményeket faggatjuk, hogy az utóbb bekövetkező folyamatokat jobban megértsük, de fordított sorrend is elképzelhető. Hogy egy sokat emlegetett példára hivatkozzunk: Lyotard *A posztmodern állapotban* mutat rá: a XX. század végére eltűntek a „hősök”, megfogyatkoztak a mozgalmaknak nevet adó személyiségek, akár abban az értelemben, ahogy ez Sztálinra vagy Castróra áll.

Amikor ennek kapcsán mindenki „önmagára utaltságá”-ról beszél, *A tulajdonságok nélküli emberre* céloz. Ami megmutatkozott már akkor Musilnál, az csak félszázad múltán vált világélménnyé. A Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő szerkesztette kötet ugyanígy egy kicsit a mából visszafelé nyomoz: az 1970-es, 1980-as évek prózafordulatát alapélménnyé érlelve jut el a harmincas évekhez, a másodmodernség paradigmaváltásához, amely egy-egy eljárásával, önreflektáltságával mintha a legutóbbi idők epikaváltozatait előlegezné. (Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1993.)

IMRE LÁSZLÓ

Helena Kangas finn újságíró a háborús Budapesten

1943-ban a magyar állam három ösztöndíjat kínál föl a finn sajtónak azzal a föltétellel, hogy a három újságíró közül kettő férfi legyen. A finnek ezt nem tudják teljesíteni – a Szovjetunióval folytatott súlyos harcokban szükség van a férfiakra –, akik mellett persze ott vannak a fronton s a hátszágban egyaránt feladatokat vállaló lották is, így aztán áprilisban „csak” a harmadik ösztöndíjas érkezik meg Budapestre: Helena Kangas, aki hazájában legtöbbször Leena néven írja alá a cikkeit. Ma is így hívatja magát.

Helena Kangas (lánynevén Kulovaara) 1913. június 10-én született. Fiatal újságíró apját, akitől ragyogó írói sikereket is vártak, a tüdőbaj vitte el. A lánya akkor mindössze kéteves volt. Az irodalom s a művészetek iránti érdeklődését otthonról hozó Helena-Leena a Turku Egyetemen tanul 1932–36 között. Főszakja a finn irodalom, de elméleti és gyakorlati filozófiát és világirodalmat is tanul. Pro graduját, azaz szakdolgozatát Volter Kilpiről, a finneknek máig a legnagyobbak között emlegetett írójáról készíti. Már egyetemi hallgató korában szívesen fogadják a turku napilapba, az Uusi Aurába (Új Aura) írott művészeti, irodalmi kritikáit s egyéb kulturális tárgyú írásait. Amint 1936-ban végez, állandó munkatársa lesz a jobboldali szellemű lapnak. (Leena asszony véleménye szerint az Uusi Aura éppen emiatt a merev világlátás miatt maradt alul a másik turku napilappal, a Turun Sanomattal folytatott küzdelemben, s szűnt meg röviddel a háború után.)

A felejtetetlennek bizonyuló magyarországi tartózkodás után 1944 tavaszán hazatér. A háború előtt kötött, nem túl boldog első házassága férje 1949-ben bekövetkezett halálával véget ér. Barátságot köt Mika Waltarival is, aki alakját a *Neljä päivänlaskua* (Négy naplemente, 1949) című művében örökíti meg. A könyvben a nevenincs barát, a szemében kék füstöt, a napsugár mögött vizsgálódó szomorúságot rejtő nő egyik levelében, melyet a Szinuhe alakját papírra vető írónak küld, ott van Szabó Lőrinc pár évvel korábban Budapesten elhangzott, meglehetősen szemtelen erotikájú javaslata is. Amikor a nyolcvanas években elolvastam Waltarinak ezt a művét, eszembe sem jutott magyar poétára gyanakodni, de ma sem találnám ki Leena Ilmari személyes vallomása nélkül, ki az „az okos, szellemes költő, akivel szívesen beszélgetett volna, de ő még túlságosan fiatal volt”, s rámenősségével elriasztotta a fiatal nőt. Waltari, illetve ahogy Leena asszony emlegetheti, Mika ajánlására a *Szinuhe* neki küldött köte-

tében ma is büszke, de a kapcsolatukat megrontó gyanúsítgatások emléke is érzékenyen érinti.

1952-ben újra férjhez megy. A neve ettől kezdve: Leena Ilmari. Második férje a széles látókörű, ma is tiszteletben tartott színházrendező, Wilho Ilmari (1888–1983). Közben lakhelye is megváltozik: Helsinkibe költözik. Színházi és művészeti kritikusként a legtöbb lapnál szívesen fogadják. Állandó munkahelyet a Hopea Peili (Ezüst Tükör) című hetilapnál kap. Ennek a – ahogy neve is elárulja – női újságnak hét évig a főszerkesztője. Innen megy nyugdíjba. Lassan gyengülő férjére gondolva költöznek Turkuba. Ahogy mondja, el akarta rejteni férjét az emberek kíváncsiskodó szeme elől. Ebben a törekvésében azonban szerencsére kudarcot vall. A ház folyton hangos a látogatóktól: színészek, újságíró ismerősök, barátok kukkantanak be – nemegyszer Helsinkiből vagy más tájáról az országnak, néha egyenesen a határon túlról –, hogy egy csésze kávé, egy pohár fehér bor mellett Csehovról, Shakespeare-ről, Aleksis Kiviről beszélgessenek. Megtárgyalják, miért időszerű Runar Schildt *A nagy szerep* című drámája, meghallgatják, miért rendezné Wilho Ilmari másképp Strindberg *Gustav Vasáját*.

Második férje huszonöt évvel idősebb nála. A korkülönbség érdekes árnyalatot kap, ha arra gondolunk, mit mesél Helena 1944-ben a Finn Képesújság riporterének a magyar nőkről:

„Úgy vélem, hogy legalábbis a budapesti nők egyszerűen és bájosan hasznaltalanul csak nők, akik bizony, nem törik máson a fejüket, mint a varrónőjük és a szakácsnőjük hozzáértésén. A Duna-korzón gyakran láttam elegáns és csinos nőket meghökkentően öregnek látszó férjükkel sétálni. Felfogásom szerint ezeknek a nőknek az életszínvonalat és a kényelmet illető igényei olyan nagyok, hogy csak a már viszonylag idős férfiaknak van lehetőségük teljesíteni őket. Másként szólva észrevettem, hogy ezek a szép, festett nők olyan embertípust képviselnek, amely Finnországban szinte ismeretlen, de szerencsére Magyarországon is csak a főváros leggazdagabb köreire korlátozódik. A vidéki nők élet-sílusukban már jobban emlékeztetnek a finnekre.” Az elmarasztaló ítélet *A fából faragott királyfiról* írott ismertetésében is elhangzik a mindenütt fölbukkanó királykisasszonyról, „aki minden figyelmét az élet külső pompájára fordítja, koronát és palástot követel, s egy csöppet sem borzad el, még ha fabábut díszítenek is az ékességek”. A Kállay Miklósnéről 1944-ben megjelent írásában sem mulasztja el megjegyezni, hogy az *ember* szó a magyarban csak férfit jelent, s ennek megfelelően nő és férfi kapcsolata is más, mint Finnországban, ahol a nő egyszerűen csak ember az emberek között. Ez alkalommal ugyan Kállayné vonzásában a nőiesség legértékesebb vonásait hangsúlyozza – a jószívűséget, a finom méltóságot, a közvetlenséget, az impulzivitást, az életörömet –, leggyakrabban azonban láthatóan örömet leli a csipkelődésben.

Helena-Leena különböző formában előadott, nem túl hízelgő kijelentését a gazdag, öreg férfiek mellett páváskodó fiatal nőkről ma sem vonja vissza, annyit

azonban fontosnak tart hozzátenni, hogy az ő második férje élete végéig első házasságából született gyerekeinek s volt feleségének eltartására adja a fizetését és a nyugdíját. Közös életük költségeit az ő keresetéből s anyai örökségéből fedezik. Minden bizonnyal ennek köszönhetően Wilho Ilmari lányai (két fia meghalt), unokái s dédunokái telefonon is, személyesen is fölkeresik. Mosolyát azért nem fojtja vissza, amikor szóba kerül, hogy a lányok alig fiatalabbak a mostohaanyjuknál.

Wilho Ilmari iránt tanúsított érzelmeiről, illetve kettejük viszonyáról nem beszél – s miért is kíváncsiskodnánk –, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az idős férfi tudása, tapasztalatai és kiapadhatatlan alkotóereje biztosította számára azt, amire Waltari által megfogalmazva régen vágyott: „Gyűlölöm a szemem és a szám és a nyakam, mivel egyáltalán nem akarom, hogy az okos férfiak lángra gyúljanak mellettem. Azt szeretném, ha jól éreznék magukat, hűvösen élvezve a társaságomat. A barátság ritka és drága szó, s kivált a nő és a férfi közötti barátság törekeny ékszer, amely eltörhet a heves érintéstől.”

Ebben a nyugodt s magas szellemi igényű otthonban, no meg a közösen vagy egyedül megtett külföldi munka- és tanulmányutakon Leena Ilmari szakmai tudása tovább bővül. Szívesen és sokat ír, főleg a színházról és a képzőművészetről, de éles, világos szemmel térképezi föl a politika s a kultúra egyéb területeit is.

Gyermeke nincs. Egyedül, illetve Remunak becézett, eredetileg Remington nevű kutyájával lakik Turkuban egy festményekkel, könyvekkel teli, kertjét erdőre nyitó kétszintes házban. Egyedül lakik, élete mégsem magányos: ahogy főntebb már utaltam rá, vannak vér szerinti s fogadott rokonai, akik rendszeresen fölkeresik, vannak barátai, egykori munkatársai, van egy „ápoló Mervije”, annak egy kislánya, vannak magyar és félmagyar ismerősei, jó szomszédai, akik megjavítják a számítógépét, lenyírják a bokrait. „Ápoló Mervivel” jár bevásárolni, de amikor egyszer – ki tudja, hányadszorra – beszélgetni szerettem volna vele szegedi látogatásáról a „paprikaprofesszornál”, maga ült buszra. Korallpiros blúzban, fehér nadrágban, kezében apró rózsákkal becsöngetett hozzánk, s pillanatok alatt elbűvölt mindenkit szellemi, lelki frissességével, jókedvvel és öniróniával fűszerezett szerénységével.

Ahogy az idén májusban hozzá látogató Kabdebó Lóránt professzornak s azóta nekem is nemegyszer elismételte, nem érti, miért érdeklődünk iránta. Ennek több oka van:

Helena Kangas 1943–44-ben a budapesti Finn Nagykövetség havonta tartott kulturális rendezvényeinek egyikén látja először Szabó Lőrincet, akivel beszélde is elegyedik. A költő gondolatai a fordítás lehetőségeiről felvillanyozzák, racionális érvelésen alapuló – a finnekéhez hasonló – embersége a zsidókérdésben meghatja. Mivel a finn kulturális delegáció programjaiban – melynek Koskenniemi is tagja – részt vesz, alkalma van három Koskenniemi-versben magyarul,

Szabó Lőrinc fordításában gyönyörködni, méghozzá a poéta lányának, Kisklárának az előadásában. Új ismerősei is azt állítják, hogy az egyik legnagyobb magyar művésszel áll szemben. Meg is veszi az 1943-ban megjelent *Összes verseket*. Helena ugyan a saját megítélése szerint nem tud magyarul, de mivel „élénk és beszédes” teremtés, ráadásul a nyelvtani hibáktól nem zavartatva, képes „sebesen” pörgetni a nyelvét – szerintem annál sebesebben csak agyának fürge kerekeit –, hamar kiolvassa a kötetet, meg is érti, kiválasztva magának a kedvenc darabokat is. A későbbi lektornak, Weöres Sándornak a feleségével, a finn (lánynevéen Schroderus) Marjattával együtt elmennek a Magyar Csillag szerkesztőségébe dedikációt kérni. Dedikációt kettőt is kap – egyet a kötetbe, egyet az ajándékba kapott fényképre –, s bár elhangzik az említett merész ajánlat is, van szelídebb kérése is Szabó Lőrincnek. Azt kéri, levelezzenek, írjanak egymásnak havonta egyszer. Helena Kangas állja a szavát. Ismerjük meleg hangú, félig német, félig magyar levelét, s ismerjük a költő németül írt válaszát is. Kabdebó Lóránt kutatásainak köszönhetően azt is tudjuk, hogy Szabó Lőrinc tovább zengeti Helena Kangas biztató szavait egyik kései alkotásában, sőt naplójában még évek múlva is reménykedve gondol a kedves-lelkes újságíró alakjában megszeretett Finnországra. (Szabó Lőrinc 1943 őszére tervezett finnországi látogatása, amelyről az Uusi Aura is hírt ad június elsején, megvalósítatlan marad.) Az alig megszületett kapcsolatot összeúzza a történelem, a mindkettőjük számára legyőzhetetlenné vált távolság. Szabó Lőrinc Waltari könyvében fölsejlő alakja meglepetés. Jelentőségét nem is csak a ráismerés adja, az újra és újra ránk kiáltó bölcsesség – kicsi a világ –, hanem a magyar költőnek a finn író tollán megváltozó alakja.

A *Négy naplementében* az új regényével – a *Szinuhéval* – küszködő, egyes szám első személyben valló író levelet kap a barátjától (akinek, mint tudjuk, Helena Kangas kölcsönözte az alakját). Az író „türelmetlen, idegesítő és háborgató” soraira válaszol: „Engem egész életemben zavart és fájdalmasan érintett, amikor észrevettem, milyen könnyű lenne akár egy kis időre is megszereznem az okos, elmés, sőt zseniális embereknek a barátságát, ha odaadnám magamból azt, aminek önmagában véve talán nincs is értéke, de aminek odaadása miatt meg kellene vetnem magamat. Eszembe jut például egy nemcsak eszes, hanem szellemes költő is, akivel szívesen beszélgettem volna, de ő még túlságosan fiatal volt, ahogy arra a szavaiból is következtethetünk, mivel így szólt: Nekem nincs időm beszélgetni, de engedje meg, hogy megsimogassam és megcsókoljam magát, s hagyja, hogy kezemmel a mellét cirógassam. Akkor akármeddig elbeszélgetek magával.”

Kérdősködésemre Helena-Leena mosolyogva jegyzi meg, hogy nem volt kedve a kicsit hetvenkedő Waltarit kijavítani, hogy nem pelyhes szakállú költőcskéről volt szó, hanem hazája legnagyobb művészei között emlegetett férfiről. Ma már szívesen bevallja azt is, hogy amikor hazaindulása előtt utoljára talál-

kozott Szabó Lőrincel, „erős érzés élt benne”, hogy bele tudna szeretni ebbe a karizmatikus férfibá. A költőre gyakorolt hatását ma sem értékeli túl, s főleg gyatra nyelvtudása miatt csak fönntartásokkal meri azonosítani a saját szavait Szabó Lőrinc soraiban:

mert hiszek benned, jóság, türelem
hiszek benned, isteni értelem.
hiszek benned, szabadság, szeretet
s hiszem, hogy győztök, tiszta fegyverek.

A finn–magyar kapcsolatokat ismertető könyvekből hiányzik Helena Kangas neve. Adósságunkat leróandó is fontos a vele való megismerkedés. Szabó Lőrincen kívül kultúránk, művészeti és tudományos életünk más nagyjaival is szót vált: Kassák Lajossal, Vikár Bélával, Szentgyörgyi Alberttel stb. Róluk cikket is ír. Zatureczky Edének csak a fényképét őrzi s muzsikájának elhalványuló hangjait az emlékezetében, és ott van Bartók *A fából faragott királyfijának* egyik előadásán, s „botfülével” is sokat meghall a zene mindannyiunknak szóló üzenetéből.

Az 1943-ban Finnországban is koncertező Albert Ferencről nem ír, de a fiatal s gögös ifjú hegedűs kioktató szavait, mintha csak ma hallaná, nevetve és pontosan citálja. Nagyobb társaságba indulnak. Helena szépen fölöltözködik, frizuráját ünnepi formába igazítja. Tükörképére mosolyogva indul a találkozóra. A várt bók helyett Albert Ferenc a következő kérdések özönét zúdítja rá: Ez a legjobb ruhád? Nincs szebb cipőd? Nem tudnád elegánsabbra fésülni a hajad? Miért nem teszel egy kis púdert az arcodra? Fesd ki szebben a szád, hogy öröm legyen veled megjelenni! Helena meghökken, kicsit tán meg is orrol, a kioktatás azonban nem marad rá hatás nélkül. Elhiszi, hogy megjelenésünkkel elmélyíthetjük az ünnepek értékét: ezután nagyobb gondot fordít az öltözködésére. Egyik Budapesten vásárolt cipőjét később Turkuban lecsodálják a lábáról. Hogy a Waltari-könyvben látható vidám kalapját Magyarországon vette-e, még nem kérdeztem tőle.

Cikkei sokszor elkerülik a híres-neves embereket. Ezeknek az úgymond egyszerű embereknek csak a keresztnévét olvashatjuk. Manciról ugyan az elsárgult papírokból kiderül, hogy Kövesdi Margitnak hívják, és ismert a maga korában nyilván jelentős, zsémbes öreg hegedűkészítő neve is, lábnymukat azonban alighanem nekik is nehéz lenne megtalálnunk, hát még azoknak, akiknek még a nevét sem tudjuk. Helena Kangas írásainak a legnagyobb jelentősége azonban éppen ebben keresendő: legtöbbször kismemberekről ír, akik világot megváltó eszmék helyett a mindennapok földre húzó gondjaival küszködnek, de a frontra indulás félelmében is remek frizurát varázsolnak a selyemhajú finn asszonyka fejére, s talán nemcsak azért nem vacsoráznak, mert fősvények, hanem mert csak múzeumjegyre futotta nekik.

Helena-Leena polgári körökben mozog, olyan emberek között, akikről évtizedekig szívesen hallgattunk. Úgy aztán olyan cselédtartókról is olvashatunk, akik nem szörnyetegek, s nem futnak Édes Anna késébe. Ők sem jök – a nő egyenjogúság, a már megvalósulóban lévő demokrácia és a Szovjetunióval vívott háborúban valóban nemzetné váló nép földjéről jövő Helena nem is tartja vissza megütközését –, nekünk azonban jó meglátnunk a se nem angyal, se nem ördög, vagy ha úgy tetszik, mikor inkább angyal, mikor inkább ördög átlagembert is.

Sajnálhatjuk, hogy nem maradt írásos emlék – nem maradt név – a penzió zsidó tulajdonosáról vagy arról a korábban bunda- és prémárukkal kereskedő zsidó vendégeről, aki miután üzletéből, lakásából elűzik, megmentett pénzén friss spárgát, földiepret és egyéb finomságot vásárol az ott lakóknak – hogy ne mondjam, boldognak-boldogtalannak. Nem tudjuk meg már azt sem, ki akarja Leenára bízni az ékszereit, a pénzét azzal, hogy ha életben marad, majd visszakap mindent tőle, ha nem, könnyebb lesz a megmentő élete. Csak a sajtó lelkiismeret mesél, hogy Magyarország, majd az európai út egyre sötétebb ege alatt nem mer ilyesmire vállalkozni – minden határon megnézik, retteg, s bizony, nem ok nélkül. A vonaton kellemetlenkedő német vámost nem felejtí otthon sem, a visszatértekor már lassan békére törekvő Finnországban. Utólag érti meg azt is, miért nem engedte meg a vendéglátója, hogy sárga csillagot tűzve a ruhájára kimenjen vele a piacra. A törvényt tartatja be vele? Talán az életét menti meg.

Helena már tanúja a német megszállásnak. Éjjel két órakor német tiszték őt is kiugratják a penzióban az ágyából, azt parancsolva, hogy mutassa meg az útlevelén kívül azt is, mi van a táskájában, mi a bőröndjében, mi az ágya alatt. Március 29-én megszületik a kormányrendelet a zsidók ellen, április 26-án már kiűzik őket a lakásukból. Az összehasonlítás kedvéért említessék meg, hogy az Uusi Aura 1943. május 29-i számában a Magyarországról hazatért kulturális delegáció egyik tagja, Brynolf Honkasalo professzor beszámol a magyar szociális reformokról és a zsidókérdésről. „A zsidók állásszerzését és ipari tevékenységét sok tekintetben korlátozták, ami az ország érdekeit szemmel tartva kétségkívül fontos volt” – közli. Helena-Leena kezdettől fogva másképp vélekedik. Magyarországi vendégeskedése végén így foglalja össze az akkorra kifejlődött viszonyok tragikumát: „a szövetségesek bombázzák az országot, az oroszok a határon vannak, a németek megszállták őket, a zsidókérdés valamilyen formában személyesen érint minden magyart.” És itt idézi a Szabó Lőrinc említette szavakat, amelyeket az újság kiadója törölt ugyan a megjelent szövegből, de a megsárgult gépirat megőrizte az Uusi Aura 1944. április 30-i száma részére készített szöveget: „Aki maga nem zsidó, annak zsidó barátja, szerelme vagy mondjuk zsidó jötevője van azok között, akiknek hordaniuk kell a sárga csillagot – figyelmeztetett egy ismert író. Minden ember jó valakihez, így például én is ajándékba kaptam egyszer egy zsidó kiadótól azt a festményt, amelyet egy híres festőmű-

vészünk festett rólam fiatalkoromban, s amelyet én sohasem tudtam volna megvásárolni magamnak. Noha éppen ez a kiadó nagyon is szemérmetlen és gyűlölt ember, én személy szerint mindig hálával gondolok rá.” Perdöntő szavak, egy finn asszony lejegyzésében!

Hazautazása napján a Keleti pályaudvar bombázása miatt megismerkedhet az óvóhelyek légkörével is. A szörnyűségekől azonban megkímélik ösztöndíjának korlátai. Az egy év lejárt, haza kell indulnia. Jól jár: nem látja a gettót, nem látja a koncentrációs táborokba küldötteket, nem tanúja a 447 627 kötet „zsidó könyv” megsemmisítésének, nem hallja az éhség, a sokféle nyomorúság, a kismizmizettség, a megalázottság nyöszörgését. Még épek a szépséges budapesti hidak, még játszik, még él Bajor Gizi.

Az Uusi Aura szívesen közölte Leena Magyarországról küldött, szeptember 19-től *Vasárnapi levél Budapestről* címmel írott hosszabb-rövidebb cikkeit. Ezeknek a témáját szabadon választotta. Legtöbbször a mindennapi élet apró, de sokatmondó mozzanatait ragadja meg. A háborútól szenvedő Finnországból érkezett fiatal nőnek első pillantásra a bőség s a „békeidő” gondtalansága ötlük a szemébe. Ugyanez szúr szemet a májusban magyar földön vendégeskedő kulturális delegációnak is, s hasonló képet alkot magának az 1943 januárjában Magyarországra látogató miniszterelnök, Edwin Linkomies (egyébként a római irodalom professzora) is. 1970-ben megjelent *Vaikea aika* (Nehéz idő) című könyvében írja le, hogy a sajtófőnök Ullein-Reviczky otthonában felszolgált reggelire a békeidők magyar szokása szerint egészben sült malacokat hoztak az asztalra. Ugyanezen az összejövetelen az étkezőasztal mindkét végén nagy tál volt, óriási libamáj-hegyekkel, melyek, noha nagyszámú vendégsereg volt jelen, nem fogytak el. Linkomies soha életében nem látott annyi libamájat egy rakáson. A berlini finn nagykövetről meséli, hogy rendszeresen átfjárt Budapestre, s onnan úgy tért vissza az állomáshelyére, hogy a hálófülkéje tele volt élelmiszerekkel és ruházati cikkekkel. Helena-Leena asszonyhoz hasonlóan ő is bánatosan indul vissza Magyarországról, mert barátságos viselkedésükkel valóban elbűvölték a magyarok. Szomorúságába egyúttal annak a megsejtése vegyül, hogy soha többé nem láthatja azt a ragyogó és boldog Magyarországot, amelynek utolsó hónapjai éppen akkor voltak elmúlóban.

A tudomány területéről a politikába kényszerült Linkomies 1947–48-ban a börtönben írja meg a háború alatti tevékenységéről számot adó emlékiratait: szemléletét óhatatlanul is befolyásolják az utólag lejátszódott események. Nem nehéz meglátnia gróf Teleki Géza szemében a szomorúságot: „mintha megérezte volna, hogy Magyarországon abban a pillanatban minden csak átmeneti, és csak idő kérdése a végzetes összeomlás.”

Helena-Leena asszony nem támaszkodhat a távlatokra: ő akkor és ott látja, illetve foglalja szavakba a magyarok számára szinte fölfoghatatlan gyerekességét, a háborús idők nem háborús gondját-baját. Ahogy erre föntebb már utaltam,

az utolsó napokon már megérez valamit a jövő keménységéből, egy-egy riportalányának, például Szentgyörgyinek a szavaiban tiszteli a korán túlmutató bölcsességet, de még épen látja Budapestet s élve a zsidó ismerősöket. Mancsi még almáslepényt süt, s nem a romok közt heverő lótetemből próbál kivájni egy darabot, hogy valami harapnivalóhoz jusson; a szegedi orvoscsalád, akinek az asztalán ott van minden földi jó, még nem tudja, hogy az asszony a férjétől elszakítva a fogolytáborban marharépból főz majd ebédet is, vacsorát is a gyerekeinek, s erdélyi ismerősei sem sejtik, mi vár rájuk a háború után. Ezekért a gyorsan elillanó fényekért, ezekért az elfelejtett percekért kell elolvasnunk Leena-Helena írásait.

Könnyek helyett persze jobb a mosoly. Leena-Helena baracklekváron, habos süteményen, szép ruhán és remek színpadi díszleteken felejtett pillantását keresve a megsárgult újságlapokon nem lehetett nem észrevennem, hogy az élet a háborús Finnországban is ugyanúgy élt és élni akart, mint nálunk – mint mindenütt a világon. A hősi halottak gyászjelentése mellett nemcsak a turkui focicsapat, a ma is híres TPS, vagyis a Pepsi sikereiről olvashatunk, hanem arról is, hogy melyik sütőében készül a legjobb zsömlé, s hol árulnak hathetes malacokat, de nagy helyet kap a Tokalon púder reklámja is. Arra kell következtetnünk, hogy a háborús 1943–44-ben is akadt finn nő – talán nem is olyan kevés –, aki a szöveg ígérte barackpuhaságot, virágszer bájt és kellemet szerette volna az arcára varázsolni, hogy bőre hűvös és hamvas legyen, amelynek nem árt sem a szél, sem az eső, sem a verejték. Mindezt hat szín közül választva érthette el a finn katonaverek mellett Kállaynéról, Anna főhercegnőről, a csak keresztnevéen hívott Babukáról vagy egy-egy ismeretlen magyar polgárról olvasó finn ember, aki mint Helena-Leenától tudjuk, lehet nő is. Bízhatott a közönségében: minden érdekelte őket – a feketekávétól a laboratóriumig.

A boldog Anna főhercegnőről szóló hosszabb beszámoló túloldalán többek között Reino Helismaa tizedes, a későbbi kupletténekes (1913–1965) verse olvasható az Olavi Paavolainen (1903–1964) által összeállított, *Innen Valahomman* (Täältä Jostakin, 1944) kötetből:

Álom és valóság

Szépséges álmot láttam:

nyár volt és virágokat nevelt a föld,
kedvesemhez vitt a szelíd este,
magamhoz vontam, ölembe vettem,
hagytam sügni: „Többé nem engedlek...”

És fölébredtem megriadva:

tél volt, jégtető a fedezéken,
takarónak vastag hó az ablakon,
hamu a rég kihűlt vaskályhában,
s patkányok kerestek harapnivalót...

Két kultúra összetalálkozását – finnesen összeütközését – is megfigyelhetjük Helena-Leena írásaiban. Rendkívül sokra értékelhetjük, hogy a csikós-gulyás romantika csapdáit kikerülve igaz képet akar adni Magyarországról. Nem objektivitásra törekszik. Akkor jobban szemébe tűnnének a romló állapotok, a csökkenő cukor-, liszt- stb. fejadagok (1943. október 17-én például a kenyér fejadag 30-ról 25 dekára csökken). Összehasonlításokat tesz. Nem szégyelli anyagi érdeklődését sem. A finnek által máig „erősen fűszeresnek és zsírosnak” tartott magyar ételekhez gyorsan hozzászokik, a kávé feketeségét is hamar megkedveli – egyre kevesebbet zsörtölődve az adagok kicsinségén –, s Erdélyben szívesen elhiszi egy öreg molnárnak, hogy a reggelt barackpálinkával kell köszönteni: a gyomor megerősödve fogadja be a nap folyamán bőségesen kínált nehéz ételleket. Nagyra becsüli a magyar konyha gazdagságát, a háziasszonyoknak a finnekénél nagyobb buzgalmát, azt, hogy például hétköznapi is háromfogásos ebédre gyűlik össze a család.

Tetszik neki a budapesti nőknek az öltözködésben megnyilvánuló színes leleménye, de ahogy már említettem, a finneknél sokkal hiúbbnak tartja őket. A szép holmik vonzásának azért olykor-olykor ő is áldozatul esik. Vásárol egyet-mást a ruhatárába, s utólag dohog, hogy miért vette meg a finnesen szolid egyrészes fürdőruhát a csinos magyar kétrészes helyett.

Helena-Leena meglepődik az apró eltéréseken. A szállodában nagy meghökkenésére férfi szobapincér hozza föl a kávéját. Bebújik a takaró alá, de van ideje megfigyelni, hogy a szeme is, a haja is fekete a fiatalembernek. Csinos frizuráját sem nő, hanem férfi formálja, akinek hazája szokásainak megfelelően első alkalommal nem ad borraivalót. (Nem felejt el megemlíteni, hogy emiatt semmi hátrányt nem szenvedett.) Megfordul a fejében, hogy ez a munkamegosztás később Finnországban is elkelne: talán oldottabb hangulatot teremtene a szolgálatban. Azt, hogy a postás nő, természetesnek tartja: a háború következménye, Finnországban is így van.

Legtöbbet a társas élet szokásain csodálkozik. A főleg nők között hallott sok „drága”, „szívem”, „édes”, „aranyos” formális voltával nem törődik, elfogadja, sőt meg is szereti az egymással ilyen módon érintkező embereket. Élvezi a „kezét csókolom”-okat is, megjegyezve persze, hogy azért a nőket így üdvözlő férfiak nem mindegyike csókol kezét. Az arcra adott csókhoz, amelyeket soha nem nevez puszinak, nem szokik hozzá. Elég hamar odatartja az arcát ő is, de arra, hogy maga is odacuppantson a másik arcára, nem kapható. Ma sem. Pontosabban: ma már végképp nem.

A finn tartózkodással szembeállított szívélyes, meleg vagy éppen túlfűtött, hamis viselkedést – a saját hűvösebb kultúrája szülötteként – néha rosszul értékeli. A koldus kislány hálás csókjait zavartan fogadja, erotikát lát bennük, s bár nem föltétlenül indokolatlanul, a nagyvárosi élet árnyait, a jövő elbukás rémét fedezi föl bennük, elfogadva ezúttal az elkoptatott „tüzes” jelzőt is. Meg-

jegyzendő azonban, hogy demokratikus szemléletének megfelelően egyszer sem nevezi cigánynak a kislányt, s őszinte, amikor a székeségét irigylő tizenegy éves gyerekek azt állítja, hogy a fekete haj sokkal szebb.

A lélek tisztaságára, eleven őszinteségére mindig fogékony, s jól beelát a megkeseredettek, a becsapottak szívébe is. Máskor viszont éppen a leírtak feloldatlanságával gyakorol hatást. Az *Igazad van, Babuka* című írásában például képes földézni a háborús idők érzelmi zűrzavarát, a „csak egy nap a világ” ijesztő káprázatát. A kiadatlanul maradt *Kinga és Ildikó*-ban a mértéktartását kell dicsérnünk: nem a lesbikus viszony érzékeny témájára koncentrálnak, hanem a két nő kapcsolatában jelentkező aránytalanságra, az alá-, illetve fölérendeltségre. A saját szerepét sem hallgatja el: megrendülésébe belefér egy csöppnyi kockázat is, amelyet a történet végére tartogatott fintorával ellensúlyoz. (Másik kiadatlan cikke a Kassáról szóló: azt az Uusi Suomi nevű újságba írta, de ahogy a szerző véli, a jobboldali szerkesztőség nyilván túlságosan radikálisnak találta Kassákat, ezért a levonat együtt érkezett a visszautasítással.)

Az összehasonlításokra mindig örömezt vállalkozó Helena-Leena hazájába térve, amikor a Finn Képesűtség riportere megkérdezi tőle, mit kellene a finneknek a magyaroktól s a magyaroknak a finnektől megtanulni, így válaszol:

„Szívesen elküldeném a finneket Magyarországra s a magyarokat Finnországba egy kis tanulmányútra. Nem tudományos kutatások végett, nem szakmai kurzusokra, s nem is azért, hogy újságokba írjanak s propagandát csináljanak a testvérnépnek a saját hazájukban. Egyszerűen csak azért, hogy megtanuljanak élni. Megtanuljanak élni úgy, hogy a forma és a tartalom megfeleljenek egymásnak. Ha a finnek megtanulnák kifejezni mindazt, amit gondolnak és éreznek, a magyarok pedig megtanulnák érezni és gondolni mindazt, amit olyan szeretetre méltóan öntenek szavakba, a mostaninál harmonikusabb emberek lennének, s könnyebb lenne észrevenni a rokonvonásokat is a két nemzetben. A finnek csendes, békés ereje és a magyarok rugalmassága, áradó életkedve kiegészítenék egymást.”

Helena-Leena egyes szám első személyben írja a cikkeit. Papírra vetett szavaiért vállalja a felelősséget, s van bátorsága közszemlére tenni a saját szerepét az eseményekben. Bevallja a különböző szituációkban fölébredt érzelmeit. Nem bíró, akinek igazságot kell tennie, hanem szubjektív tanú, aki rossz szemmel nézi a cselédugráltatást, megmosolyogja a folytonos fecsegést, lenézi a szépség és cifraság cserekereskedelmét, de nagyra értékeli a gyerekek tisztaságát s a költők igazmondását a valóval szemben. Közvetlenségének tudható be, hogy a riportjaiban, apró elbeszéléseiben megszólaltatott hírességek is egyszer szavakkal mesélnek pályájuk, művészetük máig csodált célkitűzéseiről.

Helena-Leena írásai napi- és hetilapok hasábjain jelennek meg. Olvasóit, a háborúba fáradt, békére vágyó embereket valószínűleg jobb kedvre deríti a szerző őszintesége, üde hangja, hajlékony stílusa. Cikkeinek szerkezete jól áttekin-

hető. Témamegjelölése mindig tartalmaz valami meglepetést, amit a leglényesebb vonásokra koncentráló leírás után újabb poénnal vagy a kezdő motívum más szempontú variálásával tud fokozni. Képpalkotása világos, szimbólumai könnyen nyílnak, a frázisoktól megmenti ötletgazdagsága.

Helena-Leenát ma már bosszantja cikkeinek kidolgozatlansága. Azt mondja, később sokkal jobban, összefogottabban, s mégis sokszínűen fogalmazott. Véleményem szerint szó sincs elhamarkodottságról: gyorsan papírra vetett sorain átüt az élmények frissessége, az újdonság ereje. Legfőbb erénye éppen a csiszolatlanság. Fiatalos lelkesedését nem tompítja túlzott megfontoltság: bátran adja át magát az idegen kultúra befolyásának. Ez nyelvében is tükröződik. Minél jobban tud magyarul, annál kevésbé aggasztják anyanyelvének kötöttségei. A Finnországban ma is használatos „Siebenbürgen” helyett hamar elkezdí az „Erdély”-t használni, s bár pontosan tudja, mit jelent az „édes szívem”, megéretteti finn olvasóival a kellemes íz jelenlétét is a jelzőben. A *Kinga és Ildikó* című írása végén az „udvaroltak neki” kifejezés eredetije „udvari szolgálatokat végeztek nála”. Helena-Leena nem elégszik meg a finn „kosia” igével, amelynek alapjelentése a ‘megkér valakit’, de nem kell neki a már akkoriban gyakorta használt „seurustella” (‘társalog, beszélget, érintkezik, együtt van; barátkozik, udvarol’) sem. A magyar kultúra növekvő hatása alatt s egyre sokrétűbb ismeretében már vissza akarja adni a kérdéses kapcsolatok bizonyos mértékű ürességét, hozzáadva valamit a szó, illetve az emberi viszonyok történetéből is.

Az *Igazad van, Babuka* című írásában végig Fräulein Anninak nevezi Babuka vetélytársát, kitűnő párhuzamot alkotva így az őt háborgató, részeg német vámmossal. Az elbeszélés két szintjének összekapcsolásával kimondatlanul is meg tud sejtetni valamit a kiszolgáltatottság egyéntől nemzetekig terjedő gyötrelméből. A magyar Pozsony nevet sem használja, megmarad – a kis elbeszélés megjelenésekor, 1947-ben már újra időszerű – Bratislavánál, ily módon is hangsúlyozva a Babukák individuálisnál súlyosabbá váló vereségét.

Nem hallgathatjuk el azt a tolmácsolást sem, hogy mivel a szerelmi háromszög tarthatatlanságából Budapestre menekülő zsidó Babuka talán jobban tudott németül, mint magyarul, természetes a Fräulein. A háború okozta zűrzavarról, az egyén lehetőségeinek eltiprásáról adott kép azonban ebben a fölállásban – a német, magyar, román nevek összekeverésével – is hiteles.

Bartók *A fából faragott királyfi*ját ismertette ‘szófogadatlan, engedelmetlen fülű’-ként adja vissza a Mancitól hallott lekicsinylő „botfűlű” jelzőt, remekül érzékeltette a konvencionális hangversenylátogatók képtelenségét a megértett diszszonancia befogadására. A saját kultúráján átszűrt tudás kedvesen egyéni megoldásokat is tartalmaz. A Kállay Miklósnéről írt beszámolót a magyar „ember” szóval indítja, közölve, hogy az csak férfit jelent. Okfejtésében odáig jut, hogy a magyar férfi nem olyan férfias, mint a finn férfi, hanem ember. A kérdéses szavak univerzális összefüggését figyelmen kívül hagyva, s a magyar nők sze-

rinte túlzott nőiességén elmélkedve végül is odáig jut, hogy a finn nő és a magyar férfi jobban megértik egymást, ezért az ilyen vegyes házasságok gyakoribbak, mint a magyar nő és finn férfi közöttiek.

Ma, azt hiszem, éppen fordítva áll a dolog. Még nem kérdeztem meg Helena-Leenától, mi lehet az oka ennek – ki mit vesztett férfiasságban vagy nőieségben, s mennyit nyert mindkét fél emberségben –, de föltett szándékom kifaggatni.

Több mint ötven év telt el Helena (Leena) Kangas (Ilmari) magyarországi tartózkodása óta. Ahogy egyik nekem küldött levélkéjében írja, az általa megörökített magyar emberek – férfiak és nők, kiemelkedő egyéniségek és mindennapi halandók – nagy része már meghalt, s a ma élők legtöbbje akkor még belesem született ebbe a megváltozott világba. A „már nem” és a „még nem” találkozását hozhatjuk létre ezzel a kis cikkgyűjteménnyel. Noha szerzőjük szerényen viszonyul kisebb-nagyobb írásaihoz – majdhogynem jelentéktelennek ítélve őket –, nekünk jögnünk és kötelességünk vitába szállni vele. A már nem élőkről – egy már elmúlt világról – adott pillanatképei a most élők s talán az ezután születők önismeretét is gyarapíthatják. Örüljünk a belénk vetett bizalomnak, helyesnek bizonyult döntéseinknek, s okuljunk az elénk tárt hibákból.

Turkuban 1997. szeptember 19-én

Az itt következő Kassák-cikket az Uusi Suomi című újság számára írta Helena Kangas. A szerző szerint a jobboldali újság nyilván túlságosan radikálisnak találta Kassákot, ezért a levonat együtt érkezett a visszautasítással.

Az ötvenhárom évvel ezelőtt papírra vetett, irodalomtörténeti érdekességű írás a finn–magyar kulturális kapcsolatok eddig alig vizsgált időszakából való: többszörösen is megérdemli a figyelmünket.

Labádi-Bertényi Gizella, a fordító (Turku)

A magyar Toivo Pekkanen

Egy szombat este Budapesten fiatal íróismerősömmel elmentünk a kávéházba, ahol tudtunk szerint Kassák Lajos szokott üldögélni a társaságával. A budapestiek estéiket – normális körülmények között legalábbis – kávéházakban szokták tölteni. Az asztaltársasághoz időnként újabbak csatlakoztak, egyesek jöttek, mások mentek. Az emberek tudják, hogy a kávéházban ismerősökre lelnek. Így ebben az Andrássy úti kávéházban is ott ült a „mester úr”. (Ezzel a megszólítással illetik a magyarok az íróikat.) Kassák Lajos úgynevezett munkásíró, akit a finn irodalmat ismerő barátom a „magyar Toivo Pekkanen”-ként mutatott be nekem.

Önmagáról és fejlődéséről Kassák Lajos rokonszenves tárgyilagossággal és okosan, mindenféle külön önreklám nélkül mesélt. Húszévesen kezdett szépirodalmat olvasni. Akkor ismerkedett meg a legnevesebb magyar költővel, Petőfi Sándorral:

– Budapesten a Városligetben ültem a padon egy lánnyal, aki verseskönyvet nyújtott át nekem, s arra kért, olvassam el. Eleget tettem a kérésének és elolvastam. Akkor ébredtem a tudatára, hogy azon a világon kívül, amelyben a munkásember él, van egy másik is, a művészet világa. Fiatal vasúti munkás voltam, pontosabban szólva az adott pillanatban munkanélküli csavargó. Elkezdtem könyveket olvasni, és nagyon rövid idő múlva magam is írni kezdtem.

Amikor Kassák Lajos huszonhárom éves volt, egy jelentős folyóiratban, a Renaissance-ban öt verse jelent meg, amelyek a legtekintélyesebb irodalmi körökben figyelmet és elismerést keltettek. Ezután verseket és prózát írt. 1912-ben jelent meg első, tiszta naturalizmust képviselő novelláskötete *Életsiratás* címmel. 1915-ben verseskötetet adott ki. Ez teljesen új irányt jelentett a magyar költészetben. Ellenzői futuristának és expresszionistának, később pedig dadaistának nevezték, ő azonban úgy véli, hogy lényegileg sem egyik, sem másik iskolához nem csatlakozott. Költőmestere kezdetben Walt Whitman, később többek között Rimbaud volt. Kassák Lajos költészete ma is egyedülálló a magyar irodalomban. Fő művének az *Egy ember élete* című prózacyklusát tartja, amelynek nyolc kötetében élete históriáját írja le a gyerekkortól harmincéves koráig. A könyvet a legjobb magyar regénynek tartják. Kassák eddig több mint negyven művet jelentetett meg: regényeket, verseket, novellákat és elbeszéléseket. Irodalmi hősei általában a munkásság és a szegények köréből kerülnek ki vagy a társadalomból

kitaszított magányos emberek közül. Körülbelül húsz éve egyedül az írásnak él, megszabadulva az úgynevezett polgári élethivatástól. Ahogy arra maga figyelmeztetett, az nehéz élet, mivel „az efféle írókat a nyilvánosság előtt nálunk veszélyes elemeknek tartják”. Mindez azonban természetesen nem hat az életére és az életfelfogására. Érdekli az emberek szociális helyzete és a politikai mozgalmak, de mindennél jobban érdekli az ember maga:

– Művészeti törekvésem az, hogy a lehető legobjektívabban és a lehető legkéleletesebbre csiszolt formát használva tudjak írni. Remélhetőleg valamikor eljutok a tiszta egyszerűséghez. Erről szólva Tolsztojra és Proustra gondolok: mindketten mesterek a saját műfajukban. Érzésem szerint Gorkijhoz, Knut Hamsunhoz és Sherwood Andersonhoz is rokonság fűz. Talán úgy tűnik, hogy túlságosan is sok irányhoz kapcsolódom, és hogy egymástól nagyon különböző dolgokkal foglalkozom. Ez alighanem abból adódik, hogy végül is nem tudtam magam semmilyen párt és semmilyen irányzat mellett elkötelezni, mert számomra a világban mégiscsak az ember a legérdekesebb. Racionálisan gondolkodom, de be kell vallanom, hogy még meglátom a csodát a világban.

Igazi művész vallomása! Ezen föllelkesezve meg merem kérdezni, szép vagy csúnya csoda-e a világ Kassák Lajos véleménye szerint.

– A világ szép csoda, szép minden tragikumában. Szerintem legalábbis úgy tűnik, hogy nehéz fájdalom nélkül élni. Az elszomorít, de meg is erősít. A kín nem töri össze az embert. Erősebbé teszi. Mindig úgy éreztem, mintha üllőn volna az életem, fölötte a kalapács örökös fenyegetése. A kín sokat használ az embernek, tisztázza a világnézetét és megszilárdítja az erkölcsét. Nehéz körülmények között az ember szívóssá és erős akaratúvá fejlődik, a művész pedig egyéni hangot kap.

Az életet illető lehetséges kívánságokról beszélve Kassák annak a véleményének ad hangot, hogy az emberi társadalom sohasem fog Paradicsommá változni. A gazdasági életben sok mindenben kellene javítani, s lesznek is változtatások, az ember egyéni fájdalmai azonban, noha gazdaságilag segíteni tudunk rajta, megmaradnak. Az élet gyötrelmet okoz és mindig gyötrelmet fog okozni a legeslegostobább embernek is.

– Tőlem megkérdézhetik, miért küzdök akkor, ha ilyen reménytelennek tartom az életet. Azt felelem, hogy engem jobban érdekel az út, amelyet az életünk folyamán végigjárunk, mint a cél, amely felé törekszünk. Ezért sohasem éltem át tragikus csalódásokat.

Amikor megállapítom, hogy mivel sohasem csalódtam, boldog embernek kell lennie, komolyan válaszol:

– Nem vagyok boldogtalan.

Az írás és a művészetkritika mellett a természet érdekli leginkább Kassák Lajost. Az életet különösen a primitív természetben élvezi. Lelkes horgász. Azt mondja, hogy régi reménye valósulna meg, ha egyszer anyagi lehetőségei meg-

engednék s Finnországba utazhatna. Nem a romantika, az északi fény vagy az ezer tó miatt, hanem csak hogy leüljön egy partra horgászni. Csendes hangon még hozzátesz valamit, ami világosan bizonyítja, hogy intim kapcsolatot érez a természettel:

– Horgászás közben mindig olyan érzésem van, hogy a horgászzsinór a világmindenséggel köt össze, olyan erősen, mintha ez a kötelék az anyai köldökzsinór lenne. Csendes nyári éjszakán a vékony, szemmel alig látható horgászzsinór, mint gyermeket az anyjához, a mindenséghez köt. Ezért gondolom, hogy Suomi közel állna hozzám, s rokonaimnak érezném azokat a vizek mellett élő embereket. Ott biztosan nagy csend és nagy harmónia van. Ott az emberek nem betegségtől, hanem az egészségtől csendesek.

Állatokról is beszélgettünk, s a téma az íróhoz közel állónak bizonyult. Kassák Lajos azok közé tartozik, akiknek a szobájába a kismadarak félelem nélkül utat találnak a nagyváros zajában is. Legértékesebb pszichológiai észrevételeit az állatok körében tette. Utána áttért az emberek megfigyelésére. Különösen az fogja meg, hogy az állatok olyan közvetlenül fejezik ki örömeiket és bánatukat. Az emberek ezzel egyáltalán nem így vannak.

– Egész fiatalságomat állatok és nem emberek között töltöttem, s kedvem lenne azt állítani, hogy az jobb társaság volt. Most is sokat vagyok állatokkal, és sokat írok róluk. A madarak a kedvenceim. A lovakat és a kutyákat szeretem, de a hűségük és a ragaszkodásuk már túl sok nekem. Azt senki nem tudja visszafizetni. Sohasem volt kutyám, mert szerintem a szeretetével a romlásba vitt volna. Sohasem tudtam volna olyan tökéletesen viszonzni a szeretetét, ahogy kellett volna. A beszélgetés végén azonban Kassák Lajos arra figyelmeztetett, hogy bár szereti az állatokat, a természete mégis olyan, hogy mivel maga is ember, jól meg tud lenni az emberek között, és szíves-örömeist szolgálja őket.

(1944)

(Fordította Labádi-Bertényi Gizella)

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
IMRE LÁSZLÓ az irodalomtudományok doktora, Debrecen
IMRE ZOLTÁN magyar lektor, London
HELENA KANGAS újságíró, Turku
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi tanársegéd, Budapest
LABÁDI-BERTÉNYI GIZELLA finnugor nyelvész, Turku
LŐRINCZ CSONGOR egyetemi hallgató, Kolozsvár
MENYHÉRT ANNA doktorandusz, Budapest
H. NAGY PÉTER doktorandusz, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).