

L. évfolyam 2024/1

Ár: 1400 Ft

LITERATURA

„Az irodalmi establishment folyóirataitól való eltérés önmagában is üzenetnek számított, a lapszámokról az *autonómiaigény* és az *erőforráshiány* jegyei egyaránt leolvashatók voltak.”
Havasréti József

„Ezek mögött a műhelyek mögött vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon kevésbé állt valamilyen intézmény, és abban az értelemben is kísérletieknek tekinthetők, hogy a próbafolyamatok és előadások közzéi üzemességének a gyakorlatával is szembe mentek.”
Porogi Dorka

„A *Magyar Műhely*hez hasonlóan az *Arkánium* is egyik fontos céljaként jelölte meg a nemzeti irodalom kereteinek és tabuinak felszámolását, ugyanakkor azt az avantgárd egy tágabb, az új érzékenység és a posztmodern koncepciója felé nyitott értelmezésén keresztül kívánta megvalósítani.”
Fenyő Dániel

„Egyes hangsúlyok az önéletírás különböző kiadásában is megváltoztak, ugyanis Faludy mindig az aktuális közönség ingerküszöbét és igényeit figyelembe véve formálta meg (és újra) az élettörténetét.”
Kisantal Tamás

„A *veinhageni rózsabokrok* detektívtörténetnek, és én úgy vélem, hogy egyáltalán történetnek se nevezhető. Olyan novella, amely a megszokott műfaji elemeket a leghatékonyabban használva mindvégig fenntartja az érdeklődést anélkül, hogy történetté állna össze.”
Fancsali Róbert

A HUN-REN BÖLCSESZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

HUN
REN



BÖLCSESZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET

LITERATURA ■ L. évfolyam 2024/1

Havasréti József
Porogi Dorka
Fenyő Dániel
Kisantal Tamás
Fancsali Róbert
Görözdi Judit
Boka László
Sasvári Anna

Underground

2024

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbetűző 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:
Beveczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsecs Katalin

Angol nyelvi lektor:
Jessie Labov

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

A 2024-es évfolyam megjelentetését

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Nemzeti
Kulturális
Alap

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



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 és borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

L. évfolyam 2024/1.

Műhely – Underground

HAVASRÉTI József

„Független” bölcsészlapok Pécsen a nyolcvanas évek
második felében 3

POROGI Dorka

„Gyönyörű előadást képzelek”
– A nyolcvanas évek magyarországi underground
színházának három kísérlete a színészi munka
szempontjából – 16

FENYŐ Dániel

A neoavangárd mint irodalmi hagyomány alakulása
– A *Magyar Műhely* és az *Arkánium* helyzete a nyolcvanas
években – 29

Tanulmány

KISANTAL Tamás

„...nemcsak én írom e verset, én is vagyok a kézirat”
– Identitás és történelemkép Faludy György műveiben – 50

FANCSALI Róbert

„Itt valaki nagyon jól mesél”
– A harmincéves *A veinhageni rózsabokrok* kötetéről – 67

Szemle

GÖRÖZDI Judit

Mészöly-helyzet ma
– BAZSÁNYI Sándor. *M: Melléjegyzések Mészöly Miklós
Megbocsátásához (és az újabb magyar epika
legendáriumához)*. Budapest: Kortárs Kiadó, 2023 – 84

BOKA László

Festschrift helyett posztumusz válogatás
– JENEY Éva. *A megosztó és megosztható múlt*.
Szerkesztette FILEP Tamás Gusztáv és JÓZAN Ildikó.
Kolozsvár: Kriterion Kiadó, 2023 – 89

SASVÁRI Anna

Fordítástudomány mindenkinek

– NÁDASDY Ádám. *A csökkenő költőiség: Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról.*

Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2021 –

Műhely – Underground

„FÜGGETLEN” BÖLCSÉSZLAPOK PÉCSÉN A NYOLCVANAS ÉVEK MÁSODIK FELÉBEN*

HAVASRÉTI JÓZSEF

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék
egyetemi docens

havasreti.jozsef@gmail.com

[ORCID 0009 0002 6357 6616](https://orcid.org/0009-0002-6357-6616)

Independent University Journals in Pécs in the Second Half of the 1980s

In the culture of the eighties, the university press represented a particular transition between the first and second public spheres, between the legal press and samizdat. The periodicals, edited by autonomous groups of university students, formed a specific register of the alternative culture of the time, dealing with cultural and literary phenomena that were mostly outside the scope of the official cultural press.

Keywords: alternative public sphere, student journals, samizdat

* A „Sapkát viselnek – A nyolcvanas évek underground kultúrája” konferencián (2023. április 28.) elhangzott előadásom írott változata. Megírásához adatokkal, információkkal, archív kiadványok rendelkezésre bocsátásával segítséget nyújtott Arató Ferenc, Bán András, Bernáth Gábor, Böszörményi István, Dorn Kriszta, Farkas Zsolt, Horváth Iván, Jankovits László, Kovács Gábor Gáborján, Mekis D. János, Méhes Károly, P. Müller Péter, Szécsényi Endre, Takáts József, V. Horváth Károly; valamint Gutai Csilla és Lengvári István (PTE Egyetemi Levéltár).

■ 1. Bevezetés

A nyolcvanas évek folyóiratkultúrájában fontos szerepet töltöttek be az egyetemi, jellemzően (noha nem kivétel nélkül) bölcsészkar lapok. Elemzésem nem az egyetem és főiskolák hivatalos, az egyetemi reprezentáció feladatait, illetve az egyetemi nyilvánosság működtetésének sztereotip funkcióit ellátó lapjaira irányul (mint például Szegeden a *Szegedi Egyetem*, Pécsen az *Universitas*, Budapesten az *Egyetemi Lapok* voltak), hanem az olyasféle, kellő távlatból nézve underground, alternatív, autonóm lapkezdeményezésekre, melyek a korszak viszonyaihoz képest független módon, az akkor népszerű kifejezéssel élve „alulról szerveződtek”.¹ Ezek a lapok nem tekinthetők szamizdat kiadványoknak, de szerkesztőségi autonómiájuknak, illetve az általuk megtestesített rétegízlésnek köszönhetően olyan írásokat jelentettek meg, melyek vagy nem értek bele az első nyilvánosság által biztosított keretekbe, vagy netán provokálták is azokat. Egyes kiadványok (viszonylag folyamatos működésüknek, illetve koncepciózus szerkesztési elveiknek köszönhetően) érdemben dokumentálták a nyolcvanas években végbemenő, az értelmiséget és az egyetemi/főiskolai diákságot akkor foglalkoztató kulturális folyamatokat, más esetekben viszont egyedi jelzések maradtak, bizonyítva, hogy létezik egy szellemi-irodalmi csoportosulás, mely szeretné létrehozni saját kommunikációs csatornáit, illetve hozzá kíván járulni az általuk preferált szellemi-kulturális-irodalmi törekvések jobb hozzáférhetőségéhez.

A nyolcvanas évek második felében a hazai kulturális nyilvánosság cenzurális kötöttségei a rendszer válságának köszönhetően mindinkább fellazultak.² A tiltás és a szabad publikálás közötti átmenti szférában kaptak funkciót és jelentőséget az autonóm egyetemi lapkezdeményezések, a legalitás határain belül (vagy azokat feszegetve), de a kulturális szamizdattal tulajdonképpen párhuzamosan. Kiadóik egyetemi tanszékek, intézetek, KISZ-bizottságok voltak, de a lapgazda szervezetek csak ritkán avatkoztak bele a szerkesztők munkájába, leginkább csak a botrányosnak, tabudöntőgetőnek, politikai szempontból problematikusnak érzett közlések esetében. E folyóiratok többnyire valamely tekintélyesebb, de nyitottabb szemléletű oktató „védőernyője” alatt működtek, aki, ha kellett, elsimította a lapkészítők és a felügyeleti-fenntartói szervek közötti feszültségeket. A nyilvánosság tagolódása szempontjából e kiadványok átmeneti zónát képeztek a szamizdat és a hivatalos folyóiratszintér között. Pozíciójukat a szokásosan használt „első” (legális) és „második” (szamizdat) nyilvánosság regiszterei közötti átmenetre utalva, a „harmadik”, a „párhuzamos”, az „alternatív”, valamint a gyakran használt „köztes” nyilvánosság fogalmaival szokás

¹ Néhány példa: *Jelenlét* (ELTE), *Hóbagoly* (ELTE), *Bercsényi 28–30* (Műszaki Egyetem Építész Kar), *Harmadkor* (JATE Szeged), *Gondolat-jel* (JATE Szeged), *Határ* (KLTE Debrecen), *Metszet* (JPTE Pécs).

² Lásd Bozókai András, *Gördülő rendszerváltás: Az értelmiség politikai szerepe Magyarországon* (Budapest: L'Harmattan Kiadó – Uránia Alapítvány, 2019), 68–70.

jellemezni.³ A különféle lapkezdeményezések mellett ezt a „köztes” vagy „átmeneti” nyilvánosságot jól példázták az ELTE BTK Bölcsész Index-sorozatának kötetei.⁴ Nyitott kérdés marad, hogy a Bölcsész Index antológiák engedélyezése mennyiben szolgálta a kulturális nyilvánosság határainak bővítését, az első és a második nyilvánosság közötti szakadék áthidalását, vagy netán a képzőművészeti szamizdat szerzőinek-olvasóinak a legális csatornák felé történő terelését, netán a *Sznob International*, majd az *Aktuális Levél* helyzetének elbizonytalanítását is.⁵

Hosszan lehetne vitatkozni az épp ideillő regisztermetaforák elnevezésein, azok nagyobb pontossága, jobb használhatósága felett; itt azt szeretném kiemelni, hogy egyrészt formálisan engedélyezett, másrészt marginális elhelyezkedésüknek köszönhetően szabadabb hangot képviselő, ugyanakkor csupán rétegérdeklődésre számot tartó kiadványokról beszélünk. Első és második nyilvánosság kettőssége esetükben azért sem alkalmazható automatikusan, mert az efféle lapok egy részét áthatotta valamiféle intimitást sugalló lo-fi esztétika, a közéletiséget elutasító „privátizmus”, amely negligálta a legális és az illegális kiadványok közti különbségeket, illetve az ezzel kapcsolatos dilemmákat ugyancsak. Jó példa volt az ilyen kiadványokra Szijj Ferenc *nyílt e* című lapja: „[lapszerkesztőként] sokszor ítéletet is kell mondani, vissza kell utasítani írásokat, és ez nagyon kellemetlen, kínos dolog. Ebből a szempontból a *nyílt e* nevű fénymásolt magánkiadványom volt az ideális, ott nem volt ilyen probléma.”⁶ Hasonlóan értelmezhető Podmaniczky Szilárd és Háy János *Narancsszívszonett* című füzetsorozata is.⁷ Az establishment professzionális folyóiratainak analógiájára szerveződő (vagy szerveződni óhajtó) lapok, illetve a fent említett „magánlapocskák” (melyek a belterjesség vállalása árán a teljes szerzői-szerkesztői szabadság érzetét is biztosították) a korszak párhuzamos kultúrájának két végétét testesítették meg. Egyrészt a megszólalást fontos ügyekben (legyenek azok politikaiak vagy irodalmi problémák), másrészt a privatizmust, a politikai aktivitástól történő

³ Lásd NÉMETH György, *A Mozgó Világ története 1971–1983* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2002), 13; TAKÁCS Róbert, *Politikai újságírás a Kádár-korban* (Budapest: Napvilág Kiadó – Politikatörténeti Intézet, 2012), 32; HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex Kiadó, 2006), 76–88.

⁴ Lásd BEKE László, STURCZ János és SZŐKE Annamária, szerk., *Cápa* (1983); BEKE László et al., szerk., *Jó világ* (1984); BÓNA László et al., szerk., *Másvilág* (1985); BEKE László et al., szerk., *Tartóshullám* (1985); BEKE László, CSANÁDY Dániel, és SZŐKE Annamária, szerk., *Hasbeszélő a gondolóban* (1987). Valamennyi kiadója: ELTE BTK Bölcsész Index.

⁵ Ez utóbbi felvetés Klaniczay Júlia és Galántai György szóbeli közlése alapján fogalmazódott meg, vö. HAVASRÉTI József, „Aktuális Levél: Budapest 1983–1985”, *Budapesti Könyvszemle* 21, 1. sz. (2009): 43–55, 54.

⁶ KÖRÖSI Zoltán és SZIJJ Ferenc, „Hogyan lehet egy kép teljesen áttetsző?”, in KÖRÖSI Zoltán, szerk., *Felrombolás: Magánirodalmi beszélgetések*, 161–174 (Budapest: JAK – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993), 171.

⁷ A *nyílt e* és a *Narancsszívszonett* példányait Takáts József szívességéből volt alkalmam megtekinteni.

visszavonuláson és a magánterek eszményítésén keresztül valamiképpen mégiscsak politikáló antipolitikát.⁸

A jogi legitimitáció, a szerkesztői profizmus, a vizuális megjelenés, a példányszám, a terjesztés szempontjai alapján számos változatot különböztethetünk meg. A szóban forgó kiadványok sok esetben inkább időszaki kiadványok, almanachok vagy antológiák voltak, nem szabályos folyóiratok, elsősorban az engedélyezés megkönnyítése miatt. Az egyes lapszámokat alkalmi kiadványként sokkal egyszerűbb volt megjeleníteni, a szabályos lapengedély megszerzése jóval körülményesebb eljárásnak számított. Karakterüket tekintve többségükben irodalmi-művészeti folyóiratokról beszélünk. A saját lapok indításában a bevett irodalmi folyóiratoknál érvényesülő szigorúbb cenzurális szűrők, illetve a szigorúbb/nehézkesebb elfogadási politika megkerülése egyaránt szerepet játszhatott.

A puritán külsőnek elsősorban anyagi okai voltak, a stencilgépes vagy fénymásolt sokszorosítás, a gyenge kötés, a kezdetleges borítódizájn volt általános. Mindez azonban, adott körülmények között, jelképpé is válhatott. A kelet-európai, különösen az igen sanyarú körülmények között működő orosz-szovjet szamizdat esetében az egyes kiadványokat már a puritán külső megjelenés, az emblematikus tűzőkapocs, a jancsiszög, a géppel írott szöveg, a stencilezés igénytelensége az állami sajtó hazugságaival szembehelyezett, szinte már metafizikai entitásként értett igazság (tulajdonképpen az Igazság) aurájával ruházta fel. A szamizdat kiadványok így az Igazság „jel-tárgyaivá” váltak.⁹ Ha napjainkból már nem is tudjuk rekonstruálni az itt vizsgált kiadványok efféle sajátos „mediális” igazságigényét, kétségtelen, hogy markánsan különböztek az állami lapkiadás produktumaitól, a professzionális megjelenés attribútumai helyett intimitást, önfejűséget, autonómiaigényt sugalltak.¹⁰

Az egyes cikkek politikai kifogásolhatóságát illetően a közléspolitikai határokat nyíltan fessegető írások, illetve az *ad hoc* tabukkal, éppen aktuális politikai aggályokkal ütköző írások egyaránt szerepet játszottak. Így a szegedi *Harmadkor* első számából az egyetemi párttitkár kiszedette Balog József írását Lezsák Sándor *Békebeli éjszaka* című 1983-as kötetéről, valamint egy ismertetést a Chicagóban kiadott *Szivárvány* irodalmi folyóiratról.¹¹ Bonyolultabb közléspolitikai szituációt idézett elő Horváth Iván *József Attila és a párt* című tanulmánya, mely a szamizdatkiadvány

⁸ Lásd KONRÁD György, *Az autonómia megkísértése: Antipolitika* (Budapest: Codex Kiadó, 1989).

⁹ DANYI GÁBOR, *Az írógép és az utazótáska: A szamizdat irodalom Magyarországon 1956–1989* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2023), 32.

¹⁰ Jó példa erre a *Lapradiátor* című kiadvány, melyet a pécsi Radiátor csoport készített. A *Lapradiátor* füzetei lazán összefércelt, a szerzők nevét sem mindig feltüntető vendégszövegekből, így Italo Calvino-, Esterházy Péter-, Julian Beck-, Királyhegyi Pál-, Cseh Tamás- (stb.) idézetekből álltak. Másolatát Böszörményi Istvánnak köszönöm. A Radiátor csoport történetéhez lásd Kosztrits Attila, *Pécs Underground '80: Ellenkultúra, progresszív és avangard [sic!] tendenciák* (Pécs: To Hungary Kft., 2020), 95–96.

¹¹ A *Harmadkort* akkoriban szerkesztő Takáts József szóbeli közlése. A tulajdonában lévő *Harmadkor*-példány az incidensről egy rövid kézíratos emlékeztető bejegyzést is tartalmaz.

Vásárhelyi Miklós-émlékkönyvből került a *Gondolat-jel* című lapba.¹² Az MSZMP „őstörténetének” zavaros belharcait is firtató szöveg közlésétől több fórum, így az *Élet és Irodalom* is elzárkózott. „Tanulmányom első változata 1987-ben, a hetvenéves Vásárhelyi Miklós tiszteletére három példányban kiadott kéziratot Emlékkönyvben jelent meg, majd, kétrészesre bővítve napvilágot látott a szegedi egyetem diákságának *Gondolat-jel* című félszamizdat kiadványában”.¹³ Igen találó a „félszamizdat” megfogalmazás, melyben a „fél-” előtag utal a legalitásra, hiszen a *Gondolat-jel* a kari KISZ-bizottság engedélyezett kiadványa volt, de arra is, hogy marginális réteglapként a kulturális nyilvánosság közties szférájához tartozott. Horváth Iván írásának viszonytárságai egyébként híven tükrözik a korabeli viszonyokat: a szöveg 1987-ben felolvasásra került a hatvanéves Keserű Bálint tiszteletére rendezett szegedi ünnepségen.¹⁴ A Keserű-féle *Festschrift*-be végül mégsem került bele, mert a hallgatóságból többen felvetették, hogy publikálhatatlan – így került a Vásárhelyi-émlékkönyvbe, majd a szegedi bölcsészlapba.¹⁵

2. A Metszet (1987–1988)

Pécsen 1983-ban indult (újra) az egyetemi szintű középiskolai tanárképzés, először kísérleti jelleggel.¹⁶ A kísérleti képzés a Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karán belül működött, úgyhogy az itt tárgyalt pécsi lapok formálisan nem voltak bölcsészkar lapok, de mind tartalmukat, mind külső megjelenésüket, mind szerkesztési gyakorlatukat tekintve jól illeszkedtek a korabeli bölcsészlapok tipológiájába. A hivatalos pécsi egyetemi lap, az *Universitas* (illetve a szórványosan megjelenő *Glosszátor*) mellett rövidesen feltűntek az alternatív lapok: az *Igen Nem* (1984–85),¹⁷ a *Metszet* (1987–88), később pedig a *Délután p.m.* (1990–92).

¹² Lásd HORVÁTH Iván, „József Attila és a párt”, in *Emlékkönyv Vásárhelyi Miklós hetvenedik születésnapjára*, 3 kötet (Budapest: 1987), 3:870–885; valamint HORVÁTH Iván, „József Attila és a párt”, *Gondolat-Jel* 1, 1. sz. (1987): 24–32.

¹³ HORVÁTH Iván, „József Attila és a párt”, in HORVÁTH Iván és TVERDOTA György, szerk., „*Miért fáj ma is?*: Az ismeretlen József Attila, 297–324 (Budapest: Balassi Kiadó – Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1992), 323.

¹⁴ Szinte az orosz-szovjet szamizdatkorszak éthoszáat idézi, hogy az akkor publikálhatatlannak tartott szöveget a szegedi konferencián ugyancsak jelen lévő Jankovits László (akkor egyetemi hallgató) ott helyben kézzel lemásolta. Jankovits László közlése.

¹⁵ Vö. „A hallgatóságból ugyanis többen – tapasztalt borúlátók! – közlési nehézségeket jósoltak, és én úgy éreztem, helyes lesz, ha ennek az előadásnak más pártfogót keresek”. (HORVÁTH, „József Attila és a párt”, 32. Értelemszerűen itt a *Gondolat-jel*-féle közlésből idézem – H. J.)

¹⁶ Lásd POLYÁK Petra, „A pécsi tanárképző főiskola egyetemi karrá válása és az egységes, egyetemi szintű tanárképzési kísérlet”, in LENGVÁRI István és POLYÁK Petra, szerk., *A pécsi bölcsészkar bölcsője* (Pécs: PTE BTK, 2013), 13–28.

¹⁷ A JPTE TK KISZ-bizottságának kiadványaként jegyzett *Igen Nem* 1984-ben két alkalommal jelent meg, kis példányszámban. Összes példánya lappang. A címlapot, valamint Kiss Sándornak a lapban

A *Metszet* első számának felelős szerkesztőjeként a Művészettudományi Intézet vezetője, Bécsy Tamás irodalomtörténész, egyetemi tanár lett feltüntetve, nyilván az említett védőernyő-funkció betöltőjeként is. A lap kiadója a JPTE Tanárképző Karának KISZ-bizottsága volt – mint szinte mindenhol az efféle lapok esetében. A lap érdekes módon egyszerre két főszerkesztővel rendelkezett, Gallasz József és Hárs György Péter egyetemi hallgatók személyében. A szerkesztőbizottság tagjai Bocz Bea, Fekete Gábor, Méhes Károly és Újvári Gábor voltak. Az első szám Bécsy Tamás kissé penzumszerűre sikeredett beköszöntőjével indult, mely egyrészt a mindenkori fiatal irodalmár nemzedékek obligát lapindítási vágyát hangsúlyozta, másrészt igyekezett a lap létrejöttét a pécsi egyetemi kísérletet (legalábbis az elvek szintjén) jellemző, a hallgatói önállóságot szorgalmazó pedagógiai célkitűzésekkel összekapcsolni:

Költők, novellisták minden fiatal korosztályban vannak, s ezért talán nem is volt még olyan egyetemi ifjúság, amely ne akart volna lapot indítani. A szocialista egyetemeknek manapság kibontakozó egyik legújabb funkciója pedig az, hogy egy-egy adott szakterületen belül – minél többféle feladatot állítson a hallgatók elé, és különböző jellegű lehetőségeket teremtsen számukra. A *Metszet* létrejöttében ez a két tendencia találkozik.¹⁸

A *Metszet* első száma sokkal inkább társadalomtudományos, mintsem irodalmi-művészeti karakterrel rendelkezett. Méhes Károly és Tengerdi Tibor versekkel, versfordításokkal, novellákkal szerepeltek.¹⁹ Ezen túlmenően pszichológiai, szociálpszichológiai, társadalomtörténeti témák dominálták az első lapszámot: a pszichoanalízis története, a nacionalizmus szociálpszichológiája, a vészorszakot túlélő zsidóság generációs traumái, ehhez kapcsolódóan a zsidó önazonosság kérdései. Erős Ferenc pszichológus, Csepeli György szociológus, Wessely Anna művészetszociológus akkoriban a pécsi képzés meghatározó oktatói voltak, leginkább az ő szakmai érdeklődésük tükröződik a lapban. A lap közölte Wilhelm Reich *A pszichoanalízis története a Szovjetunióban* című írását, ami semmiképpen sem lehetett érdektelen olvasmány, hiszen Reich a pszichoanalízis történetén belül egyrészt erősen vitatott, sőt, kétes figurának számított, másrészt a sztálini Szovjetunióban üldözött szellemi, kulturális, művészeti törekvések mostoha sorsának bemutatása

közölt két versét lásd Koszits, *Pécs Underground '80*, 109. A két megjelent szám többek közt Farkas Zsolt, Kiss Sándor, Ármás János, Tengerdi Tibor, Hárs György Péter, Kozák László, Fésős András írásait tartalmazta. Farkas Zsolt közlése alapján.

¹⁸ Bécsy Tamás, [cím nélkül], *Metszet* 1. sz. (1987): [oldalszám nélkül].

¹⁹ Ted HUGHES, „Pibroch”, ford. MÉHES Károly; MÉHES Károly, „Álmaim városa” (vers); valamint: „Gond-versek (India)”, ford. MÉHES Károly; „Esz, a sors istene”, ford. TENERDI Tibor; TENERDI Tibor, „Büntetőszázad”, „Egyhangúság”, „Az utolsó ítélet”, „Ostromállapot”, „Három haiku” (versek); MÉHES Károly, „Mint minden tekintetben”; „Jelentkezés” (novellák), *Metszet* 1. sz. (1987): 1–31.

ekkoriban, az államszocializmus végórái felé közeledve, egyre nagyobb érdeklődéssel (és egyre gyengébb cenzurális korlátokkal) találkozott.

Reich közlése a *Metszet* első számában Erős Ferenc kutatásaihoz kapcsolódott: a *Medvetánc* folyóirat Reich-összeállítása 1983-ban, freudo-marxizmus könyve pedig egy évvel a *Metszet*-cikk előtt, 1986-ban jelent meg.²⁰ Csepeli György tanulmánya, *A nemzeti büszkeség privatizációja Magyarországon* címmel azon folyamatot elemzi, minek során a nemzeti büszkeséget meghatározó objektív tényezők lassan eltolódtak a szubjektív/érzelemi faktorok irányába. Csepeli egyébként igen száraznak mondható elemzése jól allegorizálható egyúttal: azt a fordulatot mutatja be, minek eredményeként az objektív tényekre alapozó-hivatkozó nemzeti büszkeségből a pusztán önérzetből táplálkozó, a realitásokat figyelmen kívül hagyó hazafiaskodás válik. Ez a közlemény sem teljes mértékben eredeti írás, tartalmi szempontból Csepeli egyik korábbi könyvéhez kapcsolódik.²¹ Ezt követte Erős Ferenc *Megtörni a hallgatást* című írása, mely egyrészt a vészorszakkal kapcsolatos, a túlélők körében jelentkező traumákkal, másrészt ennek kiterjedt nemzetközi szakirodalmával foglalkozik. E tanulmány szorosan kapcsolódik Erős és munkatársai azon kutatásaihoz, melyek a zsidó származás tabu alá helyezését vizsgálták.²²

E témákat illetően 1987-ben már nem beszélhetünk tabudöntögetésről. A *Metszet* első számának egyetemista olvasói ugyanakkor izgalmasnak (de talán bátornak is) találhatták ezt a radikális pszichoanalízis–nacionalizmuskutatás–zsidó identitás „ajánlatcsomagot”. A *Metszet* mindegyik száma közölt egy hosszabb mellékletet is, ami ebben az esetben Mannheim Károly *A jelenkori szociológia feladatai* című írása volt.²³ Itt is felmerül egy párhuzam, mégpedig a Horányi Özséb által főszerkesztett *Janus* folyóirat első száma.²⁴ Az első megjelenés tudásszociológia-összeállítását nagyrészt Wessely Anna gondozta, de Erős Ferenc itt közölt írása is főként Mannheim tudásszociológiai nézeteivel foglalkozik.²⁵

A második szám „Szépirodalom – Művészet” részéből kiemelném Hárs György Péter *Pre-patria et* című versét, mely több szállal kötődik a *Metszet* első számában Erős Ferenc által tárgyalt zsidó-magyar identitásproblematikához. A Radnóti-allúziókban bővelkedő, Radnóti-val mintegy párbeszédbe lépő versben Hárs így fogalmazott:

²⁰ Lásd ERŐS FERENC, „Wilhelm Reich”, *Medvetánc* 3, 2–3. sz. (1983): 154–185; ERŐS FERENC, *Pszichoanalízis, freudizmus, freudomarxizmus* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986), 113–184.

²¹ CSEPELI György, *Nemzeti tudat és érzésvilág* (Budapest: Múzsák Kiadó, 1985).

²² Lásd ERŐS FERENC, KOVÁCS ANDRÁS, és LÉVAI KATALIN, „Hogyan jöttem rá, hogy zsidó vagyok?”, *Medvetánc* 5, 2–3. sz. (1985): 129–144.

²³ MANNHEIM Károly, „A jelenkori szociológia feladatai”, *Metszet* 1. sz. (1987): I–LVIII. Első közlését lásd MANNHEIM Károly, *A jelenkori szociológia feladatai*, ford. ZOLTÁN József (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1945).

²⁴ A lap történetéhez lásd SZIJÁRTÓ Zsolt, „Janus”, *Budapesti Könyvszemle* 3, 2. sz. (1991): 191–196.

²⁵ Lásd WESSELY ANNA, „A tudásszociológia mint interpretációelmélet”, *Janus* 1. sz. (3. füzet) (1986): 11–35; valamint ERŐS FERENC, „A tudásszociológia hozzájárulása a szociálpszichológiához”, *Janus* 1. sz. (3. füzet) (1986): 36–44.

Nézz körül itt: lehet-é a zsidó azonos fajú mással?
 Tudhatnád hogy e század nem túrt még egyedet meg s
 elpusztítja ha lát különöst idegent szava-mondót.
 Mert könnyebb így mint kitalálni az újabb száraz
 megjelölést. Mert halva-születettek az ég se keresztel.²⁶

A verseket követően a „Pannonius” néven jelentkező titokzatos szerző „filozófiai ötperceseit” olvashatjuk; az álnév egyébként Fülei-Szántó Endre nyelvész takarja.²⁷ A Doors-frontember Jim Morrison (James D. Morrison) filmes írásaiból készült válogatás elsősorban Hárs György Péter érdeklődését tükrözte, aki később több elemzést is publikált Morrison és a film kapcsolatáról.²⁸ A filmes blokk többféle rendezői törekvést felölel, forrásait és műfaji tagolódását tekintve is erősen eklektikusnak hat: tanulmányok, nekrológok, interjúk, politikai állásfoglalások, sajtóhírek szerepelnek benne. A futurista filmet elemző tanulmánytól²⁹ eltekintve az összeállítás kortárs jelenségekkel, a nyolcvanas évek második felének nemzetközi mozgásával foglalkozik. A súlypont a kortárs orosz film (Tarkovszkij, Mihalkov, Klimov), ennek különös aktualitást adott Tarkovszkij legutolsó filmje, illetve akkoriban bekövetkezett halála.³⁰ Mindehhez egy Godard-összeállítás, egy Bertolucci-interjú, valamint Wim Wenders *Tokyo-Ga* című, 1986-ban megjelent útinaplójának fordítása csatlakozik.³¹ A közlések egy része a szerkesztőség, illetve annak baráti köre által készített fordításokon alapszik, másik részük utánközlés a *Külföldi Filmhírek* című periodikából. Egyetlen magyar témájú írás található a blokkban, András Ferenc Nagy *Generáció* című filmjéről.³² E szám esetében az egyetemi órákhoz történő kapcsolódás már lazább, de itt említhetjük Szekfű András (akkor az MR-TV Tömegkommunikációs Kutatóintézetének munkatársa) Godard-szemináriumát az 1985/86-os tanévből, melyen részt vett például a Wenders *Tokyo-Ga* kötetét lefordító (akkor

²⁶ HÁRS György Péter, „Pre-patria et”, *Metszet* 2. sz. (1987): 3–4.

²⁷ Pannonius [FÜLEI SZÁNTÓ Endre], „Filozófiai ötpercesek”, *Metszet* 2. sz. (1987): 6–12.

²⁸ Lásd HÁRS György Péter, „Jim Morrison és az erotikus tudomány”, *Filmvilág* 34, 7. sz. (1991): 16–19; valamint UŐ, „Jim Morrison és a film alkímiája”, *Caleidoscope* 12. sz. (2016): 57–72.

²⁹ Caroline TISDALL és Angelo BOZOLLA, „A futurista film”, ford. JAKAB Erika, *Metszet* 2. sz. (1987): 26–44.

³⁰ Lásd „Andrej Tarkovszkij, a hit, a lelkiismeret tükre”, *Metszet* 2. sz. (1987): 54–57; „Szovjet nekrológ Tarkovszkij halálára”, uo., 58; „Tarkovszkij temetése”, uo., 59; R. ALEM, „Stalker”, uo., 66–72.

³¹ Jean-Luc GODARD, „Bevezetés a mozi igaz történetébe”, uo., 90–119, ford. MÉHES Gábor; bevezető: (gj) [GALLASZ József], uo., 119; „Jean-Luc Godard: Ave Maria – olaszországi visszhang”, ford. SZILY Éva, 120–134; „»A pszichoanalízis számomra önmegtisztulást jelent«: Beszélgetés Bernardo Bertoluccival”, ford. SZILY Éva, uo., 136–138; Wim WENDERS, „Tokyo-Ga (útinapló)”, ford. FÉSŐS András, uo., I–XXI.

³² ANDOK Ferenc, „A nagy generáció tévedése, vagy a generáció nagy tévedése”, 74–89.

angol-történelem szakos hallgató, később filmrendező) Fésős András is, de a filmes számban az impresszum szerint közreműködő Kiss Sándor ugyancsak.³³

A *Metszet* harmadik száma az évszám feltüntetése nélkül jelent meg, 1988-ban. A szépirodalmi összeállítás Keresztes Zoltán verseit, Kozák László novelláit, Méhes Károly novelláját és versfordításait közli, valamint egy beszélgetést Deák László költővel, amit ugyancsak Méhes Károly készített. A lapszám törzsanyaga művészet-történeti jellegű. A Művészet-blokkban elsőként Szabó Péter (akkoriban a Művészet-tudományi Intézet oktatója) tanulmányát olvashatjuk.³⁴ Ezt két hallgató munkája követi: Kerber Zoltán Runge-tanulmánya, illetve Szécsényi Endre írása Bosch okkultizmusáról.³⁵ A két szöveg Kisbali László hatását mutatja; több szempontból is. A festő Otto Runge a német korai romantika keresztény misztikával kísérletező festőművésze volt, a témaválasztás vélhetően Kisbali Lászlónak a klasszicizmus és a romantika közötti átmeneti korszakra irányuló történeti érdeklődését tükrözi.³⁶ Szécsényi Endre (ugyancsak Kisbali tanítványa körének tagja³⁷) Hieronymus Bosch *Szent Antal megkísértése* című triptichonjának szimbolizmusát elemezte. A dolgozat eredetileg Kisbali László mágia- és okkultizmusszemináriumára készült.³⁸

Mindezt egy etnográfiai/képzőművészeti primitivizmus-összeállítás követi, melyet Hárs György Péter gondozott. Adorno írása (az *Ästhetische Theorie* egyik fejezete) mimézis és absztrakció, funkció és ornamentika, realitás és illúzió viszonyát elemzi, az archaikus, illetve primitív művészet vizsgálatának művészettörténeti, illetve etnográfiai koncepcióihoz kapcsolódva.³⁹ Adorno erősen spekulatív írására két objektívebb tanulmány következik; Christian F. Feest írása a primitív/törzsi tárgyak megítélését követi nyomon, a kuriózumoktól indulva az etnográfiai adatként történő felfogásukon keresztül a modernizmusra jellemző esztétikai kisajátításukig.⁴⁰ Frank Willet *Az afrikai művészet tanulmányozásának fejlődése* című könyvrészlete hasonló

³³ Kiss Sándor (1964–2004) performer, irodalmár, esztéta az *Igen Nem*, illetve a *Délután p.m.* egyik szerkesztője volt. Tevékenységéhez lásd KOSZITS, Pécs *Underground* '80, 97–100.

³⁴ SZABÓ Péter, „A politikai karikatúráról”, *Metszet* 3. sz. [1988]: 21–26.

³⁵ KERBER Zoltán, „Egy új művészet létrehozásának kísérlete Philip Otto Runge életművében”, *Metszet* 3. sz. [1988]: 27–53; valamint SZÉCSÉNYI Endre, „Hieronymus Bosch korának okkultizmusa a *Szent Antal megkísértése* c. triptichon tükrében”, *Metszet* 3. sz. [1988]: 54–70.

³⁶ Lásd KISBALI László, „Ízlés és képzelet: Az esztétikai beszédmód kialakulása a 18. században”, *Janus* 4 (4. füzet) (1987): 1–10; új közlése: KISBALI László, *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*, szerk. NAGY András, 61–72 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2009).

³⁷ A *Janus* folyóirat Kisbali László által vendégszerkesztett „Az esztétika forrásvidéke” összeállítása felsorolja a közreműködő pécsi „Laokoón-kör” tagjait, ahol Kerber Zoltán és Szécsényi Endre neve is szerepel; lásd „Az esztétika forrásvidéke”, szerk. KISBALI László, *Janus* 4 (4. füzet) (1987): 1.

³⁸ KISBALI László, *Okkult tudományok a 15–17. században*, JPTE TK Művészettudományi Intézet, 1986/87 tanév, első szemeszter. Szécsényi Endre közlése.

³⁹ Theodor W. ADORNO, „A művészet eredete”, ford. HÁRS György Péter, *Metszet* 3. sz. [1988]: 72–85.

⁴⁰ Christian F. FEEST, „A mesterséges kuriózumoktól a művészetig”, ford. ANDRÁSFALVY Péter, *Metszet* 3. sz. [1988]: 86–96.

kérdéseket vizsgál.⁴¹ A melléklet Horváth Dénes pécsi vizuálisnevelés-szakember művészetpedagógiai írását közli.⁴²

A *Metszet* külső megjelenése megfelelt a korabeli „alternatív” bölcsészlapok átlagának. Puritán, kevés színnel élő borítógrafika; A4-es papírméret, rajzos-vonalas illusztrációk, elektromos írógéppel rögzített, egyébként tördeletlen szöveg, egyszerű nyomdai sokszorosítás jellemezte a lapot. A szöveg sok hibát és félreértést tartalmaz. Feltételezhető, hogy a felkért gépíró kézzel írt szövegekből is dolgozott (erre utal, hogy következetesen Wilhelm Fossingert gépelt Wilhelm Worringer helyett), és valószínű, hogy korrektúrára a szerzőknek nem volt lehetőségük. A szerény feltételekhez képest mindegyik lapszám koncepciózus borítógrafikával rendelkezett. Az első szám borítóján kinagyított (és *bemetszett*-kihajtott) ujjlenyomat, a másodikon (ami a „filmes” szám volt) emberi szem keresztmetszete látható.⁴³ A harmadik füzet teljesen fehér, domborított („vaknyomásos”) borítója artistikus, de nehezen kivethető: az alig látható körvonalakon egy emberi maszk képe sejlik keresztül. *Ujjlenyomat*: identitás; *szem*: látás és film; *maszk*: archaikus művészet és primitivizmus.

A *Metszet* talán legambiciózusabb szerzőjének Hárs György Péter főszerkesztőt tekinthetjük, aki versekkel, műfordításokkal, illetve két számban szakfordításokkal is szerepelt. A másik főszerkesztő, vagyis Gallasz József szerzői közreműködésének nem sok nyomát fedezhetjük fel a folyóiratban, mindössze egyetlen rövid írását közölte a lapban.⁴⁴ A szépirodalmi rovat viszonylagos folytonosságát Hárs György Péter és Méhes Károly biztosította; Méhes kiemelt helyét jelzi továbbá, hogy a szerkesztőbizottság összetételének változásai mellett ő maradt az egyik állandó bizottsági tag. Irodalmi szempontból úgy tűnik, mintha Hárs és Méhes törekvéseihez kínált volna leginkább megfelelő publikációs felületet a folyóirat. Természetesen, amikor a *Metszet* működésében valamiféle „tendenciákat” ismerünk fel, a kép csalóka, hiszen mindössze három lapszámról beszélünk.

3. A Délután (1990–1992)

A *Metszet* jogutódjaként 1990-ben indult, de valójában még a nyolcvanas évek második felének szellemi-irodalmi mozgásaiban gyökerezett a *Délután p.m.* című lap.⁴⁵ Az első szám írásai a posztmodern problémáira fókuszáltak; a folyóirat neve is az angol p.m. rövidítés posztmodernként történő feloldására, mint lehetőségre utalt.

⁴¹ Frank WILLET, „Az afrikai művészet tanulmányozásának fejlődése”, ford. HÁRS György Péter, *Metszet* 3. sz. [1988]: 99–113.

⁴² HORVÁTH Dénes, „Elképzelések a vizuális nevelésről”, *Metszet* 3. sz. [1988]: I–XXXVIII.

⁴³ Az első két lapszám borítóját a szerkesztőség egyik tagja, Bocz Bea készítette.

⁴⁴ Jean-Luc GODARD, „Bevezetés a mozi igaz történetébe”, ford. MÉHES Gábor, *Metszet* 3. sz. [1988]: 90–119; bevezetőt írt hozzá: (gj) [GALLASZ József], *uo.*, 90.

⁴⁵ *Délután p.m.* (1990). Felelős szerkesztő KULCSÁR-SZABÓ Ernő. Szerkesztők: ARATÓ Ferenc, BERNÁTH Gábor, GYULAI Csaba, KISS Sándor, MEKIS D. János, SCHINDLER Endre és SIMON Vanda.

A *Délután p.m.*, majd a második-harmadik számként jegyzett *Délután Almanach* lapjain a szerkesztők tollából közölt szépprózai írások és esszék ugyancsak az akkor divatozó posztmodern „szövegirodalom” jellegzetes megnyilvánulásai voltak.⁴⁶ A *Délután* első száma izgalmas és releváns része volt az itthoni posztmodernreceptciónak. Noha a posztmodern kérdései legalábbis a *Medvetánc* 1987-es posztmodern száma, illetve a *Helikon* folyóirat ugyancsak 1987-es amerikai posztmodernirodalom-összeállítása, valamint a „prózaforradalom” jelentkezése óta nem számítottak szenzációs újdonságnak, a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején még sokan megkérdőjelezték a fogalom létjogosultságát. A szaktudomány konzervatívabb vagy racionalistább, Farkas Zsolt szavával élve „szigorú tudományos” köreiből sokan lilának és homályosnak, az irodalmi élet egyes, Esterházy Péter vagy Kukorelly Endre sikereire féltékeny képviselői pedig csupán az érvényesülést segítő divatjelenségnek tekintették az irányzatot.

Az első lapszám Bob Perelman *China* című 1981-es versével kezdődik, a szerkesztőség közös munkájával készült magyar fordítása a szám legelején, mottóként is értelmezhető pozícióban van.⁴⁷ A vers kiemelt szerepe a lap centrumába állított „posztmodern boom”-hoz is kapcsolódik: Perelman műve fontos szerepet kap Frederic Jameson *Posztmodern*-könyvében, ahol a szerző a „skizofrén töredezettség” formaalakító erejének reprezentatív példajaként ünnepli.⁴⁸ Matei Călinescu esszéje eredetileg az író 1987-es *Five Faces of Modernity* című könyvének egyik fejezetét alkotta, fordítója a Kisbali László-tanítvány (ma festőművészként ismert) Lossonczy István volt.⁴⁹ Jürgen Habermas a posztmodern fordulat felvilágosodáspárti bírálójaként vett részt a vitákban; *Modernitás – egy befejezetlen tervezet* című írását Rózsa Péter fordította.⁵⁰ Jászberényi Attila és Gyulai Csaba interjúja Vajda Mihály filozófust szólaltatta meg.⁵¹ A posztmodern diskurzus része Jean Baudrillard *A kommunikáció extázisa* című esszéje ugyancsak.⁵² Douglas Crimp cikke a posztmodern törekvések

⁴⁶ Néhány példa: ARATÓ Ferenc, „Egy omnibuszban kételkedem (egy kettő három)”, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 36–42; SCHINDLER Endre, „Levél hűgomnak”, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 50–52; MEKIS D. János, „A szöveg”, *Délután* 2–3. sz. (*Délután Almanach*) (1992): 55; Kiss Sándor, „elgondolás [sic] (avagy Velencében nincs cölöpe a posztmodernnek)”, *Délután* 2–3. sz. (*Délután Almanach*) (1992): 137–141.

⁴⁷ Bob PERELMAN, „China”, ford. a szerkesztőség, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): [oldalszám nélkül].

⁴⁸ Lásd Frederic JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva (Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010), 48–49. A kötet Perelman versét H. Nagy Péter fordításában közli; utóbbihoz lásd H. NAGY Péter, „Jegyzet Bob Perelman *China* című versének újrafordításához”, *Prae* 3–4. sz. (2000): 111.

⁴⁹ Matei CĂLINESCU, „Posztmodern eszközök és jelentőségük”, ford. LOSSONCZY István, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 1–8.

⁵⁰ Jürgen HABERMAS, „Modernitás – egy befejezetlen tervezet”, ford. RÓZSA Péter, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 9–21.

⁵¹ JÁSZBERÉNYI Attila és GYULAI Csaba, „Interjú Vajda Mihállyal”, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 22–29.

⁵² Jean BAUDRILLARD, „A kommunikáció extázisa”, ford. KESZTHELYI Kinga és BERNÁTH Gábor, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 53–60.

„radikális eklektikát” eredményező, a giccs és a magasművészet határait viszonylagosító eljárásaival foglalkozott.⁵³

A második szám (valójában a 2–3. szám) számos változást hozott, mind az elnevezést, mind a külalakot, mind a szerkesztőség összetételét tekintve.⁵⁴ Minthogy a *Délután* második (és egyben utolsó) száma két év késéssel készült el, valóban észszerűnek látszott a kiadvány átkeresztelése a folyóiratszerű működés programjának mintegy búcsút intő *Délután Almanachra*, melynek kiadójaként a pécsi Perem Alapítvány lett feltüntetve. Az új számot erősen áthatja a művészettörténeti, eszmétörténeti, mentalitástörténeti kuriózumok iránti érdeklődés; ez megjelenik a misztikablokkban,⁵⁵ a privátfotózásról szóló cikkekben,⁵⁶ a Szabó Lajos műveiből készült összeállításban,⁵⁷ illetve a Pécsi Pszichiátriai Klinika betegeinek írásaiból és képeiből készült blokkban.⁵⁸ A *Délután* érdeklődése a posztmodern mainstream problémái felől a peremhelyzet és a kuriozitások felé helyeződött át⁵⁹

Egyébként az első blokk címe („A képtelenség képei”) jól összefoglalja a teljes kiadvány koncepcióját. Olyan képekről beszélünk, melyek nem feleltethetők meg a képi-fotográfiai reprezentáció kanonikus formáinak, ilyenek a privátfotók, a talált képek, vagy a pszichiátriai ápoltak képei. A három fotóelméleti szöveg (Ivins, Lesy, de Linares) fordítása, de talán a teljes „privát fotó/talált kép” koncepció ahhoz a ku-

⁵³ Douglas CRIMP, „A múzeum romjai”, ford. VARGA Kata és SIMON Vanda, *Délután p.m.* 1. sz. (1990): 61–69.

⁵⁴ *Délután Almanach* (1992), szerk., ARATÓ Ferenc, BERNÁTH Gábor, KISS Sándor és SCHINDLER Endre.

⁵⁵ VIDRÁNYI Katalin, „Guillaume de Saint-Thierry”, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 2; „Vilmos apát imádsága”, ford. VIDRÁNYI Katalin, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 3; BERNÁTH Gábor, „A képek eltörlése: Négy történet tükrökről, lyukakról, felületekről”, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 4–7; Jean BAUDRILLARD, „A képek isteni jelentésnélkülisége”, ford. HAMVAS Krisztina, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 8–10; TILLMANN J. A., „Fény-foszlányok”, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 12.

⁵⁶ Williams IVINS, „A kép és a vizuális kommunikáció”, ford. LUGOSI LUGO László, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 14–24; Chantal de LINARES, „A család játéka: Családi képzeletvilág a családi fényképekben és albumokban”, [ford. nélkül], *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 25–30; Michael LESY, „Időkeretek”, ford. ORSZÁG Mária, *Délután Almanach* 2–3. sz. (1992): 33–42. A fordítások a Művelődés-kutató Intézet számára készültek; mikor az Intézet a rendszerváltást követően jogutód nélkül megszűnt, Bán András engedte át a *Délután* részére az anyagot. Bán András közlése.

⁵⁷ Szabó Lajos írásai Várhegyi Miklós közvetítésével kerültek a laphoz, lásd az impresszum alatti köszönetnyilvánításokat.

⁵⁸ Az „art brut” blokk egy hasonló témájú kiállítás anyagából került a lapba, a kiállítás kurátora Zalka Zsolt pszichiáter volt (*Felesleges valóság*, Pécs, Perem Galéria, 1992 április 28.). Arató Ferenc megnyitójának videófelvételét lásd, hozzáférés: 2023.09.09.9, <http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/ALTER.10036>. Egy hasonló pécsi kiállítás katalógusát lásd *Pszichorealizmus 1982–1985*, szerk. BEKE László, JÁDI Ferenc, és BÁN András (Pécs: Ifjúsági Ház Galéria, 1985).

⁵⁹ Ezt az érdeklődést intézményesítette, és elnevezésével is szimbolizálta a pécsi Perem Galéria és a Perem Alapítvány. A Perem programjaiban a *Délután p.m.* szerkesztőségének mindegyik tagja közreműködött.

tatáshoz kapcsolódik, melyet Bán András és Forgács Péter végeztek a Művelődés-kutató Intézet számára.⁶⁰ Fogalmi szempontból nézve a *Délután Almanach* valamiféle komplex képeleméleti-nyelveméleti-médiueméleti hálót vázol, melybe egyaránt belefér a középkori misztikus imádság, az ikon filozófiája, a fényképalbum, a dialógusgondolkodás, a pszichiátriai betegek alkotásai, vagy éppen az utazás „képei”.

A *Metszet*, és különösképpen a *Délután* törekvései folytatódtak az 1994 és 2000 között működő *Szépliteratúrai Ajándék* című lapban (Mekis D. János, Nyáry Krisztián, P. Horváth Tamás, Szalay Tamás, Fekete Zoltán szerkesztésében). Az *Ajándék* immár professzionális folyóirat, nem alkalmi kiadvány; elődeihez viszonyított pozícióját némiképp ahhoz hasonlíthatjuk, ahogy a *Harmadkört* Szegeden felváltotta a *Pompeji*, illetve a *Harmadkört* másik utódlapja, a Budapesten megjelenő *Nappali Ház*.

4. Összegzés

Az itt vizsgált lapok jól elhelyezhetőek egy olyan mozgástérben, melynek egyik pólusát a normál irodalmi lapkiadás sztenderdjeihez (szerkesztőség, rovatok, rendszeres megjelenés, érdemi terjesztés, professzionális layout) történő felzárkózás igénye, másik pólusát pedig a magánjellel hangsúlyozása, a nyugati fanzine-kultúrát idéző programszerű amatőrizmus, a professzionális megjelenés kódjait felforgató/megtagadó lo-fi esztétika képezte. Ez utóbbi esetben az irodalmi establishment folyóirataitól való eltérés önmagában is üzenetnek számított, a lapszámokról az *autonómiaigény* és az *erőforráshiány* jegyei egyaránt leolvashatók voltak.⁶¹

Az időbeliséget illetően a *Metszet* és a *Délután* esetében az egyes számok ugyan (egyedileg és egyenként) érvényes lenyomatai voltak saját korszakuknak, de nem modellálhattak az időben hosszan és tartósan kibontakozó folyamatokat. Sokat számít a megjelenések gyakorisága (illetve szórványossága) is. Az 1984 és 1989 között tíz számot megért *Harmadkört* esetében nyomon követhető, ahogy kibontakozik egy jelentős irodalmi nemzedék, a pécsi lapok ezzel szemben – mai szóval élve – inkább afféle „inkubátorok” voltak. Thienemann Tivadar nagy költői erővel jellemezte folyóirat-kultúra és időbeliség, vagy ahogy ő nevezte: „folyóírás” és „idősajtó” belső-lényegi kapcsolatát; a folyóirat „mindig befejezetlenül halad tovább az idő végtelen folyamán, megszakadhat de elvben sohasem fejeződik be, szüntelen lepereg, mint az idő, amellyel összefonódik”.⁶² A *Metszet* és a *Délután* csak lazán kapcsolódott e folyamatszerűséghez, számaik inkább állóképek voltak, a korszellem lenyomatai, de nem az áramló idő. Tulajdonképpen antológiák voltak, melyek folyóiratként pozicionálták magukat.⁶³

⁶⁰ „Privát fotó, privát film” (Művelődés-kutató Intézet, 1982–1989), kutatásvezető Bán András.

⁶¹ Erőforráshiány és lo-fi esztétika kapcsolatához lásd HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 132–154.

⁶² THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Pécs: Danubia Kiadó, 1931), 182, vö. 183.

⁶³ Vö. BÉNYI Csilla, „Underground, alternatív, szamizdat irodalmi és képzőművészeti folyóiratok bibliográfiája”, in DERÉKY Pál és MÜLLNER András, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, 348–366 (Budapest: Ráció Kiadó, 2004), 348.

„GYÖNYÖRŰ ELŐADÁST KÉPZELEK”

– A nyolcvanas évek magyarországi underground színházának három kísérlete a színészi munka szempontjából –

POROGI DORKA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos segédmunkatárs

porogi.dorka@abtk.hu

ORCID 0000 0002 1157 4734

“I Envision a Beautiful Performance”

– Three Experiments in Hungarian Underground Theatre of the 1980s from the Viewpoint of Acting –

In the study, I examine the work of three Hungarian underground theatre workshops from the perspective of acting. Each of these workshops rejects the traditional theatrical interpretation of roles; consequently, they have to redefine the actor’s task.

In the performances led by András Jeles at the Monteverdi Wrestling Circle, the emphasis was on the frontal, direct interaction between actors and spectators. When creating the performances, actors began their work with images, objects, or texts, projecting the concept of identification, as defined by Stanislavsky, not onto the roles, but onto these elements.

Under the leadership of Erzsébet Gaál, the amateur group in Gödöllő focused on practices involving gestures, movements, and deviant behaviors, aiming to enhance self-awareness and liberation from roles.

Meanwhile, the Szentkirályi Workshop (Lili Monori and B. Miklós Székely) pushed the boundaries in defining acting. In their underground theatrical experiments, they scrutinized the essence and minimum requirement of the actor’s situation to the extent that they even prohibited spectators from attending for extended periods.

Keywords: underground theatre, acting, identification, András Jeles, Erzsébet Gaál, Szentkirályi Workshop

■ 1980 novemberében a *Színház* drámamellékletében jelent meg Nádas Péter *Temetés* című műve, mely a *Takarítással* és *Találkozással* megkezdett trilógiát lezárta.¹ A *Temetés* a színház létmódjára, lényegére kérdez rá, metateátrális alkotás, (az előadás kereteit pontos szerzői utasításokkal meghatározó) szövegeiben a Színész és Színésznő a színpadon életük értelmét, a színészi hitelességet, a színház igazságát kutatja-alkotja. A színpadon állnak nézők előtt, ám nincs eljátszandó darab, nem lehet pontosan tudni, mit kellene tenniük, és bármivel próbálkoznak, kudarcba fullad. (Minden színész hétköznapi rémálma ez a helyzet.) A darab végén a Színésznő eltűnik a takarásban, a Színész pedig (miután rituálisan megkéseli az őket magukat jelképező bábokat), befekszik az odakészített koporsóba.

Ezzel a szöveggel indul a 80-as évek hazai dráma- és színháztörténete, és bár Nádas drámáját hivatalos kőszínházban csak az évtized végén, 1989-ben mutatják be Nyíregyházán Gaál Erzsébet rendezésében, egy független előadás már 1982-ben készül belőle.² Ebben a két szerepet Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós játssza, az éppen felbomló-átalakuló Stúdió „K” (Orfeo együttes) korábbi sztárszínészei, akik egy alkotói-színházi korszakot zárnak le az előadással. Gaál egy későbbi nyilatkozatában úgy fogalmaz, hogy félreértették a művet, amely a színházi „mintha” kérdését veti föl és mint ilyen, inkább a profi színházak, kőszínházak, intézményes színházak problémáiról szól, számukra azonban 1982-ben az előző évtizedek életformájának-művészetének temetése volt az előadás.³ A 60-as, 70-es évek nagy amatőr-alternatív – Bérczes László szavával: „másszínházi” – mozgalmi csendesen véget értek.⁴ A legfelforgatóbb, legnagyobb hatású avantgárd csapat Halász Péter vezetésével 1976-ban emigrált, az egykori egyetemi színpadok vezetői pedig kőszínházakba szerződtek.

¹ A *Takarítást* 1977-ben, a *Találkozást* 1979-ben, a *Temetést* 1980-ban írta. Kötetben először NÁDAS Péter, *Szintér* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982). A drámák megjelenését a színháztörténetben Balassa Péter olyan fordulatnak tartja, mint Füst *Boldogtalanokjait* – csakhogy a Nádas-dramák még várják a rendezőjüket. BALASSA Péter, „Nádas Péter színháza”, in Uő, *Nádas Péter*, 159–196 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1997), 159–160. RADNÓTI Zsuzsa, „A legbotrányosabb magyar dráma – Nádas Péter: *Takarítás*”, *Holmi* 14, 2. sz. (2002): 167–172, 172.

² Horváth Zsolt rendezése. Tizenötösztör játsszák. Az előadás elemzéséről lásd JÁKFALVI Magdolna, „A Psyché és a tükör – Gaál Erzsébet *Temetés*-rendezéséről”, *Hungarológiai Közlemények* 50, 1. sz. (2019): 11–24.

³ „Aztán később, mikor profi színészekkel rendeztem meg, jöttem rá, hogy valójában a profi színészet problémáiról és a profi színházról szól. [...] Vagyis: a színház utánozza-e az életet (ez dolog-e egyáltalán), tehát tegyen úgy, »mintha« az élet egy darabját tartaná tükörként a néző elé, vagy vállalja fel a megmutatást, tehát stilizáljon, hangsúlyozza a mesterséges, előre megírt, kitalált történetet, figurákat, konfliktusokat stb. [...] Nádas Péter darabja – az én értelmezésemben – azt tanácsolja, a problémát magát vessük fel, mert létezőnek tartja, de választ nem ad. És a dialógból leírt egy előadás-formát, egy színjátszáselméletet, ami elég érdekes és nehéz egy magyar színész számára – kérdés, ha ezt valaki megvalósítja, színész maradhat-e még az előadás után is?” Gaál Erzsébetet idézi JÁKFALVI, „A Psyché...”, 18.

⁴ BÉRCZES László, „Másszínház Magyarországon 1945–1989”, *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48; 4. sz. (1996): 44–48 és 5. sz. (1996): 43–48.

Paál István, aki a Szegedi Egyetemi Színpadot vezette, 1975-től Pécssett, 1976-tól Szolnokon tag, később főrendező,⁵ 1986-tól Veszprémben dolgozik. Fodor Tamás váltja, aki színészeivel 1986-ban Szolnokra szerződik, 1990-ig itt lesz főrendező. Ruszt József, az Universitas egykori vezetője 1982-től 1988-ig Zalaegerszegen rendező-főrendező.

Az évtized alternatív színházi palettája mégis sokszínű: megjelenik a kortárs mozgás- és táncszínház, például Nagy József előadásai, folyamatosan játszik a Tanulmány Színház (később: Arvisura), a Pécsi Harmadik Színház, és néhány formabontó előadást létrehoz az Utcaszínház. Jelen dolgozatban három olyan underground vállalkozásról lesz szó, melyek következetesen kutatták a színészi létezés, a színészi jelenlét állapotait, és a másfajta színészi játéknak köszönhetően másfajta nézői befogadást is követeltek. Ezek mögött a műhelyek mögött vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon kevéssé állt valamilyen intézmény, és abban az értelemben is kísérletieknek tekinthetők, hogy a próbafolyamatok és előadások kőszínházi üzemszerűségének a gyakorlatával is szembementek.

A következőkben tehát a 80-as évek három radikális színházi kísérletét vizsgálom abból a szempontból, hogy milyen színészi munkát, jelenlétet, játékot követelnek meg a játszóktól, és hogyan tekintenek a nézőre.

1. „Holtak tapasztalatai elevenednek meg a mi játékunkban”⁶

A Monteverdi Birkózókör rövid életű színházi társulás volt, amely nemcsak itthon tett szert hallatlan népszerűsége, hanem a világhírt is majdnem elérte.⁷ A 80-as években három előadást hoztak létre, a *24 haikut*, a *Drámai eseményeket* és *A mosoly birodalmát*.⁸

A Monteverdi egyértelműen Jeles András személye köré szerveződött, az előadásokat ő rendezte, noha nem maga kezdte a színházat szervezni: megkereste és fölkererte őt Kamondy Ágnes és Vörös Róbert, együtt kezdtek egy társulathoz szereplőket válogatni. Jeles András már 1979-ben levelet írt a Balázs Béla Stúdióknak, melyben

⁵ Paál a fiatal igazgató Székely Gábor hívta Szolnokra. A 70-es évek elején induló rendezőnemzedék nyitott az alternatívok felé, és eleve más színházi ízlést és gondolkodást képviselt, mint az előző generációk. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor a 80-as években már a Katona József Színházat igazgatták.

⁶ JELES András, „A láthatatlanok – Töredékes beszámoló a »Láthatatlan Színházról«”, *Színház* 39, 2. sz. (2006): 2–4, 4.

⁷ Stuttgartban, Wrocławban, Berlinben léptek föl. DARIDA Veronika, *Jeles András és a katasztrófa színháza* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2014), 47.

⁸ A bemutatók pontos dátumát az első két esetben nem közlik a források. A *24 haikut* a Kassák Klubban 1984-ben, a *Drámai eseményeket* a Petőfi Csarnokban, 1985-ben mutatták be. A *mosoly birodalmát* pedig Czeizel Barbara visszaemlékezése szerint a Műcsarnokban 1986. június 14-én játszották először. FORGÁCH András, „Talált színház – beszélgetés Kistamás Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andrásról”, in VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Felütés – írások a magyar alternatív színházról*, 97–118 ([Jászberény], 1990), 111.

egy színházi laboratórium létrehozását sürgette, és a teljes újrakezdésre biztatott – 1984 késő őszen-telén alkalma nyílt a gyakorlatban is kipróbálni, megvalósítani az akkor megfogalmazottakat. A levél-kiáltványban a színház minden ismert komponensét megkérdőjelezi, így a színész szerepét is:

Legyenek-e Színészek? – de kit tartsunk színésznek? Elképzelhető, hogy bármilyen emberi lény számításba jöhet? Elképzelhető! [...] És azt mondjuk: elképzelhetőnek tartjuk a Romeo és Júliát minden szerepben törpékkel – régvolt és újnál újabb érzéseket szabadítva föl; vagy: elementáris humorát érezzük egy királydrámának, melyben hivatásos statiszták keltik életre a világ sorsát intéző alakokat és él a képzeletünkben egy társalgási színmű, melyben a szereplők olyan közvetlenséggel érintkeznek, mint a gyerekek [...]. Ha egy konvenció elfogadtatta azt az állapotot, hogy a színészek azt játsszák, hogy azonosulnak a szereppel – akkor létezhet egy másik konvenció, amely nem ismeri az imitálást, az azonosulást egészen másként fogja föl, és ezzel a közönséget is merőben más szituációba helyezi.⁹

A színészek válogatása hosszú ideig, másfél-két hónapig tartott, és a visszaemlékezések szerint számos vita forrása volt, nem volt egyértelmű, hogy Jeles, Vörös és Kamondy, illetve a többiek milyen arányban hoztak döntést arról, ki maradjon.¹⁰ Félig-meddig már ezalatt kiderült, hogy Kamondy és Vörös inkább előadás létrehozásában, Jeles inkább hosszabb távú műhelymunkában gondolkodik, így a toborzásban is más szempontok vezethették őket. A zuglói Kassák Klubban (Halász Péterék egykori játszóhelyén) hetente kétszer-háromszor gyakorlatok és színésztréningek folytak. Az alkalmak végén letört szárú gyufát kapott, akit elutasítottak. A visszaemlékezések szerint Jeles osztogatta a gyufákat, és bizonyos esetekben határozottan megmondta, ki ne jöjjön, másfelől azonban arról is beszámolnak az emlékezők, hogy Jeles – aki „elviselhetetlenül hosszan tudott nézni” valamit – voltaképpen mindenkit érdekesnek tudott tekinteni, éppen azért döntött nehezen.¹¹ Végül negyven-ötven emberből tizenöten maradtak, senki sem volt hivatásos színész, de többen rendelkeztek előadói gyakorlattal, így Kistamás László, a Kontroll csoport frontembere, illetve zenei képzettséggel, mint Lukin Katalin és Lukin Zsuzsa.¹² Döntő szemponttá vált, hogy azok maradjanak, akik a csapatmunkára képesek.

⁹ JELES András, „Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy Színházi laboratórium létrehozásáról”, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia XX. század*, 199–201 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 200.

¹⁰ FORGÁCH, „Talált színház...”, 97.

¹¹ Uo., 104 és 101.

¹² A tagok: Bubnó Tamás, Czeizel Barbara, Czene Csaba, Csala József, Hajnóczy Csaba, Hudi László, Kamondy Ágnes, Kiss Erzsébet, Kistamás László, Kozma György, Lukács Judit, Lukin Katalin, Lukin

A Monteverdi Birkózókör előadásait Schuller Gabriella Artaud felől közelíti meg,¹³ Jákfalvi Magdolna pedig Jeles színházának brechti vonásait emeli ki, nem utolsósorban a színészek, a színészség szerepe miatt:

Brechtet a színészség folyamatos elhagyása érdekelte. A színész nem interpretál, nem az én és szerep közötti viszony interferációit keresi, hanem a színpadi szituáció egyszerre társadalmi és esztétikai karakterének megfelelően játékaival nyilvánít véleményt. Jeles színészeinek kiválasztásakor, képzésükkor ezt a Brechtnél elhíresült metodikát használta [...]. Színészképzésük fontos mozzanata volt a képből, tárgyból induló alakítás, mely esszenciális módon nem a szövegben rejlő drámai karakterhez, hanem a színészen megjelölt közösségi emlékezethez rendelte az azonulás mozzanatát.¹⁴

Az azonosulás mozzanatának nem szerephez rendelését (melyre Jeles levelében is utal) nem a nézői befogadás végeredménye, hanem a színészi munkafolyamat felől vizsgálva a három előadás három különböző módon valósítja meg, más-más eljárásokat alkalmazva.

A 24 *haikuban* egyéni és páros haikukat adtak elő a játszóknak. Itt a színészi azonosulás tárgya maga a haiku. A vers szövegét – amit a színész magának választ – egyrészt mondani kell, másrészt megjeleníteni, úgy, hogy a végeredmény a haiku expressziója (vagy: megtestesülése) legyen.¹⁵ Ez a színészi feladat önmagában is dramatikus: ellentmondásos, mert mondani és csinálni is kell, a kettő együttese hat megvilágosodásként, fölismerésként. Rövid és látványos etűd: rögtön lemérhető, hogy jó-e. Egyéni elmélyülést és gyakorlást, önálló alkotómunkát igényel, a színészeknek saját formanyelvet kell létrehozni, méghozzá minden haiku esetében újat. Mivel kis egység, átrendezni, instruálni nemigen lehet, a rendező dolga inkább az, hogy hozzászóljon, majd szcenírozza, színpadi képet, teátrális látványt hozzon létre köré. Így világosak maradnak a színészi munka és a rendezői munka határai. Jeles később a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is alkalmazta a módszert.¹⁶

A *Drámai események* próbafolyamata során a társulat – minden kezdeti ellenérzése dacára – Jeles javaslatára Dobozy Imre *Szélvihar* című kurzusdarabjának szövegével kezdett foglalkozni, egy olyan darabbal, amihez semmi közük nem volt, sőt,

Zsuzsa, Molnár Ildikó, Scherter Judit, Szegvári Zoltán, Unoka Zsolt (beugróként szerepeltek még: Forgách András, Szilágyi Lenke). DARIDA, *Jeles András...*, 29. Bubnó Tamás és Hajnóczy Csaba is később csatlakozott a társulathoz. A *mosoly birodalmában* Monyók Ildikó is játszott.

¹³ SCHULLER Gabriella, „A színészi test Jeles András rendezéseiben”, in IMRE Zoltán, szerk., *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, 337–352 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 339.

¹⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Jeles András – A mosoly birodalma (1986–87)”, in UŐ, *Avantgárd-színház-politika*, 202–215 (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 211–214.

¹⁵ Vö. FORGÁCH András, „Az új szomorúság korszaka – Jeles Andrással Forgách András beszélget”, *Színház* 20, 4. sz. (1987): 24–29, 27.

¹⁶ 2013-ban rendezett *Haikuk* címmel vizsgaelőadást Zsámbéki Gábor és Zsótér Sándor osztályának.

ami kifejezetten taszította mindegyiküket. Különös módon azonban itt is a szöveg szoros olvasása lett a kiindulópont, és a szöveggel való azonosulás a színészi feladat, csakhogy nem lélektani, hanem nyelvfilozófiai értelemben. Nem a darabbeli emberi sorsokkal-szerepekkel, hanem a szöveg egyes szavaival kellett megtalálniuk a ját-szóknak az azonosságokat, a közös pontokat.

[V]an egy szöveg, és amikor azt mondják benne, hogy az egyik szereplő félig megtámaszkodva ül és „nekirugaszkodna”, akkor nézzük meg, hogy néz ki ez tényleg. [...] minden a szövegből jött, és ez elkezdett tetszeni. [...] szavakon lovagoltunk? Ez jó, igen, elkezdtünk lovagolni a szavakon [...] van egy ilyen kövület, egy dokumentum, egy színdarab, mindegy, ki írta, ez maradt meg. Erről beszéltünk is később, hogy tekintsük úgy a drámát, mintha egy régészeti maradvány lenne egy olyan korból, amiről semmit se tudunk, és próbáljuk megfejteni. És mivel semmi más támpont nem volt, csak maga a szöveg, ezért tényleg minden egyes félmondatot, vagy minden egyes szót komolyan kellett venni, próbáltuk kitalálni, mit gondolhatott az illető, és volt rá több variáció is.¹⁷

A szavak ilyen súlyos mérlegelése, radikális „komolyan vétele” és az ebből fakadó színpadi megoldások a dráma helyzeteiben komikus, groteszk hatást eredményeztek. A színészek maguk választhattak szerepet maguknak, nem számított például a nem, az életkor. Miközben szó szerint igyekeztek cselekvésre fordítani a szöveget egyfelől, másfelől a beszélt, az előadásban elhangzó szöveg mondásakor a roncsolás különböző eljárásaival éltek.¹⁸

A társulat következő, színháztörténeti szempontból a legjelentősebb előadása, *A mosoly birodalma* esetében a műfaj – akár abszurd oratóriumnak, akár operának tekintjük – elsősorban zenei betanulást és gyakorlást igényelt a próbákon. Emellett azonban már egy jó ideje fényképekkel is dolgoztak, ezekből a fényképétüdkből alakultak ki később az előadás tablószerű képei, illetve mozgásos etűdjei. A fényképeket a haikukhoz hasonló módon használták: maga a fénykép volt az instrukció, amit a színésznek saját testével végre kellett hajtania, meg kellett jelenítenie, vagyis a fényképekkel, vagy a fényképek részleteivel, szereplőivel kellett azonosulni, átvenni a fényképen szereplők pozícióit, sőt: lényét.¹⁹ A legtöbb esetben ez emberi szereplőket jelentett, de nem mindig.²⁰ Ahogy a haikuknál, itt is a színészek választhatták ki maguknak a képeket, amelyekkel dolgozni akartak. Kezdetben Nadar fotóalbuma mellett Kardos Sándor Horus Archívumának fényképeit használták, melyek elrontott, naiv, amatőr felvételek, és ismeretlen halottakat ábrázoltak.²¹ Darida Veronika Barthes

¹⁷ Kistamás László fogalmaz így. FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 106.

¹⁸ Vö. SCHULLER, „A színészi test...”, 340.

¹⁹ FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 112.

²⁰ Vö. DARIDA Veronika, „Monteverdi-variációk”, *Színház* 47, 9. sz. (2014): 20–42, 24.

²¹ DARIDA, *Jeles András...*, 42.

Világoskamra-elemzésével állítja párhuzamba Jeles színházi törekvését színház és halottkultusz összekapcsolásakor: „a fényképek színpadi »életre keltése« nem más, mint a holtak felidézése”.²² Az előadásban használt erős smink, a tömegben állók rezzenéstelen arca is a bábukhoz, a halottakhoz hasonlatos (már a *Drámai eseményekben* is használták a kifejezéstelen arcokat, bábumimikát). A színpad másik oldalán Mrožek *Rendőrség* című egyfelvonásosának szereplői, a Rendőrfőnök és a Fogoly, illetve énekes narrátoraik állnak. A narrátorok (vagy dubleurök)²³ közvetítenek a két szereplő közt, az ő énekük tiszta, míg azok beszéde érthetetlen. Négyük játéka összhangban van, a tömeg képei-etűdjei azonban tőlük függetlenek. A játék frontális – ebben is brechti. Azáltal, hogy a színészek előre, a nézők felé néznek és játszanak, egymást inkább csak érzékelik, de nemigen néznek egymásra, nem látják, mi történik a színpad másik oldalán. Ráadásul az előadás továbbjátszása során Jeles improvizációkra biztatja a színészeket, és arra, hogy lepjék meg egymást, változtassanak. Kistamás László emeli ki, hogy a Monteverdi előadásainak különös ereje és sikere ebben a frontalitásban rejlett:

[...] a színpadon a színészek között valójában nem történik semmi, minden, amiben a drámai lehetőség rejlik, kifelé van fordítva a néző felé, a kommunikáció a színpad és a nézőtér között zajlik – de hát hol máshol? A színészek előre tudják, mi fog történni és eléggé ismerik már egymást. Ami mindig új, izgalmas és kiszámíthatatlan, az a nézőkkel való szembesülés – egy rockkoncerten mindez magától értetődő és természetes, színházban ez újdonság, felfedezés.²⁴

A csoport színészetét tanulmányozva feltűnő, hogy a rendező klasszikus színházi pozíciója nemigen kérdőjeleződik meg. A színészek megemlékeznek arról, hogy egyénenként nagy és különös érzékenységgű figyelmet kaptak a (velük szemközt ülő) rendezőtől, Jelesnek talán legmeghatározóbb rendezői tulajdonsága volt ez a figyelem.²⁵

²² Uo., 43.

²³ Schuller Gabriella nevezi így őket. SCHULLER „A színészi test...”, 337.

²⁴ FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 115.

²⁵ „az ő figyelmének a kereszttüzében vagy a fókuszában állni egészen különleges élmény volt, úgy érezted, hogy az utolsó pólusodig keresztüllát rajtad, nem a rosszaságot nézi, mint egy tanító, hanem azt, hogy miből vagy összerakva. Mély látása van, ami érdekes módon az embert nem összezavarja, hanem felszabadítja, mert nem arról van szó, hogy valami külsődleges színészi teljesítményt vár el tőled, csak megérzed a figyelméből azt, ha valamit rosszul csinálsz, ha nem elég érdekes, vagy ha nem elég igaz...” Forgách András nyilatkozata. DARIDA, „Monteverdi-variációk”, 24.

2. „Gaál Erzsi emberei”²⁶

Gaál Erzsébet 1977-es *Woyzeck*-beli Marie-ja a hazai realista színház és színészi játék egyik csúcsteljesítménye, melyet nem alakításnak, hanem valóságnak érzékelt és rögzített az emlékezetben a színházszakmai közösség.²⁷ Ez a színészi tapasztalat – a színészi jelenlét alakításjellegtől megszabadult intenzitásának az igénye – kitörölhetetlen nemcsak későbbi, teljesen más színházi nyelven beszélő rendezéseiből, de abból az egész színházfelfogásból is, melyet képviselt, és melyet halála után sok tekintetben Zsótér Sándor folytatott.

A hagyományos színházban színészek kezdettől fogva azt tanulják, hogy hogyan kell szerepeket eljátszani, olyan személyiségeket megtestesíteni, amelyeket tökéletesen meghatároz az író és a rendező. De ezek a szerepek nem sokban különböznek azoktól a szerepektől, amelyeket mindannyian nap mint nap alakítunk az életben. Mindannyian azt tanuljuk, hogy miként kell bizonyos társadalmi és szociális szerepeket elsajátítani, eljátszani és újra meg újra előadni. Az általam ideálisnak és fontosnak tartott színháznak az lenne a szerepe, hogy éppen e ránk rakódott szerepekből bontsa ki az embert. Ezért én a színészekkel azt akarom elérni, hogy mindenki kutassa fel önmagában, ki is ő valójában, ki az, aki a gyerekkorától tanult összes szerep mögött ténylegesen létezik, rejtőzködik. Meg kell tanítani a színészt arra, hogy felfedezze saját magát, minden ráarakódott mezt és mázt ledobjon magáról, és a színpadra azt vigye fel, ami az ő saját valója, azaz személyes jelenlétében létezen.”²⁸

A rendezés Gaál esetében nemcsak elméletileg, hanem történetileg is a színészneveléssel kezdődött: a 80-as évek elején Gödöllőn egy nem hivatalos iskola alakult, ahol havonta egy hétvégén amatőr fiatalokkal foglalkoztak jobbra fiatal színházi szakemberek – kurzusokat tartott Ascher Tamás, Árkosi Árpád, Salamon Suba László, Uray Péter, Csetneki Gábor.²⁹ Az itteni fiatalokkal kezdett el előadáson dolgozni, így került bemutatásra előbb az *Etűdsorozat gesztusokra* (vagy: *Buster Keaton sétája*,

²⁶ „Összevissza volt a nevünk. Ez abból adódott, hogy Erzsi erősen harcolt az ellen, hogy ő egy csoportot vezessen. Ezt mindenkinek megmondta, aki hozzá került, hogy ne várja tőle azt, hogy megoldja az ő életét. Foglalkoztatta valami, ehhez néhány emberre szüksége volt, nekünk is szükségünk volt olyan emberre, aki másképp gondolkodik [...] úgy hívtak bennünket nem hivatalosan, hogy a Gaál Erzsi emberei. Ez volt a nem hivatalos nevünk, és a hivatalosban meg hol ezt adták, hol azt adták. A fesztiválokra valamit be kellett írni, de elég esetleges volt, hogy melyik nevet használták.” Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI Erika, „Etűdök biciklikre, lányokra és szobákra – Gaál Erzsébet rendezései a Gödöllői Stúdióban”, *Theatron* 11, 1–2. sz. (2012): 49–83, 69.

²⁷ Például: „Nem alakítás volt ez a szó hagyományos értelmében, hanem fölygújtott létezés, zaklató jelenlét”. (MOLNÁR GÁL Péter, „Gaál Erzsi halálára”, *Népszabadság*, 1998. június 12., 11.)

²⁸ N. I., „Gaál Erzsébet színészkurzusa Kanadában”, *Világszínház* 5, 12. sz. (1987): 38–39.

²⁹ Vö. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

1983), majd a *Felütés* (1984), végül pedig a *Tájkép* (1987). Az első két előadást a gödöllői bemutatók után a Szkéné Színházban játszották, a *Tájképet* a Műszaki Egyetem R-klubjában mutatták be.³⁰

Az első előadást, a Lorca *Buster Keaton sétája* című pár oldalas darabja nyomán készült *Etűdsorozat*ot „mozgásszínházként” értelmezte a kazincbarcikai országos diákszínház-fesztiválról beszámoló kritika.³¹ Itt a kiértékelőn elhangzott, hogy a produkció „nem színház”, nemsokára azonban egy másik fesztiválszereplést követően külföldi meghívást kaptak, Monacóba utaztak vele.³² Bár Monacóban ez az előadás, később pedig a *Felütés* is kapott további meghívásokat, a csoport előadásait többé nem engedték külföldre utazni, csak Gaál jutott ki egyszer Kanadába, 1987 nyarán egy nyári színészkurzust vezetett.

Gaál „formalista” rendezőnek tartotta magát,³³ aki színészvezetéskor is stilizációkban fogalmaz, a visszaemlékezők szerint pontosan mozdulatról mozdulatra követelt, tehát mindig egy adott, szigorúan meghatározott formát kellett a színészeknek „megtölteniük”. Ez a forma sokszor volt gesztus vagy mozdulat: az *Etűdsorozat* próbái során a csoport például az utcáról, a gödöllői öregek otthonából gyűjtött mozdulatokkal kezdett dolgozni. A gesztusokat, testtartásokat, mozgásokat megfigyelték, majd a próbateremben megcsinálták, videóra vették, újranezték, elemezték és továbbfejlesztették.³⁴ Így hozták létre a stilizációt.

A *Felütés* két évig készült. Az előadás tizenegy nő történeteit meséli el, kevés szóval, szintén montázstechnikával, legtöbbször egyén–csoport konfliktusát vagy a magány élethelyzeteit állítva középpontba. Az alaphelyzetek kisrealisták, például egy nő várakozik a kávézóban, vagy tükörbe néz és észreveszi, hogy kopaszodik stb. Színpadi megvalósításuk azonban messze nem kisrealista színészi eszközökkel történik: az etűdök olyan groteszk humorú sorstragédia-sűrítvények lesznek, melyekben mozgásban-hangban nem mindennapi, különös, torz vagy repetitív, tehát látványosan technikai elemekkel dolgoznak a színészek.

³⁰ A Szkéné statisztikája szerint az *Felütés* tizenháromszor, a *Tájkép* tizenkétszer ment. [N. N.], „Statisztika a Szkéné Színház tíz évéről”, in VÁRSZEGI, *Felütés...*, 88–94, 89. Azonban máshol – például Gödöllőn vagy a Közgáz klubban – is játszották az *Etűdsorozat*ot és a *Felütést*, húsz és harminc között lehet mindkét előadászám. A *Tájkép* esetében Dióssi Gábor 8–10 előadást említ. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 76.

³¹ DÉVÉNYI Róbert, „Kazincbarcika ’84”, *Színház* 17, 11. sz. (1984): 6–10, 10.

³² Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

³³ Dióssi Gábor emlékszik így – uo., 76. Ennek ugyan formailag az ellenkezőjét állítja Sándor L. István, lényegében még sincs közöttük ellentmondás. „Gaál Erzsi nem formalista rendező volt [...] előadásai ugyan pontosan leírhatók külső, formai jegyek alapján, értékük mégis megítélhetetlen ez alapján. A forma ugyanis bennük sem minőséget teremtő végső cél volt, hanem az emberi tartalmak kifejezésére alkalmas teremtő keret, mely csakis kreatív színészi energiákkal társulva szerveződhetett minőséget hordozó műalkotássá”. SÁNDOR L. István, „A megdermedt idő emlékmásai – Gaál Erzsi rendezéseiről”, *Ellenfény* 3, 4. sz. (1998): 22–28, 28.

³⁴ Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

A két évvel későbbi *Tájkép* pedig tulajdonképpen happening: négy szobában játszódik, a nézők szabadon járhatnak-kelhetnek közöttük. Az egyik szobában lányok mosnak föl nagyon lassan, a másikon egyenruhás fiúk várakoznak egy idős hölgygel, aki szintetizátoron játszik, a harmadikban egy fiú és egy lány, illetve egy idős férfi és nő Bibliát olvas és a *Csárdáskirálynő*ből énekel, a negyedikben pedig egy fiú ül a tévé előtt. A szobákban ki van vetítve tévékészüléken egy másik szoba, vagy pedig kapcsolódó klipek, etűdök, például a felmosó lányok szobájában a lányok vágyairól készített fölvételek mennek.³⁵

Ezek az előadások nem csak rendezői nyelv szempontjából kísérletiek, nem csak dramaturgiájuk formabontó. Színészi játéknyelvüket meghatározza Gaál színészete. Dévényi Éva, aki még a Stúdió „K”-ban figyelte meg a társulat munkáját, így ír Gaál színészetéről:

elkezdett önállóan furcsa hanghatásokat, furcsa mozgásokat kitalálni, így [...] határeseti, deviáns figurákat teremtett [...]. Legszívesebben a hanghatásokban, a mozgásokban – a technikában gondolkozott. Kezdetben inkább balladai stílusban megkomponált hősöket vagy furcsa, „talalós” figurákat játszott, majd fokozatosan kezdett olyan nem emberi hangokat, nem emberi mozgásokat kitalálni, amikre már oda kellett figyelni [...] kifejező eszközeire [...] főképp azonban az effektusokat alkalmazó zene hatott [...]. A különös kitarított hangok érdekelték...³⁶

Pontosan ezeket a színészi eszközöket kutatta tovább gödöllői csoportjával. A *Felütés*-ben tulajdonképpen az emberek által létrehozott „effektusok” kifejezőkészsége és mélysége alkotta meg az előadást, a színházat.

Dévényi figuraalkotás szempontjából „horizontális” típusú színésznek írja le Gaált, ez alatt azt érti, amikor a színész első lépésben általában nem a saját életében, lelkében keresi a figurát és annak történeteit, nincs erre szüksége, mert a fiktív alak a valóságosabb és inspirálóbb a számára, „belebújik a szerepbe” és később mélyül el.³⁷ Ez a színészi vonás lehet az oka annak, hogy – bár Gaál kijelentette, hogy nem hisz a szövegben – a *Felütés* forgatókönyvét fontosnak tartotta rögzíteni. A szöveg a próbákkal párhuzamosan alakult, az ő ötletéből indult, de nemcsak fölhasználta benne a színészek improvizációit, hanem bizonyos értelemben nekik, rájuk is írta. Ezek a szövegek ugyanakkor nemcsak próbadokumentumok, hanem instrukciók is, melye-

³⁵ Fuchs Lehel visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 77–79.

³⁶ DÉVÉNYI ÉVA, „Stúdió K – *Woyzeck*: Színházlélektani esettanulmány”, in DÉVÉNYI ÉVA és BALASSA Péter, *Színképelemzés*, 7–193 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981), 139, hozzáférés: 2023.08.24, https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s.

³⁷ Uo., 53–55.

ket azonban tilos eljátszani – amint arra a szerző figyelmeztet.³⁸ Instrukciók tehát nem a szó „utasítás”, hanem inkább „inspiráció” értelmében, abban az értelemben, hogy a leírt információk hatnak a színészek fantáziájára, így akkor is fontossá válnak a színészi munkában, ha azután az előadásban már nem jelennek meg.

A *Felütés*ben a tizenegy kisasszony szerepét egy-egy előadás alkalmával Gaál időnként átosztotta, a szereplőket fölcserélte. Egy színész tehát nem egy szerepet birtokolt: a lányoknak tisztában kellett lenniük minden etűd minden mozzanatával, nemcsak „kívülről”, hanem tapasztalati értelemben is. Adott előadás során tehát a rendezés nem arra törekedett, hogy egy lehetséges (és biztonságos) legjobb verzió állandósuljon, hanem hogy minden színész minden helyzetben vegyen részt a lehető legteljesebb módon és erővel, ám saját személyiségével.

[...] iszonyú magasan volt a mérce, [...] nem színészi kvalitás szempontjából [...], hanem abból a szempontból [...], hogy mindenkitől teljes megnyílást várt. Mindenkitől azt várta el, hogy ott, akkor maximálisan megélje azt a pillanatot. [...] Teljes mértékben meg kellett élni, vagy át kellett élni. Ez tulajdonképpen egy nagyon alapvető elvárás egy rendezőtől, akkor én ezt nem tudtam, ma már tudom [...]. Ahogyan ő dolgozott, és amit ő elvárt tőlünk, annak szerintem alapnak kellene lenni mindenhol. Nagyon kemény volt Erzsivel, ennek ellenére borzasztó hálás volt, amikor megszületett egy-egy igazi pillanat.”³⁹

Miközben Gaál abszolút vezetője, határozott és keménykezű rendezője volt a csoportnak, a tagok – diákok – úgy élték meg, hogy egy közülük, ő is keres.⁴⁰ A színészet a *Felütés* színházában edzés volt, lélektani sport, az önismeret teljesítménymérése.

3. Láthatatlan színészet⁴¹

A harmadik színházi műhely szó szerint underground, és sok tekintetben a legradikálisabb: Monori Lili és Székely B. Miklós a Szentkirályi utca 4. pincéjében a 80-as években úgy kísérletezett színházzal, hogy eredményeik majd csak a 90-es években bemutatott színházi előadásokban váltak nézők számára is megtapasztalhatóvá.

³⁸ „Az itt következő írások (jellemrajz? életrajz? portré?) csak színészi segédeszközök, nem eljátszandók!” (GAÁL Erzsébet, „Felütés”, in MÁRAI Botond, szerk., *Lépések – egyfelvonásosok*, 59–96 [Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990], 61.)

³⁹ Moldvai Kiss Andrea fogalmaz így egy interjúban. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 74.

⁴⁰ Vö. uo., 68–69.

⁴¹ „Három kora nyári hét végén egy Szentkirályi utcai setét pincében Monori Lili és Székely B. Miklós elenyésző, bár növekvő számú közönség előtt – mit is csinált? Kéne egy állítmány. [...] Ha jól megnézzük: alany is kéne. Kicsoda mit csinált? [...] A művészet láthatatlan. [...] Nem tudom leírni, mit láttam, nem láttam, mi történt.” ESTERHÁZY Péter, „Monori, Székely B.”, in UŐ, *Egy kékharisnya följegyzéseiből* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1994), 31–32.

Addig nem lehetett látni őket: a 80-as években egyáltalán nem állt szándékukban előadást létrehozni. A pincét ugyanakkor kezdettől „színészet mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlása céljából igényelték és bérelték a VIII. kerületi tanácstól.⁴² Bár Székely B. Miklós csak fenntartásokkal vallotta magát színésznek,⁴³ Monori Lili pedig éppen szakított a színpadi színészettel, munkájukat mégis színészi munkaként – autonóm művészetként – határozták meg. Ezzel tulajdonképpen kinyilvánították, hogy a színházat nem elsősorban vagy nem kizárólag társadalmi képződménynek tekintik, sokkal inkább a megismerés eszközének.⁴⁴

Patrice Pavis a színészi munkát kettéválasztja: partitúráról és partitúra alatti munkáról beszél.⁴⁵ Előbbihez tartozik mindaz, ami a színész játékában látható és leírható (gesztusok, mimika, hang, tekintet stb.), utóbbihoz pedig mindaz, ami láthatatlan, amely azonban a láthatót alátámasztja, és amely emlékezetesként végül megmarad, „amikor már mindent elfelejtettünk”.⁴⁶ Monori és Székely B. színháza mintha a partitúra folyamatos felszámolására törekedne.

A Szentkirályi Műhelyben nemcsak produkció nem volt és intézmény, de nem volt rendező és (ebben a korai fázisban) nem volt néző sem. Rendező, dramaturg és néző feladatát a két színész vette át. A pincében töltött időszak legelején visszaemlékezéseik szerint Monori egyedül feküdt az egyik teremben, ahova Székely B.-nek nem volt szabad bemennie. Ezután – Andy Warhol videóinak ihletésére – egyikük elkezdte figyelni a másikuk létezését úgy, ahogy Warholnál a kamera figyeli azt, amikor valakivel „nem történik semmi”. Megfigyelték, hogy „hány sztereotip modulatot” tesz a megfigyelt, és hogy milyen érzés megfigyelve lenni.⁴⁷ Később Monori elkezdte próbálni az *Ulysses*ből Molly Bloom monológiát, és miközben ő a majdnem negyven percnyi szöveget mondta partnerének, Székely B. némán állt vele szemben az ajtóban. Ezt a jelenetet évekig próbálták, de – ezzel a szöveggel – sohasem adták elő.

A Szentkirályi utcai műhely – és főleg annak 80-as évekbeli láthatatlan létezése – a gyakorlatban veti föl azt a kérdést, hogy mi a színész dolga, munkája, illetve miben áll színészsége, hogyha nincs rendező (darab, utasítás, feladat) és nincs néző (üzenet, közlés), csak két ember van (olykor csak egy). Monori és Székely B. válasza sajátos módon ontológiai. Színházukban – vagyis játékaik színhelyén, a pincében – a színész az az ember, aki nem csinál semmit, csak létezik, pontosabban az az ember, aki egy pincével is kapcsolatba tud lépni, és a kapcsolat hatására létezése megváltozik. „Tagadhatatlan, hogy kevés ennél izgalmasabb teret ismertem életemben, négy terem fala

⁴² SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat. Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2012.

⁴³ HEGEDŰS Bálint, „Amennyi a múltam, annyi a jelenem: Interjú Székely B. Miklóssal”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 29.

⁴⁴ ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir*, 1997. február 9., 11.

⁴⁵ Patrice PAVIS, „A színész”, in Uő, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, 57–117 (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 90–97.

⁴⁶ Uo., 101.

⁴⁷ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 13–23.

»szól« az emberhez, csak arra kell vigyáznunk, hogy ne rontsuk el, amit sűg⁴⁸ – nyilatkozta Székely B., Monori pedig úgy hivatkozik a pincére, mint a szüleire, az édesanyjára.⁴⁹

A színészet tehát (amellett, hogy föld alá temetkezés) megfigyelt létezés és kapcsolatba, viszonyba kerülés helyszínnel, tárgyakkal, szövegekkel, állatokkal – a pincében később meg is jelentek kacsák, kutyák, macskák, tyúkok. Színészi céllá vált például az állatok mellett létezni úgy, hogy azok jelenléte ne legyen erőteljesebb, létezésük ne legyen érezhetően természetesebb, mint a színészeké. A Szentkirályi Műhely későbbi, nézők számára is nyitott előadásáiban rendszerint irodalmi szövegeket is használtak, melyeket még a kritikusok sem tudtak azonosítani, olyannyira a játsszási hagyományuk ellenében fogalmazták őket. Az első előadás, a *Műtét/Analízis* című – vendégszövegeken keresztül, Benedek István *Aranyketrec* és Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplója* című műveiből – Monori Lili fiatalkorának és pályájának traumáit összegezte, ezt azonban a nézők nem tudhatták fölfejtetni, az alkotók pedig nem adtak értelmezői kulcsokat hozzá. A bemutató előadást egyetlen néző előtt játszották 1990. március 2-án.⁵⁰ Az előadás rekonstrukciója alapján összegezhető,⁵¹ milyen típusú színészi-színházi munka és felkészülés előzte meg azt: a rendezés nyelve Monori és Székely B. színházában tökéletesen megegyezett a színészi játék nyelvével. A színészek nem rendelték alá játékuakat semmilyen előre meghatározott dramaturgiának vagy feladatnak, hanem létezésükkel és cselekvéseikkel egy adott térben bizonyos elemekre szabadon asszociáltak, majd ezeket az asszociációkat rögzítették, és ezekből építettek kötött előadásszerkezetet. Ebből következően a tér ebben a színházban nem a látvány helye, hanem a színész gondolkodási terepe, ahol ő minden cselekvésével és mozgásával az egész előadás képét formálja. Ez a színház nem látványos színház, mert eszközeit csakis a színészi jelenlétbe rejti, és vizuális szépségre sem törekszik, kerüli a gyönyörködtető színházi képek megalkotását, a cselekvéseket a lehető legegyszerűbben viszi színre. Így építhet leginkább a képzeletre: arra a nézői figyelemre, amely – akárcsak a színész figyelme – önállóan, autonóm módon talál rá azokra a pontokra, amelyeket meglát és kiemel; amely asszociatív és személyes kapcsolatot keres. A kapcsolatra való ráébredés a színházi élmény maga.

⁴⁸ LÁNG Zsuzsa, „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom”, *Népszabadság*, 1999. december 24., 26.

⁴⁹ SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörccs: Monori Lili színésznő”, *Magyar Narancs*, 2012. október 29., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

⁵⁰ Vö. M.G.P. [MOLNÁR GÁL Péter], „Szentkirályi utca 4.” *Népszabadság*, 1990. március 10., 9.

⁵¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 13–23. és POROGI Dorka, „Színészet, mint önálló formanyelvű művészet»: A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 25–28.

A NEOAVANTGÁRD MINT IRODALMI HAGYOMÁNY ALAKULÁSA

– A *Magyar Műhely* és az *Arkánium* helyzete a nyolcvanas években –

FENYŐ DÁNIEL

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

doktorandusz

fedxaab.pte@pte.hu

ORCID 0009 0003 9887 3538

The Reevaluation of the Hungarian Neo-Avant-Garde as a Literary Tradition

– Positioning *Magyar Műhely* and *Arkánium* Journals in the Hungarian Literary Field of the 1980s –

My paper is focussed on the reevaluation of the Hungarian neo-avant-garde as a literary tradition. By the second half of the eighties, the structure of literary publicity had changed: literary experiments were partially accepted by the public literary field, consequently the previously dominant role of *Magyar Műhely* [Hungarian Workshop] as the distinguished platform of Hungarian neo-avant-garde art was diminished. In this altered historical context, emerging Hungarian writers reflecting on the avant-garde tradition began to explore other directions of the neo-avant-garde in order to develop their own artistic practice and the consciousness of tradition. Among these traditions and patterns there was the *Arkánium* [Arcane], a Hungarian journal edited in North America by Hungarian refugees from 1956. My paper explores this literary historical situation through the relationship of *Magyar Műhely* and *Arkánium* to the Hungarian literary field at that time. In literary history, and art history as well, the eighties are narrated as a period of the rise of postmodernism and the decline of the neo-avant-garde. The conflict between the *Magyar Műhely* and latter Hungarian experimental literary formations can also be seen as evidence of discontinuity between the neo-avant-garde and the new postmodernist sensibility. Despite all of this, the diminishing of *Magyar Műhely*'s canonical role can also be interpreted as a shift in the literary tradition of the neo-avant-garde. My paper presents interpretive frameworks which are able to reveal common ground in the literary formations of *Arkánium* as both a neo-avant-garde project and new postmodernist sensibility.

Keywords: neo-avant-garde, literary canon, new sensibility, postmodernism, *Magyar Műhely*, *Arkánium*

■ Bevezetés, módszertani megjegyzéssel

Az avantgárd gyakori metaforája a bűvópatak. A szó egyszerre utal az avantgárdnak a nyilvánosság szerkezetében betöltött sajátos pozíciójára, illetve hagyományozódásának módjára. Ha azonban az a kérdés vetődik fel, hogy az új érzékenységgént, majd a posztmodernként megnevezett lírai formációk és a neoavantgárd művészet között milyen poétikai és szociológiai kapcsolódások találhatók, a bűvópatak – csak hogy én is ennél a képnél maradjak – mintha számos kisebb erre különülne el. A magyar neoavantgárd csoportosulásain végigtekintve, a Párizsban és Bécsben szerkesztett, 1962-ben alapított *Magyar Műhely*től a budapesti neoavantgárd alkotókon (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szentjóbó Tamás, Balaskó Jenő stb.) és a vajdasági *Új Symposiumon* (1965) keresztül az észak-amerikai *Arkániumig* (1981), láthatóvá válik, hogy bár az egyes csoportosulások rendelkeztek valamiféle közös avantgárd tudattal, munkájukat eltérő művészeti eljárások határozták meg. Amikor tehát arról van szó, hogy a nyolcvanas években az úgynevezett „fiatal magyar irodalomban” miként jelenik meg a neoavantgárd irodalmi hagyománya, érdemes figyelembe venni a neoavantgárd alapvető heterogenitását, valamint azt, hogy a neoavantgárd csoportosulásoknak más-más lehetőségeik voltak a láthatóságra és az önreprezentációra.

Dolgozatomban a magyar neoavantgárd irodalom mint hagyomány nyolcvanas évekbeli átértékelődésével foglalkozom. A nyolcvanas évek második felére az irodalmi nyilvánosság szerkezetének megváltozásával, vagyis a neoavantgárdként értékelt irodalmi kísérletek első nyilvánosságba való részleges befogadásával¹ párhuzamosan megszűnt a *Magyar Műhely* meghatározó szerepe a magyar neoavantgárd művészet kitüntetett fórumaként. A megváltozott történeti kontextusban a korabeli, avantgárd hagyománytudattal rendelkező, ugyanakkor nem a *Magyar Műhely* által képviselt vizuális költészetben gondolkodó pályakezdő magyarországi szerzők saját művészi gyakorlatuk kialakításához a neoavantgárd más irányait kezdték el kutatni. E hagyományok, minták között találjuk meg az *Arkánium* folyóiratot is, amely a neoavantgárddal kapcsolatos kutatások egyik leginkább alulreprezentált témája. Írásomban arra vállalkozom, hogy ezt a nehezen szétszálazható irodalomtörténeti helyzetet, alakulási folyamatot a *Magyar Műhely* és az *Arkánium* folyóiratok korabeli, a magyar irodalmi mezőhöz való kapcsolódási módjain keresztül vizsgáljam meg. A *Magyar Műhely* gyakorlata és nyolcvanas évekbeli megítélése inkább a diszkontinuitást teszük érzékelhetővé a neoavantgárd és a korabeli újabb irodalmi formációk között, míg az *Arkánium* irodalomkritikai tevékenysége, valamint az avantgárd fogalmának általuk végzett kitágítása olyan értelmezői keretet hozott létre, amelyen keresztül láthatóvá váltak az új érzékenység irodalmának neoavantgárdhoz kapcsolódásai. Az állítás alaposabb kifejtése előtt azonban célszerű előzetesen számolni a neoavantgárd alko-

¹ A *JAK-füzetek* sorozatában az 1982-ben megjelent, a kísérleti irodalmat közvetítő *Ver(s)ziók* című antológia értelmezhető e folyamat egyik első jeleként.

tók láthatósága és az irodalomtörténet-írás közötti összefüggések módszertani problémájával.

A neoavantgárd láthatósága és az irodalomtörténet-írás

„Mert akinek van, annak adatik; és akinek nincs, attól az is elvétetik, amije van” – idézi Márk evangéliumát (4:25) Kukorelly Endre András Sándor és az *Arkánium* kanonizációs lehetőségei kapcsán.² A magyar neoavantgárd esete valóban azt mutatja meg, hogy az „elsüllyedt szigetek”-hez hasonló kulturális közegek szinte helyrehozhatatlanul kitörlődtek az irodalomtörténet lehetséges elbeszéléseiből.³ A neoavantgárd irodalom szélesebb körű befogadását időbeli elcsúszás jellemzi. Magyarországon nem volt intézményes kerete a neoavantgárd művészet irodalmi működésének, ezáltal a határon belüli neoavantgárd alkotásokat gondozó és összegyűjtő kiadványok – néhány kivételtől eltekintve – a rendszerváltás után, elsődleges kontextusukat maguk mögött hagyva jelentek csak meg. A magyar neoavantgárd irodalmat képviselő folyóiratokat a határon túl szerkesztették, következésképp nem voltak könnyen hozzáférhetőek Magyarországon. Mindennek okán a neoavantgárd-recepció kétezres évekbeli konjunktúrájának nemcsak az volt a feladata, hogy egy korábbi kulturális és művészeti közeg kitüntetett kánonját újragondolja, hanem el kellett végeznie e kánon utólagos konstruálását és irodalomtörténetbe való integrálását is.⁴ A neoavantgárd irodalomból azonban nem készült a történeti avantgárd olvasókönyvéhez hasonló reprezentatív, kanonikus erejű antológia.⁵ A Ráció könyvkiadó által elindított *Aktuális avantgárd* könyvsorozat pedig, amely többnyire magyar neoavantgárd szerzőkről szóló kismonográfiák közlését vállalta, megrekedt, ráadásul a megjelent kismonográfiák – ellentmondva e művészeti közeg decentralizált működésének – a neoavantgárd történetének középpontjába a *Magyar Műhely* vizuális költészetét helyezték. Mindezek okán nem alakulhatott ki jól körülhatárolható, neoavantgárd irodalmi kánon.⁶

² KUKORELLY Endre, „Eltekint, nem lemond: András Sándorról”, in Uő, *Porcelánbolt*, 380–383 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2016), 381.

³ GYÖRGY Péter, „Az elsüllyedt sziget”, in Uő, *Az elsüllyedt sziget*, 5–46 (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992).

⁴ Ezt a feladatot legalaposabban Dánél Mónika végezte el, aki neoavantgárd poétikákat az avantgárd és a posztmodern közé helyezte. DÁNÉL Mónika, „A közöttiség alakzatai: Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról”, in Uő, *Nyelv-karnevál: Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*, 81–132 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2016), 90–97.

⁵ DERÉKY Pál, szerk., *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1998).

⁶ Takáts József a magyar neoavantgárd köréből tanulmányokat közlő *Né/ma?* című kötetéről írt kritikájában szintén a tanulmány szerzőinek kánonnal kapcsolatos tanácstalanságát érzékeli: „A kötet irodalmi tárgyú tanulmányait olvasva az lehet a benyomásunk, hogy nincs konszenzus, nemhogy

Az ennyire heterogén és bizonytalan körvonalakkal rendelkező korpusz értékelésében és szelekciójában három jelenségre lehet támaszkodni. Egyfelől a neoavantgárdot körülvevő legendákra és kultuszokra, amelyek főként a budapesti underground kultúrában váltak meghatározóvá, másfelől a határon túli, neoavantgárdhoz köthető folyóiratok intézményi működésére, amelyek értelmező közösségek létrehozásával szubkulturális kánont alakítottak ki önidentifikációjuk létrehozására. Érdeemes emellett megfontolni Kálmán C. György meglátásait, amelyeket a történeti avantgárd irodalomtörténeti anomáliáival kapcsolatban tett. Kálmán C. a szubkultúra tartományába tartozó irodalom forrásaként a kanonikus irodalmi művekben megjelenő, e kultúrára vonatkozó reakciókat, valamint a cenzurális intézményekben⁷ keletkező információt jelöli ki. A *Magyar Műhely* a folyóirat következetes és tartós működésével, illetve a *Magyar Műhely*-találkozók szervezésével egyszerre volt képes fórumot biztosítani a magyar neoavantgárd szerzők, a Magyarországon megjelenéshez nehezen jutó alkotók, a strukturalizmussal, dekonstrukcióval foglalkozó irodalomtudósok, valamint tágan értve a nyugati magyar irodalmárok számára. Annak ellenére, hogy a találkozók elméleti hozadékát nem mindenki tartotta olyan jelentősnek, mint ahogy azt a lap szerkesztői látták,⁸ a találkozók mégiscsak olyan redisztribúciós csomópontokként funkcionáltak, amelyeken keresztül az underground alkotói kapcsolatot teremthettek a határon túli, diaszpórában élő, kísérletező irodalmat művelő irodalmárokkal. Az intézményi stabilitás és kapcsolati háló jelentékenysége mellett a *Magyar Műhely* – más nyugati emigrációs lapok szerkesztési gyakorlatával ellentétben – apolitikus álláspontot képviselt,⁹ e két jellemző pedig a hazai kultúrpolitika számára egyfelől megkerülhetetlenné, másfelől párbeszédképessé tette a folyóiratot.¹⁰

általában a szakmában, de a kötet szerzői között sem arról, hogy mely szövegek a neoavantgárd irodalom legfontosabb művei.” TAKÁTS József, „A neoavantgárd és az irodalmi kánon”, *Élet és Irodalom*, 2004. júl. 2., 24.

⁷ „([A]kár hivatalos, állami cenzúráról, akár iskolai tiltásról vagy a »komoly« fórumok elfogadási-elutasítási gyakorlatáról van szó)”. (KÁLMÁN C. György, *Élharcolok és arcélek: A korai magyar avantgárd költészet és a kánon* [Budapest: Balassi Kiadó, 2008], 149.)

⁸ Vö. CZIGÁNY Lóránt, *Írok, tehát vagyok* (Budapest: Kortárs Könyviadó, 2005).

⁹ Horváth Györgyi az angolszász politizáló elméletek magyarországi fogadtatása kapcsán írja, hogy a személyes és morális autonómia vállalása együtt járt a kelet-európai értelemben vett politikától („a hatalmon lévő »ők« ügye”) való távolmaradás gondolatával. HORVÁTH Györgyi, *Utazó elméletek: Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban* (Budapest: Balassi Kiadó, 2014), 51–54. Peter Bürger elméletében a művészet autonómiájának hangsúlyozása szintén összefügg az alkotás társadalomtól elválasztottságával. Peter BÜRGER, „A művészet autonómiája a polgári társadalomban”, in Uő, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás (Szeged: Universitas Szeged, 2010), 45–67. A *Magyar Műhely*ben a művészeti autonómiára törekvés a fenti logikához hasonlóan felfüggesztette a politikai kérdések érintését.

¹⁰ A *Magyar Műhely* és a nyugati emigrációban betöltött szerepét, valamint ambivalens viszonyát a magyarországi kultúrpolitikával adatokban gazdagon mutatja be SZ. MOLNÁR Szilvia, *A Magyar Műhely-találkozók története 1972–1999* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2019), 13–118.

Fontos leszögezni, hogy az államszocializmus kultúrpolitikája elsősorban a nyugati magyar irodalom felé próbált nyitni a *Magyar Műhely*en keresztül, tehát művészi teljesítményét nem tartotta integrálhatónak a magyar irodalomról alkotott elképzeléseibe. Ennek okán a folyóirat és a magyarországi kulturális mező közötti kapcsolat ellentmondásosnak tekinthető. A nyugati magyar irodalom felé való nyitás láthatóvá tette a folyóiratot,¹¹ Pomogáts Béla pedig rendszeresen beszámolókat közölt a *Magyar Műhely* körének éves, „kölcsonös megértés és meggyőzés reményében”, valamint „baráti légkörben” zajló találkozóirol.¹² Másrészt a *Magyar Műhely* tevékenységével kapcsolatban viták generálódtak, amelyek többnyire a „normalizáló kultúrpolitikai diskurzus” kereteiben zajlottak. Az ilyen jellegű viták célja – ahogy arra Havasréti József rámutatott – „az irányzat nyugati orientációjának hangoztatása, az irányzat teljesítményeinek dilettánsként vagy szemfényvesztésként való megbélyegzése, illetve (szélsőséges esetekben) az irányzat politikai veszélyességének hangsúlyozása”¹³ volt. A *Magyar Műhely* működését, esztétikai elképzeléseit és kritikai beszédmódját a hazai irodalmi mezőben kihívásként észlelhették.¹⁴ Azáltal azonban, hogy a hetvenes évek végétől a *Magyar Műhely* a vizuális irodalom felé fordult, bár kívül állt a magyarországi irodalmi élet konvencionális keretein, apolitikusságával kevésbé tűnt fenyegetőnek a kultúrpolitika számára, mint a „fiatal” és „közérzeti” jelzőkkel ellátott, a társadalmi kérdésekre fogékony magyarországi irodalom.¹⁵

Mindez jelzi, hogy az első nyilvánosságban a magyar neoavantgárd irodalmi csoportosulások közül a *Magyar Műhely* volt a leginkább látható a nyolcvanas években. Az pedig, hogy az irodalmi mozgásokból mi látható egy adott korszakban, nagyban meghatározza a magyar irodalom történetének nagyelbeszéléseit is. A biztos távolságot tartó kutatói figyelem tehát „sosem vonhatja ki magát a korábbi ítéle-

¹¹ BÉLÁDI Miklós, POMOGÁTS Béla, és RÓNAV László, *A nyugati magyar irodalom 1945 után* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1986).

¹² Néhány korai példa: [Szerző nélkül], „Találkozó Marlyban”, *Élet és Irodalom*, 1976. júl. 31., 7; POMOGÁTS Béla, „A Magyar Műhely találkozója Bécsben”, *Élet és Irodalom*, 1977. júl. 16., 6; POMOGÁTS Béla, „A párizsi Magyar Műhely baráti találkozója”, *Élet és Irodalom*, 1979. júl. 21., 8.

¹³ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex Kiadó, 2006), 52.

¹⁴ Alföldy Jenő például a *Magyar Műhely* 70. számát (1985) olvasva kritizálja, hogy a folyóirat provinciálisnak állítja be a magyarországi irodalom működését, a szemleovatában pedig nemcsak szépirodalmi szövegeket, hanem hazai kritikusokat és folyóiratokat is élesen bírál. Emellett megjelenik a dilettantizmus, valamint az inautentikusság vádja: „Szomorú, hogy olyan folyóirat működik Párizsban, amely az »avantgarde«-ot az agresszív dilettánsok ügyévé akarja lealacsonyítani, tehetséges embereket is közéjük keverve. Mert el ne feledjem közhírré tenni: éljen az avantgarde. Az igazi. A József Attiláé, a Nagy Lászlóé, az Illyés Gyuláé.” (ALFÖLDY Jenő, „Ezt olvastam a Magyar Műhelyben”, *Élet és Irodalom*, 1985. szept. 27., 4.)

¹⁵ NÉMETH György, *A Mozgó Világ története, 1971–1983* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2002).

tek hatása alól”.¹⁶ Ebben az összefüggésben érdemes idézni Kulcsár Szabó Ernő meglátását a *Magyar Műhely* vizuális irodalma és az új érzékenység viszonyáról is:

Az új magyar líra szempontjából főként azzal bizonyult termékenyítőnek ez az európai átszarmaztatású extremizmus, hogy mind nyilvánvalóbbá tette a klasszikus-modern, Nyugat-típusú poétikák alkalmatlanságát olyan késő-modern tapasztalatok kifejezésére, amelyek immár nemcsak a személyiség egységének, hanem a nyelv uralhatóságának gondolatát is megkérdőjelezték. [...] Az új szenzibilitás nyolcvanas évekbeli kibontakozását ugyanis sok tekintetben éppen az a fajta nyelvhasználat gyorsította meg, amelyik a nyelv kettős aspektusának tagadásából indult ki, s rövidesen az egyik legnevezetesebb posztmodern tétel előzményének minősült.¹⁷

Kulcsár Szabó Ernőnek biztosan igaza van abban, hogy a *Magyar Műhely* akár verseszményének, akár teoretikus tevékenységének közvetítésével hozzájárult ahhoz, hogy az újabb nyugati nyelvelméleti és filozófiai munkák a magyarországi művészeti gondolkodásba is bekerüljenek. Azáltal azonban, hogy a nyolcvanas évek első felében megjelentek a korabeli kísérletező irodalmat is közvetítő antológiák, e kísérletező irodalmi közeg saját pozícióinak artikulálása érdekében olykor erőteljes gesztusokat tett, amelyek éppen a *Magyar Műhely* által kijelölt avantgárd hagyománytól való eltávolodásként értékelhetők. A *Magyar Műhely* hosszú időn keresztül képes volt önmagát a magyar nyelvű kísérletező irodalom fórumaként működtetni. A magyar nyelvű neoavantgárd művészet azonban alapvetően különféle művészeti kontextusokban élő, különböző irodalmi folyamatokkal együtt mozgó heterogén alkotói közeg volt. Ennek az eredendő heterogenitásnak az elhalványulása a Magyarországon belüli irodalomkritikában döntően épp azért következhetett be, mert a *Magyar Műhely* intézményi stabilitása, illetve e stabilitás országhatáron belüli reprezentációja kítakarta azt. Ennek az lett a következménye, hogy a *Magyar Műhely* és a nyolcvanas évek újabb irodalma közötti ambivalens helyzet elfedte a neoavantgárd más műhelyeinek kapcsolódását az új érzékenység költészetéhez.

Ajánlat a korszak olvasására

A nyolcvanas évek líraformációinak hagyománytörténete természetesen nem szűkíthető le egy adott irodalmi körre. A korabeli irodalom hagyományterében egyszerre van jelen Kassák Lajos költészete, Juhász Ferenc műveinek újraértékelése, az *Újhold* költőinek újrafelfedezése, Tandori Dezső és Petri György lefokozó, személyes

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A bizony(talan)ság ábrándja: Kánonképződés a posztmodern korban”, *Literatura* 18, 2. sz. (1992): 119–133, 120.

¹⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 148.

lírája, valamint az amerikai beatirodalom hatása; szinte beláthatatlan, fluid hagyomány szerkezet.¹⁸ Ezt elismerve nem is azt állítom, hogy az *Arkánium* köre kiemelt, egyedüli hatással lett volna a nyolcvanas évek fiatal magyar irodalmára. A kánonalkotást azonban aktív tevékenységnek tekintem, amelynek ágensei a múlt elemeinek újrendezésével, bizonyos értelemben a múlt megkonstruálásával saját eredettörténetüket hozzák létre.¹⁹ Ennek okán a nyolcvanas évek „fiatal irodalmának” az *Arkánium* körére vonatkozó reflexiói az új érzékenység neoavantgárd felőli olvashatóságára hívja fel a figyelmet.

Kappanyos András az avantgárd kutatás irodalomtörténeti kihívásairól szóló írásában a neoavantgárd és a posztmodern elkülöníthetősége kapcsán jelezte, hogy

[e]gy adott poétikai gesztus „hovatartozását” ebben az átmeneti szférában az ironia, a reflexió mélysége, rétegzettségé döntheti el, ez azonban nem immanens tulajdonsága, csupán az olvasatban manifesztálódó potenciálja a szövegnek.²⁰

A neoavantgárd irodalomtörténeti kutatásai jellemzően a Kappanyos által jelzett bizonytalanság feloldásának érdekében azt a célt tűzték ki, hogy jól körvonalazható különbségeket és hasonlóságokat állapítsanak meg a neoavantgárd és a posztmodern irodalom eljárásai között.²¹ Ez a megközelítés olyan paradigmából indul ki, amely szerint a neoavantgárd irodalom adekvát olvasása csak visszamenőleg, a posztmodern tapasztalatai felől vált lehetségessé. Én ezzel ellentétes módszertant alkalmazok. Céлом, hogy a vizsgált időszak jelenidejének ingatag, akkoriban megjósolhatatlannak tűnő kánonképződési folyamatait vizsgálva tegyem érzékelhetővé az *Arkánium* és a „fiatal magyar irodalom” kölcsönhatását. Ha a kánonokra úgy tekintünk, mint amelyek megelőzik az irodalomba beérkező újabb szövegeket, akkor e kánonokban olyan értelmezői kereteket érdemes látnunk, amelyek az irodalmi alkotások pozícióit, irányzatokhoz való tartozását konstituálják. Dolgozatom éppen ezért nem szépirodalmi szövegek elemzését célozza elsősorban. Nem is arra vállalkozom, hogy egyes alkotásokról, folyamatokról poétikai alapokon kijelentsem, hogy mennyiben tekint-

¹⁸ A beatirodalom és a magyarországi hatásáról lásd HAVASRÉTI József, „»Allen Ginsberg és nagy családja...«: Az amerikai beatirodalom fogadtatása Magyarországon”, in *Uő, Ráolvasás*, 148–178 (Pécs: Kronosz Könyvkiadó, 2022), 169–172.

¹⁹ Vö. „A kánon jelenlétévé teszi a múltat, azaz meghatározza önmaga eredetét is, tehát »rendet« vág a »szövegüniverzumban«, és így meghatározza azt a »Jelöltet«, amelynek »birtokában« az adott közösség »igazságát« is a magáénak tudhatja.” (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Irodalom/történet(i)/kánon(ok)”, in BOCSOR Péter et al., szerk., *Szövegek között: Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből*, 16–38 [Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1996], 18.)

²⁰ KAPPANYOS András, „Az avantgárd mint a történelmi szemlélet provokációja”, in *Uő, Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, 11–34 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 27.

²¹ BÓNUS Tibor, *Garaczi László* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2002); DÁNÉL, *Nyelv-karnevál...; Sz. MOLNÁR Szilvia*, „A neoavantgárd poétikájáról”, in DERÉKY Pál és MÜLLNER András, szerk., *Né/ma?: Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, 86–99 (Budapest: Ráció Kiadó, 2004).

hetjük azokat neoavantgárdnak. Arra törekszem, hogy a nyolcvanas évek forgalomban lévő értelmezési kereteinek a feltérképezésével mutassak rá, a líra újabb formációinak milyen lehetőségei voltak arra, hogy a neoavantgárd hagyományterében váljanak láthatóvá. Az úgynevezett fiatal magyar irodalom és a neoavantgárd közötti kapcsolatot azonban nem egyirányúként gondolom el. Ahogyan egyes fiatal magyarországi alkotók felismertek poétikai hasonlóságokat az *Arkánium* körének művészetével, úgy a folyóirat a szerkesztői gyakorlatán és az általuk képviselt avantgárdfogalmon keresztül maga is nyitott volt arra, hogy saját avantgárd önértésén belül érzékelje az új érzékenység irodalmát. Elengedhetetlennek tűnik az a meglátás, hogy ahogyan a *Magyar Műhely*, úgy az *Arkánium* esetében is az újabb irodalmi formációkkal való kapcsolatot esetlegességek (átmeneti barátságok és sértettségek, pillanatnyi megfontolások és alkalmi döntések) kísérték. A nyolcvanas évek irodalmi – nevezzük így – folklorja azonban az irodalom történetének részét képezi, amely e történetnek ugyan ki nem teljesedő, ám egyszer elképzelhetőnek vélt alternatív útjait jelzi. Ezeknek az alternatív történeteknek a megjelenítése érdekében elsőként a *Magyar Műhely* és az *Arkánium* avantgárdfelfogása közötti eltérésekkel foglalkozom, majd azzal, hogy a két folyóiratot miképpen ítélték meg a nyolcvanas évekbeli magyarországi irodalmi közegben.

Avantgárdfogalmak és kanonizációs stratégiák a Magyar Műhely és az Arkánium körében

Az *Arkánium* folyóirat létrejötté összefüggött a *Magyar Műhely* művészeti és esztétikai elképzeléseinek alakulásával. Az 1981-ben alapított *Arkánium* szerkesztőinek írásait korábban jelentős részben a *Magyar Műhely* jelentette meg, könyveiket a folyóirat adta ki, nevük megtalálható volt a Magyar Műhely Munkaközösség tagjai között.²² A neoavantgárd „belső történetírása” gyakran személyes konfliktusokon, veszekedéseken, sértődéseken, árusításokon keresztül világít meg eseményeket. Nagy Pál például így emlékszik vissza az *Arkánium* alapításának körülményeire:

veszekedtünk, pontosabban Géfin veszekedett velünk, mert nem szívesen közzöltük politizáló verseit. Ez volt az egyik oka annak is, hogy az „amerikaiak”

²² Csak tetszőlegesen kiragadva a *Magyar Műhely* 60–61. számát (1980), a munkaközösség tagjai között található a későbbi *Arkánium*-szerkesztők mellett Tolnai Ottó, Ladik Katalin, valamint a *Magyar Műhely* tevékenységével fokozottan kritikus Czigány Lóránt is. A tagok névsorában érzékelhető heterogenitás nem egy jól szervezett, aktív csoportot sejtet; sokkal inkább enumerációról van szó, olyan – a magyarországi kultúrpolitika irodalmi elvárásaitól független – személyek felsorolásáról, akik valamilyen formában, bizonyos időközönként együttműködtek a folyóirattal.

(András Sándor, Bakucz József, Baránszky László, Kemenes Géfin László, Vitéz György) végül saját lapot alapítottak *Arkánium* címmel 1981-ben.²³

A személyesnek látszó konfliktustól eltávolodva az *Arkániumra* érdemes inkább úgy tekinteni, mint az avantgárd fogalmának másfajta ajánlatára. A *Magyar Műhely*hez hasonlóan az *Arkánium* is egyik fontos céljaként jelölte meg a nemzeti irodalom kereteinek és tabuinak felszámolását,²⁴ ugyanakkor azt az avantgárd egy tágabb, az új érzékenység és a posztmodern koncepciója felé nyitott értelmezésén keresztül kívánta megvalósítani.

A nyolcvanas évekbeli *Magyar Műhely* körére gondolhatunk úgy is, mint amely az irodalom- és kultúraszervezői tevékenysége mellett az avantgárdra jellemző párt-szerű működésmódot követte. Mivel a *Magyar Műhely* 1962-ben alakult, az általuk képviselt avantgárd fogalma értelemszerűen a nyolcvanas évekre megváltozott.²⁵ A hetvenes évek második feléig a folyóirat művészeti gyakorlatának középpontjában a referencialitást megkérdőjelező, a nyelv elsőbbségében gondolkodó szöveggánon állt, ezt az elképzelést azonban a nyolcvanas évekre felváltotta a vizuális, számítógépes irodalom eszménye, amelynek köszönhetően a *Magyar Műhely* által képviselt avantgárd fogalmából kiszorultak, akik a folyóirat esztétikai elképzeléseikhez képest hagyományosabb, a betű materialitását hangsúlyozó komplex jelek alkalmazása helyett a jól formált szöveghez közelebbi, a koherencia látszatát legalább részlegesen fenntartó írásmódban gondolkodtak.²⁶ Ez a pozíció együtt járt azzal, hogy saját művészetről alkotott elképzeléseiket az avantgárd autentikus módjaként gondolták el. A *Magyar Műhely* esztétikai programjának képviseletéhez olyan habitus társult, amely „abszolutisztikus igazságstílusként”²⁷ írható le, tehát a folyóirat által kialakított kánon elsősorban cenzurális intézményként működött, vagyis az általuk alkalmazott művészi normától való eltérést eretnecséggént értékelte. A különbségtevést jelzi, hogy a *Magyar Műhely* az *Arkániumra* a „tartalmi avantgárd” képviselőjeként tekin-

²³ NAGY Pál, „Szombathelyi írók és művészek a *Magyar Műhelyben*”, *Életünk* 39, 3. sz. (2001): 266–272, 267.

²⁴ Az *Arkánium* első, 1981-es lapszámának szerkesztői előszava a következőképpen hangzik: „Ezt a nyelvet a politikai prűderia, nacionalista, vallási cenzúrák és öncenzúrák hályoga, a tekintélytiszteltet, a finitizmus és kisebbségérzet, az önbecsapás szutykos rétege borítja.” („*Arkánium*”, *Arkánium* 1 [1981]: 3.)

²⁵ A *Magyar Műhely* funkcióinak váltakozását, avantgárd folyóirattá alakulását Nagy Pál foglalta össze a lapalapítás ötvenedik évfordulóját ünneplő számban. NAGY Pál, „A *Magyar Műhely* 50 éve (Tanulságok)”, *Magyar Műhely* 50, 161. sz. (2012): 3–17.

²⁶ Erről bővebben: FENYŐ Dániel, „Önértelmezés és ítélet: Esterházy Péter és a *Magyar Műhely* kapcsolata”, *Jelenkor* 65, 7–8. sz. (2022): 870–881.

²⁷ Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, „Kánon és cenzúra”, ford. V. HORVÁTH Károly, in ROHONYI Zoltán szerk., *Irodalmi kánon és kanonizáció*, 87–108 (Budapest: Osiris – Láthatatlan kollégium, 2001), 101.

tett.²⁸ Az, hogy a *Magyar Műhely* nem alkalmazott önmagára ehhez hasonló jelzőt, azt sejteti, hogy a folyóirat felől érkező névadás magában hordta a lefokozás gesztusát is. Voltaképpen ezt érzékelhette az *Arkánium* köre is, ahogyan arról egy 1985-ös beszélgetésük leirata tanúskodik:

KGL: Ebben ők [a *Magyar Műhely* köre] unreconstructed marxisták. A történelem így folyik és mi vagyunk az avantgárd, az élen és kész.

BJ: Több megoldás rajtunk túl nincs is.

KGL: Vannak még egyebek is, vannak a még futottak, a szintén zenészek, de igazán –

BJ: Például a „tartalmi avantgárd”, ami az ARKÁNUM, az a futottak még.

[...]

BJ: Esetleg érdekes, de nem igazán jelentős –²⁹

A fenti idézet egy másfél órás kötetlen beszélgetés leiratából származik, amelyen az *Arkánium* szerkesztői vettek részt. A beszélgetés apropója Papp Tibor *Vendégszövegek 2, 3* című könyvének megjelenése volt. Feltételezhetően ennek a beszélgetésnek az eredeti célja az lett volna, hogy a *Magyar Műhely* szerkesztőjének új kötetén keresztül az *Arkánium* köre reflektáljon arra, a washingtoni folyóirat avantgárdról alkotott elképzelései miben különböznek a *Magyar Műhely* művészi gyakorlatától.

A *Magyar Műhely* és az *Arkánium* közti különbséget megvilágíthatja Jacques Derrida dekonstrukció és destrukció közti megkülönböztetése. A *struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában* című írásában Derrida megkülönböztette a – mindkét folyóiratban kitüntetett szerepet játszó – metafizika fogalmának destrukcióját és dekonstrukcióját.³⁰ Derrida a destrukciót olyan eseményként írta le, amely nem vet számot azzal, hogy a metafizika kritikáját nem lehet egyszerűen a régi fogalmak megtagadásán keresztül elvégezni, ahogy azt Nietzsche, Freud vagy Heidegger tette. Derrida szerint a destrukcióval ellentétben a dekonstrukció sosem hagyhatja figyelmen kívül a logocentrikus gondolkodást, hanem annak rendszerét belülről kikezdve, fogalmainak elmozdításával tudja azt meghaladni: „Mégsem tudunk megválni a jelfogalomtól, nem tudunk lemondani erről a metafizikai cinkoságról anélkül, hogy egyazon mozdulattal ne mondanánk le arról a kritikai munkáról is, melyet ellene folytatunk.”³¹ A metafizika fogalmainak elhagyása tehát egyet

²⁸ „A kifejezés Nagy Palitól, tehát a *Magyar Műhely* egyik szerkesztőjétől származik [...]” BALÁZS Imre József és ANDRÁS Sándor, „Az *Arkánium*-négyesfogat”, *Kalligram* 23, 7–8. sz. (2014): 93–102, 99.

²⁹ ANDRÁS Sándor et al., „Négyszögesített kerekasztalbeszélgetés a Vizuális költészetről”, *Arkánium* 7 (1989): 10–57, 39.

³⁰ Jacques DERRIDA, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában”, ford. GYIMESI Timea, *Helikon* 40, 1–2. sz. (1994): 21–35.

³¹ Uo., 24.

jelentene a metafizika kritikájának ellehetetlenülésével. A *Magyar Műhely* vizuális munkái bizonyos értelemben megfeleltethetők lennének Derrida destrukciókategoróriájának: a metafizika elutasítása érdekében lemondanak a történetmesélésről és a referencialitásról, a mimézis helyét pedig a vizuális és nyelvi elemek belső jelentéssz összefüggéseinek mozgása veszi át. A kritika az *Arkánium* részéről éppen arra vonatkozott, hogy az erre törekvő mű rövidre zárja a jelentés sokszorozódását. Az idézett beszélgetés alapján az *Arkánium* körében konszenzusként mutatkozott, hogy a költészetnek akkor lehet szubverzív hatása, ha „transzgresszál”, vagyis a nyelv biztosítja a benne rejlő produktivitást és a jelölési folyamat nyitottságát.³² A *Magyar Műhely* szerkesztőinek perspektívájából nézve tehát a metafizika fogalma a fiatal irodalommal szembeni kételyek egyik kulcskifejezéseként is funkcionált. Bizonyos értelemben kritikai bunkósbót volt,³³ amelyen keresztül a nyolcvanas években induló, *JAK-füzetek*ben szereplő fiatal írókon számon kérhették az általuk avantgárdnak vélt esztétikától való eltávolodást. Ez kiélezte a folyóirat által képviselt avantgárd program és a nyolcvanas évek új irodalma közti szakadékot.

Az *Arkánium* avantgárdfogalma két irodalmi hagyományból merített főként: a Kemenes Géfin által is fordított Ezra Pound költészetéből és az amerikai modernizmusból, valamint André Breton és az európai szürrealizmus művészetfelfogásából,³⁴ amelyek biztosították a folyóirat által konstruált avantgárd fogalmának tágasságát. Hogy mit is jelentett az *Arkánium* számára az avantgárd, azt András Sándor manifestumként is olvasható esszéje határozta meg az első lapszámában.³⁵ Ez a szöveg, ahogy arra Balázs Imre József is rámutat,³⁶ olyan avantgárd fogalmat dolgozott ki, amely a szó militáns, „élcsapat” jelentését felcserélte a folytonos elmozdulás, rögzítetlenség gondolatiságával: „Az avantgarde nem előre megy, hanem el, nem előretör, hanem ki.”³⁷ András Sándor írásában olyan irányt jelöl ki, amely eltávolodik az avantgárd pártszerű működésmódjától. A szöveg jól érzékelhetően reflektál a *Magyar Műhely* esztétikájára is, amikor azt írja:

³² „A transzformáció állandóan folyik. És szerintem a vers, a költemény, a szómű, ahogy akarod, mindegy, hogy mi, az egyik olyan tér, ahol a változás és a transzformáció maga folyamatban –, ahol folyik. Ahol létre jöhet.” ANDRÁS et al., „Négyszögesített...”, 37.

³³ „A metafizika mint egyetemes szitokszó; denunciació és exkommunikáció. »Baszd szájba azt a jó metafizikus anyádat!« Anathematikus terminus – »revizionista«, »renegát«, »maradi«, »nigger«, »buzi« etc.” (MOLNÁR Miklós, „Levele”, *Magyar Műhely* 21, 68. sz. [1984]: 36–39, 38.)

³⁴ BALÁZS Imre József, „Bakucz József és az *Arkánium*: Egy harmadik szürrealista generáció lehetősége?”, in Uő, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*, 210–222 (Budapest: Ráció Kiadó, 2021).

³⁵ ANDRÁS Sándor, „Az avantgarde-ről”, *Arkánium* 1 (1981): 13–15.

³⁶ BALÁZS Imre József, „»Innen odázva, onnan idézve« (András Sándor: *Bretonhídon Atlantiszba*)”, *Kalligram* 20, 9. sz. (2011): 100–103, 101.

³⁷ ANDRÁS, „Az avantgarde-ről”, 14.

Az anyag-, hang- és szóképző avantgarde a felfedezések korából való utazók utódja. Az eféle [sic!] utazó a kutató és a kalandor keveréke volt, kíváncsiságból és a veszélyért is ment, haszonért, hírért és az izgalomért; ki, nem előre, el. Ő már szellemi erőterben is mozgott, felfedett sziget, amelyre lépett, léptével birtokba vétetett. [...] pálmakunyhókba vágott, nem a főrendi házba. És ha mégis odakerült a végén, nem volt már kalandor: ha előrehaladt, nem volt már kint. Vagy előre megy az ember vagy el.³⁸

Ebben a megjegyzésben Peter Bürger elképzelése visszhangzik, aki a nyugati neoavantgárd hiteltelenségét abban látta, hogy a történeti avantgárd politikai aspektusának kiürülése és esztétikai megoldásainak befogadása következtében a művészet intézményrendszere elleni kihívást felváltotta az intézményrendszerbe való bekerülés vágya.³⁹ A neoavantgárd bürgeriánus, teleologikus történetét mozdítja ki András Sándor azáltal, hogy az avantgárd olyan magatartásmodelljét vezeti be, amely lemond a társadalomra gyakorolt közvetlen hatásról. A váteszi szerepet felfüggesztve, amely a közösség kijelölésével együtt létrehozza a közösségből kizártak tömegét is, a „szakadár” képe köré szervezi újra az avantgárd fogalmát:

De az avantgarde nemcsak kalandor utazó, hanem szecessziós is, szakadár. Az első szecesszióban a nép vonult ki Rómából, a hatalom falai közül; egy későbbiben a magános keresztelő. Nem mózesi kivonulás volt ez, előre a néppel Kánaán felé, hanem kitörés, elszakadás. Nem csak önmagáért ment, nem magányát őrizte remeteként, de fogadta a városból kijövő embereket, hajlandó volt a keresésre: egyaránt tartózkodott attól, hogy elküldje és hogy befogadja őket. A szakadár független és mégis viszonyul.⁴⁰

András Sándor írása voltaképpen az avantgárd programosság eltérítésének a programja. A benne kiemelt szakadárság inkluzívabb kánonformációt eredményez. Az általa leírt avantgárd az autoriter iskolaalapítás helyett az egyéni függetlenségen és hálózatszerű működésmódon alapul, amely a hálózat tagjai közötti hasonlóságot a folytonos elmozdulás szándékában találja meg. Az avantgárd fogalmának tágítására való törekvés még látványosabb az 1986-os lapszám szerkesztőség által jegyzett nyitószövegében, amely az *Arkánium* avantgárdját köti össze az újabb generáció, általa neoavantgárdnak nevezett irodalmával a posztkatasztrófizmus fogalmán keresztül:

³⁸ Uo., 14.

³⁹ Ennek részletes kifejtését lásd Peter BÜRGER, „Avant-garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, ford. Bettina BRANDT és Daniel PURDY, *New Literary History* 41, 4. sz. (2010): 695–715.

⁴⁰ ANDRÁS, „Az avantgarde-ről”, 15.

Nem, a neoavantgárd nem oszlott föl. Könnyű fegyverzetét, mozgékonyágát, földérintőkészségét sem cserélte föl nehéz tankpáncéllal, csillagháborúk rakéta-cirkálóival. A neoavantgárd poszt-katasztrofista; ezért mer dekonstruálni (bár destruálni könnyebb s tán népszerűbb lenne).⁴¹

A katasztrofizmus fogalmát a lap szerkesztői Bojtár Endrétől vették át;⁴² poszt-katasztrofizmusról írva az ő főbb megítélésait gondolták újra, kiemelve a Bojtár-féle katasztrofizmust moralizáló és tragizáló keretéből. Bojtár *A kelet-európai avantgarde irodalom*⁴³ című könyvében a 20. századi kelet-európai irodalom történetét három nagy egységre bontotta. Elsőként a szimbolizmust mint a szecesszió, impresszionizmus, dekadencia gyűjtőfogalmát hozta létre, amelyet az 1910-es években az avantgárd váltott fel, annak ellenpólusaként pedig a harmincas években kiteljesedő katasztrofizmust határozott meg.⁴⁴

Az avantgárd és a katasztrofizmus viszonyát Bojtár a jel–dolog és a boldogság–szabadság tengelyen értelmezte. Bojtár szerint az avantgárd a művészeti alkotást alkalmazható, a világ megváltoztatásának instrumentumaként funkcionáló dologként fogta fel. Vele szemben a katasztrofizmus művészetének jelszerűsége abban mutatkozik meg, hogy a világ megragadhatóságát nyelvi kérdésként gondolja el: „Az emberi nem képviselőjeként, a költő feladata nem más, mint a titkos jelentéseket fordítgatni emberi beszédre.”⁴⁵ Ennek érdekében Bojtár szerint a katasztrofista költő a kulturális hagyományokhoz, emlékekhez nyúl vissza, amelyek megidézésével hozza létre a világ értelmezhetőségének lehetőségét: „Az avantgarde-nak nem volt szüksége a múltra: az új dolgoknak nincs történelmük, a jelen és főként a jövő ígézetében élnek. A katasztrofizmus viszont újra feltámasztja a hagyományt, mégpedig a legtávolabbi, legősibb kultúrák hagyományait...”⁴⁶ Ez azt jelenti, hogy a katasztrofizmus szabadon kezeli a kulturális elemeket, a jelent a múltból eredő mítoszokon és archetípusokon keresztül értelmezi. Bojtár leírása alapján az avantgárd célja az egyéni és kollektív értelemben vett szabadságban ragadható meg, amelyet a személyességtől eltávolodó történelmi aktivitásként, teremtő tevékenységként ír le. Ezzel szemben a katasztrofizmus céljaként elbeszél boldogság a szabadság személyes, a forradalom pátozsától mentes, ironikus távolságot tartó alakmásként jelenik meg: „A »Jöjj el, szabadság! Te szülsz nekem rendet!« József Attila-i fohászára Vas István 1935-ös verse keserű ironiával rímel: *Levél a szabadságról*, ahol azonban a szabadság

⁴¹ „Posztkatasztrofizmus és neoavantgárd”, *Arkánium* 5 (1986): 3.

⁴² Bojtár a katasztrofizmusfogalmát a lengyel irodalomkritikából emelte át. BOJTÁR Endre, „Katasztrofizmus”, in *Világirodalmi lexikon*, 6. köt., főszerk. KIRÁLY István, 108–109 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979).

⁴³ BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977).

⁴⁴ Uo., 24–31.

⁴⁵ Uo., 27.

⁴⁶ Uo., 26.

– a kétheti munkaszünetet jelenti⁴⁷.⁴⁷ A neoavantgárd posztkatasztrofista értelmezése tehát a katasztrofizmus fogalmi keretéből felhasználja az aktivizmus érvénytelennek bélyegzését, a fokozott személyességet, valamint a nyelvi jel működés módjára vonatkozó fokozott reflexivitást,⁴⁸ miközben a „poszt” kifejezés a katasztrofizmus tragikus hangoltságától való eltávolodást jelzi:

A katasztrófa utáni gyász, sirató, aprócska remények újabb letiprása után végre az a generáció is szóhoz kezd jutni, mely a katasztrófát inkább csak dokumentumokból és az öregebbek szájhagyományából ismeri. [...] E nemzedék tudatát nem bénítja az ideológiák determináló merevsége. Mernek újat gondolni, mivel a katasztrófa talán elkerülhető. A klasszikus avantgárd hetyke optimizmusa persze már hiányzik belőlük. A világot nem próbálják megváltani, a Művészetet sem, hiszen nem megváltásra, inkább egy kis újjáépítésre volna szükség. Az *Arkánium* szerkesztősége ezeknek szurkol; ők a mi barátaink, akikkel nem „dialogizálunk”, hanem szót értünk.⁴⁹

Elsőre talán nem feltűnő, mégis különös, hogy bár egy magyar nyelvű, de észak-amerikai kulturális környezetben működő avantgárd irodalmi csoportosulás saját és az újabb irodalmi formációk értékelésére és körülírására sajátosan kelet-európai irodalomtörténeti keretet használ fel. Bár a „posztkatasztrofizmus” fogalma a későbbiekben teljesen kikopott, a kelet-európai keret megválasztása és kidolgozása az *Arkánium* számára rövid időre lehetőséget teremtett arra, hogy a nyolcvanas évek újabb irodalmát az *Arkánium* avantgárdképének kontextusában láttassa. A „posztkatasztrofista” irodalom tulajdonságai között megtaláljuk a költői szerep lefokozásának szándékát, a kulturális és irodalmi hagyomány szabad, ironikus felhasználását, a hatalmi beszédmódokkal szembeni kételyt, valamint a szimbolikus-szürrealista, mitologizáló megszólalás összefonódását a személyesség profanításával. Ezeket a jellemzőket az *Arkánium* köre érvényesnek tekintette magára is, ugyanakkor ezt fedezték fel a nyolcvanas években megjelenéshez jutó fiatal szerzők költészetében is.⁵⁰ Ennek egyik leglátványosabb jele Bakucz József Zalán Tibor 1986-os *És néhány akvarell* című könyvéről írt kritikája.⁵¹ A kötetet a Zalán-recepció az életmű fordulópontjaként, az avantgárdtól való eltávolodás és a romantikus hangoltság felé indulás határhely-

⁴⁷ Uo., 29.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ „Posztkatasztrofizmus és neoavantgárd”.

⁵⁰ „AS: [...] Az egész karnevál princípiuma a Bahtyinnak, a mi írásainkban is, és a VER(S)ZÍÓK-ban is ott van: az egy karnevál. Ez a karneváli princípium ténylegesen valami pozitív. És a humor, ami hozzá jön, az egésznek, a dolgok feje tetejére állítása.” (ANDRÁS et al., „Négyszögesített...”, 43.)

⁵¹ BAKUCZ József, „Csendes kiáltvány”, *Arkánium* 6 (1988): 101–102.

zetében látta,⁵² Bakucz azonban a szürrealizmus keretén belül helyezi el.⁵³ A lapszám nyitószövegében használt „dialogizálás” és „szót értés” kifejezések közti különbségtétel is innen érthető meg: amíg a *Magyar Műhely* az általa alkalmazott avantgárd fogalmának exkluzivitása miatt a nyolcvanas évek fiatal irodalmával szemben kritikus volt,⁵⁴ az *Arkánium* köre a kritikai gyakorlatával, valamint az avantgárd fogalmának átértékelésével az új érzékenységet saját irodalmi értékrendszerébe integrálta.

A neoavantgárd megítélése és a „fiatal magyar irodalom”

A nyolcvanas években az újabb lírai formációk legmaradandóbb keretezésének az új érzékenység tűnt, amely fontos váltást is jelzett. Ahogy arra Szilágyi Ákos felhívta a figyelmet, a „fiatal irodalom” kultúrpolitikailag konstruált kategóriaként funkcionált a hetvenes évek irodalomkritikájában, amely esztétikai és generációs értelemben is heterogén közeget fedett el:

Az új írókat meg kellett fosztani arcuktól, az új irodalmat közérzetként, tömegjelenségként, mennyiségként, pszichózisként, természeti csapásként, szociológiai mutatóként kellett elszemélyteleníteni és egységesíteni ahhoz, hogy föl ne borítsák a szépen megtervezett egyensúlyt, s ne vigyék újból a politikai züllés útjára az irodalmat.⁵⁵

A „fiatal irodalom” kategóriája alkalmas volt arra, hogy e nehezen körvonalazható csoportosulás költészetének politikai aspektusait generációs közérzetként, a konvencionális irodalmi megszólalástól (Ady Endre, Juhász Ferenc, Nagy László)⁵⁶ eltérő poétikát pedig ifjonti kísérletezésként beszéljék el. Az új érzékenység beemelése az

⁵² H. NAGY Péter, *Orfeusz feldarabolva: Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány* (Budapest: Ráció Kiadó, 2003), 75–80.

⁵³ „Ez a könyv ugyanis csak annak tűnik fel anti-avantgarde mozdulatnak, aki egyrészt nem figyel a szövegre, másrészt, aki mindenben a helyezkedések, a Nagy Sakkjáték becstelen sasszé-művészetét parano-intuitálja. [...] a szeme állandóan révül és »látnokian« lát. S ezt most nem romantikusan értem, hanem szürrealistán”. (BAKUCZ, „Csendes kiáltvány”, 102.)

⁵⁴ Nagy Pál például így írt a *Ver(s)ziók* kötet verseiről: „bár a meglévővel való elégedetlenség, a formabontás vágya náluk is nyilvánvaló – írásaikban ritkán haladják meg a lázadozás szintjét, s beérik részeredményekkel. Ez nemcsak rájuk, hanem az előttük járó nemzedék néhány kiváló tehetségű költőjére-írójára is vonatkozik, akik izgalmas (radikális újítást ígérő) indulás után (részben külső kényszer hatására) maszek-mitoszok, privát mikrokozmoszok gyártásába fogtak, rendkívül nagy termelékenységgel. A választott út járhatóságát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy írásaikat nem az *Új Symposion* Szombathy-számában, hanem a *Népszabadság* szombati számában olvashatjuk leggyakrabban.” (NAGY PÁL, „Ver(s)ziók”, *Magyar Műhely* 21, 68. sz. [1984]: 7–16, 16.)

⁵⁵ SZILÁGYI ÁKOS, „A »fiatal irodalom« mint megtévesztés és hamis tudat, avagy a »fasirozott anatómiája«”, in DÉRCZY Péter, szerk., *Fasírt avagy viták a »fiatal irodalomról«*, 77–91 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 78.

⁵⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Irodalomértésünk és a fiatal irodalom”, in DÉRCZY, *Fasírt...*, 219–232.

irodalomértelmezésbe ezt az alapvetően kultúrpolitikai, szociologizáló kategóriát váltotta a nyelvre, poétikára reflektáló, emellett a nyugati művészeti diskurzusba is beágyazott,⁵⁷ irodalomkritikai fogalmi készletre.

Az új érzékenység emellett a magyar irodalom olyan lappangó kánonjának rehabilitálására is alkalmas volt, amely a korabeli irodalmi formációkat az *Újhold* költészeti hagyománya felől kezdte elbeszélni.⁵⁸ Az új érzékenység tehát olyan irodalomtörténeti kategóriává vált, amely a magyar irodalom addig rejtett és máig meghatározó szöveghagyományát hozta felszínre. A szöveghagyomány e sikeres kijelölése azonban szükségszerűen elfed más irányokat, mint amilyen a neoavantgárd lehetett. Az új érzékenység irodalmának főbb jellemzői között találjuk a személyességbe való visszahúzódást, a költői szerep lefokozását, ironikus, groteszk hangoltságot, valamint a korábbi irodalmi minták szabad kezelését⁵⁹ – mindez pedig korrelál az *Arkánium* önképével, esztétikai értékrendszerével. Feltehetően ezt érzékelt Géczi János is, aki Zalán Tibor *Arctalan nemzedék* című esszéjére írott válaszában a fiatal magyar irodalom paradigmikus műveként Vitéz György *Missa agnostica* című kötetét nevezte meg.⁶⁰ Ami megjegyzésében különös lehet, hogy a fiatal irodalom törekvéseit mintaszerűen magában foglaló műként a szöveg első megjelenésének idejében, 1980-ban a huszonhat éves Géczi egy nála több mint húsz évvel idősebb, negyvenhét éves szerzőt választott, aki ráadásul Észak-Amerikában élt, 1981-től pedig a meg alapított *Arkánium* szerkesztője volt.⁶¹

A *Missa agnostica* az *Arkánium* költészetének reprezentatív alkotása.⁶² Vitéz könyve a tridenti latin mise szerkezetének ironikus többszólamú travesztiája, amely

⁵⁷ Vö. HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983).

⁵⁸ „Ez a más az, ami a tradicionális *écriture* jellegzetességeit bonthatná ki. Ennek taglalása mutatathatná fel immár visszavonhatatlanul és hatásos egyértelműséggel a magyar líra más tradícióit. Azt, hogy a magyar »költői jellem« a Babits, Kosztolányi, Kassák, a »harmadik nemzedék«, az *Újhold* léptékével és konstrukciós »javaslataival« lehet teljes.” (HEKERLE László, „Kevés-e a valamennyi?: Megjegyzések az utóbbi tíz év költészetének néhány kérdéséhez”, in BORSI-KÁLMÁN Béla et al., szerk., „Kováts!?”: *Jelenlét-revü*, 6–17 [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986], 14.)

⁵⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Az új szenzibilitás felé: Pályakezdő költők a nyolcvanas évtizedben”, *Jelenkor* 27, 2. sz. (1984): 709–716.

⁶⁰ GÉCZI János, „Kiegészítés az »Arctalanok« esszéhez”, in DÉRCZY, *Fasírt...*, 57–66. Első megjelenés: *Életünk* 18, 9. sz. (1980): 762–766. Géczi írásának értelmezéséhez lásd Sz. MOLNÁR Szilvia, *Narancsgép: Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány* (Budapest: Ráció Kiadó, 2004), 41–42.

⁶¹ Nem csak Géczi számára volt figyelemre méltó Vitéz György könyve, Esterházy így emlékezett vissza: „De még soha senkinek nem mondtam el (az érintettek is csak a minap), hogy milyen sokat köszönhetek én Vitéz György *Missa agnostica* kötetének. Úgy érzem, hogy *A szív segédigéit* nem tudtam volna megírni az ő könyvének a segítségével nélkül.” (ESTERHÁZY Péter, „Könyvek között: Bibó, Vitéz, Kemenes Géfn”, in Uő, *Egy kégharisnya följegyzéseiből*, 70–71 [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1994], 70.)

⁶² Jól mutatja ezt, hogy Vitéz könyve majd tíz évvel később is az *Arkánium* körében megjelenő újabb kötetek hivatkozási pontja volt. Baránszky László 1987-es *Zarándoklat* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1987) című művét András Sándor kritikájában a *Missa agnosticával* méri össze. ANDRÁS Sándor, „Honnan – Hova – Hol”, *Arkánium* 6 (1988): 92–99.

a miseszöveghez kapcsolódó zenei, képző- és filmművészeti alkotásokat is megidézi. A hosszúvers a kereszténységet egyfajta civilizációs mítoszként láttatja, amelynek transzcendens igazságait (mint a megváltás és a bűnbocsánat) nyelvjátékokon keresztül és történeti események, személyek ironikus beemelésével ássa alá. A mítosz alapvető fontosságú az *Arkánium* művészeti gondolkodásában: ideológiaként, a világ értelmzésének és megismerésének hamis tudataként azonosították, amely közvetlennek, totálisnak mutatkozik, elrejtve saját megalkotottságát.⁶³ Vitéz könyve – az *Arkánium* körében más gyakorlatokhoz hasonlóan – különféle „mítoszokat”, világértelmzéseket egyítve hoz létre kollázsszerkezetet, amelyben ezeknek az egyenként totalizáló mítoszoknak a közvetlensége megszűnik a másik jelenlétében.⁶⁴ A kollázsszerkezetben a kereszténység teleologikus történelemszemlélete mellé kerül a középkori inkvizíció, a reformáció, a harmincéves háború és a vészorszak történései, mindehhez pedig militarista retorika és a beszélő személyes élményeinek nyomai társulnak:

Tízéves voltam! a nagy kacsászató előtt
fölrállt a zászlóalj. Páncéljárművek, teherautók, motorbiciklik
német uraságoktól levetett fegyverek. Jött ám a páter
[...]
Meg is áldott minden löveget, golyószórót, közbakát, őrmestert
fekete csövek állán remegtek a szenteltvíz csöppjei
lobogott a márjászászló (tudhattam volna, hogy a Szűzanya
különösen a magyar nehézpuskát kedveli, az isteni kisedd pedig
elsősorban a gránátrobbanásoknak örül).
(Nincs is szebb ám a keresztény magyar katonai teológiánál.)⁶⁵

Ennek a sajátos, Vitéz könyvében „keresztény magyar katonai teológiának”⁶⁶ nevezett konstrukciónak a színrevitele különféle szójátékokon keresztül jön létre. A *Missa agnostica* a mise nyelvi fordulatait imitáló szövegbe irodalmon kívüli, alsóbb regiszterből származó elemeket emel be, amelyek jelentését eltérítve nyitottá teszi a különféle történelmi konnotációk felé (pl. „nincs dózsa tövis nélkül”; 21). Vitéz írása a hatalmi beszédmodok működését jeleníti meg e beszédmodok ütköztetésével és ironikus imitálásával, tehát egy másik, totalizáló, jól körülhatárolható *én* beszéde helyett sokszólamú, többjelentésű szövegteret hoz létre, amelyben a beszélő szubjek-

⁶³ Vö. ANDRÁS Sándor, „Játék vagy kaland?: Derrida és a mítosz kapcsán (I.)”, *Arkánium* 4 (1984): 41–61; ANDRÁS Sándor, „Játék vagy kaland?: Derrida és a mítosz kapcsán (II.)”, *Arkánium* 5 (1986): 54–70.

⁶⁴ „Bakucz egyszerre kollázs- és montázsszerű poétikája nem egyetlen mítoszt hoz létre, hanem mítoszok konfigurációit készíti el, amelyek folyton átrendeződnek, újabb és újabb alakzatokat mutatnak.” (BALÁZS, „Bakucz József és az *Arkánium*...”, 216.)

⁶⁵ VITÉZ György, *Missa agnostica* (Párizs: Magyar Műhely, 1979), 17–18.

⁶⁶ A *Missa agnostica* elemzéséhez lásd KEMENES GÉFIN László, „Az örökös fájdalom partján: Vallás- és magyarságbírálat Vitéz György *Missa agnostica* című szövegében”, *Kortárs* 39, 2. sz. (1995): 27–38.

tivitása keveredik a történelmi múlt emlékeivel, illetve e múlt (populáris) reprezentációjával („Visszaforgo a film. Cecil B. de Mille't / bízta meg a feltámadás rendezésével az Úr: / előre csontok előre szemüregek előre eloregedett keselyűk”, 29). Géczy Vitéz könyvének eljárás módjaiban a hagyományos költői szerepmodellek érvényes alternatíváját találta meg, amely az emigráns szituáltság okán képes a Magyarországon forgalomban lévő konvencionális költői nyelvektől függetleníteni magát.⁶⁷

Kulcsár Szabó Ernő az új érzékenységhez távolabbról kapcsolódó költészetek között ismerte fel Géczy János⁶⁸ és Zalán Tibor költészetét, amelyek „nem az Újhold személytelenítő poétikája, hanem a képviselői líra személyiségfelfogása felől jutottak el eddig a stádiumig.”⁶⁹ Egyik költő hagyományterében sem szabad azonban figyelmen kívül hagyni a *Magyar Műhely* vizuális munkáit. Az *Arkánium* számukra az avantgárd alternatív modelljét jelenthette, amely nyitott volt a konvencionális költői beszéd-módok felhasználására és újragondolására. Éppen ezért költészeti életművük alakulásában, amely Zalán esetében a *Magyar Műhely* által képviselt avantgárdtól való fokozatos eltávolodást jelentette, az *Arkánium* mintaként való felmutatása lehetőséget teremtett arra, hogy a neoavantgárd irodalmi hagyományát összeegyeztesse saját, klasszicizáló költői törekvéseivel. Ez körvonalazódik Zalán Tibor Kemenes Géfin László *Fehérlófia második könyvéről* (Washington – New York – Montréal: Arkánium Kiadás, 1981) írott recenziójában is.⁷⁰ Zalán 1982-es írásában már jelzi a neoavantgárdon belüli változást. Az *Arkániumot* a *Magyar Műhellyel* szembeni alternatív avantgárd fórumként írja le, Kemenes Géfin könyvét pedig az általa – különféle jelzőkkel ellátott – „eklektikának” nevezett irodalmi vonulatba illeszti be. Kemenes Géfin írásában Zalán bizonyos módon saját költői eljárásait ismerte fel. Ahogy Zalán például már az 1984-es *Opus N³: Koga* című kötetében is kísérletezett hagyományosabb irodalmi formák és klasszikusabb beszéd-módok újragondolásával, Kemenes Géfin könyvéből éppen azokat a szövegrészeket emelte ki, amelyek szerint a *Fehérlófia második könyve* elveti az avantgárd célélvűségét, az újítást a hagyományba ágyazottság elfogadásán és produktív kihasználásán keresztül tartja megvalósíthatónak.⁷¹ Egy 1987-es, az *Életünk* folyóiratban lezajlott vita hozzászólásában Zalán Tibor saját korának aktuális avantgárdját a modern eklektikával jellemezte: „az igazán modern

⁶⁷ „Ez a versépítés: lehetőség a darabjaira hullott lét evidenciái változó igazságtartamának együttes (kiemelés nélküli) bemutatására, a lineáris építkezés, gondolatkezelés széttördelésére, s ezáltal az egyedinek (az esetlegesnek) kimerevítésére. A személyiség szerepe válik fontossá, az önvizsgálat és az önépítkezés, amelyek elsődlegesek a versszándékban. Természetes, hogy így a vers (*itt* a legkidolgozottabb) rétege lemond a (megszokott és elvárt) társadalmi aktualizálhatóságról, lemond a kimódolt általánosításról és a konkretizálásról is, hiszen visszavonult az egóba, de ugyanakkor az ott megjelent társadalmiasságot fokozottan vizsgálja.” (GÉCZY, „Kiegészítés...”, 65.)

⁶⁸ KULCSÁR SZABÓ, „Az új szenzibilitás felé...”, 716.

⁶⁹ Uő, *A magyar irodalom története...*, 180.

⁷⁰ ZALÁN Tibor, „Külföldi magyar könyvek”, *Életünk* 21, 9. sz. (1983): 859–862, 859–860.

⁷¹ „Ostoba az, aki a múlt ellen épít / Az újat jelentőset mindig oldsd ősi gyökérbe / Melyet elkülönítettél a pusztá túlélőtől...” Idézi ZALÁN, „Külföldi...”, 860.

– átgondoltan avantgárd – gesztus ma a valamennyi területen történő gátlástalan barangolás, a bátran és méltósággal vállalt – mert alapos vizsgálódások és kísérletek eredményét jelentő – modern eklektika.⁷² Az eklektika kifejezést éppen az új érzékenység egyik jellemzőjeként szokás értelmezni, amely az avantgárd eredetiségkoncepciójától elszakadva a múlt törmelékeinek szubjektív válogatásán alapszik. Abban, hogy Zalán az eklektikát – mind Kemenes Géfin, mind az „aktuális avantgárd” kapcsán – alkalmazza, az avantgárd hagyomány újragondolásának kísérletét láthatjuk.

Az *Életünk* folyóirat fentebb idézett, az 1987-es évfolyam különböző számaiban közölt vitasorozat, különösen pedig Zalán Tibor hozzászólása világítja meg, hogy a neoavantgárdon mint irodalmi hagyományon belüli elmozdulás nem konfliktusmentesen ment végbe. A vita voltaképpen a *Magyar Műhely* szerkesztői, valamint az *Életünk* folyóirathoz kötődő szerzők között zajlott.⁷³ Az *Életünk* folyóirat indulásától kezdve nyitott volt az avantgárd művészet befogadására, és figyelemmel kísérte annak alakulását. Egyik munkatársa, Molnár Miklós is szorosan kötődött a *Magyar Műhely*hez, Zalán Tibor pedig a nyolcvanas évek első felében számos alkalommal publikált a folyóiratban, a nyolcvanas évek második felére azonban már mindketten kritikával illették a párizsi folyóiratot.⁷⁴ Az *Életünk* vitája tehát alapvetően nem a normalizáló kultúrpolitika diskurzusában zajlott, habár bizonyos elemei visszaköszönnek benne, mint a vizuális költészet divatjelenségként való elbeszélése, illetve a nyugati magyar irodalom kívülállóságának, „idegenségének” vélelmezése. A vita egy ambiciózus körkérdésből indult ki, amely azt célozta, hogy meghatározza a neoavantgárd irodalom helyét a nyolcvanas évek magyar irodalmi kontextusában. Bármilyen nagyratörő célnak is tűnik ez, bizonyos értelemben valóban jelezte a neoavantgárd irodalom kanonizálásának útját. 1987-re már kereskedelmi forgalomba kerültek Magyarországon is a *Magyar Műhely* három szerkesztőjének, Bujdosó Alpárnak, Nagy Pálnak és Papp Tibornak vizuális irodalmi könyvei, amelyekre tekinthetünk a folyóirat esztétikájának reprezentatív alkotásaiként.⁷⁵ A neoavantgárd kanonikus helyéről szóló vita ezáltal összekapcsolódott a három könyv, illetve a vizuális irodalom kritikai fogadtatásával, pontosabban annak a kérdésnek a körüljárásával, hogy milyen okai lehetnek e könyvek visszhangtalanságának.

E visszhangtalanság a vita tanulságai szerint két fő okra vezethető vissza. Az egyik az irodalomkritika eszköztelensége: annak ellenére, hogy a vizuális irodalom teret kapott, a hagyományos irodalmi formákra kidolgozott korabeli kritikai nyelv nem volt képes felmérni ennek értékét. A másik a hazai irodalmi mező szituáltságának

⁷² ZALÁN Tibor, „Vázlatos gondolatok: Pontatlan kapcsolódások Láng Gusztáv okos fejtegetéseihez”, *Életünk* 25, 3. sz. (1987): 236–242, 239.

⁷³ Nem célom a vita teljes körű ismertetése, csupán Zalán Tibor – a dolgozat szempontjából releváns – írására fókuszálok. A vita összefoglalásához lásd SZ. MOLNÁR, *A Magyar Műhely-találkozók...*, 83–89.

⁷⁴ Vö. MOLNÁR Miklós, „Egy tenyér – ha csattan”, *Magyar Műhely* 23, 71. sz. (1986): 5–13.

⁷⁵ NAGY Pál, *Journal in-time 1974–1984* (Párizs: Magyar Műhely, 1984); PAPP Tibor, *Vendégzsövegek 2–3* (Párizs: Magyar Műhely, 1984); BUJDOSÓ Alpár, *Irreverzibilia zeneon* (Párizs: Magyar Műhely, 1985).

alakulása, amely nem volt összhangban a *Magyar Műhely* irodalomfelfogásával. Nagy Pál, a *Magyar Műhely* szerkesztőjének érvelése szerint azáltal, hogy a politikai üzenetek közvetítése a rádió és televízió feladata lett, az irodalom felszabadult az alól a 19. század óta fennálló elvárás alól, hogy az irodalom a nemzet felemelkedését szolgálja. A művészet politikai jelentőségének elvesztése lehetőséget teremtett arra, hogy a művész pusztán technikai, mesterségbeli kérdésekkel foglalkozzon:

E belátás következményeként a művészetek és az irodalom (társadalmi, politikai szempontból) devalválódik, másrészt (a szerzők, az olvasók fogyó, de lelkes seregében) felértékelődik. Ha az író megszabadul nyomasztó közéleti szerepétől, jobban tud mesterségére összpontosítani.⁷⁶

A *Magyar Műhely* számára tehát a művészeti autonómia egy olyan alkotói pozíciót jelentett, amely függetlenségét a társadalmi és politikai kérdésektől visszahúzódba őrizheti csak meg. A hazai irodalmi mező átalakulásának, valamint az ellenzéki tevékenység felélénkülésének kontextusában azonban ez a szerep idejétmúltnak hatott. Zalán Tibor vitához való hozzászólásából a *Magyar Műhely* avantgárdjáról az a kép bontakozik ki, hogy hagyományként a nyolcvanas években folytathatatlannak tűnt:

Az avantgarde újdonságok részleges, de tagadhatatlan és elérhető, állandó jelenléte és lehetősége következtében egy-egy formai, tipográfiai újdonság már nem üti úgy mellbe a pályakezdőt, mint öt-tíz évvel ezelőtt. A szavak kimondhatóságához, a formák összetöréséhez, a térbe szétszórható betűk lehetőségéhez nem járul a szinte konspirációig mélyülő titokzatoskodás, leszorítottság, a csempészáru édes illata és veszélyes árnya.⁷⁷

Zalán szerint „Magyarországon létezik ma avantgarde költészet, mely nem azonos a *Magyar Műhely* hazai munkatársai körének produkcióival,” és olyan „autentikus avantgarde mozgalmak is támogatják, mint például az amerikai *Arkánium* folyóirat és alkotói köre”⁷⁸

A vitából látszik, hogy a neoavantgárd különféle poétikai ajánlatai közötti választás nem volt független az e poétikákban rejlő politikai aspektusoktól. Hogy miért tűnhetett a *Missa agnostica* Géczy számára a fiatal magyar irodalom példaszerű alkotásának, Zalán Tibor számára pedig az *Arkánium* a magyarországi avantgárd költészet támogatójának, megvilágíthatja Hekerle László tanulmánya a nyolcvanas évek fiatal magyar irodalmáról. Hekerle kifejti, hogy a nyolcvanas évek új irodalmi formációit „kettős természet” jellemzi: „egyfelől a szubjektivitás feltört és többféle eljárással kitágított nyelve, a neoavantgarde *formai* vonzása, másfelől pedig az ön-

⁷⁶ NAGY Pál, „ÁT.TÖ.RÉS”, *Életünk* 25, 6. sz. (1987): 600–607, 603.

⁷⁷ ZALÁN, „Vázlatos gondolatok...”, 238.

⁷⁸ Uo., 238.

magát eszmeként is tételező, hagyományos mélystruktúra.⁷⁹ Hekerle szerint a korabeli újabb irodalmi formációkra hatottak a neoavantgárd formakísérletei, valamint a művészet társadalmi felelősségéről szóló moralizáló diskurzus, amelyet a korabeli hazai irodalomkritika elvárásaként fogalmazott meg velük szemben. Az *Arkánium* költői programja e kettős megfelelésnek egyfajta szintéziseként jelenhetett meg, amely a *Magyar Műhely* areferencialitást célzó, apolitikus ajánlatával ellentétben nem mondott le a „valóságról” való beszéd igényéről, ugyanakkor e beszédet – a morali-
záló megszólalástól eltávolítva – hangsúlyosan nyelvi kérdésként értelmezte.⁸⁰

Befejezés

A nyolcvanas évekről az irodalom- és művészettörténetben egyaránt a posztmodern térnyerésének és a neoavantgárd elmúlásának az időszakaként szokás beszélni. A *Magyar Műhely* megítélésének alakulása, az újabb irodalmi formációkkal való konfliktusa a neoavantgárd és az új érzékenység, posztmodern közötti kapcsolat szintén inkább megszakítottságként láttatják. A *Magyar Műhely* pozícióvesztése azonban értelmezhető a neoavantgárd mint irodalmi hagyomány fókuszának módosulásaként is. Dolgozatomban ennek kifejtése érdekében azokat a fogalmi kereteket emeltem ki, amelyek az *Arkánium* körét az új érzékenységnek nevezett irodalmi formációval összekötheti. Ahogy az *Arkánium* avantgárdértelmezése, valamint a posztkatasztrófizmus fogalmának kialakítása utat nyitott az új érzékenység irodalmának avantgárdba való befogadása felé, úgy az új érzékenység egyes költői is felismerték a párhuzamot saját művészi gyakorlatuk és az *Arkánium* körének költészete között. A hagyományos irodalmi beszédmódok ironikus felhasználása, a személyes hangoltság, a kultúra elemeinek eklektikus válogatása, a társadalom működésmódjára reflektáló, ideológiakritikai megszólalás legalább annyira része lehet tehát a neoavantgárdot és az új érzékenységet szétválasztó, mint e két irányzatot összekötő irodalomtörténeti narratíváknak.

⁷⁹ HEKERLE, „Kevés-e a valamennyi?”, 16.

⁸⁰ „Érzékelhető tehát a magyar klasszikus avantgárd hagyományához való kapcsolódás, ugyanakkor a mozgalmi radikalizmust, amely a kassáki aktivizmusra jellemző volt, itt hangsúlyosan nyelvi problémaként láttatják, a magyar nyelv »felszabadítását« tűzik ki célul.” (DÁNÉL, *Nyelv-karnevál...*, 41.)

Tanulmány

„...NEMCSAK ÉN ÍROM E VERSET, ÉN IS VAGYOK A KÉZIRAT”

– Identitás és történelemkép Faludy György műveiben –

KISANTAL TAMÁS

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
egyetemi docens

kisantal.tamas@pte.hu

ORCID 0000 0002 2673 645X

“...It is not Just Me Who is Writing the Poem, but I am Its Manuscript as Well”

– History and Identity in the Works of György Faludy –

The essay examines the identity formed in György Faludy's autobiographical work, *Pokolbéli víg napjaim* [My Happy Days in Hell]. The other main question is why a massive cult formed around the book and its author in the late 1980s and the 1990s and what caused it to be forgotten later. It claims that *Pokolbéli víg napjaim* [My Happy Days in Hell] presented a kind of identity model and interpretation of history that fit well with the social and cultural expectations in late 1980s Hungary during the fall of communism. Using an anecdotal and picaresque-like style in portraying the communist dictatorship, the book shows the possibility of an autonomic, self-fulfilled, independent persona. The same concept of identity crystallized from the beginning of Faludy's career as a poet, writer, and translator. My essay focuses on narrative and fictional devices by which Faludy built his image and the historical concept implied by this identity construction.

Keywords: György Faludy, autobiography, self-image construction, depicting the communist dictatorship

Faludy Györgynek hívnak. Magyar író és költő vagyok. 1910-ben Pesten születtem. A berlini, a grazi, a bécsi és a párizsi egyetemekre jártam. Egyetemem után hazakerültem, meglehetősen ismert író lettem. 1938-ban emigráltam Párizsba, onnét Marokkón át az Egyesült Államokba kerültem, annak hadseregében szolgáltam a második világháború alatt. 46-ban hazajöttem Magyarországra. 50-ben hamis vádak alapján letartóztattak. A hírhedt recski táborba kerültem. 53-ban szabadultam, aztán 56-ban másodszor emigráltam, és azóta Angliában, Máltán, Firenzében, az Egyesült Államokban és Kanadában élek. Egyetemi tanár voltam és vagyok most is. Előadásokat tartok, könyveimből, írásaimból élek.

A fenti sorok a Böszörményi Géza és Gyarmathy Lívia *Faludy György, a költő* című 1988-as dokumentumfilmjének kezdőmondatai. A Filmszemlén nagy sikerrel bemutatott riportban¹ az akkor már több mint három évtizede emigrációban élő és itthon tiltólistán szereplő művész vallott az életéről és recski raboskodásáról. Recsk, a Rákosi-korszak hírhedt lágere a rendszer enyhülése miatt ekkoriban kezdett széles körben témává válni. Böszörményi egykor maga is itt raboskodott, a '80-as években több filmben is foglalkozott a táborral – a Faludy-riport mellett ugyanebben az évben mutatták be a szintén a feleségével, Gyarmathyval készített *Recsk 1950–53 – Egy kényszermunkatábor története* című mozifilmet.

A film Faludy hazatérését is előkészítette, az idős költő már ugyanebben az évben Magyarországra látogatott, hogy a személyét övező hatalmas érdeklődésnek és a szabadabb politikai viszonyoknak köszönhetően 1989-ben végleg itt telepedjen le. 1989-ben látott napvilágot önéletrajzi kötetének, a *Pokolbéli víg napjaimnak* az első legális hazai kiadása is (a mű két évvel korábban szamizdatban már megjelent). Ezt számos más Faludy-kötet követte: újra kiadták legendás Villon-fordításait, valamint hozzáférhetővé váltak a börtönben és a kényszermunkatáborban született versek is. Vagyis Faludy hazatérése és itthoni sikertörténete párhuzamosan zajlott a magyarországi rendszerváltással. Már az is szimbolikus, hogy ismét nyilvánosságot kaphatott, hiszen 1956-os emigránsról van szó, akit a Rákosi-korszakban bebörtönöztek, így személye és életútja a korszak átalakuló emlékezetpolitikájában kiemelt funkcióra tett szert. Mindezt jól mutatja, hogy a Recski Szövetség delegáltjaként ott volt az 1989-es év talán legfontosabb emlékezetpolitikai eseményén, Nagy Imre és mártírtársai június 16-i újratemetésén.

Hazatérése után talán Faludy lett az utolsó olyan író, akinek kultusza szinte minden kulturális és politikai regiszterben – vagy azoktól függetlenül – működött. Hamar ráragad a „költőfejedelm” jelző, író-olvasó találkozásait tömegek látogatták. Ennek ellenére Faludy irodalomtörténeti recepciója azóta is meglehetősen ellentmondásos. Megjelentek ugyan monográfiák róla, de ezek leginkább a kultikus attitűdhöz kap-

¹ Kibővített szövege nyomtatásban is megjelent: BÖSZÖRMÉNYI Géza és GYARMATHY Lívia, „Beszélgetés Faludy Györggyel”, *Medvetánc* [8], 1. sz. (1988): 255–279, 255.

csolódnak: vagy megerősítik azt (Pomogáts Béla és főleg Blénesi Éva könyvei), vagy alapvetően életrajzi szövegek, némi kultuszromboló (vagy a Faludy által is gerjesztett kultuszt a tényekkel összevető) attitűddel – ilyen Csiszár Gábor biográfiája.² Mint Kulcsár-Szabó Zoltán esszéjében kifejtette, a költővel foglalkozó irodalmárok kevésbé Faludy szövegeire, sokkal inkább a „Faludy-jelenségre” koncentrálnak, az életutat és a szerző kulturális szerepét művei kulcsának tekintve, rosszabb esetben összeroska az életrajzot az életművel.³ Emellett megfigyelhető, hogy manapság Faludy még inkább kiszorulni látszik minden kánonból: sem az akadémikus irodalomtörténet-írás, sem pedig a – jobb híján nevezzük így – regnáló politikai rendszer által támogatott rekanonizációs törekvések nem foglalkoznak túl sokat a szerzővel.⁴

Tanulmányom két fő kérdése, hogy miért és miként lett Faludy a rendszerváltás irodalmi közéletének egyik kulcsfigurája és szimbóluma, illetve mi az oka későbbi visszaszorulásának és kezdettől fogva felemás irodalomtörténeti kanonizációjának. Vagyis annyiban én is a „Faludy-jelenséget” vizsgálom, hogy elemzésem tétje nem annyira irodalom-, inkább emlékeztörténeti, amennyiben arra fókuszál, hogy Faludy bizonyos műveiben milyen közelmúlt- és történelemkép bontakozott ki, s ez mennyiben lehetett alkalmas a korszakban újraformálódó közösségi emlékezet repozicionáláshoz. Az alábbiakban elsősorban az író önéletrajzi sorozatának első darabjára, a *Pokolbéli víg napjaimra* fókuszálok,⁵ mivel a Villon-átköltéseken kívül talán ez a legismertebb Faludy-szöveg, s biografikussága révén legtöbb lehetőséget kínál történeti olvasatra.

A Pokolbéli víg napjaim személyiségkonceptiója

Faludy önéletírása először 1962-ben jelent meg angolul, Szász Katalin fordításában. Ahogy Csiszár Gábor aprólékos filológiai kutatásából kiderül, az eredeti, magyar nyelvű kézirat 1958 és ’61 között született egy londoni kiadó felkérésére. Ennek azonban nyoma veszett, ami azért fontos, mert az életrajzot magyarul először egy kanadai magyar nyelvű folyóiratban, a *Menorában* publikálták 1968 és 1971 között (Faludy ekkor már Torontóban tartózkodott). Ám a hazai szamizdat- és a ’89-es hivatalos kiadás az angol nyelvű szövegre támaszkodott, azt fordította le és dolgozta át a szerző.⁶ E három kiadás több tekintetben különbözik, eltéréseikre a későbbiekben bővebben kitérek. Felépítésük azonos, az önéletrajz öt része három nagyobb szerke-

² POMOGÁTS Béla, *Faludy György* (Budapest: Glória Kiadó, 1995); BLÉNESI Éva, *Olvass, bolyongj, szeress! A humanista Faludy önteremtése és világteremtése* (Arad: Irodalmi Jelen Kiadó, 2011); CSISZÁR Gábor, *Faludy György* (Kolozsvar: Korunk Kiadó, 2020).

³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „A kánon kiüresítése”, *Élet és Irodalom*, 1997. márc. 7., 15.

⁴ Bár mindkét oldalról időnként megfigyelhetők törekvések, például Balázs Imre József vagy (személyéből adódóan erős politikai felhangokkal) Orbán János Dénes révén.

⁵ A másik két rész már a szerző hazatelepedése után íródott: a *Pokolbéli napjaim után* 2000-ben, a *Pokol tornácán* pedig 2006-ban jelent meg.

⁶ CSISZÁR, *Faludy György*, 209–213.

zeti egységre bontható. Az első (a könyv első és második része, illetve a harmadik eleje) Faludy 1938 és ’45 közötti időszakát mutatja be: francia emigrációját, a háború kitörése utáni afrikai kalandjait, valamint amerikai éveit. A második egység (a könyv harmadik részének nagyobbik fele) az 1945 és 1950 közötti periódusról, a szerző Magyarországra való hazatéréséről és újságíróéveiről szól, a harmadik pedig (az önéletrajz utolsó két nagyobb fejezete) letartóztatását, fogva tartását az Andrassy út 60-ban, valamint a kistarcsai internáló-, illetve a recski munkatáborban töltött időszakot meséli el. A mű 1953-ban, Faludy és társai szabadulásával végződik.

Bár a szöveg elvileg önéletrajzi, de a műfaj egyik klasszikus, Philippe Lejeune-féle meghatározását alapul véve („[v]isszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig a magánéletre, különösképp személyiségének történetére helyezi”),⁷ nem felel meg minden kritériumnak. A leírás első fele érvényes: visszatekintő, a saját életről szól, s alapvetően a privát szférára koncentrál, azonban a klasszikus önéletírásokkal szemben itt nem a személyiségfejlődés kerül középpontba. Az elbeszélő kezdettől fogva kész, önazonos, nem fejlődik, nem változik, bár a körülötte zajló események hatnak rá, de személyiségének integritását nem befolyásolják. Sőt, az említett három nagyobb egység is különböző műfajú: míg az első rész leginkább pikareszk és utazóregény, a második, a háború utáni Magyarországon játszódó szakasz afféle szubjektív történelmi beszámoló, a harmadik pedig lágerszöveg.

A magántörténeket a történelem keretezi, ahogy a mű időkerete sem csak a privát élet érett férfikorának éveit öleli fel (Faludy a szöveg elején 28, a Recskről való szabadulásakor pedig 43 éves), hanem a 20. századi történelem legsötétebb másfél évtizedét is: a Csehszlovákiát feldaraboló müncheni egyezményrel indít és a Sztálin halála utáni átmeneti enyhülés időszakával ér véget. A három szakaszban azonban messze nem ugyanaz a történelem szerepe: az első, 1938 és 1945 között játszódó részben inkább csak háttér, az egzotikus kalandorozat beindítója. Az elbeszélő vallomása szerint azért emigrált, mert érezte a háború közeledtét, és mivel Magyarország a nácik szövetségese volt, egy várható konfliktusban nem akart német oldalon harcolni. A háború azonban közvetlenül alig érinti a könyvben előadott életutat. Franciaország német megszállása után Faludy Marokkóba menekült, és az afrikai történetek elbeszélését nagyjából a pikareszk műfaji szabályai működtetik: annak speciális kronotoposza szerint szerveződik, a kezdeti és végszituáció (az Afrikába érkezés és az USA-ba való továbbutazás) közti események önállóan funkcionálnak, ha nem életrajzi szövegről volna szó, akár sorrendjük is felcserélhető lenne. Sőt, a legfőbb szervező elv (nemcsak e részé, hanem az egész könyvé) az anekdota: a mű kisebb, gyakorta csattanóval végződő jelenetekre bomlik, amelyek a főszereplő életének és kalandjainak sokszínűségét hivatottak illusztrálni. A könyv hangneme a Faludy hazatérte utáni író-olvasó találkozókra emlékeztet: a költő mesél, adomázik, tréfás történeteket mond el kalandos életéről.

⁷ Philippe LEJEUNE, „Az önéletírói paktum”, ford. VARGA Róbert, in LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. BÁRDOS Zsuzsanna et al., 17–46 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2003), 18.

Nemzedékemből szinte mindenki emlékezhet a Faludy-estekre, vagy azért, mert személyesen vett részt ilyenén (jómagam egyetemistaként, kollégiumunk zsúfolásig telt nagytermében láttam a költőt), vagy televíziós közvetítésekből.⁸ E találkozásokon a 20. századi történelem keretezte Faludy anekdotáit, figurája pedig egyfajta összekötő kapocs volt más legendás alakokkal: József Attilától Einsteinig mindenkit ismert (és állítása szerint legtöbbjükkel közeli barátságban volt), a nézők úgy érezhették, maga a történelem kap szót általa – egy szörnyűségekkel teli, de mégis kalandos, sőt tréfás történelem.

Az önéletrajz afrikai epizódjai után a jóval rövidebb amerikai rész következik. Faludy az USA katonájaként részt vett ugyan a világháborúban, ám erről szinte semmit sem ír a könyv, sőt, a katonai szolgálat legfőbb indokaként nem a történelmi szituációt, nem is a külső kényszert nevezi meg, hanem saját választását. Mint írja, *életrajzi* megfontolásból döntött a háborúskodás mellett, mivel élettörténete szempontjából érezte fontosnak, hogy költőként és fegyverrel is szembeszáll a náci zsarnoksággal. Mint kifejti:

Folyton az járt az eszemben: lehetetlen, hogy éppen én, aki a demokráciáért folytatott küzdelmet magaménak, tulajdon erkölcsi kötelességemnek tartottam, aki versben és prózában, de még élőszóban is a szabadság eszméit hirdettem, aki a nácik esküdt ellensége vagyok [...] nem tehetem, hogy a szabadságért és a hazám felszabadításáért folyó küzdelemből kivonjam magam. [...] Pontosan tudtam, hogy ésszerűbb lenne, ha New Yorkban maradnék, és verseket írnék. Mégis elképzelhetetlennek – és mindenek előtt megengedhetetlennek – tartottam, hogy eljövendő életrajzíróim majd ezt írhasse: „A második világháborút Faludy György New York városában töltötte, és ez idő alatt több szép verset írt” – már ez is elég lett volna a pirongáshoz, ha az illető nem is teszi hozzá: „miután másokat oly sokszor és oly szívhez szólóan biztatott a szabadság védelmére”⁹

Azaz leginkább költői szerepe határozta meg életét: harcos szabadságpárti és náciellenes íróként *kellett* hadba vonulnia, saját életútját *kellett* úgy alakítania, hogy majdani biográfusai elmondhassák: szavaival és tetteivel is önazonos maradt. Vagyis Faludy olyan színre vitt elbeszélésként mutatja be életét, amelynél, ha nem is tehet szert kizárólagos szerzői szerepre, de legalább társszerzővé válhat. Hiszen szabad

⁸ Korabeli tudósítások szerint Faludy rendszerváltás előtti, általában emigráns magyarok által szervezett beszélgetései is ugyanígy működtek. Vö. például: [Szerző nélkül], „Faludy György költői estje”, *Californiai Magyarság*, 1976. jan. 30., 2; ZALÁN Magda, „Ének a betonból: Faludy György”, *Új Látóhatár* 28, 1–2. sz. (1977): 317–321.

⁹ Az idézetek a Digitális Irodalmi Akadémia honlapján lévő (az 1988-as kiadásra épülő) változatból származnak. FALUDY György, *Pokolbéli víg napjaim* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010), hozzáférés: 2024.03.28, http://resolver.pim.hu/dia/Faludy_Gyorgy-Pokolbeli_vig_napjaim-faludy00690.

emberként nem hagyta, hogy a sors játékszere legyen, ő maga (illetve választott költői szerepe) formálta életét.¹⁰

E szerep nagyon hangsúlyos a műben. Faludy meggyőződéssel vallja, hogy ő a század egyik, ha nem a legnagyobb magyar költője, amelyet környezete is léptenyomon megerősít. Szinte bárhol jár, valaki már hallott róla és Villon-fordításairól, a háború utáni hazaútján Európa számos jelentős figurája szeretne vele találkozni, itthon pedig még az iránta amúgy ellenséges Rákosi Mátyás is pontosan tudja, hogy korszakos költőfejedelemről van szó. A könyv egy jelenete szerint ugyanis a kommunista diktátort felhőborította a születésnapjára írt tisztelgő kötet műveinek silány színvonala, ezért megüzente Faludynak, hogy egy hozzá írt verssel bizonyíthatná a rendszer iránti hűségét (ezt a költő persze visszautasította).

E szerepkoncepció nemcsak önéletírásában mutatkozik meg, hanem egész életművében is, pontosabban a *Pokolbéli víg napjaim* Faludy-figurája a költői, fordítói és tudósi munkásságában kibontakozó szerepek megtestesülésévé válik. Köztudomású, hogy Faludy első sikereit híres/hírhedt Villon-fordításaival érte el az 1930-as években. Ezek és később Heine-fordításokként megjelenő könyvei ugyanis nem törekedtek szövegűsége, inkább átköltések vagy a két szerző neve alatt publikált Faludy-versek voltak. Ezt ő maga sem titkolta, azzal indokolva tettét, hogy Villon szellemiségét akarta a ma emberének megmutatni, s ehhez számos korfüggő elemet aktualizálni kellett. Ráadásul szerinte ezt mások is megtették akkoriban, például Brecht (bár ő saját nevéen adta ki villonládait). Neves szerzők álarcában a cenzúrát is kijátszhatta, hiszen ami Faludy tollából túl merész, vallási, erkölcsi vagy politikai szempontból sértő lett volna, azt Villon vagy Heine tekintélye mögé bújva kimondhatta.¹¹ E magyarázatok azonban csak félig igazak. Amikor első Villon-versei a *Független Szemlében* megjelentek, Faludy fordítói megjegyzéseiben megvallotta ugyan, hogy igen szabadon bánt a szövegekkel, ám arról hallgatott, hogy némelyik konkrétan köszönő viszonyban sincs az eredetivel. Például a *Ballada a parlamenthez* című vers eredetije, a *Louange à la Cour ou requête à la Cour de Parlement* a legfelsőbb törvényszék kegyelméért könyörgő szónokias poéma, amelyből Faludy dacos, lázadó költeményt formált, ezzel a végszóval: „Ezért, ha a zsaruk a nyakadra hágnak, az urak előtt ne fogd be a pofádat”. Ráadásul Faludy a vershez írt jegyzetben elmesélte, hogy az akasztásra váró Villon balladájának parlamenti felolvasásakor a döntéshozók állva hallgatták végig a költeményt, majd megkegyelmezték a szerzőnek. A sztori

¹⁰ A „színre vitt elbeszélés” fogalmát Alasdair MacIntyre-től kölcsönözöm, vö. Alasdair MACINTYRE, *Az erény nyomában*, ford. BÍRÓNÉ KASZÁS Éva (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 283–287.

¹¹ RÓNAY Mária, „Négyszemközt Faludy Györggyel”, *Literatura* 12 (1937. július 1.): 228–231. A portréfilmekben már egyértelműen a cenzúra kicselezésével indokolta az átköltéseket. Vö. BÖSZÖRMÉNYI és GYARMATHY, „Beszélgetés Faludy Györggyel”, 256–257.

egyetlen apró szépséghibája, hogy sosem történt meg, sőt az eredeti Villon-szöveg egészen más attitűddel bír, a francia költő konvencionálisabb versei közé tartozik.¹²

Az átköltések hatalmas sikert arattak, egész Villon-kultuszt indítva el. Számos neves irodalmár bírálta is őket, a leghevesebben talán Devecseri Gábor, aki a *Nyugat*-ba írt vitriolos cikkében abban látta a siker titkát, hogy Faludy az akkori sznobizmust kielégítve a nagy francia költőt a kor átlagolvasóinak szellemi színvonalára „rángatja le”.¹³ A villoniádák kapcsán a kor eltérő fordításkonceptiói csaptak össze, és mindkét tábor ugyanazt az érvet hozta fel pozitívumként vagy negatívumként: Faludy aktualizált, kortársá tette a francia lírikust. Ez kétségkívül így van, az átköltések nemcsak (sőt nem elsősorban) az adott szerző szellemiségének közvetítéséről, hanem kortárs horizontból való újrafogalmazásukról szóltak. Sőt, Villon nemcsak kortárs lírikussá, hanem a Faludy által képviselt életesmény egykori megfogalmazójává alakult át, így formálva a 15. századi költőt modern, a tekintélyekkel és a hatalommal bátran szembeszálló kalandorrá. Heine *Németország*-versein keresztül a korabeli náci német állapotokat bírálta, a Rabelais, Erasmus és egyéb általa fordított, megverselt vagy történeti életrajz tárgyává tett szerzők is ugyanazt a figurát formálják meg, akit Faludy a *Pokolbéli víg napjaimban* ábrázolt.

Valóság, fikció és elhallgatás az önéletrajzban

A szerző tehát az önéletírásban úgy mutatta be életét, hogy az idomuljon egész életművének személyiségisményéhez, és saját egyénisége is megfeleljen a villoni, heinei, erasmusi, rabelais-i eszményeknek – pontosabban Faludy által konstruált humanizmuskonceptiónak. A *Pokolbéli* első részeinek kalandorfigurája Magyarországra visszatérve is hasonló mentalitást képvisel, megalkuvást nem tűrő természete miatt vetik börtönbe, ám a fogság és a kényszermunka sem tudja megtörni. E narratíva konstruálásához azonban szükségképpen kozmetikáznia vagy egyenesen fikcionalizálnia kellett életútja bizonyos szakaszait és eseményeit. Sőt, ahogy korábban már említettem, egyes hangsúlyok az önéletírás különböző kiadásaiban is megváltoztak, ugyanis Faludy mindig az aktuális közönség ingerküszöbét és igényeit figyelembe véve formálta meg (és újra) az élettörténetét.

Ezt már Faludy 1988-as hazalátogatásakor is felrötták neki, kisebb közéleti vitát kiváltva, ám komolyabban nem veszélyeztetve a költő gyorsan feltámadó hírnevét és kultuszát. Ekkor ugyanis még csak a *Pokolbéli* szamizdatváltozatban volt elérhető, tehát a nagyközönség nem ismerhette a bírálatok tárgyát. Az egyik cikkben az irodalomtörténész Mihályi Gábor az *Élet és Irodalomban* publikált nyílt levelében lépett fel nevelőapja, Horváth Zoltán védelmében. A szociáldemokrata újságíró Horváthot, az 1940-es évek második felében a *Népszava* felelős szerkesztőjét Faludy kifejezetten

¹² Vö. „François Villon (1432–1470) versei. Fordította: Faludy György (Graz)”, *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933): 3.

¹³ DEVECSERI GÁBOR, „Villon »átköltése«, *Nyugat* 30, 11. sz. (1937): 368–369.

ellenszenves figuraként mutatta be, aki besúgóként tevékenykedett a lapnál. Mihályi szerint nevelőapja nehezen lehetett „titkos spicli”, hiszen a *Népszavánál* teljesen nyíltan vállalta kommunista nézeteit. Másfelől Horváth későbbi, Faludyéhoz hasonló sorsát is kiemelte – 1949-ben ugyanis őt is bebörtönözték és csak 1956-ban szabadult. Mi több, Mihályi vissza is támadt, rámutatva, hogy habár saját magát Faludy feddhetetlennek és elveihez végig hűnek ábrázolta, az 1940-es évek második felében írott szövegei nem ezt mutatják. Közülük a legkínosabb egy 1949. szeptember 25-én a *Népszavában* megjelent vers, a *Nyolc szörnyeteg*. A dátum is fontos, ugyanis egy nappal korábban hirdették ki a Rajk-per nyolc fővádoltjának ítéletét.¹⁴ A „nyolc szörnyeteg” egyértelműen a vádlottakra utal, akiket a vers a korszak propagandanyelvéhez igazodva ilyen sorokkal ábrázol: „...a tőke mérges üstjein, / pácolt nyolc pudvás múmia: / ha száz élet volt éltetek / holnapra el kell múlnia!”¹⁵

Azóta már többen rámutattak, hogy Faludy 1940-es évek második felében írt versei, cikkei és fordításai nagyjából megfeleltek a korszak átlagszínvonalának. Gyakran írt pártos műveket, s olyan fordításai is napvilágot láttak, amelyeket később nemhogy elhallgatott, hanem az emigrációban írt műveiben élcelődve idézte őket a primitív kommunista költészet példáiként (a fordító megnevezése nélkül természetesen).¹⁶ A Rajk-vers azért lehetett kifejezetten kínos, mert a *Pokolbéli víg napjaimban* központi szerepet játszik a per. Faludy az emigráció idejéből ismerte a kommunista politikust és bár nem tartotta nagyra, az önéletrajz szerint kezdettől fogva kételkedett a vádak jogosságában. Olyannyira, hogy személyesen is meggyőződött egy részletről: a vád szerint Rajk a paksi országút 116-os kilométerköve mellett lévő csőszkunyhóban találkozott a jugoszláv belügyminiszterrel, hogy megbeszéljék a magyar demokrácia megdöntésére irányuló titkos összeesküvésüket. Faludy elment a helyszínre, ahol semmilyen csőszkunyhót sem talált.¹⁷ Később a *Pokolbéli* egyik hosszú és igen hatásosan felépített jelenete mutatja be a Rajk-ügy főtárgyalásának napját, amikor a *Népszava*-szerkesztőség dolgozóinak meg kellett hallgatnia a per rádióközvetítését. Faludy erre nem hajlandó, így szerelmével, későbbi feleségével, Szegő Zsuzsával tüntetőleg a másik szobában marad. Ám a nyitott ajtón át-szűrődve is hallatszódik Rajk vallomása, amelyben elismeri a csőszkunyhós találkozást. Ezután az elbeszélő a mondatok hatására érzett félelem lehetséges okait elemzi:

¹⁴ MIHÁLYI Gábor, „Az írástudók becsülete: Nyílt levél Faludy Györgyhez”, *Élet és Irodalom*, 1988. okt. 21., 5–6.

¹⁵ FALUDY György, „Nyolc szörnyeteg”, *Népszava*, 1949. szept. 25., 6.

¹⁶ CSISZÁR, *Faludy György*, 127–150; BALOGH Ákos, „Én-konstrukciók válsága Faludy György írásai-ban”, *Új Forrás* 47, 2. sz. (2015): 36–47.

¹⁷ A Rajk-per anyagának korabeli publikált változatában is szerepel, hogy Rajk 1948 elején „Klein Antal, horthysta földbirtokos Paks melletti vadászterületén” találkozott Rankovics jugoszláv belügyminiszterrel, „egy csőszházban”, illetve Rajk vallomásában megmutatták neki a 116-os kilométerkő és a csőszkunyhó fényképét, a vádlott pedig elismerte, hogy itt történt a találkozó. Vö. *Rajk László és társai a népbíróság előtt* (Budapest: Szikra Kiadó, 1949), 12, 59, 64.

Attól félek, hogy néhány nap múlva nekem is osztoznom kell Rajk, Justus, Horváth Zoltán sorsában, és nekem is hasonló bődült hülyeségeket kell majd vallanom nyilvánosság előtt – hogy például rendszeresen, és így ma délelőtt is, egy dunántúli kukoricás kellős közepén talákoztam Allan Dullesszel, az amerikai titkos ÁVO szolgálat vezetőjével, akitől utasítást kaptam Rákosi meggyilkolására, miközben cinkosom [...] az utat figyelte: nem jön-e az örökké éber ÁVO, vagy maga Rákosi Mátyás az út porában, hogy csínytevéseimet leleplezze? [...] Vagy az erkölcsi felháborodás hatalmasodott el bennem, mely a század elején, a Dreyfus-per idején Zolát, France-t, Martin du Gard-t elfogta, hogy át akarok szaladni a könyvtárszobába, hogy leverjem a rádiót, felugorjak az asztalra és ott tegeyek vallomást Rajk ártatlansága mellett, és ne engedjem magam elhallgattatni, amíg engem is odaültetnek a vádlottak padjára?¹⁸

Utóbbi nem történt ugyan meg, de Faludy a szöveg szerint tisztában van az igazsággal, felháborítja a koncepciót, és ha más nem is tehet, legalább távolmaradásával tüntet. Máskor az önéletrajz szerint ennél többet is tett. Például írt egy Sztálint szapuló költeményt, megtanulta kívülről, aztán a Nemzeti Múzeum könyvtárában egy 1848-as napilapban hátulról kezdve minden oldalon aláhúzott egy betűt, így rögzítve a verset, amelyet a hazaúton összetépvé több csatornanyílásba dobott.¹⁹ Vagyis Faludy nemcsak bátor, de óvatos is – ellentétben például *Népszava* egy másik munkatársával, Vándor Györgyivel, akit Faludy „pézsmaitatú, penetráns természetű, álművelt, nagyképű kékharisnya”-ként²⁰ írt le. A szöveg szerint Faludy figyelmeztette a nőt, hogy hamarosan letartóztatják, mivel jó barátja a Rajk-per másik vádlottjának, Justus Pálnak. Ráadásul naplót vezet, amely másokra kompromittáló adatokat tartalmazhat. Vándor azonban nem hitt Faludynak, így amikor elfogták, az ÁVH könyvedén megkaparintotta naplóját. Ezt fel is használták a Rajk-perben: a peranyagban szerepel, hogy Vándori (sic!) Györgyit tanúként szembesítették naplója részleteivel, aki elismerte annak szerzőségét.²¹ Maga Vándor később másként emlékezett erre, 1988-ban rövid szöveget publikált a *Mozgó Világ*ban, amelyben a Faludy művében állítottakra reflektálva leszögezte: az ominózus napló sosem létezett.²²

Faludy csak Mihályi Gábor vádjaira reagált. Az *ÉS*-ben megjelent válaszában rögtön leszögezte: Villon-fordításainak publikálásától folyamatosan támadták – az erkölcs-

¹⁸ FALUDY, *Pokolbéli...*

¹⁹ Uo. Az 1988-as riportfilmben is szerepel a történet, ám ott már nem egy Sztálin-, hanem egy Rákosi-ellenes versről beszélt Faludy. Vö. BÖSZÖRMÉNYI és GYARMATHY, „Beszélgetés...” 260–261. Csiszár Gábor kétellyel fogadta a történet hitelét, legalábbis kutatásai nem támasztották alá az adott lapban jelölt betűk meglétét. Vö. CSISZÁR, *Faludy György*, 144–145.

²⁰ FALUDY, *Pokolbéli...*

²¹ *Rajk László és társai...*, 211.

²² VÁNDOR Györgyi, „Az állítólagos napló”, *Mozgó Világ* 15, 3. sz. (1989): 117. Vándor egyébként maga is publikált egy memoárt a letartóztatásáról és fogságáról, itt sem említi a naplót. Vö. UŐ, *A rémület éjszakái* (Budapest: Dóvin Művészeti Kft., 1990) – a könyv eredetileg 1974-ben jelent meg Münchenben.

csőszök pornográfiával, a szélsőjobboldaliak nemzetellenességgel és kommunizmussal, később a kommunisták anarchizmussal, 1956-os emigrációját követően pedig az ott-honi hatalom hazaárulással vádolta. Faludy igyekezett Mihályi minden számonkérésére felelni, az ominózus *Nyolc szörnyeteg* című verssel kapcsolatban azonban elismerte: itt legfeljebb az mentheti, hogy az ellene irányuló akkori támadások miatt tett gesztust a hatalomnak. „A vers miatt mélységes szégyent érzek azóta is – jelentette ki –, és a legkevésbé ment, hogy szégyent már akkor éreztem, amikor megírtam.”²³

Két másik fontos elem van az élettörténetben, amelyekről a *Pokolbéli*, ha nem is hallgat, de egyikre sem helyez hangsúlyt: Faludy nemi identitásának, illetve származásának kérdése. Ma már közismert tény Faludy biszexualitása, ám ez csak az ön-életrajz későbbi verziójából derül ki egyértelműen. Míg az 1980-as évekbeli magyar változat félreérthetetlenül utal Afrikában egy Amár nevű fiatalemberrel folytatott szerelmi viszonyra, az angol eredeti sokkal szemérmesebb, nem utal köztük lévő testi kapcsolatra – ahogy a *Menora*-közlésben sem. Magyaráztatul szolgálhat, hogy Angliában csak 1967-ben szüntették meg a homoszexualitás büntethetőségét, a kanadai magyar-zsidó konzervatív lap olvasói pedig nem tolerálták volna az arab fiúval szexuális viszonyt folytató elbeszélőt.²⁴ A ’80-as évek végének Magyarországon felemás volt a helyzet: bár a szövegben már nyíltabban utal a kalandra, Faludy hazatérése idején akkori élettársa, Eric Johnson a költő titkáraként jelent meg a nyilvánosság előtt. Bizonyára egy kis szabadoság az afrikai kalandor egyik epizódjában egészen más tételt bírt, mint felvállalni, hogy második felesége halálát követően évtizedek óta egy férfivel él.²⁵

A másik, a koncepció szempontjából kardinálisabb elhallgatás Faludy származását érinti. Eredeti neve Leimdörfer György volt, asszimilált zsidó polgári családban született, 1923-ban keresztelkedett ki. A *Pokolbéli* angol változata és a magyar kiadásai sem hangsúlyozzák Faludy zsidóságát, bár apró utalásokból ki lehet következtetni. A legfeltűnőbb az a rövid mondat, amelyet a harmadik rész elején ír családja háborús sorsáról: „Húgomat, aki orvosnő volt egy elmeógyógyintézetben, Kun páter nyilasai fogták el és lőtték le, mint annyi más embert a vízpartról a jeges Dunába.”²⁶ Ezt még egyszer megemlíti, amikor az ÁVO-fogságában családjáról töpreng. Az angol változat itt fél mondattal hosszabb, leánytestvére halála mellett azt is elárulja, hogy nagybátyja és nagynénje is gázkamrában végezte.²⁷ A nyilasok által kivégzett

²³ FALUDY György, „Válasz Mihályi Gábornak”, *Élet és Irodalom*, 1988. nov. 18., 3.

²⁴ A témáról bővebben lásd Gábor CSISZÁR, „Wartime Memories from East and West: The Construction of George Faludy’s Gayness”, in Andrej ZAVRL és Alojzija SOSIČ, szerk., *Go East! LGBTQ + Literature in Eastern Europe* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2020), 46–52, <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/view/197/294/5049>.

²⁵ 2002-ben vallott egy tévéinterjúban szerelmi életéről, amelyet azonban kérésére csak halála után mutattak be.

²⁶ FALUDY, *Pokolbéli*...

²⁷ A magyarban: „Húgomat Kun Páter nyilasai lőtték le a Duna partján”; az angolban: „...my sister had been shot into the Danube by the Hungarian Nazis, my aunt and my uncle had been gassed”.

lánytestvér közvetetten utal ugyan Faludy zsidóságára, ám az önéletrajzban ezt nyíltan nem mondja ki a szerző, sőt időnként kifejezetten leplezi származását. Amikor például az afrikai kalandok során Marrákesbe érkezve a helyi ortodox hitközségnél szállásolják el őket, és összekötőjük annyit kér, járjanak zsinagógába és színleg tartásuk az ortodox rítusokat – ám nekik fogalmuk sincs, pontosan mik ezek. Persze lehet, hogy Faludy valóban nem ismerte az ortodoxiát, ám a jelenet a zsidók világában való idegenségét hangsúlyozza.²⁸

Faludy későbbi állítása szerint angol kiadója kifejezetten kérte, hogy a második világháborúról ne sok szó essék a könyvben,²⁹ mivel Recsk-beszámolóként sokkal nagyobb újdonságértéke van. A *Menora*-változat már több hangsúlyt helyezett a zsidóságra, és Faludy kivett pár olyan részt az angol eredeti történetéből, amelyek egyes kommunista vezetők zsidó származását taglalták. Véleményem szerint a zsidóság elkenése is magyarázható a szöveg személyiségkoncepciójából. Hiszen a főszereplő európai humanista költő, szabad szellem, aki – a korábban emlegetett villonládát megidézve – „az urak előtt nem fogja be a pofáját”. Ezzel pedig nem férhetett össze a zsidósággal kapcsolatos áldozati attitűd, hiszen a származás adottság nem választható vagy alakítható. Zsidósága valamelyest az első rész kalandsorának értelmezését is felülírhatja, hiszen a nácik elől való menekülésben politikai meggyőződésén kívül bizonyára származása is közrejátszhatott.

A fentiekben felvázolt Faludy-féle identitás- és szerepkonceptió talán választ ad az életrajz többszöri átformálásának okára, ám arra még nem, hogy a rendszerváltás idején mi volt ennek a tétje. Mindehhez alaposabban meg kell vizsgálnunk az önéletrajz utolsó két részét és Faludy történelemfelfogását.

„Egy a csürhe: a porkoláb is azonos” – Faludy történelemképe

A költőt 1950-ben letartóztatták, és csak három évvel később szabadulhatott. A *Pokolbéli* két utolsó fejezete a kommunista atrocitásokról szóló beszámolók egyik első darabja, nagyjából egy időben jelent meg Szoltsenyicin regényével, az *Ivan Gyenyiszovics egy napjával*. Ugyanebben az évben egy másik magyar szöveg is napvilágot látott külföldön: Szász Bélának a Rajk-per egyik mellékvádlottjának *Minden kényszer nélkül* című beszámolóját Genfben adták ki (a szerző felesége fordította Faludy önéletrajását). A hrucsovi enyhülésnek köszönhetően itthon is megjelenhetett egy

(FALUDY, *Pokolbéli...*); illetve *My Happy Days in Hell*, ford., Kathleen Szasz (London: Penguin, 2010 [1962]), Kindle ed., Loc. 11.159.

²⁸ Az angol változat még ennél is erősebb, mert itt Faludy nyíltan kijelenti: „I haven't got a faintest idea about the Jewish rites”. (FALUDY, *My Happy Days*, Loc. 8.81). Csizsár Gábor doktori disszertációjában hangsúlyozza: igencsak valószínűtlen, hogy a 13 évesen kikeresztelkedett Faludynak leghalványabb sejtelme sem lett volna, mit takarnak a zsidó rítusok. Vö. CSISZÁR GÁBOR, *Költői szerepek és imázsalkotás Faludy György életművében*, doktori értekezés, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, 65–66.

²⁹ CSISZÁR, *Faludy*, 209.

magyar író GULAG-beszámolója: Lengyel József *Az igéző* című kötetében (1961) a címadó kisregény mellett más novellák is bemutatták az orosz munkatáborok világát (a szerző 1938 és 1955 között több szovjet büntetőtáborban is raboskodott). Vagyis Faludy könyvének angol változata olyan időszakban született, amikor a vasfüggöny mindkét oldalán szenzációnak számított a sztálinista rezsimek rémtetteinek bemutatása.

Faludy ábrázolásmódja azonban markánsan különbözik a többitől: míg azok célja a koncepciók perék működésének leírása (mint Szásznál) vagy a GULAG-hétköznapok ábrázolása (Szolzenyicin esetében, illetve részben Lengyelnél), addig a *Pokolbéli*, bár hosszan ír a kihallgatásokról, majd a lágervilág mindennapjairól, mégis máshova helyezi a fókuszot. Talán azzal lehet a különbséget megragadni, hogy míg a legtöbb lágerszövegben (a GULAG- és holokausztbeszámolóknak egyaránt) a szereplők *átvészeli* az eseményeket vagy áldozatul esnek az atrocitásoknak, addig Faludy műve alapvetően a *túlélésről* szól. A narrátor a fogságban is aktív marad, valamennyire szűk mozgásterében is megőrzi szabadságát. Méghozzá azért, mert a diktatúra mindennapjai és a rabság sem tudják semmissé tenni azt a kulturális hagyományt és értékrendszert, amelyben szocializálódott és amit képvisel.

E részekben mutatkozik meg leglátványosabban Faludy paradox módon ahistorikus humanista történelemszemlélete: a történelemben ugyanazok a mintázatok ismétlődnek, bizonyos morális és kulturális értékek a társadalom létrejöttétől fogva adottak, kikezdehetetlenek. Kicsit leegyszerűsítve: a történelem állandó harc a szellem emberei és a barbárság között. Különböző időszakokban eltérő kulturális erők képviselhetik e funkciókat, ám a séma ugyanaz – ezért lehetséges például, hogy a *Pokolbéli víg napjaim* főszereplője több ízben is kiemeli a náci és a kommunista rendszer hasonlóságát, sőt folytonosságát (amelyet többek közt a nyilasból ÁVH-verőlegény-nyé lett pribékek testesítenek meg). Ez a történelemszemlélet kezdettől fogva jellemző Faludyra, már a villonládák aktualizáló gesztusában ugyanez mutatkozott meg: a 15. századi francia lírikus „ugyanúgy nem fogta be az urak előtt a pofáját”, ahogy a ma embere sem teheti.

Egy másik példát hozva a *Pokolbéli* megírásának éveiből: az Eichmann-per idején Faludy az *Irodalmi Újság* nevű londoni magyar emigráns folyóirat főszerkesztőjeként hosszú cikkben értekezett arról, hogy mi a probléma az egykori náci bíróság elé citálásával. Érvelése meglepőnek tűnik, de a fentiek fényében logikus: szerinte már a nürnbergi per idején radikális hibát követtek el a jogászok, a háborús bűnök fogalmának megalkotásával ugyanis átalakították a római jogra épülő stabil rendszert. Ezáltal féltő, hogy a szisztéma önkényessé válik, egyes hatalmi érdekek pedig saját céljaikra használhatják fel azt. Vagyis Faludy nem azt állítja, hogy Eichmann nem érdemelt volna büntetést, egyszerűen nem lehet visszamenőleges hatályú törvényeket faragni, így ha a német nép annak idején nem lázadt fel Hitler és bűntársai ellen és nem ítélte el őket tetteikért, akkor e lehetőség később már nem érvényesíthető (az érvelés egyébként némileg hasonló Eichmann védőügyvédjének, dr. Servatiusnak az

okfejtéséhez). A cikk mai szemmel legfurcsább része az, amikor a szerző az Eichmann-pert Rajk elítéléséhez hasonlítja:

Azoknak az olvasóinknak, akik a második világháború után Magyarországon éltek, kár lenne folytatnom. Ha az első jogtalan letartóztatások és ítéletek után ők is tudták, mi szabadult a nyakunkba, úgy megértették Voltaire, Zola vagy France álláspontját; azt, hogy az ember magán és közléte közvetlen tartozéka a római jogrendnek, és ha ilyen nincs, az ember élete nem ér többé egy hajítófát. Ha ezt tudták, úgy alighanem a hajdani kommunista bel- és külügyminiszter tárgyalása és kivégzése hírénel ugyanazt a szégyent, kétségbeesést és felháborodást érezték, mint jómagam. E szégyen, kétségbeesés és felháborodás merőben jogi megfontolásokból táplálkozott. Nevezetesen abból, hogy Rajk felett nem azok ítéleztek, akiknek kellett volna, és nem azért, amiért kellett volna. Nem Rajkot sirattuk; a jogrendet.³⁰

Vagyis Faludy szerint a jog állandó, a második világháború eseményei sem írhatták felül a törvényeket. Érvéle azonban alapvetően történetietlen, hiszen adott, bizonyos korszakban és korszakra kidolgozott jogi kategóriák időtlenségét hirdeti, figyelmen kívül hagyva a jog alapvető társadalmi (adott kontextusban működő) funkcióját.³¹ Ráadásul hamis analógiára épül, a két per ilyen alapon nem összevethető. Még ha el is utasítanánk a háború után hozott törvények visszamenőleges hatályát, ettől még radikális a különbség, hiszen az egykori náci azért ítélték el, amit tett (az Endlösung szervezéséért), míg Rajkot azért, amit nem tett – hiszen terhelje bármennyi bűn az egykori minisztert, sohasem szövetkezett Rákosi megdöntésére Titóval.

Vagyis Faludy statikus történelemkoncepciója bizonyos örök és változatlan morális, jogi és kulturális kategóriákra épül. Mivel az önkényuralmi rendszerek ezeket semmisnek tekintik, a kultúra és az időtlen morál nevében küzdeni kell ellenük. Így válik az emlékiratban az ÁVH a korabeli barbárság képviselőjévé, amelynek tisztjei és verőlegényei nemcsak brutálisak, hanem buták és műveletlenek is, akiket a főszereplő könnyedén kijátszhat. Leglátványosabban, amikor az amerikaiaknak való kémkedéssel vádolt Faludy „elárulja” a vallatótisztnek, hogy az USA-ban két titkosügynök szervezte be: Edgar Poe százados és Walt Whitman őrnagy, főnökük egy Z. E. Bubbelt nevű sánta férfi volt (azaz maga Belzebub), a találkozó pedig a Long Island-i Babylonban a Ninive-utca 42-es szám alatt zajlottak. Az ÁVH-s tiszt csupán Babylonnál kezd kételkedni – pechjére azonban Long Islanden tényleg létezik egy ilyen nevű város. Megtörtént vagy sem az eset,³² önéletrajzbeli funkciója a fontos: az

³⁰ FALUDY György, „Hozzászólás az Eichmann-ügyhöz”, *Irodalmi Ujság*, 1960. júl. 1., 4.

³¹ Nagyjából ezzel érvelt a BBC magyar részlegénél dolgozó Katona Pál is vitacikkében: „Az Eichmann-ügy”, *Irodalmi Ujság*, 1960. augusztus 15., 12.

³² Az mindenesetre bizonyos, hogy Faludy már az 1950-es években terjesztette a történetet, Zsadányi Oszkár 1956. november 2-án az *Igazságba* írt cikkében emlegeti (bár kicsit másképp, itt Poe mellett

anekdota a rabtartók felett aratott kettős győzelemről szól. Hiszen szellemi fölénye révén „valóságként” találhatta e blöddit, sőt *túlélte* az ÁVH-pincéket, így *megörökítette* a pribékek ostobaságának történetét.

Faludy állítása szerint raboskodása idején is írt verseket, ez is a túlélőstratégiák közé tartozott. A költemények írószer híján fejben születtek, és Recsken fogolytársai is megtanulták őket. Az egyik ilyen szöveg, a *Széljegyzetek papír nélkül* mintegy esszenciálisan fogalmazza meg Faludy történelemképét. A vers egyik részlete szerint:

Mint máskor. Szájas humanistát,
lecsukatott a budai
basa. Nézem a tömlöc piszkát.
– Dögölj meg – szólnak csauszai.

Ezerhatszáz? hétszáz? vagy nyolcszáz?
Szabad szám messze elszaladt?
Mi a választék? Visz az osztrák:
börtön, hóhér, gályapad.

Világosra Spielberg, Lipótvár,
Buda? Ehhez képest egész
jó tömlöcök voltak. S Czuczornál
jobb verset írnom nem nehéz.

Orvos-hugomat innen küldte
Szálasi a halálba. Most
Rákosi tart itt. Egy a csürhe:
a porkoláb is azonos.

Sebaj! Mert megalázni engem
ily társaságban nem lehet.
Pofozhatnak, és én fejemben
tovább csinálom versemet.

Shakespeare és William Blake voltak az „amerikai beszerzők”). Vö. újraközlése: ZSADÁNYI Oszkár, „Shakespeare mint az amerikai kémelhárító tisztje”, *Literatura*, 1–2. sz. (1989): 247. Csiszár Gábor azonban megjegyzi, hogy a fennmaradt ÁVH-kartonon az áll, hogy Faludy Himmler Márton amerikai ezredest nevezte meg kapcsolattartónak (Csiszár, *Faludy*, 219). Martin Himmler létező figura volt, amerikai ezredesként a nyugatra menekült magyar háborús bűnösök letartóztatásában játszott szerepet. Később a magyar kommunista sajtó gyakori célpontja lett, a Rajk-perben is előkerült a neve mint amerikai kémé. Vagyis Faludy amennyiben Himmlert nevezte meg összekötőjének (vagy nevezte meg vele), csupán egy bevett narratívát mondott fel újra.

A vers magáért beszél: a „szájas humanista” állandó sorsa az üldöztetés. Ám ez nemcsak folyamatos szenvedéstörténet, hiszen tapasztalatából is művészet formálható. Ezzel kapcsolatos a vers zárata:

Akármi – én vagyok az úr itt.
Kínzóim sírja összedől.
Rímeim élnek. Körben húrik
szállnak. Nem félek senkitől.

Egy gondom van, mely éjjelente
a nyálkás priccse felriaszt:
hogyan nemcsak én írom e verset,
én is vagyok a kézirat.³³

Az utolsó sorok metaforája értelmezhető a konkrét szituációra vonatkoztatva, amennyiben a vers csak akkor marad fenn, ha szerzője túléli az eseményeket – hiszen rögzítési lehetőség híján egyedül ő örökítheti tovább. Másrészt arra is utal, hogy saját élete is költeményként funkcionál, hiszen sorsával ő maga is verse szereplői közé lép, egyszerre alanya, tárgya és médiuma a műalkotásnak.

Vagyis a *túlélés* több szempontból is feladat. A legtöbb 20. századi lágerszövegben megjelenő tanúi szerep morális kötelessége, hogy hírt adjanak az eseményekről, hiszen az elnyomók célja az áldozatok emlékezetének megsemmisítése, amely lehet tökéletes eltörlés (mint a holokauszt esetében) vagy „hamis emlékek” generálása (a sztálinista koncepciók perék koholt összeesküvései révén). A recski három év krónikája is a túlélésről szól, amelynek egyik legfőbb eszköze a rabok kulturális egységre épülő szolidaritása. A könyv tanúsága szerint a foglyok „önképző kört” is alapítottak, esténként tudományos előadásokat tartva, szépirodalmi műveket mesélve egymásnak, így segítve elő a szellemi szabadságot és a túlélést. Természetesen ennek is Faludy állt a középpontjában, legalábbis az önéletrajz szerint – bár az esténként tartott beszélgetéseket, illetve a költő példamutató, bajtársias viselkedését más hajdani recski foglyok is megerősítették.³⁴

Habár a „klasszikus” lágerszövegek általában az atrocitások egyéni átvészelésére helyezik a hangsúlyt, ahol mindenki magára van hagyva, és a táborokon kívüli világ morális törvényei alig érvényesek, ez nem kizárólagos jegy, a holokauszt-beszámolókból is fontos elem lehet a csoportszolidaritás (például Charlotte Delbo

³³ FALUDY György, „Széjegyzet papír nélkül”, in Uő, *Börtönversek 1950–53* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010), hozzáférés: 2024.03.28, <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA39>.

³⁴ Vö. például NYESTE Zoltán, *Recsk: Emberek az embertelenségben* (New Brunswick: Magyar Öregdiák Szövetség – Bessenyei György Kör, 1982), 53–56; BÖSZÖRMÉNYI Géza, *Recsk 1950–1953: Egy titkos kényszermunkatábor története* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2006), 219–228.

visszaemlékezéseiben), a GULAG-ábrázolásoknál pedig még gyakoribb.³⁵ Faludy művében a rabok szolidaritása nemcsak a túlélést segíti, hanem a fogvatartókkal szembeni morális, szellemi és kulturális fölényt is erősíti. A fogolyközösség „másik Magyarországként” szilárdulhatott meg, amelyet el lehet ugyan nyomni, elpusztítani azonban nem, szellemi attitűdjük révén megtörhetetlenek. Ahogy az önéletrajz egy helyén rabtársainak megfogalmazza, a tábor valahol az ideális társadalom mintaképe.

Ebben a táborban még mindig vagy ezerháromszázan élünk. Köztük legalább tizenöten, akik fegyverrel harcoltak a nyilasok és a német megszállók ellen, és akik megszöktek, mielőtt a halálítéletet végrehajtották rajtuk. Még vagy tízen, akik átálltak a Vörös Hadsereghez, mert magas pozíciójuk ellenére sem tudtak kiegészni Horthyval és Sztálinnal. Még egy tucat, aki régen zsidókat, nemrég apácákat és papokat rejtegetett, vagyis mindig az üldözöttek oldalán állt. [...] Sosem hittem, hogy ennyi igaz ember akad egész Magyarországon. Ha kesergék is, hogy ide kerültem, de most, épp gúzsba kötve is büszkeséget érzek. [...]

[N]agyon sokat tanultam itt. Nemcsak lelkem és testem viszonyáról, melyről odakint sejtelmem sem volt. De arról is, hogy mintegy választóívbe kerültünk. A gazemberek a nehéz körülmények közt még bitangabbakká züllöttek, míg a becsület aránya ebben a pizsokban még jobban ragyog.³⁶

A kommunista diktatúrában a foglyok képviselik tehát az igazi, kisebbségében is hitelesebb Magyarországot. Ezért is fontos, hogy az önéletrajz a szabadulással ér véget, ahogy a recski falusiak barátként fogadják be a frissen elengedett rabokat. Vagyis a könyv zárata a pokoljárás utáni feltámadást, a szellemnek a barbárság felett aratott győzelmét fejezi ki.

Zárszó, avagy Faludy és a rendszerváltás

A fentiek fényében talán érthető, hogy Faludy önéletrajza miért arathatott akkora sikert a rendszerváltás idején, és miért övezte kultusz az író figuráját. Ehhez első körben az kellett, hogy az önéletrajzi ént probléma nélkül azonosítsák a szerzői énnel, az oeuvre személyiségkonceptiójának szerepeit összemosás Faludy Györggyel, a költővel. Persze ő maga is mindent megtett ezért: az életrajz többszöri átírásával, a nyilvánosságnak szánt pózaival. Másfelől a hazatérő Faludy több, a rendszerváltás idején nagy szimbolikus értékkel bíró kulturális pozíciót is megtestesített: a hazájából elüldözött és visszatérő '56-os emigránst, a kommunista hatalom által bebörtönzött egykori rabot, akinek még a nyomát is törölni akarták a magyar kul-

³⁵ Ezzel kapcsolatban bővebben lásd Tzvetan TODOROV, *Facing the Extreme: Moral Life in the Concentration Camps*, ford. Arthur DENNER (London: Wiedenfeld & Nicholson, 1999), különösen: 31–43.

³⁶ FALUDY, *Pokolbéli...*

turális emlékezetből. Az előbb említett szerepekhez egy másik is kapcsolódott: a mártírköltő figurája – épp ezért lehetett fontos a Nagy Imre-temetésen való megjelenése. Ráadásul Faludy egy új, a rendszerváltás optimizmusában megformálódó mártírfigurát képviselt: akit elvei miatt bebörtönöztek, de túlélő, azaz győzedelmeskedett a rendszeren. Ugyanebből a szempontból nyer jelentőséget a zsidóság elhallgatása is, hiszen a holokauszt áldozatainak kulturális pozíciója összeférhetetlen e szereppel. A költő a Rákosi-korszakban tehetett ugyan megkérdőjelezhető dolgokat, de későbbi bebörtönzése felülírta ezeket, emigrációja révén pedig kivonta magát a Kádár-kor játszmáiból, így „tisztán” térhetett haza. Mi több, önéletrajza azt a „túléltek, voltak köztünk hősök és tiszta emberek”-attitűdöt hirdette, amelyre az 1980-as évek végi időszak identitáskonceptiója építhetett. Hiszen, amint arra a korszakban több szociálpszichológus is rámutatott, a rendszerváltás identitásválsággal is járt, amelyben bizonyos szerepminták – így például múltbeli elnyomás alatt felmutatott bátorság – modellértékűvé váltak.³⁷

A *Pokolbéli víg napjaim* szabadulásjelenetével párhuzamos funkciójú lehetett Faludy hazatérése 1989-ben, ám, mint tudjuk, sem az élettörténet, sem a történelem nem állt meg. A költő pozíciója is átalakult: az egykori recski fogolyból hamar kedves öregúrrá változva, aki író-olvasói találkozókra újra és újra elmesélte anekdotáit, a közönség pedig áhítattal nézte az embert, aki személyesen ismerte József Attilát, Karinthyt és Einsteint – mintha az utolsó közvetlen kapocs lenne egy rég elmúlt világgal. Figurája így vált nosztalgikussá, az általa képviselt szerep és személyiség-konceptió, humanista optimizmusa pedig egyre anakronisztikusabbá.

³⁷ Lásd például ERŐS Ferenc, „Rendszerváltás – identitásváltás”, *Magyar Tudomány* 98, 9. sz. (1991): 1104–1110; PATAKI Ferenc, „Társadalomlélektani tényezők a magyar rendszerváltásban”, *Valóság* 33, 6. sz. (1990): 1–16, különösen: 12–13.

„ITT VALAKI NAGYON JÓL MESÉL”

– A harmincéves *A veinhageni rózsabokrok* kötetről –

FANCSALI RÓBERT

ELTE Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola
doktorandusz

robert.fancsali@gmail.com

ORCID 0009 0003 2083 9364

“Someone Here can Tell Stories Very Well”

– A Few Thoughts on the First Collection of Short Stories of László Darvasi –

László Darvasi's first collection of short stories was published thirty years ago. One of the main trends of the critical discourse from those years was the opposition between story- and text-centered literature. This volume titled *A veinhageni rózsabokrok* [The Rose Bushes of Veinhagen] was the subject of several critical and scholarly debates, and many believe that it marked the return of the story to Hungarian fiction. The paper will present the views of the most relevant authors on the subject, and tries to reflect on the still unresolved issue. The conclusion of the partly narratological, partly cognitive approach is that the early Darvasi texts do not rely on the usual sense of story, despite the fact that the author is able to keep up the illusion of it through some purposeful poetic procedures.

Keywords: story, narrativisation, atmosphere, motivic networks, negative emotions, corporality

■ Harminc éve jelent meg Darvasi László első prózakötete *A veinhageni rózsabokrok* címmel. A kilencvenes évek eleji irodalomtudományos közeg egyik legjelentősebb polémiaja a történet-, illetve szövegközpontú irodalom (vélt vagy valós) szembenállásán nyugszik, és ennek a folyamatként a kötet rögtön a kritikai csatátér keresztüzében jelent meg, és a történetet képviselő irodalom legfőbb reprezentánsaként került a köztudatba. Nem Darvasi azonban e kritikai diskurzus egyetlen kiemelt szerzője, hanem – ahogy Károlyi Csaba az 1986 utáni prózáról írt cikkében fogalmaz – Mészöly egyéni útja is ide vezet, a fiatal generáció tagjai közül pedig Szijj Ferenc, Láng Zsolt és Balázs Attila, de mások szerint Péterfy Gergely, Ficsku Pál, Hazai Attila is ide tartozik, ahogy, meggyőződésem szerint, Bodor Ádám is. A következőkben az itt említett (ahogy látni fogjuk, 1996 táján félbe maradt, és máig fel nem oldott) kritikai, illetve irodalomtudományi problémakört igyekszem lehetőségeim szerint rekonstruálni, új megvilágításba helyezni, és a felmerült, illetve fennmaradt kérdésekre, releváns válaszokat adni.

„Te Laci, itt valaki nagyon jól mesél. Vigyázz, Laci, mondom szeretettel és becsüléssel”¹ Balassa Péter sokat idézett mondatai e prózapoétikai elmélkedéseknek az egyik kulcsfogalmát invokálják. A *történet* rehabilitása – ahogy a Mikola Gyöngyi-tanulmány frappáns címét² sokan átvették – éveken keresztül fontos része az irodalmi közbeszédnek, azóta kanonizálódott tanulmányok és viták tárgya, és egy új, az akkoriban a lábát éppen megvetni készülő irodalmárgeneráció egyik központi témáját képezi. Érdemes lehet részletesebben kifejteni a vita tárgyát, és ezzel egyúttal bemutatni az említett diskurzus jelentősebb szempontjait és résztvevőit. A történetközpontú próza visszatéréséről Balassa Péter már 1984-ben ír *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma* című nagy hatású tanulmányában Mészöly Miklós fordulata kapcsán. Fontos állítása, hogy Mészöly Miklós az 1976-ban megjelent *Filmmel* (mely „újabb prózánk redukcionista, analitikus fázisának fő műve”³) eljut a „végsőig redukált próza” végpontjához, ahol a „történet szinte megszűnik, felszámoltatik és eseményé sűrűsödik, fokozódik”⁴. Ezt természetesen a történetközpontú prózához való megtérés kell kövesse. Bár Balassa észrevétele úttörő, és nyilvánvalóan alapvető relevanciával bír, érdemi eszmecsere a történet szerepéről mintha csak a kilencvenes évek elején alakult volna ki – nem függetlenül Darvasi első novelláitól. Károlyi Csaba Balassa nyomán írja, hogy

¹ BALASSA Péter, „Darvasi és Borgognoni: Bemutató”, *Jelenkor* 38, 1. sz. (1995): 85–87, 85.

² MIKOLA Gyöngyi, „A történet rehabilitálása: Darvasi Lászlóról”, in KÁROLYI Csaba, szerk., *Csipeszszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, 209–217 (Budapest: Nappali Ház Alapítvány, 1994).

³ BALASSA Péter, „A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma”, *Életünk* 22, 8. sz. (1984): 839–845, illetve BALASSA Péter, *Átkelés II: Lélekkertészet*, szerk. VÁRI György, Balassa Péter művei 6, 35–47 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 40.

⁴ Uo., 39.

az új próza jellemzője egyfajta nominalizmus, ami itt az általános állításoktól való tartózkodást jelenti. [...] A nagy kérdés: elbeszélhető-e valami egyáltalán? A kulcsmű: a *Film*, amely a végsőkig vitt öntükrözéssel szinte felszámolja a történetet: a történet helyett a pusztá esemény marad. Innen út csak a történet visszavétele felé van. Valami mégiscsak elbeszélhetővé válik. Elkezdődik a történet rafinált visszacsempézése. [...] Az önreflexió háttérbe szorul, a sugalmazáson, a mágikus vagy anekdotikus megfeleltetésekén keresztül kétségtelenül visszakerül a történet a prózába. És ez olyan jelenség, amely komoly figyelmet érdemel, hiszen az epikai előadásmód jövőbeli lehetőségeiről van szó.⁵

Vagy ahogy Garaczi, a történet nagy elkenője Kőrösi Zoltánnak nyilatkozza: „89 óta újból van történelem”.⁶ Károlyi leírása korrajz. Ezen 1994 tavaszán publikált megállapításaira azonban rímelnek azok az első recenziók és kritikák, majd értelmezések is, amelyek Darvasi kötetéről jelennek meg még abban az évben. A sort kezdhethük akár magával Károlyi Csabával is, aki néhány hónappal az imént említett tanulmánya után így ír a Darvasi-kötetről: „A motivikus munka Darvasinak is erőssége, történetei ugyanakkor mindig végig vannak mondva, le vannak zárva. Van tehát befejezés, végpont, ahonnan az elbeszéltek értelmeződnek, és ez a lezárás nem esetleges, hanem hangsúlyos, mint a hagyományos novellaformában lenni szokott.”⁷ Nem kizárt tehát, hogy tíz év elteltével, és az idézett Balassa-tanulmány szellemében, de végül is minden innen, egy éles látású, már a kilencvenes évekre vonatkozó irodalomtörténeti látleletből indul, amelynek megállapításait a szerző a következő cikkében hangsúlyozni, bizonyítani igyekszik, és ezzel nem kis lavinát indít el. Bizonyítani Darvasi novelláival, hogy a történet visszakerül az irodalomba. Vagy ha ezt a kortárs olvasó már tényként kezeli, hát méginkább, hogy ezzel „az epikai előadásmód jövőbeli lehetőségeiről van szó”. Bán Zoltán András úgy látja, Darvasi „többnyire klaszszikus novellát ír, melynek van eleje-vége-közepe”,⁸ és ezt erősíti többek között Dérczy Péter véleménye is, aki Darvasinak nemcsak a posztmodern, de még modern voltát is kétségbe vonja. Így fogalmaz: „elbeszélései, novellái a világot [...] kereknek, lezárhatónak és egésznek hazudják”.⁹ E jól ismert kritikai álláspont szerint¹⁰ a valóságidegen, művi, képtelen, túlfinomult stb. Garaczi-, Kemény- vagy Németh-prózával szemben létezik Darvasi, Márton vagy éppen Szijj hiperrealizmusa, amelyet „a hagyományosabb narrációhoz való visszafordulás” jellemez.¹¹ A magam részéről a hiper-

⁵ KÁROLYI Csaba, „»Új« és »legújabb«: Az 1986 utáni prózáról”, *Jelenkor* 37, 2. sz. (1994): 129–135, 132. Uo., 132.

⁷ KÁROLYI Csaba, „A mindent elrendező szenvedély”, *Holmi* 6, 6. sz. (1994): 934–938, 935.

⁸ BÁN Zoltán András, „A szépség kopasz koldusa”, *Holmi* 6, 6. sz. (1994): 932–933, 932.

⁹ Idézi BENEDEK Szabolcs, „A történetmondás határai feszegetve vannak”, *Eső* 3, 4. sz. (2000): 89–91, 89.

¹⁰ Ennek az álláspontnak, illetve az ezidőtájt sokszor „legújabb prózának” nevezett irodalmi vonulatnak a kritikái leírását Takáts József éles szemmel, már 1994-ben megteszi itt: „Rövidtörténet, 1986, posztmodern”, in KÁROLYI, *Csipesszel a lángot*, 9–22.

¹¹ Uo., 11.

realizmus ekképpen használt fogalmát minimum kétségesnek tartom. Ezzel szemben messzemenőig egyetértek Takáts József kritikai szemléletével, amely szerint célszerűbb volna az irodalomtörténetet kisebb, eltérő nézőpontokból leírható történetek (eljárás- és gondolkodásformák) sorozataként értelmezni, mintsem egységes, kontinuus folyamatként. Egy ilyen esetben Darvasi elbeszélésmódját Mészöly nyolcvanas évekbeli novellisztikájával vagy Bodor Ádám *Sinistra* körzetével érdemes párhuzamba állítani.¹² Ezt az elbeszélésmódot a kilencvenes évek elején még (*A veinhageni rózsabokrok* kötet anyagáról értekezvén – megjelenés előtt) dél-amerikai paradigmának nevezi, 2000-ben az első Darvasi-nagyregény, majd 2010-ben a *Virágzabálók* kapcsán pedig már sokkal pontosabban, mágikus realistaként. Bár ez utóbbi kategória vizsgálata nem tárgya a jelen írásnak,¹³ az iménti megállapítások felidézése elengedhetetlen annak láttatásához, hogy a mások által is mitikus karakterű elbeszélésnek mondott korai Darvasi-féle megszólalásmód sokkal adekvátabb megközelítést jelent.

Mielőtt a kortárs Darvasi-recepciónak az eddigiekben vázlatosan bemutatott fősodrára vonatkozó kritikai megjegyzéseimet megtenném, célszerűnek tűnik a nyitó Balassa-idézetet is tartalmazó tanulmány gondolatmenetét alaposabban szemügyre vennünk. Az ítézés kritikája annak szól, hogy Darvasi korai novellisztikája „elkülönböződik, eltér a prózaírás legfrissebb hagyományától azáltal, hogy a történetmondás helyzetét csaknem *problémátlannak* mutatja be”.¹⁴ Adott tehát egy kritikai igény, egy irodalomtudományi álláspont, amely, úgy tűnik, megképez egy elvárás-horizontot, amelyhez az éppen színre lépő alkotónak természetesen alkalmazkodnia érdemes. Balassa Péter (és többek között a fent idézett szerzők) kritikája tehát azon az olvasói tapasztalaton alapszik, amely *történetszerűséget* érzékel a szövegben. Ez a tény pedig nem felel meg a kortárs magasirodalommal szemben támasztott követelményeknek. Így fogalmaz: „a problémátlannak tűnő naiv mesemondás kritikát és gúnyt halmoz fel mindazzal az elbeszélésmóddal szemben, ami csak stilizáció, csak problematizálás, csak a történet kétségessége és megszüntetése”. A Darvasi-féle „történetmondás mélyebb, ravaszabb és gúnyolódó fajta, kontra posztmodern”.¹⁵ Érdekessége a cikknek, hogy a gondolatmenet egy pontján kitérnek, Balassa jól látja, hogy az elemzett szövegvilág nem koherens egész, és annak elbeszélése semmi esetre sem problémátlan és átlátszó, és nem is akar annak látszani. A következőképp érvel:

¹² Uo., 18.

¹³ Úgy gondolom, hogy bár Darvasi írásművészetére, elsősorban a nagyregényeire igenis jellemző a mágikus realista elbeszélésmód, a novellisztikája kapcsán legfeljebb az ezredfordulón megjelenő *Szerezni egy nőt* novelláskötettel hozható összefüggésbe a fogalom.

¹⁴ BALASSA Péter, „Darvasi és Borgognoni: Bemutató”, *Jelenkor* 38, 1. sz. (1995): 85–87, 85.

¹⁵ Uo., 85.

Épp ez az: itt nincs garancia, *nincs közös alap, nincs kiindulópont* és nincs premissza, amely minden történeti vagy egyéb, szellemi konstrukció alapja lenne, hanem a történelem nélküli sors történetek ironikus, eltávolított, *naiv* elbeszélése van csupán. *A mesélés mesélés által történő lebontása*, anélkül, hogy ez a probléma túlon túl látszana magában a szövegben. *Olvashatósága azonban mégis gyanút kelt.*¹⁶

E hosszabb idézet szükségesnek tűnik a megértéshez, és a kurzívval jelölt szövegelemek mind magyarázatra szorulnak. „*A mesélés mesélés által történő lebontása*” egy olyan fontos észrevétel, amely később, az ezredforduló környékén az anekdota kapcsán, valamint ugyanígy a mágikus realizmussal foglalkozó kutatók számára is kiemelkedő jelentőségű terület. Darvasi elbeszélőinek eszközkészletében nincs jelen az a *közös alap, kiindulópont, premissza*, amely a berögzült történelmi diskurzus realitás- és reprezentativitásigényéből ered, és a történet elbeszélhetőségének a záloga. Amitől persze a posztmodern szövegek tisztességes távolságot igyekeztek tartani. Az ilyen típusú történetközvetítés központi alakja a történetmondó narrátor, aki az elbeszél világnak formát és szerkezetet ad, aki így egyfajta szerkesztői munkát végez. Balassa Péter észreveszi ezt a narratív eltérést, és közvetetten megfogalmazza e próza újszerűségének a mibenlétét is. Hogy tudniillik az elbeszélés célját itt magában az elbeszélés aktusában kell keresnünk.¹⁷ Ennek az álláspontnak azonban mégsem enged teret, végül *naivnak* ítéli, hisz az *olvashatóság mégis gyanút kell keltsen*. E megtevéstől eljárás lényegét így fogalmazza meg: „*a megszakított folyamatosság* bravúrajairól van szó, amelyben két megszakítás között mégiscsak *kerek a világ*. Olykor sok ez a mégiscsak”¹⁸ Amit Balassa *megszakított folyamatosságként* ír le, és ami számára a mégis *kerek* (azaz koherens és problémátlanul elbeszélhető) *világgal* alkot összeférhető értelmezést, az a jelen vizsgálatban paradoxonnak hat. Nyilvánvalóan létezik az az olvasói tapasztalat, amely szerint e szövegek eseménydúsak, olvasmányosak, ez pedig a történetyszerűség érzetét keltheti – ahogy Balassáék ítéleteiből is kiviláglik. Mindazonáltal már néhány Darvasi-novella elolvasása után világossá válik az érdeklődő (és nem csak a vajtfülű) olvasó számára, hogy ezek a novellák valahogy mégsem úgy működnek, ahogy azt előre elvárnánk. A Balassa Péter nevével és véleményével fémjelzett kritikai fősodorral szemben azonban ellenvéleményekre is bukkanhatott a kortárs olvasó.

„Nem lehet-e, hogy a kritika diszkurzusának tudatalattijában ott lapult a történet visszatérésének története, amely csak az alkalmas pillanatra várt, hogy fölismerőd-hessék?”¹⁹ Szilágyi Márton egy tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy „az író

¹⁶ Uo., 86, kiemelés tőlem – F. R.

¹⁷ Ennek részletes kifejtését lásd Szilasi László később tárgyalt tanulmányában.

¹⁸ BALASSA, „Darvasi és Borgognoni”, 85–86, kiemelés tőlem – F. R.

¹⁹ Ha a központi vitánk első blokkjának bemutatását egy idézettel kezdtem, ildomosnak érzem, hogy ehelyütt is ekképpen járjak el. Idézet helye: Kovács Sándor s.k., „Az ártatlanság vélelme”, in KABDEBÓ

ugyan látszólag *csak* rehabilitálja a történetmondó elbeszélői magatartást; valójában viszont egyáltalán nem viszonyul gyanútlanul vagy naivan saját narratívumaihoz”.²⁰ Szilágyi részletesen elemzi a novellisztikának szerinte legizgalmasabb mozzanatát, a narrációs technikát és a kompozíciót. Bónus Tibor ugyanígy jár el a *Mítoszok árnyékában* című tanulmányában. E két szerző főbb megítélésainak jelentősége lesz a későbbiekben is, ezeket a tanulmány elemző részében fogom említeni.

Kovács Sándor s.k. és Szilasi László cikkei viszont, úgy gondolom, részletesebb bemutatásra szorulnak. Kovács azt az helyütt is nagy jelentőségű kérdést teszi fel: mivel magyarázható, hogy a kritika, miközben látszólag a Balassa fölvetette problémát gondolja tovább, egyszerűen kiiktatja a rehabilitálnak mondott történet milyenségét? Mivel magyarázható, hogy a „történet” fogalma adottnak tételeződik, „s a vizsgálatok egyik esetben sem terjednek ki a történetnek mint narratív összefüggésrenddel (folytonossággal, azonossággal) rendelkező eseménysornak a részletes elemzésére?”²¹ Kiindulópontja megegyezik e vizsgálat kezdeti felvetésével: „A Darvasi-szöveg voltaképpen nem történetyszerű. Ismételt próbálkozásaim ellenére sem tudtam ugyanis pontosan követhető történetet formálni a szöveg alapján”.²² A szerző alapos narratológiai elemzése és releváns szakirodalmi tételek említése után arra a következtetésre jut, hogy a szöveg az összefüggő történetnek az illúzióját teremti meg azáltal, hogy egy narratív szuperstruktúrát idéz meg, ám a mikrostruktúrákat, azaz a konkrét eseménysorokat rekonstruálhatatlanná teszi. Állandó bizonytalanságban tart. A szerző felidéz egy jelzésértékű nézeteltérést egy szövegértelmező vitáról, amelyen részt vett: a könnyen rekonstruálható történet mellett érvelő vitapartnereket arra kérte, bizonyítsák igazukat a történet rekonstrukciójával kapcsolatban. Ekkor a vitapartnerek azt állították, hogy a történet rekonstrukciójára vonatkozó kérdés „arcátlanság”, „nem fair”, s előbb a kérdezőnek kellene bizonyítania, hogy nincs történet. A vitapartnerek saját rekonstrukciós erőfeszítéseik kudarca ellenére főntartások nélkül érvényesítették az ártatlanság vélelmét a történetességgel kapcsolatban, és már eleve gyanúval illették az ezzel kapcsolatos gyanút.²³

Ezt az álláspontot képviseli Szilasi László is, és azt nehezményezi, hogy Darvasit „úgszólván kizárólag történetként lett szokás olvasni”. Felhívja a figyelmet az egyféle olvasás problémájára, ami nyilvánvalóan elszegényíti a szöveget és az olvasót is. A már idézett Károlyi-kritikával kapcsolatban megjegyzi, hogy már az is elbizonytalanodni látszik, és a történet helyett az elbeszélés (elbeszélhető, elbeszélendő) megfogalmazást preferálja. Ebből ered a kézenfekvő következtetés is: „Mármost:

Lóránt és KULCSÁR Szabó Ernő, szerk., *Az irodalomértés horizontjai: Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*, 172–185 (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1995), 179–180.

²⁰ SZILÁGYI Márton, „A pusztulás nyomai: Darvasi László könyvéről”, *Tiszatáj* 48, 7. sz. (1994): 84–88, 85.

²¹ KOVÁCS, „Az ártatlanság vélelme”, 179.

²² Uo., 181.

²³ Uo., 183.

történet bizonyosan nem létezhet elbeszélésen kívül, de történet-e mindig, amit elbeszélnek (például az itt emlegetett megjelenített életanyag)?” Majd így:

Felbátorodtam (felbátorítottak, felbátorítottam magam), nem biztos, hogy a Darvasi-szövegekben mindenütt, vagyis: biztos, hogy nem mindenütt a (rajongók által vágyott, fanyalgók által könnyűnek találtatott) elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség uralg.²⁴

Szilasi a továbbiakban azon az elementáris problémakörön töpreng, hogy a Darvasi-szövegeket egyszerű, történetes struktúrákként olvasó kritikusok vajon mit érhetnek hagyományos novella, klasszikus szerkezetű elbeszélés, hagyományos történetépitkezés, vagy akár csak történet és elbeszélés alatt. A kérdésfeltevés igenis jogos, és elképzelésem szerint e fogalomkör (legalábbis Darvasi esetében) három évtized elteltével sincs tisztázva. Amennyiben a hagyományos (stb.) alatt a Kosztolányi-novellát kell érteni, magam is úgy vélem: lehetséges, hogy Darvasival a klasszikus novella tér vissza, de az biztos, hogy ennyiben ezt önmagából kifordulva teszi. Darvasi felől olvasva ugyanis ennek az elbeszéléstípusnak a legfőbb tulajdonságai éppen a „szóródás, halasztódás, metonimikusság, simulacrum-jelleg, a megszakítást, megszakítotttságot jól tűró szövegszerveződés” mentén rendeződnek.²⁵ A diskurzus talán legvelősebb észrevételével zárja gondolatmenetét, így fogalmaz:

Legszívesebben azt állítanám, hogy Darvasi ugyan valóban elbeszél, de csak a szó régi magyar esemény jelentésében mond történetet. Történetmondás helyett eseménymondás. A Darvasi-szöveg események diszkrét sorozata, nem ad ki történetet, nem áll össze história.²⁶

E hosszúra nyúlt irodalomtörténeti kalandozás után a tapasztalatokat összegezve óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy miben is áll az eddig körüljárt történet vagy történetillúzió lényege. A dolgozat jelen keretei nem teszik lehetővé az eddig használt történet, cselekmény, elbeszélés kifejezések fogalomtörténeti áttekintését, aminek nyilvánvalóan Arisztotelésztől máig tartó *története* van. Egyetlen, ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódó szempontot kívánok említeni, amely elképzelés a szövegelemzések során is megfelelő irányelvként segítheti az értelmezést. A továbbiakban többször fogom használni a *narrativizálás* fogalmát, amelyet a hétköznapiakban is egyre gyakrabban, érzésem szerint pedig a legtöbb helyzetben helyesen használunk, mégis mindig reflektálatlan marad az alkalmazása. A narrativizálást Brooks cselekmé-

²⁴ SZILASI László, „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle: Darvasi-trilógia, ráadással”, *Nappali Ház* 2. sz. (1995): 85–93, 88.

²⁵ Uo., 92.

²⁶ Uo.

nyesítés (*plotting*)²⁷ fogalmának analógiájára használom, amelyet Hayden White részben eltérő értelemben, a történeti és tudományos szövegek kapcsán már a nyolcvanas évek elején bevezetett.²⁸ Ott a történeti szövegekre vonatkozóan azt a szerzői szándékot és tevékenységet (vagy narratológiai szempontból az elbeszélőnek azt a tulajdonságát) jelenti, amely egy adott nézőpontból magyaráz, értelmez. Érdemes ezt azonban megfordítani, és számba venni, hogy ez a folyamat a befogadás során az olvasóban is megtörténik; ezen a ponton érkezőnk meg a kognitív típusú vizsgálathoz. Az olvasó a befogadás során részben tudatosan, részben tudat alatt recipiálja azokat a szövegjegyeket, amelyeket a szerző, illetve az elbeszélő (tudatosan vagy nem) elhelyezett, és ezek alapján, ezek felhasználásával alakítja a cselekménysort narratívává. A narrativizálás fogalmának illetően működtetése természetesen Brooks narratív vágyra vonatkozó elképzelésének²⁹ sem mond ellent, sőt megerősíthető azzal az evolúciós pszichológiai tétellel, hogy az olvasó ott is történetet keres és talál, ahol az nincs jelen. Erre dolgozna tehát rá a jó író. Az itt felvázolt modell alapján úgy vélem, a narratíva egy célorientált (intencionális) gondolkodási séma, mert a narratív vágyra építve történetet ígér bizonyos tartalmi, poétikai eszközökkel. Ennek megfelelően a történet a narratívák intencionális struktúrája.

A narrativizálás eszközei

1. Narratív sémák

A dolgozat második részében szövegközeli vizsgálattal igyekszem a narrativizálás néhány olyan eszközét kijelölni, amelyek jól kiolvashatók Darvasi László korai prózájából. A kortárs kritika gyakran említi, hogy Darvasi módfelett támaszkodik a detektívregények megszokott sémáira. Mikola Gyöngyi úgy látja, hogy a műfaj eszközkészletét használja az arra egyébként jellemző titokzatos homály kialakítására. E vélemény nyilvánvalóan az eddigiekben tárgyalt történetközpontú vita történetpárti álláspontját képviseli. Kiindulási alapja, hogy e művek történetekként olvashatók, történetté állnak össze. Úgy fogalmaz, hogy e művek olvasása a rejtvényfejtéshez hasonlatos, a rejtélyek megoldhatóak és többnyire csak egy helyes megoldás képzelhető el.³⁰ A szerző megállapításával a magam részéről nem tudok egyetérteni, és a probléma az írásban az, hogy e frappáns, hangzatos állítást nem kísérik szöveges példák. A *veinhageni rózsabokrok* esetén, Mikola Gyöngyi elemzésének álláspontjával szemben én úgy látom, hogy a novella cselekményszerkezetét tekintve a detektív-

²⁷ Peter BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge—London: Harvard University Press, 1992), XIII.

²⁸ Hayden WHITE, „A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében”, ford. BRAUN Róbert, *Café Babel* 6, 3. sz. (1996): 9–22, 9–10.

²⁹ BROOKS, *Reading for the Plot*, 353.

³⁰ MIKOLA, „A történet rehabilitálása...”, 213.

történet, így pedig az annak megfelelő olvasási stratégia nem áll össze. Idézzük fel röviden a cselekményt. A névtelen első személyű elbeszélőt letartóztatják – magyarázata szerint – azért, mert lehányta a város büszkeségét, a veinhageni rózsabokrokat. Bár már az alapvető indoklás is gyanús, hetekig fogva tartják, így az olvasó számára egyre világosabbá válik, hogy a történések háttérben egy másik ügy húzódik meg. A helyiek a megyei kapitányság két legjobb nyomozóját hívják a vizsgálat lefolytatására. A kihallgatások leírása következik, néhány, az elbeszélő életére, valamint a veinhageni rózsabokrok történetére vonatkozó epizód. Kiderül, hogy egy eltűnt személyt keresnek a városban, az elbeszélő munkaadóját, egy festő lányt, akinek ő modellt állt. A nyomozó álláspontja szerint az eltűnés és a rózsabokrok lehányása között nyilvánvaló kapcsolat van. A lány holtteste előkerül, az elbeszélő elismeri a gyilkosságot. Eddig a cselekmény leírása. Az arisztotelészi történetdefiníciónak megfelelően megállapítható, hogy a novella nem rendelkezik ok-okozati viszonyrendszerben megfogalmazható fabulával, azaz történettel. A gyilkos kilétét megvilágító jelenet a megszokotthoz, illetve az elvárthoz képest eseménytelenül, igen objektíven kerül bemutatásra: a nyomozók közlik, hogy megtalálták a holttestet, az elbeszélő válasza pedig ennyiben áll: „Igen, gondoltam, hogy így lesz”.³¹ A további válaszai hasonlóan szűkszavúak és tárgyilagosak: „Óvatosan fojtottam meg”, „– És tényleg nem dugtad meg [...]. – Tényleg nem” stb. Történetbeli csavarnak nem nevezhető ez a novella utolsó két oldalát kitevő, igencsak hangsúlyos szerkezeti helyzetű párbeszéd sem. Ezt egyetlen bekezdés követi: „Három napja, vagy kettő, de lehet, hogy csak egy unalmas délután óta nem jönnek. Senki nem jön értem, éhes vagyok és fázom” stb. Néhány semleges mondat zárja a szöveget. Ezek alapján tehát *A veinhageni rózsabokrok* detektívtörténetnek, és úgy vélem, hogy egyáltalán történetnek se nevezhető. Olyan novella, amely a megszokott műfaji elemeket a leghatékonyabban használva mindvégig fenntartja az érdeklődést anélkül, hogy történetté állna össze.

A kötet záródarabja, *A Kékszalag-történet* klasszikus bosszú-/leszámolástörténet, amelynek a legfontosabb elvárt elemei mind megjelennek. Filmszerűen bemutatott lendületes üldözés egy vásárban, nagy tömegben, kém-történetbe illő rejtélyes jelenet („A férfi váltott néhány szót az egyik árussal, miközben átnyújtott neki valami apró, fekete tárgyat. Hangosan nevettek. Végül kezet ráztak...” stb.). Ugyanígy a megbízás, azaz egy helyi bűnöző bevonása az ügybe, rendkívül hatásos leírással: hozzájuk érkezve a cigány kislány fogadja, fut hátra, hívja az apját, aki félmeztelenül jelenik meg. Sáros kezét a nadrágjába törölgeti, karján, mellén tetoválások. Hátralátás. Poharakat vesz elő, pálinkát isznak stb. E kettővel szoros rokonságban áll a *Kalaf áriája* is, amelyben a főhőst a csavaros cselekményben gyilkossággal vádolják, ám a novella végéhez közeledve a névtelen főhős a maga javára fordítja a történéseket.

³¹ Mindkét szerző idézett szövegei megtalálhatók a Digitális Irodalmi Akadémia honlapján kereshető formában, így az idézett szöveghelyeket lapszámmal nem jelölöm. Hozzáférés, 2023.10.10, <https://dia.hu/dia-szerzok/darvasi-laszlo> és <https://dia.hu/dia-szerzok/bodor-adam>.

A zárlatban azonban nem érkezik a várt feloldás, a bűncselekmény megoldásáig nem juthatunk el, az olvasó kétségek között marad a történetet illetően. A történet tehát befejezetlen, az elbeszélés pedig egy közös (halál)táncsal zárul.

Meglátásom szerint Darvasi tehát éppen hogy e jól ismert, bevett zsánerelemeket, rögzült műfaji sémákat használja – kifordítva, szándékosan rontva – a narrativizálás eszközeiként. A remekül bevezetett sémákat az olvasó nyilvánvalóan rögtön felismeri, és ez bizonyos elvárásokat, várankozásokat kelt. Ezen a ponton az evolúciós és kognitív irodalomtudomány mai álláspontjára szükséges utalni, amelynek egyik kiindulópontja, hogy a koherenciateremtést egyrészt egy bizonyos, a memóriában tárolt, strukturált kulturális tudás (azaz sémák, szkriptek, sztereotípiák) teszi lehetővé – amely természetesen lehet tanult (történelmi, irodalmi stb.) vagy a hétköznapi élet tapasztalatain nyugvó. Ezt a tudást kiegészítik az egyéni olvasói preferenciák, amelyek az egyedi olvasatokat formálják, valamint számos olyan kognitív mechanizmus, amely az emberi psziché egyetemes szerkezeti elemének tekinthető, és az ember fejlődéstörténetéből levezethető. Ezek működésmódja olyannyira alapvető (mert oly mélyen gyökereznek az elmében), hogy automatikusan és ösztönszerűen kiváltódnak a befogadás során, amint a megfelelő ingerrel találkozik az olvasó.³² Az itt mondottaknak megfelelően e bevezetett műfaji sémáknak a Darvasi-féle narratíva sokáig, leggyakrabban szinte végig megfelel, feszültséget kelt, az izgalmat fenntartja. Az utolsó építőkocka azonban nem kerül a helyére. Kovács Sándor már idézett munkájában hasonló következtetésre jut:

Az az érzésem, hogy a szöveg csupán megteremti az összefüggő, nagy erővel sodró történet illúzióját azzal, hogy földéz egy narratív szuperstruktúrát, ám a narratív mikrostruktúrákat, a konkrét eseménysorokat rekonstruálhatatlanná teszi azáltal, hogy azokat állandó bizonytalanságban tartja. Azaz hiába azonosítunk a tartalom átfogó szerkezetének szintjén narratív sémákat (ilyen például a szöveg által aktivizált bűnügyi történet sémája), a makrostruktúrák szintjén nem működik a történetesség.³³

Feltételezésem szerint ez a be nem teljesült várankozás pedig legalább annyira hatásos záróelem, mint az elvárásoknak eleget tevő, megszokott séma szerinti, feltehetően inkább megelégedést kiváltó megoldás. Egy gondolat erejéig érdemes lehet ismét az evolúciós pszichológia eredményeihez visszatérni. Horváth Márta Rainer Reisenzeint, a kognitív pszichológia német kutatóját idézve állapítja meg, hogy a meglepetést (jelen esetben az elvárásoktól eltérő zárást) az a felfedezés váltja ki, amely azzal szembesíti az olvasót, hogy aktuális sémái nem működőképesek. Ez a váratlan esemény arra készíti a befogadót, hogy az addig működőképesnek mutakozó sémát

³² HORVÁTH Márta, „Koherenciateremtés, koherenciatörés és meglepetés az evolúciós-kognitív narratológiában Bodor Ádám *Konyhatitok* című novellája alapján”, *Literatura* 45, 4. sz. (2019): 439–449, 440.

³³ KOVÁCS, „Az ártatlanság vélelme”, 181.

felülbírálja, azaz gyakorlatilag átrendezze korábbi világképét.³⁴ Elképzelésem szerint az esetek nagy részében ugyan nem a sémák felülbírlásáról van szó, az olvasó ugyanis – jórészt ismét tapasztalatból – képes felmérni, hogy nem a saját, régről jól működő sémája „romlott el”, hanem az éppen olvasott szöveg szándékosan (rosszabb esetben írói hibából) nem felel meg ennek. Az mindenesetre világosnak látszik, hogy evolúciós szempontból ennek a folyamatnak (és ez persze az irodalomfogyasztás teljes képeire is igaznak tűnik) adaptív funkciója van, ugyanis az egyént sémáinak és hitrendszerének folyamatos monitorozására, fejlesztésére készíti, ami nyilvánvalóan evolúciós előnyökhöz juttathatja. Bár fontos prózapoétikai elem a kifordított zárás is, a történet problematikájához visszakanyarodva fontos megállapítás az, hogy a bűnügyi, bosszútörténeti vagy egyéb más jól ismert narratív séma a befogadás során mindvégig hatáselemként működik, és hálózatszerű, a figyelmet mindvégig stimuláló működésmódjával hozzájárul a történetillúzió megteremtéséhez, azaz narrativizál.

A szövegstruktúrára vonatkozó előbbi megállapítás mellett kiemelendők a zsáner atmoszféráját megteremtő hatáselemek is. A *veinhageni rózsabokrok* esetén a krimiolvasás érzetét keltik a rendvédelemhez és a büntetésvégrehajtáshoz kapcsoló szakszavak (vizsgálati fogság, vádemelési javaslat, főkapitányság, kihallgatószoza), de ugyanígy az erőteljes (sokszor taszító) hangulati elemekként például az örs és a zárka részletes leírása (egérszaros padló, egy üresen is szagos kübli, vagy az efféle mondatok: „a plafonon is vér sötéltett, vércsöppek sűrű sorozata, mint amikor hirtelen és nagy erővel nyílik meg valamelyik nyaki ér”). Ugyanígy hatásos jeleneteket alkot a rendőri erőszak részletezése (pl. „magához bilincsel, szabad kezével az arcomba vágott, [...] én meg éreztem, hogy megindul az orromból a vér, átfolyik a számon, és rácsöpög a kézfejemre”). Talán a legdirektebb elemként említhető az alaphelyzetet leíró mondat: „...úgymond in flagranti, a helyszínen letartóztattak, fogságba vetettek...” A *Pistukában* a csatlóستól kapott véres cigaretta, az elpusztított kecske, és a zárójelenetet előkészítő részben a kisgyermek sírása, valamint a Majzikhoz való ragaszkodása mind a tragikus végkifejletet vetítik előre, jellegzetes atmoszférát teremtenek, ezzel pedig természetesen segítik a szövegkoherencia kialakítását.

2. Motívumhálók

Amint a műfaji sémáknál is megjegyeztem, meggyőződésem, hogy az egyes motívumok hálózatszerű terhelése az olvasói figyelemirányításnak olyan rendkívül hatékony eszköze, amely a korábbi tapasztalatokra, illetve a meglévő olvasói tudásra alapoz. Jelentősége abban áll, hogy a motivikusan és a stilizáltságot tekintve is terhelt szövegelemeket az elbeszélés mindvégig úgy hasznosítja, hogy ezeket jelentésszerűvé tünteti fel, de a cselekmény végén (a történetképzés szempontjából legalábbis) ugyanúgy értelmezhetetlenek maradnak. Visszatérve Darvasi Lászlóhoz, *A veinhageni*

³⁴ HORVÁTH, „Koherenciateremtés...”, 445.

*rózsabokrok*nak a központi, címadó metaforája a novella egészét végigkíséri, és a legjelentősebb motivikus hálót képezi. Részben ismételve a szöveg felütését: „Szent Pál apostol napjának ragyogó délutánján, olyan fényes és mozdulatlan kora délutánon, amikor talán a világ végéig is ellátunk, lehánytam a város büszkeségét, a veinhageni rózsabokrokat”. Röviddel ezután egy – persze megtévesztő – elbeszélői magyarázat: „A veinhageni rózsabokrok lehányása nemcsak ritkaságszámba menő, de különlegesen súlyos vétek volt, ezért megbilincselve vittek a főkapitányságra”. Kiemelt helyen, a mű közepén egy, már csak a terjedelme miatt (3 oldal a 16-ból) is jelentős epizódban az olvasó megismeri a rózsabokrok eredetét és a faluba kerülésük történetét. A zárlathoz közeledve a nyomozó kijelenti, hogy a lány eltűnése és a rózsabokrok lehányása között „valami titkos, habár nyilvánvaló kapcsolat van. Ez biztos.” Az elbeszélő az utolsó éjszakáin azt álmodja, hogy a nyomozó az apja, és rózsakertész Veinhagenben. Végül pedig a vád ismertetésekor azt említi a gyanúsított, hogy a gyilkosság éjszakáján rózsailat volt, és kiderül, hogy az elkészült festmény címe: „Fiatal férfi rózsákkal.” Egy másik hangsúlyos metaforasor a vallási értelmezésnek ad teret. A pontos időmegjelölést a felütésben (és később többször) egy szent, Pál apostol napjához köti a szöveg, a második mondatban (majd később még többször) a narrátor kiemeli, hogy „egy igen vallásos városban” él, és egy ponton azt feltételezi, hogy a festmény is vallásos témájú lehet. A rózsák történetében a fehér színűeket Dante rózsáihoz hasonlítja, a veinhageniek pedig a rejtélyes fordulat után úgy vélték, hogy az „rossz, kegyetlen és nem keresztény isten virága”. Bónus Tibor hívja fel a figyelmet a szövegnek egy szimbólumkörére, melyben az elbeszélő cselekvés mint gyónás, a bűn terhétől való megszabadulás, a föloldozás lehetősége értelmeződik.

Mert én nem is értem, miféle jóhiszeműségtől indíthatva talán már a letartóztatásom pillanataiban azt gondoltam, hogy most majd segítenek rajtam, hogy elérkezett a mesélés ideje, hogy a szavak, melyek, akár a bélsár, lerakódtak és megdagadtak bennem, most végre majd napvilágra jutnak s tisztáznak mindent, és nem kell tovább élnem.

Valóban, a narrátor, a kosárfonó kopasz fia az általa elbeszélte világon belül saját történetét mondja el. Amikor élete történetének fontosabb epizódjait közli a nyomozóval, saját történetén belül még egyszer betölti az elbeszélő szerepét.³⁵ A *Kékszalag-történet*ben a kék szalag alkot motivikus hálót, amely ugyanúgy átszövi a cselekményt, címadó szereppel is bír, és a novellazárlatban is erős metaforának tűnő pozícióban jelenik meg, ám a jelentése itt sem felfejthető. *A világ legszomorúbb zenekara* az idegen toposzát hozza játékba, végig erre épít – már a felütés, amely egy rövid mondat, bekezdés is egyben: „A vonattal érkezett”. A központi szereplőt sokáig csak az idegennek nevezi az elbeszélő, a neve csak a novella második felében derül ki. Ugyanígy játszik a kövérség motívumával efféle mondatokkal:

³⁵ BÓNUS Tibor, „Mitoszok árnyékában: Darvasi László prózájáról”, *Alföld* 45, 6. sz. (1994): 44–51, 47.

A férfi legalább olyan kövér volt, mint a két esztendeje hivatalban lévő polgármester, s ez a testméret ebben a városban a legnagyobb pimaszságnak, úgymond arcátlan kihívásnak számított. Ez párbajt, nyílt harcot, vérré menő közéleti vetélkedőt is jelenthetett, mert hiszen Kern azzal a végső, bár meg kell vallani, ragyogó húzással nyerte meg a helyi választásokat, hogy az utolsó napon bejelentette, nálánál kövérebb ember nem él a városban

[...]

A kövér ember – kiabálta Kern a demokraták fellobogózott, bár gyanúsán meg-megreccsenő faemlévényéről – a legmegbízhatóbb emberfajta! A kövér ember meggondolt! A kövér ember boldog! A kövér ember kövérebb, mint a sovány! A kövér ember szép! A kövér ember jó!

A motívumhálóknak a történetyszerűség kialakításában betöltött, eddig tárgyalt szerepe mellett fontos hozzáadott értékük a mitizálás elősegítése is, amiről a kortárs kritika meglehetősen sokat értekezett Bodor és Darvasi esetében is. Ugyancsak Bónus jegyzi meg, hogy már a *Horger Antal Párisban* című verseskötetnek néhány darabját jellemzi a fabulatív szövegépítkezés, amelynek alapja, hogy a történetelemeket metonimikus kapcsolódások tartják össze (s csak másodsorban paradigmatiszta viszonyok stb.). A kötet szimbolikáját a novelláskötettel hozza párhuzamba:

Az elbeszéltség szemantikai szerkezetére épülő szövegek szimbolizációs és mitizáló eljárásokkal teremtik meg a versként olvashatóság feltételeit. A *Három nap mitológia* ciklus szimbolikája rokonságot mutat *A veinhageni rózsabokrok* című elbeszélés-kötet azonos címet viselő szövegének néhány jelképével (pl. hányás, hármasszám, rózsa). A beszédcselekvésnek, a kimondásnak több versben is megszabadító erőt tulajdonít a lírai alany, s ez a mitikus összefüggés az elbeszélés-kötet világában is fontos jelentésképző elem.³⁶

Bónus megerősíti tehát a korábban felvázolt előfeltevésemet a motívumok narrativizáló funkciójával kapcsolatban, amikor így fogalmaz:

Több szöveg esetében a történetességben is hiányok vannak, a cselekményelemek logikája nem mindig felfejthető. E kihagyásosság is a mögöttes jelentéstartalmak irányába hat, az olvasó a jelképek jelentéseivel igyekszik kitölteni az eseménysorban jelentkező űrokat. [...] Jelentésköröket implikálnak, de alapvetően fenntartják a poliszemiát, a jelentések többfelé irányultságát. Persze

³⁶ Uo., 44.

oly módon – ettől válik mégis homogénné a szövegvilág –, hogy mindez egy egységesítő epikus folyamatnak rendelődik alá.³⁷

Bónus *A witembergi kötőrők*ben a beavatás (vagy beavatási szertartás) motívumán keresztül mutatja be e trópusoknak a mitizáló jellegét az effajta elbeszélésmódban, de egyéb példákat is említ, mint a mandulafa, a hegy, apa-fiú viszony. Egy másik megjegyzése arra vonatkozik, hogy Darvasi legtöbb elbeszélése nemcsak szimbolizációs technikája, alinearís szövegépítkezése, de természet és ember mitikus egységének a képzete okán is erős rokonságot mutat Mészöly Miklós és Bodor Ádám prózájával.³⁸

A mitizáló jelleget minden bizonnyal erősítik a legtöbb Darvasi-novellában mindig erőteljes jelenléttel bíró (igen gyakran az apához kötődő) babonák is. *A hegyen* kezdőmondatai például így hangzanak: „Meghalt apám. [...] nyitva maradt a szeme, én meg nem zártam le, gondoltam, nem véletlenül maradt így”, később pedig a novella elbeszélője utánozza apja szokását, a sziklára ejti a babkonzervet: „ösztönös alázattal utána csináltam, mert sejtettem, így működik a világ”, és gyakran hasonlítja a saját képességeit, a szépségét, a beszédképességeit az apjához. *A Kalaf áriáját* is át- meg átszövi az apa-nagyapa motívumcsoport, amely mindig babonás jelentésűnek tűnik: „én meg arra gondoltam, vajon apám is így cselekedett volna-e”, illetve ahogy a nagyapával együtt eltemetik a tejeskannákat, amelyek aztán a mű végén rejtélyes módon mégis előkerülnek, rögtön azután, hogy az álmait soha el nem mesélő apa ezúttal beszámol róla: „Azt álmodtam, mondta lázas szemekkel, hogy a tordasi elágazásnál nagyapád méri a tejet”. Ugyanígy az örökölt biciklit is körül- lengi a titokzatosság: „...magam sem értettem, miért, apám [...] kitolta nagyapám biciklijét és a teherautó platójára emelte. [...] Nem segíthettünk neki, tudtuk, ez az ő dolga”. Idáig tűnhetne úgy is, hogy csupán családi örökségről, a család férfi tagjait megillető tárgyról lenne szó, de az imént idézett, álmot leíró zárójelenetben az apa eljön a bicikliért, és elkéri.

A mitikus atmoszférát tovább erősítik a művek egészét átható rejtélyek, amelyek sok esetben nyilvánvalóan az elbeszélő tudáshiányából, (időnként ál)naivitásából erednek. „Soha nem tudtam meg pontosan, mi volt a tét, igazából nem is érdekelt”; „Én meg igazából nem szerettem kérdezősködni, még apámtól sem, beértem azzal, ami volt. Igen, el tudtam hinni, hogy mindenből a legtöbb jutott” (*A hegyen*). *A witembergi kötőrők* című novella egésze egy rejtélyre épít: az első mandulaszirmok kibomlásával egyidőben a kötőrők abbahagyják a munkát, pedig „a witembergi kötőrők még sohasem hagytak föl a munkával”. Ekkor a három éve betegeskedő apa, aki két éve nem kelt ki az ágyból, hirtelen fölült, és két év után újra vigyorgott. Az egész novellát átható titok pedig, amit az apa (a barát, sőt az egész város szerint) el kellene mondjon a fiának, soha nem derül ki. Bár a történetmondás töredékesen megtörté-

³⁷ Uo., 48.

³⁸ Uo., 48–49.

nik, a kezdeti rejtély magyarázat nélkül, feltehetően azzal oldódik fel, hogy a főhős meglátogatja a barátnőjét – „hirtelen fölűgtek a witembergi kőkalapácsok is, mintha soha nem pihentek, mintha soha nem hallgattak volna”. De nyilvánvalóan felmerül az olvasóban az a kérdés is, hogy vajon miért „Szomorú tisztás” a szénégetők egykori tanyája.

3. A testiség leírása és a negatív érzelmek

Elképzelésem szerint az előző két pontban leírtakhoz nagyon hasonlóan működtetik a testiséghez kapcsolódó leírásokat is az elemzett Darvasi-szövegek. A műveken hálózatszerűen végigvonuló tematikus elemekről van szó, amelyek nem konkrét szimbólumok (tárgyak), hanem jellemzően cselekvések, esetleg hangulatok, amelyek mégis motivikusan szövik át a novellákat, és erős kohézió-, illetve atmoszférateremtő hatással egyaránt bírnak. Az egyezés alapja a mozgóképes ábrázolásnak az a jellegzetessége, hogy összetettebb motivikus elemeket (cselekedetek, testbeszéd, arckifejezések, egyéb nonverbális jelek) is képes megmutatni, és rendszerben, hálózatosan, ezáltal jelentéstöbblettel működtetni. Az eljárás a legelemibb emberi ösztönökre hat, és a legnehezebben magyarázható befogadói reakciókat generálja. Elgondolásom szerint a szöveghelyek azok, amelyek erős testi gesztusokat, például a táplálkozáshoz, a kínzáshoz (vagy általában a halálhoz) és legfőképpen a testi intimitáshoz (leggyakrabban a szexualitáshoz) kötődő leírásokra koncentrálnak. E szöveghelyek a legtöbb esetben igen részletesek, közvetettségükben hatnak, nyersegek, és elsősorban önmagukban (tehát a szövegrészt az egészből kiragadva) is közvetlen (fizikai) hatással bír(hat)nak az olvasóra. A *hegyen* című novellában az apát és a fiút meglátogató asszony minden látogatásakor közösi az apával, és a történet jelenében a fiú szüzességét is elveszi. Az *első* mesében az anya és a fiú e szövegrészt követően kapnak engedélyt az építési területre való belépésre:

Azok hárman hátramentek. Elöl az asszony, aztán a fiatalabb, a sor végén pedig az öreg. Mégis ő jött vissza hamarabb. A fiú a sziklapadra hasalt, és figyelt a hangokra, mint a gyík. Hörögtek, vinnyoztak és lihegték, mint akiket ölnek. Jött vissza az öreg, és a sliccét gombolgatta. Csorgott az izzadtság a homlokáról, hitetlenkedve ingatta a fejét és a fiúra vigyorgott. Hú bazmeg!

E két kiemelt példa talán a két legerősebb jelenet a kötetben, de a novellák többségéből számos más szövegrészt lehetne említeni. Darvasi a *Szerezni egy nőt* novelláskötetében járta csúcsra ezt a technikát. Kiemelendő az *Emilia Kastyá* című darab, amelyben a főhős koporsóban fekvé ejakulál egy kislány mellett, és a *Veronika Schwarz* című, amelynek csúcspontján az egyetlen erkölcsileg makulátlan („eredendően és velejéig jó”) karaktert, a címszereplő főhőst nyilvánosan erőszakolja meg maga az elbeszélő. Az említett szövegrészek természetesen a morál kérdését is felvetik, sőt

középpontban tartják,³⁹ ehelyütt azonban fontosabb annak kiemelése, hogy ezek milyen módon fejtenek ki hatást az olvasóra. A testiséghez fűződő efféle nyílt viszony nyilvánvalóan szorosan összefügg a szexuális vágygal és a negatív érzelmek felkeltésével, ami véleményem szerint ugyancsak elősegíti a koherenciateremtést, vagy akár egyenesen a történetyszerűség érzetét keltheti. Ennek oka feltehetően a már említett olvasói elvárások aktiválódása lehet: akár művészeti, akár mindennapi tapasztalataink mintáira játszik rá a szöveg. A negatív érzelmek kiváltója minden esetben egyazon kiváltó alanyhoz (legyen az egy adott személy vagy csoport) köthető, és a hatáskeltő cselekedetre az olvasó nyilvánvalóan magyarázatot keres, illetve ezek mentén bizonyos irányú kimenetelre számít. Ok-okozati összefüggéseket állít fel (akkor is, ha azok nincsenek jelen), amely logikai konstrukció pedig a történetnek is az alapvető működésmódját képezi, így annak jelenlétét szimulál(hat)ja. Megemlíthető az empirikus esztétika képviselte nézet is, amely szerint a negatív érzelmek alapvető szerepet játszanak a műélvezetben főként azáltal, hogy erősítik az érzelmi bevonódást, a figyelem koncentrációját és a hosszú távú memóriába való bevésoődést. Az aktuális *Distancing-Embracing Model* szerint negatív érzelmek hatása alatt intenzívebb, megindítóbb és elmélyültebb a műalkotásokkal való foglalkozás élménye.⁴⁰ Nemzetközi téren ma már számos, de a szegedi kognitív kutatócsoport által már idehaza is több olyan munka napvilágot látott, amelyek az olvasás során kialakuló félelem testi jeleit (izzadás, pulzusunövekedés, adrenalin stb.) vizsgálja, de bármely olvasó könnyen felidézhet olyan erőteljes olvasmányélményeket, amelyek efféle vagy más testi válaszokat indukáltak benne (fokozott nyáltermelés, éhség, libabőr, szexuális izgalom).

Ezen a ponton érdemes lehet azt is megjegyezni, hogy az affektív idegtudományok néhány eredménye arra enged következtetni, hogy az efféle ingerekre adott válaszok a magasabb szintű kognitív működés aktiválódása előtt, feltehetően ösztönösen és automatikusan érkeznek.⁴¹ Amennyiben e feltevés bizonyítást nyerne, az azt jelentené, hogy a morális, az igazságra vonatkozó vagy más, evolúciósan később kialakult reakciók a befogadás során később, a félelemhez, a brutalitáshoz, a testi ingerekhez

³⁹ Erről korábbi tanulmányomban értekezem: „A háború és a mágikus realista írásmód viszonya Darvasi László *Szerezni egy nőt* című novelláskötetében”, in PÁL Enikő, PIELDNER Judit, és TAPODI Zsuzsa, szerk., *Válság, változás, perspektívák / Crize, Schimbări și Perspective*, 81–91 (Cluj-Napoca: Scientia Kiadó, 2021).

⁴⁰ Uo., 459.

⁴¹ Panksepp evolúciós alapokon nyugvó elméletének kiindulópontja az a tézis, hogy a kéreg alatti területek felelősek az ösztönös viselkedésért. A később kialakuló agykérgi területek mintegy ráépülnek ezekre az ősi területekre. A kéreg alatti rendszerek által létrehozott érzelmeket Panksepp „elsődleges folyamatoknak” nevezi. Ezeket úgynevezett „másodlagos folyamatok” (pl. korai tapasztalatok, tanulás) alakítják, és végleges formájukat kérgi kognitív folyamatok által érik el („harmadlagos folyamatok”). Részletesen lásd DEÁK Anita, „Elsődleges érzelmek mérése affektív idegtudományi megközelítésben: Módszertani áttekintés”, *Magyar Pszichológiai Szemle* 75, 3. sz. (2020): 493–518, <https://doi.org/10.1556/0016.2020.00028>.

képeket a második vonalban működnek, és ez számos prózapoétikai kérdésre is választ adhatna. Jelen vizsgálódás szempontjából mindennek rendkívüli értéke lehet, ez ugyanis azt a már vázolt elképzelést bizonyítaná, sőt sok szempontból mélyítené, hogy egyes prózapoétikai technikák, jelesül a motívumhálók és az efféle testi leírásokhoz kapcsolódó szövegrészek (ugyanígy és ezekkel szoros összefüggésben a negatív érzelmek fenntartása), amelyeket itt a narrativizáló eljárásokként említettem, könnyen helyettesíthetik a történetet úgy, hogy a jól működtetett narratíva mindvégig fenntartja a történet illúzióját.

Zárásként Mészáros Sándor szavait idézem:

Az író (Darvasi – F. R.) mondja egy interjújában: „Azt gondolom, hogy szerkesztőkben, olvasókban egyaránt valami új, különleges, a gyermeki naivitástól sem mentes igény támadt a történetek legendszerű, meseszerű változataira, vagyis arra, hogy egy nyomasztó, lelketlen, korrupt és technokrata éra után újra el legyen mesélve a világ”. Hát nem, vagyis hol igen, hol nem, az a történettől és az olvasótól függ. De nem a szerzővel akarok vitatkozni, akinek egyébként is szíve joga, hogy így érezzen, sőt magam is osztom Roland Barthes bon mot-ját: az ember mesélő állat. Az irodalomban a történet léte vagy hiánya alkat és kedv és szerencse dolga. Nem a történethez, hanem a nyelvhez való alkotói viszony határozza meg az írókat. És ebből nem lehet engedni.⁴²

⁴² MÉSZÁROS SÁNDOR, „Darvasi (műfaj)váltásai”, *Nappali Ház*, 2. sz. (1995): 77–84, 83.

Szemle

MÉSZÖLY-HELYZET MA

– BAZSÁNYI Sándor. *M: Melléjegyzések Mészöly Miklós Megbocsátásához (és az újabb magyar epika legendáriumához)*. Budapest: Kortárs Kiadó, 2023, 311 lap –

GÖRÖZDI JUDIT

Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézet
főmunkatárs

judit.gorozdi@savba.sk

ORCID 0000 0002 6614 8986

■ Mészöly Miklós 1983-ban kiadott, mintegy negyven szabványoldalnyi kisregénye, a *Megbocsátás*, elemzések oldalszázait inspirálta, a külön kiadványba rendezettek túl (mint amilyen az 1986-os újjvidéki *Tanulmányok* vagy a 2001-es deKON-tanulmánykötet) monográfiafejezeteket, folyóiratcikkeket. Bazsányi Sándor most egy teljes monográfiát szentel neki, amely jó háromszáz oldalon járja körül a kisregény fogadtatását, irodalomtörténeti szerepét, szövegkontextusát az életművön belül és azon kívül is, viszonyát az irodalmi hagyományhoz és továbbmutató innovációját, de – nem utolsósorban – a szöveget magát is értelmezi: széles merítéssel és mélyre fúrva.

Bazsányi Sándor munkája, amely az *M* főcímet és a *Melléjegyzések Mészöly Miklós Megbocsátásához (és az újabb magyar epika legendáriumához)* alcímet viseli, és amely a Kortárs Kiadó gondozásában 2023-ban látott napvilágot, azt a célt tűzi maga elé, hogy felmérje az aktuális „Mészöly-helyzetet”, hogy megfogalmazza a maga választát arra a kérdésre, „Mit jelent ma nekünk Mészöly Miklós? És mit a *Megbocsátás*?” (7). Hiszen valóban: egy alkotó/életmű/szöveg csak a mindenkori, változó meghatározottságú, egyrészt a zajló művészeti-esztétikai folyamatokhoz kapcsolódó, másrészt az olvasói személyességben fogant újra- és újraértelmezésekben tud életre kelni, amelyek másképp és mást látnak, vagy akár ismételten felfedezik (a maguk számára is) ugyanazt. A monográfiaszerző tekintete ez esetben sokat fog be: újraolvassa a több évtizednyi Mészöly-recepciót, újraméri az egymásnak feszülő szemléletek és értelmezői közösségek által kialakított irodalomtörténeti pozíciót az irodalom további alakulástörténete alapján is, újraértelmezi a mészölyi eljárások és poétikai megfontolások helyi értékét, egybevetve a teljes életmű legkülönbözőbb szövegeivel (és al-

kotói nyilatkozataival), illetve a (világ)irodalmi hagyománynak a Mészöly-művekben hivatkozott/sugalmazott elemeivel.

A könyv első blokkja azt az irodalmiságot vizsgálja a szépíró alkata, művészetfelfogása alapján, amely a szövegben a létnek mint közérzetnek a megragadására tesz kísérletet, s amely zavart okoz a – Bazsányi által kettőskönyvelésűnek nevezett, azaz dichotómiákban gondolkodó – irodalomkritikai és -történeti megközelítés/besorolás számára. Áttekinti Mészöly, illetve az új próza színre lépésének kortársi (folyóirat)-tereit, közelebbről a *Jelenkor* és a *Holmi* viszonyát a mészölyi irodalmisághoz. A második blokk a *Megbocsátás* szöveggörnyezetére fókuszál, abból indulva ki, hogy „Mészöly »közérzeti« alapozású és poétikailag kidolgozott, szimbolikusan mintegy a *Megbocsátás*ban sűrűsödő irodalmisága [...] kódként működik a nyolcvanas évek prózájában” (73), amit a monográfiaíró a hatástörténetén keresztül (elsősorban Nádas Péter prózájában) és az értelmezéstörténetén keresztül (főleg Balassa Péter szövegeiben és az újvidékiek, illetve szegedinek aposztrofált értelmezői közösségek recepciója alapján) jár körül. A könyv harmadik blokkja tartalmazza a voltaképpeni *Megbocsátás*-elemzést, amely foglalkozik a paratextusokkal, a szöveg alakzatokra épülő kompozíciójával, idő- és térszerkezetével, történelemszemléletével, de mitokritikai, antropológiai megközelítéseket is magában foglal.

Kezünkbe véve Bazsányi Sándor könyvét, a fő kérdés az, hozzá lehet-e még tenni valami érdemlegeset a *Megbocsátás*ról szóló terjedelmes szakirodalomhoz, azaz kiad-e az aktuális közelítés újabb szempontokat az interpretációhoz, kirajzol-e az időbeli távolság adta rálátás más irodalomtörténeti ívet a kisregénnyel kapcsolatban.

Az első lapok elolvasása után világossá válik, hogy a szerző „be van húzva” a Mészöly-világba, hogy nem az életmű szövegfelületén mozog, hanem a mélyére szállt, ahol olyan metaforikus aurával bíró fogalmak működtek az irodalom és alkotás összefüggéseit, mint „közérzetiség”, „ráfogás”, „nyelvi dudvásítás”, „rés”, „szimultanista téboly”, „rendezett káosz”. Bazsányi magabiztosan dolgozza össze Mészöly különböző időszakokban született művészeti esszéinek, műhelynaplóinak és az íróval Szigeti László által készített könyvinterjúnak a vonatkozó reflexióit, egyfajta belső mészölyi irodalomelméletet építve fel. Ezt aztán a szövegelemzés során is hasznosítja, kiegészítve a *Megbocsátás* ihlette, és az értelmezésben központiávatott fogalmakkal, mint „szövegvírus”, „Porszki-vírus”, „alakzatáradás” stb. A módszer érzékelteti, hogy Mészöly kísérletező és folyvást új poétikai irányokat bejáró írásművészete nehezen írható le általánosan használt terminusainkkal, kategóriáinkkal, hogy ennek az irodalomnak az autonóm viszonyrendszere belülről bontható ki érvényesen. Tulajdonképpen Mészöly több korábbi értelmezője is így járt el, de a Bazsányi által re(/meg)konstruált Mészöly-irodalomelmélet a széles alapozása, a könyv teljes analízisében való érvényesítése, újabb és újabb szempontokat bevonó érvelése alapján válik meggyőzővé és koherenssé. Szimpatikus a monográfiaszerző alászállása a Mészöly-univerzumba. Magával ragadó (és ismerős). Angazsálttá teszi az *M* olvasóját, hiszen ebben a könyvben tettekről van szó, az irodalomalkotás és irodalomértés hitelességének tétjeiről! És természetesen veszélyt is rejt: a fogalmi apparátus definíciójának a hiányai

(hiszen ha Mészöly meg is határozza fogalmait, többféleképpen és – nyilvánvalóan – szépirodalmi eszközökkel teszi, Bazsányi pedig Mészölyvel definiál, illetve a kisregény-elemzésben mészőlyi impulzusok alapján kreál) nagyobb teret hagynak az értelmezésben az olvasó szubjektív rákapcsolódásával számoló metaforikus hatásnak. Másképpen fogalmazva: a módszer bevezeti az olvasót a Mészöly-univerzumba, fogódzókat kínál számára a benne való elmélyült eligazodáshoz, de nem kívánja belőle kivezetni. Megjegyzem, nem biztos, hogy mindenáron ki kellene vezetnie (irodalomértésünk általánosabb horizontjának fogalmi rendjébe), hiszen a Mészölyvilág izgalmas terep, ahol jó elidőzni, ráadásul a könyv egyik jelzett célja az is, hogy a ma olvasóját visszavezesse hozzá, avagy irodalmári hozzáállás kérdése, hogy az irodalomelméletileg nem bekötött metaforikus fogalomalkotásnak hol jelöljük ki a határát.

A *Megbocsátáshoz* fűződő szak- és szépirodalmi szöveg nagy mennyisége is jelzi a szöveg kisugárzását, hogy hatáskörébe sokakat „behúzott”. Bazsányi azt is kimutatja, az egyes értelmezések milyen szellemi-művészeti kontextusban születtek, hogyan kapcsolódtak szerzőik irodalomfelfogásához. Az első összegző kiadvány, az Újvidéken 1986-ban megjelent *Tanulmányok* a helyi magyar tanszék köré csoportosuló szerzők innovatív szövegelemzései mellett a magyarországi recepció korábban már megjelent, fontos írásait is tartalmazza, szerepe a szöveg Mészöly-életműben való elhelyezésében domborodik ki, illetve abban, hogy körülrajzolja a mű kanonikus/irodalomtörténetileg megkerülhetetlen pozícióját, s az „új próza” áramlatán belüli „belső” fordulatként (Balassa Péter) prezentálja. A másfél évtizeddel későbbi, Szegeden 2001-ben kiadott deKON-tanulmánykötet megváltozott feltételek között és a rendszerváltást követő irodalomelméleti megújulás és szabadság lendületében született írásai a legkülönbözőbb értelmezési perspektívákat működtették. Bazsányi áttekintése a teljes kisregény-recepcióról – amibe a két tematikus publikáción kívül az egyéb helyen napvilágot látott elemzéseket is beveszi, például Thomka Beáta 1995-ös vagy N. Tóth Anikó 2006-os Mészöly-könyvét – az is kiderül, a „Mészölyértés módosulásaiból, elmozdulásaiból és nézőpontváltásaiból [...] miként vált újra és másképpen olvashatóvá a *Megbocsátás*.” (141). Ez az összevetés rendkívül izgalmas képet ad az időben változó irodalomszemléletünk dinamikájáról, ugyanúgy, ahogy a *Jelenkor* és a *Holmi* Mészölyhöz való viszonyát tárgyaló fejezet az irodalmi élet soktényezős dinamikájáról.

Egy recenzióban nincsen mód kitérni minden vonatkozásra. Nem részletezem például, hogyan határolja be a monográfiászerző a poétikai sajátosságok alapján a kisregény súlyát a mészőlyi életműben, a *Megbocsátás* a *Filmig* tartó redukcionista elbeszélésmód tapasztalatát is érvényesítő, de az anekdotikus történetmondáshoz ironikus formában visszatérő prózaeszmény szövegének tekintve, amely poétikai tekintetben egyenesen visz az egyébként sokat bírált *Családáradáshoz*.

Mindenképpen fel szeretném azonban hívni a figyelmet magára a mintegy százhusz oldalt kitevő szövegelemzésre. Bazsányi Sándor elemzése alapos, gondolkodó és érzékeny észrevételekkel teli. Sok vonatkozásra van figyelemmel: a kompozíció

szempontjából például egyrészt az alakzatosságra (a szereplő mint alakzat, a cselekményszegmens mint alakzat, a jelenet mint kép), másrészt az alakzatokká redukált kategóriák mellérendelő, illetve egyneműsítő megjelenítésére („áradására”). A mellérendeléses szerkesztés egyidejűsítő, illetve okozatiságot felszámoló következményeire. A képi szerkesztésből adódó narrációs hiányalakzatokra („résekre”) és a töredékességre.

Foglalkozik továbbá a korábban Szolláth Dávid által felvetett téri fordulat kérdésével, azt vizsgálja, miképpen íródik bele Mészölynél a térbe a történelmi idő, illetve miképpen képviselik az elbeszélés térvizonyai a történelmi tapasztalatot. Megállapítja, hogy a

„dél-dunántúli kisváros” olyan téridőalakzatként létezik, amely egyfelől része a Mészöly-életmű törésesen tagolt téridőszerkezetének, másfelől viszont nyilvánvaló kapcsolatban áll a szerző által „Pannóniának” vagy „Közép-Európának” nevezett világgal párhuzamos térségi-történelmi valósággal. (194.)

Bazsányi mindezt Szűcs Jenő, Bibó István és Thomka Beáta nyomán a nyugat-európai civilizációs folytonosságtól elkülönülő történelmi töredezettség régióbeli lét-tapasztalatával állítja párhuzamba, és a *Megbocsátás* egyes motívumaiban is felfedezi (pl. „a nyomorúság szépsége” kifejezésben Mészölynél Bibó „nyomorúság” szavának a visszhangjaként a kelet-európai kisállamokról írt értekezéséből).

Érdekes az az elemzésen bűvópataként végigvonuló gondolatmenet is, amely a kisregény címe, illetve keresztény utalásai alapján az erőszak és megbocsátás szövegbeni megjelenítését járja körül, illetve a szöveg világának pogány jellegét. (Ez utóbbi karakterisztikát hadd pontosítsam Nádas Péternek Bazsányi által is idézett észrevételével, amit éppen a *Megbocsátás* kapcsán tett: „A pogány, a keresztényitől nem megzabolázott barbár Miklósnál mindig szükségszerűen megjelenik. Nagysága részben ebben áll.”) A kisregény utalásai, illetve motívumai további közelítéseket is lehetővé tesznek, amelyeket Bazsányi a mitologikus allúziók alapján humanistaként, az állati és emberi közötti határelhomályosítás alapján antropológiaiként határoz meg. A morálisnak a humanista és antropológiai szemlélettel való ütköztetését fejte fel a kisregény szövegében, az elemző sziporkázó mitokritikai összevetés segítségével mutatja ki a Mészöly-szövegbe inverzen transzformált mítosztöredékeket Ovidius *Átváltozások*jából. Eszerint három mítosz eseményei keverednek a dél-dunántúli kisváros családjának történetébe: a korábban Takáts József által elemzett Prokné, Philoméla és Téreusz története, majd Zeusz története Kallisztóval és Alpheusz története Arethuszával.

A *Megbocsátás* túlságosan keresztényi kontextust sugalló címével, amely sugalmazást a szöveg inkább ellenpontozza, semmint kitölné, Bazsányi nem keveset foglalkozik (többek között a *Szövegbejárat* című alfejezetben). Végezetül ehhez fűznék egy szempontot, amely régóta nem hagy nyugodni. Nincs-e a megbocsátásnak a szövegben narratológiai implikációja (is)? Mészöly mellérendelő poétikai kí-

sérletei a realista próza diakrón folyamathoz kötött ok-okozati viszonyrendjének kiiktatását is célozzák, a szépíró nem hisz abban, hogy a világ egymást követő és egymásból kizárólagosan következő történések rendje szerint folya, s ilyenként hitelesen leírható volna. A megbocsátás, kegyelem a keresztény teológiai tartalmában egy, a kauzalitástól független, azaz akauzális folyamat, nem valaminek (pl. vétkes életnek) a következménye, hanem eleve (azaz időben már előre, októl akár függetlenül) adott isteni ajándék. Esetleg végiggondolásra érdemes, nem utalhat-e a megbocsátás fogalma erre a keresztény megbocsátáskeresőben megnyilvánuló akauzális működési mintázatra, amelyet egyébként a narráció is érvényesít: a kisregényben az „áradó” és az írónok erőszak-cselekedetébe torkolló események párhuzamosan, egyidejűleg bontakoznak ki az elfogadásukkal, és nemcsak a szereplők érzékelik eleve így magát a megtörténést, hanem az olvasó is.

„Vitán felül a »nagyok« legnagyobbikái közé tartozik Mészöly” (53) – írja Bazsányi Sándor, és sajnálattal állapítja meg, hogy ez manapság nem eléggé látszik. Nyilván jobb lenne, ha még jobban látszana, ha széles olvasótömegek részesülnének abban az intellektuális kalandban, amit a Mészöly-szöveg olvasása jelent. A dolgok természete persze nem ilyen. De meggyőződésem, hogy a legutóbbi években elvégzett munka, gondoljunk például a százéves évforduló körüli rendezvényekre és kiadványokra vagy Szolláth Dávid átfogó pályamonográfiájára, nemcsak irodalomtörténeti, hanem olvasóformáló jelentőséggel is bír. S kétségkívül ebbe a jelentőséget hordozó és adó sorba illeszkedik Bazsányi Sándor finoman felrajzolt *M*-je is, amely melléjegyzéseivel a Mészöly Miklós-képet tovább árnyalja, a *Megebocsátás*ban újabb meglepő összefüggéseket tár fel, s a megjelenése után negyven évvel új fényt vet a szövegre.

FESTSCHRIFT HELYETT POSZTUMUSZ VÁLOGATÁS

– JENEY Éva. *A megosztó és megosztható múlt*. Szerkesztette FILEP Tamás Gusztáv és JÓZAN Ildikó. Kolozsvár: Kriterion Kiadó, 2023, 296 lap –

BOKA LÁSZLÓ

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos főmunkatárs

boka.laszlo@abtk.hu

ORCID 0000 0003 2596 3658

■ Kereken öt éve annak, hogy Jeney Éva tragikusan korán, életének mindössze 56. évében váratlanul elhunyt. Súlyos betegségéről és annak cipelt terheiről sem közvetlen munkatársait, sem a Kuncz-életműsorozat kutatócsoportjában vele együtt dolgozókat, sem baráti körét nem értesítette. A gyász mellett érthetetlen döbbenet és csend uralta azokat a heteket. Alig pár hónappal korábban, 2018 őszén, az OSZK-ban szervezett Kuncz Aladár-konferencián még mosolyogva és a tőle megszokott profizmussal adott elő, nyomát sem láttuk akkor leplezett betegségnek, pláne valamiféle kétségbeesésnek. Ahogyan az egyik nekrológ szerzője, Hegedüs Béla találóan írta, Éva mindig „bízott a jó szövegek hatásában, talán ezért nem beszélt nekünk sosem arról a javíthatatlan hibáról, ami megjelent saját életének a szövegében”¹ Halála után nyomban felvetődött egy olyan válogatott kötet kiadásának az ötlete, amely átfogná és hűen prezentálná Jeney Éva sokrétű értekezői-fordítói munkásságát. A tervből tavaly őszre, egy képletesen kerek születésnapra lett valóság, ekkor látott napvilágot Józán Ildikó és Filep Tamás Gusztáv alapos és lelkiismeretes előkészítő munkája révén az a tanulmánykötet, amely négy nagyobb témakörben közöl válogatott írásokat.

Halálakor többen leírták, hogy Jeney Éva igazi közvetítő volt. Közvetítő nyelvek és kultúrák, korok és eszmék, elmélet és gyakorlati kutatás között, amit a most összeállított olvasmányos, mégis elmélyülést igénylő szakkönyv 23 írása is igazol. Mi pedig, akik jól ismertük e szövegek mellett a szerzőt magát is, tanúsíthatjuk, hogy Jeney Éva mindeközben sohasem akart valamiféle rivaldafény közepében állni. Alázattal és célratörően szerkesztett köteteket és irodalomtörténeti kézikönyvet mások javára, s persze elkötelezett módon fordított. Kritikái mértéktartóak, tanulmányai nem túlírtak, inkább elegánsak, célratörők, olykor finom iróniával telítettek, hiszen az irónia nyelvén éppúgy beszélt, mint a teológia és a narratológia (vagy inkább narratológiák) nyelvein. Olyan értekező volt, aki a szövegek teremtette játéklehetőségekre, a mögöttes kulturális-történeti hálókra és az olvasási folyamat dinamikájára,

¹ HEGEDÜS Béla, „Jeney Éva (1963–2019)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123, 1. sz. (2019): 122–123.

a szöveg és az olvasó interakciójára egyaránt figyelni tudott. Akinek szövegei ma is társolvasókat és legfőképp együttgondolkodókat teremtenek, miközben szerzőjük képes a szaknyelven belül is más-más regiszterekben szólni, alkalomhoz, helyhez, perspektívához mérten. E mostani összeállításnak talán ez a legnagyobb hozadéka: együtt láttat különböző szövegeket a szűkre szabott életútból, s formál meg vagy igazol vissza korábbi részfeltételezéseket, teljesít ki gondolatmeneteket, téziseket.

Azt például, hogy

[...] különböző nyelveken íródott irodalmaknak, ha történetileg-földrajzilag azonos helyzetben keletkeznek, természetesen fölismerhetők közös vonásaik. A közös vonásokra az ún. történelmi sors szolgálhat magyarázattal, még akkor is, ha azt nem egyformán tapasztalja meg – esetünkben – Erdélyben a nemesi társadalom tagja, vagy a székely szabadok közössége, vagy a román jobbágy, vagy a szász városi polgár, avagy a falusi gazdaember. Közös vonások származhatnak és származnak is a nyelvükben eltérő művelődések kölcsönhatásából, amely kölcsönhatást ugyan mindenekelőtt a hatalmi viszonyok irányítják elsősorban, mégis az esztétikai ideológia és a hagyomány részévé válik. (19.)

Jeney Éva az egyidejűleg több kultúrában való jártasság, készség tudatának meghatározó erejét éppúgy elemezte-tárgyalta, mint történelmi kontextusokban az idegen és saját párbeszéd lehetőségeit. Ezzel máris az első, nagyobb tematikus egység összefüggő írásainak sűrű szövetében vagyunk. *A tiszta forrás utópiája* címet viselő első fejezet valójában két tematikára is figyel, hiszen egyszerre tárgyalja a 19–20. századi magyar–román kapcsolattörténet néhány kardinális pontját és igen bonyolult, politikával átítatott alakulásrendjét, illetve tér ki a két világháború közötti erdélyi magyar irodalom legfőbb eszmeiségének, a transzilvanizmusnak a tárgyalására. Előbbiben a román–magyar fordítási irodalom kap komoly hangsúlyokat, de megjelenik a centrum és periféria, a kis népek és irodalmuk szólamain túl a népi kultúrértékek fölfedezése, az említett, olykor közösnek láttatott „tiszta forrás” utópiája is. Az, amelyik „művészet és politika (fikció és cselekvés) sajátos viszonyára világíthat rá” (53). Jeney ennek fényében ajánlja újraolvasásra Bartók *Cantata profanájának* tér- és időbeli összefüggéseit. Utóbbiban az erdélyi gondolat életképességének első évtizedét, majd a harmincas évtized derekától a transzilvanizmus emelkedett, européer fogalmának kényszerű beszűkülését vázolja egy-egy tanulmány erejéig, akkor is, ha e folyamatban némi hiányérzetünk adódhat e beszűkülést okozó történelmi háttér tényezők, nem vagy csak kevéssé részletezett indokok mentén. A tanulmányok következetesen bontják ezzel együtt is a második világháború után ugyancsak felfelbukkanó, szükségszerűen torzult erdélyiségtoposzokat (gyöngy/kagyló, magányos fenyő, szenvedés adta etika, súly alatt a palma stb.), akárcsak az irodalomtörténet-írásban a művi különállásnak, a „határon túli irodalmak” külön tárgyalásának szakmaiattalan kereteit, eredjen mindez akár a recepció kultikus túlzásaiból, akár ismerethiányból és az 1948 utáni politikai berendezkedés elősegítette felületes tézisekből.

Már ezt megelőzően előkerül természetesen egy tágabb fogalom is, a Köztes-Európaé, mely „geopolitikai szempontból tekinthető ugyan egységnek, kulturálisan azonban több központot és perifériát jelöl, melyeknek csupán egyike a román-magyar művelődés, a görögkeleti és a nyugati keresztény kultúra határvidéke” (21). Ugyanitt indokoltan szerepel az a tanulmány is, amely az első román nyelvű modern regényhez, Camil Petrescu legtöbbször rossz főcímmel magyarított háborús művéhez (*A szerelem utolsó éjszakája, a háború első éjszakája*) fűz két hosszabb, értő jegyzetet. Ezek a regény szerkezeti és elbeszélői erényeit, tudatfolyamjellegét, ugyanakkor a háború mítosztalanításának és a hősiesség viszonylagossá tételének narratív eljárásait hangsúlyozzák, de az „egyidejű egyidejűtlenségek” kirívó példái mentén azt is, hogy a két nép együttélésében az 1916. augusztus végi román betörést kellene fordulópontként, valós cezúraként értelmezni, szakítva a tévesen 1918-ra, illetve 1920-ra figyelő történeti és irodalomtörténeti narratívákkal (111).

Alapos történeti vázlat, a román irodalom recepciójának hazai kézikönyvekben, lexikonokban való felmérése és komparatív párhuzamok, érdekes összevetések teszik ki az első bő száz oldalt. Sok ízében hézagpótló tanulmányok, alapkutatások is, nem csak bölcseleti többlet. Olyan izgalmas kérdésekkel, mint a két világháború között meghiúsult kultúrközeledés vagy vámsorompók és nosztalgiahidak a két írói társadalom és általában az értelmiségiek között, amelyek fényében akár arra is választ kaphatunk, miért nem találni nyomát sem Babits *Az európai irodalom története* című munkája lapjain a román irodalomnak.

Az alap kutatás-jelleg és az összegző újraértés hatványozottan érvényes a második ciklusra, melynek központi alakja Kuncz Aladár. Jeney Évát a kezdetektől foglalkoztatta Kuncznak az induló *Nyugat* körében formálódó, ugyanakkor az elcsatolt Kolozsvárra hazaköltözve az *Ellenzék* és legfőképp az *Erdélyi Helikon* kötetlékeiben kiteljesedő írói-szerkesztői-fordítói pályája, de legfőképp a főműveként számon tartott fogságregénye, mely egyszerre memoár, naplóregény és autofikció. „A *Fekete Kolos-tor* intellektuális perspektívából láttat, sok benne a reflexió, az utólagos kommentár, az esszéisztikus és önelemző részlet, az egyénített fogolytársportré”. (131.) Amikor a Nagy Háború centenáriumi évére készülve Filep Tamás Gusztávval elhatároztuk a Kuncz-életműsorozat összegyűjtését és kiadásának megindítását, teljesen evidenciaszerű volt előttünk, hogy abban másvalakinek a neve, mint a Jeney Évái fel sem merülhet, hisz otthonosan mozgott a francia nyelvben és kultúrában és jól ismerte a húszas évek magyarországi és erdélyi irodalmi életét is. Átala készülhetett el a máig legpontosabb szövegkiadás a Kriterion és az OSZK közös gondozásában: többek között visszakérültek a korábbi (1945 utáni magyarországi és romániai) cenzúrázott passzusok, Éva egységesítette a neveket, korábbi nyomdai hibákat javított, alaposan bővítette a jegyzetapparátust, és persze kiváló bevezető tanulmányt írt a sorozat első kötetéhez. Mindezen munkáját segítette az a Klebelsberg-ösztöndíj is, amely révén a franciaországi internálás primer dokumentumait kutathatta, ám amely program ennél is több hozadékkal járt: Éva jóvoltából helyi kiállítás nyílt a fogolyvékekről, ugyanerről magyar dokumentumfilm is született, új fordítók kezdtek érdeklődni

a Kuncz-életmű egyéb szegmensei iránt, a regény 2014-es francia kiadásának általa írt utószava mellett pedig számos új tanulmányt is ihletett e kutatócsoport-beli munka. Nem véletlen, hogy a most kiadott posztumusz kötet főcíméül is egy olyan fontos tanulmány címét választotta a két szerkesztő, amely a franciaországi civil internálás történetének részletein túl, s az említett mű által felvetett textológiai-filológiai kérdések mellett a múltábrázolás lehetőségére/lehetetlenségére, esemény és narratíva viszonylatában pedig a megoszt(hat)óságára figyel. Ugyanakkor nem feledkezik meg természetesen a francia–magyar kapcsolattörténetről, magyar vonatkozásokban pedig a háború mikro-, kultúr- és irodalomtörténeti vizsgálatában a Trianon-sokk korábban nem hangsúlyozott aspektusaira is érzékenyen rámutat. E tanulmány – a szerző sokrétű érdeklődési köréből, módszertanából és eljárásainak egyediségeiből adódóan – összegezni képes az értekezői korpusz legfőbb jellegzetességeit.

E második fejezetet a „koncentrációs irodalom” jelenségének körvonalazása és a megnevezés anomáliái vezetik fel, de a fordításokból eredeztethető kérdésköröket (így a regény 1937-es, első francia fordítása is) éppúgy tárgyalja, mint a tematikus kategóriák szükségszerű kevertségét vagy az egyes művek peremhelyzetét. Annál is inkább, mert Jeney minden esetben nemzetközi összehasonlításokba ágyazta, s komparatív módon vizsgálta tanulmányai tárgyát. Ebben a fejezetben szerepel az a *Fekete kolostor* előzményszövegeit tárgyaló, összegző írása is, amely előadásként a bevezetőben jelzett konferencián hangzott el, s Évának alighanem az utolsó elkészült tanulmánya volt, szerkesztésében sajnos már csak posztumusz láthatott napvilágot. A „... sorsom már készen volt bennem” főcímű tanulmány ráadásul háborzongató áthallással súlyos párhuzamot is nyújthat e két korai halál között, minthogy a szerző alig tíz évvel több földi esztendőt érhetett csak meg, mint vizsgált alanya, Kuncz Aladár.

Az első két fejezetbe sorolt tanulmányok adják a kötet javát (mintegy 200 oldalt), az ezt követők alig 70 oldalra rúgnak, ami a válogatás mikéntjéről is több mindent elárul. Filep Tamás Gusztáv és Józán Ildikó ugyanis – érthetően – azokat az írásokat (főként tanulmányokat, de kritikát, nekrológokat is) válogatták a Kriterion által megjelentetett kötetbe, amelyek a kolozsvári székhelyű könyvkiadó olvasói bázisában fokozottabb érdeklődésre tarthatnak igényt, hozzáátéve a kötet szerkesztői utószavában, hogy „a szorosabban vett irodalomelméleti munkák” kiadása, összegzése másokra vár. E munkára valóban szükség lenne, a kötetek együttesen mutathatnák fel Jeney Éva fontosabb kutatási irányainak és eredményeinek egészét. Az itt hiányolhatókból például azokat, amelyek a biblioterápiára vonatkoznak, s a szerző 2012-es kötetében (*Nyitott könyv: Irodalom, terápia, elmélet*) kaptak helyet, vagy azokat, melyek a kognitív narratológiák elméleti hátterét világítják meg. A kötet persze így is, önmagában is komoly teljesítmény, fontos szakmai mérföldkő és méltó tisztelgés az idejekorán lezárult életmű előtt, mely képes ugyanakkor felmutatni e kutatói pálya legfőbb csapásirányait. Nem csupán az írások egybegyűjtése s az ezáltal nyert többlet, az egymást megvilágító szövegegységek okán számít komoly teljesítménynek,

hanem azért is, mert eddig publikálatlan szövegeket is közread. Mielőtt erről szó esnék, érdemes hangsúlyozni az alapos szerkesztői, előkészítői, összeolvasói munkát, a kikövetkeztethetően véglegesnek szánt, olykor kibővített változatok közreadásában az oknyomozást, bizonyos esetekben a szövegfájlok kinyerését a szerző számítógépének merevlemezéről, és persze végezetül az alapos jegyzetapparátus elkészítését, amelyek együttesen kellettek a munka eredményességéhez.

Bár kevesebb és rövidebb szövegeket közöl a harmadik és a negyedik tematikus egység (konkrétan két-két tanulmányt, illetve egy Ricœur- és egy Szegedy-Maszáknekrológot), ezek igen fontos, mondhatni emblematikus írások. A harmadik fejezet (*Az egyetemes fordíthatóság elve*) két fordításeleméleti tanulmányt ad közre, ezek kiérlelt stílusán és elméleti alapvetéseinek pontosságán túl a Jeney Évára jellemző nyitott, fürkésző értelmezői gyakorlat a korábbi tárgykörökben felvetett kérdésekre is számos esetben visszautal, azokra nem egyszer akkurátus válaszokat ad, kiegészít, ugyanakkor előre is mutat. A gondolatmenet itt a mindenkori fordítási gyakorlat minuciózus vizsgálatáig többnyire rejtve maradó szövegtulajdonságoktól a különböző kultúrák közti egyetemes fordíthatóság Ricœur-féle elvéig, s az azt kifejezni hivatott metaforák társadalomtörténeti folyamatiaiig terjed, illetve saját és idegen komplex kérdésköréig tágul, miközben a nemzeti ismérvet meghaladni vágyó, ugyanakkor a „nyelvében él a nemzet” kötöttségeinek és önellentmondásainak a tárgyalását sem mellőzi. A „föltételezett egyenértékűségre törekvés” mint vágyott fordítói cél és megengedő modalitás nemcsak az *azonos* és a *más* fogalmaival dolgozik e tanulmányokban, hanem éppen Ricœur tanai révén cseréli le őket Jeney az összehasonlíthatóság és magyarázat/igazolás együttes működési elvére. E ponton ugyanakkor a fordító a gadameri hermeneutika értelmében már „cselekszik”, hangsúlyozza a szerző, hiszen „a fordítói gyakorlat sem a szavak felől építkezik, hanem tágabb összefüggésből (kultúrából), a fordítandó nyelv világszemléletéből kiindulva jut el a szavakig” (225). A „nyelvi vendégszeretet”-et ilyen felvezetés után tárgyalja a metaforaelmélet több más aspektusával (Ricœurnél akár etikaiakkal) együtt. A negyedik (*Vagyok, amit elbeszélék*) fejezetbe eleve két olyan tanulmány került, amelyekben a szerző továbbgondolta a francia protestáns értekezőről monográfiájában (és már a doktori disszertációjában is) mondottakat; e tanulmányok hangsúlyos figyelmet fordítanak „az irodalomtudomány és más szakmák egymásrataltságra” is.

A két utóbbi fejezet szorosán összetartozik persze, hiszen Jeney Éva az első komolyabb Ricœur-írásokat közreadó magyar nyelvű válogatásba is már hat tanulmányt fordított még az ezredforduló előtt. E munkássága ismert és elismert, nem úgy a kötet *Függelék*eként közreadott két írása, melyek (a szóbeli közléseivel, megírandó terveivel összhangban) azt bizonyítják, hogy Jeney Éva komolyan gondolkodott egy átfogó, monografikus igényű magyar internált-, hadifogoly- és lágerirodalmi munka megírásában, s ebben Kuncz mellett fontos helye lett volna Gera György életművének is. Éva a Budapestről Párizsba került magyar szépírói-fordítói hagyatékot már számba vette és listázta, a legismertebb regényét (*Terelőút*) újrakiadásra előkészítette. Kész tanulmány e téren ugyan nem maradt hátra, az életmű feltárására vonatkozó

két előadás szövege azonban kéziratban fennmaradt, ami a most megjelentetett posztumusz kötet igazi nívója, így fontos kitérnünk rá.

Gera Nagyváradról indult, asszimilált zsidó értelmiségi, anyai ágon Konrád György unokatestvére, akinek szülei haláltáborban haltak meg, ő maga munkaszolgálatos volt, később Mauthausenbe deportálták. 1945 után Kolozsváron tanult szociológiát, filozófiát és esztétikát, 1948 után Budapesten telepedett le. Kiválóan ismerte a francia mellett a német, a román és az olasz irodalmat is, fordította szerzőit, de dramaturgként a színházi és a filmes világban is otthonos volt. Neki köszönhetjük a *Világ-irodalmi lexikon* több, francia vonatkozású szócikkét. Az 1972-ben kiadott (amúgy Bibó István tanulmányai hatására regénnyé érett) *Terelőút* a holokauszt témához az elsők közt nyúló magyar regény volt, de nagyobb kritikai visszhangot a kor sajátosságai miatt nem kaphatott. Jeney főként „az alkotói tér szűkösségével szemben a fordítói tér tágasságát” (265) választó Geráról akart írni, s a képletes, mindmáig megíratlan magyar fordítástörténetben kiemelt helyet szánt neki. Legalább ilyen fontos azonban értekezői munkásságban az emlékirat-irodalom, a fogság, a börtön vagy az internálótábor kérdésköre, ami e fennmaradt jegyzetekben is rendre előke-
rül. Jeney, ha vázlatosan is, de páratlan módon rokonítja, fűzi össze a *Fogságom naplójától* a *Fekete kolostoron* és a *Terelőúton* át az 1956-os erdélyi magyar memoárokig vezető szövegi létmódokat, hangsúlyozva azok összetett, hálózatszerű jegyeit. Miközben láthatóan maga is – hunyt mesteréhez, Szegedy-Maszákhoz hasonlóan – a jó kérdésfelvetést fontosabbnak érzi, mint a biztos válaszokat. Meg is jegyzi: többnyire és joggal „ódzkodunk az irodalom tematikus szempontú vizsgálatától”, kérdés tehát, hogy az említett művek besorolhatók-e a második világháború után fogantatott „littérature concentrationnaire”-fogalmába? (272.) A *Terelőút* „groteszk világa és kiegyensúlyozott értékszerkezete” miatt akár a „háborúellenes” irodalom címkéje alá is besorolható lenne. Jeney Éva úgy látta, a Kertész-recepció értékelői nem nagyon kerestek összefüggéseket a *Sorstalanság* magyar nyelven íródott előzményszövegeivel, arra pedig már György Péter is felhívta a figyelmet,² hogy Kertész egyik kisregénye, a *Nyomkereső* szoros összefüggésbe hozható Gera említett könyvével. Mindkettő az egykori „tethely” bejárásának s az ebből fakadó episztemológiai kérdésköröknek, valamint az ábrázolhatóság prózapoétikai jegyeinek bonyolult problémaköreit érinti.

Gera regényében az egykori dokumentumokat is közlő elbeszélő, mint családjából az egyedüli túlélő, úgy dönt, felkeresi az egykori láger helyszínét. A nyomok azonban eltűntek, a helyszínt visszahódította a természet, benőtte az erdő, s mintha a közelben lakók emlékezetéből is kihullottak volna az emlékek. „A tárgyi feltételek hiánya és az emberi emlékezet hiátusai válnak nyomokká” – mondja Jeney (273), a lelkekben hagyott traumák révén pedig játékba lendíti a holokausztirodalomban ismert „lázári irodalom” fogalmát is. A regényben a helyszínre évek múltán visszatérő elbeszélő ugyanis a bibliai Lázárhoz hasonlóan lesz láttatott, mindkét metafora valami elmond-

² GYÖRGY Péter, „Gera György: *Terelőút*”, *Jelenkor* 53, 12. sz. (2010): 1350–1360.

hatatlanról (a túlvilág tapasztalatáról, illetve a borzalmak szavak általi visszaadásának lehetetlenségéről) tanúskodik. A „lázári irodalom” kiindulópontja ezért sohasem a deportálás maga, hanem a lágerek utáni világtapasztalat lesz. Az, amely a halált mindig jelen időben jeleníti meg, ugyanakkor az életre és az olvasó világára is kiterjed, miközben az elveszett, meghasonlott túlélő, a főhős eredendően és törvényszerűen magányos marad.

Jól látható: az elsőre talán eklektikusnak tűnő posztumusz kötet egyáltalán nem széttartó, a tanulmányok és egyéb írások számtalan ponton érintkeznek egymással, mi több produktív értekezői hálót alkotnak. Jeney Éva írásait örökös komparatív szemlélet, irodalomelméleti pallérozottság, lényegre törő kérdésfelvetés jellemzi, ugyanakkor halk, finom, elegáns jelzése annak, ha valamit másként lát, másként gondol, mint elődei vagy akár vitapartneri. A most közreadott válogatás ugyan nem kronológiai rendet követ, de ha tüzetesebben megvizsgáljuk az első és az utolsó publikált Jeney-szövegeket, könnyen rádöbbenhetünk, hogy mindezt alig negyed század alatt sikerült megvalósítania. Hatványozott fordítói érdeklődése, illetve az internáltság és a lágérirodalom mellett a „nyomok” és a „nyomkeresés”, ez a végső soron hermeneutikai alaptapasztalat volt az, ami élete utolsó éveiben is foglalkoztatta és vizsgálódásai homlokterében állt. A kötet szempontjából ezért is telitalálat az a – jobb híján – keretesnek mondható szerkezet, amit (válogatásuk nyitó és záró tanulmányai révén) a szerkesztők biztosítanak. A lázári tapasztalat és a kötet élére helyezett remek József Attila-versértelmezés (*Talán eltűnök hirtelen*) örökös nyitottsága, a sorok folyamatos újraértelmezhetősége és akár felcserélhetősége, „a végtelen vers nyomában” levés olyan tapasztalássá válik, ami a beszédaktus-elmélet szerint maga a tetten ért, mégis tovarebbenő szó, vagy mondjuk így: pillanatra kitérülő jel, nyom, mely ezáltal óhatatlanul cselekvéssé is lesz. Jeney Éva értekezői munkássága a most egymás mellé helyezett tanulmányok tanúsága szerint is egész világot teremtett, érvényeset, összefüggőt, olyat, ami nem tűnik el „akár erdőben a vadnyom”.

Jeney Éva csak tavaly lett volna hatvanesztendő. Mint minden komoly értekező, igazi Festschriftet érdemelt volna. Ennek fájó hiányát is enyhíti most e méltón emlékező, hézagpótló kötet.

FORDÍTÁSTUDOMÁNY MINDENKINEK

– NÁDASDY Ádám. *A csökkenő költőiség: Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2021, 240 lap –

SASVÁRI ANNA

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar

BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola

doktorandusz

BTK Alkalmazott Nyelvészeti és Fordítástudományi Tanszék

egyetemi tanársegéd

anna.sasvari@uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0006 4263 2104

■ Nádasdy Ádám nyelvész, költő, műfordító, esszéista, az ELTE oktatója; *A csökkenő költőiség* című könyve mindegyik oldalát megcsillantja. Mivel a fordításairól közöl írásokat, így elsősorban a műfordító Nádasdyt ismerjük meg a könyvből, de a tanári oldala is gyakran megmutatkozik. Egy helyütt ezt írja: „A lábjegyzetek esetén kibújik belőlem a tanárember.” (32.) Az írások nyelvezete a laikus olvasó számára is érthető, stílusuk könnyed, humoros. Ahogy a könyv legvégén, a 236. oldalon meggyőződhetünk róla, Nádasdy Ádám több mint két évtizedes műfordítói múlttal rendelkezik. Harmincnál is több irodalmi fordításával a háta mögött széles körű és sokrétű tapasztalatait osztja meg olvasóival.

A csökkenő költőiség két részből áll: az elsőben a Shakespeare-fordítások, a másodikban a *Divina Commedia*-fordítás van a középpontban. Kezdetől világos, hogy nem tudományos szakmunkáról van szó, hanem ismeretterjesztő, az irodalmat és azon belül a fordítástudományt népszerűsítő kötetéről. Ez alól csak az utolsó két tanulmány kivétel: a *Weöres Sándor Dante-kísérlete* című írás, amelyben Nádasdy azt vizsgálja, hogy miért nem volt sikere Weöres 1966-ban közölt, mindössze öt ének terjedelmű Dante-fordításának, illetve az *Anakronizmus és korszerűség* című szöveg, amelyben a saját *Commedia*-fordításában szereplő tárgyi, nyelvi, szóhasználatbéli és verseléssel kapcsolatos anakronizmusokat mutatja be, részletesen magyarázatot adva ezek okára és létjogosultságára. Az első részben szereplő *Nyelvtan és verstan: az öt-és-feles jambus* témáját – a shakespeare-i fordítások verselését – tekintve szintén lehetne száraz tanulmány, ám Nádasdy tudatosan a verstanban járatlan, laikus olvasókat tartja szem előtt, amikor elmagyarázza, hogy mi a csonkaláb, a nehéz- vagy könnyűfüggelék, a tisztarím, amelyekből, ha sok egyszótagos van, akkor „tolakodó, agyonrímelt,” illetve, ha sok az egyszótagos, nem tiszta rím, akkor „ügyetlen” a vers (133).

A klasszikus verstannal összekapcsolódó fordításhagyományban a metrum fontosabb, mint az értelmi, nyelvtani szempontok (134). Nádasdy a kötetben végig ez ellen a sorrend ellen érvel; már a mű címében is. A „csökkenő költőiség” ugyanis pont arra utal, hogy – bár Nádasdy sem vitatja, hogy helye és szerepe van a verstanak – szerinte a versforma, a verselés kevésbé fontos, mint a tartalom. „Félretehetjük azt a magyar hagyományt – írja –, mely Shakespeare szövegeit színesebb szókinccsel, kimódoltabb metrikával fordítja, mint amilyen az eredeti. Csökkenhet a költőiség, növekedhet a Shakespeare-iség” (46). Ez a gondolat a 146. oldalon is visszatér. Mint írja, sokan vádolták azzal, hogy nem elég költőiek a fordításai. „[S]zerintem elég költőiek a Shakespeare-jeim, és költői a Dantém is. Csak nem olyan cukros, nem olyan díszes. De hát nem mindenki ugyanazt érti költőiségen.” Sokan kritizálták amiatt is, hogy a *Commediát* nem tercinákból, hanem rím nélkül fordította, ami nehéz döntés volt (200) – különösen, mert Dante a hármasságban a Szentháromság előtt tisztelgett, és ezért ezt a rímelést érdemes lett volna megtartani –, azonban egyrészt „Dante rímeléséhez nem lehet hűnek lenni: az ő konokul tiszta rímeit [...] nem lehet a magyarban utánozni, ha megtenném, az ma népies vagy gyermekes hatást keltene” (201); másrészt Nádasdy úgy érezte, hogy a rímelés oltárán fel kellene áldoznia a tartalmat. „[M]it ér a szöveg, ha hűséges, de nem érthető?” – teszi fel a (költői?) kérdést (188).

A kortárs nyugati fordítókkal egyetértésben azt vallja, hogy a tartalom és a stílus pontosság is fontosabb, mint a rímelés (228): „A mai nemzetközi gyakorlat – és az én ízlésem – szerint elsősorban a tartalmat tartom lefordítandónak” (234). Ennek ellenére a 16. oldalon – és a későbbiekben is – arról beszél, hogy Shakespeare fordításához mennyire fontos mind a nyelvészi, mind a verstani tudás. Shakespeare-fordításaiban is és Dante-fordításában is megtartotta a metrumot: hatodfeles, azaz öt-és-feles, tehát 11 szótagú jambikus sorokat fordított. Ami Shakespeare-nél minimálrím, az Nádasdynál asszonánc vagy nőrím. Ahol Shakespeare – például a *Szentivánéji álomban* – *blank verse*-t (rímtelen ötös jambust) használ, ott Nádasdy is abban fordított. A *heroic couplet*-et (párosrímes ötös jambust), a strófa jellegű keresztrímeket és a prózát is átültette (58–59). Meglátása szerint Shakespeare-nek konkrét szándéka volt a különféle verselési módokkal; Nádasdy ezt hangszerelési funkciónak nevezi. Mint ahogy egy zenekari műben az egyes hangszerek más és más szereplőket jelelhetnek meg, ugyanúgy jellemzőek Shakespeare-nél egy-egy szereplőre a különféle verselési módok. Példaként hozza a *Szentivánéji álomból* a mesterek „deklaszálását”, mely nemcsak a versformában, hanem a szóhasználatban és a tegeződésben is megnyilvánul (71).

A tegezés-magázás problematikája a *Hamlet*-ben, a *Lear királyban*, a *Rómeó és Júliában* és Dante *Színjátékában* is felmerült. Shakespeare korában az angol nyelvben is létezett még mindkét formula, olaszul pedig a mai napig van tegezés és magázás. A magyar fordítói hagyományban a *Rómeó és Júliában* mindenki tegeződik, de Nádasdy Shakespeare-t követve fordította például a Dajka és Péter magázódását, vagy a *Lear királyban* a szereplők nexusát. Ugyanakkor például a királyi többször

utóbbi darabban egyes szám első személyvel fordította, mert nem akarta még azzal is terhelni a darab nézőjét, hogy kitalálja, a király csak a maga nevében beszél, vagy ténylegesen több személy nevében (100). A Dante-fordításban is következetesen az eredeti paradigmát követte, egy kivétellel. Az olasz eredetiben Dante magázza Beatricét, ám a magyarban ez – minthogy a magázás megegyezik az egyes szám harmadik személyű ragozott igealakokkal – félrevezető lehet. Nádasdy Dantéja ezért tegezi Beatricét, aminek tehát nyelvtani és nem szociopragmatikai okai vannak.

A könyvben mindegyik fordításával kapcsolatban többször is elmondja, hogy a szerző szándéka szerint fordított (30), és „nem formát formával, hanem normálisat normálissal fordítunk” (186). A „normális” fordítás a szóhasználatban is megmutatkozik. Erről az anakronizmussal kapcsolatos fejezetben (221–235) részletesen ír. Állatja, hogy „[m]inden kései fordítás szükségképpen anakronizmus” (221). Különbséget tesz a modernizmusok és a neologizmusok között: lehet, hogy egy szó történelmileg anakronizmus, irodalmilag azonban nem az, így nyugodtan használható egy középkori szöveg fordításakor is (187). Nádasdy törekedett arra, hogy ne használjon fordításaiban archaikus nyelvezetet, mert „[a]mi régi, az nem feltétlenül régies” (183). Több fejezetben hangoztatja, hogy mivel a maga korában Shakespeare is és Dante is modernnek számított, nem feladata fordítóként archaizálni, az eredeti szöveget öregíteni. Tárgyi és nyelvi anakronizmust ennek ellenére nagyon ritkán használt (222).¹ A szójátékokat, nyelvi játékokat és vicceket igyekezett visszaadni (nem feltétlenül ekvivalenssel, hanem helyettesítéssel²), és aktualizált nyelvezetet is alkalmazott (pl. „folyton itt nyomultsz” [21]). A *Hamlet* fordításában sem riadt vissza a tabudöntőgető kifejezések használatától, mert úgy vélte, Shakespeare korában az angol szavak pontosan azt a hatást érhették el, mint amit most az ő „szaros, pófázní, kurva, csöcs” szavai (35). Nádasdy fordításaiban egyébként is jellemző a szóhasználatra, szókincsre a modernség, például a *Lear király*ban Goneril és Regan esetében (101), de a Dante-szövegben a hét főbűn (Nádasdynál: jellemhiba) fordításában is, mert – mint írja – a modernebb szavakat jobban megérti az olvasó. „[A] modernizáció megszakít egy hagyományt – cserébe talán húsbavágóbb lesz a szöveg” (154).

A *Commediáról* szóló részben Nádasdy külön kitér az Italia szó fordításával kapcsolatos problémára. Egyrészt az Itália önmagában jambikus szó, s így jól illeszkedik a jambikus sorokba, azonban csak emelkedettebb szöveggörnyezet indokolja a használatát, ezért fordításában mindössze hétszer fordul elő. A jegyzetekben Olaszországot ír, bár 1861-es politikai egyesítéséig magyarul is Itália volt a terület neve. Mindazonáltal a *Commediával* Dante maga teremtette meg az ország nyelvi egységét, és

¹ Elgépelés-e vagy Nádasdy humorát tükrözi, hogy pont a szükségtelen archaizálásról szóló szövegben szerepel egy mássalhangzóval kezdődő szó előtt az az névelő: „az fenti idézetben” (187)?

² Leo HICKEY, „Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation”, in Uő, szerk., *The Pragmatics of Translation*, 217–232 (Clevedon: Multilingual Matters, 1998), 230.

Nádasdy ezzel a gesztussal – az Olaszország név használatával – is tisztelegni kíván Dante nagy hatású műve előtt (196).

A könyv alcímében tanulmányokat és beszélgetéseket ígér, ám az utóbbiból csak egyet-egyet találunk. Szele Bálint egyetemi oktató, akinek *Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai* címmel jelent meg monográfiája,³ *Ez is csak szöveg* címmel készített interjúút Nádasdyval a Shakespeare-fordításokról. A *Se bús, se zord* című beszélgetést, amely a Dante-fordításokról szóló rész első fejezete, pedig Szálinger Balázs József Attila-díjas költő készítette. Az előbbi, hosszabb terjedelmű és valamivel kötetlenebb, közvetlenebb interjúban Nádasdy fordítói munkamódszereiről is szó esik. Jövendő fordítók és laikusok számára is egyaránt érdekes lehet, hogyan is dolgozik egy műfordító. Nádasdy napi 30-40 sort fordít egy kis munkaszobában, ahol „minden kéznél van” (24). Bár manapság már számítógépen dolgozik, a rímes részeket először még mindig papírra írja, ott dolgozza ki, hogy láthassa a régebbi variánsokat is. Nem ír nyers szöveget; lépésről lépésre készül a véglegesnek szánt fordítás. Ez a szándéka, de később még azért ő is javít. Nincs kontrollszerkesztője, de a dramaturg és a rendező (minthogy színházi megrendelésre készülő darabokról van szó), kollégák vagy barátok javaslatait meghallgatja, és sokszor meg is fogadja. A *Lear király*ról szóló fejezetben (97–118) azt is elmeséli, hogy a korábbi magyar fordításokat munka közben nem nézi; csak utólag, főleg azt ellenőrzi, hogy nincs-e kihagyás vagy félreértés. Ám gyakran fordul a német és olasz fordításokhoz, illetve az angol kiadás magyaráló lábjegyzeteihez is. A fordított szövegben nem magyaráz, de időnként használ magyarázó szavakat, explicitációt, illetve tanáremberként mindegyik fordításához bőségesen írt jegyzetet, hogy a mai olvasók is érthessék Shakespeare és Dante terminológiáját, az akkori szokásokat és egyéb tartalmi elemeket.

A második interjú még akkor készült, amikor Nádasdy a *Commedia* fordításának felénél járt. Megtudhatjuk belőle, hogy miért volt korszakalkotó Dante, a magyar fordítók hogyan fordították a *Commediát*, mik Nádasdy nehézségei, fordítói döntéseit mi indokolja. Egy pillanatra betekinthetünk abba a bizonyos fekete dobozba⁴ is, amikor az interjúalany azt mondja, hogy a szókincs, nyelvi elemek „nyelvi kérdések, fordítás közben nemigen tudatosulnak” (145). Holott Nádasdy nyelvészként a könyv más pontjain foglalkozik ezzel a kérdéssel, de – ezek szerint – fordítás közben fordítóként funkcionál, és csak utólagos reflexió közben elemzi nyelvészként a saját fordításait.

Miért van egyáltalán szükség újrafordításokra? Ez a kérdés a mai napig sokakban felmerül. *Shakespeare: miért újra és újra?* című bevezető tanulmányában Nádasdy Walter Benjamin cseréphaszolatával⁵ egybehangzóan írja, hogy „ahány fordítás,

³ SZELE Bálint, *Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai* (Budapest: Semmelweis Kiadó, 2012).

⁴ MÉSZÁROS Andrea Éva, „A »fekete doboz« feltérképezése: Módszerek és kutatások a fordítás folyamatának kutatása témaköréből”, *Fordítástudomány* 15, 2. sz. (2013): 29–39.

⁵ Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata”, ford. TANDORI Dezső, in BENJAMIN, *Angelus Novus*, ford. BENCE György et al. (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 71–86.

annyiféle arca mutatkozik meg az eredetinek, s az ember minden fordításban talál olyat, amire azt mondja: nahát, eddig nem vettem észre” (9). A magyar közvélekedést cáfolva minél több fordítás elkészítését szorgalmazza. A 80-as évekig tartotta magát az a tévhit, amely szerint Shakespeare-t nem szabad újr fordítani, mert a kanonikus – különösen az Arany által készített – fordítások felülmúlhatatlanok, és „minden utód óhatatlanul övele [Arannyal] is mérkőzik” (10). Ám a fordítások elavulnak. „Bármilyen szép és közkedvelt [egy fordítás], az idő eljár fölötte, nem szabad a klasszicitásnak arra a polcára ülnie, mely csak az eredetit illeti meg” (53). Másrészt „egy másik nyelv anyagából kifaragni ugyanazt a szobrot nem lehet, mert az anyag beleszól a szobrász munkájába” (151). De próbálkozni lehet és érdemes, hiszen minden egyes fordítás gazdagítja a célnyelvi kultúrát. Az újr fordítások létrejöttének is több oka lehet. Bár a Shakespeare-fordításokat Nádasy kifejezetten színházi megrendelésre készítette (32), a Dante-szöveget becsvágyból, illetve tanító cézzattal fordította le (146).

Mint hogy a Shakespeare-fordítások színpadra készültek, Nádasy a költői eszközöket alárendelte a dramaturgiának. Arany szövegével kapcsolatban írja, hogy bár gyönyörű, színpadon már nem érthető. A 19. században más volt a költőiségfelfogás, ráadásul szükséges volt bebizonyítani a magyar nyelv gazdagságát; a shakespeare-i ötös jambust antik jambusban fordították, a szókincsre az archaizálás, feldúsítás volt jellemző (42). „A 20. század második felében [...] a drámaíró Shakespeare felé lendült a korizlés ingája” (41). Nádasy kifejezetten törekedett arra, hogy nemcsak a néző által könnyen érthetőek, hanem a színészek által könnyen megjegyezhetőek és elmondhatóak is legyenek a sorai. Nem akarja a korábbi hagyományt követni: „én Shakespeare-t fordítok, nem Aranyt, Kosztolányit vagy Mészölyt” (44).

Nádasy fordítói stratégiájáról elmondható, hogy schleiermacheri fogalmak szerint⁶ a szöveget hozza közel a mai magyar olvasóhoz. A nyelv frissül, az olvasóközönség is változik; példaként a katolikus liturgia újr szövegezését hozza (145), és a könyvben többször is jelzi, hogy ő maga is a változó igényeket igyekszik kielégíteni fordításaival. Babits Dante-fordítását méltatja, ugyanakkor úgy vélekedik róla, mint a mai orvostudomány az elődök módszereiről: „[é]rdemüket nem kisebbíti, hogy módszereiket a mai orvostudomány elhibázottnak (sőt olykor károsnak) tekinti. Nem a jót csinálták rosszul, hanem a rosszat meglepően jól” (203). Ő is tartja magát ahhoz, hogy „napjainkban az ide-oda fordítások fő célja a tartalom, az információ átadása, ehhez képest másodlagos az eredeti mű (főleg költészeti mű) megformáltságának tükrözése, a formahű fordítás” (152). Ezzel kapcsolatban Kappanyos András 2018-ban vitába is szállt Nádasy Ádámmal a *Jelenkor* lapjain, majd személyesen is, 2018. április 16-án.⁷ Kappanyos így érvelt:

⁶ Friedrich SCHLEIERMACHER, „A fordítás különféle módszereiről”, ford. DÖMÖTÖR Edit, in JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, és HAJDU Péter, szerk., *Kettős megvilágítás: Fordításeleméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, 119–149 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007).

⁷ Hozzáférés: 2024.04.25, <https://iti.abtk.hu/hu/osztalyok/modern-magyar-irodalmi-osztaly/505-vita-a-versforditasrol>.

Amit eddig formahű műfordításnak neveztünk, azt nevezzük mostantól átköltésnek; a szó szerinti prózaparafrazist pedig nevezzük fordításnak. A műfordítás fogalma ezáltal kiürülne, hiszen a verseket ugyanazzal a technológiával fordítanánk, mint a műszaki leírásokat; a mű- előtag legfeljebb a forrásszöveg irodalmi jellegére utalna. [...] A problémafelvetéssel és a megoldásra irányuló nemes felindulással mélyen egyetérttek, a megoldási javaslatot azonban erősen vitatom.⁸

Válaszként *Gombhoz a kabátot* című, szintén a *Jelenkorban* megjelent írásában Nádasdy ugyanazokat a gondolatokat fogalmazza meg, amiket *A csökkenő költőiségben* is olvashatunk: „Szép dolog a hagyomány, de a művészetekben (így a műfordításban) nem a hagyományörzés a fő parancs. A művészet nem szereti a határokat, a kötelező helyi tradíciót: szeret végigsöpörni Európán [...]. Ismerjük, tiszteljük a hagyományt – aztán más csinálunk.”⁹ *A csökkenő költőiségben* is hangsúlyozza, hogy a műfordítónak „elsősorban az a feladata, hogy elmondja, miről szól a vers, mik a költő versbe foglalt érzései, gondolatai, témái” (151), illetve felteszi a kérdést, hogy „mit ér a szöveg, ha hűséges, de nem érthető?” (188). *A Rómeó és Júlia* fordításáról szóló fejezetben írja: „[ú]gy vélem, annak mérlegelése, hogy egy verses [...] szövegben mit kell elhagyni és mit megtartani, a fordító egyik legkényesebb és legizgalmasabb feladata” (77).

A költő esete a festővel: egy tévésített Dante című fejezet az egyetlen, ami talán elhagyható lett volna a kötetből (177–179). Ez a szerző személyes véleménye a *Commedia* egyik megfilmesítési kísérletéről. Bár Nádasdy álláspontja az őt kedvelők számára valószínűleg nem közömbös, az ismeretterjesztő-oktató írásokat tartalmazó kötetből kissé kilóg ez a közbevetett három oldal.

A könyv lényege tulajdonképpen egy mondatban összefoglalható: „Minden fordító a maga korának gyermeke” (196). Nádasdy Ádám 1947-ben született, de fordítói ars poeticája, stratégiája, tabu- és hagyománydöntő magatartása fiatalos lelkületet mutat. Fordításait lehet szeretni vagy nem szeretni, fordítási elveivel lehet vitatkozni vagy egyetérteni, az azonban vitathatatlan, hogy Nádasdy Ádám korunk egyik legismertebb bölcsésze, aki a nyelvészet és fordítástudomány széles körű népszerűsítéséért igencsak sokat tett.

Az elsőrangú előadó szuggesztív személyisége átsugárzik a sorokon: az olvasó szinte végig hallja Nádasdy Ádám hangját, különösen, amikor a könnyed stílusban megírt szöveget átszövő kommentárjai jönnek szembe: „Ezek olyanok, mint a régi szocdemek” (66), „Meg tudom érteni őket!” (98), vagy „Hát, ebben nem vagyok olyan biztos” (125). Közvetlen stílusa a tudományág iránt kevésbé érdeklődőt is lekötheti, a fordítástudományt tanulóknak, kutatóknak pedig kikapcsolódást jelenthet a szaktudományos olvasmányok tengerében, miközben mégsem kell elhagyni a szak-

⁸ KAPPANYOS András, „Szellem a dobozban”, *Jelenkor* 61, 3. sz. (2018): 282–287, 282.

⁹ NÁDASDY Ádám, „Gombhoz a kabátot”, *Jelenkor* 61, 4. sz. (2018): 406–408, 408.

területüket. Ez az írásban is érvényesülő személyes karizma adott esetben még komoly kultúratudományos érvekkel szemben is meggyőzően hat, különösen úgy, hogy mellette és mögötte ott állnak a megkérdőjelezhetetlen műfordítói teljesítmények. És a kommentárokbán, interjúkban mindig vonzón és érdekesen megnyilvánuló személyiség ereje hozzájárul ahhoz is, hogy több más újrafordítási kísérlettel szemben Nádasdy Shakespeare-jét és Dantéját nagy kedvvel használatba vette a magyar kultúra.

