

**XLIX. évfolyam 2023/2**

**Ár: 1400 Ft**

# LITERATURA

„Mándy Stefánia írása mesteri módon gondolja tovább a holokausztirodalom egyik leghátborzongatóbb toposzát: a sötétségből a táborlakók szeme elé táruló krematórium-lángot.”

(Havasréti József)

„A *Pacsirta* olvasójának a regény filmváltozata az álommunka módszerét idézheti: a regény szövegéhez viszonyítva sűrít, eltol, időnként kihagy, vagy éppen fölnagyít.”

(Bucsics Katalin)

„A szöveg–kép viszonyok [...] sajátos emblemikus gondolkodásmódról, valamint a képzőművészeti alkotások kiemelt jelentőségéről tesznek tanúbizonyságot Borbély életművében.”

(Csondor Soma)

„Szili József a Hugh MacDiarmid-kritikát tekintve (is) úttörő munkát végzett, amikor előzmények nélkül és szűkös kritikai forrásból gazdálkodva fektette le a skót modernista költészet megértésének hazai alapjait.”

(Dósa Attila)

„Talán egyedül ő volt képes megérteni ezeknek az írásoknak a jelentőségét, amelyek a szóbeliség és az írásbeli fogalmazás konvenciói közötti állandó küzdelemben fogantak, mint tétova próbálkozások az egyetemes érzések kifejezésére.”

(Cinzia Franchi)

A HUN-REN BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI  
KUTATÓKÖZPONT  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

**HUN-REN**  
Magyar Kutatási Hálózat



LITERATURA ■ XLIX. évfolyam 2023/2

**Havasréti József  
Bucsics Katalin  
Csondor Soma  
Dósa Attila  
Cinzia Franchi  
Csehy Zoltán  
Kappanyos Ilona  
Lengyel Imre Zsolt  
Melhardt Gergő**

**2023**

**Nyelvi kép – képi nyelv**

Megjelenik negyedévenként.

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

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:  
HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet  
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda  
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék  
E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

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

Főszerkesztő:  
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:  
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:  
Kálmán C. György

Kiss Margit  
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:  
Bezeczky Gábor  
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:  
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

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

A 2023-as évfolyam megjelentetését  
a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

ISSN 0133-2368



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

# LITERATURA

XLIX. évfolyam 2023/2.

## *Műhely*

HAVASRÉTI József

Tanúságtétel, szürrealizmus, archaizálás  
– Mándy Stefánia és az Európai Iskola kapcsolatához – 159

BUCSICS Katalin

Pacsirták  
– A Kosztolányi-regény megfilmesítéséről – 183

CSONDOR Soma

A megváltatlanság ikonjai  
– Képzőművészet és irodalom viszonya  
Borbély Szilárd alkotásaiban – 194

## *Tanulmány*

DÓSA Attila

„A forradalmi költő”  
– Hugh MacDiarmid modernista poétikájának  
értelmezési kísérletei Szili József kritikai  
munkásságában – 212

CINZIA FRANCHI

Fekete irodalom, fekete levelek  
– Lägerirodalom és a foglyok levelezése – 227

## *Szemle*

CSEHY Zoltán

A szabadság metaforája  
– PATAKY Adrienn. *A hangzatkától a szonettkoszig:  
A magyar szonett történetéről és nagy pillanatairól.*  
Budapest: Ráció Kiadó, 2021 – 239

KAPPANYOS Ilona

Et pestilentia venit  
– ÚRECZKY Eszter. *Kultúra és kontamináció: A járvány  
metaforái és biopolitikája a kortárs regényekben.*  
Budapest: Kijárat Kiadó, 2022 – 245

- LENGYEL Imre Zsolt  
Irodalom, elbeszélés, morális ítélet – és az intézmények  
– *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*. Szerkesztette  
HORVÁTH Márta és SZABÓ Judit.  
Budapest: Ráció Kiadó, 2021 – 252
- MELHARDT Gergő  
Értelmezés mint világnézet  
– HAVASRÉTI József. *Ráolvasás: Tanulmányok, kritikák*.  
Pécs: Kronosz Könyvkiadó, 2022 – 262

## *Műhely*

### TANÚSÁGTÉTEL, SZÜRREALIZMUS, ARCHAIZÁLÁS

– Mándy Stefánia és az Európai Iskola kapcsolatához –

HAVASRÉTI JÓZSEF

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék

egyetemi docens

havasreti.jozsef@pte.hu

ORCID 0009 0002 6357 6616

Testimony, Surrealism, Archaism

– Stefánia Mándy and the European School –

As both a poet and an art historian, Stefánia Mándy (1918–2001) was closely associated with the work of the European School, an avant-garde artists' group that was active in Budapest between 1945 and 1948. Her poetry was strongly influenced by the terrifying experiences of the concentration camps, as well as by intellectual currents linked to the Jewish tradition (the Kabbalah and philosophical theories of dialogue) and avant-garde movements, above all surrealist art and literature. As with the Surrealists, an interest in “archaic” cultures and the influence of the “archaic imagination” can also be observed in Mándy’s poems. At the centre of Stefánia Mándy’s work in art history was the oeuvre of Lajos Vajda, a posthumous member of the European School, who died in 1941; Mándy integrated the inspiration and motifs of Vajda’s painting into her own poetic language and the symbolic world of her poems. The motifs of the Jewish tradition, the memory of the Shoah, and the surrealist influences together created a remarkable synergy between the European School’s programme and aspirations and Mándy’s poetry.

**Keywords:** European School, surrealism, primitivism in the visual arts, archaism, Shoah, Jewish tradition, the interactions between painting and literature

Literatura 49 (2023) 2

DOI: 10.57227/Liter.2023.2.1

„Jöjj és lásd!”

Zohár a *Teremtés könyvéről*<sup>1</sup>

## ■ 1. Bevezetés

Mándy Stefánia (1918–2001) költőként és művészettörténészként egyaránt fontos szereplője volt az Európai Iskola történetének. Ami a tagság formális tényét illeti: Pán Imre *Bevezetés Európába* című brosúrájának hátlapján az irodalmárok között Kassák Lajos, Marcel Jean, Mándy Stefánia, [Tamkó] Sirató Károly szerepel.<sup>2</sup> A Gegesi Kiss Pál, Mezei Árpád, valamint Pán Imre által jegyzett „*Az Európai Iskola*” című kiadvány függeléke *Írók* alcím alatt pedig Hamvas Béla, Kampis Antal, Kassák Lajos, Kiss Pál, Mezei Árpád, Pán Imre, Weöres Sándor nevét sorolja fel, majd ehhez a következő megjegyzést fűzi:

Fekete Nagy Béla és dr. Mándy Stefánia még tulajdonképpeni tevékenységünk megkezdése előtt visszavonultak. Szentkuthy Miklós közölte velünk, hogy továbbra is szívesen kollaborál az Európai Iskolával, de semmiféle tagnévsorban nem hajlandó szerepelni.<sup>3</sup>

A Mándyra vonatkozó megjegyzés talányos: vagy arra utal, hogy Mándy Stefánia ekkor már nem tekintette magát a csoport tagjának, vagy csupán arra, hogy nem kívánt aktívan részt venni az Iskola igen intenzívnek mondható, a képzőművészeti és irodalmi bemutatkozások impozáns sorát eredményező munkájában. Mándy Stefánia 1936 és 1941 között művészettörténetet, pszichológiát, és pedagógiát tanult a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarán; 1941-ben bölcsészdoktori oklevelet szerzett.<sup>4</sup> A háború előtt – igen fiatalon és valamelyest még kívülállóként – ahhoz a szentendrei képzőművész körhöz kapcsolódott, melyből később az Európai Iskola nagyrészt kialakult.<sup>5</sup> 1941-ben megjelenik első verseskötete az *Officina* kiadónál.<sup>6</sup> 1944-ben Auschwitzba deportálják, majd onnan a Gross-Rosen lágérhálózatához tartozó Liebau női munkatáborába kerül, melyet 1945. május nyolcadikán szabadít

<sup>1</sup> *Zohár a Teremtés könyvéről*, ford., jegyz. előszó URI Asaf, a kísérő tanulmányt írta TATÁR György (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2014), 43 (5a). A „Jöjj és lásd” talmudi formula, mely a tanító szavait vezeti be (*Zohár*, 165. jegyzet); itt alapvetően a tanúságtétel gesztusára utal.

<sup>2</sup> PÁN Imre, *Bevezetés Európába* (Budapest: Művészbolt, é. n.).

<sup>3</sup> KISS Pál, MEZEI ÁRPÁD és PÁN Imre, „*Az Európai Iskola*”, *Index Vitairat- és Röpirat Könyvtár*, 21–24 (Budapest: Művészbolt, é. n.). Kassákhöz lásd GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja* (Budapest: Corvina Kiadó, 1990), 15.

<sup>4</sup> TÁBOR Ádám, „Mándy Stefánia költői pályája – korának történelmi és irodalmi erőterében”, in TÁBOR Ádám, *Út és/vagy utazás*, 225–251 (Budapest: Parnasszus Kiadó, 2020), 230.

<sup>5</sup> A szentendrei csoportra lásd GYÖRGY és PATAKI, *Az Európai Iskola*, 10–12; valamint SZÁNTÓ Piroska, *Bálám szamara és a többiek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 47–66.

<sup>6</sup> MÁNDY Stefánia, *A lélek lép, libben sután* (Budapest: Officina Kiadó, 1941).

fel a Vörös Hadsereg. 1945 és 1949 között megbízott előadó a budapesti bölcsészkar pedagógia tanszékén.<sup>7</sup> 1945 őszén házasságot köt Tábor Béla filozófussal. A háború után Mándy és Tábor Haris közti lakása lesz a centruma annak a gondolkodói körnek (Tábor Béla, Hamvas Béla, Szabó Lajos), melynek szellemi kisugárzása az Európai Iskola működésén is érzékelhető.<sup>8</sup> Pályakezdésére rányomta bélyegét a vészorszak, majd a Magyarországon is kiépülő sztálinista diktatúra, de a Kádár-korszak évtizedei alatt se számított *comme il faut* szerzőnek. 1945 és 1990 között egyetlen „felnőtt” verseskötete jelenhetett meg – Párizsban.<sup>9</sup> Családjával együtt nehéz körülmények között élt: elsősorban fordításokból, illetve népszerűsítő művészettörténeti előadásokat tartva. Az irodalmi közeg nehezen fogadta be; nem kötött kompromisszumokat a hatalommal, férjével együtt belső emigrációban élő örök kívülálló maradt. Mindehhez járult, hogy egyfelől az Aczél György baráti köréhez tartozó Szántó Piroska–Vas István házaspár, másfelől pedig az underground létmódba szorult „Haris köz” és „Rottenbiller utca” lakói (Mándy Stefánia, Bálint Endre, Vajda Júlia) között kiélesedtek a belső ellentétek.<sup>10</sup> Vas István *Művészet* című, 1950-ben publikált avantgárdellenes, a „formalista” törekvéseket kigúnyoló bökversét a volt csoporttagok (különösen Mándy Stefánia és Bálint Endre) a közös múlt elárulásának tartották.<sup>11</sup> Mándy Stefánia művészettörténeti munkásságának centrumában Vajda Lajos életműve helyezkedett el, e körülmény költészetének alakulásában is rendkívül fontos szerepet játszik.<sup>12</sup>

A vészorszak eseményeire vonatkozó reflexiók az Európai Iskola munkásságának jellegzetes regiszterét alkották. Az iskolatagság zöme (származásának, illetve baloldali, sőt kommunistagyanús politikai tevékenységének köszönhetően) üldözésnek volt kitéve mind a Horthy-, mind a Szálasi-korszakban. A zsidó szociokulturális

<sup>7</sup> Pedagógiai írásait lásd MÁNDY Stefánia, „A játékról”, *Magyar Pedagógia* 52, 3–4. sz. (1943): 214–224; MÁNDY Stefánia, „Prohászka Lajos: A mai élet erkölcsé”, *Magyar Pedagógia* 53–55, 1–2. sz. (1944): 53–54; MÁNDY Stefánia, „Faragó László: Iskola és társadalom”, *Magyar Pedagógia* 56, 1. sz. (1947): 55–56.

<sup>8</sup> TÁBOR Ádám, „Találkozás a centrumban”, in TÁBOR Ádám, *Szellem és költészet*, 63–75 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007); valamint TÁBOR Ádám, *Mándy Stefánia költői pályája...*, 225–251.

<sup>9</sup> Mándy Stefánia verseskötetei: *A lélek lép, lebben sután* (Budapest: Officina Kiadó, 1941); *A kéz a hal* (Párizs: Magyar Műhely, 1970); *Az ellopott történelem: Versek 1944–1992* (Budapest: Typotex Kiadó, 1992); *Scintilla* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1999). Párizsban kiadott könyvét nem számítva a rendszerváltásig csupán gyerekverskötetei jelenhettek meg.

<sup>10</sup> Ehhez lásd PERŐCZ György, „Bálint Endre elveszettnek hitt válasza Mándy Stefániának”, *Élet és Irodalom* 57, 20. sz. (2013), 10; Mándy választát közli TÁBOR Ádám, „Mándy Stefánia válasza Bálint Endrének”, *Élet és Irodalom*, 57, 29. sz. (2013): 12. A vita háttéréhez lásd MÁNDY Stefánia, „Reflexiók, 1954. november”, *Holmi* 2, 12. sz. (1990): 1340–1342.

<sup>11</sup> Vas István, „Művészet (1950)”, in Vas István, *Rapszódia egy őszi kertben: Versek és úti jegyzetek* (Budapest: Magvető Kiadó, 1960), 41–42. Vas István *A tízezer galériában* című szonettje hasonlóképpen avantgárdellenes hangnembben íródott (Vas István, *Rapszódia egy őszi kertben*, 82).

<sup>12</sup> Könyvei Vajdáról: MÁNDY Stefánia, *Vajda Lajos (1908–1941)* (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1964); MÁNDY Stefánia, *Vajda Lajos* (Budapest: Corvina Kiadó, 1983).

önazonosság, illetve az üldöztetés ténye meghatározó ezzel kapcsolatban, és számos életrajzi, esztétikai, irodalmi dimenzióban jelentőséget nyer; itt említhetők Bálint Endre, Szántó Piroska, Anna Margit képei-írásai.<sup>13</sup>

Mándy több szépirodalmi munkájában megjelennek a vészorszak rémítő tapasztalatai, ide kötődő emlékei. Ide tartozik Mándy *Eszmélet* című verse 1944-ből; az 1945 nyarán írott, de csak 1994-ben publikált *Egy halott álmaiból* című szépprózai írása, valamint az 1959-es *A szentendrei órátoriumból* című töbttételes verskompozíció. Ezen túlmenően Mándy teljes költészetét átszövik a vészorszakra vonatkozó tanúságtétel, az emlékéllítés képei, motívumai. Érdekes recepciótörténeti adat ezt illetően, hogy az *Új Élet* kritikusa (véltetően Zsadányi Oszkár) *a kéz a kéz a hal* című kötet megjelenése apropóján Mándyt a „magyar Nelly Sachs” címkével jellemezte:

Nelly Sachs költészetét a fájdalom, a szenvedés, az elveszített szereteteik miatti gyász érlelte ilyen nemessé, és az a Nelly Sachs, aki a háború előtt csak gyermekmeséket, gyermekverseket írt, a szenvedés országútján vált igazi költővé. Szinte kísértetiesen ismétlődik meg mindez Mándy Stefániánál, akit eddig mint művészettörténészt és gyermekvers írókat ismerhettünk, de verseivel alig találkoztunk. Most jelent meg ötszáz példányban Párizsban „A kéz a kéz a hal” című kötete, amelynek minden sora a zsidó fájdalmat, a zsidó gyászt sugározza. Mándy Stefánia is, akárcsak Nelly Sachs, végigjárta a szenvedések országútját, és e versek mindegyike, ha nem is közvetlenül, ha költői áttételben, ha biblikus képekben, Auschwitz gyötrelmét, és soha el nem felejthető poklát idézi.<sup>14</sup>

Ez a méltatás a zsidó felekezeti lapban azért is lényeges, mert a párizsi kötet igen szórványos magyarországi visszhangjához kapcsolódik.<sup>15</sup>

## 2. A vészorszak lenyomatai: szürrealizmus és tanúságtétel

Mándy a vészorszak (azon belül Auschwitz) elbeszélhetőségével, illetve ábrázolhatóságával kapcsolatos esztétikai és morális dilemmákat illetően az irodalmi-művészi tanúságtétel sajátos formáját választotta.<sup>16</sup> Noha a háború után még távolról sem

<sup>13</sup> Átfogóan lásd S. NAGY Katalin, *Emlékkavicsok: Holocaust a magyar képzőművészetben 1938–1945* (Budapest: Glória Kiadó, 2006).

<sup>14</sup> (ZSADÁNYI), „A magyar Nelly Sachs”, *Új Élet* 25, 15. sz. (1970): [4]. Ironikus, hogy Nelly Sachs verseit magyarra a Mándy által nem nagyon kedvelt Vas István fordította; lásd NELLY SACHS, *Izzó rejtvények*, ford. VAS István (Budapest: Európa Kiadó, 1968).

<sup>15</sup> A csekély visszhang további része, hogy Scheiber Sándor felvette Mándy könyvét egyik bibliográfiái munkájába: SCHEIBER Sándor, „A Biblia a magyar irodalomban 1945–1973”, in *Évkönyv 1974–1974*, szerk. SCHEIBER Sándor, 359–380 (Budapest: Magyar Izrealiták Országos Képvisellete, 1974), 360.

<sup>16</sup> A tanúságtétel problémáját, illetve a vészorszakra vonatkozó ábrázolási konvenciókat illetően lásd: KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokausz művészetében* (Buda-



fogalmazódott meg a holokauszt „ábrázolhatatlanságának” (egyébként sem kizárólagosan érvényesülő) doktrínája, és sorra jelentek meg a gettósítás, a deportálás, a táborok borzalmait feldolgozó beszámolók, az 1945 nyarán papírra vetett *Egy halott álmaiból* sokban különbözik a korabeli (akkor elfogadott, ma már szokatlannak ható kifejezéssel élve) „élményirodalom” valóságigényétől és ezzel járó komor naturalizmusától.<sup>17</sup> Mándy a szöveg közreadásakor Tábor Bélát idézte: „Amig [Auschwitz] néma, tovább pusztít”.<sup>18</sup> A személyes tapasztalat (jogfosztottság, deportálás, haláltábor), a személyes veszteségek (így apja halála), valamint belső meggyőződése egyaránt arra készítette Mándyt, hogy egyrészt mint szemtanú lépjen fel, másrészt, hogy saját költői-irodalmi eszközeivel dolgozza fel a történeteket. Míg *Eszmélet* című verse maradéktalanul, addig az ugyanekkor készült *Egy halott álmaiból* ha esztétikai felfogásában nem is, de tárgyának köszönhetően még jól illeszkedett a háború végével kezdődő tanúságtétel-hullámba. Az *Eszmélet* nagyon precízen (és a körülmények figyelembevételével azt is mondhatjuk, visszafogott hangon) tudósít azokról a tapasztalatokról, melyek Auschwitzban, majd a liebauai női táborban eltöltött hónapok során Mándyban rögzültek, és költészetének egészére nézve valamiféle sötét és keserű szubsztrátum formájában mindvégig hatékonyak maradtak.

fénytelen iszonyú napjaink telnek  
emlékek szilánkja szúrja agyunk  
teremtőnk naponta két kézzel ver meg  
torzsáig lefosztott kórói vagyunk

a tűz nekünk nem tűz a tűz a halál  
a föld nekünk nem föld a föld a pokol  
zöld kert volt másnak a szívünk eláll  
testvérem látom néma szobor

feketült szárnnyal a lassú enyészet  
hamvakat hint a mélyülő tájra  
a szívünk elégett a lelkünk elégett  
már csak a testünk sír lobog fájva<sup>19</sup>

pest: Kijárat Kiadó, 2009); valamint Michael ROTHBERG, „Adorno után – kultúra a katasztrófa másnapján”, ford. BABARCZY Eszter, *Enigma* 10, 37–38. sz. (2003): 59–88.

<sup>17</sup> Az „élményirodalom” kérdéséhez lásd KISANTAL Tamás, *Az emlékezés és a felejtés helyei: A vész-korszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2020): 53. skk.

<sup>18</sup> MÁNDY Stefánia, „Egy halott álmaiból”, *Múlt és Jövő*, 11, 3–4. sz. (2000): 253–261, 253.

<sup>19</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 29.

Az „*auschwitz-liebau 1944*” helymegjelölés-datálás a reális részleteken túlmenően is a vézskorszakhoz kapcsolja a verset. Az *Eszmélet* szövege a Mándy verseit később is meghatározó költői-tárgyi motívumokat tartalmazza (fénytelenység, elégedés, füst, tűz, hamvak), másrészt felveti a zsidók tömeges legyilkolásával történő szembenézés talán legfőbb teológiai problémáját: a Teremtő felelősségét mindebben.<sup>20</sup>

Az *Egy halott álmaiból* szemléletét és eszközeit tekintve erősen különbözik mind az *Eszmélettől*, mind a korabeli (korai) magyar holokausztirodalom átlagától. Egy-mástól eltérő szövegtörzsek metszetében helyezkedik el: a borzalmak közvetlen dokumentálása, illetve az események riportázs jellegű feldolgozása helyett Mándy bizarr látomásokkal átszőtt, különös rémtörténetet alkotott. Írása termékenyen kapcsolja össze a vézskorszak értelmezéseinek progresszív (a tanúságtétel pedagógiáját hangsúlyozó), illetve tragizáló (a pusztítás felfoghatatlan egyediségét mintegy szakralizáló) narratíváit.<sup>21</sup> A rémuralom és a népirtás megjelenítése eltávolodik a konkrét történésektől; Mándy szövegében a mítosz, a folklór, a látomásirodalom eszközei-szimbólumai érvényesülnek. Írásának morális, politikai, pszichológiai jelentésrétegei között az irodalmi hagyomány képi és műfaji konvenciói (mint intertextuális szintek és funkciók) közvetítenek, ezek között említhető a kimérikus lények felbukkanása, a repülés és az álomlét víziója, az alvilágjárás, a halálsziget.

Az érkezés első óráiban elszakadtak múltba vezető emlékfonalaim, és pár nap múlva már nem is tudtam, hogy más is voltam valaha, mint a holtak szigetének elvadult, néma lakója. Tulajdonképpen ekkor érkeztem meg földöntúli álmaim halálos birodalmába.<sup>22</sup>

Az *Egy halott álmaiból* szövege a rémálmok vízióit, a haláltáborok reáliáit (vonatút, szelektálás, szögesdrótkerítés, rabkórház, kopaszra nyírás, krematórium), illetve az irodalmi túlvilágleírások és alvilágjárások motívumait vetíti egymásra.<sup>23</sup> Hatásosan

<sup>20</sup> E teológiai megközelítésekhez lásd Eliezer BERKOVITS, „Faith after the Holocaust”, in *A Holocaust Reader*, szerk. Michael L. MORGAN, 96–101 (New York–Oxford: Oxford University Press, 2001); Irving GREENBERG, „Pillar of Fire: Judaism, Christianity, and Modernity after the Holocaust”, in *A Holocaust Reader*, 102–114; Emil FACKENHEIM, „Jewish Faith and the Holocaust”, in *A Holocaust Reader*, 115–121.

<sup>21</sup> A progresszív narratíva középpontjában a „Tanuljunk belőle!” felszólítás helyezkedik el, ezzel szemben a tragizáló megközelítés a Gonosz Ösztönnek az emberi létezésből történő kiiktathatlanságát hirdeti. Lásd: Jeffrey C. ALEXANDER, „Holokauszt és trauma: Morális univerzalizmus Nyugaton”, ford. FÁBER Ágoston, GYIMESI Zoltán és SZÁSZ Anna Lujza, in *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezzettörténete*, szerk. SZÁSZ Anna és ZOMBORY Máté, 66–147 (Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014).

<sup>22</sup> MÁNDY, *Egy halott álmaiból*, 257.

<sup>23</sup> Homérosz, Vergilius, Dante alvilágleírásai mellett itt említhetjük a középkori populáris alvilágjárás-irodalom egyes példáit: Beda Venerabilis, Tar Lőrinc, György barát alvilági utazásait is (ehhez lásd Georges MINOIS, *A pokol története*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2012),

ötvözi a *naturalista-dokumentarista*, illetve a *szürrealista-szimbolikus* nyelvi pozíciókat, azt sugallva olvasójának, hogy a szürrealizmus költői nyelvében, az alvilágjárások vizionárius leírásaiban rejlő kifejezéslehetőségek valami módon kompatibilisek a haláltáborok „valóságon túli” valóságával. Mándy írása mintegy szükségszerűen, a történeti-morális igazság kíméletlen erejű láttatása-kimondása érdekében fordult az alvilágjárás irodalmához és a szürrealizmus eszközeihez, hasonló szellemben, miként az ugyancsak deportált francia kommunista író, Charlotte Delbo megfogalmazta: „Miért kizárólag a fantasztikum felel meg annak, ahol voltunk? Vajon azért, mert nem ismer határokat? Talán azért is, mert a realitás maga volt a fantasztikum?”<sup>24</sup>

Marcziszovszky Anna tanulmánya Mándy írását illetően az utazás, az üldözés, az „eleven temető”, a „kerekes koporsó” (a halálvonat), a Sziget és a szigetlakók (a tábor és a táborlakók), a „makogó” nyelvhasználat (a kommunikáció leépülése), a máglya (tehát a krematórium) képeit és a hozzájuk kötődő jelenetsorokat hangsúlyozta.<sup>25</sup> E felsorolás arra utal, hogy az *Egy halott álmaiból* szövege – egyik dimenziója szerint – az allegorikus jellétesítés eszközein alapszik: az elhurcolástól a táborlétben keresztül a megszabadulásig terjedő folyamatot beszéli el, miközben megfelelteti egymásnak a metaforikus-szimbolikus elemeket és a haláltábor realitait. Mindez a szürreális képek áradásának bizonyos fokú narratív-strukturális elrendezettséget kölcsönöz. Másfelől viszont e struktúrával szembe helyezkednek a szürrealista beszédrend (Mándy szavaival: az „összekuszált álomélet”) extravaganciái. Ide tartozik a keveréklények és az arctalan emberek felbukkanása. A keveréklények közé a szövegben felbukkanó báránystű férfit, illetve az emberfejű kutyákat (a halálsziget kápóit) soroljuk.

Az öböl egyik égnek meredő szikláján egy férfi ült. Tiszt volt, magasrangú. Az arcában nem volt semmi emberi. Előtte valaki állt, valaki, akinek a feje és a felsőteste emberé, altestében azonban báránnyhoz hasonlított. Két karja helyén is lábai voltak. A fején szürke rohamsisak. [...] Az arcát nem láthattam. Talán neki sem volt arca.<sup>26</sup>

A kopók és a kápók pedig:

Váratlan füttyszóra a Sziget minden zugából összefutottak a riadt tömegek, nyomukban a hajszoló véresszájú kopókkal. (Ezekről a kopókról meg kell

189–196; V. KOVÁCS SÁNDOR, „Európaiság, lovagság, eretnokség: A Tar Lőrinc-típusú víziók eszmévilága”, in V. KOVÁCS SÁNDOR, *Eszmetörténet és régi magyar irodalom*, 73–90 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987).

<sup>24</sup> Idézi MARCZISOVSZKY Anna, „A látás igazsága, az igazság látása. Dokumentumtól irodalomig Charlotte Delbo írásaiban”, *Múlt és Jövő* 77, 1. sz. (2016): 31–55, 37.

<sup>25</sup> MARCZISOVSZKY Anna, „»az az út többé nem fogy el«: Mándy Stefánia Auschwitz-prózája”, in „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban, szerk. SCHEIN GÁBOR és SZÜCS TERI, 191–206 (Budapest: Eötvös Kiadó, 2014), 197–199.

<sup>26</sup> MÁNDY, *Egy halott álmaiból*, 254.

jegyzenem, hogy emberfejük volt, és már ittlétem első napjaiban felismer-tem, hogy közülünk valók. Idehurcolt emberek voltak, akik lassan-lassan korcsoáltak állatokká, és kiszolgálva e mélyvilági rendet, ellenünk szegődtek. Ütlegek, rúgások és veszett marások, amiket rajtunk ejtettek, hizlalták őket fekete bundájú, kegyetlen vérszopókká).<sup>27</sup>

A kápó (hivatalos nevén: *Sonderhäftling*) a rabok közül kiemelt és privilegizált „rabparancsnok”, aki sok szempontból hasonul rabtartóihoz. Primo Levi a haláltábor „szürke zónájaként” írta le az SS-személyzettel együttműködő rabokat, köztük a kápokát is.<sup>28</sup> A „szürke zóna” kifejezés átmeneti státuszt sugall – ezt az átmenetiséget hangsúlyozza retorikai-szimbolikus szinten a kutyatestű-emberfejú keveréklények felbukkanása. E lények a görög mitológia hibridkreatúráit, a primordiális szörnyvilágot általában, de a szürrealizmus eltérő vizuális minőségekből új jelentéseket építő montázs eljárásait ugyancsak felidéznek.

A szörnylények az emberi egzisztencia radikális lefokozását-lealacsonyítását sejtetik, mely tendencia tovább erősödik a szöveg arctalan embereiben. A halálsziget ugyancsak összetett jelkép: egyszerre jelöli a haláltábor, a végletes izolációt, a túlvilágot, a holtak birodalmát. A szürrealista képek nyugtalanító hatását kiteljesíti (de ismét csak az allegória egyértelműsítő kifejezésmódjához kapcsolja) a teljes szöveget átható, a létezők és az értékek lefokozását következetesen végrehajtó beszédrend. Az emberből arctalan szörnyeteg vagy ősvilági hibridlény, a rendből torzulás és fürtelem, a földből mocsár, a valóságból rémálom, az értelemről örület, a beszédből makogás, a csillagok fényéből a krematórium kéményéből kicsapó lángoszlop lesz. Ez utóbbival kapcsolatban érdemes felfigyelni arra, hogy Mándy a földrajzi-térbeli, illetve egzisztenciális orientációt segítő *égitesteket* helyettesíti egyrészt a sötétséggel (mely minden tájékozódási pontot, illetve minden égi fényt magába nyel), illetve a halottégető kéményéből kicsapó lángot tekinti a halálbirodalom egyedül adekvát jelzőfényének.

[V]olt éjszaka, amikor szívembe nyilalltak a hamisan hunyorgó csillagok: ez az ég nincs is, ez az éj nincs is, csak csillagtalan, virradattalan örök sötétség, amelyben mindigre [sic] elsüllyedt a világ. Útjelzőnk már csak egy volt a vörösülő fenti tájékon: a halottégető szüntelenül lobogó lángja.<sup>29</sup>

Mándy írása mesteri módon gondolja tovább a holokausztirodalom egyik leghátborzongatóbb toposzát: a sötétségből a táborlakók szeme elé táruló krematóriumlángot.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Uo., 260.

<sup>28</sup> Primo LEVI, *Akik odavesztek és akik megmenekültek*, ford. BETLEN János (Budapest: Európa Kiadó, 1990), 51–55.

<sup>29</sup> MÁNDY Stefánia, *Egy halott álmaiból*, 258.

<sup>30</sup> Például: Elie WIESEL, *Az éjszaka*, ford. BALABÁN Péter (Budapest: Láng Kiadó, é. n.), 37–38; KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság* (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 147; André SCHWARZ-BART, *Az igazak*

A krematórium kéményéből kicsapó tűz látványa egyrészt a tábor valóságának része, másrészt a rabok későbbi sorsának anticipációja, brutális figyelmeztetésként érkező „égi jel”. Ugyanakkor az *Egy halott álmaiból* szövegében a krematóriumok lángja további jelentésekkel telítődik. A „csillagtalan éj” és a halottégető kéményéből kicsapó lángok szembeállítása az értelmesen rendezett világ barátságos égi fényei és a vész-korszak borzalmából megszülető „új világ” ellentétét tárja olvasói elé.

### 3. Antifasiszta narratíva és szörnyábrázolás

Az *Egy halott álmaiból* szimbolizmusát és poétikai elképzeléseit illetően egy olyan további szempontot szeretnék kiemelni, mely az Európai Iskola körüli heves kritikai vitákhoz is szorosan kapcsolódik. Ez a *realizmusprobléma*, illetve a fasizmus borzalmas voltát kifejező *szörnyábrázolások* kérdése. Jellegzetes reprezentációs törekvése a korszaknak, hogy a háború és az üldözések borzalmait (a korszak frazeológiájával élve: a fasiszta barbárságot) szörnyfigurákkal fejezze ki. A képzőművészetből véve párhuzamokat: itt említhetjük Picasso jól ismert szörnyábrázolásait.<sup>31</sup> Az Európai Iskola szűkebb köréhez tartozó Kállai Ernő és Pán Imre írásai igen nagy jelentőséget tulajdonítottak e szörnyfiguráknak.

A közelgő európai pusztulás előérzete lidércnyomásként vett erőt a szürrealisták képzeletén. Ebbe a minden értelmes emberi viszonylatból kivetkőzött, baljóslatú világba illeszkednek a „Metamorfózisok” és kimérák. [...] Olyanok akadnak közöttük, hogy láttukra az az érzésünk, mintha az elsüllyedt biológiai múlt időtlen mélységeiből újratamadó, emberáldozatra éhes, ösvilági szörnyekkel kerültünk volna szembe

– írta Kállai Ernő, aki egyértelmű kapcsolatot látott az antifasiszta törekvések nemzetközi művészikonjává emelkedett spanyol festő szörnyei („kimérái”), illetve a fasizmus rémtettei között.<sup>32</sup> E felfogást képviseli Kállai egy másik korabeli munkája, *A természet rejtett arca* című értekezése is, melyben a következőképpen fogalmazott:

Picasso modern szfinx alakjába öltött kimérája képzeletében immár annyira egyet jelent a hitlerizmusban feltörő, valóban csak a legsötétebb, mítikus kép-

*ivadéka*, ford. JUSTUS Pál (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976), 410. Egy névtelen tanú beszámolóját idézi: Christian GERLACH és Götz ALY, *Az utolsó fejezet: A magyar zsidók meggyilkolása*, ford. KERÉNYI Gábor (Budapest: Noran Kiadó, 2005), 238–238.

<sup>31</sup> A szörnykérdést illetően lásd KÁLLAI Ernő, *Picasso* (Budapest: Új Idők, 1948), 59–61, 78–82; KÖRNER Éva, *Pablo Picasso* (Budapest: Magyar Helikon, 1969), 23–24; PERNECZKY Géza, *Picasso – Picasso után* (Budapest: Corvina Kiadó, 1989), 75–78, 95–124.

<sup>32</sup> KÁLLAI, *Picasso*, 60.

zetekkel mérhető, atavisztikus bestialitással, hogy nem egyszer gondoltam: a reprodukción a kiméra homlokára fedőfehérrel kampós keresztet rajzolok.<sup>33</sup>

Pán Imre a *Bevezetés Európába* című esszéjében hasonlóan központi szerepet tulajdonított a görög mitológia állat/ember szörnyeinek, mindenekelőtt a Minotaurusznak. Pán szerint az „állat” mitikus alakja az isteni és az emberi szféra közé ékelődik be, és felbukkanása mindig valamilyen ösbűnt vagy borzalmas vétet jelöl:

Az európai művelődés kezdetén ott áll a szörny, az állatember. Az állatot ösztönei szabályozzák, az ember ösztöneit szabályozza; ezt a hivatalt látja el a primitív népeknél a totemállat. A Minotaurus az európai civilizáció totemalakja. Rendkívüli szerepe volt történelmünkben. Nem totemállat és nem totemember: kettős lény, állati és emberi hermafrodita.<sup>34</sup>

Pán Imre szörnyértelmezése erősen pszichoanalitikus karakterű, a keveréklények állati része a tudattalannak, az ösztöntobzódásnak, az emberi rész pedig a tudatosnak, az értelemnek feleltethető meg. Nem véletlen, hogy Pán (legalábbis írásának logikája szerint) a *bikafejű* embert sokkal borzalmasabbnak, monstrozusabbnak tartja, mint az emberfejű keveréklényeket. Az ember feje az értelem központja, míg az ösztönerők az állati altestben kavarnak.<sup>35</sup> De a mitológiai szörnyek általában véve is az ember értelemvesztésének-lealjasulásának jelképeként tűnnek fel a zsidóüldözések során születő, részben kétségbeesést, részben reménykedést (tehát a szörnyvilág legyőzhetőségét) sugalló írásokban. Pán Imre Minotaurusz-értelmezése, illetve szörnykonceptiója a *Bevezetés Európába* utolsó lapjain maga is összefonódik egyrészt a szürrealizmus törekvéseivel, másrészt a háborús borzalmakkal:

Az új világot a francia szürrealizmus tudatosította a legfélreérthetlenebbül. Forrásuk a fölszabadított ösztön. Folyóiratuk címe a „Minotaure”: Minotaurus! A lap címlapjának jelképét Picasso festette meg: a szörny ül a földön, egyik lábát maga alá teszi, mint a gyermekek; állati arckifejezése olyan szenttlen, mint csak a hivatásos gyilkosoké lehet; kezében óriás kés, úgy tartja, mint egy fáklyát, talán utalással arra, hogy a vér világít legmesszebb történetünkben. A Minotaurus itt van közöttünk.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> KÁLLAI Ernő, *A természet rejtett arca* (Budapest: Misztótfalusi Kiadó, é. n. [1947]), 20. A füzet kézírata egyébként már 1945 őszén készen állt (uo., 36).

<sup>34</sup> PÁN, *Bevezetés Európába*, 7.

<sup>35</sup> PÁN, *Bevezetés Európába*, 8–9. Lásd ehhez Pán Imre következő megjegyzését is: „A keresztény Minotaurus: az ördög” (uo., 21. skk.).

<sup>36</sup> PÁN, *Bevezetés Európába*, 30. Pán is allegorizál: a „*vér világít legmesszebb történetünkben*” kitétel nyilván nemcsak általában a vérontásra, hanem a náci vérmítoszra is utal, mint ahogy a „*hivatásos gyilkos*” alakjáról sem kizárólag egy hóhér vagy katona juthat eszünkbe, hanem a nyilas keretlegények, az SS tagjai, vagy a Gestapo-hivatalnokok ugyancsak.

Amennyiben Kállai és Pán koncepcióit az *Egy halott álmaiból* szörnyalakjaival vetjük össze, úgy láthatóvá válik, hogy Mátyás Stefánia írásának szörnyalakjai pontosan illeszkednek ahhoz a szürrealista, illetve antifasiszta beszédrendhez, mely a világháborús évek, illetve a felszabadulás utáni időszak szellemi legkörét áthatotta. A szürrealista képnelv általában véve is felértékelődött azokban a diskurzusokban, melyek az avantgárd mozgalmak stílustörekvéseit a szocialista realizmus elsőbbségét hirdető dogmatikus kritika képviselői számára is elfogadhatóvá próbálták tenni. Az izmusok létjogát védő kritikusok a szürrealizmust valamiféle korszerűsített realizmusként pozicionálták, úgy érvelve, hogy az embertelen-elidegenedett világ (a háború esztelen pusztítása, a vészkorszak minden képzeletet felülmúló kegyetlensége) annyira képtelen és borzalmas karakterű, hogy a hagyományos realizmus eszközeivel mindezt nem lehet érvényes módon megközelíteni.

A valóság [...] azonban több és más, mint a felület valósága: álmok, révületek, feltörő ösztönök, formaromboló erők is egyenértékű mozzanatai a valóságnak, különösen a változások korában. Mert a döntő kérdés ilyen korokban: hogyan viszonylik a műalkotás a valósághoz. Kimutattuk, hogy minden valóságábrázolás absztrakción alapszik, csak az absztrakció szempontjai különböznek

– írta az absztrakt művészet védelmében Justus Pál a *Kortárs* lapjain.<sup>37</sup> Horváth Márton erre a következőképpen reagált: Justus az „[i]rreális elemek felhasználását hirdeti a művészetben s bizonyos értelemben védelmére kel az izmusok korának, a weimari kísérleteknek”.<sup>38</sup> Az efféle koncepciókat a dogmatikus marxizmus képviselői a polgári-dekadens-formalista irányzatok védelmezéseként fogták fel.

Ha a realizmus híveinek „egyik” tábora a teljes emberséget, vagy az ábrázolás totalitását említi, a „másik” tábor viharos sietséggel hozzákanyarít még jó széles karéjt az irracionálisból, mondván, hogy az ő teljessége még teljesebb, az ő totalitása még totalisabb

– jegyezte meg Lukácsy Sándor, a szürrealista ábrázolásmód létjogosultságát védelmező, illetve a realista ábrázolás érvényességi körét kibővíteni igyekvő szerzők közül egyrészt Sötér Istvánra, másrészt Hamvas Bélára és Kállai Ernőre utalva.<sup>39</sup> Sötér

<sup>37</sup> JUSTUS PÁL, „Művészet – valóság – világnézet”, *Kortárs* 1–2, 1. sz. (1947): 38–39, 39.

<sup>38</sup> HORVÁTH MÁRTON, „A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege”, *Csillag* (1948): 46–55, 51 (Kállairól lásd ugyancsak uo., 51).

<sup>39</sup> LUKÁCSY SÁNDOR, „Az antirealizmusról”, *Forum* (1948): 310–313, 310. Sötér korabeli pozíciójához lásd TAKÁTS JÓZSEF, „Távoli tükör”, in TAKÁTS JÓZSEF, *Elmozdulások*, 243–261 (Budapest: Osiris Kiadó, 2016), 255–257; BALÁZS IMRE JÓZSEF, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021), 23, 171; valamint GYÖRGY PÉTER, *Faustus Afrikában: Szerződés a valósággal* (Budapest: Megvető Kiadó, 2018), 63–67.

helyzete e diskurzuson belül az Európai Iskola, illetve Hamvas és Kállai pozíciójának sajátos ekvivalenseként értelmeződik; valamennyien azért váltak támadhatóvá, mert szemléletükkel, fogalmi eszközeikkel valamiféle átjárót próbáltak nyitni a szürrealizmus és a realizmus esztétikája között.

Kezdődött azzal – írja Lukácsy Sándor –, hogy *Sőtér István* kijelentette: ő szürrealista kísérleteiben is a realizmus útját kereste, olyan időkben, amikor számára (szubjektíve, tehetnök hozzá), nem voltak meg a realista alkotásmód lehetőségei. Ez a tiszteletreméltó, őszinte vallomás aztán szinte iskolát csinált: olyanféle nézetek terjedtek el, mintha realizmus és szürrealizmus közt valami titkos csapóajtón közlekedni lehetne; mintha realizmus és szürrealizmus közt csak mennyiségi lenne a különbség; mégpedig a szürrealizmus javára.<sup>40</sup>

A szürrealizmusnak a felszíni valóságon túllépő-túlmutató képi eszközei, illetve a szürrealista mesterek szörnyfigurái tehát ideig-óráig alkalmasnak látszottak arra, hogy a dogmatikus marxista esztétika képviselői számára is elfogadható módon fejezzék ki a háború, a faszizmus, és általában véve: az elidegenedett emberi élet borzalmait és anomáliáit.<sup>41</sup> E felfogáshoz csatlakoztak az Európai Iskola tagjai is, így például Kállai Ernő, Pán Imre, Martyn Ferenc, illetve Mándy Stefánia ugyancsak. Ezek az elképzelések illúzióknak bizonyultak, a mindjobban szigorodó politikai légkörben az Andrej V. Zsdanov és magyar követői által hirdetett ortodox realizmus egyedül helyesnek kikiáltott ábrázolási konvenciói kezdtek abszolút meghatározóvá válni.

#### 4. A vészorkorszak-motívumkör továbbírása

Mándy Stefánia később keletkezett szépirodalmi műveiben is meghatározóak a vészorkorszak képei. Ezek bizonyos esetekben csak közvetett módon fogalmazódtak meg, így például az *Eszmélet*, illetve az *Egy halott álmaiból* szövegéből már idézett motívumokhoz kapcsolódva. Az *Éjszürke* című vers apokaliptikus jeleneteiben szorosán egymás mellé kerülnek (illetve egymásra csúsznak) az ókori világból átemelt komor időkulisszák és a táborlét képei:

<sup>40</sup> LUKÁCSY, *Az antirealizmusról*, 310. Lásd még: „Ez Sőtér véleménye s nagyjából hasonló *Somlyó György*é is, aki az utóbbi évtizedek embertelenné torzult életéből eredezteti a szürrealizmust, absztrakciót mint *adekvát* kifejezési formát”, uo.

<sup>41</sup> Picasso Minotaurusz-variációi mellett említhetjük André Masson 1937-es *Tauromachie* című festményét, valamint Martyn Ferenc *A faszizmus szörnyetegei* című grafikai sorozatát is. Utóbbihoz lásd VÉRI Dániel, „A holokauszt és a zsidó identitás szimbolikus ábrázolásai (1939–1960)”, in *Szigorúan ellenőrzött nyomatok*, szerk. PATAKI Gábor, 40–69 (Miskolc: Herman Ottó Múzeum–Miskolci Galéria, 2018).



az a vágta már elporzott régen  
 az a szárnyraj már nincs sehol  
 az az út sűrű füstbe fúltan  
 az az ég más bolygóra dőlve

és elporlott a kőbe préselt  
 a bőrbe égett a fába préselt  
 vérbe ivódott húsba mart  
 elporlottak az oszlopok  
 a roskadók az obeliszkek  
 a leprahad amenhotep  
 a földi tornyok leborulva  
 a földi testek por és hamu  
 a földi arc az arc ledőlve –

ami maradt a vad iramlás  
 a sorok vájta puszta űr  
 a füstharang a szárnyak röpte  
 az égre karcolt pillanat  
 ami maradt a tűzvész fénye  
 hangábra zengve elrohant<sup>42</sup>

Egyszerre zsolttáros és archaizáló a fentebb már hivatkozott *Szarvasmenekülő* című vers, mely a népirtás jeleneteit kapcsolja össze az Istenhez menekülő lélek bibliai motívumával:

pusztulók útja névtelen út  
 röptükben lánghidat vernek a szárnyak  
 halva világít veszve ki tud  
 vége hol vége a végtelen éjnek  
 rabszemek tükre fekete menny  
 halak madarak vadak égnek<sup>43</sup>

Mándy líráján belül a pusztító tűz, a porráégés, a füst és a hamvak képzetköre három meghatározó (irodalmi, illetve tárgyi) kontextushoz kapcsolódik. Az egyik az irodalmi alvilágjárások kontextusa. A második a vallásos apokaliptika rémítő/egzaltált

<sup>42</sup> MÁNDY, *a kéz a kéz a hal*, 73. Az *a kéz a kéz a hal* kötetből általam idézett versek Mándy 1992-es gyűjteményes kötetében (*Az ellopott történelem*) nem találhatóak meg.

<sup>43</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 30.

képei; a végidőről szóló leírásokban az efféle képzetek központi szerepet játszanak.<sup>44</sup> A harmadik a haláltáborok megsemmisítő gépezetének valósága. Az apokaliptika és a katasztrófizmus sémáit a táborhoz kötődő tapasztalatok és emlékek töltik fel egzisztenciális súllyal; a haláltábor képeit pedig az apokaliptikus-katasztrófista motívumok helyezik üdvtörténeti távlatba. Mátyás írása egyrészt rendkívül enigmatikus (mint versei általában), de az is kétségtelen, hogy a leépülést, rombolást, kínlódást, rémületet mégiscsak egyértelműen kifejező képek („gazdátlan sikoly”, „keskeny szenvedés”, „csonkolt tisztaság”, „csikorgó fogmarások”, „fuldoklás”, „a tűzhalál királya”), illetve a vézskorszakhoz kötődő tárgyi részletek együttesen illeszkednek abba a komor és tragizáló, a katasztrófista attitűdöt sem nélkülöző költői univerzumba, melyet Mátyás a háborút követően létrehoz, és melynek egyik fő inspirációs forrását a vézskorszak jelenti.

Költészetében (különösen ami a vézskorszak-tematikát illeti) fontos helyet foglal el *A szentendrei oratóriumból* című, recitatív-, ária-, illetve kórusjegyekből építkező hosszabb verskompozíció; ezt hangsúlyozza a mű ajánlása/mottója is: „(auschwitzért mondott anno 1959)”. Az *Oratórium* szövegében bibliai és kabbalista motívumok értelmezik a pusztítást, helyezik el egy igen összetett, egyszerre profán és szakrális kontextusba. A teljes mű részletes elemzése nagyobb tanulmányt igényelne, itt csak a Mátyás-oeuvre egészét jellemző képi elemeket fogom vizsgálni.<sup>45</sup> A vers *in medias res* kezdődik, az országúton heverő, letépett emberi láb meghökentető képe brutális erővel idézi fel a háború pusztításait; „arányai – az úr dicsérete”, fűzi hozzá száraz, szinte már szarkasztikus hangon a költő.<sup>46</sup> A recitatív szakaszra felelő kórus szorosan összeköti egymással a zsidó lét, a biblikus történelem, a kabbalista szimbolizmus, illetve a vézskorszak (és ismét csak a halottégetés) képeit:

niszán íjár sziván tammuz  
veszni indultak napjaink  
a test elég a lélek is  
dávid dávid most énekelj<sup>47</sup>

A négy zsidó hónapnév felsorolása maga is felidézi („modellálja”) a szenvedéstörténetet: az első három hónap neve a kabbalista hagyomány szerint a három ősatya (Ábrahám, Izsák, Jákob) szimbóluma, a „tammuz” (Támuz) pedig a vad és erőszakos Ézsau jelölőjeként a „nemzsidó” princípiumra, a zsidóságot leigázó rómaiakra utal;

<sup>44</sup> Gershom SCHOLEM, „A messiás-eszme a zsidóságban”, ford. BERÉNYI GÁBOR, in Gershom SCHOLEM, *A kabbala helye az európai szellemtörténetben*, 1. köt., 83–130 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1995), 98.

<sup>45</sup> Egy átfogóbb elemzéshez például erősen indokolt volna *A szentendrei oratórium...* szövegét Pilszky János *KZ-oratóriumával* is összevetni.

<sup>46</sup> MÁTYÁS, *Az ellopott történelem*, 37.

<sup>47</sup> Uo.

egyetlen sorba sűrítve így a pátriárkák korától a szétszórátásig (sőt, a vészkorszakig) terjedő történetet.<sup>48</sup> Az oratórium szövege hatásosan rétegezi egymásra egyrészt a vallásos-misztikus hagyományhoz, másrészt a haláltáborhoz, harmadrészt pedig a *szentendrei miliőhöz* kapcsolódó motívumokat, jeleneteket, tárgyi részleteket:

aztán a koponyapiramisnál  
rámsandított egy vakmerő a gúla  
csontfénye lepte be szürkés szétnyúló  
roppant tagjainkat üvegszemekkel  
nézett ránk pléjézus arca  
fémmaszkján rozsdapapír<sup>49</sup>

A „pléjézus” (értsd: pléh Jézus, pléh Krisztus) az útmenti feszület egyik formája, a szakrális népművészet sajátos objektuma, mely Vajda Lajos munkáin is felbukkan.<sup>50</sup> A megsemmisülés és a túlélés, a felejtés és az emlékezés kapcsolata *A szentendrei oratóriumból* szövegében a névmágia és a sírjelállítás szemantikáján keresztül is értelmeződik, így további (akár misztikusnak is mondható, a kabbala gondolatvilágával érintkező) hangsúlyokat kap; lásd:

nem volt nevünk  
és régen elfeledtük  
kezeink rajzát<sup>51</sup>

Mándy líráját mélyen átszővi a névmisztika.<sup>52</sup> Felejtés és megőrzés, rombolás és emlékéllítés ellentétét azonban nemcsak a nevek elfelejtése vagy megőrzése hangsúlyozza, hanem az emberi arc lefokozásának képzetköre is, ami az *Egy halott álmaiból*

<sup>48</sup> Lásd ehhez: Matityahu GLAZERSON, *Above the Zodiac: Astrology in Jewish Thought* (Northvale–New Jersey Jerusalem: Jason Aronson, 1997), 35–40. Ézsau értelmezéséhez lásd még a Zohár egyes helyeit (ZOHÁR *a Teremtés könyvéről*, 526, 558); valamint: Robert GRAVES és Raphael PATAI, *Héber mítoszok: A Genezis könyve*, ford. TERÉNYI Tamás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 175, 182–183, 215–216.

<sup>49</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 38.

<sup>50</sup> MÁNDY, *Vajda Lajos*, 62–63. A „pléhjézus” mint szakrális-folklorisztikus ikon Vajda képei mellett Ámos Imre, Szántó Piroska, majd Kondor Béla munkáin is felbukkan (lásd JÓZSA Kitty, „Népi korpuszok Szántó Piroska művészetében” *Kortárs* 56, 10. sz. [2012]: 61–71).

<sup>51</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 39.

<sup>52</sup> Néhány további példa: „ne vedd ajkadra / neved őset / csak szó a szóra” („Őszövség”, in MÁNDY, *a kéz a kéz a hal*, 42); „nevezni azt lehet, mi lenni vár még” („Vázlatok egy Vajda-archoz”, in MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 59); „kijethetetlen névből zuhant kvalitásod” („Métamorphose – Lautréamont avagy gróf Ducasse kabbalája”, in MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 103.) A névmágia és névtalalom kérdésére lásd Gershom SCHOLEM, „Isten neve és a kabbala nyelvelmélete”, ford. BENDI Júlia, in SCHOLEM, *A kabbala helye az európai szellemtörténetben*, 2. köt., 105–160.

szövegét is meghatározta. Ez utóbbi képzetkör azért is felforgató erejű és nyugtalanító is, mert Mándy részben a Vajda Lajos képei alapján levont tanulságok, részben pedig a bizánci esztétika, az ikonfestészet nyomán többnyire az emberi (és persze: istenemberi) arc szakrális méltóságát, spirituális rangját-emelkedettségét hangsúlyozza.<sup>53</sup>

jeltelen sír omló arcainkon  
szavunk homokja  
nesztelen pereg  
penészes vadvizekbe<sup>54</sup>

– olvasható az oratórium egyik ária-tételében; ez a strofa sorról sorra, szóról szóra részletezi a legfontosabb szakrális és humán princípiumok leépülését és lealacsonyodását. A sír jeltelen (ami egyúttal megint csak a névtől való megfosztottságot emeli ki); az arc erodálódik, a szó halott ásványi anyag, a természeti táj penésszel fertőzött. Abból a perspektívából olvasva, mely a Soá emlékezetéhez, illetve a meggyilkoltak nevének öröklétkébe szövéséhez kapcsolódik, a nevek megsemmisülése borzalmasabb, mint a test pusztulása, hiszen név nélkül a halottra csak mint egy kollektív áldozat-közösség személytelen tagjára emlékezhetünk, mint individuumra, mint szinguláris létezőre nem.<sup>55</sup> A szent és a profán, a jel és a tárgy, a kultúra és a természet egyaránt elidegenedik egymástól e diskurzusban. Az *Oratóriumban* ismét megfogalmazódik a „holokausztirodalom” jellegzetes motívuma: a zsidóságot a „többi nép” köréből kiválasztó Teremtő felelősségének kérdése is:

és ezt nem tudtad mindnek tudója  
(holott szemedben tükröződött végtelen  
vonulásunk égő sebhelye).<sup>56</sup>

A vers végén a *recitativ*-, majd a *kórus*-szakaszban (mely a kompozíció záróstrófája is egyúttal) újból felmerül az isteni gondviselés létébe-értelmébe vetett hit megrendülése:

<sup>53</sup> Lásd MÁNDY Stefánia, „Jegyzetek a Vajda Lajos-monográfia műhelymunkájából és az arcbrázolás problémájához”, *Ars Hungarica* 16, 1. sz. (1988): 11–14.

<sup>54</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 39.

<sup>55</sup> A kegyeleti és személyes okok mellett ezért is fontos körülmény a tömegsírokba temetett halottak azonosítása, a névvel való mintegy újrafelruházása; lásd GYÖRGY Péter, „Lourmarin, Farkasrét, Port Bou, a Lista”, in GYÖRGY Péter, *A gyanútlanosság vége: Tanulmányok, esszék, kritikák*, 179–218 (Budapest: Magvető Kiadó, 2022), 199–210.

<sup>56</sup> Ugyanígy az *Őszösvetség* című versben: „hogyan égő máglyán égbe szálljon / porteste serlegben / töressék / emlékcárat is / megkövezzék” (MÁNDY, *a kéz a hal*, 42). A halottégetés képzetköréhez kapcsolódik Mándy *Az utolsó urnák* című verse is (uo., 28–29).

**recitatív**

vedd vissza lombjaid  
 azúreged  
 s a füstbe szálltak álmaid  
 gondold nevünkre

mert akkor mi már nem leszünk  
 [...]
 akkor már nem leszünk

és vége leszen a rádemplékezésnek

**kórus**

goszpodi pomiluj  
 goszpodi pomiluj  
 goszpodi pomiluj<sup>57</sup>

Figyelemre méltó a szerző eljárása, mely a gondviselésbe vetett bizalom megrendülésének kifejezését hangoztató részek közé az ószláv nyelven idézett „Uram, segíts” fohász sorait illeszti. Ezzel egyrészt tovább erősíti a vers szakrális-liturgikus horizontját; másrészt utal Szentendre etnikai-vallási sokféleségére (zsidó, szerb, magyar; illetve: izraelita, pravoszláv, katolikus), tehát a Vajda Lajos képei által öröklétbe rajzolt Duna-parti városka különféle városképi, etnográfiai, földrajzi, egyháztörténeti stb.) elemekből építkező különleges karaktervonásaira is.

**5. Az archaikus világ**

A szürrealista látásmód és kifejezésmód – miként az Európai Iskola képviselőinél igen gyakran – előszeretettel vegyül az archaikushoz, a törzsihez, a primitívhez történő vonzódással.

Mándy világszemléletében van egy bizonyos állandó régre utaló, eredet-emlegető, ősiségeken tájékozódó archaizmus. A dolgok, jelenségek, eszmék mögött rendre megbúvik egyfajta idő előtti eszme-zálog, integratív értelem, évezredekben fészkelő regulatív elem, – ebben a művészetben örökké a létezés gyökerénél vagyunk

<sup>57</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 43. A félkövérrel szedés itt Mándy versének tipográfiáját követi.

– hangsúlyozta Mándy versei kapcsán Báthori Csaba.<sup>58</sup> Mándy költői univerzumát mélyen átszövik az archaikus kultúrákkal kapcsolatos motívumok, melyek az Európai Iskola közegében született munkák archaizáló regiszterét is meghatározták.<sup>59</sup> Itt említhetők a törzsi kultúrák és a primitív művészet produktumai iránti érdeklődés jelei és lenyomatai, illetve az efféle tárgyaknak tulajdonított, az autenticitással, a romlatlansággal, az ösztönösséggel, a tisztán plasztikus formakultúra elsőbbségével kapcsolatos esztétikai megfontolások.<sup>60</sup> Ehhez járult a tipikusnak mondható kelet-európai folklórkultusz, mely a paraszti kultúra tárgyaiban a primitívekéhez hasonló értékeket és formai minőségeket fedezett fel.<sup>61</sup> Mindehhez kapcsolódott a két világháború közötti időszaknak az „ősiség” szupremáciáját valló filozófiai-kultúraelméleti tradicionalizmusa, mely az Európai Iskolához kötődő irodalmárok (Hamvas Béla, Kemény Katalin, Weöres Sándor) írásait erősen meghatározta.

Ami az irodalmárokat illeti, érdemes figyelni a különbségekre is. Hamvas Béla, Kemény Katalin vagy Weöres Sándor korabeli írásaiban az archaikus-archaizáló beszédrenden alapuló szimbolizmus az őstudás harmóniáját, egészelvűségét, a világ mágiába-szövöttségét idézi.<sup>62</sup> A tradíció és az őskultúrák efféle eszményítése a háborút követően az európai katasztrófa tragikus perspektívájából kapott megkülönböztetett jelentőséget.<sup>63</sup> Mándy írásainak e regisztere azonban csak részben kötődik az Európai Iskola képviselőinek műveire jellemző, a szűkebb értelemben vett képzőművészeti „primitivizmus” (afrikai szobrok, törzsi maszkok, paraszti tárgyak stb.) jelenségköréhez, utalásai helyenként az ókori magaskultúrák (India és Egyiptom) kultúrtörténeti emlékeihez, illetve a biblia patriarchális világához kapcsolódnak. Mindezt helyenként valamiféle orientális-dekoratív pompa képei egészítik ki, mint például az adzsantai barlangtemplomokhoz, illetve a buddhista mitológiához kapcsolódó, az *Apszárászok éneke* című versében:

<sup>58</sup> BÁTHORI Csaba, „Az apokrif ember: Mándy Stefánia 80. éves”, in BÁTHORI Csaba, *A nyíl és a húr: Eszék és tanulmányok*, 284–288 (Pozsony, Kalligram Kiadó, 2005), 287.

<sup>59</sup> Lásd ehhez ÁRVAI Mária, „A mohácsi busók: A »Galéria a Négy Világtájhoz« kiállítása 1947-ben. Visszatérés valami őseredetihez?», *Enigma* 27, 90. sz. (2017), 161–169; HAVASRÉTI József, „»Mezei és Kiss urak metafizikai humbugját gyűlölöm...« (Szentkuthy Miklós és az Európai Iskola kapcsolatáról)”, *Jelenkor* 66, 4. sz. (2023): 433–445, 434–436.

<sup>60</sup> A kiterjedt szakirodalomból lásd COLIN RHODES, „Primitivism. The Primordium: Lost and Found and Reinvented”, in *World Art Studies*, szerk. Kitty ZIJLMANS és Wilfried van DAMME, 385–399 (Amsterdam: Valis, 2008); JAMES CLIFFORD, „On Ethnographic Surrealism”, in JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, 117–151 (Cambridge–London–Harvard UP, 1994); MARY GLUCK, „Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism”, *New German Critique* 80 (2000): 149–169.

<sup>61</sup> Ehhez lásd MÁNDY, *Vajda Lajos*, 41–43, 171.

<sup>62</sup> Lásd HAMVAS Béla, *Scientia Sacra: Az őskori emberiség szellemi hagyománya* (Budapest: Magvető Kiadó, 1988); WEÖRES Sándor, „A teljesség felé. Próza-vázlatok”, in WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, 1. köt., 503–557 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2003).

<sup>63</sup> Lásd KEMÉNY Katalin, *Élők és holtak* (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1946).

voltunk mi is már lengő rózsaszálak  
 voltunk már voltunk pengő pergamén  
 és álltunk ősi bronzkorok határán  
 öntött oroszlánarccal várakozva  
 és álltunk adzsanta vak sziklavárán

[...]

voltunk csak voltunk fények óceánok  
 borulnak homlokunkra szemfedők  
 voltunk kik voltunk mítosz kőleányok  
 szent táncfüggöny az örök arc előtt<sup>64</sup>

Mándy verseiben megfigyelhető az archaizáló törekvéseket általában jellemző kettősség: az archaikus világ egyrészt úgy tűnik fel írásaiban, mint a hajdankorhoz történő visszatérés célpontja, másrészt mint valamiféle örök-időtlen kezdet megtestesülése, a mindenkori jelen örök-időtlen szubsztrátuma. Az „idők kezdetén” témakörhöz lásd még Mándy *Ante* című versét is, mely a címmel összhangban a még-osztatlan kozmosz (a teremtés-előtti világ; a „világ-előtti” világ) jelenetével indít (lásd: „sátrát még isten meg se szőtte volt”), majd az ember-előtti őskor (lásd: „reptíliák”) képeit részletezi:

rejtély előtti ég ősalapot  
 köd víz tükör egyetlen életét  
 röptültek áttetsző reptíliák  
 a rétegek még egymásban aludtak  
 tudásra tér még nem nőtt határtalan  
 nem volt ki higgye lássa önmagát<sup>65</sup>

A *tohu va-bohu* állapotától a reptíliák feltűnéséig terjedő ősvilághoz képest egy újabb, de még mindig archaikus korszakba vonja be olvasóját az *Altamíra* című vers, mely a paleolitikum immár embertől lakott világához kapcsolódik:

aranykor szárnyas gyökerek  
 altamírában még dobog a szív bölénye  
 maszkokban még az ősi tánc folyik  
 toll szőr üszök röpül  
 tűz tép éjszakába<sup>66</sup>

<sup>64</sup> MÁNDY, *a kéz a kéz a hal*, 50.

<sup>65</sup> MÁNDY, *Az elloptott történelem*, 8.

<sup>66</sup> Uo., 9. Hasonló, a paleolitikumhoz kapcsolódó képeket tartalmaz a *Leírás a tájról, hol bolyongok* című verse (uo., 35.).

Más jellegű probléma az archaizálás jelenségekörén belül az ősállapot és a végidő feszültsége. A végkifejlet (nyilván a vészorszak tanulságaitól sem függetlenül) lehet negatív végkifejlet, valamiféle „szörnymessias” eljövetele is. A végidő képei-jelenetei ugyanakkor – Mándynak a misztikus spiritualitástól sem idegenkedő szemléletéből következően – egyrészt a történelem dimenziójában, a biblikus-posztbiblikus történelem stációin keresztül, másrészt belső, személyes síkon fogalmazódnak meg. Az idők kezdetéről beszélő sorok szükségszerűen hozzák létre a hajdankori „eredet” és az aktuális „most” (valamint az eszkatologikus jövő) közötti, egyszerre termékeny és nyugtalanító feszültséget.

## 6. A Vajda-inspirációk

Mándy Stefánia költészete sok szálon keresztül kötődik Vajda Lajos műveihez, illetve szuggesztív alakjához. E szempontok az Európai Iskola törekvéseihez is szorosan kapcsolódnak, hiszen (Ámos Imre mellett) Vajda a csoport posztumusz tagjának számított.<sup>67</sup> Később épp ezzel kapcsolatban fogalmazódott meg Mándy részéről a „Vajda-felejtés” problémája, azon kettősség tudatosítása, mely Vajda kissé formálisá vált elismerése, illetve az életműben megtestesülő spirituális örökség ignorálása közt feszült. Mindez komoly vitákhoz, sőt, sérelmek kialakuláshoz vezetett; itt csak egy Bálint Endréhez intézett 1954-es Mándy-levél sorait idézem:

Ha a mai magyar művészet leválasztja magát Vajdáról, akkor leválasztja magát arról a korról, arról a pillanatról, amelyikben él. Véleményem szerint ebben a mai magyar művészet alapvető tehetetlensége éppen az, hogy nem veszi tudomásul legsajátabb feladatát: a Vajda-kérdés felmérését és hozzá való viszonyát.<sup>68</sup>

A „Vajda-felejtés” és a „Vajda-émlékezet”, illetve a „Holokauszt-felejtés” és a „Holokauszt-émlékezet” Mándy gondolkodásában és költészetében szorosan összetartozó, egyes motívumait tekintve egybefonódó diskurzusszövevényt alkottak. Az 1940 őszi munkaszolgálatra hurcolt Vajda halálára vonatkozó értelmezésekben központi szerepet játszik a meggyőződés, hogy a festő nem csupán a végzetes tüdőbaj és a szegénység, hanem a vészorszak áldozata is.<sup>69</sup>

Mándy költészetének a Vajdához kapcsolódó regiszteréből elsősorban említendő a *Vázlatok egy Vajda-archoz* című vers – de ezen túlmenően is sok olyan motívumot találunk költői életművében, melyek a Vajda képein feltűnő szakrális, etnográfiai,

<sup>67</sup> „Végül tagunknak tekintjük néhai Ámos Imrét és néhai Vajda Lajost: művészetük örökösének valljuk magunkat” (KISS Pál, MEZEI Árpád és PÁN Imre, „Az Európai Iskola”, oldalszám nélkül).

<sup>68</sup> MÁNDY Stefánia levele Bálint Endrének (1954. október 26), in TÁBOR, „Mándy Stefánia válasza...”, 12. A vita hátteréhez lásd MÁNDY, „Reflexiók...”, 1340–1342.

<sup>69</sup> Vajda 1941. szeptember 7-én hunyt el a budakeszi tüdőszanatóriumban. Tüdőbetegsége kiújult a munkaszolgálat nélkülezése közepette, majd leszerelése után végzetes stádiumba lépett.



építészeti és egyéb motívumokat idézik. Szentendre karakteres városi-városépítészeti miliője egyrészt közvetlenül is befolyásolta Mándy líráját. „A [szentendrei] kert mellett a másik alapélmény a csodás szerb kisváros, girbegurba utcácskáival, hét templomtornyával, Duna-partjával, környező dombjaival. Kertjüket egyik végén a régi szerb temető, a másikon barokk szerb templom határolta.”<sup>70</sup> Ugyanakkor meghatározó példát jelentett Mándy költészetét illetően az is, ahogyan a szentendrei városmiliő Vajda képein az öröklébe merevült, a szó szoros értelmében ikonikus státuszt öltött. A *Vázlatok egy Vajda-archoz* szövegében a festő számos motívuma felbukkan. Első strófája a Mándy líráját jellemző filozofikus-meditatív hangon szólal meg, a még-nemlétező dolgoknak a világ szennyétől és sötétségétől meg-nem-zavart állapotára utalva:

nevezni azt lehet mi lenni vár még  
a gyűrt szírom szemhéjjá simulását  
a főhajtást a hattyúzárnyú fánál  
a végtelenbe oldott gyolcsok mézsfehérjét  
egy lassú lejtő áldott ütemét<sup>71</sup>

A fenti idillre határozott kontrasztként érkezik a második strófában olvasható „széné szűrt kín fekete lángolása” fordulat, mely vélhetően a halál árnyékában kiteljesedő utolsó alkotói korszak félelmetesen örvénylő szénrajzaira utal. Mint Kállai e korszakról fogalmaz:

Vajda Lajos a szíve gyökeréig megborzadt a kor démoni ábrázatától, nekivadult embertelenségétől. Ebből a lidércnyomásos borzalomból fakadtak azok a lárvaszerű, vagy a holtak birodalmát idéző, félelmetes és titokzatos ábrázolatok, melyeket a művész érzékeny keze papírra és vászonra vetett. Ebből a dúltlelkű képzeletből csaptak ki az utolsó évek rajzai, e drámaian és vadul föllángoló és viharzó, egybesodoródó és csavarodó vonalak, hogy nyomukban éj és infernószülte vészmadarak riasztó szárnycsapása, apokaliptikus szörnyek, egymást faló és marcangoló bestiák ádáz fenekedése támadjon.<sup>72</sup>

Másféle értelmezési távlatot nyit a

dőlt égre nyújtott pusztá kar  
szegecselt arca végső rándulása

<sup>70</sup> TÁBOR, *Mándy Stefánia költészete...*, 227, kiemelések az eredetiben.

<sup>71</sup> MÁNDY, *Az elloptott történelem*, 59.

<sup>72</sup> KÁLLAI, *A természet rejtett arca*, 19–20. E korszakról lásd MÁNDY, *Vajda Lajos*, 139–168.

sorpár, a belesűrített Jézus Krisztus-motívumcsokorral. Az áldozatszeretep általában, illetve konkrétan Jézus alakját felidéző sorok ismét a jellegzetes pléhkrisztusokra vonatkoznak, melyek Vajda művészetének egyik meghatározó motívumkörét alkotják.<sup>73</sup> A szakrális népművészet e produktumai a név említése nélkül is óhatatlanul Vajda Lajos műveire-sorsára utalnak. A teljes Mándy-életművön végighúzó Vajda-szövevény része *A nirvána lépcsői* című vers ugyancsak:

ahol a pléhbárány szőre remeg  
és nem törrel forró szurokkal  
[...]  
ahol a szó a test a test a mozdulat  
két ujj csupasz az égre felmutat  
csak fényét látni a késnek  
csak visszhangját néma nevednek<sup>74</sup>

Az itt olvasható „pléhbárány” kifejezés egyrészt Vajda Lajos úgynevezett „bárányos” képeire utal (melyek egy hímezett asztalterítő díszítéséből vették mintájukat),<sup>75</sup> másrészt a pléhkrisztusokra. Ugyanígy olvad egybe a két bibliai történet: az Izsákot feláldozni készülő Ábrahám, illetve a Jézus áldozathozatala. Jézus alakjának pravoszláv ikonográfiájához kapcsolódik a *feltartott ujjak* gesztusa.<sup>76</sup> És végül a *kés* képe-motívuma, mely számos alkalommal feltűnik Vajda művein, hol hétköznapi-prózai, hol szakrális funkcióban, afféle szimbolikus világtengely jelenlétét hangsúlyozva.<sup>77</sup> Egyértelműbben kapcsolódik Vajda munkáihoz az ötödik versszak fűzfaágmotívuma:

tört fűzfaág szentendre ostorául  
tornya növényben madár száll a rácsra  
kis házai – egy tűnt jövő lakása<sup>78</sup>

A „kis házai – egy tűnt jövő lakása” sor nem csupán Szentendre bensőséges városképét idézi, hanem a rejtett tragikum jelzése is, arra az ellentétre utal, mely a korai halál következtében megszakadt életpálya (a jövő ígéretének beváltatlansága), illetve a magyar festészet történetében immár meghatározó szerepet betöltő életmű kanonikus pozíciója közt feszül. Végül számos további, vélhetően ugyancsak Vajda

<sup>73</sup> MÁNDY, *Vajda Lajos*, a 143-tól a 148-ig terjedő képeket. Különösen: *Pléhkrisztus*, 1936 (145. kép); *Feszület a házak felett*, 1937 (146. kép), *Kollázs feszülettel*, 1937 (148. kép).

<sup>74</sup> MÁNDY, *a kés a kéz a hal*, 117.

<sup>75</sup> MÁNDY, *Vajda Lajos*, 68–69.

<sup>76</sup> Uo., 95–96.

<sup>77</sup> Uo., 54.

<sup>78</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 60. A fűzfaágmotívumra lásd MÁNDY, *Vajda Lajos*, 64–66 (valamint a 149-től a 154-ig terjedő képeket).

műveire utaló részletet követően (lámpa, ablak, az „ujjak sorsa”) olvasható a vers utolsó előtti, ugyancsak erősen „vajdás” motívumokat halmozó sora, melyből Mándy Párizsban kiadott kötetének címe (*a kés a kéz a hal*) is származik.

az ujjak sorsa hangtalan betöltve  
ablakán át az örök hóra látni  
fehér tükrén a tánc még feketébb  
de lámparajza ég karéja bent növekszik  
a kés a kéz a hal szívünkbe veszve  
halászatát kopár bot hirdeti<sup>79</sup>

Ez a bizonyos „a kés a kéz a hal szívünkbe veszve” sor egyrészt idézi Vajda Lajos művészetét (a kés-, a kéz-, illetve a lámpaábrázolásokat, valamint a Jézus-szimbolikát), másrészt a „szívünkbe veszve” fordulaton keresztül Vajda kivételes művészet-történeti, illetve – és még inkább – *személyes* jelentőségét, valamint emlékezetének hűségese őrzését is. A Mándy-versek, a Vajda-életmű, illetve a Vajda életművét *művésztörténetként* tárgyaló Mándy-írások közötti párhuzamok elemzését még hosszasan lehetne folytatni. A szinergiák egyértelműek, nemcsak a konkrét motívumokat illetően, hanem a Vajda Lajos életművében központi szerepet játszó „religiozítás” intenzív jelenlétét tekintve is.<sup>80</sup> Ezen túlmenően Vajda munkáinak és emlékezetének versekbe szövésén keresztül Mándy olyan egzisztenciális kérdésekkel és traumákkal nézett szembe, mint a méltatlan halál, az értetlenséggel övezett tragikus művészsors, valamint (de nem utolsó sorban) a zsidóság kirekesztésének-üldözésének borzalmai.

## 7. Összegzés

Mándy eszkatologikus látásmódja, avantgardizmusa, az archaikus léttapasztalathoz való vonzódása, gyakran enigmatikus képzőművészeti, irodalmi, zenei, filozófiai utalásai, a verseiben feltűnő bibliai és a kabbalisztikus motívumok – mindezek olyan irodalmi-költői minőséget hoznak létre, amely (mint tisztelői szívesen hangoztatják) „társtalan” a második világháború utáni magyar költészet történetében. Ugyanakkor Weöres Sándor, Pilinszky János, Rába György hasonlóan hermetikusként mondható költői világával sem lehetetlenség kapcsolódási pontokat találni. Mándy Stefánia talán *önmagára* is gondolt, mikor egy irodalmi rendezvény kapcsán a következőket írta Rába Györgyhez intézett levelében:

<sup>79</sup> MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 60. A lámpamotívum Vajda *lámpaember*-variációihoz kapcsolódik (MÁNDY, *Vajda Lajos*, 66–68). Az összetartozást erősíti, hogy *Az ellopott történelem* kötetben a fent tárgyalt *Vázlatok egy Vajda-archoz* verset közvetlenül a *Lámpaember* című követi (MÁNDY, *Az ellopott történelem*, 61).

<sup>80</sup> MÁNDY, *Vajda Lajos*, 76–80 (a „Vajda Lajos és a religiozítás” című fejezet).

Csak azt nem lehet az ilyen ünneplésből megtudni, hogy ez a költészet meszsze magasan egyedül „versenyen kívül” létezik. Ennek az eredendően hazai nyelvalkotó lírának ma csak odakinn lehetnek társai. Erről a műsor után megint meggyőződött például a *Próbaidő*. Van Füst, van Weöres, van Pilinszky, van Rába.<sup>81</sup>

Amennyiben Mátyás Stefániának a korabeli irodalmi életben betöltött helyét vesszük szemügyre, akkor találhatunk az Európai Iskola sajátos pozíciójával (és kultúrpolitikai megítélésével) összhangban álló, illetve ebből következő, valamint ezektől némiképp független jelenségeket, tendenciákat, folyamatokat. Valamennyire mindig kívülállónak tűnik: művészettörténész a művészek, költő a képzőművészek, fiatal nő az Iskola fő irányait meghatározó tekintélyes férfiak között. Az Európai Iskola megszűnését követően a tagok a későbbi érvényesülésnek, vagy csupán a pusztán túlélésnek különféle módzatait választották: integrálódás a sztálinizált, majd később az Aczél György által irányított kulturális életbe; külső vagy belső emigráció, elhallgatás stb. Idővel érzékelhető lett a feszültség a perifériára kerültek, illetve a kommunista rendszerrel valamiképpen kiegyező, netán annak kedvezményezettjeivé váló alkotók között. Egy igen hányattatott időszakot követően Bálint Endrének, illetve a Vas–Szántó házaspárnak Aczél György barátsága biztosított kiváltságokat, sőt, idővel Bálint és Vas reprezentatív kulturális szereplőkké váltak. Hozzájuk képest Mátyás Stefánia mindvégig perifériára szorult értelmiséginek számított, egy „katakombaszerűen kialakított szellemi életforma” aszkétikus megtestesítőjeként.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Mátyás Stefánia levele Rába Györgynek. Budapest, 1999. június 13. Petőfi Irodalmi Múzeum, kéziratár, Rába György-hagyaték. A *Próbaidő*: Rába György verse, illetve kötete, lásd RÁBA György, *Próbaidő* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), 237.

<sup>82</sup> BÁTHORI, *Az apokrif ember*, 285.

# PACSIRTÁK

– A Kosztolányi-regény megfilmesítéséről –

BUCSICS KATALIN

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet  
tudományos munkatárs

bucsics.katalin@abtk.hu

ORCID 0000 0001 8809 5961

Skylarks

– On the Film Adaptation of Kosztolányi's Novel –

The first film adaptation of Kosztolányi's novel *Pacsirta* (*Skylark*) (1923) was directed in 1963 by László Ranódy. Now, in 2022, Béla Paczolay made a TV-drama of the novel, with the same title. The latter, however, is mostly an *hommage* to Ranódy's work. This gesture indeed raises the question of whether the adaptation—made in the 1960s and starring a Cannes award-winning actor (Antal Páger)—can be considered a masterpiece. In my paper, which discusses the historical context of the two works as well, I conclude that they are almost incomparable since the novel is cinematic, and the film is literary. Or in the terms that Linda Hutcheon's (re)uses in her theory of adaptation, the novel is more for *showing*, while its film adaptation is for *telling*.

**Keywords:** adaptation, Dezső Kosztolányi, telling, showing, history of prose, history of film

Literatura 49 (2023) 2

DOI: 10.57227/Liter.2023.2.2

■ Kosztolányi regényéből rádiójáték, monodráma, fölolvastó estre készített változat egyaránt készült.<sup>1</sup> Színdarabként, ha igaz, csak 2019. december 14-én, a Magyar Színházban mutatták be, Paczolay Béla rendezésében, amelyből 2021-re a Filmintézet színházaknak és filmeseknek szóló pályázata segítségével tévéjáték is készült. A két változat közötti alapvető különbség a történeti idő volt. Míg a színdarab a regénnyel megegyező korszakban játszódik, addig a film első kockáin az 1965-ös dátum jelenik meg. Hogy „miért került az 1899-es dzsentrivilág az 1965-ös Ikaruszba”,<sup>2</sup> az nem „rejtély”, inkább kényszer, ahogy azt a rendezővel készített beszélgetés egyértelművé teszi:

Úgy éreztem, hogy a költségkeretből nehezen lehetne hitelesen visszaadni az 1890-es éveket, a kiírás szerint színházi díszleteket sem szabad használni. Másrészt az is motoszkált bennem, hogy egyébként sem lenne túl sok értelme, hogy ugyanabban a korban játszódjon, mint a Ranódy-film. Ez a történet lényegében bármelyik korszakban működne, ebből látszik is Kosztolányi zsenialitása.<sup>3</sup>

Tehát alighanem fölösleges poétikai megfontolást látni a történeti idő megváltoztatásában. Meglehetősen jelképes ugyanakkor, hogy a film választott korszaka lényegében a Ranódy-féle adaptáció elkészítésének évtizedével egyezik meg. Elemzésünk szempontjából mindez jóval inkább döntő, hiszen – ugyan jelen sorok írója a színdarabot nem látta, így arról végképp nem nyilatkozhat – egy kritika szerint „a színdarab és a tévéfilm nem a regény, hanem a Ranódy-film struktúráját követi”.<sup>4</sup> Az elkészült tévéfilm valóban sokkal inkább fogható föl a rendező elődje előtti tisztelgéséért, mint új földolgozásként; vagyis nem annyira igyekezett újraértelmezni a regényt, azon túl, hogy napjainkban is aktuálisnak tartja (mamahotel-jelenség).<sup>5</sup> Ugyan az elemzők által egykor nehezményezett, s szinte vitán fölül közönségesnek talált kanzsúrból Paczolay Béla elhagyta a nyilvánosházi jelenetet, Pacsirta éppúgy váratlanul lepi meg szüleit a hálósobában, mint Ranódynál, azzal a kis kiegészítéssel, hogy a tévéjátékban Vajkay Ákos és Bozsó Antónia éppen valamiféle újra megtalált szenvedéllyel ölelik át egymást, amikor leányuk betoppan.

Vajkay Ákos fölismerésének fokozatos kibontakozása sem nevezhető sikerültnek egy olyan feleséggel, aki inkább, mint valami szószátyárul kísértő Éva-figura cselekszik. Az egykori film Huszty Tamás-féle forgatókönyvének alapul vétele is rányom-

<sup>1</sup> BUCSICS Katalin, „Szövegforrások és további kiadások”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, szerk. BUCSICS Katalin, a francia kéziratot szerk. JÓZAN Ildikó, Kosztolányi Dezső összes művei. Kritikai kiadás, 613–695 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 690, 693–695.

<sup>2</sup> SCHUBERT Gusztáv, „Családi kalitka. Paczolay Béla: *Pacsirta*”, *Filmvilág* 65, 6. sz. (2022): 50.

<sup>3</sup> HORVÁTH Bálint, „Kosztolányi megmutatja, miért nem szabad elbújni a világ előtt”, *filmhu*, 2021. jún. 23., <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kosztolanyi-megmutatja-miert-nem-szabad-elbujni-a-vilag-elol-pacsirta-tevefilm>.

<sup>4</sup> SCHUBERT, „Családi kalitka...”

<sup>5</sup> HORVÁTH, „Kosztolányi megmutatja...”

ja a bélyegét Paczolay alkotására, Vajkay Ákos és mások, így Ijas Miklós is éppolyan közvetlenül mondják ki fájalmukat és okítják társaságukat – józanul éppúgy, mint ittasan –, ahogy Ranódy földolgozásában. Mivel az 1963-as film, válogatott színészgárdája miatt, érthető módon, töretlenül remekműként említődik abban a néhány kritikában is, amely a tévéjátékról olvasható – akár utolérhetetlen, akár méltó mintaként –, talán időszerű ismét elővenni és újra megvizsgálni azokat az aggályokat, amelyekkel az utókor Ranódy földolgozását látva szembesülhet.

Szöveg és mozgókép, két különböző médium közötti viszony számtalan elméleti értekezés tárgya. Jellemző megközelítés fölvetni a kérdést: mennyiben alkalmazható az egyik médium elemzési készlete a másikra. David Brodwell a filmes elbeszéléstről szólva azért elégedetlen a sokak által Émile Benveniste-től kölcsönzött kettős szembeállításal (*énoncé-énonciation*), mert az nem számol azzal, hogy a mozgóképen olyan deiktikus elemeknek, mint a személy, az idő s a mód, nincs közvetlen megfelelője.<sup>6</sup> Utóbbi munka nem igazán foglalkozik az adaptációval, míg Brian McFarlane, aki kifejezetten a filmfeldolgozásokra koncentrált,<sup>7</sup> mégis az említett nyelvésztől kölcsönzött fogalomkészletre támaszkodik, s több elemzést is magába foglaló elméleti fölvezetője adaptációnak mindössze egy bizonyos skála szélső értékét nevezi, vagyis az értekező szerint nem minden filmművészeti alkotás az, amelynek irodalmi előképe ismert.

Az adaptáció a ma már leginkább kulturális transzferként jellemzett fordítás jelenségével is termékenyen párhuzamba állítható. *Eredeti* és átültetett szöveg, *forrásmű* és adaptáció egymásutániságuk nyomán válnak megfoghatóvá, a későbbi a korábbi értelmezésének tekinthető, vagyis alapvetően időbeli, nem minőségbeli megelőzöttségről van szó.<sup>8</sup> Azok az elemzések, amelyek a korábban keletkezett műnek valamiféle eredendő tökéletességet tulajdonítanak, meglehetősen korlátozottan mutatkoznak. Illés Endre a *Pacsirta* filmváltozatáról vélekedve megállapítja, meddő bírálat volna film és regény eltéréseiről beszélni: „Két műfaj különböző törvényeiről van szó, bizonyos különbözőség így is törvényszerű.” Az ennek nyomán megfogalmazott fölvetése – mely szinte a reneszánsz kori *paragone* érveire emlékeztet – egyúttal történet és elbeszélés elválaszthatóságát tételezi: „Azt kell csak tisztázni, ki mutatja be érzékletesebben a valósághoz hívebben hőseinket, ki bonyolítja drámaibb, leleplezőbb erővel a történetet. Kosztolányi-e, vagy Ranódy és Huszty?”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> David BRODWELL, *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985), 21–26.

<sup>7</sup> Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

<sup>8</sup> Vö. Linda HUTCHEON és Siobah O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, 2. kiad., (London–New York, Routledge, 2013), xiv, xv, továbbá 16–18.

<sup>9</sup> ILLÉS Endre, „*Pacsirta*: A magyar ancien régime regénye filmen”, *Film, Színház, Muzsika*, 1964. febr. 7., 4; vö. HUTCHEON és O'FLYNN, *A Theory...*, 9.

Bár film és irodalmi alkotás viszonyát bonyolítja a jelrendszer különbsége – a fordítások éppúgy, ahogy az adaptációk, valójában azt igyekeznek áthidalni, amit Kosztolányi is pontosan látott és sokszor kifejtett: tartalom és forma bonyolult összetartozását. Tagadhatatlan, és nem új keletű megfigyelés, hogy vannak olyan műalkotások, amelyek jobban, míg mások kevésbé saját kultúrájukba, jelrendszerükbe ágyazottak, ezáltal nehezebben vagy könnyebben fordíthatók, illetve adaptálhatók. Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényének filmváltozatát vizsgálva tehát azzal is tisztába jöhet az elemző, mennyiben és hogyan kötődik ez a mű saját jelrendszeréhez.

Milyen viszonyban van egymással a két műalkotás? Ranódy László regényolvasatát többen bírálták, mint amennyien megerősítették. Az *Életre kelt könyvek* sorozat megszólalói – a film- valamint irodalomtörténetesen kívül (Gelencsér Gábor, Szilágyi Zsófia) a címszereplőt alakító színésznő is – inkább főnntartásaikat fogalmazták meg.<sup>10</sup> Ranódy műve valóban több szempontból félre-, sok esetben leginkább *túlér*telmezi a regényt. Illés Endre következő, apologetikusnak szánt megállapítása azonban már az előzőleg említett szempontok miatt is önellentmondás: „A film óriási előnye, hogy annak ellenére, hogy számos helyen megváltoztatta a cselekményt, illetve magát a mondanivalót is átformálta, végig megőrizte a Kosztolányi-féle gondolatot, amit még a regény elején a pap közvetít: »Ez a világ: siralomvölgy.«”<sup>11</sup> A regénytől való eltérés egyfelől magától értetődik, mindezt valamely alapgondolat megtartásának hangsúlyozásával védeni meglehetősen értelmetlen. A *Kínai kancsó* esetében például csak a rövidebb forma és az elbeszélői keret (intradiegetikus narráció) tehetta lehetővé, hogy a filmes alkotás a műnek mintegy közvetlen mozgóképi megjelenítése legyen. A *Tengerszem* kötet *Egy asszony beszél* című ciklusa e darabjának megfilmesítésekor Ranódy Töröcsik Marival lényegében elmondhatja a teljes novellát.

A *Pacsirta* olvasójának a regény filmváltozata az álommunka módszerét idézheti: a regény szövegéhez viszonyítva sűrít, eltol, időnként kihagy, vagy éppen fölnagyít. *Pacsirta* tiltja meg a szülőknek az uborka-, sárgadinnyeevést s nem fordítva; a latin-tanár Szunyogh helyett Füzes mondja: *Silentium!*, aki a regény szerint „rossz latinista” volt, mire Szunyogh mindössze letöklejezi egykori diákját. Bizonyos dolgokat nem az mond, mint aki a regényben, akkor sem, ha mindkettőjük alakját meghagy-

<sup>10</sup> A 2006-ban indult *Életre kelt könyvek* című sorozat (rend.: Mispál Attila és Szabó Szilárd, operatőr: Csukás Sándor, narrátor: Cserhalmi György) részeként olyan magyar regényeket mutattak be, melyekből filmváltozat készült. A 8×30 perces sorozat mindegyik részében egy-egy híres magyar regényt és annak filmváltozatát hasonlítják össze. A sorozat epizódjai a következők voltak: Jókai Mór: *Egy magyar nábob*, *Kárpáthy Zoltán* (r.: Várkonyi Zoltán, 1966); Mikszáth Kálmán: *Különös házasság* (r.: Keleti Márton, 1951); Gárdonyi Géza: *Egri csillagok* (r.: Várkonyi Zoltán, 1968); Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk* (r.: Fábri Zoltán, 1968); Móra Ferenc: *Hannibál tanár úr* (r.: Fábri Zoltán, 1956); Kosztolányi Dezső: *Pacsirta* (r.: Ranódy László, 1963); Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül* (r.: Révész György, 1970); Móricz Zsigmond: *Árvácska* (r.: Ranódy László, 1976).

<sup>11</sup> NÉMETH Nikolett, „Kosztolányi Dezső/Ranódy László: *Pacsirta*”, *Napút* 1. sz. (2010): 12–25, 25.



ta az adaptáció. Akadnak olyan szereplők, akik a filmből kimaradnak, mások egyszerre két regényalak szólamát veszik át: Zányi Miklós Füzes Ferivel, Orosz Olga Lator Margittal, a hátgerincsorvadásos Hartyányi Olivér Sárcevitscsel alkot egyetlen szereplőt. A forgatókönyv a regény bizonyos összefüggéseiről nem vesz tudomást, azokat másokra cseréli. Péntek helyett szerdára teszi a történet elejét-végét. A kanzsúr nem csütörtökön van, hanem kedden, mely részben a regény nyelvét is érinti.<sup>12</sup> Éppígy kimarad a *Gésák* című operett azon betétje is, mely a csúf jelzöt tartalmazza, s a regény szövegében valójában előkészíti a nagyjelenet fájdalmas kijelentését. Mindezek ugyan a nyelvtől nem könnyen függetleníthető vonatkozások, ám a film mediális sajátosságára hivatkozni kevésbé indokolható azokban az esetekben, melyekből kiderül, hogy a *Pacsirta* című regénynek erős képisége van. Ezért is különös, hogy a címszereplő halálára való utalás a filmen gyakorlatilag csak a történet tetőpontján, Vajkay szájából hangzik el, s nincs olyan öntudatlan lelki előzményekkel s következményekkel összekapcsolva, mint a regényben. A szöveg roppant finom nyelvi utaláshálózatának e részei kétségtelenül megnehezítik az adaptációt. A szülők – mint már korábban is szóba került – valójában már a regény legelején Pacsirta haláláról képzelődnek:

Aki elutazik, az tovatűnik, az megsemmisül, az nincs is. Csak annyira él, mint az emlék, mely visszaréved képzeletünkben. Tudjuk, hogy van valahol, de nem látjuk őt, akár azokat, kik meghaltak. Pacsirta pedig eddig nem hagyta el őket hosszabb ideig, legfőlebb egy napra, egyszer, amikor elutazott Ceglédre, vagy félnapra, a tarligeti kirándulások alkalmával és akkor is alig várták. Milyen nehéz volt elképzelni, hogy most nem jön haza velük. Ilyenféle gondolatok gyötörhették a két öreget. Lehorgasztották fejüket, a pálya kavicsait bámulva, nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul-gyorsan behantolt sírdombot. (51.)

Aligha tagadható a regény olyan részeinek erőteljes és egyértelmű képisége, mint az apa visszatérő álmai lánya elrablásáról, megcsonkításáról, meggyilkolásáról, illetve a regény végén a vonatra váró szülők hasonló rémlátásai a szerelvény eltérítéséről és lányuk eltűnéséről, amelyeknek filmbéli hiánya kevésbé indokolható.

Ranódy alkotásának legföltűnőbb, noha a filmet elmarasztaló elemzésekben alig reflektált, mediális karakteréből is adódó sajátossága, hogy megváltoztatja a regény elbeszélsmódját: eltávolítja az elbeszélőt, akinek a szereplők belső gondolatait közvetítő szólamát közvetlen dialógusokba teszi át. Így például Cifra Géza esetéről Pacsirtával az elutazás előtt Füzes piszkálódásából értesülünk. A film Szunyogh szájába adja Doba történetét, miután az mintegy tanulságul mondja Ákosnak, hogy mindenkinek van oka inni. Később ő elmélkedik a – regényben leginkább Sárcevits gondolataiként azonosítható – nábobti tékozlásról. Ez az eljárás azért távolítja el

<sup>12</sup> Ti. „csütörtököt mond” – vö. Bónus Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról Kosztolányi Dezső: Pacsirta* (Budapest: Ráció Kiadó, 2006), 184.

visszavonhatatlanul a két műalkotást egymástól, mert Ranódyé a leírásból érvelést, Pacsirta történetéből pedig közvetlen példázatot csinál.

A film szerint a leány azért utazik el, mert szülei abban bíznak, hogy az ottani ispán elveszi. Ezt ráadásul Vajkay Ákos kezdeményezésére teszi, vagyis a szerepek megfordulnak (hiszen a regényben az anya bizakodó, az apa hallgatag). Vajkayné jegyzi meg urának: „Te mondtad, hogy hátha szerencséje lesz.” Az apa a regényalaktól igen eltérő módon egyenesen bőbeszédű a filmen, míg a regényben „kevesebbet beszélt, többet érzett, többet gondolkozott”. A változtatást a filmben szereplő színészegyeniségek aligha indokolhatták, Vajkay Ákos szerepében – a Cannes-ban a legjobb férfi alakítás díját is elnyerő<sup>13</sup> – Páger Antal arcjátéka kitűnő (például a vendéglői jelenetben), Tolnay Klárié nemkülönben, s a közelképek igen sok esetben elegendőek is lehetnek volna. Pacsirta levelének elolvasását követő lezárásként remek Páger némajátéka, ahogy a rákövetkező hirtelen váltás is, amely felesége lelkesedését mutatja, végén a színházi csengő megszólalásával.<sup>14</sup> Ám a túlbeszéltetés itt is erőteljes ellenhatást eredményez. Pacsirta hangján hallani a szüleinek írtakat, melyek meg is elevednek. A levél legvégén már Vajkay arcát látni, s ekkor hangzik el: „olyan egyedül vagyok”, mely kijelentés csak a filmben szerepel. E vallomás ellentmond az iskolai fogalmazványok személytelen lelkesedését utánzó soroknak. A film által megelevenített képek pedig éppen ellentétben állnak a Vajkay fejében lezajlottakkal, aki

nem is a tarkói pusztát látta képzeletében, nem a díványt, melyen Pacsirta alszik, nem a Thurzó-lányokat, hanem élesebben mint tegnapelőtt a színpadon, Orosz Olgát látta, mikor Reginald Fairfaxot szájon csókolta. Ő nem értené meg ezt a levelet. Nem tudná megérteni azt sem, miért fáj úgy minden szava, mint ha kést forgatnának szívében, miért oly különös minden észrevétele, az is, hogy kígyóút van a dombon, az is, hogy rhododendronok nyílnak a virágágyakban, az is, hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szüretre készülődnek. (305.)

A film a levelet a színházi élmény előtt helyezi a cselekménybe, s nem a primadonna Orosz Olga, hanem Dobáné – a filmbéli Sárszeg másik csapodár nőfigurája – ismétli meg Vajkayék jelenlétében Pacsirta kijelentését: „olyan egyedül vagyok”, s itt e párhuzam hat bántólag az apára, nem a körülrajongott, ledér primadonna és a tisztességes, de balsorsú leánya közötti, egyre élesebben megtapasztalt, de észérvekkel meg nem magyarázható ellentét.

<sup>13</sup> BUCSICS, „Szövegforrások...”, 690–692.

<sup>14</sup> Linda Hutcheon hosszan érvel amellett, hogy tévhit az elbeszélőművészet alkotásait a belső történések (*interiority*) ábrázolása, míg a filmművészetét a külső bonyodalmak (*exteriority*) ábrázolásának kizárólagosságával azonosítani, s számos – a hagyományos elbeszélő film (*traditional narrative film*) számára is rendelkezésre álló – eszközt sorol föl a szereplőkben zajló, belső folyamatok kifejezésének lehetőségére, köztük a művészi arcjátékot, vágástechnikát etc. HUTCHEON és O'FLYNN, *A Theory...*, 56–59.

Az apa túlzott beszélgetése erőltetett jeleneteket eredményez: a Cifra Gézának címzett: „Jegyezd meg, fiam, a szépség nem minden.” erős közhely, még akkor is, ha ehhez hasonló fordulatokkal a regényben is gyakran élnek a szülők. A regény ismeretében az is elég valószínűtlen, hogy a kanzsúron Vajkay mindenkivel beszélni akar. A beillesztett kocsmajelenet túlzóan hatásvadász, s egyértelmű kudarcnak ítékelhető – Füzes véntrigloditázza Ákost; nem Szunyoghra, de Ákosra mondanak Szent János-áldást, s a Cifrát kereső Vajkayt viszik Panna nénihez, ahol a levéltáros minden örömlánynak vesz vőlegényt, majd az utcán megkéri Füzest, lője ki a kirakatban látható orvosi bábú szívét.<sup>15</sup>

Az elbeszélés mód megváltoztatásának a mű jelentését befolyásoló, példázatosá tevő hatására jó példa Ijas, a költő és a Vajkay házaspár találkozása. A lefekvéshez készülődő öregek leírása a regény világában ki nem mondott belső folyamatok eredménye.

Belülről, a lakásból motozást hallott, az öregek nyugodni tértek. Miklós biztosan látta maga előtt a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpörtlen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek piszka, évek során át fölhalmozott fájdalom. Lehúnyta szemét és magába szívtá a kert keserű illatát. Ilyenkor „dolgozott”. Sokáig álldogált a kapu előtt, oly türelemmel, mint egy szerelmes, ki valakit vár. De nem várt ő senkit. Nem volt ő szerelmes sem, nem volt ő földi szerelmes, hanem isteni szerelmes volt, ki megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetkőztetve, hústól, testtől és átérzi, mintha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm, hogy minket is megértenek egyszer és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna. (279.)

A filmben közvetlen párbeszédben elhangzó mondatok inkább erőltetetten, s cél nélkül hangsúlyozzák a föltárulkozást; Vajkay hozzáfér olyan gondolatokhoz is, amelyekről a regényben nincs tudomása, azért sem értheti meg Ijast, s nem jelenthet igazi föloldást találkozásuk. A szenvedés közös tapasztalatára a regényben mindketten külön-külön jönnek rá, egymás történeteiről hallva, bár néhol „két malomban örölve”. Fölismerésüket pedig nem mondják ki, mely Vajkayt a szenvedés értelmetlenségéről való még erősebb meggyőződéshez, az elszigeteltség belátásához vezeti: „hozzáférhetetlenek mind”, Ijast viszont – a művészetten keresztül – közösséghez, megértéshez juttatja: „csak hozzájuk van köze”. A regény azt sugallja, hogy egyedül a művész(et) képes a tragédiát főlemelőnek mutatni. Ezzel ellentétben a film végén Ijas

<sup>15</sup> Devecseri Gábor szerint jó a film, de a kártyacsata és a mulatóbeli jelenet nem illik ide – nemcsak a regényhez, de a film többi részéhez sem: DEVECSERI GÁBOR, „Szemedben éles fény...: Gondolatok a *Pacsirta* megfilmesítéséről”, *Filmvilág*, 1964., ápr. 1., 11–14. Gelencsér Gábor szerint az író finomságától, áttetszőségétől távol áll a kocsmai és a nyilvánosházi jelenet közönségessége; SZEGEDY-MASZÁK Mihály is „közönséges”-nek nevezi a nyilvánosházi jelenetet. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 254.

elutazik a vágyott fővárosba, ám a Pacsirtával történt futó találkozás sem érzékelteti, hogy a leány sorsát látva a „zöld, vidéki költő” bármilyen változáson keresztülment volna, s hogy egyáltalán megihlette a lány sorsa, amit viszont a regényben a Vajkayék hazafelé tartó hármását figyelő s erről feljegyzést készítő Ijas viselkedése sejtet.

A regény csúcspontjából, Vajkay lassan összeálló és kimondott fölismeréséből erőteljesen visszavesz, hogy a filmbeli Vajkayné – aki a regényben meglepődik, amikor szóba kerül leányuk csúnyasága – időről időre maga figyelmezteti urát: „Apa, beszélgetnünk kéne, tudod, miről.”; „Szembe kell nézni a dolgokkal, apa.”; „Apa, azt mondtad, színház után beszélgetünk.”

A kétezres évek elején készített dokumentumfilmben Nagy Anna elmeséli, hogy Ranódynak évekkel később egyszer megjegyezte, neki nem nagyon tetszik, hogy a filmben annyi dolog nyilvánvaló. A rendező állítólag azzal érvelt, hogy a filmben meg kell mutatni a problémát, és hogy az nemcsak Pacsirta története, hanem a szereplők világáé is. Ranódy a kornak megfelelő olvasásmód szerint a társadalmi vonatkozást emelte ki.<sup>16</sup>

Ranódy művében lényegében az érzelmek elfojtása, az alakoskodás sem történik meg, hiszen úgy tetszik, nemcsak mindent kimondanak és hallanak, de mindent látnak is a szereplők. Már a film elején megmutatják a falon függő családfát, mely a címszereplő keresztnevét is nyilvánvalóvá teszi, eszerint: Vajkay Ilona Pacsirta. A regényben a címszereplőnek csak a becenevét lehet tudni, mely „rajta ragadt és viselte, mint kinőtt gyermekruhát” (25). A filmben Pacsirta az indulás előtt szülei szeme láttára fakad sírva, mert nem akar elutazni. A filmből kihagyott vonatbeli s a történet végén a szobájába visszatérő címszereplő lassú, hangtalan, „munka”-ként jellemzett, gyakorlat-szerű sírása a filmen hangossá, kitörésszerűvé válik, melyeknek a szülők is (fül)tanúi.

A vonat-jelenet Pacsirta lélektana szempontjából fontos, s nem kap helyet a filmben. Azonban a rendező érzi annak fontosságát, hogy Pacsirta szerepját-szása is helyet kapjon a filmben, s ezt egy újabb betoldott jelenettel oldja meg. Elutazása előtt Pacsirta elsírja magát a szülei előtt, hogy nem akar elmenni, majd berohan a szobájába, ahol folytatja a sírást, pár másodperccel később pedig már teljesen megnyugodva lép ki onnan, indulásra készen. Egy pillanatra a rendező felfedi a szülők előtt, hogy mennyire függ tőlük a lányuk, majd a következő pillanatban a logikátlan megnyugvással újra elbizonytalanítja őket. Ezzel a rendező is eléri azt, amit Kosztolányi a regényében, hogy kölcsönösen ismeretlenek legyenek egymás számára szülő és gyerek.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Illés Endre azért marasztalja el, mert szerinte rosszul dramatizál a regényhez képest. A filmben Vajkay osztályából való fokozatos kiábrándulását látja, ám szerinte csak akkor van dráma, ha a szülők osztályukkal egyek, vagyis jobban ragaszkodnak ahhoz, mint lányukhoz. A regény félre-magyarázása nyilvánvaló: „Ők titokban, a szívük mélyén inkább a lányuk halálát kívánják. Inkább az pusztuljon, csak ők a régi módon élhessenek.” ILLÉS, „Pacsirta...”, 4.

<sup>17</sup> NÉMETH, „Kosztolányi Dezső/Ranódy László...”, 18.

Nem igazán meggyőző a gondolatmenet, hiszen nem véletlen, hogy a regényben a címszereplő mindig akkor sír, amikor szülei már nem látják.

A filmbéli Pacsirta egy nappal előbb, váratlanul érkezik vissza Tarkórról. Látja a rendetlenséget, az apa jajveszékelésére s az ágyon egymásnak boruló szülők látványára ér haza. Ezt a mű egyik értelmezője „szarvashibá”-nak minősítette.<sup>18</sup> A házhoz igyekvő s a szobaajtóban álló leányt mutató képkockák alapján a film valójában nem teszi egyértelművé, hogy a fájdalomában kiáltozó apa forgatókönyvbe írt mondatát („emberi életet kellene élni”) meghallja-e vagy sem.

Az, hogy a két alkotás leginkább az elbeszélés mód mentén tér ki egymás elől, nem függetleníthető a regény prózatörténeti s a film filmtörténeti helyzetétől, melyből következően mindkét alkotás jelentős részben a másik médiumához közelít.

Kosztolányi műve egyfelől hangsúlyosan arra a realista prózahagyományra épít, mely a megmutatást az elbeszélés elé helyezi. Érdekes lehet a *telling* és *showing* fogalomkettősét már itt földidézni,<sup>19</sup> már csak azért is, mert Linda Hutcheon – részben kritikai élel – ugyanezt a párost játssza ki az elbeszélő, illetve a(z audio)vizuális művészetek adaptációt érintő kifejezésformáinak tárgyalása során. A *Pacsirta*, nyelvi összetettsége mellett, meglehetősen képszerű, elbeszélője a történetmondás folyamatát kiemeli ugyan, de nem mindentudó, a regény helyzeteinek leírásához nemegyszer a szereplők nézőpontját kölcsönzi, különböző nézőpontok egymásmellettségét s egyenrangúságát bizonyítva. A regény prózahagyományban elfoglalt helyét illetően Szegedy-Maszák Mihály úgy fogalmaz: „Történetileg Kosztolányi mintegy félúton áll a fölfogásával egyfelől Henry James, másfelől Alain Robbe-Grillet között.”<sup>20</sup> Viktor Žmegač az európai regénytörténet modern szakaszáról beszélve két főbb jellemzőt különít el: a naturalista poétika koncepciójával rokon *pszichogram* felé való törekvést (Woolfot és az amerikai írókat, például Faulknernt említi), a belső monológ előtérbe helyezését, valamint az intellektuális regényre (Diderot, F. Schlegel, Flaubert) épülő *noétikus* regényfajtát, mely (Gide, Musil, Huxley, Broch munkásságában) a „meta-narratív” vagy „önreferenciális” művekhez vezetett. Mint állítja, több alkotó e két kiemelt sajátosság szintézisére törekedett, azt valószínűsítette meg (például Proust, Joyce, Mann).<sup>21</sup> Lényegében a *Pacsirtában* is a kettő ötvözéséről beszélhetünk, amennyiben a belső történetek és a belső nézőpont ábrázolása a regényben szerzői, elbeszélői, művészi önreflexióval párosul. Utóbbi szempontjából megvilágító lehet az a néhány éve megjelent amerikai ismertető is, amely Richard Aczel angol fordítása (*Skylark*,

<sup>18</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 254.

<sup>19</sup> Lásd *The Living Handbook of Narratology*, hozzáférés, 2023.08.25, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html>.

<sup>20</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Körköröség és transzcendencia a *Pacsirtában*”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, Újraolvasó, 79–91 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998), 86.

<sup>21</sup> Viktor ŽMEGAČ, „Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettősége”, ford. RAJSLI Emese, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, 99–170 (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor Kiadó, 1996), 102, 154.

1993) nyomán „pseudo-Victorian chapter headings”-ról ejt szót.<sup>22</sup> A *Pacsirta* valóban álviktóriánus szalagcímekekkel bír, amennyiben tizedik fejezetének rövid összefoglalása – „melyben elkövetkezik az évek óta készülő, nagy leszámolás, és hőseink az élettől megkapják azt a vigasztalást és igazságszolgáltatást, melyre mindnyájan jogosan számot tarthatunk” – ígér annyit az olvasónak, mint Thackeray regényének hatvanhetedik, egysoros fölirata: „Which Contains Birth, Marriages, and Deaths”. A lényegi különbség azonban, hogy a *Hiúság vásárában* ez az utolsó fejezet, míg a *Pacsirtában* ezt még három másik követi, végül a tizenharmadik szerint „véget ér, de nem fejeződik be”. A műfaj történeti vonatkozásban említett Henry James már gúny tárgyává teszi az olyan regényzárlatot, mellyel az előbb idézett angol regény is él, a francia új regény jeles alakja, a prózahagyománynak úgyszólván a másik oldalán, pedig már nem is igazán tud mást elképzelni, csak olyat, amely „nem tematikus, hanem formális zárlat”.<sup>23</sup>

Kosztolányi regényében tehát egyrészt számos metanarratív elem fedezhető föl, miközben a *Pacsirta* erőteljesen képszerű is; a kötet címszereplőjének tragédiája is a látvány(á)ban rejlik. A mű a leírásokat részesíti előnyben, s a belső lelki élet nyelvi megragadhatóságának nehézségét mutatja: Vajkay Ákos képzelgésesei előbb adnak hírt belső életéről, mint szavai.

Ranódy László alkotása a filmtörténet olyan korai szakaszának örököseként is értelmezhető, mely a politikai felügyelhetőség megkönnyítése érdekében előnyben részesítette a már meglévő, ismert, ellenőrizhető történetekre épülő irodalmi adaptáció műfaját, mivel „a kulturális és ideológiai igény kiváltképp a képviselési irodalmi hagyomány átvételének feladatával szembesít[ette] a filmeseket”. Mint Gelencsér Gábor leszögezi, mindez „a magyar filmtörténet kezdeteitől a hatvanas évek elejéig formai tekintetben is »irodalmisságot« eredményez”. S noha „a magyar filmtörténet korszakváltó művei feltűnő rendszerességgel adaptációk”,<sup>24</sup> a Ranódy-film 1963-ban még nem olyan alkotásnak számított, „mely az irodalmias funkció fenntartása mellett elutasítja az irodalmias formát”.<sup>25</sup> Érvényes tehát a *Pacsirta* filmváltozatára, ami a szocialista realizmus éveiről írva a forgatókönyv fölfokozott szerepének is betudható: „A szöveg, a dialógusok elsőbbséget élveztek a képi ábrázolással szemben, a megmutatás helyett a megbeszélés került előtérbe a filmi feldolgozás során.”<sup>26</sup> Ranódy az adaptáció elkészítésekor, úgy látszik, ettől a filmnyelvi hagyománytól nem tudott szabadulni, amikor túlbeszéltette és túldramatizálta filmjét. Utóbbinak ugyan csak filmtörténeti okai vannak:

<sup>22</sup> Deborah EISENBERG, „Quiet, Shattering, Perfect”, *The New York Review of Books*, 2010, ápr. 8., <https://www.nybooks.com/articles/2010/04/08/quiet-shattering-perfect/>.

<sup>23</sup> BÓNUS, *A csúf másik...*, 209.

<sup>24</sup> GELENCSÉR GÁBOR, *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2015), 17, 22.

<sup>25</sup> Uo., 17.

<sup>26</sup> Szilágyi Gábor megállapítását idézi uo., 51.

az epikus formák (film)drámává történő átírása a modernizmust megelőző klasszikus korszakra jellemző, míg a premodern és modern irányzatok ki-egyenlített, elidegenített elbeszélésmódjának célja épp az epikus forma megőrzése, a drámai összeütközések és csúcspontok elkerülése lesz.<sup>27</sup>

Gelencsér Gábor a már földézett dokumentumfilmben arra emlékeztet, hogy a korban nem volt divat az, amit Ranódy filmjének az erényeihez lehet sorolni, például az atmoszférateremtő képesség, a színészvezetés, mivel ezek akkoriban nem a filmnyelvet megújító sajátságok voltak. Noha épp a színészi játék korábban említett, túlzott felügyelete, az agyonbeszélgetés nem mondható sikerültnek. A két alkotás közti jókora szakadékot végül is nem a kétféle médium formanyelvének alapvető különbségei okozzák. S bár a megfilmesítés sok szempontból óhatatlanul is egyértelműsít, azonban olyan jelrendszert használ, mely – ahogy Seymour Chatman érvel munkájában – a leírás szövegtípusával azonosítható,<sup>28</sup> az pedig a *Pacsirtában* lényegi szerephez jut.

Ranódy László művészetének megítélését aligha segíti ez a munkája. Pályája elején sok alkotását, a korban más filmekhez hasonlóan, betiltották. Saját bevallása szerint ezért fordult az adaptációkhoz, s kifejezetten olyanokhoz, melyek nem saját korában játszódtak. 1957-es *A tettes ismeretlen* című műve, melyet elkészülte után nem engedtek bemutatni, nem adaptáció; elbeszélő hang nyitja és zárja a történetet, ám korántsem olyan példázatos, mint a *Pacsirta* filmes változata, melyben sajnos csak elvétve bukkan elő olyan mozzanat, amely a regényhez hasonló összetettséget sugallna. A film utolsó előtti jelenetét lehetne kivételként említeni, melyben újra kihunynak a fények; Vajkayné letakarja a tükröt – akár egy halottasháznál –, némán beteszi az ablaktáblákat és behúzza a függönyt, míg a néző épp csak egy apró fénypontot lát, végül teljesen elsötétül a kép.

<sup>27</sup> Uo., 62.

<sup>28</sup> Seymour CHATMAN, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

## A MEGVÁLTATLANSÁG EMBLÉMÁI

– Képzőművészet és irodalom viszonya Borbély Szilárd alkotásaiban –

CSONDOR SOMA

Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola  
doktorandusz

[csondorsoma@gmail.com](mailto:csondorsoma@gmail.com)

[ORCID 0009 0008 2444 3953](https://orcid.org/0009-0008-2444-3953)

The Emblems of Irredeemability

– The Relationship between Visual Arts and Literature in the Works of Szilárd Borbély –

In this paper, I will examine the role of painting and photography as co-art forms in the works of Szilárd Borbély. I want to show that, from the 2004 *Halotti Pompa* to the poet's death, certain works of art feature prominently in his oeuvre. These images enter into dialogue not only with the literary texts, but also with the most important issues of the creative period and with each other, thanks to the internal logic of the corpus. My paper attempts to map the functioning of these relations. First, I will review some of the defining aspects of Borbély's works, which characterize the second phase of the author's career in a comprehensive way and can provide adequate basis for interpreting the pictures. Then I reverse the direction of interpretation and try to place the works of art on the intellectual horizon of the Borbély texts. With this back-and-forth analysis, I would like to show that the images under study function as emblems of the individual volumes and the oeuvre.

**Keywords:** Szilárd Borbély, Andrea Mantegna, Pieter Brueghel the Elder, Hans Holbein, Peter Witkin, visual arts, book cover, iconic paratext, intermediality

Literatura 49 (2023) 2

DOI: 10.57227/Liter.2023.2.3



## ■ Bevezető – a Borbély-kötetek emblémái

Borbély Szilárd műveiben különös jelentőséget kap a festészet és a fotográfia mint társművészet. A szerző második pályaszakaszának<sup>1</sup> első (a költő által autorizált) kiadásaira jellemző, hogy olyan képzőművészeti alkotások szerepelnek a borítókön, melyek nemcsak a kötetek szövegeivel lépnek termékeny párbeszédbe, hanem a pályaszakasz főbb kérdésköreivel, sőt a korpusz belső logikájának köszönhetően egymással is. Írásom e viszonyok és azok működésének feltérképezésére vállalkozik. E vizsgálat nyomán igyekszem rávilágítani, hogy ezek az ikonikus paratextusok a kötetek és az életmű sajátos, szerves részeként értelmezendők.

Borbélynál a szövegek és képek összefonódása eltér az ilyen viszonyok legjellemzőbb eseteitől. Amennyiben a Kibédi Varga Áron által vázolt szó–kép kapcsolatok általános kategóriáiból indulunk ki, összefüggésüket megkísérelhetjük elhelyezni az interreferenciális és koreferenciális viszonyok határterületén.<sup>2</sup> Előbbi esetben egymástól elváló, ugyanakkor egymásra vonatkozó szóról és képről beszélhetünk, azonban e csoportba tartozásnak előfeltétele az is, hogy az írás és az ábra ugyanazon az oldalon jelenjen meg. A Borbély-borítókön szereplő képzőművészeti alkotások így legfeljebb a szerző nevével és a kötet címével állhatnak interreferenciális kapcsolatban. Koreferenciális viszony akkor valósul meg, ha egymástól független, más alkotó által létrehozott művek egyazon tárgyra, eseményre utalnak, vagyis az összefüggés ekkor kizárólag a befogadás során jön létre. Borbély kötetekben azonban a kiadás, illetve a szerző által irányítottan létrehozott korrelációról van szó, vagyis a kapcsolat a művészi koncepció részeként születik meg. Az általam vizsgált kiadványokban tehát átmeneti helyzettel van dolgunk: a kép és a szöveg elválik egymástól, alkotójuk is más, mégis ugyanarra a gondolatkörre vonatkoznak.

Az összefonódást joggal kísérelhetnénk meg értelmezni a szavak és képek összefüggéseinek másodlagos viszonyai felől is, melyekben a két médium egymást követve jelenik meg, azonban úgy vélem, e kapcsolat két alapesete (az ekphraszisz és az illusztráció) szintén nem fedi le maradéktalanul az általam feltételezett művészetközi viszonyt.<sup>3</sup> Bizonyos kötetekben kétségkívül előfordulnak ekphrasziszként is olvasható szövegrészek, azonban a szövegek és képek dialógusának egésze nem szűkíthető le erre az alakzatra. Ehhez hasonlóan a képzőművészeti alkotásokra tekinthetnénk

<sup>1</sup> Második pályaszakasz alatt – Széplaky Gerda tanulmánya nyomán – a *Halotti Pompával* (2004) kezdődő és a szerző haláláig (2014) tartó alkotói korszakot értem. Vö. SZÉPLAKY Gerda, „Helyettesítő áldozat”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 230–251, <https://doi.org/10.37415/studia/2016/55/4251>.

<sup>2</sup> Vö. KIBÉDI VARGA Áron, „A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei”, in BACSÓ Béla, szerk., *Kép, fenomen, valóság*, 300–320 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997), 307.

<sup>3</sup> Az ekphrasziszt és az illusztrációt Kibédi Varga Áron nevezi a szavak és képek másodlagos viszonyainak. Uo., 310–311.

az irodalmi szövegek illusztrációiként is, ám ezzel alaposan leegyszerűsíténék a fennálló viszony komplexitását.<sup>4</sup>

Figyelembe véve a képek helyzetét, viszonyukat a Borbély-művek egészéhez és ennek kölcsönösségét, valamint a szövegek és képek szemantikai összefonódását, úgy vélem, az ikonikus paratextusok szerepe Borbélynál leginkább az emblematisz hagyomány felől közelíthető meg.<sup>5</sup> Az embléma mint művészeti forma és szó-kép viszonyból kibontakozó szimbolikus gondolkodásmód elsősorban a 16–18. században kapott kitüntetett szerepet és vált a korszak jellegzetes műfajává.<sup>6</sup> Abban a időszakban, amelyet a szerző második pályaszakaszát és egyben a szöveg-kép szorosabb viszonyát elindító *Halotti Pompa* is megidéz. Vagyis a barokk hagyományok felélesztésének és újragondolásának módozatai nemcsak szerkezeti, szemléleti és poétikai értelemben, hanem vizuális gesztusokban is megvalósulnak.<sup>7</sup> Feltevésünket az is megerősítheti, hogy a magyarországi emblémásművek nagy részét alkalmi, gyakran temetésre szánt kiadványok tették ki,<sup>8</sup> így a Borbély-kötet a szerző szüleinek emlékére írt *pompa funebrisként* is illeszkedhet e tradícióba. Nem mellékes továbbá, hogy a műben szöveges műfajként is több embléma szerepel (például *A mosoly emblémája*, *A bűncselekmény emblémája* stb.). A hagyományfelidéző eljárások, noha eltérő mértékben, de a későbbi művekre is jellemzők, a képzőművészeti alkotások szerepe pedig meglátásom szerint az említett verseskötettel megkezdett mintát folytatja.

A szó-kép viszony szempontjából a kiadványokban szereplő emblémák három típusát szokás elkülöníteni, melyek közül számunkra most csak az egyik kiemelendő. Ebben a típusban a címlap környékén található olyan metszet, mely a mű egészéhez, annak fő gondolataihoz, célzatához kapcsolódik, az embléma értelmezhetősége pedig a szövegből bontakozik ki.<sup>9</sup> Borbély alkotásaiban a képzőművészeti alkotások ehhez hasonlóan reflektálnak a teljes mű gondolatiságára, az írásokból pedig felsejlenek a képek aktuális, a kötetek viszonylatában értett jelentésárnyalatai. Természetesen e kapcsolódás sok vonatkozásban el is tér a hagyományos emblematikától, ám működésmódja, oda-vissza irányú értelmezhetősége, az együttes befogadás jelentősége meglátásom szerint leginkább ehhez a hagyományhoz közelíti. Két – korábban már jelzett, vizsgálatunkat is befolyásoló – eltérést mégis ki kell emelnünk. Először: a szerepeltetett képzőművészeti alkotások önmagukban is ismert és fontos művek, így saját értelmezési lehetőségeiket és recepciótörténetüket is

<sup>4</sup> Az illusztrációk működésmódjával kapcsolatban lásd KIBÉDI VARGA Áron, „Szöveg és illusztráció”, in KIBÉDI VARGA, *Szavak, világek*, 152–160 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998).

<sup>5</sup> Vö. uo., 152.

<sup>6</sup> KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor, „Irodalmi emblematisz és emblémarecepció Magyarországon 1564–1796”, *Magyar Könyvszemle* 111, 2. sz. (1995): 142–163.

<sup>7</sup> Fontos megjegyezni, hogy a *Halotti Pompában* számos további kép, fotó, metszet, festményrészlet és embléma szerepel, melyek ugyancsak a barokk kiadványok imitációját erősítik.

<sup>8</sup> KNAPP és TÜSKÉS, „Irodalmi emblematisz...”, 150–151.

<sup>9</sup> Uo., 146–147.

bevonják a Borbély-kötetek kontextusába. Másodszer: ezek az „emblémák” nem kizárólag az őket szerepeltető kötettel kerülnek kapcsolatba, hanem az életmű más darabjaival is intratextuális viszonyba lépnek. Vagyis az ikonikus paratextusok nemcsak az egyes Borbély-művek, hanem a teljes második pályaszakasz emblémáiként is funkcionálnak.

Az értelmezés szempontjából elsősorban négy kiadvány és így négy képzőművészeti alkotás vizsgálata tűnik indokoltnak: a *Halotti Pompa*, borítóján Andrea Mantegna *A halott Krisztus* című képével, az *Egy gyilkosság mellékszálai* és Hans Holbein *Halott Krisztusa*, *A Testhez* Joel-Peter Witkin *Woman once a bird* című képével, valamint a *Szemünk előtt vonulnak el* id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant*<sup>10</sup> festményével.<sup>11</sup> Amellett, hogy e Borbély-kötetekben figyelhető meg leginkább a szó-kép párbeszéd fent körülírt összetettsége, kiemelésüket az is indokolja, hogy az életműnek kizárólag ezekben a kiadványaiban láthatók teljes egészében és pontos forrás-megjelöléssel a szerepeltetett képzőművészeti alkotások, így elsősorban ezek felelnek meg a vázolt kritériumoknak.<sup>12</sup>

A pályaszakasz további köteteinek vizsgálatától – különböző okokból – eltekintek. Kihagyásukat röviden indoklom: *Az árnyképrajzoló* című prózakötet borítóján látható képrészlet Georges de la Tour *Madeleine en pénitence* című alkotásából származik. Tehát (bár a korábban sorolt festményekhez képest kevésbé ismert, ám) szintén jelentős műről van szó, amely ikonográfiai szempontból is rokonítható a korábban említettekkel. Ugyanakkor mindössze a töredéke látható a címlapon, amelyhez ráadásul forrásmegjelölést sem tüntettek fel a novellagyűjteményben. A felhasznált részlet ezért inkább hatáskeltő illusztrációnak tűnik, mintsem a szövegekkel dialógust folytató, önértékű műalkotásnak. *A Míg alszik szívünk Jézuskája* borítóján szereplő betlehemi ábra a kötet impresszuma szerint „egy 13. századi evangéliáriumból” származik. Ennek jelenlegi mellőzése mellett több érv is szól.

<sup>10</sup> A képek némelyike több címen ismeretes. Írásomban (leszámítva a más változatokat tartalmazó idézeteket) a Borbély-kötetekben feltüntetett címeket használom.

<sup>11</sup> Tanulmányomban az idézetekhez fűzött oldalszámok a következő kiadásokra vonatkoznak: BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014); BORBÉLY Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai* (Budapest: Vigilia Kiadó, 2008); BORBÉLY Szilárd, *A Testhez* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010); BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2011). Az adott szöveghelyeken egyértelművé teszem, hogy a felsoroltak közül mely kötetre vonatkoznak az oldalszámok.

<sup>12</sup> Érdemes megjegyezni, hogy az épp folyamatban lévő Borbély-életműkiadás már nem az eredeti képeket, hanem Rozsda Endre alkotásait szerepelteti a borítókon. Szempontunkból – a sorozat jelenlegi állása szerint – ez két kötet kapcsán vethet fel kérdéseket. *A Testhez* újrakiadásban a korábbi borítókép a kötetben, a fotóval azonos című, annak ekphrasziszaként is olvasható vers után kap helyet. *A Woman once a bird* ezzel, mint a kiadvány egyetlen képmelléklete, valamelyest megőrzi kitüntetett helyzetét. *A Halotti Pompa* újabb kiadása azonban – bár megtartja az összes korábbi belső illusztrációt, metszetet – a korábbi borítón szereplő Mantegna-festményre nem tesz semmilyen utalást. Úgy vélem, ezzel szem elől téveszti az alkotás jelentőségét a Borbély-kötet kontextusában.

Egyrészt a forrás ebben az esetben sem pontosan tisztázott, másrészt a szerepeltetett kép eredendően is illusztrációként funkcionálhatott (ahogy feltételezésem szerint Borbély kötetén is), harmadszor: bár tematikusan kapcsolódik némelyik vizsgált festményhez, a szélesebb körű értelmezés szempontjából nem tartogat számottevő konzekvenciákat. Végül a *Nincstelének* eredeti kiadásán látható, ködös, kopár tájat ábrázoló fotó (amelyhez szintén nem tartozik forrásmegjelölés) sokkal inkább a kortárs magyar szociografikusregény-kiadás tendenciáiba illeszkedik, mintsem a következőkben tárgyalandó koncepcióba.

A továbbiakban először áttekintem Borbély műveinek néhány meghatározó vonatkozását, melyek átfogóan jellemzik a szerző második pályaszakaszát és leginkább alapot nyújthatnak a képek értelmezéséhez. Ezt követően megfordítom az olvasati irányt és a képzőművészeti alkotásokat igyekszem elhelyezni a Borbély-szövegek gondolati horizontján. Ezzel az oda-vissza irányú vizsgálattal szeretném feltárni a szöveg-kép viszonyok kölcsönösségét és emblematikus jellegét.

### *A borbélyi magánmitológia csomópontjai*

#### A passiótól a családi tragédiáig

Borbély Szilárd magánmitológiájának (és egyben az életmű fordulatanak) alapja a szülei ellen 2000 karácsonyán elkövetett rablógyilkosság. Ahogy arra számos értelmező rámutatott, az esemény nyomán – a *Halotti Pompától* kezdődően – radikális poétikai és tematikai átrendeződés figyelhető meg a szerző műveiben. A személyes tétek, az egyéni sorstragédia látszólag a szubjektumtól eltávolított keretekben, a kereszténység narratíváin, történeti, irodalmi, bölcséleti mítoszok példázatain keresztül, azok jelentéshálózatában mutatkoznak meg. A művek fókuszába az emberi létezés, a kiszolgáltatottság és a halál ontológiai kérdései kerülnek.<sup>13</sup> Az önéletrajzi vonatkozásokat gyakran csak bizonyos paratextusok (a *Halotti Pompa* esetében például az ajánlás, illetve a szülők tragédiájával foglalkozó újságcikk a jegyzetek között) teszik egyértelművé. Így e magánmitológia egyik legjellemzőbb vonása, hogy az autobiográfiai kódok egyetemes (elsősorban a keresztény, zsidó, görög-római hagyományokra épülő) összefüggésekkel telítődnek. Borbély műveiben e fordulat nyomán kerülhetnek asszociációs vagy akár analogikus viszonyba a rablógyilkosság részletei és más személyes sorsélmények szakrális eseményekkel és kollektív traumákkal. A kultúra nagy narratívái, mítoszai és sebei a személyes élet tragédiáinak elbeszélési keretévé válnak.

Az *Egy gyilkosság mellékszálai* nyitóösszejében, a *Töredékek a gyilkosságról* című szövegben, mely teológiai, filozófiai keretben értekezik a gyilkosságról, a következőket olvashatjuk: „A gyilkosságban Pilinszky mindig egyben, egyszerre látja Krisz-

<sup>13</sup> E fordulat sajátosságainak legteljesebb összefoglalását Széplaky Gerda nyújtja. Vö. SZÉPLAKY, „Helyettesítő áldozat”, 230–251.

tus és a tábor lakóinak legyilkolását.” (8.) Meglátásom szerint Borbély ezt az értelmezői és poétikai attitűdöt nemcsak magáévá teszi, hanem ki is egészíti azzal, hogy minden gyilkosságot, megaláztatást és szenvedést együtt lát a passió mozzanataival. Mint írja:

Az *Evangéliumok* a gyilkosságot istenjellé avatják. [...] Ettől kezdve a gyilkosság, az istenjelként szemlélt test lerombolása nem pusztán civilizációs tabu, hanem a kereszténység megalapítását létrehívó istenjel jelöltje elleni agresszió. [...] Aki gyilkol, az a test által, amelyet elpusztít, Krisztust is megöli. (7.)

E gondolat fontosságát jelzi, hogy szinte szó szerint megtaláljuk a *Halotti Pompa* egyik kulcsversében,<sup>14</sup> *Az Akasztott Emberben* is: „Mert aki egy embert megöl, / az Krisztust is megölte.” (72.) E gyilkosságok és szenvedések sorában kap kitüntetett szerepet (mint gondolati és poétikai kiindulópont) a szülők ellen elkövetett rablógyilkosság. Innen érthető tehát Keresztési József észrevétele is, miszerint az említett esszékötet fő nézőpontja Jézus kereszthalálának és Borbély személyes tragédiájának metszéspontja lehet.<sup>15</sup> Az értekezések a gyilkosság táján értelmezett, elméleti, vallási kérdéseitől jutnak el kulturális, történelmi, irodalmi „mellékszálakon” keresztül a személyes tragédiáig.

#### A szenvedő test

Borbély alkotásainak visszatérő képei a megkínzott, megalázott, meggyilkolt testek. Ennek legkorábbi megnyilatkozási formája ugyancsak a rablótámadással, az anya meggyilkolt testével asszociációs viszonyba kerülő halott Krisztus alakja. Ez az ősképvetül rá a szerző alkotásaiban megjelenő más (megalázott, elpusztított) testekre.

A különböző alkotások felkavaró szövegrészeit bizonyos meghatározó, invariáns tárgyú képek kötik össze. Ilyenek például az összezúzott arc, a rugdosás és ütlegelés, a szem roncsolódása és a balta mint gyilkos eszköz. Mivel Borbély életművében a legnyíltabb szembenézést a szülők tragédiájával az *Egy bűntény mellékszálai* jelenti, ezért áttekintésünket is érdemes lehet ezzel kezdenünk. A szövegben idézett orvosszakértői beszámolóból megtudhatjuk, hogy „[a] belvizsgálat során kétrendbeli benyomások koponyaacsonttörést (nyílt [sic!] benyomatos koponyaacsonttörés), agyburok sérülést, lágyagyburki vérzést, agyroncsolódást, véres agyvizet, orrcsonttörést találtunk” (182). Az egyik gyanúsított és egy zárkatárs vallomásból pedig a következő részletekről értesülünk: „Amikor a papát meglátta R. Dániel, ezt követően a baltát emelte és csapott vele. [...] látta, hogy a baltával a mamát kétszer, vagy három-

<sup>14</sup> Száz Pál *Az Akasztott Ember és a Tenger Könnyek Csillaga* című verseket tekinti a kötet intratextuális gócpontjainak. Száz Pál, *„Haszid vérző Kisjézuska”* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2020), 60.

<sup>15</sup> KERESZTESI József, „Borbély Szilárd két kötetéről”, *Jelenkor* 52, 1. sz. (2009): 105–109, 106–107.

szor fejbevágta [...]. Közben a mamát B. még ütlegelte, aki az ágyban volt, de onnan leesett, s látta, hogy a szeme is kijött.” (189–190.)

A jegyzőkönyvek tárgyilagos hangnemében leírt brutális részletek más kontextusban és stílusban, de többszörösen előfordulnak a *Halotti Pompa* verseiben. Néhány példát idézve: „Nem sírt mikor kínozták, / mikor nyelvét kihúzták, fejét bakancsral rúgták, / s baltával trancsírozták.” (IV., 23.) „Mikor megölték Jézusunk, / rugdalták őt nevetve, / szívébe kést vágta, húsát / kidobták a szemétre. // A drága arcot összetörték, / mindkét szemét kiszúrták, / száját bezúzták, ó jaj, Mária! / és beleit mind kihúzták.” (*A megváltás szekvenciája*, 44.) „Kálvárián, ahol ölték / töredelmes Anyát verték / arcul egy nagy baltával. // Nem szólhatott, dorongokkal / fejét szétverték botokkal, / csak mosolygott holtában.” (XI., 48.)

Az *Olaszliszkai* című drámában a következő variációk fordulnak elő: „Főként rugdosták spiccel és taposták sarokkal. [...] A fej felismerhetetlen véres húscafat maradt, / az arc péppé vált, a szemek kifolytak, / a koponyacsont, formátlanná vált, akár a spongeya.” (37.) „De a halott fejét miért akarta baltával levágni?” (40.) A dráma idézett részletei annyiban is emlékeztetnek az *Egy bűntény mellékszálaira*, hogy a *Vádlottként* megnevezett szereplőtől és a *Bíró* (feltehetőleg a rendőrségi jegyzőkönyvből származó) felolvasásából származnak.

Noha kevésbé direkt módon, de a fent idézettekhez hasonló szöveghelyekre bukkanhatunk a *Testhez* verseiben is. Két példát idézek:

A zavart férfi az idős nő testét / napokig darabolta és a város / különböző pontjain kukákba // dobálta. [...] Vitte a Részleteket / a műanyag szemeteszsákban, // a hosszú csontokat. A fejet / még nem. Azt otthon tartotta, / lenyiszálva a testről. (*A Felosztás*, 32–33.)

Atya dühében megkorbácsolá leányt, / vonszolá hajánál fogva, veré bilincsbe, / zárta cellába. [...] Akkor bikacsökkel leány egész / testén felszagatták húst. Égő fáklyákat / oldalához köttete, fejét kalapáccsal vereté. / Karddal lemetszeté kebleit. [...] Majd dühös atya karddal levágatá leány fejét. (*Az ablakok*, 147.)

## Örök megváltatlanság

A fenti szempontok metszetében kirajzolódik Borbély írásainak talán legfontosabb gondolata: a megváltatlanság mint létállapot. E sajátosságra elsőként Márton László recenziója hívta fel a figyelmet a *Halotti Pompa* kapcsán:

A Karácsony és a Nagypéntek egymásra kopírozásába a Húsvét „nem fér bele”; a versek ismételten hangsúlyozzák, hogy a véres „helyettesítő áldozat” értelmetlen volt, a megváltás elmarad, a feltámadás nem következik be. Mindez

nem egyszerűen blaszfémia, ez több annál: a *Halotti Pompa*, ha jól értem, az Evangélium visszavételét jelenti be.<sup>16</sup>

Noha Márton utóbbi észrevételét egyes értelmezők (például Harmath Artemisz<sup>17</sup>) árnyalják, kétségtelen, hogy a versekben a testi, materiális halál képe együtt jár a megváltás ígéréetének elbizonytalanodásával, sőt, helyenként, eltörlésével. Például a VII. számú versben: „A Szörnyű Nap Rád bámulunk, / a Testre, kit szült Mária. / Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.” (36.)

A megváltás lehetőségének problematikája a későbbi szövegekben is meghatározó téma marad. A *Nincstelének* szereplői hiába várják a Messiás érkezését: az vagy már elment, vagy a – félkegyelmű, kiközösített cigány – blaszfém Mesijás alakjában tűnik fel, esetleg csecsemőként hal meg az elbeszélő kisöccsének képében. Az *Olaszliszkai*-ban az időtlenség tapasztalata és az értelmetlen halál kettőse teremti meg a világ örökös megváltatlanságának érzetét.<sup>18</sup> A *Szemünk előtt vonulnak el* című drámában a szereplők hiába várják a Herceg elnevezésű Krisztus-alak eljövetelét, kénytelenek számot vetni nemléteinek lehetőségeivel. A *Testhez* kötet női szenvedéstörténeteit olvasva pedig óhatatlanul felmerül a Herczeg Ákos által is kiemelt problémakör: „nemcsak a zsidó teremtéstörténet tüntette ki a férfitestet, hanem a keresztény megváltástörténet is azt vonta be az üdvtörténetbe, miközben gondosan kitakarta a női testet.”<sup>19</sup> Az egyes művek tehát a megváltás lehetőségétől megfosztott lét alakváltozataiként is értelmezhetők. A következőkben arra próbálok rávilágítani, hogy e teológiai és poétikai koncepcióban a képzőművészeti alkotások, a szöveg-kép viszonyok miként válnak kiemelt tényezővé.

### *A két halott Krisztus*

Vizsgálatunkat – az időrend logikájával szemben – érdemes az *Egy gyilkosság mellékszálaival* kezdeni. Az esszékötet borítóján szereplő alkotást vizsgálva Ács Pál megjegyzi: „[a]ki Hans Holbein 1521–1522-ben festett *Halott Krisztus*áról beszél, szükségszerűen ki kell térnie arra az értelmezésre is, amelyet Fjodor Dosztojevszkij adott erről a képről *A félkegyelmű* című regényében...”<sup>20</sup> E gesztus azért is elkerülhetetlen, mert – ahogyan arra Victor I. Stoichita, a dosztojevszkiji képértelmezés ismert kutatója is rámutat – az orosz író észrevételei elválaszthatatlanok Holbein

<sup>16</sup> MÁRTON László, „Visszajára fordítani”, *Jelenkor* 58, 4. sz. (2015): 392–393.

<sup>17</sup> HARMATH Artemisz, „Emlékezés és mítosz”, in HARMATH Artemisz, *Kacér romok*, 83–105 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2012), 87.

<sup>18</sup> Az *Olaszliszkai* e kérdéseiről korábban már értekeztem. Lásd CSONDOR Soma, „A fájdalom rétegei”, in FENYŐ Dániel, szerk., *Annona Nova X.*, 75–90 (Pécs: Kerényi Károly Szakkollégium, 2019).

<sup>19</sup> HERCZEG Ákos, „Testbe zárt szenvedés”, *kulter.hu*, 2011. febr. 8., <https://www.kulter.hu/2011/02/testbe-zart-szenvedes/>.

<sup>20</sup> ÁCS Pál, „Holbein Halott Krisztusa és a radikális reformáció”, *Keresztény Magvető* 118, 4. sz. (2012): 325–334, 325.

festményének recepciótörténetétől.<sup>21</sup> Az alkotás vizsgálatának kiindulópontja tehát nagyon gyakran a Dosztojevszkij-regény képleírásának valamely megállapítása, még akkor is, ha az interpretációk vitába szállnak észrevételeivel. Jelen vizsgálat szempontjából is érdemes idéznünk a kérdéses regényrészlet néhány főbb meglátását:

Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; [...] Rogozsin képén azonban nyoma sem volt a szépségnek; [...] ez az arc szörnyen összevissza volt verve, feldagadt, szörnyű véres kék foltok dudorodtak rajta, a szeme nyitva volt, a pupillája elferdült; nagy, nyitott szeme fehérje valami halálos, üveges fénnel ragyogott. [...] ha pontosan ugyanilyen hullát láttak a tanítványai, a jövődöbéli főapostolai [...] akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? [...] Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is.<sup>22</sup>

A fenti leírás az Ippolit nevű mellékszereplőtől származik, azonban az értelmezés esszenciáját már jóval korábban megfogalmazza Miskin herceg, mikor azt mondja: „De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti!”<sup>23</sup> A festmény – Dosztojevszkij felől közelítő – értelmezői általában e szélsőséges meglátásra és az ebből levonható következtetésekre fókuszálnak. Nincs ez másként Julia Kristeva híres *Holbein Halott Krisztusa* című értekezésével sem. Holbein festményének természetesen számtalan más interpretációjára kitérhetnénk,<sup>24</sup> ám jelen vizsgálat szempontjából kétségkívül Kristeva szövege a legrelevánsabb. Azzal ugyanis, hogy az *Egy gyilkosság mellékszálai* mottója (és a hátlapon, a Holbein-kép fölött szereplő felirata) az említett értekezésből származik, a kötet maga emeli ki interpretációs keretként, illetve emeli be a szövegek kontextusába Kristeva értelmezését.<sup>25</sup>

Az esszé festménnyel kapcsolatos központi észrevételei voltaképp Miskin herceg és Ippolit értelmezéseit erősítik és indokolják meg. Kristeva elsősorban a szenvedés

<sup>21</sup> Victor I. STOICHITA, „Egy félkegyelmű Svájcban: képleírás Dosztojevszkijnél”, ford. Kovács Tímea, in THOMKA Beáta, szerk., *Képleírás, képi elbeszélés*, Narratívák 1, 59–74 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 60.

<sup>22</sup> Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, ford. MAKAI Imre (Budapest: Európa Kiadó, 1964), 514–516.

<sup>23</sup> Uo., 276.

<sup>24</sup> Stoichita tanulmánya csak *A félkegyelmű* képleírásának viszonylatában említi Dimitrij Stremoukhoff, Therese Wagner-Simon, Robert Louis Jackson és H. von Einem merőben különböző irányú értelmezési kísérleteit. Lásd STOICHITA, „Egy félkegyelmű...”, 60.

<sup>25</sup> E hosszú mottót és a feliratot terjedelmi okokból nem idézem. Az ezekben szereplő főbb meglátásokat az alábbi ismertetés és a teljes szövegből származó idézetek összefoglalják.



és a halál leplezetlen, emberi, transzcendenciától megfosztott ábrázolását, valamint a kompozíció ebben játszott szerepét hangsúlyozza.

A vértanú arca reménytelen fájdalommal fejez ki, üres tekintete, zöldes arcszíne, hegyes arcéle egy valóban halott ember sajátja, az Atyától elhagyott, a Feltámadás ígéretétől megfosztott Krisztusé [...]. A csupán harminc centiméter magasságú kép felső részére nehezedő sírkő a halál véglegességének érzetét hangsúlyozza: ez a holttest többé már nem kel föl.<sup>26</sup>

Kristeva másik kulcsfontosságú észrevétele a halott Jézus egyedülletére, a további szereplők teljes hiányára vonatkozik, melyet a szerző a reneszánsz korszakban egyedülálló megoldásként, „a magárahagyatottság kompozíciójaként” jellemez. Mint írja:

Az olasz ikonográfia megszépíti, de legalábbis megnesemesíti Krisztus arcát a kínszenvedésben, főként pedig más szereplőkkel is körülveszi Krisztust. E szereplők egyrészt maguk is osztoznak a szenvedésben, másrészt a feltámadás bizonyosságát hordozzák, mintegy sugallván a szenvedéstörténettel kapcsolatos helyes emberi magatartást. Ezzel szemben Holbein furcsamód magára hagyja a holttestet. Lehetséges, hogy a kép melankolikus töltetének nagy részét épp az elszigeteltség – vagyis egy kompozicionális elem – adja [...]. Az Atyától elhagyatva, az embertől elzárva, a kép Krisztust elhagyatottságának tetőpontján mutatja.<sup>27</sup>

Szempontunkból különösen jelentékeny, hogy az elemzés kitér a Holbein-festmény lehetséges előzményeire. Látásmódjának előképét pedig – Grünewald isenheimi oltárképe mellett – Mantegna *A halott Krisztus* című alkotásában fedezi fel. Legfontosabb különbségüket azonban éppen abban látja, hogy míg Holbein magára hagyja a keresztről levett Jézust, addig Mantegna alkotásának bal felső sarkában két nőalak is helyet kap. Kristeva értelmezésében ez a gesztus azt a korábban elmaradhatatlannak tűnő részvétet és fájdalmat emeli a festménybe, amelyet a későbbi mű tudatosan visszafog.<sup>28</sup>

Vizsgálatunk ezen a ponton jut el a *Halotti Pompa* bővített kiadásának kötetborítójáig, mely – mintha csak a kristevai szempontok mentén kívánná Mantegna képét Holbeinéhez igazítani – a festményt a siratóasszonyok eltüntetésével, vagyis a halott Krisztust egyedül hagyva szerepelteti. Ezáltal a „magárahagyatottság kompozícióját” és az ebből szorosan következő teológiai kételyeket kiterjeszti Mantegna alkotására és implicit módon a *Halotti Pompára* is. Különösen izgalmas (ám a recepcióban szinte teljesen reflexió nélkül maradt) jelenség, hogy a kötet első, 2004-es kiadásán

<sup>26</sup> Julia KRISTEVA, „Holbein Halott Krisztusa”, in THOMKA, *Képleírás...*, 37–58, 39.

<sup>27</sup> Uo., 40–41.

<sup>28</sup> Uo., 43.

még az eredeti Mantegna-kép szerepel, tehát a festmény csak a második, 2006-os (*Haszid Szekvenciákkal*) bővített kiadványon módosul.<sup>29</sup>

Világos tehát, hogy Borbély (és esetleg kiadója) a kötet poétikai továbbgondolásával párhuzamosan a borítókép funkciójának, jelentésének újragondolását is szükségesnek tartotta. A bővített kiadványban helyet kapott *Haszid Szekvenciák* egyrészt jelentősen elmélyíti és tovább árnyalja a megváltásígéret elbizonytalanodásának gondolatát (csak egyetlen példára utalva: *A zsidótlanítás szekvenciájában* a „zsidótlanítás” kifejezésből lesz „krisztustalanítás” majd „istentelenítés” [173]), másrészt bizonyos szövegek nyíltan foglalkoznak a Krisztus-kép alakulásával, mely a kötet vonatkozásában a holbeini, mantegnai ábrázolásokig vezet:

A hellenizmus / idején Krisztust Hermészként ábrázolták: [...]. A fürtös // fej, egészséges, kívánatos fiatal férfié: a Jó / Pásztor, báránykával a lába mellett [...]. Később a bizánci ikonológia rögzítette // az átszellemült, izzó tekintetű férfiarcot a / fej körüli glóriával [...]. A pestistől, / járványoktól, éhségtől, háborúktól sújtott / Európában ekkor jelenik meg a szenvedésre, // a keresztútra összpontosító passziómisztika, [...] vér és verejték ábrázolása [...]. Az Árkádia tájairól / érkező görög isten barbárok kezébe került: / Megalázták. Kivégezték. A szívét is kitepték. (*Krisztológiai episztola (II)*, 155–156.)

Vagyis kibontakozik az a gondolkör, amelyet a feltámadásígérettől megfosztott, a halálban magára hagyott Jézus képe is közvetít. Talán az sem elhanyagolható, hogy a második kiadás időben közelebb esik az *Egy gyilkosság mellékszálaihoz*, így a Krisztva-szöveg és a Holbein-kép kontextusában elgondolt Krisztus-ábrázoláshoz.

Bár Mantegna és Holbein festménye sok szempontból radikálisan különböznek,<sup>30</sup> mégis hasonló módon ütköznek a hagyományokkal, amikor hangsúlyozottan nem az élő, a hadokló vagy a feltámadott, hanem a testileg roncsolt, meggyilkolt és még nem üdvözült Krisztust ábrázolják. Abban az időpillanatban, amit a Dosztojevszkij-regény utóbb a szomorúság, a zavar és félelem óráiként ír le és ami a *Halotti Pompa* sok versének is sajátja.

A két halott Krisztust ábrázoló festményre tehát nem túlzás a test elpusztítása felől a halálon és a megváltásígéret visszavonásán töprengő kötetek emblémájaként tekintenünk. A képek termékeny párbeszédbe lépnek Borbély szövegeivel, sőt, megkockáztatható, hogy e hatás a teljes második pályaszakaszra kiterjed. Egyrészt, mert éppen a pályaszakaszt megnyitó mű, valamint a leginkább önreflexív, az írás folya-

<sup>29</sup> Az általam fellelt írások közül e változsról egyedül Krupp József recenziója értekezik, ám ő is csak az olvasói pozíció ebből adódó különbségét emeli ki. KRUPP József, „De eljön-e Szombat Királynő?”, *Élet és Irodalom* 50, 37. sz. (2006): 27.

<sup>30</sup> Száz példával így fogalmaz: „A két kép a halott Krisztust két különböző nézőpontból ábrázolja, a halott Test arányai és pozicionálása [...] is megdöbbentő különbséget mutat, melyet a reneszánsz és a középkor eltérő örökségeként is értelmezhetünk.” SZÁZ, „*Haszid...*”, 33.

matával, problémáival és hátterével is foglalkozó kötet borítóin szerepelnek, másrészt, mert a téma nyilvánvalóan ismétlődik, a két kép pedig egymáshoz hasonul. A magánmitológia korábban kiemelt sarokpontjai nemcsak Mantegna és Holbein festményeivel kerülnek összefüggésbe, hanem a későbbi kötetborítók szerepét is meghatározzák.

### *Kitépett szárnyú angyalok*

A *Testhez – Ódák & Legendák* borítóján látható alkotás sok szempontból kilóg a vizsgálandó képek sorából. Jóval később, 1990-ben készült, kevésbé közismert, és médiumát tekintve nem festmény, hanem fénykép. E lényegi különbségek ellenére úgy illeszkedik a Borbély-életmű kiemelt jegyeihez, mint a többi tárgyalt mű, a kötet szövegvilágával pedig még egyértelműbb viszonyba lép. A *Testhez* záróverse ugyanis a borítón látható képtől kölcsönzi címét, sőt a szöveghez fűzött jegyzet kiemeli: „A vers Joel-Peter Witkin *Woman once a bird* című fotójához kapcsolódik. Külön köszönet a fotó szerzőjének, hogy a kép közléséhez, illetve a borítón való felhasználásához személyesen hozzájárult.” (170.) Részben e gesztusokból következtethet, hogy a kötet recepciójában (mind Borbély más műveihez, mind a kortás kritika- és tanulmányírás tendenciáihoz képest) szokatlanul nagy figyelem irányul a fotóra.<sup>31</sup>

Bódi Katalin *Bogozás* című esszéje elsősorban nem Borbély Szilárd kötetével, hanem tágabban, a női test képzőművészeti reprezentáció történetével kapcsolatban értekezik a fényképről.<sup>32</sup> Witkin alkotásának előképeit Jean Auguste Dominique Ingres két festményében (*Fürdőző nő* [1808] és *Nagy Odalisk* [1814]), valamint az ezekre rájátszó Man Ray *Ingres hegedűje* (1924) című fotográfiájában fedezi fel. Értelmezése szerint azonban Witkin munkája nem egyszerűen megidézi, hanem ki is forgatja Ingres és Man Ray alkotásait. Utóbbiak lényegi sajátosságának látja, hogy „az emberi testet szépségként, gyönyörként, esztétizált alkotásként, a tökéletesség érzéki metaforájaként rögzítik.”<sup>33</sup> Witkin ezzel szemben újraértelmezi mind a takarásban lévő karok, mind a Man Ray női aktján látható hegedű f-nyílásainak szerepét, oly módon, hogy az esztétikum helyébe a test roncsolódását állítja. A lapockákon

<sup>31</sup> A fotó és a *Testhez* kötet összefüggéseire kitérnek Branczeiz Anna, Halmai Tamás, Jakab Villő-Hanga, Vári György és Visy Beatrix írásai is. Lásd BRANCZEIZ Anna, „Traumatikus élmények szignálja: Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetének traumanyelvéről”, *a szem*, 2016. dec. 26., [https://aszem.info/2016/12/traumatikus-elmények-szignálja/#\\_ftn1](https://aszem.info/2016/12/traumatikus-elmények-szignálja/#_ftn1); HALMAI Tamás, „A testek csak grammatikák”, in HALMAI Tamás, *Az anyagtalán morfológiája*, 237–238 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014); JAKAB Villő-Hanga, „A test a testnek otthona”, *Korunk* 22, 7. sz. (2011): 94; VÁRI György, „Idő kerül a szoba”, *Magyar Narancs*, 2010. júl., 29., [https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv\\_-\\_ido\\_kerul\\_a\\_szoba\\_-\\_borbely\\_szilard\\_a\\_testhez-74259](https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_ido_kerul_a_szoba_-_borbely_szilard_a_testhez-74259); VISY Beatrix, „Trauma, test, nyelv”, *Jelenkor* 62, 3. sz. (2019): 315–321, 316.

<sup>32</sup> Vö. BÓDI Katalin, „Bogozás”, in BÓDI Katalin, *Éva születése* (Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019), 169–174.

<sup>33</sup> Uo., 173.

tátongó nyílások a kitépelt szárnyak helyén maradt sebekként jelennek meg, a karok pedig nyom nélkül tűnnek el a testről. A kopasz fejbőr és a rajta látható hegek ugyancsak a fájdalom, a megaláztatás és az alávetettség jelölői, akárcsak az alak derekára szorított acélfűző. Fontos továbbá, hogy a torzó arctalan marad, hiszen háttal ül nézőinek. Személytelenségében így a női, tágabb értelemben az emberi szenvedés és megváltatlanság megtestesítője lesz. A transzcendencia eltűnését elsősorban a szárnyak helye emeli ki, mely (alá)bukott angyalként láttatja a nőalakot, másrészt a kép (felül és két oldalt) feketére satírozott kerete hasonlóan zárja el a testet a transzcendens szférától, ahogy Kristeva értelmezésében a sírkamra Holbein halott Krisztusát.

A fotó kiemelt sajátosságait a korábban kifejtett Jézus-kép-értelmezésekkel összevetve lényegi hasonlóságokat figyelhetünk meg. Witkin alkotásán a szépség helyét a hiány, a test fájdalma és roncsolódása veszi át, ahogy Holbein és Mantegna festményén a halott Krisztus ábrázolásakor. E változás pedig a megváltás lehetőségének problematikáját hozza előtérbe. Ahogy Krisztus feltámadástól megfosztott testén, úgy Witkin fotóján is a lehetőségként felmerült, ám visszavonhatatlanul eltűnt transzcendencia hiánya válik hangsúlyossá.

A test kiszolgáltatottságának, roncsolódásának teológiai, filozófiai konnotációja áthatja a kötetet. Ezzel kapcsolatban említhetjük a korábban idézett *A Felosztás és Az ablakok* című szövegeket, melyekben a női testek megcsonkítása erős párhuzamot mutat Witkin képével, de utalhatunk a számos abortuszt, vetélést és nemi erőszakot tematizáló alkotásra, a kötet legendáira is (például: *A kőtáblára*, *A szemeteskosár*, *A dinnye* stb.). Az intermedialitás szempontjából mégis érdekesebb kiemelni olyan költeményeket, melyekben központi téma a médiumok közötti átjárás. A kötet egyik figyelemre méltó verse *A Testmélyhez*, mely a *Halotti Pompában* a *Haszid Szekvenciákat* bevezető híres holokausztfotó ekphraszisa. A mű így nemcsak a képleírásokra általánosan jellemző tér- és időváltást valósítja meg (vagyis nemcsak a holokauszt eseményei, és azok közvetíthetőségének kérdései elevenednek meg a fotó leírásán keresztül, és ágyazódnak be *A Testhez* szövegvilágába), hanem az életművön belül is intratextuális összefonódást hoz létre, mintha a kép beemelése visszaírná az alkotást a *Haszid Szekvenciák* szövegvilágába. A vers hangsúlyozza az idő kimevítésének és örökkévalóvá tételének tapasztalatát, valamint a téridőbeli távolságot és a nézői/olvasói átbillenést a fotó immanens, zárt világába.<sup>34</sup> Mindez természetesen a fénykép tartalmi vonatkozásaival együtt kap megrendítő jelentéstöbbletet: a képen látható idős nő és négy gyermek a fotóba zártan örökké a halál felé menetel, az örök megváltatlanság állapotában reked. A költemény első két versszakát idézem: „Ó, Fényképmély, te múlt idő, / te súlytalan teher! / A Fényképben lévő árnyakat / figyeld Te, mint emel // magával fel, amint halad / egy Térben négy gyerek. – / A mindörökre görcsösen / kapaszkodó kezek” (108). A fenti interpretációt megerősíti, hogy a vers végén a kép öt szereplője a krisztusi „Öt Sebek”-kel azonosul.

<sup>34</sup> A fényképek és irodalom kapcsolatának specifikumairól lásd bővebben: Visy Beatrix, „Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések”, *Helikon* 63, 4. sz. (2017): 463–500.

A szó–kép viszonyrendszerben a kötet legreprezentatívabb műve kétségtelenül a *Woman once a bird* című záróvers, amely Borbély megfogalmazásával szemben nem egyszerűen „kapcsolódik” a borítón látható fotóhoz, hanem részben annak leírása, továbbá keretezi is a kötetet.<sup>35</sup> Vagyis e költemény által a fotó médiumára és a képleírásokra egyaránt jellemző mozdulatlanságtapasztalattal ér véget a versgyűjtemény. A keretezés gesztusával pedig a fotográfia esszenciájához tartozó zártságot is magáévá teszi a kötet. Fontos kiemelni, hogy Witkin képe kétségkívül nem dokumentumértékű abban az értelemben, ahogy például a fentebb tárgyalt fotó – hiszen konceptuális szerkesztettség és beállítás, tudatos művészi megalkotottság és hagyománytörténeti játék jellemzi – mégis tanúsít. E szerepe a versekhez hasonlóan retorikai, poétikai eszközökkel valósul meg, és a Borbély-életmű kapcsán is kiemelt kulcskérdésekre vonatkozik. Az alkotás utolsó három versszakát idézem:

a bűnös vágyak teste: nő / a férfigyak tárgya / a csonkolás, a kínzás / és a kitépett szárnya // hogy ne repülhessen tova / a torzó csak a vágya / a test, amelyre hús tapad / a hideg, fémes vázra // a megalázott test marad / a fotókódba zárva / a női test halott Anya: / az angyal poszthumánja. (168–169.)

A vers nyilvánvaló feminista konnotációján túl feltűnő, hogy e sorokban egyszerre szerepel a megelőző szépirodalmi és értekező szövegek központi alakja: a halott anya; a test roncsolásának, elpusztításának képei; valamint a transzcendencia eltűnésének gondolata. Vagyis az a három központi kérdéskör, melyet a magánmitológia kapcsán is kiemeltünk. Vizsgálatunk szempontjából pedig lényeges, hogy mindez éppen a borítókép leírásaként is funkcionáló szövegben kap hangot. E művek dialógusa, vagy épp együttes működésük valószínűleg a legkézenfekvőbb példa az ikonikus paratextusok jelentőségére Borbély Szilárd köteteiben.

### *Szemünk előtt vonuló vakok*

Az utolsó alkotás, amelyre ki kell térnünk, id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* című festménye, mely a *Szemünk előtt vonulnak el* (2011) drámakötet borítóján szerepel. E kiadvány vizsgálatát megnehezíti, hogy a fentiekhez képest kevésbé kínál explicit fogódzót (mint amilyen az *Egy gyilkosság mellékszálai*ban a mottó, vagy *A Testhez* záróverse) a szöveg–kép viszonyrendszer feltárásának megkezdéséhez, ugyanakkor ez a festmény is beláthatatlanul nagy szakirodalommal rendelkezik. Áttekintésünket ezért célszerű a Bruegel-kép Borbély-életműben fellelhető helyével, illetve a kötet recepciójának vonatkozó észrevételeivel kezdeni, majd a festmény legrelevánsabb értelmezési lehetőségeit szem előtt tartva rámutatni a kép szerepére az életműben.

<sup>35</sup> Visy, „Trauma, test, nyelv”, 316.

Noha a drámákban nincs olyan szöveghely, amely egyértelműen utalna a címlapon látható műre (még ha bizonyos részletekről könnyen asszociálhatunk is rá), ahhoz aligha férhet kétség, hogy a festmény már a kötet megjelenését megelőzően is fontos lehetett a szerző számára. Ezt bizonyítja a 2009-ben megjelent *A vakok* című rövid Borbély-esszé,<sup>36</sup> melynek egyharmadát a kép (elsősorban politikai, társadalmi kontextusba ágyazott) leírása és értelmezése teszi ki:

Összefogódzott, egymásba kapaszkodó vakok vonulnak az előtérben. [...] A közösség kivetettjei épp távolodnak a békés otthonok világát jelentő falutól, [...] a háttérben a vakok persze nem láthatják, ez csak a látóknak, a kép szemléltetőinek a gyönyörűségére van odatéve. [...] Az első közülük egy kiálló fatörzsben megbotlott, már a földön hever. A sorban utána következőt már magával rántotta – ő már láthatólag elvesztette egyensúlyát. A harmadik még gyanútlan, de arcán, ahogy az utána következőkén is, már ott a zavarodottság és a félelem. A háttér nyugodt, a békés falu képe, ahol az emberek már elpihentek.<sup>37</sup>

A politikai felhang kapcsán megjegyzendő, hogy a Borbély-életműben épp a *Szemünk előtt vonulnak el* kötet foglal állást a legegységesebben társadalmi, politikai problémákkal kapcsolatban. Azonban rögtön hozzá kell tennünk, hogy Borbélynál ez a legkevésbé sem válik el a tágabb etikai, morális, vagy akár filozófiai és teológiai kérdésektől. Hogy csak a vizsgált kötetben fellelhető példákat említsünk: a görög sorstragédiákat megidéző *Az Olaszliszkaiban* a magyarországi fiatalok jövőtlenségének, a cigányság helyzetének vagy épp a történelmi múlt feldolgozatlanságának konkrét problémáira vetülnek rá a bűn, a szenvedés, a felelősség egyetemes kérdései. A kötet címadó darabjának már műfajjelölő alcíme (*Teológiai-politikai revü*) is ezt a többszólamúságot erősíti meg. Így bár az esszében a festmény politikai-társadalmi helyzettel analóg olvasata hangsúlyos, a drámák kontextusában ez semmi esetre sem tekintendő kizárólagosnak.

A kötet recepciója helyenként utal a cím, a szövegek és a festmény összefüggéseire. Imre László a kiszolgáltatottság és a szenvedés örökérvényűségével kapcsolatban hangsúlyozza a kép jelentőségét mint a szövegek alapélményeinek foglalatát.<sup>38</sup> Miklós Eszter Gerda Borbély-dramákról szóló tanulmánya hasonló megállapítások fényében kijelenti: „egyértelmű, hogy a kép önértelmező szerepű a drámaszövegek számára.”<sup>39</sup> A kötet cím és a festmény összefüggésével kapcsolatban továbbá hangsúlyozza a látás jelentőségét, a nézők passzivitását és a tragédia közösségi szintre emelését. Észrevételeit annyival célszerű kiegészíteni, hogy a *Szemünk előtt vonulnak el*

<sup>36</sup> BORBÉLY Szilárd, „A vakok”, *litera.hu*, 2009. márc. 11., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/avakok.html>.

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> IMRE László, „Szemünk előtt és múltunk mélyén”, *Hitel* 25, 8. sz. (2012): 119.

<sup>39</sup> MIKLÓS Eszter Gerda, „Bűn-e a vakság?”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 170.

cím eleve elgondolható a festményre (is) vonatkozó reflexióként, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az idézett Borbély-esszé képleírása Bruegel vakjaival kapcsolatban is a „vonulnak” kifejezést használja.

A kép (Borbély műveitől független) interpretációinak alapvető vonása a parabolisztikus olvasat.<sup>40</sup> A vakság (a fentiekkel összhangban) a kiszolgáltatottság, kirekesztettség és kilátástalanság állapotának parafrázisa. Ennek szemlélése egyszersmind a befogadót is szembeesíti saját tehetetlenségével és eltévelyedésével. Az ábrázolt és megtapasztalt vakság tehát kollektív élménnyé válik a festmény szemlélésekor. E létállapot vonatkozhat továbbá sorscsapásra, vallási, morális útvesztésre, a transzcendencia hiányára és a halál felé tartó életre. Utóbbiakra az is világosan rámutat, hogy a kép a haláltánc tradicionális ábrázolásait idézi.<sup>41</sup>

E parabolisztikus jegyek és témák szinte mindegyike szoros kapcsolatban áll a kötet és a Borbély-életmű alapvető kérdéseivel. A haláltánc-allegória például nyíltan megjelenik az *Akár Akárki* dráma *Haláltánc-dalok* című zárlatában, melyben a szerzői instrukciók és az ezt követő négysoros versek klasszikus haláltáncjelenetet alkotnak. Szintén rájátszik e a hagyományra a *Szemünk előtt vonulnak el* drámában szereplő *Halálmenet*, melynek leírásáról könnyen eszünkbe juthat Bruegel festménye: „A Halálmenet vonul. Szürke, szomorú, elesett csapat közelít. Baljósan” (232, kiemelés az eredetiben – Cs. S.)

A vakok alakján keresztül is közvetített kiszolgáltatottság, kirekesztettség és az ezzel szembeni (külső, belső) tehetetlenség kérdésköréről a korpuszon belül elsősorban a *Nincstelenek* juthat eszünkbe, ugyanakkor ezek a problémák a drámákban is hangsúlyosak, például *Az Olaszliszkaiban* a cigányság és a vidék helyzetével kapcsolatban. A sorscsapás, a vallási eltévelyedés és az isteni jelenlét eltűnése szintén központi témák. Előbbivel kapcsolatban utalhatunk a fent említett mű *Sorstalandráma* műfajmegjelölésére, utóbbiakat illetően pedig a kötet címadó alkotására. A *Szemünk előtt vonulnak el* központi figurája a színen soha meg nem jelenő Herceg. A drámában szereplő követeknek az ő arcmását kellene kicserélniük az Infánsnő portréjával, ám e feladat egyre inkább időtlen és kiüttlalan létallegóriába helyeződik át, amiben a felsőbb hatalom csak reprezentációjában, hiányként van jelen.<sup>42</sup>

A Herceg megnevezés (különösen a dráma allegorikussága miatt) eszünkbe juttathatja Faludy György (Villon-átköltésként jegyzett) *Haláltánc balladájának* „Jézus Herceg” kifejezését, amelyre a *Halotti Pompa* korábban már idézett kulcsverse, *Az akasztott ember* utolsó balladai sorai is rájátszanak: „Ajánlás: / Hallgasd ki szól az élők közt, / és a Halállal hencse, / nem tudja, hogy csak addig él, / míg alszik Jézus

<sup>40</sup> Megjegyzendő, hogy a festmény (eredeti címe: *De parabel der blinden*) félreérthetetlenül kínálja fel a parabolisztikus olvasatot a Máté evangéliumából ismert példázatra utalva: „Hagyjátok őket, világtalanok vak vezetői! Ha pedig vak vezet világtalant, mind a ketten gödörbe esnek.” (Mt, 15,14).

<sup>41</sup> Vö. KUKLA Krisztián, „Okuláris okulás: Id. Pieter Bruegel *Vakok* című festményének interpretációi”, *Gond* 7, 18–19. sz. (1999): 167–178, 172.

<sup>42</sup> Vö. MIKLÓS, „Bűn-e...”, 170–171.

Herceg!” (72.) A dráma világában a Herceg, vagyis a megváltás ígérését hordozó Messiás-alak nem létezik, csak a festményen ábrázolt képmása, amely (mint kiderül) nem szavatolja létezését. Ez pedig mintha csak a korábban tárgyalt Krisztus-ábrázolások és az ezeken keresztül is visszavont megváltásígéret analógiája volna az alkotásban.

Tekintettel a hazai befogadói kontextusra és Borbély szövegeinek korábban kiemelt kulcskérdéseire, érdemes kitérnünk a *Vak vezet világtalant* két további értelmezőjének meglátásaira. Hamvas Béla eredetileg 1935-ben megjelent *Bruegel* című esszéje régóta (részben a mai napig is) meghatározónak tűnik a festő magyarországi befogadásában.<sup>43</sup> Hamvas úgy látja, hogy Bruegel képein a szent beleveszik, feloldódik és eltűnik a profánban. A bibliai alakok elenyésznek a világtalan tömeg és a táj hatalmas kiterjedésében, jelentőségüktől és aurájuktól megfosztva pedig az emberi lét értelmét is megkérdőjelezzik.<sup>44</sup> Nem elhanyagolható továbbá, hogy a flamand festő az evangéliumi történeteket saját korába és környezetébe oltja, mely eljárás (a mítikus, szakrális és a mai, világi szint összemosása) Borbély szövegeiben is gyakori művelet. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy Bruegel oeuvre-je szellemiségében is fontos lehetett a költő számára. Az általunk vizsgált képpel kapcsolatban Hamvas az elmúlás felé tartó lét és a halál végső diadalának gondolatát hangsúlyozza.<sup>45</sup>

Sándor Iván Bruegel-képpel kapcsolatos észrevételeit pedig azért sem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert azok eleve szerves párbeszédben állnak Borbély Bruegel-esszéjével.<sup>46</sup> A 2019-ben megjelent, *A korszak tekintete* című értekezésében a következőket olvashatjuk:

<sup>43</sup> Havasréti József például rámutat, hogy amennyiben Csorba Győző Bruegelre (illetve a *Vak vezet világtalant* című festményre) vonatkozó észrevételeire hatással volt más értelmezés is, az bizonyosan Hamvas interpretációja lehetett. Vö. HAVASRÉTI József, „Elsüllyedt világ. Csorba Győző: *Római följegyzések, 1947–1948*”, *Jelenkor* 47, 3. sz. (2004): 328–332, 331; Emellett a Hamvas-értelmezés máig érezhető hatását jelzi, hogy a 2019-es bécsi Kunsthistorisches Museumban rendezett Bruegel-kiállítással kapcsolatban is olyan véleményt olvashattunk a magyarországi kritikában, miszerint „Meglepő módon egy régi szerző, Hamvas Béla Bruegelről írt tanulmánya érti leginkább ennek a flamand és a bruegeli művészetnek a lényegét.” BORDÁCS Andrea, „A kicsiny dolgok hatalma”, *revizoronline*, 2019. jan. 12, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7679/id-pieter-bruegel-kiallitasa-a-becsi-kunsthistorisches-museumban>.

<sup>44</sup> HAMVAS Béla, „Bruegel” in HAMVAS Béla, *A láthatatlan történet – Sziget*, szerk. DÚL Antal, Hamvas Béla művei 18, 254–280 (Budapest: Medio Kiadó, 2001), 270–271.

<sup>45</sup> Uo., 273.

<sup>46</sup> Borbély 2009-es esszéjének gondolati kiindulópontja éppen Sándor Iván egyik írása. Később (2019 végén), mikor Sándor megjegyzi, hogy „*A korszak tekintete* című esszégyűjteményem borítójául idősebb Pieter Bruegel *A vakok* című festményét kértem” a festmény kapcsán Borbély Bruegel-esszéjét idézi, majd azt is hozzászéli: „Akkoriban rendszeresen váltottunk leveleket, dedikált könyveinket. Összhangzás volt közöttünk.” SÁNDOR Iván, „Az író és a korszakérzés – Változatok”, *litera.hu*, 2019. nov. 3, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/sandor-ivan-az-iro-es-a-korszakerzes-valtozatok.html>. Mindezek alapján joggal feltételezhetjük, hogy Sándor Bruegel-értelmezése szorosán kapcsolódik Borbély interpretációjához és akár a drámakötethez is.



A képen egymásba kapaszkodva öt vak botorkál. A hatodik, aki legelöl haladhatott, már egy árokba bukott. Társai még lépésben, nem sejtve, hogy rájuk is a mélység vár. Felfelé tartják fejüket, mintha kutatnának valamit. Talán a számukra ismeretlen fényességet. Az élen haladó a gödörbe bukottra támasztja kezét. Semmi nem jelzi, honnan jönnek, hová igyekeznek. A bukás kódolva van útjukban.<sup>47</sup>

A fentiekből kirajzolódó interpretációs irányok könnyen visszavezetnek a borbélyi magánmitológiával kapcsolatos kiindulópontokhoz. A testi roncsolódás – jelen esetben a vakság és annak következményei – a kiszolgáltatottság és megaláztatás a *Vak vezet világtalant* esetében a (vallási és társadalmi, szociális kontextusban egyaránt értett) megváltásígéret, „a számukra ismeretlen fényesség” visszavonásával jár. Bruegel képének bibliai allegóriája, illetve sajátos haláltánca nem a megváltás, hanem a végső bukás felé vezet, épp úgy, ahogy a drámakötetben és tágabban, Borbély második pályaszakaszában.

A vizsgálat összegzéseként megállapítható, hogy a kötetek elsődleges ikonikus paratextusaiként feltűnő műalkotások saját recepciótörténetükön és értelmezési lehetőségeiken, továbbá a szövegekkel folytatott intermediális párbeszédén keresztül szerves részévé válnak Borbély Szilárd alkotásainak. Illetve fordítva: a szövegek és a kiadványok oly módon kapcsolódnak a képekhez, hogy azok jelentéslehetőségeit is felhasználva, ám részben magukhoz is igazítva, újraértelmezve szerepeltetik őket. A szöveg–kép viszonyok ily módon sajátos emblematikus gondolkodásmódról, valamint a képzőművészeti alkotások kiemelt jelentőségéről tesznek tanúbizonyságot Borbély életművében.

<sup>47</sup> SÁNDOR Iván, „A korszak tekintete”, in SÁNDOR Iván, *A korszak tekintete*, 23–30 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019), 28.

## Tanulmány

### „A FORRADALMI KÖLTŐ”

– Hugh MacDiarmid modernista poétikájának értelmezési kísérletei Szili József kritikai munkásságában –\*

DÓSA ATTILA

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar  
egyetemi docens

attila.dosa@uni-miskolc.hu

ORCID 0000 0002 7878 4154

“The Revolutionary Poet”

– József Szili on Hugh MacDiarmid’s Modernist Poetics –

Hugh MacDiarmid, a leading figure in Scottish modernism, published his major work *A Drunk Man Looks at the Thistle* in 1926. In his attempts to revive Scottish literature, MacDiarmid combined ideas of political nationalism with communism in his own way. The latter opened doors for him during his visit to Hungary in 1959, when he met József Szili in person. Szili later published a two-part study on MacDiarmid in *Filológiai Közöny* (Philological Notes), Hungary’s foremost journal of literary criticism, and translated several of his poems. I will show how Szili’s study outlines a Marxist interpretive framework for understanding MacDiarmid’s modernist poetics, which sought to reclaim political self-determination and linguistic self-consciousness in Scottish poetry. I will present Szili’s translations of MacDiarmid’s poems and answer the question of how Szili’s interpretation influenced MacDiarmid’s reception in Hungary and how it fits into the critical field of contemporary Scottish MacDiarmid scholarship.

**Keywords:** Hugh MacDiarmid, modernism, poetry, reception history, Scotland, József Szili

---

\* A tanulmány előadásváltozata 2022. november 24-én hangzott el a Szili József munkásságának tiszteletére rendezett *Csak ezzel, s csakis ezzel létezőnk* című konferencián, a Miskolci Akadémiai Bizottság székházában.

■ Szili József nemcsak T. S. Eliot és az angolszász modernizmus kiemelkedő magyarországi kutatója, hanem a „Hugh MacDiarmid” néven ismertté vált skót modernista költő, Christopher Murray Grieve első hazai bemutatója is volt. A Magyar Rádió angol nyelvű adásánál dolgozó skót származású kollégája, Charlie Coutts hívta fel figyelmét az ötvenes évek elején MacDiarmid irodalmi és kritikai jelentőségére, akivel Szili ezt követően tizenkét évig állt levelezésben.<sup>1</sup> Tanulmányom elején felvázolom MacDiarmid, a skót irodalmi reneszánsz vezéralakjának munkásságát, különös tekintettel az 1920-as és 1930-as években megjelent verseire és kritikai prózájára, kiemelve, hogy montázsszerű poétikájához T. S. Eliot *Átokföldje* című verse, nyelvi kísérleteihez pedig James Joyce *Ulysses* című regénye szolgáltatott mintát. Tőlük eltérően azonban a skót irodalom megújítására tett kísérleteiben sok más hatás mellett sajátos módon vegyítette a skót politikai nacionalizmust marxista, majd leninista eszmékkal. Ez utóbbi biztosított számára tárt kapukat 1959-es magyarországi látogatása alkalmával, amikor Szili József személyesen találkozott vele. Röviddel látogatása után Szili saját versfordításokkal bőven illusztrált kétrészes tanulmányt közölt róla a *Filológiai Közönyben*,<sup>2</sup> amely, mint Kappanyos András írja, „megváltotta belépőjét” az MTA Irodalomtörténeti Intézet éppen alakuló Irodalomelméleti Osztályára.<sup>3</sup> Bemutatom, hogy tanulmányában Szili milyen értelmezési kereteket teremtett MacDiarmid skót politikai önrendelkezést és nyelvi önbizalom visszaszerzését is célul tűző, különböző otthoni és nemzetközi hatásokat vegyítő modernista poétikájának megértéséhez. Továbbá választ adok arra kérdésre, hogy kísérlete hogyan határozta meg MacDiarmid magyarországi recepcióját, s közben utalok arra, mindez hogyan illeszkedik bele a korszakról alkotott mai skót irodalomkritikai megítélésbe. Mivel Szili tanulmánya több MacDiarmid-fordítást tartalmaz és később is publikált továbbiakat,<sup>4</sup> néhány példán keresztül bemutatom fordításait, végül röviden ismertetem a skót költő és a magyar irodalomtudós közötti levélváltást, mely további forrássanyaggal szolgál MacDiarmid magyarországi recepciótörténetéhez.

<sup>1</sup> „56 nyarán aztán bevásároltak az idegen nyelvű osztály három tagú pártvezetésébe. [...] Odakerült viszont egy skót ember, aki itt maradt Magyarországon egy 47-48-as összejövetel után. Beleszeretett egy szőke magyar lányba, és nem akart már visszatérni. Felfedezte, hogy én versekkel foglalkozom, ezért előkerítette számomra a legnagyobb XX. századi költőjüket, aki Magyarországon is járt aztán párszor. Neki lettem szinte a hazai képviselője. Egész rövid dolgai is voltak Hugh MacDiarmid-nak, a legnevezetesebb korai verse arról szól, hogy *A részeg ember a bogánásra néz*. Ez a bogáncs szent állatuk nekik.” LAKNER Dávid, „Négy-öt éves koromban beleszerettem az angol királylányba [Interjú Szili Józseffel]”, *Magyar Hang*, 2021. január 16., <https://hang.hu/konyveshaz/negy-ot-eves-koromban-beleszerettem-az-angol-kiralylanyba-122075>.

<sup>2</sup> SZILI József, „Hugh MacDiarmid (C. M. Grieve) költészete”, *Filológiai Közöny* 5, 3–4. sz. (1959): 379–398; Uő., „Hugh MacDiarmid költészete II”, *Filológiai Közöny* 6, 1. sz. (1960): 37–65.

<sup>3</sup> KAPPANYOS András, „Szili József (1929–2021)”, [https://iti.abtk.hu/images/szilijozsef\\_nekrolog\\_kappanyosa.pdf](https://iti.abtk.hu/images/szilijozsef_nekrolog_kappanyosa.pdf).

<sup>4</sup> HUGH MACDIARMID, „Crowdieknowe; A szívárvány”, ford. SZILI József, *Új Forrás* 48, 2. sz. (2016): 7–8.

A skót irodalmi reneszánsz néven emlegetett modern irányzat kezdetei az 1880-as évekig nyúlnak, azonban a rövidség kedvéért most csak G. Gregory Smith professzor gyakran idézett *Scottish Literature: Character and Influence* című 1919-es kritikai művéig tekintek vissza. Smith a viktoriánus Angliában kialakult vidékies skót nemzetkép lekicsinylő közhelyével szemben írja le a skót érzékenységet, mely szerinte a szélsőségek érzelmi és szellemi összeegyeztetésére való törekvéseken alapul. A jelenség leírására alkotott műszava a „Caledonian antiszygy”, ami „a skót múzsza sarkalatosan ellentétes ikreire”, az „ellentmondások cikcakkjára” utal:

A valóságos és a fantasztikus skót ellentétpárjában több minden áll, mint amit a retorika ismert szabályaival meg lehet magyarázni. Az ellentétek hirtelen egymásnak feszülése kizárni látszik minden irodalmi sugallat által teremtett kapcsolatot. Az egyik figyelmeztetés nélkül szállja meg a másikat. Ezek a skót múzsák „ellentétes ikrei”.<sup>5</sup>

Smith könyvéről T. S. Eliot írt ugyanebben az évben recenziót „Létezett-e vajon skót irodalom?” címmel. Eliot tézise szerint „Skócia” nem irodalmi, hanem csupán földrajzi egységet jelölő fogalom, hiszen az angol nyelv és irodalom organikus folytonosságával ellentétben szerinte a skót irodalomtörténet elszigetelt korszakokra oszlik, melyek nem egymáshoz, hanem az angol irodalomtörténet megfelelő korszakaihoz viszonyulnak:

A skót irodalomtörténet első szakasza az angol irodalomtörténet azon szakaszának része, mikor az angol számos dialektusból állt; második szakasza az angol irodalomtörténet azon szakaszának része, mikor az angol két dialektusból – angolból és skótból – állt; harmadik szakasza pedig valami egészen más – egy provinciális irodalom története.<sup>6</sup>

Szintén ebben az évben, 1919-ben tért haza a nagy háborúból jegyzetekkel zsebében és tervekkel a fejében Christopher Murray Grieve, a langholmi postamester fia, hogy új életre galvanizálja a nosztalgikus öntetszelgésben leledző skót hagyományt és pangó irodalmi közéletet. Kezdetben angol nyelven írt, de az angolnak hamar hátat fordítva a *Sangschaw* ('Dalfesztivál', 1925) és *Penny Wheep* ('Olcsó sör', 1926) című kötetekben jelentette meg irodalmi alteregója, „Hugh MacDiarmid” skót nyelven (vagy más nézőpont szerint skót dialektusban) írt verseit. 1922 és 1923 között a *Northern Numbers*, majd a *Scottish Chapbook* című havilapok alapító szerkesztője volt, és cikkeket írt többek között a *Scottish National* című nacionalista hetilap és a

<sup>5</sup> G. Gregory SMITH, *Scottish Literature: Character and Influence* (London: Macmillan, 1919), 35, fordítás tőlem – D. A.

<sup>6</sup> T. S. ELIOT, „Was There a Scottish Literature?”, *Athenaeum*, 1919. augusztus 1., 680–681, fordítás tőlem – D. A.

*Northern Review* című irodalmi magazin számára. Ezen kritikai írásai jelentik a skót irodalmi reneszánsz valódi kezdetét. Grieve irodalmiközélet-teremtő alakja hamar jelenséggé, később nemzeti intézménnyé vált. A cikkek, könyvek, kritikák, esszék, levelek írásában, nyilvános előadások és viták tartásában, utazásokban, közéleti és politikai szervező tevékenységében megnyilvánuló fáradhatatlan energiáját Szili is kiemeli.<sup>7</sup>

Grieve az általa szerkesztett *Scottish Chapbook* első számában egy bizonyos „Mr. Hugh M'Diarmid” nevű népnyelvi költő *The Watergaw* (‘A szivárvány’) című versén keresztül mutatta be az új mozgalom poétikai és ideológiai törekvéseit. Ebben T. S. Eliot *The Metaphysical Poets* (‘A metafizikus költők’, 1921) című esszéjét visszahangozva jelölte ki „MacDiarmid” küldetését:

Nem kevesebbet kell tennie, mint egy lényegében falusi nyelvet kell az urbánus civilizációnk sokkalta összetettebb igényeihez igazítania – fel kell ruháznia mindazzal a szinte korlátozhatatlan szuggesztivitással, melynek (mondjuk az angolhoz vagy a franciához képest) híján van, *azonban mellyel most is rendelkezne, ha mai napig folyamatosan általános használatban maradt volna a művelt körökben.*<sup>8</sup>

Elsősorban Dosztojevszkijt és James Joyce-t tekintette MacDiarmid olyan követendő modern íróknak, akik a berögzült nyelvhasználati formák újragondolása révén igyekeztek kifejezni új mondandójukat, és felvetése szerint az általa forgatott skót etimológiai szótárban rögzített nyelvállapot épp olyan hatékony poétikai eszközt adott a skót író kezébe, mint Dosztojevszkij szimbolizmusa vagy Joyce nyelvi szintézise.<sup>9</sup>

1928-ban MacDiarmid ott volt a Skót Nemzeti Párt születésénél, melyből három év múlva kizárták kommunista nézetei miatt. Ezután önkéntes száműzetésbe vonult a Shetland-szigetekre, ahol kimondhatatlan nélkülözésben élt feleségével. Skóciába visszatérve belépett a brit kommunista pártba, ahonnan „nacionalista elhajlása” miatt rakták ki négy éven belül. Magyarország 1956-os megszállását követően ismét belépett a kommunista pártba, hogy kifejezze a Szovjetunió iránti szimpátiáját. A harmincas évekbeli kommunista párttagsága idején jelentette meg a Leninhez írt himnuszait, amelyek az előző rendszerben kritikai népszerűséget teremtettek számára nálunk, és melyeket előszeretettel fordítottak hazánkban.

1959-ben MacDiarmid két hetet töltött Magyarországon, interjút adott az *Élet és Irodalom*nak, előadásokat tartott Robert Burns-ről a debreceni és a budapesti böl-

<sup>7</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...”, (1959), 380.

<sup>8</sup> Hugh MACDIARMID, *Selected Prose*, szerk. Alan RIACH (Manchester: Carcanet, 1992), 10; kiemelés az eredetiben, fordítás tőlem – D. A.

<sup>9</sup> Roderick WATSON, *The Literature of Scotland*, 2. köt. (*The Twentieth Century*) (London: Palgrave Macmillan, 2007), 85.

csészkarokon, a verseit magyar fordításban beolvasták a rádióban, s mindjárt az év végén és a következő év elején megjelent róla Szili kétrészes tanulmánya a *Filológiai Közlöny* 1959-es 1960-as évfolyamaiban. A tanulmány rövidített változata 1985-ben jelent meg.<sup>10</sup> A történetet a végén, az 1985-ös változat ismertetésével kezdem, majd kiegészítem azokkal a megfigyelésekkel, amelyek az 1959-60-as, bővebb tanulmány háttérét képezik, végül választ adok arra, hogyan oldja fel Szili József MacDiarmid elsőre különösnek tűnő, nacionalista és marxista szemléleti kettősségét.

Az 1985-ös tanulmány tudományos világnézettel átítatott dialektikus-materialista szemléletet tulajdonít MacDiarmidnek. Szili szerint MacDiarmid azért halmozta (autodidakta módon) és emelte be poétikájába (az ismertebb skót költők közül elsőként) a tudományos ismereteket és a természettudományokra jellemző analitikus látásmódot, hogy minél realistább és intellektuálisabb képet adjon a világról.<sup>11</sup> Kiemeli, hogy MacDiarmid legnagyobb ereje a gondolatisága, amely előbb telítettséget és intenzitást kölcsönzött korai, rövid, többnyire népies dalformában írt verseinek, de amely a későbbi hosszúverseiben kevésbé megsűrten és kevesebb áttétellel fejezi ki az emberi megismerésbe és társadalmi haladásába vetett hitét.<sup>12</sup> Egyben kritikusan említi a későbbi versek szónoki modorosságát, amelyet a korai versek „nyers, tömör, kristálytisza” képeivel állít szembe.<sup>13</sup>

A sűrű költői képek mellett az intellektualizmus a másik központi fogalom, amivel Szili dolgozik, és tanulmányom végén is ez szolgáltatja a kulcsot ahhoz, hogy miért volt oly fontos szerinte a marxizmus a modernista MacDiarmid számára. Első kötetét Szili szerint ugyanis az intellektualizmus közvetlen megnyilvánulásai jellemezték. Ez alatt azt érti, hogy a versben MacDiarmid „lehánt” minden fölöslegest a tárgyáról, és csak a tárgy belső tulajdonságait veszi figyelembe: „Szinte még megjelenésének külső burkát is lefejtí róla, mintha csak leglényegibb, szerkezeti sajátosságait volna hajlandó költőileg felhasználni.”<sup>14</sup> Példaként a *Wild Roses* (‘Vadrózsák’) és a *Wheest* (‘Csitt’) című dalokat hozza. Előbbit, melynek az angol köznyelvhez viszonyított nyelvi mássága első pillantásra jól látható, eredetiben és Szili fordításában idézem:

*Wild Roses*

Wi’ so mony wild roses  
Dancin’ and daffin’  
It looks as tho’ a  
The countryside’s laffin’

<sup>10</sup> SZILI József, „Hugh MacDiarmid költészete”, in ILLÉS László, szerk., „Az időt mi hoztuk magunkkal”: *Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből*, 229–252 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985).

<sup>11</sup> Uo., 229.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> Uo., 229–230; lásd még SZILI, „Hugh MacDiarmid...”, (1959), 382.

<sup>14</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...”, (1985), 235; lásd még: UÓ., „Hugh MacDiarmid...”, (1960), 37.

But I maun ca' canny  
 Gin I'm no to cumber  
 Sic a lichtsome warld  
 Wi' my hert's auld lumber

Hoo I mind noo your face  
 When I spiered for a kiss  
 'Ud gae joukin' a' airts  
 And colourin' like this.<sup>15</sup>

*Vadrózsák*

Annyi vadrózsa  
 Viháncol, mintha  
 Az egész környék  
 Kacagva ringna.

Jobb, ha itt én is  
 Vidámnak látszom,  
 E könnyed világot  
 Ne terhelje gyászom.

Emlékszem: mikor  
 Csókod kértem, arcod  
 Így tért ki játszva,  
 Épp így pirongott.<sup>16</sup>

Szili a Robert Burns-i dalokkal való rokonságot és az ellentétekben szemlélt valóságot emeli ki ezekben a rövid lírai szövegekben, valamint utal az emberi létezés egésze materializmus felől való megközelítésének igényére.<sup>17</sup> Némileg paradoxonszerűen, e koncentrált formákból vezeti le MacDiarmid hosszúversekben hömpölygő szimbolizmusát, mert szerinte a skót népies észjárás e rövid versekben szinte epifánia jellegű, pontos és meghökkentő képi megfogalmazást eredményez. Továbbra is megerősíti azonban, hogy a misztikus képteremtő fantázia még e népies dalformák-

<sup>15</sup> Hugh MACDIARMID, „Wild Roses”, in Michael GRIEVE és W. R. AITKEN, szerk., *The Complete Poems*, 1. köt. (London: Penguin, 1985), 55.

<sup>16</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 236; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 38.

<sup>17</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 236–237; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 39–40.

ban is utat enged a pontosabb valóságábrázolást lehetővé tevő szilárdan materialista, tudatos és tudományos szemléletű megismerésnek.<sup>18</sup>

Részben párhuzamot von, részben ellentétet állít Szili MacDiarmid korai skót dalai és a szintén skót nyelvű korai főműve, az *A Drunk Man Looks at the Thistle* ('A részeg a bogáncsot nézi', 1926) című hosszúvers poétikai eljárásai között. E komikus, filozofikus, buja, tudományos és politikai tartalmakat egyszerre befogadó és szélsőségeket ütköztető szöveg egy részeg ember szenvedélyes, látomásos elmélkedése a bogáncsról, Skóciáról, az emberről és a világegyetemről, közel háromezer sorban. Az átmulatott éjszaka után a bozotosban találja magát, és képzeletbeli odisszeája során bekalandozza a skót jelent és múltat, miközben a szélben a szemé előtt imbolygó bogáncs, Skócia címernövénye a létezés egyetemes jelképévé válik. A szét-tartó montázsszerkezetet ellensúlyozó alapvető összetartó erőt a szimbólumok szolgáltatják, hiszen a skótok nemzeti itala, a whisky mellett fontos jelkép a víz, s így lehetetlen nem észrevenni az Eliot *Átokföldje* című versével vonható szerkezeti és tartalmi párhuzamokat. A mai skót kritikával egybehangzóan állapítja meg Szili, hogy ez MacDiarmid korai költészetének, pontosabban líraköltészetének a csúcsteljesítménye. Az ebben a műfaji megjelölésben rejlő paradoxon azonban könnyen feloldható, ha elfogadjuk Szili alapvetését, hogy a montázsszerkezet a ciklusos szerkesztési elv felől is olvasható.

*A Drunk Man...* korai lírai költészetének a betetőzése. – Írja Szili, majd hozzászól: – Ciklus jellege van, mint azoknak a *Sangschaw*-ban közölt lírai daraboknak, amelyeket *Au clair de la lune* címmel kapcsolt egymáshoz. [...] De a központi szimbólum itt a Bogáncs. A Bogáncs földje [...] – Skócia.<sup>19</sup>

E feltevés szerint MacDiarmid a részeg hirtelen képzettársításait és hangulati változásait követve különféle műfaji eredetű rövid szövegeket vagy szövegrészleteket fűz egybe – mint a dalt, a középkori skót szidalomverset (*flyting*), a költői versengést és az epigrammát –, és állít szembe a hosszabb értekező részekkel.

A központi jelkép, a bogáncs kultúrtörténeti jelentőségére is kitérő részletes elemzés másik kulcsszava a materializmus mellett éppen ezért a dialektikus szemléletmód. Ez egyszerre visszavezethető a marxizmusra és a kaledón néplélekben rejlő fent leírt kettősségre. Nehezen alábecsülhető azonban a marxizmus fontossága attól a ponttól, ahol MacDiarmid a bogáncs jelképes kivirágzását az 1926. májusi általános munkássztrájkjal azonosítja.<sup>20</sup> De mi MacDiarmid marxizmusának a célja? A húszas években Szili szerint a kulturális forradalom, a nemzeti öntudat újraértékelése és a haladás kerékkötőinek, tehát az egyház, a provinciális gondolkodásmód és a felszínes

<sup>18</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 238–239; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 43.

<sup>19</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 239; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 45.

<sup>20</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 243; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 49.



hazafiság kemény bírálata.<sup>21</sup> A harmincas években azonban a korábbi, népies képalakító fantázia és gondolkodásmód átadja a helyét az angol nyelvű, hosszúversekben kifejezett, radikális társadalmi fordulatot célul tűző lenini eszméknek. Kritikaként fogalmazza meg Szili, hogy a harmincas évek alkotása nem szervesen nő ki a korai versekből, hanem újrakezdeként kell értelmezni.<sup>22</sup> MacDiarmid költészetének nyelvi és stilisztikai fordulata ma is téma a skót irodalomkritikában.<sup>23</sup>

Továbbra is központi szerepet tölt be MacDiarmid poétikájában az intellektualizmus, azonban, mint Szili megjegyzi, a harmincas évektől a népies formákban tárgyiasuló képek helyett a városi proletariátus életéből vett képek szolgálnak párhuzamként és példaként MacDiarmid egyre erőteljesebben kommunista töltetű politikai és társadalmi eszméinek leírásához. Szenczi Miklós angol irodalomtörténetében a „kommunizmus öntudatos és bátor énekesének” nevezte,<sup>24</sup> és Szili is azok közé a nyugati írók közé sorolta, akik „a kapitalizmus körülményei között próbálnak szocialista művészetet létrehozni”.<sup>25</sup> MacDiarmid már az 1920-as évek elején is úgy vélte, hogy a szélsőbaloldali ideológia ad megfelelő eszközt a skót nemzeti kultúra megőrzéséhez és politikai függetlensége kivívásához, s ezen elképzelésével nem volt egyedül. A skót Leninnek is nevezett John Maclean, aki tevékeny szerepet vállalt a Vörös Clydeside-nak nevezett 1919-es glasgow-i sztrájkokban és megmozdulásokban, nem kevesebbre, mint egy független, skót szocialista köztársaság megalapítására függesztette tekintetét. Mindez nem valósult meg, az 1926-os általános sztrájkot követően azonban tovább erősödött Skócia több régiójában a baloldali radikalizmus eszméje. Kezdetben tehát nem volt elszigetelt jelenség MacDiarmid marxizmusa, bár a harmincas évektől tovább radikalizálódó, lenini alapokra helyezett és már a burzsoá liberalizmus megdöntését célul tűző ideológiai törekvéseinek köszönhetően a hatvanas évek végére a margóra szorult még a – lényegileg azóta is döntően baloldali érzelmű – skót irodalmi életben is.

Bár újságíróként, pártaktivistaként és szónokként is jelentős szerepet vállalt a harmincas évek baloldali propagandatevékenységében, MacDiarmid leninista eszméi leginkább a *First Hymn to Lenin* (‘Első himnusz Leninhez’) című verséből, valamint a *Second Hymn to Lenin* (‘Második himnusz Leninhez’, 1935) című kötetébe gyűjtött verseiből világlanak ki. E gyakran haragos és ellenzéki tónusú, többnyire rövid versekben MacDiarmid már a marxista filozófiában központi szerepet betöltő munka társadalmi szerepe, illetve – továbbra is – egy-egy erőteljes kép vagy metafora köré

<sup>21</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 242; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 47.

<sup>22</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 244; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 50.

<sup>23</sup> Margery Palmer McCULLOCH, „MacDiarmid, Muir and Poetry in the Inter-War Period”, in Douglas GIFFORD, Sarah DUNNIGAN és Alan MACGILLIVRAY, szerk., *Scottish Literature*, 516–540 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002), 528.

<sup>24</sup> SZENCZI Miklós, SZOBOTKA Tibor és KATONA Anna, *Az angol irodalom története* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1972), 626.

<sup>25</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1960), 63. A tanulmány 1985-ös változatából e megállapítás kimaradt.

építi mondanivalóját. Az első himnuszról a Szili szintén saját fordításában idézett egyik részlet szerint Lenin tökéletes szövőmunkás, aki gépével egységben dolgozik, és sohasem hibázik.<sup>26</sup> MacDiarmid szerint ugyanis az emberi gondolkodás mellett a kétkezi munka teremtő ereje az, amely átformálja nemcsak a társadalmat, hanem a világmindenséget. A tőkésosztály és a munkásosztály gazdasági viszonyát meghatározó, valamint a társadalom gazdasági bázisának és a forradalmi változás motorjának tekintett munka fogalmát azonban nem csupán a marxista ideológiából ismer- te MacDiarmid. A munka jellem- és világhatározó erejéről kialakított véleménye legalább annyira alapult közvetlen tapasztalatain: az 1910-es években a walesi bányászstrájkokról küldött riportokat, a húszas években a skót bányászok között tartott lelkesítő beszédeket, a harmincas években a shetlandi Whalsay szigetén nélkülözésben élve osztotta meg a halászközösség dolgos mindennapjait, a háború alatt pedig a glasgow-i lőszergyárban dolgozott fizikai munkásként. Mint a *Lucky Poet* című önéletrajzi írásában kifejti, a költő a munkásokról, a munkásoknak és a munkásokért él, alkot és dolgozik.

Szeretem ezeket a shetlandi halászbereket – írja ugyanitt a halászok között gyűjtött tapasztalatairól –, és olyan költészetről álmodom, ami méltó hozzájuk; versekről, amelyek olyan szabatosak a csónak és vitorlakezelés tudományát illetően, hogy csak olyasvalaki, aki a vitorlázás és a hajókormányzás minden csínját-bínját ismeri [...] tudna ilyeneket írni.<sup>27</sup>

Szintén innen idézi Szili MacDiarmid azon sorait, melyek szerint a költőnek a munkásokat „a munkájukon keresztül kell megközelítenie.”<sup>28</sup>

Szili a rövidebb Lenin-versekkel kapcsolatosan a világosságteremtés metaforáiról értekezik, és a *The Skeleton of the Future – At Lenin’s Tomb* (‘A jövő csontváza – Lenin sírjánál’) című, szintén Leninhez írt négyoroszt hozza példaként:

Red granite and black diorite, with the blue  
Of the labradorite crystals gleaming like precious stones  
In the light reflected from the snow: and behind them  
The eternal lightning of Lenin’s bones.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 245; lásd még UŐ., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 50.

<sup>27</sup> Hugh MACDIARMID, *Lucky Poet* (London: Methuen, 1943), 52. Idézi SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 249; lásd még UŐ., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 55, Szili József fordítása.

<sup>28</sup> Uo., 158. Idézi SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 246; lásd még UŐ., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 51, Szili József fordítása.

<sup>29</sup> Hugh MACDIARMID, „The Skeleton of the Future – At Lenin’s Tomb”, in *The Complete Poems*, 386.

Szenci az angol irodalomtörténetében Vajda Endre 1957-es fordításában<sup>30</sup> idézte a verset,<sup>31</sup> melyet Vajda Miklós is felvett az angol költők antológiájába:

Rőt gránit, fekete diorit, friss havon  
Visszaverődve kék csillámokkal a drága-  
Kőként megvillanó labradorit – s belül  
Lenin csontjainak örök világossága.<sup>32</sup>

Ez pedig a Szili fordításában közölt változat:

Vörös gránit, fekete diorit, kéklő  
Labradorit kristályok ékkő-csilláma  
A havon megtört fényben, s mögöttük  
Lenin csontjainak örökös villáma.<sup>33</sup>

Külön tanulmányt érdemelnek Szili versfordításai, azonban hadd utaljak röviden arra, hogy Szili stilisztikai megoldásai – például a második sorban a Vajda által használt határozói igenévhez képest – elegánsabbnak, gördülékenyebbnek és költőibbnek tűnnek. Valamint, MacDiarmidnek a korábbi népies versek tömör, intenzív, illetve a legsúlyosabb Lenin-kultusz képeit idéző „örökös villám” metaforáját Vajda talán véletlen félreolvasásból (*lightning*: ’villám’; *lighting*: ’világítás’), vagy ami valószínűbb, a képzavarként is észlelhető ellentmondásos időaspektus korrekciója céljából szándékosan félrefordítja. Szili ezzel szemben bátran vállalja az eredeti, meghökentető kép értelmi módosítás nélküli átültetését, mely *The Watergaw* ’A szivárvány’ című vershez hasonlóan a tűnékenységet az állandósággal helyezi kontrasztba.

Szili MacDiarmid marxista-leninista eszméin való hosszas elidőzése felveti nemcsak Szili nézeteinek, hanem MacDiarmid költészetének szocialista évtizedekbeli és mai időszerűségét is a magyarországi összefüggésben. Természetes, hogy a korszak külföldi írói közül többnyire – bár nyilván nem kizárólag – azok kaptak megkülönböztetett figyelmet folyóirataink lapjain, akiknek művei több-kevesebb súrlódással beilleszthetők voltak a marxista ideológiai keretekbe. Előfordult az is, hogy egy-egy érdekes, fontosnak tekintett kortárs szerző – például a New York-i, londoni és római elit és művészkörökben lubickoló, marxistának távolról sem mondható Muriel Spark – hazai megismertetése érdekében akár az átértelmezés kockázatát is felvállalva

<sup>30</sup> Hugh MACDIARMID, „A jövő csontváza – Lenin sírjánál”, ford. VAJDA Endre, *Nagyvilág* 2, 8. sz. (1957): 1200–1204.

<sup>31</sup> SZENCI et. al., *Az angol irodalom...*, 626.

<sup>32</sup> Hugh MACDIARMID, „A jövő csontváza – Lenin sírjánál”, ford. VAJDA Endre, in SZABÓ Lőrinc és VAJDA Miklós, szerk., *Angol költők antológiája*, 618 (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960), 618.

<sup>33</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1985), 248; lásd még Uő., „Hugh MacDiarmid...” (1960), 54, Szili József fordítása.

hangsúlyozták túl kritikusaink a művekben fellelhető társadalomkritikai aspektust. Utóbbira nem volt szükség a mélyen marxista elkötelezettségű MacDiarmid esetében. MacDiarmid ideológiai harcostársakat fedezett fel – vagy vélt felfedezni – a vasfüggöny túoldalán, s például „a magyar népnek küldött elvtársi üdvözléssel és a szolidaritás összes kifejezésével” zárta a rádió számára írt szkriptjét Szilinek küldött levelében.<sup>34</sup> Tény azonban az is, hogy az összetett elemzési kísérlet ellenére, mely a nyelvi, stilisztikai és életrajzi elemek feltárása mellett játékba hozza a népies és a modernista irodalmi hagyományokat is, Szili MacDiarmid-értelmezése elsősorban mégiscsak marxista eszmei síkon mozog. A némiképp egysíkú marxista MacDiarmid-képnek is köszönhető valószínűleg, hogy hazánkban hamar kihuny az érdeklődés személye és művei iránt, és ha meg akarnánk írni magyarországi recepciótörténetét, a szóban forgó egy-másfél évtizedre kellene szorítkoznunk. Pedig azon túl, hogy használható eszközt adott MacDiarmid kezébe a nemzeti önkép újratemetéséhez, a baloldali radikalizmus ma is a skót kulturális képzelet és a politikai szembenállás aktív része, s így nem okoz hazájában meghasonlást sem az ő, sem más szocialista érzelmű író olvasása.<sup>35</sup> Irodalomteremtő szellemi energiája, mellyel a Robert Burns és a Kailyard szentimentális hagyományát újraíró és a kulturális önkép megújítását végül sikeresen megvalósító skót irodalmi reneszánsz élére állt, valamint a skót népnyelvet a modern valóságra alkalmazó stilisztikai és képteremtő ereje egyenesen a huszadik századi skót irodalom ellentmondásos, mégis megkerülhetetlen írói közé emelte MacDiarmidet.

Mit tesz mindehhez a *Filológiai Közönyben* megjelent eredeti, hosszabb tanulmány? Nos, sokat, de most mindössze egyetlen témára szorítokozom. A kétrészes szöveg 1959-ben megjelent első részében Szili hosszabban elidőzik T. S. Eliot modernizmusának poétikai és ideológiai céljain, ami teljes egészében kimaradt az 1985-ös változatból. Mint Szili József is megemlíti egyik interjújában, pályája elején kezdte T. S. Eliot kutatását és fordítását,<sup>36</sup> és mint Kappanyos András és Veres András is kitérnek rá nekrológjaikban,<sup>37</sup> Szili korábban kezdett el foglalkozni Eliottal, mint MacDiarmiddel. Az Eliot-elemzés tekinthető hosszú kitérőnek, azonban segíthet feloldani is az intellektualizmus és a képiség, vagy a skót nacionalizmus és nemzetközi proletárforradalom eszméi közötti látszólagos ellentétet MacDiarmid poétikájában. Szili elemzéséből csak azt az állítást emelem ki, mely szerint az intellektualizmusából és társadalmi háttéréből következően Eliot az általa képviselt vagy

<sup>34</sup> C. M. GRIEVE, „Letters from Christopher Murray Grieve to József Szili”, kéziratos levél, kelt: 1958.09.21. Edinburgh University Library, E.95.59, 10.

<sup>35</sup> Robert CRAWFORD, *Scotland's Books: The Penguin History of Scottish Literature* (London–New York, 2007), 549.

<sup>36</sup> Szűcs Balázs Péter, „Mű-kedvelő vagyok: Szűcs Balázs Péter interjúja Szili Józseffel”, *Új Forrás* 48, 2. sz. (2016): 12–18, 15.

<sup>37</sup> KAPPANYOS, „Szili József...”; VERES András, „Nekrológ: Szili József (1929–2021)”, *Literatura* 47, 4. sz. (2021): 397–401, 397.

védelmeszt kulturális örökségre leselkedő veszélyt a társadalmi haladásban vélte felfedezni:

Eliotéknak látszólag a kulturális örökség megmentése, összegzése és fenntartása a céljuk, de a kulturális és általános emberi elnyomorodás okát nem a művészet, a kulturális és az emberi értékek fő antagonistájában, az imperializmusban látják, hanem magában a jövőben, amely a tömegek győzelmét hordozza méhében. Elioték az emberi kultúra apologetáiként léptek fel, s mivel ennek fennmaradását az adott társadalmi rend fennmaradásával látták biztosítottak, az imperializmus védelmezőinek a szerepét vállalták.<sup>38</sup>

Szili különbséget tesz az Eliot poétikájában megfigyelhető valódi és látszatújítások között, és véleménye szerint Eliot a kultúra fennmaradását a polgári társadalmi rend fenntartásával látta biztosítva. Eliot e konzervatív, középosztálybeli, urbánus szemléletét ütközteti MacDiarmid poétikájával, mely a vidéki nép képfantáziáját és nyelvi leleményeit ötvözi a proletár-marxista társadalomszemlélettel. MacDiarmid tehát ugyanazokra a modernista poétikai eszközökre hagyatkozik, mint Eliot (intellektualizmus, *image*, evokáció, asszociációs technika, montázs, stb.), de ezeket a társadalmi változás (konkrétan a proletárforradalom) előmozdítása érdekében használja fel. Hozzá kell tennünk Szili értelmezéséhez, hogy – mint mai skót elemzői gyakran kiemelik – MacDiarmid a vidéki kisközösségekből és a népnyelvből eredő skót irodalmi és nyelvi hagyományt a modernista húsos és harmincas évek urbánus, kozmopolita szerzőinek – főleg James Joyce-nak, D. H. Lawrence-nek, T. S. Eliotnak és Ezra Poundnak – a poétikai és eszmei törekvéseivel lépést tartva igyekezett újraszervezni, újratemetni, újragondolni, miközben egész pályája során Skócia legelszigelettebb helyein ütötte fel főhadiszállását.<sup>39</sup> A kifelé figyelő, de az otthonban gyökerező és az egész skót nemzet politikai, kulturális öntudatának felrázását célul tűző poétikájában elegyedik a hagyományörzés és újítás igénye és békül ki a hagyományosan baloldali alapokon nyugvó skót függetlenedési törekvések és a nemzetközi marxista ideológia között feszülő látszólagos ellentét. Szili azonban a kommunizmus irányába kanyarodva némileg leszűkíti MacDiarmidnek a tanulmányban egyébként részletesen ismertetett sokszínű poétikai, stilisztikai és eszmei megfontolásait. Összefoglalásában az elioti kulturális szintézisnél átfogóbb, társadalmi jellegű szintézis, egészen pontosan a kommunizmus ideológiai előkészítésének tekinti MacDiarmid poétikáját, amely pedig legalább annyira táplálkozik a Robert Burns által fémjelzett skót hagyományokból, mint a marxizmus nemzetközi ideológiájából.<sup>40</sup>

A születés, halál és újjászületés Eliot által ábrázolt mitikus, időtlen körforgásába Szili szerint MacDiarmid bevezeti a munka fogalmát, amivel megragadja a történe-

<sup>38</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1959), 384.

<sup>39</sup> CRAWFORD, *Scotland's Books*, 544.

<sup>40</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1959), 390.

tiséget, és tegyük hozzá, egyben oldalt is választ magának az osztályok közötti harcban. A munka, mint láttuk, valóban központi szerepet nyer MacDiarmidnél. Nemcsak felidézi, az inspiráció forrásává vagy követendő példává teszi a poétikájában, és nemcsak a marxista értelemben vett osztályharc motorjaként tekint rá, hanem episztemológiai funkciót is tulajdonít a munkának. MacDiarmid szerint ugyanis az ember megértése a munkáján keresztül történik.

Ezért nagy jelentőségű az a tény – írja Szili –, hogy MacDiarmid előbb Lenin verseiben, később a „tények költészetének” szentelt verses fejtegetéseiben fontos költői programul jelöli meg nem is egyszerűen a munka ábrázolását, hanem az ember megértését a munkáján keresztül.<sup>41</sup>

Itt említi meg Szili MacDiarmid egyik levelét, amelyben a költő a skót fővárosról ír. MacDiarmid képzeletében Edinburgh a felső középosztály és a fehérgalléros munkavállalók világa,<sup>42</sup> ellentétben a hagyományosan radikális érzelmű munkásvárossal, Glasgow-val. Számára előbbi a tespedésnek, a társadalmi elidegenedésnek és az emberi erő elvesztésének, míg utóbbi a munkás jövőnek a jelképe. Magyarázatában Szili MacDiarmid következő szavait emeli át a költő egyik leveléből, amely a rádióműsor számára összeállított, kommentárokkal ellátott verses összeállítását tartalmazza:

Edinburgh Skócia fővárosa volt, de most az angol közigazgatás és militarizmus felleghára. MacDiarmid mindig is gyűlölte, mert nagyon kevés valódi munkásosztálybeli lakosa van, viszont túl sok a rossz fajtából, a nem termelékeny fehérgallérosokból – ügyvédek, bankárok, biztosítási ügynökök, lelkészek és hasonlók. [...] A beceneve „Auld Reekie”, azaz Vén Füstös, ami onnan ered, hogy kéményei sötét füstöt eregetnek az uralkodó keleti szélben.<sup>43</sup>

Szili ugyanis már MacDiarmid látogatása előtt, 1958-tól kezdődően levelezésben állt vele, és több levelet váltottak a későbbiekben is, ami csak 1970-ben, nyolc évvel a költő halála előtt maradt abba. Az anyag nemcsak bőséges forrással szolgál MacDiarmid magyarországi recepciójának további kutatásához, hanem további részletek derülnek ki a költő magyarországi látogatásáról: például, hogy Lillafüreden is járt

<sup>41</sup> Uo., 387.

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> „Edinburgh was the capital of Scotland but now it is a stronghold of English administration and militarism. MacDiarmid has always hated it because it has very little genuine working class population but too big an element of the wrong type, the non-productive white-collar people – lawyers, bankers, insurance agents, ministers and the like. [...] Its nickname is 'Auld Reekie', i.e. Old Smoky, from the way its chimneys pour out their dark smoke in the prevalent East Wynd.” GRIEVE, „Letters from Christopher Murray Grieve...”, fordítás tőlem – D. A.

– talán József Attila miatt, akinek a külvárosi munkásverseit a hatvanas-hetvenes években Glasgow későbbi koszorús költője, a szintén szocialista érzelmű és szintén a skót függetlenedést pártoló Edwin Morgan is csodálta, és előszeretettel fordította.

Szili később összegyűjtötte és átadta az Edinburgh-i Egyetemnek MacDiarmid neki küldött kéziratos leveleit (MacDiarmid sohasem használt írógépet), melyek összes terjedelme mintegy 37 lap. Az anyag két tematikai egységre tagolódik. Az elsőben található a MacDiarmid által írt 10 lap terjedelmű forgatókönyv a rádió-program számára, melyben harmadik személyben beszél magáról és költészetéről, valamint egy szintén 10 lapnyi szubjektív skót kultúr- és irodalomtörténeti összefoglaló az 1707-es parlamenti uniótól Burns költészetén át saját maga színrelépéséig. A második egységben található levelekből megtudhatjuk a magyarországi látogatás előkészítésével kapcsolatos részleteket, valamint azt, hogy a költő milyen forrásokkal segítette Szili munkáját, s található itt még három udvarias, de jelen szempontból érdektelen levelezőlap.

A vasfüggöny mögötti korlátozott kutatási lehetőségeket ismerve felmerül a kérdés, milyen eszközökkel tudott Szili – a marxista ideológia túlhangsúlyozásától eltekintve – nemcsak máig időt álló meglátásokat is tartalmazó összefoglalást írni erről a nálunk ma már kevésbé ismert, mégis hatalmas jelentőségű költőről, hanem a skót népnyelven írt, tájszavakra és sajátos akcentusra hagyatkozó verseiről is pontos fordításokat készíteni. Elsődleges forrásként Szili azokat a MacDiarmid-köteteket használta, amelyeket a költő postázott neki: a korábban említett *Lucky Poet* mellett, mint a levelekből kiderül, megkapta az *Annals of the Five Senses* című, szintén ön-életrajzi ihletésű esszékötetét, néhány számot a *Scottish Chapbook* című folyóiratból, továbbá az 1955-ben Glasgowban megjelent gyűjteményes kötetét, s az 1930-as *To Circumjack Cencrastus* című, külön kötetben megjelent hosszúversét. Ami a skót irodalommal kapcsolatos tágabb kritikai észrevételeket illeti, ha a tanulmányokhoz készített jegyzeteit megnézzük, kiderül, hogy Szili szinte kizárólag Kurt Wittig *The Scottish Tradition in Literature* című 1958-as – akkor egészen időszerű és a skót kritikai köztudatban egyébként a nyolcvanas évekig alapműnek számító – tanulmányára hagyatkozott, amit szintén a költőtől kapott ajándékba. A versfordításokat illetően Szili szintén a tőle kapott skót-angol szótárból dolgozott, s emellett skót kollégája, Charlie Coutts segítségére támaszkodhatott.

A tanulmány 1960-ban közölt második részének végén található kódában a rendelkezésére álló források között Szili megemlíti még W. R. Aitken MacDiarmid-bibliográfiáját, amit szintén a költő küldött neki. Továbbá szót ejt MacDiarmid verseinek Vajda Endre által készített magyar nyelvű fordításairól, a hazánkban tett látogatás korábban ismertetett részleteiről, majd összefoglalja összesen közel ötven oldalas tanulmánya főbb megállapításait. Ezek szerint MacDiarmid nemcsak azért intellektuális költő, mert gondolati síkon követi a jelenségek művészi feldolgozását, hanem mert célja az ember szellemi erőinek teljes felszabadítása. Lényeges viszont, hogy itt zárja le a T. S. Eliot-féle modernista poétikával kapcsolatos korábbi eszmefuttatását. Véggökvetkeztetése szerint nem tekinthető modernistának MacDiarmid, amennyiben

a kifejezés az irracionális és mitikus elemek poétikai túlsúlyára utal, hanem sokkal inkább azt a vezérelvét igyekszik megvalósítani, mely szerint szervezettségnek és racionalitásnak kell uralkodnia a költészetben.<sup>44</sup> Talán ez a kijelentése utólag könnyen megcáfолható a MacDiarmid költői pályájáról nyert teljesebb kép ismeretében, valamint a skóciai MacDiarmid-kutatás vele ellentétes eredményeinek birtokában.<sup>45</sup> Végül, kitekintve a skót irodalmi reneszánsz második generációjára, Szili megállapítja, hogy bár MacDiarmid nem teremtett költői iskolát, hatása egy egész irodalmi mozgalom létrejöttében tükröződik. Hiszen a költő egymaga teremtett egy a skót líra további útját évtizedekre meghatározó nyelvi és szellemi örökséget, amelyet elfogadni vagy elutasítani lehet, megkerülni azonban nem. E megállapítása viszont teljességgel beleillik az utókor MacDiarmid-értékelésbe még akkor is, ha némi finomhangolásra szorul – MacDiarmid harmincas évekbeli korszakának a népies, modernista és marxista elemek szintézisére való törekvését elsősorban a költő marxista társadalmi céljainak előkészítéseként értékeli.

Összefoglalva, Szili József a Hugh MacDiarmid-kritikát tekintve (is) úttörő munkát végzett, amikor előzmények nélkül és szűkös kritikai forrásból gazdálkodva fektette le a skót modernista költészet megértésének hazai alapjait. Ezek a kor ideológiájának megfelelően döntően marxista, materialista alapok voltak, amire MacDiarmid maga is bőven adott okot, még akkor is, ha a költő nem látott ellentétet a politikai önrendelkezés útját kijelölő kulturális nacionalizmus és a szocialista eszmék között, s e kettős vonzásból az utóbbi a jelentőségén felül hangsúlyozódik Szili értelmezési képében. Ezen a ponton érdemes a hazai skót irodalmi kutatásnak felvennie a fonalat, mert bőven van tennivaló. Korrigálni, árnyalni és mélyíteni lehet Szilinek a 19. század végi és huszadik századi skót politikai háttérről megfelelő, túlideologizált MacDiarmid-képét, s a skót társadalomtörténeti összefüggésben akár a szélsőséges ideológiákat is kezelni képes értelmezői gyakorlatunk kialakítása során kell párhuzamba kerülnünk a mai skót MacDiarmid-kutatással, hogy a rendelkezésre álló MacDiarmid-fordítások gondozásáról, vagy akár a Szilinek írt MacDiarmid-levelek esetében a forráskutatásról ne is beszéljünk. A MacDiarmid és Szili levelezése óta eltelt évtizedek alatt rengeteg új vonzó hang, szerző, médium, műfaj vagy megoldandó elméleti probléma került a skót irodalommal foglalkozó magyar kutató látókörébe. Azonban, ha jó fél évszázados úrt kell is pótolnunk, érdemes folytatni a kritikai munkát az előző rendszer éveiben szinkronba hozott, ám azóta elhanyagolt írókkal, így Hugh MacDiarmiddal, akinek az értelmezési alapjait olyan formátumú tudósok fektették le, mint Szili József.

<sup>44</sup> SZILI, „Hugh MacDiarmid...” (1960), 64.

<sup>45</sup> CRAWFORD, *Scotland's Books*, 552–553; ALAN RIACH, „The Later MacDiarmid”, in Cairns CRAIG, szerk., *The History of Scottish Literature*, 4. köt., 217–227 (*Twentieth Century*) (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1987), 226.



# FEKETE IRODALOM, FEKETE LEVELEK

– Lágerirodalom és a foglyok levelezése –\*

CINZIA FRANCHI

Università di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

egyetemi docens

[cinzia.franchi@unipd.it](mailto:cinzia.franchi@unipd.it)

ORCID 0000 0003 1981 5739

Black Literature, Black Letters

– Internment Literature and the Prisoners' Correspondence –

The paper *Fekete irodalom, Fekete levelek. Lágerirodalom és a foglyók levelezése* (*Black Literature, Black Letters. Internment Literature and the Prisoners' Correspondence*) analyzes war literature and directly relevant literature about internment camps, both relating to the First World War. Although the war developed differently in Hungary and Italy, similar features can be found in these texts. In regarding to these aspects, this essay examines some works, starting from the *Black Monastery* [*Fekete kolostor*] by Aladár Kuncz and other novels and “reportage novels” (*Siberian garrison* [*Szibériai garnizon*], by Rodion Markovits) of the same period. Their characteristic traits are both distinct and comparable with the Italian works (i.e. *Un anno sull'altipiano*, by Emilio Lussu, *Taccuino di Caporetto*, by Carlo Emilio Gadda). The final part of the essay concerns popular writing and its role in literature, based on the experience in internment camps and war literature. It describes studies and research that focus on the correspondence with families and friends of soldiers and internees from many European countries.

**Keywords:** Hungarian literature, Italian literature, First World War history

---

\* A tanulmány a BTK Irodalomtudományi Intézetében 2022. április 21–22. között zajló *Világirodalom és nemzeti irodalmak* című konferencián hangzott el online formában, kollégánk és barátunk, Jeney Éva emlékének ajánlva.

*Briliáns barátnóm,  
Jeney Éva emlékére*

■ Az első világháború internáltjainak sorsában osztozó, ezt a sorsot megíró Kuncz Aladár feljegyzéseiben a fikció és a valóság együtt jelzik az internálás sajátos korabeli kontextusát, vagyis azt, ahogyan a háború hirtelen kitörése miatt a civilek megélték a fogság tapasztalatát. A regénnyel és háttérrel többen is foglalkoztak, többek közt Lőrinczi László noirmoutier-i terepkutatásai során, majd nyomában Jeney Éva, aki Kuncz *Fekete kolostor*ának legújabb kiadását gondozta,<sup>1</sup> és a témáról több esszét és tanulmányt is írt.

*Fekete irodalom* című tanulmányában<sup>2</sup> Jeney a „valóság és/vagy fikció” kérdéséből kiindulva az irodalmi mellett ideológiai, történelmi, földrajzi, sőt, helynévkutatási összefüggéseket is vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a *Fekete kolostor* egyaránt olvasható történelemként és irodalomként is. Befogadástörténetének sajátossága, hogy (nyelvtérületenként eltérő módon) mind a kétféle olvasata kialakult, és valóban joggal tarthat számot magyar és francia történészek és irodalomkritikusok érdeklődésére is. Ennek alátámasztására Jeney Kuncz Aladár Zádori Oszkárnak címzett, 1931. február 3-án kelt leveléből idéz: „[...] nagyobb könyvet írok, *mondjuk regény* formában, bár mindaz, ami benne lesz, *színvalóság*, közös francia internáltságunkról.”<sup>3</sup> Jeney Éva az idézet két elemét hangsúlyozza, vagyis, hogy: a „*mondjuk* azt jelenti: például, tegyük fel. A *színvalóság* összetétel *szín* tagja ‘csupa’, ‘merő’, ‘kizárólag’ jelentést sugall a *valóság* főnév társaságában, de ott rejlik benne a színlelés, a mások megtévesztésére, látszólagosan végrehajtott cselekedetek, az utánzás lehetősége is.”<sup>4</sup> Jeney írásának lábjegyzetében azt olvassuk: „Vö. Színutánzás: a test színével a környezet színéhez való alkalmazkodás képessége bizonyos állatoknál.”<sup>5</sup>

Hogy csak egy példát említsünk a „színvalósággal” kapcsolatos elemek közül, ott van a híres „Passage de Goua” a Noirmoutier-szigeten, azaz a várból kolostorrá vált épületnek az a földalatti átjárója, menekülési útja, amely a tengerhez vezetett: apálykor gyalogosan el lehetett jutni a francia szárazföldre, írja Kuncz.<sup>6</sup> Ezt Lőrinczi is kereste a helyszínen – miként előtte és utána többen is –, de azóta sem került elő.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> KUNCZ Aladár, *Fekete kolostor (Feljegyzések a francia internáltságból)*, tan., szerk. JENEY Éva (Budapest–Kolozsvár: Országos Széchényi Könyvtár–Kriterion Kiadó, 2014).

<sup>2</sup> JENEY Éva, „Fekete irodalom”, *Literatura* 40, 1. sz. (2014): 28–42. A szöveg saját fordításomban olaszul is olvasható: „Letteratura nera”, *Rivista di Studi Ungheresi* 31, 18. sz. (2017): 139–160.

<sup>3</sup> Uo. 41., kiemelések az eredetiben.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> KUNCZ, *Fekete kolostor*, 325.

<sup>7</sup> LŐRINCZI László, *Utazás a fekete kolostorhoz* (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1975). Az előszó e linkről letölthető, hozzáférés: 2023. 08. 14, <https://sites.google.com/site/azidoharcokatujraz/home/2-szemelyes-haboruk/kuncz-aladar/lorinczi-laszlo-utazas-a-fekete-kolostorhoz>.

A francia történészek eleinte „hittek” Kuncznak (a *Fekete kolostor* francia kiadása 1937-ben jelent meg), és leírása alapján a harmincas-negyvenes években régészek keresték-kutatták a legendabeli utat a szabadsághoz, sikertelenül.

Írásában Jeney hangsúlyozza, hogy az elbeszélte idő és a lejegyzés ideje között időbeli távolság nyílik meg, amely a naplórás sajátos szabályai szerint átértékeli, újraértelmezi az eredeti jegyzeteket és dokumentumokat. A fogság emlékeire a múlt más részletei is hatnak, amelyek olykor meg is előzhették a narrátor internálását. A szerző a tér-idő koordináták segítségével körülírja saját „valóságát.” Élményei terekhez kapcsolódnak, és ezek az élményterek más módon tárolódnak: *déjà vu* érzés, álom, emlékezés. A mű pontos és rekonstruálható adatokon keresztül nyomon követhető életrajzi és történeti utalásokat, valamint az ezekhez tartozó, térre vonatkozó benyomásokat tartalmaz.

### *Nyitott és zárt terek: monostor/fennsík*

Az olasz irodalomban nem találunk olyan művet, amit megfeleltethetnénk Kuncz híres regényének. A *Fekete kolostor* a maga korszakában minden bizonnyal unikumnak tekinthető, hiszen a civilek internálásáról szóló európai irodalmi művek többsége inkább a II. világháború utáni korszakban jelent meg. Ez az úgynevezett lágerirodalom, ami olaszul *letteratura della Shoah*-ként, Soá-irodalomként ismert, amelyre jellemző, hogy az író civilként is megszólal, és tanúságtevőként a civilek különös szemszögéből beszéli el és írja le az internálás tapasztalatát. Elég az olasz irodalmon belül Primo Levi-re gondolni.

A Nagy Háborúról („Grande Guerra”) szóló olasz irodalomban több érdekes példa található, amelyben a fikció–valóság, élmény–emlékezés kérdése ugyanúgy érvényes, mint Kuncz Aladárnál. De ezek a művek mind a háború közvetlen élményéről szólnak, a katonákról, a tisztokról, a csatákról, a halottakról és a győzelem-vesztés lelki dinamikájáról. Ha az internáltak életét akarjuk megismerni, akkor az a levelezés és a naplók alapján lehetséges – erre egy kis kitérő után vissza is fogunk térni.

A civilek háborús hányattatásairól Emilio Lussu írta az olasz irodalom leghíresebb művét, címe: *Egy év a fennsíkon (Un anno sull'altipiano)*, és az írónak az észak-olaszországi Asiago-fennsíkon 1916-ban és 1917-ben átélt háborús élményeit foglalja magába. Az egész Asiago-fennsíkot, amely egykor az Osztrák–Magyar Monarchia és az Olasz Királyság határán helyezkedett el, közvetlenül érintették a Nagy Háború eseményei: egész falvakat, így magát Asiago városát is a földdel tették egyenlővé. 1916-ban, a tavaszi offenzíva során az osztrák–magyar hadsereg hirtelen áttört a trentinói fronton, és az olasz királyi hadsereget a polgári lakosság gyors kitelepítésére kényszerítette. Ez az offenzíva volt a valaha vívott legnagyobb hegyi ütközet. A négyéves háború alatt becslések szerint nem kevesebb mint másfél millió bombát dobtak le a fennsíkra a különböző hadseregek, és a harcban részt vevő katonák száma meghaladta az egymilliót. A harcok miatt a fennsík lakossága 1916 májusában

kénytelen volt elhagyni otthonát, és szétszórták őket szerte Olaszországban (a háború során, a legdélebbiek kivételével, a fennsík összes falvát teljesen lerombolták). A kitelepítettek tízezrei mellett, hogy mindent elveszítettek, gyakran megvetésnek vagy elutasításnak voltak kitéve, mert a helyi nyelvvaltozatot, a germán eredetű cimbriant beszélték, sőt esetenként kémkedés gyanújával még börtönbe is kerültek, mert azt hitték róluk, hogy az ellenség nyelvét használják. Emilio Lussu<sup>8</sup> így írja le a menekültek tragikus sorsát:

Az út zsúfolásig volt a menekültekkel. Az Asiago-fennsíkon egy lélek sem maradt. A hét település lakossága tömegesen özönlött a síkságra, ökrös szekereken és öszvéreken hurcolta az öregeket, nőket és gyerekeket, és azt a kis háztartási holmit, amit az ellenség miatt sebtében elhagyott házakból meg tudtak menteni. A földjükről eltávolított parasztok olyanok voltak, mint az hajótöröttek. Senki sem sírt, de a tekintetük üres. A fájdalom konvoja volt ez. A lassú kocsik gyászmenetnek tűntek. [...] Az úton nem lehetett mást hallani, csak a menetelésünket és a kocsik csikorgását.<sup>9</sup>

Lussu mellett Giani Stuparich (1891–1961) trieszti író is részt vett önkéntesként az I. világháborúban, Carlo nevű testvérel együtt, és szintén kötetben örökítette meg tapasztalatait.<sup>10</sup> Az olasz értelmiségiek többsége nagy lelkesedéssel fogadta a háború kitérését, hogy azután – mint műveikből kiderül – annál nagyobb legyen a kiábrándulásuk. Például Carlo Emilio Gadda *Taccuino di Caporetto* jegyzetfüzete az 1917 októbere és 1918 áprilisa közötti időszak háborús és internálási naplója, s egyben az isonzói csatának szentelt „emlékmű” (e jegyzetfüzet csak posztumusz, 1991-ben jelent meg, az író nem akarta, hogy halála előtt nyilvánosságra kerüljön).

Lussu *Egy év a fennsíkon (Un anno sull'Altipiano)* című kötete 1937-ben íródott (1970-ben Francesco Rosi olasz rendező készített belőle filmet *Uomini contro* címmel; magyar címe: *Tűz a Monte Fiorón*). A könyv nagyon fontos tanúságtétel, értékes dokumentum az olasz katonák életéről a lövészárkokban, amely az olasz irodalomban először írja le a háború irracionálisát, abszurditását, a hierarchiát és az akkoriban alkalmazott kegyetlen katonai fegyelmet. Civil szempontból is ugyanazok az „egyetemese” háborús témák kerülnek terítékre Kuncz művében. A *Fekete kolostort* magyar részről kezdettől fogva mindenekelőtt regényként, s csak másodsorban történelmi

<sup>8</sup> Emilio Lussu (Armungia–Szardínia, 1890. december 4. – Róma, 1975. március 5.) olasz író, katonai és politikus, többször választották parlamenti képviselőnek és kétszer miniszternek, a Szardíniai Akciópárt és az Igazság és Szabadság mozgalom alapítója. Tisztként részt vett az első világháborúban, ahol többször kitüntetéset kapott, a spanyol polgárháborúban antifasiszta politikai vezetőként és részt vett az olasz ellenállásban.

<sup>9</sup> Emilio Lussu, *Un anno sull'Altipiano* (Torino: Einaudi, 1945), 10–11.

<sup>10</sup> Giani Stuparich, *Guerra del '15 (Dal diario d'un volontario)* (Milano: Treves, 1931). Második kiadása: Giani Stuparich, *Guerra del '15*, szerk. Giuseppe Sandrini (Macerata: Quodlibet, 2015).

dokumentumként fogadták, míg külföldön (főleg Franciaországban) az ellenkező történt; Emilio Lussu művét „történelmi regénynek”, dokumentumnak és emlékiratnak tartották Olaszországban, később, a történészek alapos vizsgálata után a művet mégis átsorolták. Ez azonban nem csökkenti a szerző tanúságtételének jelentőségét, aki elbeszélésében mindenekelőtt a konfliktus abszurditását rajzolja meg, fejezi ki: „Már több mint egy éve háborúzom, minden fronton megfordultam, és még egyetlen osztrákot sem láttam szemtől szemben. Pedig egymást öljük minden nap. Öljük egymást anélkül, hogy ismernénk egymást, anélkül, hogy látnák egymást! Ez borzalmas!”<sup>11</sup>

Lussu a „háborús krónikákat” is bírálja, amelyeket az íróasztal mellett írnak az újságírók, akik a szemében „olyanok, mint Ariosto: száz csatát írtak le anélkül, hogy egyet is láttak volna.”<sup>12</sup> Munkájában kirajzolódik a mélyreható különbség a katonák valós tapasztalatai és a közvélemény naiv vélekedései között; minden drámai vonatkozásában bemutatja, hogy milyen szükségtelenül kegyetlen katonai fegyelmet alkalmaztak a szegény, írástudatlan paraszttal szemben, és hogy milyen ritkán szolgált rá a bakák tiszteletére az önkényeskedő tábornokok és tisztek. Rendkívül hatásos passzusban írta le a támadást megelőző pillanatok néma rémületét, a „biztonságos” lövészárók drámai elhagyását, hogy egy ismeretlen, kockázatos, meghatározatlan külvilágba vessék magukat, ahol „[...] az ellenséges géppuskák várnak ránk.”<sup>13</sup>

Lussu és Kuncz könyvében, ahogy más korabeli művekben is, az értékek hanyatlása, elvesztése materializálódik, „emblematicussá válik”, ahogyan írásában Jeney Éva hangsúlyozza, hozzáfűzve, hogy ilyen értelemben talán még indokolt is lehet *háborús irodalomról* beszélni. A háborúellenes irodalom csak szatirikus tartalma, groteszk módon reprezentált világa vagy egyszerűen kiegyensúlyozott értékhierarchiája miatt sorolható a háborús irodalomba. A műfaji skála a csatatérről folytatott levelezéstől a regényen át a költészetig terjed.

A magyar irodalom igazi bestsellerje a két világháború közt mégsem a *Fekete kolostor* volt, hanem *A szibériai garnizon*, amely Markovits Rodion (Jakab) neve alatt, Kolozsvárott jelent meg 1927-ben, és két év alatt 14 nyelven adták ki. Olaszul 1931-ben jelent meg, és azóta is a műfaj fontos példájának számít, míg a magyar irodalom horizontjáról szinte teljesen eltűnt. Markovics saját és egykori katonatársai tapasztalatai alapján írta meg „kollektív riportregényét”<sup>14</sup> az I. világháború küzdelmeiről, a kelet-szibériai hétéves hadifogolylét mindennapjairól és a hazatérés viszontagságairól. Nemcsak a téma, de a megírás módja is – a kisember szemszögéből elmesélt történet – abszurd és szatirikus hatást kelt. Egymás után fogytak el a kötet kiadásai,

<sup>11</sup> LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, 37.

<sup>12</sup> Uo., 115.

<sup>13</sup> Uo., 105.

<sup>14</sup> MARKOVITS Rodion, *Szibériai garnizon: Kollektív riportregény* (Kolozsvár: Génus Kiadás, 1927), [http://mtda.hu/books/markovits\\_rodion\\_sziberiai\\_garnizon\\_Optimized.pdf](http://mtda.hu/books/markovits_rodion_sziberiai_garnizon_Optimized.pdf).

a közönség ki volt éhezve az ilyen elbeszélésekre. A könyv megjelenésekor a *Nyugaton* Fenyő Miksa hangsúlyozta, hogy nem „egyszerű” bestsellerről van szó:

A néhány oldal, mit a könyvből elolvastam, megrázott, belémmarkolt. Mikor hazajöttem, a Genius könyvkiadó, mely a Markovits Rodion könyvének terjesztését vállalta, megküldötte nekem a kétkötetes írást s én egyfolytában olvastam végig, mint a legizgatóbb regényt. Mert nem regény; nincsen novellisztikus magva, önmagába visszatérő kerek története, nincs megkomponálva, nincs összefogva. Mint ahogy nem volt megkomponálva, összefogva az a millió meg millió sors, mely 1914 nyarán elindult a legszörnyűbb szörnyűségek felé, úgy ahogy az Markovits Rodion könyvében meg van írva, sőt mondhatnók: vállalva, újból és újból átérezve, átvérezve, mint jegyek a konnersreuthi Teréz kezén. És nem is riport, mert ha eseményes is az egész, aki elmondja, nem hideg krónikása, bravúros szenzációkba tagozó megírója az eseményeknek, hanem valaki – életet, emberi sorsokat emberfelettien érző és érzékelő művész, aki benne él minden alakjában s úgy reagál minden megmozdulásokra, úgy ragad bennünket drótsövényeken, orosz utakon, szibériai táborokon keresztül, hogy lélekzetünk eláll a megdöbbenéstől, az együttérzéstől, a mélységes szájalomtól. Nem regény, nem riport, nem napló, hanem maga a Leviathán, ahogy szörnyű testét végignyújtóztatta a világon és öt esztendő alatt évszázadok szenvedésével borította el. Különösen az a része kapott meg Markovits Rodion írásának, mely a hadifogságról szól; az első rész a háború kitörésének, a kárpáti hadjáratnak megírása, bárha a »mesteri« jelzõt erre is bizvást alkalmazhatjuk, mégis mintha haloványabb volna a fogság történeténél. Mintha az író még nem eszmélt volna rá az eseményre, melynek forgatagába került, mint Stendhal hőse a waterlooi csatára. A stílusán is valami hányivetiség érzik, mely hivatva van a bizonytalanság érzetét takarni. De a fogságajutástól kezdve oldalról oldalra fokozódik a könyv érdekessége, mesteri volta. Szeretném, ha sokan olvassák e művet. Kiváló munka, emberséges mű.<sup>15</sup>

Magyarul és más európai nyelveken is több olyan mű jelent meg a két világháború között, amely első vagy harmadik személyben, esetleg kollektív narrációként fikciós, történelmi, emlékiratos formában vagy ezeket vegyítve beszéli el mindezt: Jaroslav Hašek *Švejk, egy derék katona kalandjai a világháborúban* című humoros regényétől Ernest Hemingway *Búcsú a fegyverektől* és Erich Maria Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* című művéig. Jeney néhány más munkát is említ a magyar irodalomból. Franyó Zoltán *A kárpáti harcokról* (Budapest, 1915) című műve a csataterőről tudósít. Ugyanabban az évben jelent meg Dénes Sándortól *Egy komitácsi újságíró feljegyzései* (Szatmár, 1915), míg Nagy Dániel szatirikus, orwelli látásmóddal jelle-

<sup>15</sup> FENYŐ Miksa, „Szibériai garnizon. Markovits Rodion kollektív riportregénye”, *Nyugat* 20, 19. sz. (1928), hozzáférés: 2023. 08. 14, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00452/14130.htm>.

mezhető regénye, a *Cirkusz* (1926) „méltatlanul maradt ki a kánonból”.<sup>16</sup> Szántó György 1927-ben írt, *Az ötszínű ember* című háborúellenes regénye szintén a háború alatt játszódik, s csak 1960-ban jelent meg.

### *Mnemotoposzok*

Kuncz és Lussu regénye két szemben álló (mondhatni: ellenséges) világ szemszögéből íródik, értékrendjük mégis közös vonásokat mutat: egyetértenek a háború és következményeinek abszurditását, a katonai (tishti) fegyelem és hierarchia haszon-talan és kegyetlen „játékát” illetően. Végül, de nem utolsósorban abban is hasonlítanak, amit a magyar szerző esetében Jeney Éva is kiemel, amikor azt írja, hogy „A *Fekete kolostor* is mnemotoposz, emlékezethely.”<sup>17</sup> Az olasz lágerirodalomban – Lussu Asiago-fennsíkja mellett – Caporetto (szlovénül Kobarid) vált ilyen mnemotoposszá, emlékezethellyé. A 1917-es caporettoi áttörés az I. világháború legnagyobb olasz katonai veresége volt.<sup>18</sup> Az *È stata una Caporetto* (‘ez Caporetto volt’) kifejezés olaszul ma is azt jelenti, hogy valaki súlyos vereséget, veszteséget szenvedett.

Az utóbbi évtizedekben az olasz kutatók közül elsősorban a történészek és filológusok foglalkoztak a témával. A kezdeményezés Leo Spitzer (1887–1960) nevéhez fűződik, aki összegyűjtötte és kiadta azokat az olasz hadifoglyoktól származó leveleket, amelyeket ő maga mentett meg az enyészettől.<sup>19</sup> Spitzer a huszadik század egyik legnagyobb nyelvésze és irodalomkritikusa volt, s csak a véletlennek köszönhető, hogy az anyag a stíluskritika legnagyobb képviselőjének a kezébe került. Talán egyedül ő volt képes megérteni ezeknek az írásoknak a jelentőségét, amelyek a szóbeliség és az írásbeli fogalmazás konvenciói közötti állandó küzdelemben fogantak, mint tétova próbálkozások az egyetemes érzések kifejezésére. A katonák meséltek a harc-

<sup>16</sup> JENEY, „Fekete irodalom”, 34.

<sup>17</sup> Uo. 38.

<sup>18</sup> A caporettoi áttörés hadműveletre (más néven XII. isonzói csatára) 1917. október 24. és november 19. között került sor a szövetséges Osztrák–Magyar Monarchia és a Német Birodalom, valamint Olaszország erői között. A szövetségesek csapatai Caporettonál áttörték az olasz frontvonalat, és megindultak Olaszország belseje felé. Az I. piavei csatára 1917. november 12. és december 2. között került sor.

<sup>19</sup> Leo SPITZER, *Italianische Kriegsgefangenenbriefe. Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz* (Bonn: Peter Hanstein Verlag, 1921), <https://ia904509.us.archive.org/5/items/italienischekrie00spituoft/italienischekrie00spituoft.pdf>. Első olasz kiadása: Leo SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915–1918*, ford. Renato SOLMI, szerk. Lorenzo RENZI (Milano: Boringhieri, 1976). Második, feldolgozott kiadása 2016-ban jelent meg a milánói Il Saggiatore kiadónál Lorenzo Renzi gondozásában: az alapszöveget Silvia Albesano dolgozta fel és más kutatók részt vettek a szöveg paratextuális feldolgozásában. Vö. Lorenzo RENZI, „Philologica Militaria. In margine alle »Lettere dei prigionieri di guerra italiani« di Leo Spitzer nella nuova edizione del 2016”, *Linguistica e Filologia* 37 (2017): 8–52.

mezők fáradt hétköznapjairól és a háború, az éhség, a szerelem embertelenítő mechanizmusairól, az elérhetetlenné vált normalitáshoz való ragaszkodás kísérleteiről.

1915 szeptemberében Leo Spitzer, az akkor még fiatal filológus az Osztrák–Magyar Hadügyminisztérium cenzoraként dolgozott. Feladata az volt, hogy ellenőrizze az olasz foglyok levelezését: azt a soha nem látott mennyiségű levelet, amelyet alacsony iskolai végzettségű vagy teljesen iskolázatlan férfiak és nők írtak, akik ügyesebben bántak a munkaeszközökkel, mint a tollal vagy a ceruzával, és a saját nyelvjárásuk távol állt az irodalmi nyelvtől. Mégis megpróbálták írni, mivel az általuk ismert világ és az előttük álló emberi tapasztalat közötti szakadék túl mély volt, és az életük túlságosan törekenynek látszott a háború roppant léptékéhez képest. Spitzer azt a pillanatot mutatja be, amikor az alávetettek hangja – általában a dialektusok szóbeliségének jegyeit megőrizve – az írott olasz nyelvbe özönlött, a háború, az éhség és az otthontól való távolság tragikus kényszereitől vezérelve. A szövegek nemcsak a hadi eseményekre, hanem az alulról építkező nyelvre is egészen új perspektívát nyitottak, és fordulópontot hoztak a történelmi és nyelvészeti kutatásokban. Leo Spitzer *Az olasz hadifoglyok levelei 1915–1918* című kötetében és a későbbi, *Az éhség fogalmának perifrázisa. Az olasz foglyok titkos nyelve a Nagy Háborúban* című kötetében<sup>20</sup> olyan szemszögből mutatja meg az I. világháborút, amely nem a hatalmas konfliktus általános történetéről szól, hanem az eseményekben részt vevő férfiak és nők alávetett, bensőséges szemszögéből láttat, az ő történetükről szól, kereszt- és vezetéknevekkel. A naplóoldalak, levelek, dedikációk azt a monumentális és tragikus történetet elevenítik fel, amely az egész országot maga alá gyűrte. A foglyok mindeközben a „moglíe”-nek (‘feleség’-nek) írnak, de levelükben „molíe”-nek szólítják, mert nem tudnak helyesen írni, és inkább áttérnek a dialektusukra.

A történészek és filológusok, akik eddig ezzel a témával foglalkoztak (köztük Giovanna Procacci és Lorenzo Renzi – utóbbi Leo Spitzer leveleskötetét gondozta) azt hangsúlyozzák, hogy a levelezés inkább az olasz sorkatonák „műfaja,” míg a napló a tisztké. A tisztek inkább naplót vagy „feljegyzéseket” írnak, mint például a már említett Carlo Emilio Gadda is, aki a *Hadi- és börtönnaplója* mellett a *Taccuino di Caporetto* kötetet is megírta.<sup>21</sup> Gadda ebben részletes beszámolót készített bebörtönzéséről, és egyúttal rekonstruálta a caporettoi vereség két szörnyű napját, leírt minden lépést, fát, métert, minden töltényhevedert, mászást és árkot. Vázolta egy lefejezett katona holttestének helyszínét a térképen, percről percre elmesélte egy háborús epizód emelkedőit, ösvényeit, embereit, eseményeit, amelyeknek van ugyan utóélete, de az ő stendhali szemszögéből érthetetlen, majd a visszavonulás nyomorúságát, az eldobott élelmet, a szétesett csapatokat, az Isonzó járhatatlan hidait, a fogságba esés szégyenét és az azt követő megaláztatásokat a hannoveri Celle lágerben.

<sup>20</sup> Leo SPITZER, *Perifrasi del concetto di fame: La lingua segreta dei prigionieri italiani nella Grande Guerra*, szerk. Claudia CAFFI, ford. Silvia ABESANO (Milano: Il Saggiatore, 2019).

<sup>21</sup> Carlo Emilio GADDA, *Taccuino di Caporetto: Diario di guerra e di prigionia (ottobre 1917–aprile 1918)*, szerk. Giorgio BONSANTI és Sandra BONSANTI (Milano: Garzanti, 1991).



Az átlagemberek történeteinél maradvánnyá, az olasz történész Antonio Gibelli<sup>22</sup> 2016-ban megjelent műve, *A Nagy Háború: Az átlagemberek története*<sup>23</sup> nem „az első világháborúval” foglalkozik, hanem különféle tanúságtételeket gyűjt össze napló formájában: parasztok, kézművesek és munkások, nők és férfiak gyermekeiknek, feleségüknek, férjeiknek és szüleiknek címzett leveleit, hogy dokumentálja a Nagy Háború alatti élményeiket. Mindent egyetlen kérlelhetetlen örvény, a pusztulás és halál egyesít.

Graziano Mamone, a Genovai Egyetem történésze tovább kutatta e témát. Az ASLP archívumát használva, jórészt kiadatlan anyagok alapján, egy 2019-ben megjelent esszéjében<sup>24</sup> áttekinti az írásos tanúságtételeket (leveleket, naplókat, emlékiratokat, sőt recepteket), részletesen elemezve a morfológiát, a tartalmat és a narratívák leszármazását. Az első világháborúban az olasz foglyok száma mintegy hatszáz ezer volt az összesen nyolc és fél millió hadifogolyból (a csatában elesettek száma tízmillióra tehető). Az olasz foglyok közül közel háromszáz ezren kerültek az ellenség kezére a caporettoi csatavesztés után, majd internálták őket.

Carlo Verano, 1894-ben született liguriai paraszt az alábbiakat írja feleségének küldött levelében a caporettoi vereségről:

Mindenki kiabál, itt vannak mögöttünk, mi pedig parancs nélkül menekülünk. Mindkét oldalon lehetett látni a felrobbanó fegyvereket, látni lehetett, hogy minden felgyullad, és mindig menekülünk. 9 óra van és az egyik házban kértem egy darab puliszkát és adtak. Ettől kicsit erőre kaptam, de annyi erőm még nincs, hogy sokáig meneteljek. Láthatod, hogy az Úr és a Szűzanya segít. Azokon az utcákon áthaladva nők férfiak fiúk katonák állatok kocsik menekülnek.<sup>25</sup>

Carlo Veranonak, miként megannyi sorstársának, akit a családjától és az általa művelt nagy urasági földekről hurcoltak el, hogy a caporettoi harctéren, az I. világháború egyik legfontosabb és legtragikusabb frontján harcoljon, egyetlen gondja, hogy mentse a bőrét. Tragédia és „karneváli hangulat” között próbál túlélni, immunissá vált minden nemzetállami retorikára. Jól emlékszik a hadsereg felosztatására, a front összeomlása utáni zavaros és rendezetlen, olykor karneváli visszavonulásra.

Graziano Mamone esszéje a források és történelmi kutatások szempontjából is nagyon fontos, mert a múlt század kilencvenes éveitől (amikor a téma nemzetközi-

<sup>22</sup> Antonio Gibelli megalapította a Genovai Egyetemen található ligur népi írások archívumát, az ASLP-t, amely levelek, naplók és visszaemlékező írásbeli anyagok gyűjtésére és tanulmányozására szolgál.

<sup>23</sup> Antonio GIBELLI, *La guerra grande: Storie di gente comune* (Laterza: Bari, 2014), 2. kiadás: 2019.

<sup>24</sup> Graziano MAMONE, „Le scritte dei prigionieri italiani della Grande Guerra”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 19 (2019): 307–337.

<sup>25</sup> GIBELLI, *La guerra grande*, 177.

leg is figyelmet kapott a történettudományban) és Leo Spitzer leveleskötetéből kiindulva, amely szerinte szinte feltáratlan terepet nyit meg, azt az utat rekonstruálja, amelyet a történetírás azóta megtett e témában. Esszéjének középpontjában a fogoly pszichológiája áll, amit a levelekben használt kulcsszavak segítségével tanulmányoz. Az egyik kulcsszó az éhség, ám ez rejtett kulcsszó, mivel a levélírók gyakran éltek öncenzúrával (amit Spitzer is mélyrehatóan elemez a foglyok éhségéről szóló kötetében). A levelek éhséget, félelmet kiáltanak, és egyben megvilágítják az egyének valóságérzékelésének felfordulását, szembesülve a modern háborúval, az automatizált halállal és pusztítással, amelyről a nagy olasz költő, Giuseppe Ungaretti versében is olvashatunk:

Egész éjjelre egy  
összezárt fogakkal  
telihold felé  
vicsorító  
vérrel elborított  
kezével  
csöndességembe  
markoló  
meggyilkolt  
bajtársam mellé  
odalökve  
szerelemmel teli  
leveleket írtam  
Soha az élethez  
úgy nem ragaszkodtam.

Giuseppe Ungaretti, *Virrasztás* (1915. december 23., csütörtök) – Baranyi Ferenc fordításában.

A „Cima Quattro”, ahol Ungaretti a verset írta, a Doberdó-fennsík egyik magaslatán, a San Michele-hegyen (Monte San Michele) található. Ez az első világháború egyik legvéresebb csataszínhelyeként ismert, magyar katonák védték az olasz hadsereg ellen.

A Nagy Háború traumatikus esemény volt, melynek nyomán először szólaltak meg a lágerirodalom hangjai, s amely körül idővel egész kritikai, bibliográfiai és részben filozófiai diszkurzus épült fel. Az I. világháborús internáltak levelezésének kérdése az utóbbi évtizedekben egyre fontosabbá vált a történészek és (ahogy láttuk) a filológusok számára is. A sok esetben cenzúrázott, mégis rétegzett levélszövegek a kulisszák mögül tudósítanak emberi drámákról. Vizsgálatuk segítségével egy közel kilencmillió fogoly által írt (sőt, sokszor az írni nem tudók által diktált) lágerirodalom szólal meg: több millió levélről, üzenetről, képeslapról van szó. A katonák lelki

szenvédésének fő oka az éhség mellett a szabadság határozatlan idejű elvesztése, a hosszú szegregáció és tehetetlenség, valamint a kiábrándultság folyamatos és ismétlődő megélése. Természetesen a tisztek és a katonák tapasztalatai között vannak jelentős különbségek, de az alapvető alkotóelemek hasonlóak: a türelmetlenség, az elkeseredettség vagy a kétségbeesés, az önmagukkal folytatott hosszú küzdelem. A táborban az értékrend megváltozik, s míg egyesek – mindenekelőtt az egyszerűbb lelkek – ragaszkodnak a valláshoz, mások inkább elhagyják.

Az éhség, az élelem hiánya gyakran kikezdi a fogoly ép elméjét is. Kezdetől fogva megtapasztalják az élelemhiányt, amikor vonaton, marhavagonban szállítják őket az internálótáborokba. Később ez valóságos rögeszmévé válik, amelyet egyesek úgy próbálnak meg leküzdeni – ahogyan a leveleikben is olvashatjuk –, hogy az ismerős ételek, receptek, egyes ebédek és vidám alkalmak emlékét idézik fel, a szinte általános nélkülözés ellenére. Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy Olaszország lényegében *lemondott* ezekről a foglyokról, aminek következtében még az ellátmány minimumát is megvonta tőlük, sőt, a foglyokat árulóknak kiáltották ki egy szörnyű hazugságkampányban.

Az írás materiális aktusa nem is annyira magától értetődő a foglyotábori körülmények közt. Hiszen be kell szerezni az eszközöket, és főleg tudnia kell írni a foglyoknak: sokan rosszul írnak-olvasnak, mások teljesen írástudatlanok, és ha az utóbbiak nem találnak valakit, aki helyettük írjon, a hangjuk nem szólhat meg, némák maradnak. Aki nem tud írni, képeslapokat küld, ha van rá lehetősége. Kevés olyan szerencsés akad, akinek sikerül fényképeket küldeni.

A témában megjelent legutóbbi kötetet Lorenzo Renzi szerkesztette, aki, ahogy az előbbieken hangsúlyoztuk, Leo Spitzer leveleskötetének is szerkesztője volt, s ettől függetlenül is az egyik legjelentősebb kortárs olasz nyelvész-filológus, az Accademia della Crusca tagja. A könyv címe: *A nagy háború levelei. Katonák üzenetei, naplói és emlékiratai Olaszországból és a világból.*<sup>26</sup> Renzi azt vizsgálja, hogyan tudták ezek a férfiak a frontról és az internálótáborból a maguk kezdetleges nyelven kommunikálni a kommunikálhatatlant. Az egyszerű katonák többnyire parasztok és fiatalok voltak, ez volt a legelső tapasztalatuk, amit igencsak behatárolt világukon túlról szereztek. A szerző a vér és a tinta kulcsszavaival értelmezi újra az első világháborút, Caporetótól Oroszországon át a nyugati frontig többek között a franciák, angolok, németek, osztrákok, angolok, románok leveleit összegyűjtve és átvizsgálva. Ez utóbbiaknak, bár „íróik” lényegében analfabéták voltak, volt egy sajátosságuk: versbe írták őket, majd egymás közt „énekelve” továbbították a rokonokhoz.<sup>27</sup>

A levelek témái a magánszférára vonatkoznak – ahogy az olaszoktól, de más népektől is érkezett sok levél azt mutatja: minden érdeklődés a családhoz, a házimun-

<sup>26</sup> Lorenzo RENZI, *Lettere dalla Grande Guerra: Messaggi, diari e memorie di soldati dall'Italia e dal mondo*, Enrico BENELLA, Dan Octavian CEPRAĞA és Silvia ROSSI hozzájárulásával (Milano: Il Saggiatore, 2021).

<sup>27</sup> A kötetnek e fejezetét Dan Octavian Cepraga gondozta.

kához, a betakarításhoz, az állatokhoz kötődik, esetleg a bolthoz, ha valaki azt hagyta ott. Ha a katona fiatal kora ellenére családfő volt már, nyilvánvalóan szeretett volna mindenről maga dönteni. Lorenzo Renzi a patriotizmusról azt írja, hogy sokszor inkább az otthon maradt szülők voltak azok, akik a szülőföld szolgálatának fontosságát hangsúlyozták. A fiatalok, főleg a sorkatonák, jóval pragmatikusabbnak bizonyultak. Lorenzo Renzi kutatásainak alapján a „nemzetközi levelekben” (tehát a különböző országokhoz tartozó katonák leveleiben) szinte minden érzelem megtalálható. Öröm (a háború első napjaiban), fájdalom (a bajtársak halála miatt), megaláztatás (a fogságba esetteknél), várakozás, unalom, honvágy, állapotukkal szembeni türelmetlenség. De a pacifizmus és a hazaszeretet a két fő érzelm, amelyet Renzi leginkább igyekezett a különböző népek leveleiben nyomon követni. Az első széles körben elterjedt, ez a kiindulópont a tipikus katona-parasztban, akit azonban tisztjei időről időre a hazaszeretetre emlékeztetnek. Ugyanakkor a brit katonák, akik általában önkéntesek voltak, más tipológiát képviselnek. A huszadik század elején a fiatal parasztokat vagy kézműveseket – különösen a városban élőket – már a háború előtt is mindenekelőtt a szocializmus, illetve a nacionalizmus vonzotta. Az a két ideológia és politikai elköteleződés, amely az I. világháború után és a két világháború között Európa jelentős részén meghatározóvá vált – az ismert történelmi következményeikkel.

## Szemle

### A SZABADSÁG METAFORÁJA

– PATAKY Adrienn. *A hangzatkától a szonettkoszig: A magyar szonett történetéről és nagy pillanatairól*. Budapest: Ráció Kiadó, 2021, 291 lap –

CSEHY ZOLTÁN

Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Pozsony  
egyetemi docens

csehy1@uniba.sk

ORCID 0000 0002 9514 1636

■ „Szonettek. És szonettek. Csak szonettek. / Stafétabot. Játékszer. Kacat. Ékszer” – jellemzi meglehetősen játékos ambivalenciákat felvonultatva a szonettet Somlyó György. Természetesen mindezt egy metapoétikus szonettben teszi, mely ráadásul az általa összeállított 1000 szonettből álló *Szonett, aranykulcs* című, monumentális antológia 1001. szonettje. 14 000 sor olvasnivaló, mondhatnánk, de sokkal több annál, sorilag is (hiszen például az úgynevezett farkas szonettek lényege a plusz farkok), forma, műfaj-, eszme- és kultúrtörténetileg is. A Somlyó-féle antológia címe egy szintűgy metapoétikus Babits-szonettből vett idézet, mely szerint többek között „minden szonett egy miniatűr oltár”. A szonett oltáránál aligha áldoztak és tiszteltek lelkesebben a forma papjai, mint Somlyó, aki a 12. századi Jacopo da Lentino alapozó munkáitól jutott el a kortárs Várad Szabolcs zseniális, ugyancsak metapoétikus *Tanszonettjéig*, és saját költői életművének is markáns védjegyévé tette a szonettet.

Somlyóéhoz hasonló intenzitású affinitás mutatkozik Pataky Adrienn *A hangzatkától a szonettkoszig: A magyar szonett történetéről és nagy pillanatairól* című monográfiájában is. Amit Somlyó a gyakorlatban mutatott meg a magyar szonetről és világirodalmi beágyazottságáról, azt Pataky Adrienn könyve a magyar irodalom- és verstantörténet folyamatai felől láttatja. A kontextualizálás itt is többször előkerül, kivált látványosan például a Baudelaire-szonett hatásmechanizmusainak feltérképezésekor, illetve a Shakespeare-szonettek fordításának költészettörténeti jelentőségét tárgyaló fejezetben. Figyelemre méltó, hogy a szerző megállapításai milyen termékeny, olykor konfrontatív viszonyt alakítanak ki Hódosy Annamária 2004-es *Shakespeare metaszonettjei* című munkájának tanulságaival (Pataky például a metaszonett fogalmát ugyan megkérdőjelezi, és a szonettek szubsztanciális reflexivitását emeli ki, de

Literatura 49 (2023) 2

DOI: 10.57227/Liter.2023.2.6

a vitapozíció csak felerősíti a pontosságra törekvést), illetve Mezei Gábor *Fordítás és anyagiség: Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban* című monográfiájának rokon meglátásaival. Mezei többek között a médium konstitutív belépésének számbavételével alkot meg egy új fordításdefiniációt, mely szerint „a fordítás nem jelentés-átvitel [...], hanem egy olyan szöveg létrejöttéként érthető, amely saját anyagi működései által létesít fordításviszonyt”. Ehhez társul még „az antroposz technika általi, mediális megelőzöttségének” médiaantropológiai tapasztalata. Ez az „együtt-állás” egy új fordításelméleti horizontot nyit meg, s ennek láttatásában – ahogy az mind Mezei Gábor, mind Pataky Adrienn könyvéből kitűnik – a szonettnek, illetve az úgynevezett önreflexív szonettnek kiemelt szerepe lehet. Hasonlóképpen újszerű a Szilágyi Domokos-fejezet megközelítésmódja, mely a mediális átfordíthatóság kérdései felé nyitja meg a szonettdiskurzust.

Pataky Adrienn könyve nem szabályos szonett-történet, és nem is egy verstani „egység” alakulástörténetének, fiziológiájának és deformációinak története: a szonett gyakorta mint a poétikai változásokat jelző, előkészítő vagy azokra reflektáló kíséreltség vagy hordozó jelenik meg, s nem egyszer egy-egy poétikatörténeti jelenség megtestesüléseként hat. Mégis eljutunk a szonettkanonizálás rögzös útjaitól az önreflexivitáson, a térbeliség és a temporalitás viszonyhálózatán át például a diszkreditációig és a dekomponálásig (a posztmodern nyelvkritikus szonettől a „rozzanetig”), majd pedig a kontaminációk és mutációk természetrajzáig, s ez valóban kirajzol egy történeti ívet is.

Pataky Adrienn a szonett korai magyar alakzataival nem foglalkozik behatóan: méltányos korrektséggel veszi számba az egyes variánsokat, vitákat, s ezekhez illesztve mintegy a szonettelmélet alapdilemmáit is felvázolja. A korai vitákat már összefoglalta Orosz László *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei* (1980) című monográfiájában és Kunszery Gyula *A magyar szonett kezdeteiben* (1965). Faludi Ferenc nevezetes „első” szonettjét pedig Szigeti Csaba emlékezetes és bravúros dolgozata (*Az „első” magyar szonett felé*, 2011) „védte” meg azáltal, hogy a szonettet nem határozott költői formaként, hanem dinamikus formatípusként határozta meg, s így Faludi versét valósággal kiszabadította a Kazinczy-féle idegesítő és ragályos preskriptivitásból, mely utólagosan telepedett rá a szonettdiskurzusra. Hangulat és hangzás, intermedialitás és hagyománydilemmák, önreflexivitas és nyelvi-szemantikai mozgás: ezek a kategóriák válnak fontossá. A Kazinczy-tanulmány a szonettfelfogások forma és műfaj között oszcilláló mozgásának leírásával indul, majd az első magyar szonettek és szonettfordítások számbavétele, taxonómiája következik, illetve a viszonylag kései meghonosodás kérdésének tárgyalása (a szonett korai meghonosodását talán az epigrammaforma és a Balassi-strófa lehengerlő divatja is akadályozhatta).

Itt kerülnek elő a verstani kuriózumok is. A szerző korántsem tulajdonít Virág Benedek antik mértékekben írt szonettjeinek akkora jelentőséget, mint például Somlyó György, aki szerint egyenesen „világirodalmi novumot” jelentenek a forma történetében. Virág elegáns versei jól példázzák a horatiusi költői normák kedvelt magyar adaptálását és egy, a magyar verstörténetben végeredményben folytonosan

„modernnek” titulálható formatípus találkozását. A *Hangzatka hendecasyllabusokban* például egy Horatius-vers (Carmina I, 25) adaptációja, azaz a szöveg sajátos antik intertextusai és leleményes módon reflektált petrarcai formája révén (a petrarcai olasz endecasillabo és az ugyancsak 11 szótagos latin hendecasyllabus kopírozódik egymásra) a költemény szonettsége jelentékeny mértékben túlmutat önmagán, és a hagyományhoz való viszony különös emlékezetrétegeivel kísérletezik. Ezeknek a finommozgásoknak a feltérképezése még várat magára. Hasonlóan izgalmas költészetesztétikai tétellel bíró jelenség lehetne például Ungvárnémeti Tóth László ógörög nyelven írt petrarcai szonettjének (RMKT, 339. vers) bevonása a vizsgálódásba. Ez a szonett „első a’ Hellenika nyelven is”, melyet Kazinczy prózában le is fordított. A kivételes vers a szonett kanonizálódásának azon esélyeire irányítja a figyelmet, melyet Berzsenyi *A szonetthez* című aszklépiadészi strófában írt ódája jelenít meg a legplasztikusabban: a szonett mint forma elfoglalja méltó helyét az antik formák között, de egyszersmind a „buta kor” százados poétikai „éjjelével” is leszámol. A sokat mondóan hibrid, transzkulturális jelenségek véleményem szerint nem pusztá kuriózumok, hanem rétegezetttségüknel fogva kivételesen beszédes megnyilvánulások.

Hasonlóan „beszédes” jelenség a kötetben külön fejezetben tárgyalt, a kéziratban illusztrált Arany János-vers (a *Naturam furca expellas*) is, mely a kötet egyik leginvenciózusabb, asszociációkban, kontextustársításokban kivételesen gazdag és provokatív írásának tárgyát képezi. A költemény Horváth Iván szavaival élve egy „angol típusú elfajult szonett”, ám a vers szonettléte is kétes, hiszen maga a kézirat is bizarr strófikus tagolást mutat (8–4–2). Talán az is megkockáztatható, hogy a nyolcas stanza hagyománya felől is olvasható lenne, melyet a stanzát lezáró párrímek és a nyolcasok megsokszorozása (a stanza zárlatának „monoton” ismétlése), illetve a strófák sorainak csökkenő jelenléte (4, 2) zár le mintegy a „tökharang” képletes, fokozatos elnémulását jelezve. De maradjunk a szerző olvasatánál! Pataky Adrienn sejtető, a shakespeare-i formát felelevenítő versként olvassa Arany művét, s beágyazza a harangversek hagyományába (Baudelaire), majd Schlegel természet–hang–nyelv triászának viszonyrendszerére alapozva kimutatja, hogy az utalásaiban és kontextusaiban kivételesen gazdag metapoétikus költemény „együttal a líra műnemének kialakulását, annak felidézését is magában hordozza”, és a szonett „önmaga válik egyszerre hangzó és vizuális [...], bár papírra írt, mégis akusztikus költeménnyé, lyrává, azaz reprezentált hanggi eseményé” (70).

Schlegel (*A szonett* című verse) már a Kazinczy-féle önreflexív szonettmodell (*A sonetto Múzsája*) kialakulásánál is viszonypontra képezett. Az önreflexív szonettek magyar láncolatát Pataky lényegében igen izgalmas narratívává olvassa össze: ez a kapcsolati dinamika köti össze például Kazinczyt, Aranyt és Babitsot. A Kazinczy-diskurzus árnyalásához tartozna még Kölcsey „önreflexív” vagy metapoétikus szövegeinek elemző konfrontálása a Kazinczy-korpusszal (pl. az *A költő*, *A sonetto*, *Felelet Kazinczy első szonettjére* című szonettekre gondolok). Kuriózumként említem meg, hogy Fenyéry Gyula (1799–1837) *A szonett* című önreflexív szonettje magát a

szonettet szólaltatja meg, s vele mondatja el a történetét a „lovag-középkortól” Kazinczyig, aki a „vándor-lyánt” honába fogadta és „Árpád nyelvén tanítja”. Ebben a narratívában a szonett kiemelten kanonikus alakjai: Petrarca, Cervantes, Schlegel, Shakespeare és Kazinczy.

A modern szonettekről írt fejezet a nyugatos szonettmodellektől József Attila szonettjeiig foglalja össze a szonett-történetet. Különösen érdekes a szonett megidéző portréversként, reflexiókkal teli programversként, a költői játék egyik alapformájaként megjelenő változatainak számbavétele, de a tanulmány legizgalmasabb része két-két párhuzamos poétikai felfogás konfrontálása. Az egyik a Szép Ernő és Ady Endre líranyelve közti párhuzamokra fókuszál, és a magyar hagyomány, a francia dekadencia és szimbolizmus szonettdiskurzusba olvasztásának érdekes példájaként mutatja be Szép Ernő szonettjeit. A másik Babits Mihály és Szabó Lőrinc szonettfordításainak vizsgálata nyomán tárja fel a nyugatos világirodalom-konceptiók és a modern magyar líra születéséhez köthető jellegzetességeket. Örvedetes, hogy teret kapnak a női szerzők is: Szabó Magda marginalizált költészetéről kevés ennyire invenciózus elemzést olvashattunk eddig. Pataky Adrienn a Szabó Magda-szonetteket mint a rögzítés poszttraumatikus aktusait vizsgálja, miközben a hangzóság történetisége is kibomlik, mégpedig a kulturális emlékezet antik rétegeinek játékba hozásával. Nemes Nagy Ágnes ugyancsak kap egy önálló fejezetet: a kimondhatóság-kimondhatatlanság rilkei dilemmáját újraszituáló költő fordítói és verselemzői műhelyébe bepillantva kapunk határozott képet Nemes Nagy Ágnes viszonyáról a kötött formákhoz, az általa észlelt és az érvényesnek tartott poétikákkal konfrontált írásmóddiskurzusokról.

Weöres Sándor szonettköltészete a monográfiában a térbeliség és temporalitás kettősségében mutatkozik meg: épp ezért a vizsgálódás a költői időszemléltre és a térpoétikai összefüggésekre irányul. Kiemelten fontossá válik a belső és a külső, illetve az epifánikus idő, a végtelen és a nihilizmus fogalma. A szubjektum testbe zártsága már Weöresnél is előtérbe került: a test (játék)térként való felfogása mutatkozik meg a Faludy György szonettjeiről szóló részben is, melynek szonett-történeti kontextusát Michelangelo és Petrarca szonettjeinek újragondolt poétikája adja. Az újragondolás részint a test-lélek dichotómia mozgásba hozásától a platonizmuson át a nemiség és a vágy korporealitáshoz kötött viszonyáig terjed. A szonett itt a nemi és szerelmi viszonyok szubverziójával is összefüggésbe hozható.

Szilágyi Domokos Antonio Vivaldi híres évszakszonettjeit (melyek a *Négy évszak* címen ismert négy hegedűversenyből álló kompozíció háttérmintázatait képezik) hozza játékba (*Négy szonett*) című művében. A cím körüli zárójelek alighanem a szabálytalanná destruált forma hagyományhoz való viszonyára akarták diszkrétan felhívni a figyelmet. A hangzás és a zenei fantázia képiségteremtő aspektusait joggal nevezhetjük szinesztetikus vagy multiszenzoriális látásmódnak. Az imitált szonettforma (a különösen szabályos és zenei Vivaldi-szonettek diszharmonikus eltorzulásai) felerősíti a belső nyelvi anyag muzikalitását (paronomázia, ismétléshalakzatok, izokólonok), és szinte kihangosítja a potenciális multimedialis összefüggéseket zene



és szöveg között. Izgalmas lenne a kompozíciót egybeolvasni Csokonai Vitéz Mihály *Az esztendő négy szakasza* című évszakszonettjével is: az első strófa szem- és mosoly-motívuma („szemed kerületében / Május mosolygó napja jó”) a Szilágyi-versben is megjelenik („könnyes mosollyal, cirógatással”, „az ég kék, mint a szeme valakinek”), ahogy Szilágyi „gyönggyé fagyasztott” könnyei is rokoníthatók Csokonai megfagyasztott szívével.

A *Versválság/újraírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben* című fejezet ismét körképszerű. A dekomponáltság és a kombinatorika felszabadító és szubverzív poétikája nem számolta fel a szonettet, hanem épphogy új energiákkal töltötte fel, gondoljunk csak Raymond Queneau híres, soronként feldarabolt, az olvasati lehetőségeket az egyes sorok kombinatorikus összeolvashatóságával elképesztő módon megsokszorozó szonettkötetére (Petőcz András *Százezer milliárd szonett* címmel fordított belőle mutatványt).

Már Somlyó György antológiája is jól érzékelteti a feloldódások és destrukciók történetét. Magyar vonatkozásban izgalmas pl. Somlyó Zoltán *Utcai szonettje*, mely a sorok szótagszámait oldja fel (az első strófában például 14, 20, 16, 15), vagy Füst Milán *Zsoltár* című versének szonettként való értelmezése. Radnóti A „*Meredek út*” egyik példányára címen ismert befejezetlenségében is befejezett verse például csak tizenhárom sorból áll, ráadásul az első strófa harmadik sora kivillantja a verstani csontváz képletének egy részét is. Orbán Ottó már csak afféle felidéző formaként és keretként használja az emblematisz tizennégy sort (*A hülye test*, *Moby Dick*), és Tandori olykor már a képlet vázolásával (*A szonett*) vagy pusztá hangeffektusok alkalmazásával is beéri.

Tandori Dezső Pataky Adrienn könyvében külön fejezetet kap: az írás remek áttekintést nyújt a pálya egyes szakaszainak poétikai irányultságairól és a formahagyományhoz való önreflexív viszonyokról is. Álszonettek, majdnem-szonettek, mutációk keletkeznek: a lettrista szonett „a betűnek a szótól való felszabadítási igényét” éppúgy leképezheti, mint a nyelven túli kifejezhetőségének problémáit pusztá hanggesztusok vagy artikulációs gyakorlatok segítségével. Tandori konstrukciói jelelméleti dilemmákat is megfogalmaznak, miközben a szándékos rontás poétikáját is belekomponálja a misztifikált költői tevékenység leépítésének tudatos programjába, sokszor az alkotási folyamat harsányan reflektált trivializálásával („s itt megint egyet rontok”), ami paradox módon a tökéletes formatudatosságot is jelzi.

A Petri-szonettek elemzése a posztnyugatos tradíció felől indul, a nyelvválság tapasztalatát ars poeticaszerűen megfogalmazó műveken át a „fogyatékkal élő”, romos, amputált versekig, a „szonetlen rozsanett”-ig terjed. A kiváló tanulmány a hagyatékot áttekintve a petrarcai szonett tradícióját folyamatos terheléspróbának alávető Petri-költészetet úgy mutatja be, mint a „szonetthagomány ünnepélyességét” akkor is megőrző poétikát, amikor a szerző „a leginkább lebontani látszik a versszerkezetet”, vagyis a profanizálásban megőrzött hagyománytudat kivetüléseként, a posztmodernben folytatódó modernként.

A kötet utolsó írása kitekintés a szonett 21. századi életképességére és önátörökítési technikáira: a szonettkoszorúk és nagyobb szonettkoncepciók (pl. Bertók László vagy Markó Béla kötetei) karakterológiája mellett a hagyomány és intertextualitás játéktere kerül előtérbe. A szonett is belép az álarcos, a poliszémiát és ambiguitást erősítő diskurzusba (Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos), vagy létrehozza saját mutációit (Baka István tükörszonettjei, Petőcz András kompozíciói, Borbély Szilárd szonettszekvenciái stb.). A kortárs szonettet a szabadság metaforájaként értelmező összegzésben a szonett átörökíthetőségének „titka” is kiderül: „a szonett átörökítésének kulcsa éppen sokféleségében, a formaötvöző tradícióban, a sokkal inkább szabad, mint kötött jellegében rejlik” (256).

Pataky Adrienn könyve egyszerre poétikai és formatörténeti kalandtúra. A tárgyából adódó tudományos narratívát következetesen építi fel, de számos plusz hozadékot is kínál. Ilyen többek között az a narratív hálózat, mely a szonettöntőforma révén összeköt különböző poétikai és költészetelméleti irányulásokat. A szerző az intermediális jelleg felerősítése révén és a szöveg materialitásának köszönhetően árnyaltan értelmez újra verseket. És az sem mellékes, hogy a versformából és a (kvázi)műfajjá válásból adódó önreflexív jelleg középpontba állításának köszönhetően a szonettek diskurzusa egyben egy érvényes költészettörténeti ívet is kirajzol.

## ET PESTILENTIA VENIT

– URECKZY Eszter. *Kultúra és kontamináció: A járvány metaforái és biopolitikája a kortárs regényekben*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2022, 224 lap –

KAPPANYOS ILONA

ELTE BTK Gazdaság- és Társadalomtörténet Doktori Program  
doktori hallgató

kappanyosilona@gmail.com

ORCID 0009 0009 4913 3609

■ A *Kultúra és kontamináció* kötet már a bevezetőjében megnevezi a tudományterületét, a kultúrorvostant (*medical humanities*), és visszafogott humorral hozzáteszi, hogy az orvos olvasó szükségszerűen szörnyülködik majd a bölcész megközelítésen, a bölcésznek pedig jó eséllyel felfordul a gyomra az orvosi témák részletesebb tárgyalásától. Ureckzy Eszternek igaza van, amikor saját könyvének lehetséges olvasótáborát szemléli: bár már sokan végeztek kitűnő munkát ezen a területen, a kultúrorvostan még mindig nem épült be a magyar köztudatba, a magyar tudományosságba. De majd ha idővel nagyobb elismertséget, komolyabb intézményi háttérrel vív ki magának, a diszciplína gyakorlóinak akkor sem lesznek könnyű helyzetben, hiszen eleve arra vállalkoztak, hogy saját tudományágukon belül újra és újra ütköztessenek egymással kettő radikálisan különböző tudásformát. Az orvostörténet iránt érdeklődő történészként a könyv már a saját tudományterületére való elegáns reflexióval felkeltette a figyelmemet: egy, a járványok metaforáihoz hasonlóan bonyolult kérdést valóban a két szék között a pad alól lehet a legjobban vizsgálni.

A kötet témája hat könyv, hat kortárs angol történelmi regény, és a hat könyvön keresztül három járvány irodalmának bemutatása. A szerző részletesen tárgyalja, hogy miért választotta azt a három járványt, amit választott (pestis, kolera, AIDS) részletezi azoknak borzasztó pusztítását, történelmi emlékezetét és metaforikus olvasatait, és arra is kitér, hogy más súlyos, és bőséges irodalommal rendelkező betegségeket (például a tuberkulózist) miért nem kíván ebben a könyvben vizsgálni. Éppen ezért különös, hogy a szerző sokkal kevesebb időt áldoz arra, hogy megindokolja, az adott három járvány kapcsán miért éppen ezt a két-két könyvet választotta, főként mivel a regények egyikéről sem mondhatnánk, hogy megkerülhetetlenek. Hat könyv, a hat különböző ponton a szépirodalom és az igényes *middlebrow* történelmi regény skáláján, de egyik sem vált sem az angol, sem a nemzetközi irodalmi kánon részévé, egyik sem volt emlékezetesen népszerű, az unalomig idézgetett bestseller. Hatból csak háromnak van magyar kiadása.

Literatura 49 (2023) 2

DOI: 10.57227/Liter.2023.2.7

De bármely kritérium szerint választotta a szerző éppen ezt a hat könyvet, mint ezt a későbbiekben láthatjuk, éppen e hat regény egymás mellé helyezése valóban plasztikus és komplex képet ad a járványirodalomról és a múltbeli járványok mai átértelmezéseiről. Brian McHale apokrif történelem-fogalmára és William Hardy McNeill járványmonográfiájára támaszkodva rámutat, hogy a járvány „kaotikus, kollektív tapasztalatának” (20) megírása sokszor mintha kikerült volna a hivatásos történészek hatásköréből, egyenesen a szépírók kezébe. Az irracionális történetet, amelyben az elsődleges aktor maga a kór, valóban nehéz a történész eszközeivel megközelíteni, és az igényesen megírt járványtörténet szükségszerűen tagadja, vagy legalábbis megkérdőjelezi a politikátörténet által felvázolt időbeli és térbeli határokat: Vargha Dóra gyermekbénulás-történetéből azt olvashatjuk ki, hogy infektológiai szempontból tulajdonképpen sem a vasfüggöny, sem az 56-os forradalom nem léteztek.<sup>1</sup> Ureczky azonban olyan regényeket választott, melyek a járványt szorosan összefűzik egy-egy hellyel és korszakkal, hogy a (fikcionalizált) történelmi kontextus és a járvány együttes leírásán keresztül állítsanak valamit a fertőzésre adott és adható emberi reakciókról.

Az első két regény témája a pestis: William Owen Roberts *Ragály* (1991) és Geraldine Brooks *Csodák éve* (2002) című műve kerül elemzésre. Az előbbi 1348-ban játszódó szatirikus pikareszk regény, melynek főszereplője keresztülvergődik a járványtól sújtott, és már a járvány előtt is kaotikus, mocskos, és bűzös középkori Európán. Az utóbbi az 1666-os járványt leíró történelmi *Bildungsroman*, és egyetlen (valóban létező) derbyshire-i falu, Eyam járványtörténetét írja meg. Eyam története a Covid-19-járvány folyamán újra elkezdett keringeni a közösségi oldalakon, és lassan egy példabeszéd erejével hatott: Eyam a hős falu, amely a pestis idején önként vállalta a karantént és a pusztulást, hogy megvédje a szomszédait. Brooks regénye ennél összetettebb képet vázol fel a plébános által elrendelt karanténról, és a karanténra adott közösségi válaszokról.

Mindkét regény külső nézőpontot keres, amivel ráláthat – nem a járványra, hanem a járvány által áthatott, a járvánnyal egyként Európára, és ezt mindkét regény az iszlám világban találja meg. A *Ragály*ban ez maga a főszereplő, Szaláh, egy fiatalember, akit megbíznak a francia király meggyilkolásával, ezért elhagyja a „tisza, csendes, szakrális” (54) Kairót, hogy elmerüljön a ragály sújtotta, hangos, piszkos, profán Európában. Szaláh persze pikareszk antihős, önző és groteszk, és a cselekmény során minden ismert emberi testnedvben meghempergődzik, mégis csak arról lehet koherens bepiszkolódástörténetet írni, aki legalábbis eleinte, legalábbis a környezetéhez képest, tiszta. Az utazás végpontja egy, már a regény elején bemutatott walesi falu, és a falu leprása, Einion Fychan, akiben Szaláh magát a beteg Európát ismeri fel és öleli magához. A *Csodák évének* középpontjában viszont a szolgálólányból javasasszonnyá fejlődő Anna Frith áll, aki a saját zárt (lezárt, haldokló) közösségének ré-

<sup>1</sup> Dóra VARGHA, *Polio Across the Iron Curtain* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), <https://doi.org/10.1017/9781108355421>.

szeként tevékenykedik. Ő a beteg és betegségét túlélő (európai) kisközösség képviselője, aki azonban a regény zárlatában (melyet Ureczky Eszter anakronisztikusan optimistának tart) Európán kívül, egy felvilágosult muszlim orvossal kötött névházasságban találja meg. A két nagyon különböző stílusú és műfajú pestisregény összeolvasása egészen érdekes játékot fed fel: ha a középkori és kora újkori, beteg, piszkos, elnyomó, babonás (vagy racionalitásra ébredő, de a járvánnyal szemben ugyanúgy tehetetlen) Európa más, mint mi, hogyha a múltunk a Másik, akkor olvasóként és íróként saját jelenlegi önmagunkat csak vele szemben, a Másik Másikjában találhatjuk meg – csak a muszlim szereplő állhat kívül, és felül az egészen.

A két tizenkilencedik századi tematikájú regényben (Matthew Neale: *Édes Temze* [1992] és Anne Roiphe: *A tökéletlen lencse* [2006]) a szereplők a kolerát keresik. A címekből is kikövetkeztethetjük, hogy az előbbi regényben a keresés helyszíne a Temze vize, pontosabban a londoni ivóvíz- és csatornahálózat, míg az utóbbiban a Nílus vize cseppenként kerül mikroszkóp alá, hogy megpillanthassuk benne a kórokozó csírát. A két regény két város, a birodalmi központ és a gyarmati metropolisz kontextusába helyezi a járványt, és a megfékezésére, illetve megértésére való törekvést. A két kötet együttes elemzése nemcsak arra ad lehetőséget, hogy a szerző részletezze a kolera (és általában a betegség) eredetére adott magyarázatokat és a magyarázatkeresés utólagos irodalmi és történetírói narratíváit, hanem arra is, hogy megvizsgálja a járvány által kiváltott biopolitikai intézkedéseket, és azt, hogy azok által hogyan formálja a város a járványt, és a járvány a várost, továbbá kik és mely módon próbálkoznak határt szabni test és test, városrész és városrész között. A Neale-regényben a betegség elválaszthatatlan a városi élet és a városi szegénység fertőjétől, a Roiphe-regényben ezzel szemben a csíraelmélet kifejlődésének ellenére a szereplőket a gyarmati ellentétek és bűnbakképző babonák mozgatják, míg végül a zsidó orvosnak menekülnie kell az egész járványért őt hibáztató tömeg elől.

Ureczky Eszter elemzései nem sietnek egyszerű és végleges választ adni a kérdésekre, amelyeket felvetnek – arra, hogy mit állít a történelmi regény a jelen pillanatról, hogy mit állít a történelmi járványregény a mai járványról. Ehelyett egyesével, kettésével, majd hatosával vizsgálja a regényeket, és összeveti a bennük fölsejlő járványnarratívákat, és a járványnarratívák által kirajzolt egyén–közösség, kint–bent, piszkos–tisztá, ember–állam–orvostudomány összefüggéseket. Egy konkrét, három regényben is felbukkanó toposzt viszont szeretnék kiemelni: ez az otthon angyala. A viktoriánus kor nőideálja házias, szűzies, tiszta – és az elemzett regények szempontjából az bizonyítja leginkább a jelentőségét, hogy Ureczky nem a viktoriánus korban játszódó regények elemzésénél említi először, hanem már a kora újkori pestisregény nőalakjait, kapcsolatrendszereit és közösségi normáit is ebben kontextusban értelmezi, mivel felismeri, hogy a 21. századi regény a 19. századra utaló elemeket használ a 17. század leírásában. A Brooks-regény elemzése után láthatjuk, hogy Neale, és kisebb mértékben Roiphe is a viktoriánusnak tételezett normákhoz tér vissza. A nő, aki elválasztja egymástól a privát és a publikus, a belső és a külső világot, a nő, akinek az erkölcsi tisztasága szavatolja az otthon mind erkölcsi, mind

higiénés értelemben vett tisztaságát, erős metafora egy járványról és fertőzésről szóló történetben, ugyanakkor rávilágít a 20–21. századi szerző anakronisztikus nézőpontjára. Mint ahogy a saját fejlettségéhez és felvilágosultságához megfelelő kontrasztot kereső modern beszélő szívesen példálózik az úgynevezett „sötét közép-korral,” egyetlen stagnáló sártengerré redukálva ezer év történelmét, éppolyan kedvtelve veszik elő a testiségéről és szexualitásról szólni kívánó szerzők a prúd viktoriánusokat. Nem mintha ennek a sztereotípiának nem lennének meg az alapjai a korszak középosztálybeli viselkedési normáiban, de az asztal lábait is szemérmesen eltakaró viktoriánusok a satíra szüleményei, és a háztartásban tüsténkedő angyalfeleség ideálja már a korszakon belül megingott, hiszen Viktória uralkodásának hat évtizede magában foglalta a kenyérkereső, egyetemre járó, sőt, biciklivel közlekedő nők térnyerését. Az elfojtástoposz annyira erős, hogy még a prostituált alakját is elsősorban „a viktoriánus kor elfojtásának egyik legközismertebb tüneteként” (116) láttatja (hiszen a szexualitás az illegalitásba, a sötét sikátorokba, a prostituált stigmatizált testébe száműzöttetik) és elfedi az ellenkező irányba mutató értelmezést (kizökken-ti az elfojtás narratíváját, ha kimondjuk, hogy a némi pénzzel rendelkező városi férfi számára könnyen elérhető bármely szexuális igényének teljesülése, hogy a prostituált azért létezik és létezhet, mert ezek a vágyak és igények éppen hogy nem kerültek elfojtásra). Hasznos eszköz a prúd viktoriánus, mert kell valaki, akinek az elfojtásán gúnyolódhatunk, illetve akinek az elfojtott szexualitásán keresztül tárgyalhatunk egyes kortárs kérdéseket – például azt, hogy ma, a jelenben, hogyan kapcsoljuk egymáshoz a nőt, a szexet és a szennyet, hogyan értékeljük a szexualitást mint kontaminációt, és a szexuális úton terjedő fertőzést.

Az utolsó két regény (Alan Hollinghurst: *A szépség vonala* [2004] és Alfred Corn: *A történet része* [1997]) az AIDS-járványt tárgyalják, a nagyon közeli közelmúlt szempontjából. Ugyanakkor mégis érdemes őket történelmi regényként értelmezni, hiszen a nyolcvanas évek, a Thatcher-kor nagyon specifikus miliójét és eseményeit tárgyalják. Ureczky Eszter hangsúlyozza, hogy mindkét regény személyes történet, az amerikai AIDS-narratívák és autopatográfiák bevett gyakorlatával ellentétben kevésbé politikai vagy aktivista hangot ütnek meg. Ez persze azt is jelenti, hogy a magánykönyvei: egy, a nyolcvanas évek AIDS-járványáról szóló (fikciós vagy nonfikciós) műnek, melynek szereplői a meleg közösség kötelékében élnek, legalább érintőlegesen tárgyalnia kell, ha nem is a szervezett aktivizmust, de legalábbis a közös cselekvés és a közös, nyilvános gyász történeteit, a járvány kollektív tapasztalatát. A két vizsgált regény viszont a járványt izoláltan megtapasztaló férfiakról szól. Hollinghurst regényének főszereplője, Nick számára a szeretői mindig másodlagosak, mert semmi nem fontosabb számára, mint hogy asszimilálódjon főbőrlő barátai, Feddenék gazdag, konzervatív, heteroszexuális környezetébe. Corn regénye viszont a gyászról szól – főszereplője élettársa halála után önként elhagyja Amerikát, és Londonba menekül, ahol új viszonyai szükségszerűen felületesek, a gyásznak alárendeltek. Mindkét regény helyszíne London, a (már hanyatló, de még hatalmas) birodalmi központ, de Neale koleraregényével ellentétben itt már nem a járvány

sújtotta város, hanem a járvánnyal, a járvány miatt a városban egyedül maradó ember a téma.

Mindkét regény gazdag az intertextuális játékokban, főszereplőik nem a járvánnyal foglalkozó, a járvány ellen küzdő szakemberfélék, mint Brooks, Neale vagy Roiphe hősei, hanem művelt bölcsészek, akik saját történetük narrativizálásán dolgoznak. Corn főhőse egy történészt gyászoló író, aki a történetírás, az irodalom, a szépművészet és a színház kereteibe kapaszkodik, Hollinghurst hőse viszont még egyértelműbb intertextuális játékokat nyit meg. Nick Guest egy játékot maga választ, egyet elhallgat, egyet pedig elutasít. Esztétaként és Henry James rajongójaként igyekszik saját életét kedvenc szerzőjének perspektívájából vizsgálni, a gazdagságra és szépségre, képmutatásra és korrupcióra adott válaszait igyekszik jamesi válaszokká tenni. Nick története azonban nem James-regényt mintáz, hanem, mint Ureczky Eszter levezeti, látványosan egyezik Evelyn Waugh *Utolsó látogatás* című regényének cselekményével. Egy oxfordi egyetemet végzett szegényebb fiú szerelembe esik egy tehetősebb családdal – a család egészébe, az életstílusukba, a szolipszizmusukba szerelmes, de a regény főként a család fiához fűződő burkoltan homoerotikus vonzalmát, és az említett fiú lánytestvéréhez kapcsolódó bensőséges, de végig plátói viszonyát tárgyalja. Hollinghurst azonban nem elégszik meg ezzel a két iránnyal, és felhoz egy harmadik lehetőséget: Nick egy Merchant-Ivory-filmhez hasonlítja ismerőseinek viselkedését, és sznob megjegyzéseket tesz *a Szoba kilátással* című 1985-ös film sikerére. Ezzel Nick nem egyszerűen a *middlebrow* szórakozást, a századelőn játszódó kosztümös drámákat, és a magyar kontextusban kisrealistának nevezhető játékstílust utasítja el, hanem meleg esztétaként egy meleg szerző (E. M. Forster) regényének adaptációját, egy meleg rendező-producer páros művét fitymálja le. Nincs köze hozzájuk. Nick már jó előre elutasítja a következő értelmezési keretet: 1987-ben kerül a moziba ugyanattól a szerzőtől, ugyanattól a rendező-producer párostól a *Maurice*, a nyolcvanas évek Angliájának ikonikus melegfilmje, melynek cselekménye szintén egybevág Nick helyzetével. Maurice, ugyanúgy, mint Nick, útját és önmagát kereső művelt fiatal középosztálybeli meleg angol férfi, akit az első, meghiúsult egyetemi kapcsolata után új, munkásosztálybeli szeretője ébreszt igazi öntudatra, majd, a szerző szándékosan optimista és 1914-ben valóban radikális döntése folytán, boldogan él, míg meg nem hal. De Nick ezt a happy endinget már nem látja sem lehetségesnek, sem kívánatosnak.

Fontos megemlítenünk, hogy a kötet angol nyelven íródott könyveket elemez,<sup>2</sup> melyeknek fele soha nem is lett lefordítva magyarra, így újra és újra szembekerül egy fogas fordítási kérdéssel: magyarul nincs *plague*. A szó szoros értelmében pestis, átvitt értelemben járvány, de a neutrális-orvosi *epidemic* szónál erősebb érzelmi hatást kelt, felvillantja a bibliai csapások képét: the ten plagues of Egypt. Átok, Mercurio halálszavaként: „plague on both your houses”, Kosztolányi Dezső fordításában: „dögvész mind a két családra”. Ureczky Eszter bravúrosan váltogatja a járvány és a

<sup>2</sup> A *Ragály* kivétel, mivel eredeti nyelve walesi, abból került angol fordításra.

pestis szavakat, sőt, jó érzékkel rátalál a ragály kifejezésre, amely, bár szótári jelentése inkább az angol *pestilence* szóhoz áll közel, visszaadja a *plague* jelentéstartományát, a fertőzést, az ocsmány borzadályt. A *plague* ostorcsapásszerű ereje viszont még így is elvész a fordításban. Bár a kötet részletesen tárgyalja a *plague*-metaforák használatát az AIDS-járvány kapcsán, és kitér a retorikára, ami azt mint melegpestist (*gay plague*) tárgyalja, az már nem tartozik az elemzésének keretébe, hogy ez a retorika nem csak homofób támadások eszköze volt, hanem a meleg közösség maga is felhasználta. Amikor Larry Kramer, az ACT UP meleg aktivistacsoport alapítója 1991-es beszédét azzal kezdi, hogy ószövetségi prófétaként elüvölti magát, „Plague! We’re in the middle of a fucking plague!” ugyanazt a hatást kelti, mintha azt kiáltaná, tűz van.

A kötet erősségei és újdonsága a kultúrorvostan egyedi nézőpontjából következnek, de onnan fakadnak a hibái is. A szerző nem orvos, és az olvasóról sem tételezhet fel ilyen jellegű tudást. Bár az elemzett művek és járványok kapcsán hitelesen beszél testi tünetekről, mégis mintha meg kívánná kímélni az olvasót az igazán explicit részletektől, és ez egyszer-egyszer az elemzés rovására megy. Például a kolerajárvány kapcsán a test integritásának és a társadalmi normáknak egyidejű sérüléséről, a fertőzés, a fertőzött víz, a csatorna-mint-a-város-keringése metaforák működéséről szóló, már eleve kitűnő fejezeteket erősítené, ha az olvasó figyelmébe ajánlanánk a tény, hogy ami a kolerával fertőzött beteg testéből kiürül, az nem normális széklet, hanem áttetsző fehér folyadék, tehát maga a fertőzött víz.

Az orvosi szaktudás háttérbe kerülésbe a Hollinghurst-regény elemzésének során is hiányosságokhoz vezetett. A szerző azt írja, hogy Cath, a Fedden család labilis leánya „bipoláris személyiségzavarban” szenved, azonban ilyen diagnózis nincs, és a regény jelenében, a nyolcvanas években sem volt, vagy bipoláris zavarról, vagy borderline személyiségzavarról beszélhetünk. Természetesen fel lehet vetni a pszichiátriai diagnózisok esetlegességét és kulturális determináltságát, megkérdőjelezni, hogy miért pont ezeket a betegségeket fogadja el a szakma, és miért pont ott húzza meg a határt közöttük, ahol. Ki lehet emelni egyes diagnózisok, főként a személyiségzavarok stigmatizáló (és társadalmi nemi szerepekhez kötött) jellegét, és amellet is lehet érvelni, hogy tökéletesen mindegy, mi Cath „valódi,” latin szakszavakkal alátámasztható diagnózisa, hiszen a lényeg az, hogy hisztérikus, hogy stigmatizált és marginalizált örült nő, hogy a család elfojtott tudattalanja benne robban ki. Sőt, az is lehet, hogy a regény maga is ezt a kifejezést használja, amit az értelmező egy [sic]-kel tudunkra adhatott volna – de a hibás pszichiátriai kifejezés minden reflexió nélküli használata aláassa Cath szerepének elemzését.

Ugyanebben az elemzésben, ugyanebben a cselekményszálban találkozunk az állítással, miszerint Cath Lítiumot szed (hangulatstabilizáló, a bipoláris zavarra leggyakrabban felírt gyógyszer), melyet családja rendszerint tévesen Libriumnak nevez. Ureczky Eszter szerint „ez a kollektív freudi nyelvbtlás azt is sugallhatja, hogy tudat alatt szeretnék magukat megszabadítani Cath örült másságától,” (154) ami valóban igaz lehet, de nem említi, hogy a Librium is valódi gyógyszer, egy, a



Xanaxhoz hasonló benzodiazepin nyugtató. A Lítium Libriumra javítása tehát két lehetőséget sejtet: a család szemében kevésbé stigmatizáló, kevésbé bolond dolog nyugtatót szedni, mint hangulatstabilizálót, illetve, hogy azért szólnak el magukat ismételtlen, mert a Libriumot ismerik, tehát a család egy vagy több „normális” tagja titokban erős, vényköteles nyugtatót szed.

Ez a könyv Ureczky Eszter 2017-ben megvédett doktori értekezésének könyvváltozata: még a Covid-19-járvány előtt kezdte el írni, de már a járvány alatt (nem után) fejezte be. A kötetet akkor is kitűnő kultúrorvostani elemzések gyűjteményének tarthatnánk, ha nem tért volna vissza a járványok kora – de a jelen történeti (orvostörténeti) pillanata többsúlyt ad egy könyvnek, amely a járványról szóló kortárs történelmi regényeket, azaz a járvány múltba helyezését tárgyalja. Hiszen az AIDS-krisis, bár enyhült, nem ért véget a 80-as években, a kolera ma is évente százezreket fertőz és tízezreket öl meg,<sup>3</sup> a pestist sem sikerült véglegesen legyőzni,<sup>4</sup> mégis a járvány, a minket (európaiakat) érintő járvány történelmi regénybe illő témává vált. A közösség, a város, az erkölcs, az orvoslás, a tudományos gondolkodás átalakulásait szemléltető eszközzé, a fertőzés, a veszély és veszteség metaforájává szelídült, a járványok kora elmúlni látszott. És mégsem: így hát a szerző a kötet lezáró fejezetének a *Kontaminált jelen* címet adta, hiszen a jelent már nemcsak a múltbeli járványok emlékezete, hanem az új pandémia jelenléte és narratívája is fertőzi. A „járványkítőrés által létrehozott kulturális jelentések felépülésének,” (182) a járványos halál monumentalizációjának és elfojtásának, a „historiográfia el- és kihantolási mechanizmusainak” (183) vizsgálata szembesít minket azzal, hogyan narrativizáljuk az éppen zajló járványt, és hogyan tapasztaljuk a saját bőrünkön Susan Sontag AIDS-járvánnyal kapcsolatos állítását: „nem apokalipszis most, hanem apokalipszis mostantól kezdve.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> WHO-riport: [Szerző nélkül], „Cholera – Global Situation”, 2022. dec. 16., <https://www.who.int/emergencies/disease-outbreak-news/item/2022-DON426>.

<sup>4</sup> Matt MATTERS, „Teenager Dies of Black Death in Mongolia Amid Fears of New Outbreak: Officials Say 15-year-old boy Ate Marmot Meat Three Days Before his Death”, 2020. júl. 14., <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/black-death-mongolia-china-teen-dead-new-outbreak-a9617731.html>.

<sup>5</sup> Susan SONTAG, *Az AIDS és metaforái*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990), 124.

## IRODALOM, ELBESZÉLÉS, MORÁLIS ÍTÉLET – ÉS AZ INTÉZMÉNYEK

– *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*. Szerkesztette HORVÁTH Márta  
és SZABÓ Judit. Budapest: Ráció Kiadó, 2021, 291 lap –

LENGYEL IMRE ZSOLT

ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék  
egyetemi adjunktus

lengyel.imre.zsolt@btk.elte.hu

ORCID 0000 0002 9021 3872

■ Az *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet* című kötet alapja egy 2018-as szegedi konferencia volt, amelynek címéből azonban még hiányzott az „irodalmi” jelző. Ez az apró eltérés első pillantásra jelentéktelennek tűnhet – ahogy a kötet egyik tanulmányában Fogarasi György meg is jegyzi, „amikor elbeszélésekről van szó, korántsem bizonyos, hogy *irodalmi* elbeszélésekre gondolhatunk csupán”, de „irodalomtudományi körökben úgylis mindenki egyből »arra« gondol” (204) –; a könyv végigolvasása után azonban éppen ennek az utólagosan betoldott jelzőnek a funkcióját és jelentését illetően merült fel bennem a legtöbb kérdés. Számomra ugyanis korántsem tűnik egyértelműnek, hogy a kötet szerzői közül valóban mindenki „arra” gondolt, illetve hogy az mindegyikük esetében ugyanaz volt. Nem is csupán (és elsősorban) arra a tényre utalnék itt, hogy a gyűjtemény tizenhárom írása közül egynek semmilyen művészeti vonatkozása sincs (Bereczkei Tamás: *Az erkölcs – evolúciós pszichológiai nézőpontból*), kettő pedig filmeket elemez (Szabó Judit és Tarnay László tanulmányai). Annak változatosságát gondolom inkább tanulságosnak, ahogyan a szerzők a *modern értelemben vett* művészethez, illetve az ahhoz kapcsolódó intézményrendszerhez és gyakorlatokhoz viszonyulnak, és ahogyan – ezzel nyilvánvaló összefüggésben – az irodalom (vagy film) és a tágabb értelemben vett történetmondás közötti relációt felfogják.

Fogarasi György például *Fikció és tanulság (Wordsworth anekdotája a nem-morális felfogott hazugságról)* című tanulmányát annak „a romantika korában” bekövetkezett, máig kiható fordulatnak a felvázolásával indítja, amelynek meghatározó momentumai az irodalom mint „önálló szövegtér, kísérletezésre szolgáló, hermetikusan elzárt tér” koncepciójának kidolgozása, majd e koncepció rögzülése, elterjedése, magától értetődővé válása voltak. „Az irodalom intézményei” – írja Fogarasi – ma is ennek a hagyománynak a letéteményesei, és mint ilyenek, hajlamosak „készpénznek” venni „saját stabil önállóságukat”; ennek manifesztációi szerinte az elkülönült „iro-

\* A kritika a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

dalmi lapok” vagy „irodalmi rovatok”, az irodalomórák, ahol „a szerző és a narrátor axiomatikus megkülönböztetését vasalják be a diákságon”, illetve a lenézés, amelyben az irodalom referencializálása, „bíróági vagy erkölcsi ítélkezés tárgyává” tétele részéül „valamifajta értő és körültekintően kritikus interpretáció nevében”. (202.) A tanulmány éles elméjű okfejtése ugyan oda konkludál, hogy az irodalmi tér elzártsága sosem lehet hermetikus, hiszen például elkerülhetetlen a „morális ítélet”, „valahányszor tanulunk szövegekből, beszédekből, gesztusokból, helyzetekből” (223), ám e felismerés korántsem érvényteleníti a tényt, hogy ezek a romantikus gyökerű terek léteznek, lehetővé téve és megkövetelve a szövegekkel való foglalkozás bizonyos módjait. Az „erkölcsi lecke”, a „tanulság” pedig, amelyet Fogarasi Wordsworth művéből kiolvas, nyilvánvalóan efféle terek terméke, és azok fenntartását szolgálja: „ne ítélj gyorsan, olvass figurálisan (is), méghozzá ne csak »irodalmat«, és inkább az erkölcsi dogmákat szolgáltatd ki az olvasásnak, ahelyett, hogy az olvasottat sorolnád azonnal ebbe vagy abba az erkölcsi rubrikába.” (223.)

Kézenfekvő módon kapcsolható össze Fogarasi meglátásaival Katona Tünde tanulmánya, amely szintén egy ilyesfajta tér működését teszi explicitté, az egyetemi „germanisztika szak” közegét idézve fel „egy ófelnémet hősének”, a *Hildebrandslied* kapcsán. Mint megtudhatjuk, Katona „régii német irodalmi kurzusain” kezdetben nem nyújt „szakmai bevezetést, előzetes információt” a hősének kapcsán, mert az érdekli, „milyen »első olvasói« reflexiókat fogalmaznak meg a hallgatók, vagyis a német irodalomtörténettel szakmai alapon ismerkedők” (133); az „impulzívnek tekinthető első-olvasói reakciók” (134) megbeszélése után azonban kezdetét veszi „az a fajta szövegfeldolgozás, amely során [...] szinte minden szót nagyító alá veszünk”, és amely segítségével „egyre differenciáltabbá vál(hat) az értelmezés és kialakul(hat) egy gazdag olvasási technika”. A szeminárium célja, összegez Katona, segíteni a hallgatóknak túllépni „az első olvasás bináris, »igen–nem, tetszik–nem tetszik, igaza van–nincs igaza« befogadói reflexióján.” (145.) Bár a tanulmány záró mondata külön kihangsúlyozza, hogy e bináris reflexiókat sem kell szerinte elutasítani, ez a megengedő retorika nem sokat változtat a tényen, hogy egy tanulási-tanítási, illetve beavat(ód)ási folyamat leírását olvashatjuk, amely szükségszerűen implikálja a végcélnak a kiindulási állapotnál kívánatosabb voltát, tehát a körültekintő, reflektált olvasás értékességét; ennek feltételezése nélkül persze nem is lenne egykönnyen indokolható a régii német irodalmi kurzushoz vagy általában a germanisztika szakhoz hasonló intézmények létezése.

Az irodalmi intézmények kérdése két további tanulmányban is az előtérben áll, amelyeket együtt olvasva világossá válhat, hogy a modern társadalom ilyen szempontból is összetett rendszer, amelynek részegységei eltérő vagy akár ellentétes célokat is szolgálhatnak. Hajdu Péter írása (*Morális ítélet történelmi perspektívában. A római szerelmi elégia tapasztalata*) Fogarasiéhoz hasonlóan a romantika örökségét hozza szóba, amelynek fontos része szerinte „az érzelmek kultusza, illetve a hétköznapiaság, a filiszteri életmód elleni lázadás”; ennek folyamányaként, érvel Hajdu, a „modern olvasók” „hajlamosak” azonosulni a „társadalmilag elvárt” viselkedésminták elutasí-

tásával, a szubverzivitással – nem utolsósorban azon olvasók, akik szorosabb kapcsolatba kerültek „a 20. század második felének” irodalomtudományával, amely magasra értékelte (és institucionalizálta) „a szubverzív irodalmi stratégiákat, a hatalmi diskurzusok aláásását”. A római szerelmi elégiák kapcsán pedig ebből, mint Hajdu demonstrálja, rendszerint a szerelem értékét abszolutizáló, „szerencsétlen” férfi versbeszélőkkel való azonosulás – és a nőalakok morális elítélése – következik. (119.) A tanulmány egy Propertius-elégia szoros olvasatára építkezve két utat is felmutat az ilyesféle „impulzív morális ítéletek” (122) elkerülésére: az egyik a historizáló megközelítésmód, „az elsődleges kontextusból kinyerhető interpretációs segítség” felhasználása, amely emlékeztethet például arra, hogy „a főszereplő kortárs horizonton nevetséges figura volt” (120); a másik a „posztstrukturalista elméletek” által inspirált kritika elmélyítése és kiterjesztése a versbeszélőre, ami lehetővé teheti, hogy „a társadalmilag kiszolgáltatott nőnek” adjunk igazat „a diskurzust uraló férfival szemben.” (122.)

Szilvássy Orsolya (*Morális literáció és ifjúsági irodalom. A Légy jó mindhalálig etikai olvasatának kognitív vetületei*) viszont a felforgatást (is) preferáló, annak egyre újabb szintjeihez eszközöket szállító irodalomtudománytól karakterében igencsak eltérő, rendet és stabilitást biztosítani igyekvő intézményekre irányítja a figyelmet. A „gyermekirodalmi intézményrendszeről” van szó, amely a tanulmányt nyitó okfejtés szerint „a felnőtt irodalomhoz képest sokkal határozottabban vet ki magából olyan szövegeket, amelyeket erkölcsi szempontból vitathatónak minősít”, mivel „a szakma csak azt tekinti elfogadható gyermekirodalmi szövegnek”, amely „a gyermek személyiségét pozitívan formálja, illetve a közösség által megbecsült értékek, cselekvésminták, tudásformák, érzelmek reprezentációja.” (153–154.) Tanulmányának központi témája azonban nem a kivetés, hanem a bekebelezés: Móricz Zsigmond regényét annak példajaként mutatja fel, ahogyan egy „eredetileg nem gyerekkorú olvasóknak szánt szöveg” az ifjúsági irodalmi kánon alapdarabjává vált, minthogy az általa állítólag „kifejezetten motivált etikai értelmezés” révén képes volt kielégíteni az említett intézményrendszer igényeit. (157.) Szilvássy figyelmes elemzéssel igyekszik rekonstruálni a *Légy jó mindhalálig* azon tulajdonságait, amelyek alkalmassá tették arra, hogy ifjúsági irodalomként olvassák, és azt, mennyiben és hogyan befogadható a szöveg mai „kezdő” és gyakorlottabb ifjúsági olvasók számára. Ám, hiába foglalkozik velük viszonylag hosszan, véleményem szerint némileg alábecsüli a „gyermekirodalomhoz kapcsolódó intézményesült társadalmi praxisok” (155) jelentőségét, és ebből fakadóan eltúlozza, mennyiben képes egy szöveg *önmaga* értelmezéseket motiválni. A Hajdu által említett irodalomtudományi hagyományok perspektívájából ugyanis könnyen tűnhet úgy, hogy Szilvássy interpretációs döntései maguk sem függetlenek az általa leírt praxisoktól: a regény jelentését például olyan, a (poszt)modern irodalomtudomány által sokat kritizált eljárásokkal igyekszik didaktikussá formálni és rögzíteni, mint a regény egyik szereplőjének kinevezése rezonórré, és szólamának azonosítása „Móricz” mondanivalójával (169); olvasata pedig tartalmát tekintve is igazodni látszik az ifjúsági irodalmiság elvárásaihoz, hiszen rendre elkerüli azokat az ösvényeket, amelyek szubverzívebb olvasatokhoz vezethet-

nének (csak példaképpen: az én értelmezésemben a regény nem állítja valamiféle „örök erkölcsi eszmék” létezését, hanem éppen azt demonstrálja, hogy a jóság megkülönböztethetetlen az alkalmazkodástól, és így radikálisan kiszolgáltatott az „ideiglenes társadalmi normáknak” [vö. 169], Misi pedig sokkal inkább ezeknek az összeegyeztethetetlen normáknak megfelelni igyekvő, és emiatt meghasonló szubjektum, mint „erkölcsileg tiszta személy” [vö. 167]).

Az eddig érintett tanulmányok (és itt említhető Jeney Éváié is, amely az irodalomterápiáról szól – egy olyan közegről, ahol ismét csak egészen máshogyan működnek irodalmi szövegek, mint egy szemináriumon vagy egy tanteremben/gyerekszobában) amellettszának érveket szolgáltatni, hogy a kötet címébe foglalt viszony „irodalmi elbeszélés” és „morális ítélet” között kizárólag annak szinkrón és diakrón változatosságát szem előtt tartva határozható meg: hiszen máshogyan vélték lehetségesnek és kívánatosnak a morális ítélkezést irodalmi elbeszélések kapcsán a romantika (popularizálódása) előtt és után, máshogyan, ha gyermekek neveléséről vagy felnőttek szórakozásáról van szó, máshogyan irodalomtudományos berkekben és azokon kívül, máshogyan annak függvényében is, mely művészetelméletek (direkt vagy indirekt) hatása alá került valaki – és a sor alighanem még hosszsan folytatható lenne. Sőt óvatosságra intenek magával az „irodalom” kifejezéssel kapcsolatban is, amelyről világossá teszik, hogy nem jelentette és jelenti mindenhol és mindenki számára ugyanazt, és hogy az eltérő jelentések köré a legkülönbözőbb praxisok és intézmények épültek és épülnek – az „elbeszélés” főnév ellátása az „irodalmi” jelzővel ebből a perspektívából a legkevésbé sem tűnik pusztá pleonazmusnak, hiszen történeti-institucionális kérdések bonyolult szövevényével szembesít. Mindezt azért gondolom fontosnak hangsúlyozni, mert a kötet bizonyos más írásaiból – köztük, nem utolsósorban, a szerkesztői bevezetőből – ez a szempont feltűnően hiányozni látszik.

A leglátványosabb példát e téren alighanem a kötet egyik szerkesztőjének, Horváth Mártának a tanulmánya (*Az áruló. Poétikai igazságszolgáltatás Arthur Schnitzler elbeszéléseiben*) nyújtja, aki a következőképpen foglalja össze célkitűzéseit:

Először arra a kérdésre keresem a választ, milyen kognitív mechanizmusok irányítják morális ítéleteinket fiktív történetek olvasásakor, és mi lehet ezek evolúciós eredete. Rámutatok arra, hogy az árulás büntetése központi szerepet játszik a történetmondás kialakulásában. A második fejezetben a morális érzelmekkel foglalkozom, mert ezeknek jelentős szerepe van az irodalmi szövegek befogadása során kialakuló erkölcsi ítéleteinkben. Ezután Arthur Schnitzler egy konkrét elbeszélését, *A halottak nem beszélnek* című novellát elemzem, amelyet egy tipikus Schnitzler-szövegnek tekintek az árulás és a poétikai igazságszolgáltatás vonatkozásában, majd röviden kitekintek Schnitzler további műveire is. A tanulmány konklúziójaként azzal a kérdéssel foglalkozom, hogy az árulásnak ez a fajta ábrázolása kifejezetten a Schnitzler-életművet jellemzi-e, vagy levonhatunk egy általánosabb következtetést is az árulás irodalmi ábrázolására vonatkozóan. (99.)

E szakaszt azért idéztem hosszabban, mert egyfelől hű összefoglalását adja a dolgozat témáinak és szemléletmódjának, másfelől kompakt módon demonstrálja azok számomra a fentiek fényében problematikusnak tűnő vonásait. Horváth sem a diakrón, sem a szinkrón törésvonalaknak nem látszik különösebb jelentőséget tulajdonítani: nem tételez lényegi különbséget az emberiség ősidejében elmondott valamely történet és Schnitzler tizenkilencedik század végi novellája között, mondataiban pedig olyan többes szám első személyű alakok tűnnek fel, amelyekkel a szöveg minden látszat szerint az egész emberiségre kíván utalni.

Horváth tanulmánya szerint „az altruista büntetés” (az antiszociális elemek megfenyítése a csoport érdekében) „veleszületett képessége és vágya” minden embernek, ami maga után vonja, hogy az „igazságos büntetést” szemlélve örömet érzünk – még akkor is, ha az egy fikció részeként történik meg (99–100). A tézis, mely szerint ez a mechanizmus magyarázatul szolgálhat a *történetmondás* kialakulására és „univerzális elterjedésére” (101), plauzibilisnek tűnik – ám amikor a következő bekezdésekben indoklás nélkül az „irodalom” válik a mondatok alanyává, a gondolatmenet jóval bizonytalanabb talajra kerül. Horváth az irodalom funkciójával kapcsolatban nem történeti-szociológiai rekonstrukcióra vállalkozik, hanem logikai úton igyekszik meghatározni azt: premisszái a fentiekén túl, hogy az árulást „minden esetben mélyen elítéljük”, viszont a jogrendszer definíciós nehézségek miatt nem képes azt megtorolni; így érkezik el ahhoz a konklúzióhoz, hogy

a kiegyensúlyozatlan viszony az intézményes jogrendszer és a személyes moralitás között az irodalmat az árulás megítélésében és társadalmi feldolgozásában fontos feladattal ruházza fel: amit a társadalom jogi intézményei nem büntetnek meg, holott személyes érzelmeink megtorlásra sarkallnának minket, az a poétikai igazságszolgáltatás által nyeri el büntetését. (101–102.)

E mondat egyértelműen azt sugallja, hogy a társadalomban teljes egyetértés uralkodik azzal kapcsolatban, mire és hogyan kell használni az irodalmat – azt viszont a tanulmány tisztázatlanul hagyja, miféle intézmények biztosítják e használat közegét; vagy hogy milyen státuszt tulajdonít az ezzel kapcsolatos alternatív elképzeléseknek (amelyek nem is kerülnek említésre).

A dolgozat szemléletmódjának reduktivitása még látványosabbá válik annak olvasáselméleti témájú szakaszaiban, ahol ilyen megállapításokat olvashatunk:

Az olvasó általában nem semleges viszonyul az ábrázolt szereplőkhöz, ezért jellemzően nem mérlegelés és racionális megfontolás alapján ítéli cselekedeteiket jónak vagy rossznak. [...] Irodalmi elbeszélő szövegek olvasásakor tehát jellemzően az intuitív rendszer működése a meghatározó, az olvasó erkölcsi ítéleteit gyorsan, automatikusan, erőfeszítés nélkül és érzelmi alapon hozza meg. (104.)

Ez „az olvasó” ismerős lehet a kötet korábban tárgyalt tanulmányaiból, ahol a romantikus gyökerű művészetfelfogást affirmáló, differenciált értelmezésre képes, szoros olvasást gyakorló stb. befogadó (kritikára vagy képzésre szoruló) *másik*ként bukkant fel. Horváth írásának látóterén azonban kívül esik a kérdés, hogyan válik egy olvasó ilyené vagy olyanná, és főként hogy azoknak milyenné lenne *érdemes* válniuk (és miért); ezt a végső soron politikai kérdésfelvetést egy statisztikai jellegű megállapítás zárja rövidre:

Vannak olvasók, akik a számukra intellektuálisan megterhelő szöveget inkább félreteszik, mert esztétikai élményeik által kikapcsolódnak és szórakozni vágyanak. Mary B. Oliver és Arthur A. Raney kutatásai szerint az olvasók (és nézők) többségét ilyen típusú hedonista élvezet motiválja, és csak másodlagos célként jelenik meg a racionális megismerésre és értékelésre irányuló vágy. (106.)

Az olvasási praxisok kérdésének elhanyagolása, mint már az előző idézet is mutatja, ezúttal is a szöveg cselekvőképességének felértékelését vonja maga után: Horváth érvelése szerint az olvasót bizonyos poétikai megoldások (önreflexió, „paradox és lehetetlen világok” ábrázolása) készíthetik „tudatos átgondolásra” (106) – aki vagy ezt a szövegbe kódolt programot hajtja végre, vagy eldobja a könyvet, ha hedonista beállítottságú. Szöveg és olvasó interakciójának bonyolultabb esetei (például egy dekonstrukciós iskolázottságú értelmező, aki a látszatra legtranszparensőbb művet is hosszas „tudatos átgondolásnak” veti alá, és képes benne felfedezni az „önreflexió” és paradoxitás nyomait) nem látszanak lehetőségként feltűnni.

Mindez azután a Schnitzler-novella értelmezését is meghatározza, amelyben szintén egy közelebről meg nem határozott, általános alanyként tételezett „az olvasó” és egy egyértelmű jelentésű, a befogadó reakcióit ellentmondásmentesen determináló szöveg jutnak főszerephez: az elemzés szerint *A halottak nem beszélnek* főhősének, Emmának magatartásával „az olvasó nem tud azonosulni, hiszen igazságérzetét mélyen sérti az erkölcsi parancs követésének tudatos elutasítása”; a novella pedig „egyedül a szégyen és bűntudat diskurzusát kínálja, és ezzel egyértelmű ítéletet sugall az olvasó számára.” (115.) Az elemzés le is szögezi, hogy Schnitzler novellái „az igazságszolgáltatás tekintetében nem sok teret hagynak az individuális megítélésnek” (116) – számomra azonban igencsak kétségesnek tűnik, hogy e szövegek (vagy bármely másik) valóban képesek lennének elejét venni a rekontextualizációnak, illetve a többé vagy kevésbé radikális újraértelmezési kísérleteknek (amelyekre az irodalomtudományos mező működésénél fogva lehet is számítani időről időre): aligha kell nagyon hosszan gondolkodnunk, hogy felderengjenek előttünk egy olyan feminista vagy kapitalizmuskritikus vagy nietzscheánus interpretáció körvonalai, amelynek sarokköve *nem* a „saját sorsát könnyíteni” (114) próbáló Emma morális elítélése; vagy egy olyan, amelyik ironikusnak, allegorikusnak, szimptomatikusnak tekinti e novellát. Az állítás, amely szerint Schnitzler elemzett novellája semmi mást nem csinál, mint beteljesíti az árulás büntetésének „az ember őstörténetétől fogva” (117) jelen

lévő vágyát, végeredményben azon az érven nyugszik, hogy Schnitzler hasonló narratívái „rendre a főszereplő büntetésével zárul[nak]” (116) – vagyis a Szerző mint legitimációs alap megidézésén, amiről Barthes óta nyilvánvaló lehet, hogy nem feltétlenül ártatlan megoldás; és mindenesetre nem mond semmit arról, nem lehet-e/érdemes-e esetleg azokat a műveket is látszólagos szálirányukkal szemben olvasni.

A tanulmány tehát – evolúcióelméleti előfeltevései folyamánaképpen nem tételezve érdemi különbséget az ősi és a mai olvasók között – gyakorlatilag hatályon kívül helyezi a szépirodalom és az irodalomtudomány alrendszerének kikülönülését, amely nyílt, állandó újratárgyalásra szoruló kérdéssé tette az irodalom mibenlétét és funkcióját. (Sokatmondó, hogy bár Horváth futólag utal rá, hogy Schnitzlerrel elmentésben Musil „relativálja a bűnt” [117], ennek evolúciós okokra visszavezetése elmarad.) És hasonlóképpen irrelevánsnak mutatja végső soron mindazon vitákat és dilemmákat, amelyeket a morálfilozófia története során létre segített: „Egyes evolúciós elméletek szerint a morális rend eredetileg a kölcsönös segítségnyújtást jelentette [...] könnyen belátható, hogy a csoportot eláruló tag büntetése az ember alapvető igénye” (101) – az etika azonban alighanem éppen ott kezdődik, ahol felvethetővé válnak olyan kérdések, mint hogy a csoport, amelybe beleszülettünk, valóban értéket hordoz-e, hogy hol húzódnak a releváns csoporthatárok (hogy érték- vagy érdekkonfliktus esetén egy család, egy nemzet, egy osztály, az emberiség vagy az ökoszisztéma tagjának tekintjük-e magunkat inkább, vagy esetleg az önzés érényében hiszünk), hogy büntetés helyett nem helyesebb reakció-e a másik orcánkat is odafordítani, és így tovább. A triviálisnak feltüntetett állítás, mely szerint „az árulást minden esetben mélyen elítéljük” (mindannyian, említésre érdemes kivétel nélkül) ebből a perspektívából kísérletnek tűnhet csírájában elfojtani egy potenciális vitát – hiszen elképzelhetetlen-e, hogy valaki például arról legyen meggyőződve, hogy az emberi élet célja az önkiteljesítés, és inkább a büntetés jelent árulást *önmagunkkal szemben*? Még inkább szembeötlő a törekvés a politika és az etika szférájának zárójelbe tételére Bereczkei Tamás tanulmányában: bár jelzi, hogy az „erkölcsi szabályozás” „összetett rendszer”, amelynek kölcsönhatásban álló alkotóelemei a „gének, agyi működések, családi nevelés, társadalmi elvárások és normák” (42), végeredményben mégis azonosíthatónak véli az erkölcsöt a proszociális, a csoport együttműködését szolgáló hajlamokkal és viselkedéssel – és nem vet számot az így értelmezett erkölcs potenciális immoralitásával. Ezzel kapcsolatban elég talán olyasféle banális etikai kérdésre utalni, mint hogy helyes-e a háború (amelynek során evolúciós előnyt jelent „az együttműködés és a szolidaritás” [43]), feloldható-e vajon az emberiség egymással küzdő csoportokra széttördeltsége, vállalható-e az a politikai álláspont, amely a büntető altruizmusra, az ingyeneélők szankcionálандóságára hivatkozva leépíti a segregációt stb.

A kötet Horváth Márta és Szabó Judit által jegyzett szerkesztői bevezetőjében a fentebb bemutatott szemléletmód számos eleme megjelenik. A mondatok alanya jellemzően itt is az általában vett „a befogadó”, „az olvasó” (pl. 19) vagy egy nem konkretizált többes szám első személy, akiről apodiktikus stílusban tudhatunk meg



olyasmiket, mint hogy „nem akarjuk a világot olyan szemszögből látni, melyet nem érzünk a sajátunkénak.” (20.) Itt is visszatér az állítás, hogy „olvasók nagy része [...] esztétikai élményei által kikapcsolódnak és szórakozni vágyik”, és itt sem merül fel, hogy „a tudatos mérlegelésre való hajlandóság” esetleg nem csupán véletlenszerűnek tűnő „egyéni eltéréseket [...] mutat” (18), hanem társadalmilag-intézményesen is meghatározott és alakítható. Az irodalom és az általában vett, az őstörténetig visszavezethető történetmondás itt is egymás szinonimáiként jelennek meg. És ez a szöveg is az evolúciósan kondicionált „veleszületett igény”-ekre (17) koncentrálnak (például a rosszak megbüntetése kapcsán), és nemigen tulajdonít jelentőséget mindannak, amit a legegyszerűbben talán kultúrának lehetne nevezni. Ennek ilyesfajta ignorálását, mint korábban utaltam rá, politikailag sem gondolom következmények nélkülinek (és tulajdonképpen veszélytelennek), amennyiben a természettudományos érvelésmód tekintélyére támaszkodva, valamely vitapozícióban az objektív igazság auráját kölcsönözve mutat lezártnak vagy ellentmondásmentesen lezárhatónak sokszor érzékeny etikai-szociális dilemmákat. Ám ezen aspektust figyelmen kívül hagyva, pusztán a tudományos teljesítőképesség és a saját vállalások szempontjából sem tűnik számomra problémátlan ez az attitűd, hiszen éppen azt látszik lehetlenné tenni, hogy a kultúra jelenségei a maguk összetettségében vonatkozásba hozhatók legyenek mindazzal, amit az emberről mint biológiai lényről, az evolúció termékéről megtudni lehetséges – ami a másik irányból is elkerülhetővé tenné az egyoldalúságot, amit bemutatkozásában egyébként némi joggal ró fel a biologikumot gyakran negligáló szellemtudományoknak a konferenciát és a kötetet létrehívó Kognitív Poétika Kutatócsoport.

A kutatócsoport két további tagjának tanulmányai véleményem szerint szintén jól demonstrálják e projekt erősségeit és gyengeségeit: a bevezetőhöz és Horváth Márta fejezetéhez hasonlóan ezek is ritkán látható jártasságról tesznek tanúbizonyságot témájuk recens nemzetközi szakirodalmában, ugyanakkor szemléletmódjuk mintha megakadályozná, hogy voltaképpen tárgyukkal igazán termékeny kapcsolatot alakítsanak ki. Szabó Judit *Morális ítéletek fikcionális kontextusban (Morális dilemma Jórgosz Lánthimosz Egy szent szarvas meggyilkolása című filmjében)* című tanulmánya hatalmas elméleti apparátust mozgósít a tragikus alku jelenségét leírandó és kontextualizálandó, az alcímben feltüntetett mű elemzésének azonban írásának nagyjából egyhatodát szenteli csupán – ezen elemzés központi állítása pedig az, hogy Lánthimosz filmje „demonstrálja azt a közhelyet, hogy a legmegátalkodottabb bűnös is felmenthető, ha megértjük azokat a kényszerítő körülményeket, amelyek bűne elkövetésére sarkallták.” (64–65.) A modern értelemben vett művészet megszületése óta persze az olyan alkotásokat, amelyek teljesítménye kimerül egy közhely szemléltetésében, nemigen szokás eminens műalkotásnak tekinteni – ez a szempont azonban a tanulmányban nem kerül szóba; éppen egy ilyen film kiválasztása mindazonáltal nem látszik függetlennek a bevezetőben is tetten érhető tendenciától: művészi és nem művészi narratívák utóbbi irányába történő nivellálásától. Ugyanakkor viszont az a gyanú sem látszik indokolatlannak, hogy a Lánthimosz-mű jelen-

tése komplexebbnek is tűnhetne egy olyan interpretáció nyomán, amely bátrabban válogat a filmtudomány eszköztárából, és valóban erre a konkrét alkotásra és annak egyeditő vonásaira kíváncsi, nem pedig egy attól függetlenül kidolgozott tézishez keres illusztrációt; a film egyéb olvasataira a dolgozat nem hivatkozik.

Simon Gábor „*Én, a gonosz*” (*Az együttműködő kommunikáció hatása a morális ítéletre*) című tanulmánya pedig egy kérdőíves kutatás eredményeit dolgozza fel igen alaposan – arra keresve a választ, befolyásolja-e a szereplő és tette megítélését az igei személyek megváltoztatása egy-egy bűnös cselekedetet bemutató szövegfragmentumban, többek között Németh László és Péterfy Gergely regényeinek részleteiben. Az irodalom azonban ebben a dolgozatban sem modern értelemben vett irodalomként funkcionál: az, hogy a felhasznált művek közül kettő a művészeti intézményrendszer része, egy pedig nem, irrelevánsnak mutatkozik a gondolatmenet szempontjából, és előbbieket nem is szingularitásukban megértendő műalkotásként, hanem pusztán egy adott témát reprezentáló, szabadon transzformálható szövegdarabként kapnak szerepet. A tanulmány egy ponton meg is indokolja, miért tekinti illuzórikusnak a „szépirodalmat” leválasztó határt: egyrészt mert „egyazon megismerő apparátust működtetünk” a fikció és a valóság közegében, másrészt mert nem „tétélezhetünk alapvető különbséget [...] a hétköznapi és a szépirodalom nyelvhasználata között”. (75.) Az, hogy a különbséget a szövegekhez kapcsolódó gyakorlatok és intézmények szintjén lenne érdemes keresni, és létrejöttét történetiségében lehetne vizsgálni, ezúttal sem merül fel. A kulturális szint ignorálásának ez az újabb esete pedig megnyitja az utat a kérdőív 28 kitöltőjének homogenizálása és statisztikai adatként kezelése, illetve a reprezentativitás kérdésének elmellőzhetősége felé: mindannyian egyszerűen „az olvasó”, „a befogadó” (76) képviselői lesznek – függetlenül társadalmi státuszuktól, foglalkozásuktól, iskolázottságuktól, irodalmi és művészetelméleti tájékozottságuktól (amely tényezőkre a kérdőív nem is kérdezett rá) és koruktól, nemüktől, lakóhelyük típusától (amely tényezőkre a kérdőív rákérdezett, de amelyekkel a dolgozat ennek ellenére sem foglalkozik [79]). A fentebb elmondottak értelmében azonban én az olyan, a tanulmányban alapvető fontosságú kérdéseket, mint hogy valaki intuitíve, azonosulva vagy racionalizálva értelmez egy szöveget, aligha gondolnám függetlennek például attól, mennyire volt/van az illető kitéve annak az irodalomoktatási intézményrendszernek, amely általában utóbbira igyekszik ránevelni résztvevőit; és mennyire annak a másiknak, amely a piac működési elveitől nem függetlenül gyors, extenzív és éncentrikus befogadást facilitál – ami természetesen nem jelenti annak feltételezését, hogy (evolúciós vagy egyéb értelemben) *tabula rasaként* leírható alanyok kerülnének interakcióba bármely intézménnyel; vagy hogy ne lenne érdemes megpróbálni ezen intézmények létrejöttére és működésére evolúciós szempontokat is mérlegelő magyarázatot adni.

Az intézményesség szférájának figyelmen kívül hagyására persze korántsem a kognitív poétika hajlamos csupán, mint azt ez a kötet is demonstrálja. Pavlovits Tamás tanulmánya (*A gonosz transzcendenciája. Határtapasztalat Primo Levi és Zsolt Béla regényeiben*) például a fenomenológia hagyományára építkezve használ általa-

nos jelentésű többes szám első személyű szóalakokat („[Az extrém gonosz] túlmegy minden határon, minden elképzelésen, minden fogalmon, azaz transzcendálja megértésünket.” [182]; „a szentséggel kapcsolatban soha nem érezzük, hogy az azt megnyilvánító eseménynek nincsen helye a létező dolgok világában” [188]), amellel érvelve, hogy bizonyos tapasztalatok szükségszerűen felfoghatatlanok: olyannyira nem helyezhetők el a horizontunkon, hogy ez a horizont összeomlik tőlük. Érzésem szerint azonban a dolgozat kissé túl sebesen tekint el azon praxisoktól, amelyek éppen az intuitíve talán valóban megmagyarázhatatlannak tűnő jelenségek racionalizálását szolgálják, és potenciálisan az egyéneknek is eszközöket biztosítanak a racionalizáláshoz; Pavlovits csak megrendüléstapasztalatokat illusztrálandó használ fel részleteket irodalmi művekből, de mint néhány oldallal később, Kálmán C. György tanulmányából (*Együttérés, rettegés, elbeszélés. Zoltán Gábor Orgiájának eszközei*) kiderülhet, az irodalom ilyesféle radikális magyarázatkereső projekteknek is kerete lehet. És felvethetőnek gondolom, hogy a befogadás, a használat, a gyakorlatok szempontja termékenyen egészíthetné ki Kovács Edit („*A szépprózának legitimálnia kell magát minden egyes oldalon*”. *W. G. Sebald, a moralista olvasatai*) és Tarnay László (*Etikai tudat és ábrázolás*) gondolatmenetét is – hiszen mintha mindketten arra alapoznák érvelésüket, hogy egy mű etikai hatása (amely kifejezés alatt persze nem egészen ugyanazt értik) egyértelműen levezethető annak formai tulajdonságaiból; ennek kapcsán is arra utalnék, hogy egy laikus és egy professzionális, egy szálirány szerint és egy annak ellenében értelmező, egy türelmetlenül-felületesen és egy szorosán olvasó befogadó bizonyos értelemben nem ugyanazzal a művel szembesül. Ennek a szempontnak az integrálása talán segíthetne elérni azon célokat, amelyek felé ez a – mint amellel érvelni próbáltam – nem problémátlan, de (nem utolsósorban belső feszültségei miatt) igen izgalmas és tanulságos kötet törekszik: a diszciplínaris vakfoltok betöltését és a különböző diszciplínákat elválasztó törésvonalak áthidalását.

## ÉRTELMEZÉS MINT VILÁGNÉZET

– HAVASRÉTI József. *Ráolvasás: Tanulmányok, kritikák*. Pécs: Kronosz Könyvkiadó, 2022, 312 lap –

MELHARDT GERGŐ

Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola  
doktorandusz

Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia  
szerkesztő

melhardt.gergo@gmail.com

ORCID 0009 0006 7068 506X

■ A filológus mindig magáról is ír, legalább egy kicsit, amikor tárgyával foglalkozik. Havasréti József *Ráolvasás* című kötetének utolsó mondata szerint „a szerző saját magát is kritikával és öniróniával szemléli írásaiban, közszemlére állítva valamikori elfogultságait, balfogásait, vagy éppen naivitását.” (300.) A Radnóti Sándor memoár-kötetével kapcsolatban megfogalmazott gondolat ars poeticaként vonatkoztatható Havasréti könyvére, annak tartalmára, felépítésére, szövegeinek írásmódjára és az azokból kiolvasható történelmi, filológusi, kritikusi észjárásra is.

A két neoavantgárd és underground kultúrával foglalkozó kötete, Szerb Antal-monográfiája, tudományos írástechnikai bevezetője és három regénye után (pontosabban harmadik regényével egyidőben) tanulmány- és kritikagyűjteménnyel jelentkező Havasréti érdeklődésének szerteágazó voltát talán az iménti felsorolásnál is jobban bizonyítja a *Ráolvasás* tartalomjegyzéke: Adytól Kerényi Károlyon és Allen Ginsbergen át Hajas Tiborig, György Péterig és Réz Pálig terjed a vizsgált szerzők sora. Az anyag méretre sem csekély: tizenkét tanulmány és négy recenzió szerepel az 1995 és 2022 közötti időszakból háromszáz oldalon.

A *Tanulmányok* című fejezet az egyes írások tárgya szerinti kronologikus rendben halad, és nagyjából négy egységre tagolható: a két Adyval foglalkozó írás nyomában a két világháború közötti időszak három irodalmi kuriozitásáról szóló szövegek szerepelnek, majd két pécsi kötődésű tudománytörténeti tanulmányt olvashatunk, amelyeket a Kádár-korszak értelmiségtörténetét tárgyaló dolgozatok követnek.

A kötetet nyitó tanulmány Csepella Olivér *Nyugat + Zombik* című képregényének Ady-képét értelmezi, bemutatva, hogy a mű nagyrészt középiskolás fokú közhelyeken gondolkodó *Nyugat*-ábrázolása mely pontokon billen ki egyénibb interpretációk felé. Ezt követi a kötet legrégebbi szövege, az Ady „profetikus költészetének kritikai megítéléséről” szóló tanulmány, amelynek – mint a bevezetőből kiderül, jelentősen rövidített – közlése mutatja meg a leginkább, milyen is, amikor „a szerző [...] köz-

szemlére állít[ja] valamikori elfogultságait, balfogásait, vagy éppen naivitását.” Hiszen, noha e korai tanulmány se naivnak, se balfogásnak nem nevezhető, mégis jelentős kontrasztban áll a többi szöveggel. Az Ady költészetének egy vonására felhúzott recepciótörténeti kutatás és az arra alapozott eszmefuttatás irálya a kötet kontextusában igencsak óvatosnak, olykor iskolásnak hat: alig van nyoma annak a polemikus, önkritikus, a személyes érdeklődést véka alá nem rejtő nyelvnek, amely a kötet összes többi írásának megkülönböztető sajátossága és legnagyobb erénye. A sokoldalú tájékozódást, az elsöre váratlannak ható értelmezési tartományok mozgatását azonban már ez az Ady-tanulmány is példázza, amikor az irodalomtörténeti kutatásban a szűken értett irodalomtudomány mellett nagy argumentációs súllyal kerülnek elő egymást kiegészítve etnológiai, pszichológiai, eszmetörténeti és ideológiai-kritikai megközelítések.

Az Ady-blokkot három kuriózumszamba menő szerző és szöveg vizsgálata követi: Szilágyi Géza, Kacziány Géza és Fábíán Gyula műveiről aligha állítható, hogy akár szűk körben is ismertek lennének. Havasréti megközelítése viszont nyomokban sem tartalmaz, akár az „újraolvasás” metaforájával illelhető antikváriusi, leporoló gesztusokat. Az elemzésre kiválasztott szövegek és életművek a legkevésbé sem esztétikai szempontból érdemesek figyelmére: nem a műalkotások nyelv- és világteremtő gesztusait kutatja bennük; és nem is azt, hogy miért hullottak ki a kulturális emlékezetből. Hanem azt, hogy ezek a csodabogárművek miért és miféle kulturális kontextusban jöhettek létre épp akkor, épp ott, épp így. Havasréti megközelítése tehát – a két Ady-írást leszámítva – mindig a beleérző antropológuséhoz hasonló. A történeti szituációk nagy szellemi apparátust mozgató, értelmező, kritikai igényű rekonstrukciójában pedig a kuriózum már nem is annyira látszik kuriózumnak, sokkal inkább az válik kérdésessé a tanulmányok elolvasása után, hogy vajon miért is nem tudtam én eddig erről a dolgról, ha pedig ennyire érdekes.

A *Vitustánc. A „társadalmi fiziognómia” és a szexualitás kérdései Szilágyi Géza írásaiban* című tanulmányból „a pszichoanalízis iránt érdeklődő legelső magyar írók” egyikét ismerhetjük meg: Havasréti együtt tárgyalja a *Nyugat* közegének periferiáján alkotó Szilágyi elméleti, publicisztikai és szépírói műveit, a szövegek megalkotottságának vizsgálata mögött a perverziók és mentális betegségek pszichiátriájának szakirodalmát is mozgatva. A *Jézus összes. Kacziány Géza Jézus összes költeményei című kiadványa kapcsán* című tanulmány (mely cím utolsó szava igazán elhagyható lett volna) egy különös evangéliumparafrazist hoz fel a múlt kútjából, és ahogy egyre többet megtudunk belőle Kacziány Gézáról, úgy bizonytalanodunk el lépésről lépésre, hogy ez az ember politikai kalandor, tehetséges stilszta, netán tudós volt-e vagy mezei futóbolond. Havasréti nem foglal állást. A Fábíán Gyula *Különös háború* című ifjúsági regényéről szóló *Patrióta hangyák, egzotikus termeszek* című írás pedig egy 1930-as évekbeli horthysta reakciós lektúr beleérző megértésére törekszik, a regény társadalomábrázolását, orientalista egzotikumképét és morális előfeltevéseit vizsgálva, kissé zavarba ejtő, memoárszerű zárlattal.

Az ezeket követő két tudománytörténeti tanulmány közül az első, A „Táj” és a „Szellem” Kerényi Károly pécsi éveivel (1934–1940) foglakozik, így egyetem- és helytörténeti vonatkozása is jelentős. A megjelent írások, levelezések és levéltári anyagok felkutatásával és kontextusba állításával, narratívába szervezésével Havasréti egyrészt érzékenyen mutat rá a magyar glóbusz e jobb sorsra termett, és jobb sorsát emigrációban megtalált iskolateremtő tudósa karrierválasztásainak összetettségére, tudománypolitikai lépéseinek elvi jellegére és értelmiségi szereplehetőségeinek változásaira, másrészt feltárja a dunántúli regionális hely- és kultúrtörténeti gondolkodás egy igen jelentős, a népi szociográfiához is kapcsolódó irányának, a *pannonizmus*nak a kialakulását és recepcióját. A Thienemann Tivadar és Marót Károly irodalomelméleti nézeteit ütköztető (furcsa című) *Mediális paradigmák*, a Kerényi-tanulmánnyal ellentétben, nem filológiai, hanem eszme- vagy tudománytörténeti rekonstrukciókkal él, amikor a két tudós felfogásának – elsősorban a hagyomány és a médiumok kérdéseire vonatkozó elképzeléseiknek – filozófiai hátterét, kulturális kontextusát tárgyalja.

A Kádár-kor irodalom- és társadalomtörténetét esettanulmányokon keresztül megközelítő blokk első írása, az „Allen Ginsberg és nagy családja...” az amerikai beatirodalom magyarországi recepciójával foglalkozik. Ginsberg magyarországi alkotókhoz fűződő (sporadikus) kapcsolatainak feltárásán túl a folyóirat- és kötetpublikációkat, azok megjelenési körülményeit és a beatköltészeti irányzat ma már olykor megmosolyogtató egykori fogadtatását tárgyalja kimerítően, valamint – és ezek a részek a beatirodalom iránt nem elkötelezett olvasó számára a legizgalmasabbak – kitér az irányzat Juhász Ferenc, Orbán Ottó és Eörsi István költészetére gyakorolt hatására is. A *korai Kádár-korszak irodalmi pszichonautái* című dolgozat Abody Béla, Nemes Nagy Ágnes és Juhász Ferenc szereplését vizsgálja az 1956–59 között folytatott pszichiátriai kísérletekben, ahol a szerzőket különböző tudatmódosítókkal (köztük LSD-vel) látták el, az államszocializmus ma nehezen elképzelhető, a humanista szocializmusból eredő vállalkozásának részeként, mondván, az írók imaginációja egyébként is eltér az „átlagemberétől”, tehát az ő tanúságuk a pszichedelikus tripről közelebb viheti a tudományt e szerek hatásának megismeréséhez, így mentális betegségekkel küzdők ezreinek gyógyulásához. Nem drogos bulikat kell azonban elképzelnünk Havasréti rekonstrukciója szerint, hanem kiábrándító jeleneteket, csalódott és macskajajos írókat – a kísérleteket a forradalom utáni újrendezés során a hatalom be is szüntette. A „Hosszú sötétség, rövid felvillanás” nem ehhez fogható különös eseményekről, hanem egy igazán határsértő szövegről szól: Hajas Tibor *Szövegkápázat (Sidpa Bardo)* című írásának értelmezési lehetőségeit villantja fel, a többi tanulmányhoz képest talán kisebb heurisztikus élményt közvetítve. A Baka István *A kisfiú és a vámpírok* című kisregényét elemző dolgozat – a Fábíán Gyula-regényről szólóhoz hasonló módon – az irodalmi mű társadalomképét veszi szemügyre: a vámpírirodalom kliséit innovatívan kimozdító szöveg ideológiakritikai elemzéséből nemcsak a Baka-mű jelentésrétegei bomlanak ki, hanem erős értékelő gesztusok is, amelyek egyébként abszolút helyénvalónak látszanak. Ezt követi a kötet

leginkább problematikus írása: a Szerdahelyi István neoavantgárdról alkotott véleményét tárgyaló tanulmányból az alázatos filológusi-kritikusi attitűdön léptenyomon átűt Havasréti személyes ítélete, a máskor sokoldalú megközelítésre törekvő értelmezői habitus itt bántóan egyoldalú retorikát használ, ami még akkor is zavaró, ha egyébként igaza látszik lenni, mint például az ilyen helyeken: „következtesen fitogtatott negatív személyiségvonásai (önteltség, önimádat, durva modor, szexista közönségesség) eleve nem tették népszerűvé, jellemző, hogy e tekintetben még hívei se tudtak semmi jót mondani róla.” (232) – nos, ez így egy kicsit sok: a szóhasználat túlzásait leszámítva még maga az állítás sem fér bele a szerző többi írásában érvényesített szakmai keretek közé. Világos ugyanis, hogy a tanulmány tékje nem ez, hanem olyan kérdések, mint a denunciatív kritika működése, vagy hogy hogyan alakult át a világnézeti alapú tudományosság és kritika 1990 után.

A kötet második egységében négy kritika szerepel, amelyek az előszó szerint mind az „értelmiségtörténet” diszciplínájával érintkeznek – a kifejezést Havasréti idézőjelek között használja, talán túlzott óvatosságból távolítva el magától ezt a címkét. Pedig ezek az írások valóban értelmiségtörténetiek.

Az első kritika György Péter *Apám helyett* című könyvének grandiózus, az életmű alakulásának alapos ismeretéről tanúskodó értelmezése, amely a könyvet három szempontból vizsgálja: társadalomtörténeti, kultúraelméleti és életrajzi olvasatok szerint. A recenzió az *Apám helyett* gondolatmeneteit nem rekapitulálja, hanem továbbgondolja, alázattal és tisztelettel, miközben esetleges bírálatait is megfogalmazza. Havasréti György Péter iránti elköteleződését szakmai érdeklődési köreik hasonlósága is magyarázza: nemcsak az államszocializmus populáris kultúrája és a kánonból kihullott vagy oda be sosem került alkotók érdeklík mindkettejüket, de az is jellemző rájuk, hogy a vizsgált kulturális termékeket és szereplőket mindketten képesek úgy vizsgálni, mintha a kánon nem is létezne vagy nem is volna fontos. Ami György Péter bizonyos írásaiban a posztmodern gondolkodás felszabadító prezentizmusával magyarázható, az ugyanakkor Havasrétinél mindig kiegészül a történeti dimenzióval, az értelmező saját pozíciója történetiségének tudatosításával is.

A Király István *Naplójáról* szóló recenzió kevésbé szövegközeli, mint a György Péter-kritika; persze a mindennapiságokat görcsösen rögzítő napló értelmezése más eljárásokat is igényel, mint egy poétikus esszéregényé. Figyelemre méltó, hogy Király írását és egész működését Havasréti egyszerre teszi mérlegre politikátörténeti, tudománytörténeti, poétikai és pszichológiai szempontból. Ezek összefüggéseire világít rá például a következő axiomatikus kijelentés: „Szeretném kijelenteni, hogy Király István egyáltalán nem volt jelentéktelen irodalomtörténész. [...] számára az irodalomtörténet nemcsak filológia és műértelmezés volt, hanem világnézeti állásfoglalás.” (267.) A recenzió érzékletesen rekonstruálja és – ami még fontosabb – tudománytörténetileg is kontextualizálja Király gondolkodásmódját, tudósi habitusát és lelki alkatát.

A Réz Pál és Radnóti Sándor memoárjainak szentelt rövidebb recenziók zárják a kötetet. Közös bennük, hogy ezek a szövegek is történeti és ideológiakritikai szem-

pontokat érvényesítenek a szövegek állításainak és stílusának érzékeny elemzése mellett, ugyanakkor éles vonalakkal fel is rajzolják a két filosz-értelmiségi portréját (a Réz-kritika címe *A filosz*, a Radnótié *Értelmiségiek*).

Végül a könyv címéről. Mellékes szójáték, hogy a *Ráolvasás* a műalkotások önkényes értelmezését is jelentheti, a fontos az, hogy a szerző az egy szöveg rituális ismétlésével véghezvitt mágikus gyógyítást jelentő kifejezést állította könyve élére. Az írások összességéből nemcsak az olvasható ki nagy bizonyossággal, hogy Havasréti számára „az irodalomtörténet nemcsak filológia és műértelmezés, hanem világnézeti állásfoglalás”, hanem az is, hogy ez az állásfoglalás, bármennyire is politikai, nem muszáj, hogy materialista alapokon álljon. A spekulatív, mágikus vagy éppen misztikus gondolkodás és alkotás felé nyitott filológiának ebben az értelemben lehet gyakorlati jelentősége, valódi gyógyító hatása. A könyv szándéka szerintem ez.





