

LI. évfolyam 2025/4

Ár: 1400 Ft

LITERATURA

„Ami a művek morális megítélésének alapját illeti, sokféle válasz van forgalomban a művészetfilozófiai szakirodalomban – mintegy leképezve ezzel a hétköznapi művészetértelmezői gyakorlatok és kritikai diskurzusok sokszínűségét.”

Bárány Tibor

„Míg Esterházynál az ironikus hipertrófia és a kedélyes modalitás, Spirónál a dokumentatív redukció és az érzelemmentes fogalmazás nyelvi fogásai működnek olyan elidegenítő effektusokként, amelyek a befogadót a történelemhez, a léthez [...] való egzisztenciális, morális viszonyainak, etikai alapvetéseinek átgondolására sarkallják.”

Szabó Gábor

„Két elnagyolt kép áll itt szemben egymással: azé a fordítóé, akinek számára a kanonikus irodalom fordítása öncélú tevékenység és művészi kiteljesedést jelent, valamint azé, aki a fizetéséért dolgozik (keményen), és a megrendelő igényeinek kiszolgálása során a »művészi« szempontokkal [...] kénytelen megalkudni.”

Józan Ildikó

„Etele figurájának másik ellentmondása táltosi szerepéből fakad. A terrorszervezet vezetőjeként azonosítja magát így [...], ám nemcsak az e szereppel hagyományosan összefüggő metafizikai képességei hiányoznak, de a samanizmussal és a táltosi szereppel kapcsolatos tudása mintha kizárólag az *István, a király*-ból eredne.”

Melhardt Gergő

AZ ELTE HUMÁNTUDOMÁNYOK
KUTATÓKÖZPONTJA
IRODALOMTUDOMÁNYI
KUTATÓINTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA



ELTE

HUMÁN TUDOMÁNYOK
KUTATÓKÖZPONTJA



LITERATURA ■ LI. évfolyam 2025/4

2025

Etika és irodalom

Z. Varga Zoltán
Bárány Tibor
Szabó Gábor
Kéry Anna Lilla
Józan Ildikó
Melhardt Gergő
Rétfalvi P. Zsófia
Szénási Zoltán
Dobó Gábor
Márjánovics Diána
Deczki Sarolta

Megjelenik negyedévenként.

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

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:
ELTE Humántudományok Kutatóközpontja Történettudományi Kutatóintézet
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@elte.htk.hu, terjesztes@elte.htk.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:

Bezeczký Gábor

Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

Angol nyelvi lektor:
Jessie Labov

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

A 2025-ös évfolyam megjelentetését



Nemzeti
Kulturális
Alap

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



Kiadja az ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkákat
az ELTE HTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

LI. évfolyam 2025/4.

Nekrológ

- Z. VARGA Zoltán
Bezeczky Gábor (1955–2025) 341

Műhely

- BÁRÁNY Tibor
Interakció és autonómia
– A műalkotások morális és művészi értékének
kapcsolatáról – 344

- SZABÓ Gábor
Az etika abszurditása és az abszurd etikája Esterházy Péter
Spionnovella és Spiró György *Sajnálatos események*
című művében 358

- KÉRY Anna Lilla
A nyelven túli segélykérés
– Az anyai szerepkör változatai két kortárs
olasz regényben – 366

Tanulmány

- JÓZAN Ildikó
A fordító és a fordítás terei a 20. század első felében 2.
– A bulvár fordításpoétikái – 376

- MELHARDT Gergő
A befagyott tér és idő
– Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak* – 394

- RÉTFALVI P. Zsófia
Borbély Szilárd és az életrajzi textualizáció 410

Szemle

SZÉNÁSI Zoltán

Ablakok a késő modernség és a közelmúlt irodalmának világára

– OSZTROLUCZKY Sarolta. *Korszakmetszetek: A késő modernség és a közelmúlt magyar irodalmából*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2024 – 426

DOBÓ Gábor

Kicsivel a cél előtt

– *Szerzők, lapok – kiadók*. Szerkesztette WIRÁGH András. Reciti konferenciakötetek 26., Budapest: Reciti Kiadó, 2024 – 432

MÁRJÁNOVICS Diána

Rendezett restanciák

– *Körülírások: Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*. Szerkesztette LAPIS József és SZÁZ Pál. Debrecen: Alföld Alapítvány–Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2024 – 438

DECZKI Sarolta

Magyar földön magyar krimi

– TÖRÖK Lajos. *Detektívtörténet és szocializmus: Fejezetek a Kádár-kori bűnügyi irodalom történetéből*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2024 – 444

Nekrológ

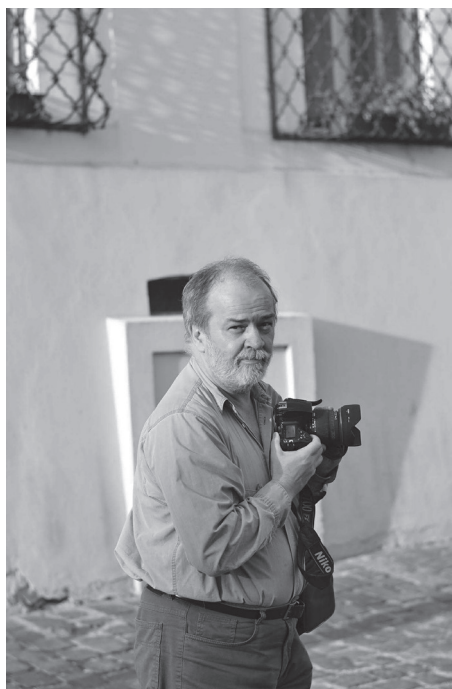
BEZECZKY GÁBOR (1955–2025)¹

Z. VARGA ZOLTÁN

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja
Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos főmunkatárs

E-mail: z.varga.zoltan@htk.elte.hu

ORCID 0000 0001 6377 6058



■ „[N]yelvek és igazságok relativitását nem valahol magunkon kívül kell keresni. Ha ez így van, akkor megérthetjük, miért olyan rettenetesen nehéz koherens, egységes és következetes rendszert létrehozni.” Noha a többes szám első személy *A dialógus esélye* című, az ezredforduló magyar irodalomtudományának helyzetét taglaló esszéjében általában jelöli az irodalomtudósok közösségét, akik ismerték Bezeczky Gábort, tudják, kijelentése kiváltképp igaz saját gondolkodásmódjára. Irritálta a rendszeralkotás, mert irtózott a dogmatizmustól, de vonzották a beláthatatlan kutatási tervek és írói életművek. Halála után életművére tekintve különösen látszik ez. Könyveiben és tanulmányaiban a tudás nem képez ismeretet, amiből például vizsgázni lehetne, mint ahogy a mellette időről időre feltűnő fiatal kollégák sem tanítványként ragaszkodtak hozzá. Akik vonzódtak intellektusához, tudták, nem jár előnyökkel jobban lenni vele, ahogy írásait sem használható és alkalmazható igazságokért érdemes forgatni.

Életművében lapozgatva most tűnik csak fel a beszélgetésekben nyilvánvaló esszéista vénája. Válaszok és igazságok helyett kérdések sorjáznak egy-egy bonyolult elméleti probléma körüljárásakor, gondolatmeneteit konklúzió helyett gyakran zárja új, a már-már megfogalmazott következtetést ellenpontoszó szempont felvillanásával. Vitákban kivételes érzékkel talált rá egy-egy állítás érvényét megrogyasztó

¹ Fotó: Jan Froschhäuser.

ellenpéldákra, és ezt a képességét nemcsak mások, hanem saját maga ellen sem félt használni. Érdeklődésének egyik központja az irodalomelmélet volt, és pályájának érett szakasza egybeesett az irodalomelmélet honi nagy korszakával. Az angol-amerikai (irodalom)elméleti és (irodalom)kritikai iskolák szemléletformáló hatással voltak gondolkodására, de jól ismerte a strukturalizmust, s noha nem hangoztatta különösképpen, de a dekonstrukció is nyomot hagyott irodalomról, szövegről, értelmezésről kialakított képzein. Az irodalomelmélet klasszikus iskoláinak hatása, hogy különös fontosságot tulajdonított a nyelvészetnek és a nyelvelméleteknek az irodalom elméleti igényű megközelítésekor. Tudománytörténeti áttekintéseit olvasva szembeötlő a kontinentális és az angolszász gondolkodók dialógusának szentelt figyelem, s fogalmak, módszerek, elméleti megközelítések kialakulását tanulmányozva figyelembe vette a kultúra-, sőt társadalomtörténeti kontextusokat, olykor pedig kitért tudományos pályaképek összefüggésére elméleti felfedezésekkel vagy azok recepciójának sikerével, netán sikertelenségével. Nyelvészeti tájékozottsága, jártassága a szemantika kérdéseiben hozzájárult a metaforáról és a metaforaelméletekről írott tanulmányaihoz (Max Black, Paul Ricoeur és a *Helikon* „metafora”-száma), míg társasnyelvészeti olvasottságát narratológiai kérdések tárgyalása során kamatoztatta.

Elméleti munkássága szerencsés módon kapcsolódott össze irodalomtörténeti érdeklődésével, Krúdy Gyula írásművészetének tanulmányozásával. Már 1992-es kandidátusi értekezésében is a metafora elbeszélésszervező, illetve a nézőpontok és az ismétlődések kompozíciós funkcióit vizsgálta Krúdy Szindbád előtti elbeszéléseiben. Ebben a munkájában mutatott rá először a Krúdy-szöveguniverzum sajátos, az átjárhatóságra épülő poétikájára, mely egyszerre jelenik meg a „változatlan ismétlődésre” épült fikciós világ eseményeinek és szereplőinek fluid identitásában, illetve Krúdy publikálási szokásainak a zárt műalkotás fogalmát fenyegető gyakorlatában. E témát, vagyis a sokszorozódó és alakváltó szövegek újrakontextualizálásának jelentésmódosító hatását, később az elbeszélőciklus poétikáját a Szindbád-elbeszélések összefüggéseit vizsgáló emlékezetes tanulmányában gondolta tovább. Krúdy szövegiadási gyakorlatának kutatása, annak felmérése, hogy milyen poétikai következményekkel járt az ismétléseken, variációkon, egyes témáknak a publikálási lehetőségekhez igazodó alkalmi reciklálása, két nagyszabású vállalkozáshoz vezetett. Egyrészt társszerkesztője volt a Kalligram Kiadónál 2005-ben megindult *Krúdy Gyula Összegyűjtött művei* sorozatnak, és maga is számos kötetet rendezett sajtó alá, másrészt átfogó módon kezdte kutatni a századforduló magyarországi időszaki sajtóját. Lenyűgözte a századforduló Monarchiájának a napi sajtóban megpillantott pezsgő élete és sokszínűsége. Gyakran hangoztatta, hogy a korabeli napi sajtóban közölt, s jórészt máig ismeretlen szépirodalom szisztematikus irodalomtörténeti és irodalomszociológiai vizsgálata mennyire más távlatban láttathatná a modernség magyarországi történetét. E kutatási tervet nem csak a boldog jövő számára tartogatta. Egyedül látott a heroikus feladatnak, és évek munkájával kutatta Budapest századfordulós lakcím- és telefonjegyzékében szerkesztők és hírlapírók lakhelyeinek változását, bújta a Magyar Statisztikai Évkönyv kimutatásait, az írástudás földrajzi és

felekezeti eloszlását és annak változásait vizsgálva, forgatta Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái*t, böngészte az Arcanum bővülő sajtóarchívumát. Ezek a kutatások persze még kutatócsoportok számára is ambiciózus vállalkozások lettek volna. Utolsó, *Az eltűnt miniatűrök* címet viselő könyve ízelítőt ad az elvégzett munka eredményeiről.

Éles esze, szerénysége, melankolikus alkata, lelkesedése, szkepsze és iróniája miatt gyakran gondoltam arra, hogy a nyugatiak valószínűleg így képzelik el a közép-európai értelmiségit. Persze ő, Közép-Európából nézve nem tekintette magát közép-európai értelmiséginek, egyszerűen csak értelmiséginek. Egyszer Nagyszebenben két román kollégával elhatároztuk, hogy büszkén folyóiratot alapítunk *Acta Peripherica* címmel. Ő lett volna a főszerkesztő. Kiválóan ismerte az angol nyelvet és irodalmat, de ez nem járt azzal a gyakran megfigyelhető mellékhatással, hogy ettől kevésbé jól tudott és írt volna magyarul. Néhány angol nyelvű tanulmányát olvasva meglepődtem magyar és angol nyelvű szövegeinek stilisztikai és ritmikai kontinuitásán. Állítása szerint nem szeretett írni, de ez egyáltalán nem érződik szövegein. Egyéni, felismerhető módon írt, szövegeit fogalmi tisztaság jellemzi, a bennük tárgyalt bonyolult gondolatokat ritmusosan tagolják mondatai.

„Lábamon a síléc, hegytetőn állok, lenézek, de csak sódert és salakot látok” – zárta halálos betegségének felfedezését barátainak tudató levelét. Kevesen tudnák ennél szebben és bátrabban összefoglalni a haldoklás kínos, mégis elkerülhetetlen feladatát. Utolsó hónapjaira igaz a közhely: méltósággal viselte betegségét. Az utolsó pillanatig derűs, önironikus és érdeklődő maradt, barátai szívesen látogatták, családja odaadóan ápolta. Amikor azt tudakoltam tőle, sajnál-e munkát, amit nem végzett el, eseményt, amit már nem érhet meg, ismeretet, amit már nem szerezhetsz meg, határozott nemmel válaszolt. Megadatott neki, ami csak keveseknek, békében, szeretetben halt meg otthonában.

INTERAKCIÓ ÉS AUTONÓMIA

– A műalkotások morális és művészi értékének kapcsolatáról** –

BÁRÁNY TIBOR

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Szociológia és Kommunikáció Tanszék
egyetemi adjunktus

E-mail: barany.tibor@gtk.bme.hu

ORCID 0000 0002 6008 829X

Interaction and Autonomy

– How the Ethical Value of an Artwork Can Affect Its Artistic Value –

In this paper, I argue that anyone committed to the normative ideal of the autonomy of art should adopt a moderate moralist position in the artistic-ethical interaction debate. I begin by briefly presenting two prominent interactionist arguments: Noël Carroll's moderate moralist "uptake argument" and Berys Gaut's radical moralist "merited response argument". These arguments have largely failed to persuade participants in the debate. According to Louise Hanson (2013, 209), this is because "all parties to the debate have tacitly accepted a set of constraints which prejudices the issue against the interactionist"—namely, the Indirectedness Condition and the Qua Constraint. Hanson argues that the interactionist must reject the former. However, while I agree with Hanson's diagnosis, I contend that the direct strategy she proposes is not a viable path for an interactionist advocate of artistic autonomy. Rather, I argue that the moderate moralist who is sensitive to the (relative) autonomy of art should instead reject the Qua Constraint.

Keywords: aesthetic normativity, artistic-ethical interaction debate, moral value, artistic value, autonomy of art

* 2024. december 13-án és 14-én a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete és Francia Kapcsolat Kutatócsoportja a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatával együttműködésben nemzetközi konferenciát szervezett „Túl jön és rosszon”? Az irodalomtudomány etikai „fordulatáról” címmel. A *Literatura* jelen száma az előadások tanulmányváltozatából közöl válogatást – a szerk.

** Tanulmányom a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj szakmai támogatásával készült.

■ Értékek sokasága

Amikor művészet és moralitás viszonyát firtatjuk, két kérdésre keressük a választ:

Vajon megítélhető-e (bíráható vagy dicsérhető) morális alapon egy műalkotás?

Milyen kapcsolatban áll a művek morális értéke a művészi értékükkel?¹

Az első kérdésre a kortárs analitikus művészetfilozófusok többsége igennel felel.² Feltéve, hogy morális alapon megítélni egy műalkotást annyit tesz, mint valamilyen *erkölcsi tulajdonságot* vagy *minőséget* rendelni a tárgyhoz, a művek morális értékéről elméletet alkotó filozófusnak legalább két fontos részletet tisztáznia kell. Egyrészt el kell magyaráznia, miféle jószágok (értsd: milyen természetű létezők) a morális tulajdonságok – azaz *metaetikai* vagy *metanormatív* keretbe kell foglalnia az elemzését. Másrészt meg kell határozni, milyen alapon tulajdoníthatunk morális értéket a műalkotásoknak: pontosan mi is az, ami morális minőségekkel ruházza fel a szóban forgó tárgyakat.

Az előbbi problémáról, tehát a művészetfilozófiai elméletek metanormatív megala-
pozásának kérdéseiről jelen tanulmányban nem lesz szó. Induljunk ki abból: *bármilyen* típusú létezők legyenek is a műalkotások morális tulajdonságai (absztrakt univerzálék, a tárgyak arra irányuló képességei, hogy morális helyeslést/helytelenítést váltsanak ki belőlünk, stb.), az teszi igazzá a műalkotások morális értékéről szóló mondatokat, hogy a műalkotások rendelkeznek ezekkel a tulajdonságokkal; továbbá a befogadó csak akkor fogalmazhat meg helyes ítéletet a művek morális értékére vonatkozóan, ha képes felismerni, azaz megfelelő módon észlelni a kérdéses tulajdonságokat.

Ami a művek morális megítélésének alapját illeti, sokféle válasz van forgalomban a művészetfilozófiai szakirodalomban – mintegy leképezve ezzel a hétköznapi mű-
vészetértelmezői gyakorlatok és kritikai diskurzusok sokszínűségét. Vannak, akik *konzekvencialista* alapon érvelnek, és azt állítják, hogy a műveket a befogadókra gyakorolt tényleges vagy lehetséges hatásuk teszi morálisan dicséretre méltóvá vagy

¹ A „művészi érték” helyett számos filozófus az „esztétikai érték” kifejezést használja. Mivel esztétikai értéke – bármit értsünk is esztétikai érteken – nem csak műalkotásoknak lehet, a továbbiakban a műalkotások *mint műalkotások* sajátos értékét következetesen művészi értéknek fogom hívni; az esztétikai értékre pedig a művészi érték egyik lehetséges forrásaként vagy változataként utalok. A művészi érték általános fogalmával kapcsolatban lásd még a 8. jegyzetet.

² Persze nem mindenki. A *radikális autonomisták* szerint súlyos tévedés, egyenesen fogalmi hiba a műalkotásokat erkölcsi – vagy másféle „külső” – szempontok szerint megítélni. Az angolszász filozófiai tradícióban belül Clive Bell volt az álláspont legismertebb képviselője (Clive BELL, *Art* [London: Chatto and Windus, 1924]); az utóbbi évtizedekben már tudtommal senki nem dolgozott ki újabb érveket az autonomizmus radikális változata mellett. A radikális autonomizmus áttekintéséhez lásd például: Noël CARROLL, „Moderate Moralism”, in Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics*, 293–306 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 295–300, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.019>.

elítélendővé;³ mások a *szerző személyiségvonásaira* és korábbi tetteire, illetve a *mű keletkezésének körülményeire* vezetnek vissza a mű morális megítélését;⁴ megint mások *kognitivistá* elemzést ajánlanak, amelynek értelmében azt a műalkotást kell pozitívan értékelnünk, amelyik gyarapítja vagy elmélyíti a morális tudásunkat;⁵ és így tovább. A leginkább elfogadott válasz mégis inkább a következő: a műveket a sajátos *művészi perspektívájuk* ruházza fel morális minőséggel; röviden: az, ahogyan az alkotások a tárgyukat ábrázolják.⁶ A művek befogadói szereputasításokat foglalnak magukban, amelyek meghatározzák, hogy a kompetens befogadónak milyen (értékelő) attitűddel kell viszonyulnia az ábrázolt személyekhez, cselekedetekhez, eseményekhez és helyzetekhez. Az attitűdöt alkotó meggyőződések, érzelmi állapotok, affektív reakciók jelentős része pedig egyértelműen morális természetű. Gondoljunk csak a narratív műalkotások értelmezése során oly nagy szerepet játszó morális érzelmekre: *felháborodunk*, ha a főhőst igazságtalanság éri, *megvetjük* a negatív karaktereket, *együttérzünk* az autofikció elbeszélőjével, stb. Amennyiben ezek az elvárt érzelmi és kognitív reakciók összhangban vannak az ábrázolt tartalom morális karakterével, tehát a mű az erkölcsileg elítélendő cselekedeteket összességében erkölcsileg elítélendő cselekedettként ábrázolja, akkor a műalkotás morális értékkel bír;⁷ más esetben viszont erkölcsi szempontból joggal bírálható (például ha az öncélú erőszakot afirmatív módon viszi színre).

A műalkotások morális megítélésével kapcsolatos vita valójában a fenti második kérdés körül forog. Hogyan befolyásolja a művek művészi értékét a morális értékük?⁸ A *mérsékelt autonomisták* szerint sehogy: a műalkotások morális és művészi megítélé-

³ Például: James HAROLD, *Dangerous Art: On Moral Criticism of Artworks* (New York–Oxford: Oxford University Press, 2020).

⁴ Például: Ted NANNICELLI, *Artistic Creation and Ethical Criticism* (New York–Oxford: Oxford University Press, 2020), <https://doi.org/10.1093/oso/9780197507247.001.0001>.

⁵ Például: Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1990), <https://doi.org/10.1093/oso/9780195074857.001.0001>; Noël CARROLL, „Art, Narrative, and Moral Understanding”, in *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, szerk. Jerrold LEVINSON, 126–160 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511663888.005>.

⁶ Lásd például: A. W. EATON, „Robust Immoralism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 3. sz. (2012): 281–292, 282, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01520.x>.

⁷ Az „összességében” megszorítás fontos: a morális értéknek nem feltétele, hogy a mű *didaktikusan* tálalja a tartalmát. A művek morális értékét önmagában nem csökkenti, ha a befogadó csak komolyabb interpretációs erőfeszítés árán képes rekonstruálni a műalkotás „világképét” és az implicit szerzői perspektívát.

⁸ A „művészi érték” általános fogalom, amely nem kötelezi el a használóját semmilyen tartalmas művészettudományi álláspont mellett. Amikor azt mondjuk, hogy egy műalkotás művészi értékkel rendelkezik, csupán annyit állítunk, hogy a műalkotás *mint műalkotás* értékes. (Ezzel kapcsolatban lásd Louise HANSON, „The Reality of [Non-Aesthetic] Artistic Value”, *Philosophical Quarterly* 63, 252. sz. (2013): 492–508, <https://doi.org/10.1111/1467-9213.12026>.) Ebben a fogalmi keretben a műalko-

se független egymástól.⁹ Az *interakcionista* ezzel szemben úgy gondolják, hogy a két-féle érték igenis kapcsolatban áll egymással: a művek morális értéke bizonyos esetekben hatást gyakorolhat a művészi értékükre. Milyen irányú hatásról van szó? A *mérsékelt moralisták* szerint a kétféle érték együtt mozog: a műalkotások morális „fogyatékosságai” időnként művészi kudarchoz vezetnek (és fordítva);¹⁰ a *mérsékelt immoralisták* viszont úgy gondolják, hogy a hatás iránya olykor fordított: bizonyos művek éppen azért érnek el művészi sikert, mert immoralis perspektívát alkalmaznak.¹¹

Tanulmányomban röviden bemutatom az egyik leghíresebb interakcionista érvet, annak is kétféle variánsát, és elmagyarázom, hogy az érv miért nem győzte meg a kritikusait – sem a Noël Carroll, sem a Berys Gaut által előadott változatban. Ezek után ismertetem Louise Hanson elemzését: a szerző szerint mindaddig, amíg a vitapartnerek hallgatólagosan elfogadják az interakcióról szóló vita két „dogmáját” (a „közvettségi feltételt” és a „qua-megszorítást”), a fenti érvet előadó interakcionista filozófus szükségképpen hátrányban lesz az autonomistákkal vagy az interakcionizmus mellett más módon érvelő szerzőkkel szemben.¹² Hanson azt állítja: ha ki akarunk tartani a morális érték és a művészi érték kapcsolatának létezése mellett, a „közvettségi feltételt” mindenképpen el kell vetnünk. Tanulmányom utolsó részében megmutatom, tévedés azt gondolni, hogy aki ragaszkodik a művészet autonó-

tások értékéről szóló filozófiai vitát úgy írhatjuk le, hogy a résztvevők a következő kérdésre keresik a választ: vajon a műalkotások *milyen típusú* értékei (morális, episztemikus, kognitív, esztétikai stb.) határozzák meg a művészi értéküket?

⁹ Például: James ANDERSON és Jeffrey DEAN, „Moderate Autonomism”, *British Journal of Aesthetics* 38, 2. sz. (1998): 150–166, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/38.2.150>; HAROLD, *Dangerous Art*. Az álláspontot azért nevezzük „mérsékeltnek”, mert hívei a fenti első kérdésre – megítélhető-e morális alapon egy műalkotás – igennel felelnek, s csupán azt tagadják, hogy a művek morális értéke releváns lenne a művészi értékük szempontjából.

¹⁰ Például: CARROLL, „Moderate Moralism”.

¹¹ Például: Daniel JACOBSON, „In Praise of Immoral Art”, *Philosophical Topics* 25, 1. sz. (1997): 155–199, <https://doi.org/10.5840/philtopics199725123>; Matthew KIERAN, „Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism”, in *Art and Morality*, szerk. José Luis BERMÚDEZ és Sebastian GARDNER, 56–73 (London: Routledge, 2003); EATON, „Robust Immoralism”. A fenti két interakcionista álláspontot azért nevezzük „mérsékeltnek”, mert hívei csak a mellett kötelezik el magukat, hogy a művek morális értéke *időnként*, bizonyos feltételek fennállása esetén befolyásolja a művészi értéküket. Velük szemben a radikális interakcionista úgy gondolják, hogy a morális érték (így vagy úgy) *mindig* releváns a művészi érték szempontjából. Mint látni fogjuk, Berys Gaut híres interakcionista érve leginkább a radikális moralizmus elgondolását támasztja alá (Berys GAUT, „The Ethical Criticism of Art”, in LEVINSON, *Aesthetics and Ethics*, 182–203, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511663888.007>). A radikális immoralizmus álláspontját ismereteim szerint mindeztidáig senki sem képviselte a szakirodalomban. És egy utolsó mondat az elméletek taxonómiájához: természetesen lehet valaki úgy is mérsékelt interakcionista, hogy azt állítja, a művek morális értéke időnként pozitív, időnként pedig negatív irányban befolyásolja a művek művészi értékét. Tanulmányom hátra lévő részében kizárólag a mérsékelt moralista interakcionizmusról lesz szó.

¹² Louise HANSON, „Two Dogmas of the Artistic-Ethical Interaction Debate”, *Canadian Journal of Philosophy* 50, 2. sz. (2020): 209–222, <https://doi.org/10.1017/can.2019.13>.

miájának normatív ideáljához, annak a fenti vitában egyértelműen a mérsékelt autonomista álláspontot kell választania. A művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának gondolata ugyanis minden további nélkül összefér a mérsékelt moralista (és a mérsékelt immoralista) interakcionizmus álláspontjával – azaz a morális érték és a művészi érték kapcsolatának elfogadásával még nem adjuk fel a művészeti autonómia gondolatát. Nem mindegy azonban, hogyan érvelünk az interakcionizmus mellett. Hanson diagnózisa szerintem helyes, ám az általa javasolt *közvetlen* érvelési stratégia a művészeti autonómia interakcionista híve számára nem járható út. A helyzet éppen fordítva áll: a művészet autonómiájára érzékeny mérsékelt moralistának a „*qua*-megszorítást” kell elvetnie.

Interakció – és akiknek nem kell

Az interakcionista legfontosabb érvét hagyományosan David Hume-nak szokás tulajdonítani. A skót filozófus így írt az ízlés mércéjéről szóló híres esszéjében:

Amikor azonban [a műben] romlott szokásokat ábrázolnak anélkül, hogy elmarasztaló és feddő minősítéssel megbélyegeznék őket, akkor el kell ismer-
ni, hogy ez a költeményt elcsúfítja, és annak formáját ténylegesen eltorzítja [*deformity*]. Az ilyen érzéseket [amelyeket a költemény szeretne kiváltani az olvasókból] én nem tudom osztani [*enter into such sentiments*], és nem is lenne helyénvaló, hogy megtegyem, s ha korának erkölcsére tekintettel esetleg fel is mentem a költőt, a művet sosem élvezem. [...] Bennünket nem érdekelnek az ily durva héroszok kalandjai és érzései, nekünk nem tetszik, ha azt látjuk, hogy a bűn és az erény között nincs egyértelmű határ, s [...] nem tudjuk rávenni magunkat arra, hogy [a szerző] érzelmeiben osztozzunk [*enter into his sentiments*], vagy hogy a számunkra egyértelműen elítélendő szereplőkhöz érzelmileg kapcsolódjunk [*bear an affection*].¹³

Bár közel sem biztos, hogy az idézett mondatokban tényleg a kortárs (mérsékelt moralista) interakcionizmus legfontosabb érvének előképét kell látnunk,¹⁴ a gondolatmenet iránya világos. Hume szerint a műalkotások szubsztantív erkölcsi „hibái” rendre megakadályozzák, hogy a befogadó megfelelő módon reagáljon a tárgyra. A megfelelő reakció a hume-i keretben affektív természetű: ha a tárgy tulajdonságai a szépség érzetét keltik a befogadó elméjében (annak a befogadónak az elméjében, aki helyesen észleli a tárgy tulajdonságait), akkor *élvezetet* él át. A bűnös erkölcsi-

¹³ David HUME, „A jó ízlésről”, ford. TAKÁCS Péter, in *David Hume összes esszéi I.*, 222–244 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1992), 241–242. (A fordítást több helyen módosítottam.)

¹⁴ E. M. DADLEZ és Jeanette BICKNELL például nem így gondolja: „Not Moderately Moral: Why Hume is Not a »Moderate Moralist«”, *Philosophy and Literature* 37, 2. sz. (2013): 330–342, <https://doi.org/10.1353/phl.2013.0024>.

ségre valló műveket azonban a kompetens befogadó nem képes szépként észlelni, ugyanis a morális „fogyatékoságok” eltorzítják a mű formáját, vagy legalábbis lehetetlenné teszik, hogy a néző vagy az olvasó elfoglálja a számára felkínált befogadói pozíciót („nem tudjuk rávenni magunkat arra, hogy a szerző érzelmeiben osztozzunk”). Így bármennyire igyekszik is a befogadó együttműködni az alkotóval, és szépek látni az alkotást, végső soron nem ébred élvezet az elméjében. Az ilyen műalkotások tehát kudarcot vallanak: minden részletbeli szépségük ellenére gyönyör helyett távolságtartó viszolygást váltanak ki a nézőből vagy az olvasóból.¹⁵

Noël Carroll és Berys Gaut interakcionista érve elsősorban azt a gondolatot viszi tovább Hume elemzéséből, hogy a mű erkölcsi hibái (bizonyos esetekben vagy mindig) az alkotói szándék megvalósulásának ellenében hatnak: a nézők vagy az olvasók morális meggyőződéseik miatt *nem képesek* eleget tenni a műben foglalt befogadói szereputasításoknak – illetve *nincs rá okuk*, hogy eleget tegyenek ezeknek. Carroll érvét¹⁶ a következőképpen foglalhatjuk össze:¹⁷

Az elvárt befogadói reakció hiányából vett érv

1. Ha egy műalkotás nem képes elérni vagy biztosítani, hogy a kompetens befogadó elvárt módon eleget tegyen a műhöz tartozó befogadói szereputasításoknak, akkor művészi értelemben kudarcot vall.
2. A narratív műalkotások etikai „hibái” bizonyos esetekben megakadályozzák, hogy a befogadó elvárt módon eleget tegyen a műhöz tartozó befogadói szereputasításoknak.
3. Következésképpen a műalkotások etikai „hibái” bizonyos esetekben művészi kudarchoz vezetnek.

¹⁵ Nem világos, hogy az idézett szöveghelyen Hume azt állítja, hogy a morális „hibák” a szó szoros értelmében eltorzítják a mű formáját – vagy csupán azt, hogy a mű erkölcsi „ballépései” viszolygást keltenek a kompetens befogadóban, s így elvonják a figyelmét a tárgy formai és kompozíciós tulajdonságairól (ezzel megakadályozva a megfelelő affektív reakció kialakulását). Az első esetben a „morális szépség érvének” egyik változatával van dolgunk (az érv rövid összefoglalásához lásd: HANSON, „Two Dogmas...”, 214), a második esetben viszont Hume gondolatmenete valóban Noël Carroll mérsékelt moralista érvét előlegezi meg. Ebben az interpretációs kérdésben nekünk most nem kell döntést hoznunk.

¹⁶ CARROLL, „Moderate Moralism”, 301–304. Lásd még Noël CARROLL, „Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research”, *Ethics* 110, 2. sz. (2000): 350–387, 377–378, <https://doi.org/10.1086/233273>; Noël CARROLL, „Recent Approaches to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 2. sz. (2012): 165–177, 175–176, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01509.x>; Noël CARROLL, „Defending the Content Approach to Aesthetic Experience”, *Metaphilosophy* 46, 2. sz. (2015): 171–188, 183–187, <https://doi.org/10.1111/meta.12131>.

¹⁷ Az alábbiakban Louise Hanson („Two Dogmas...”, 213–214) érvrekonstrukcióira támaszkodom, ám helyenként eltérek a szerző terminológiájától. (Hanson például „befogadói szereputasítás” helyett egyszerűen „elvárt befogadói reakcióról” beszél.)

Az 1. premissza általában véve az alkotások művészi értékéről szól: amennyiben a mű – a szerző téves formai döntéseinek köszönhetően – nem tudja megvalósítani szándékolt hatásmechanizmusát, tehát nem képes azokat a kognitív és affektív reakciókat kiváltani a közönségéből, amelyeket ki szeretne váltani, művészi szempontból nem lehet értékes. A feszültséget nélkülöző thrillerek rossz thrillerek, a közhelyeket puffogtató létösszegző költemények rossz létösszegző költemények. A 2. premissza ezt az általános tételt összekapcsolja a megcélzott befogadói reakció erkölcsi karakterével: előfordulhat, hogy a néző vagy az olvasó éppen a morális fenntartásai miatt nem képes „elfogadni” (*uptake*) a felkínált művészi perspektívát. Carroll kedvenc példája: Hitlerrel nem tudunk empatizálni, továbbá képtelenek vagyunk szánalmat érezni a diktátor bukása láttán, ezért hibás művészi döntés a *történeti* Adolf Hitlert *klasszikus tragédia* főhőseként színre léptetni.¹⁸ Ilyenkor a mű morális „fogyatékos-sága” (rokonszenvet kelteni egy velejéig gonosz figura iránt) művészi kudarcot eredményez.

Gaut érve¹⁹ első pillantásra nagyon hasonlít Carrolléra, de fontos pontokon különbözik tőle:

Az „érdemtelen” befogadói szereputasítás megtagadásából vett érv

1. Ha egy műalkotás olyan szereputasításokat ír elő a befogadó számára, amelyek végrehajtását a befogadónak jó oka van megtagadni, akkor művészi értelemben kudarcot vall.
2. Az immoralis szereputasításokat a befogadónak mindig jó oka van megtagadni.
3. Következésképpen az immoralis szereputasítások (mint etikai „hibák”) mindig művészi kudarchoz vezetnek.

Az 1. premissza itt is egy általános összefüggést ragad meg: amennyiben a műalkotás nem képes „kiérdemelni” azt a reakciót (*merited response*), amelyet ki szeretne váltani, akkor nem lehet értékes. A nem mulatságos vígjátékok rossz vígjátékok, a nem elég nyomasztó disztópiák rossz disztópiák. A lényeg ismét a 2. premisszában

¹⁸ A fenti két kifejezést nem véletlenül kurziváltam. Carroll nyilván elfogadná: léteznek olyan művek, amelyeknek Hitler a főszereplője, és az alkotás képes rokonszenvet vagy szánalmat ébreszteni bennünk a főhős iránt. Ezek azonban a szó szoros értelmében nem magát a történeti figurát ábrázolják (hiszen éppen az a céljuk, hogy legalább részlegesen elvonatkoztassunk mindattól, amit a náci tömeggyilkos diktátorról tudunk), továbbá nem a klasszikus tragédiák dramaturgiájára épülnek (lásd: a tragikus hős szenvedése nincs arányban az általa elkövetett vétkek súlyával), vagy kimondottan nem a tragédia műfaji hagyományához tartoznak. Lehet, hogy mindez nem győzi meg a kételkedőket. De példákön nem érdemes vitatkozni. Ha valaki nem elégedett Carroll elképzelt tragédiájával, gondoljon egy olyan műalkotásra a saját befogadói tapasztalatából, amely megfelel a fenti leírásnak: a mű elvárta, hogy empatikusan viszonyuljunk a főhőshöz, ám morális okokból nem tudtunk „együtt menni” a karakterrel.

¹⁹ GAUT, „The Ethical Criticism...”, 192–197.

rejlük: ha az alkotás azt várja el tőlünk, hogy mondjuk élvezetünket leljük az öncélú kegyetlenség és a szexuális erőszak ábrázolásában, helyes döntés elutasítani ezt az élvezetet – mivel az immorális befogadói szereputasítások végrehajtását *soha* nem „érdemelheti ki” a műalkotás. Így az alkotások morális „hibái” (amennyiben azok a művek hatásmechanizmusában rejlenek) *mindig* művészi következményekkel járnak.

Mindkét érvnek a befogadói ellenállás áll a középpontjában: a néző vagy az olvasó morális meggyőződése (vagy zsigeri erkölcsi érzései) miatt a mű nem képes megvalósítani a konstitutív célját – és ezt a „működési zavart” jó okkal tarthatjuk művészi „hibának”, súlyosabb esetben pedig kudarcnak. A két érv azonban másképpen határozza meg a befogadói ellenállás forrását. Míg Carrollnál *pszichológiai akadályról* van szó, hiszen a kompetens befogadó *nem képes* eleget tenni a szóban forgó szereputasításoknak, addig Gautnál *normatív akadályról*: a kompetens befogadó *nem tehet eleget* a szereputasításoknak, mivel nincs rá megfelelő indoka (*reason*) Ez nem elhanyagolható különbség. Csak hogy ne menjünk messzebb: a *heist movie*-k vagy a szélhámostörténetek esetében általában nincs pszichológiai akadály, hogy olyan kognitív-affektív reakciót adjunk, amely morálisan igazolatlan. Carroll elemzése szerint ezekben az esetekben a művek morális értéke *nem* befolyásolja a művészi értéküket; Gaut elemzéséből viszont az következik, hogy igenis befolyásolja – hiszen *mindig* felmerül a kérdés, érdemes-e a mű arra, hogy befogadóként együttműködjünk vele (és az etikai „érdem” definíció szerint az „érdem” egyik fajtája).²⁰ Ez a „mindig” világosan jelzi, hogy Gaut álláspontját (amelyet a szerző „eticizmusnak” nevez) a radikális moralizmus egyik változatának kell tartanunk – szemben Carroll mérsékelt moralizmusával.²¹

Miért nem győzte meg Carroll és Gaut érve a morális és a művészi érték interakciójáról szóló vita résztvevőit? Az indok rendkívül egyszerű. Elképzelhető, hogy Carrollnak igaza van: a művek morális „hibái” olykor valóban megakadályozzák,

²⁰ Uo., 197.

²¹ Fontos hangsúlyozni: Gaut szerint csak *annyiban* relevánsak a művek morális tulajdonságai a művészi érték szempontjából, *amennyiben* hatást gyakorolnak a művek hatásmechanizmusára. (Tehát például a mű keletkezési körülményeivel kapcsolatos erkölcsi visszasságok nem befolyásolják az alkotás művészi értékét – legalábbis ha a kompetens befogadónak a mű „instrukciói” szerint nem kell számot vetnie ezekkel.) Gaut „eticizmusa” tehát ugyanúgy feltételekhez köti a morális érték és a művészi érték interakcióját, mint Carroll elemzése, és erre hivatkozva akár a mérsékelt moralizmus egyik alakváltozatának is tekinthetjük az álláspontot. Én ezzel az elemzéssel nem értek egyet. Szerintem a radikális moralizmus és a mérsékelt moralizmus különbsége nem abban áll, hogy míg az előbbi szerint a művek *minden lehetséges morális tulajdonsága* releváns a művészi érték szempontjából, az utóbbi szerint viszont csak *bizonyos típusú morális tulajdonságok* ilyenek, azaz a morális tulajdonságok relevanciája feltételekhez kötött – hanem abban, hogy az elemzés által (szűkebben vagy tágabban) meghatározott típusú morális tulajdonságok *mindig* (radikális moralizmus) vagy csak *időnként*, azaz meghatározott feltételek fennállása esetén (mérsékelt moralizmus) befolyásolják az alkotás művészi értékét. Szavakon persze nem érdemes vitatkozni, de azért jegyezzük meg: ha az első modellt fogadnánk el, a moralista álláspont minden kortárs változatát mérsékelt moralizmusként kellene leírunk, ami nem a leggazdaságosabb módja az elmélettaxonómia felállításának.

hogy a kompetens befogadó eleget tegyen a műben foglalt szereputasításoknak, és ez tényleg művészi kudarcot jelent. Ám ezekben az esetekben a művek morális „hibái” *nem azért* akadályozzák meg, hogy a befogadó eleget tegyen a befogadói szereputasításoknak, mert történetesen morális „hibák” – hanem azért, mert a mű olyan formai és tartalmi tulajdonságokkal bír, amelyek *pszichológiai ellenállást* váltanak ki a befogadókból.²² Ugyanígy: elképzelhető, hogy Gautnak igaza van, és a morális „hibákat” tartalmazó műveknél a kompetens befogadónak mindig jó oka van megtagadni a művekben foglalt szereputasítások végrehajtását – ám nem azért van oka megtagadni, mert történetesen épp morális „hibákkal” van dolga, hanem mert ezek a művek *nem „érdemlik ki”* a megcélzott befogadói reakciókat. Akár a következőképpen is érvelhetnénk: a leírt esetekben nem teljesül az a tényellentétes (kontrafaktuális) feltétel, hogy a művek morális „hibái” *akkor is* csökkentenék a művek művészi értékét, ha *nem* váltanának ki pszichológiai ellenállást a befogadókból, vagy ha *nem* tennék indokolttá a befogadó számára, hogy megtagadja a szereputasítások végrehajtását. Következésképpen a morális „hibák” *nem mint morális „hibák”* okoznak művészi kudarcot, hanem mint a művek szándékolt hatásmechanizmusát akadályozó tényezők – azaz mint (formai és tartalmi) kompozíciós „hibák”.

Sem Carrollnak, sem Gautnak nincs jó válasza az ellenvetésre. Carroll több tanulmányában visszatérően megismétli, hogy a „morális hiba” és a „pszichológiai akadály” ugyanannak az éremnek a két oldala: a befogadó *pontosan azért* nem képes az elvárt módon reagálni, mert morális fenntartásai vannak a művel szemben.²³ Gaut pedig azt hangsúlyozza, hogy a morális érdem az érdem egyik fajtája: az etikai „hibákat” tartalmazó művek egyértelműen *morális okokból* válnak érdemtelené az előírt befogadói reakció végrehajtására.²⁴ Röviden: az ellenoldal azt állítja, hogy a kérdéses tulajdonságok nem morális „hibákként”, hanem *valami másként* okoznak művészi kudarcot – Carroll és Gaut viszont ragaszkodik hozzá, hogy ezek a tulajdonságok

²² ANDERSON és DEAN, „Moderate Autonomism”, 156–157; Matthew KIERAN, „In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art”, *British Journal of Aesthetics* 41, 1. sz. (2001): 26–38, 26–27, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/41.1.26>.

²³ CARROLL, „Moderate Moralism”, 304; CARROLL, „Recent Approaches...”, 176; CARROLL, „Defending the Content Approach...”, 185–186, 187.

²⁴ GAUT, „The Ethical Criticism...”, 197. Hozzátehetnénk: Gaut elemzése szerint a fenti kontrafaktuális feltétel soha nem teljesülhet (nem üres módon), hiszen a befogadónak *mindig* jó oka van megtagadnia az immoralis szereputasításokat, s így a művek morális „hibái” mindig csökkentik a művek művészi értékét. (Egészen pontosan fogalmazva: Gaut elemzése üres módon teljesíti a kontrafaktuális feltételt, hiszen nem létezik olyan szituáció, amely igazzá tenné a kontrafaktuális kondicionális előtagját.) Tény és való, a radikális moralizmussal szemben nem érvelhetünk hatékonyan a kontrafaktuális feltételre hivatkozva. Ez azonban nem sokat változtat az összképen, az alapvető probléma ugyanis továbbra is fennáll: a művészi kudarcot a radikális moralista szerint is végső soron valamilyen nem morális tényező okozza, tudniillik az, hogy a mű érdemtelen az általa kiváltani szándékozott befogadói reakcióra – nem pedig *közvetlenül* az a tény, hogy morális „hibákat” tartalmaz. (És tegyük hozzá: ha Gaut elemzését mérsékelt moralista álláspontként értelmezzük, akkor a kontrafaktuális feltételre hivatkozó ellenvetés is áll; lásd a 21. jegyzetet.)

azért okozhatnak *valami másként* művészi kudarcot, mert morális „hibákról” van szó. A vita ugyanazon állítások ismételtetésébe fullad, valami itt nem stimmel.

Két dogma

Louise Hanson szerint a probléma azokban a filozófiai előfeltevésekben rejlik, amelyek a vita minden résztvevője hallgatólagosan elfogad. Az egyik ilyen előfeltevés a közvetettségi feltétel:²⁵

Közvetettségi feltétel

(K) A morális és a művészi érték kapcsolatának létezése mellett érvelő filozófusnak közvetett stratégiát kell alkalmaznia.

A feltétel azt mondja ki, hogy az interakcionista olyan érvet kell kidolgoznia, amely valamilyen közvetítő tulajdonságra hivatkozik a két érték között – azaz egy olyan tulajdonságra, amely *egyszerre* releváns a művészi érték szempontjából és érzékeny a mű morális karakterére. Az érvelési stratégia a következő:

1. Mutass rá egy *T* tulajdonságra, amelyről a vita összes résztvevője elfogadja, hogy releváns a művészi érték szempontjából (vagy legalábbis amelynek relevanciája mellett jó érv hozható fel).
2. Mutasd meg, hogy a műalkotás morális karaktere (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja, hogy a mű rendelkezik-e *T*-vel.
3. Vond le azt a következtetést, hogy a morális érték (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja a művészi értéket, mivel (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja *T*-t, és *T* befolyásolja a művészi értéket.²⁶

Mint láttuk, Carrollnál ez a *T* közvetítő tulajdonság a következő: a mű képes biztosítani a befogadói szereputasítások teljesülését (*the ability to secure audience uptake*). Gautnál pedig az, hogy a mű szereputasításai „kiérdemlik”, hogy a befogadó teljesítse őket (*meritedness of prescribed response*). Mindketten közvetett érvelési stratégiát alkalmaznak: első lépésben a műalkotások értékével kapcsolatos intuíciónkra apellálnak – ha egy mű nem éri el a célját, akkor *nyilvánvalóan* kudarcot vall –, s megállapítják, hogy ezek szerint van legalább egy tulajdonság, amely vitán felül a művészi érték mércéjéül szolgálhat. Majd pedig rámutatnak, hogy a művek morális tulajdonságai szisztematikus hatást gyakorolnak erre a tulajdonságra – s így közvetett módon a művek művészi értékére.

²⁵ HANSON, „Two Dogmas...”, 215–216.

²⁶ Uo., 212.

A másik előfeltevést Hanson *qua*-megszorításnak nevezi:²⁷

QUA-MEGSZORÍTÁS

(Q) A morális és a művészi érték kapcsolata mellett szóló érvnek nem csupán azt kell megmutatnia, hogy a morális tulajdonságok relevánsak a művészi tulajdonságok szempontjából, hanem azt is, hogy *mint morális tulajdonságok* (azaz morális tulajdonság mivoltukban) relevánsak.

Ezt a „dogmát” nem csupán az interakcionista kritikusai fogadják el, hanem (hallgatólagosan) maga Carroll és Gaut is érvényesnek tekinti. Hiszen mi más okból hangsúlyoznák újra és újra, hogy a befogadói ellenállást a művek morális „hibái” *mint (qua) morális „hibák”* váltják ki?

Igen ám, csak hogy a közvetettségi feltétel és a *qua*-megszorítás inkompatibilis egymással, következésképpen semmilyen interakcionista érv nem képes egyszerre eleget tenni mindkettőnek.²⁸ Nem lehet egyszerre azt állítani, hogy a morális „hibák” közvetett módon, tehát egy másik tulajdonság közbeiktatásával gyakorolnak hatást a művészi értékre, illetve hogy önmagukban, azaz morális „hiba” mivoltukban gyakorolnak hatást a művészi értékre. Ha így keretezzük a vitát, a morális és a művészi érték kapcsolata mellett érvelő filozófus szükségképpen hátrányban lesz a vitapartnerével szemben. És Hanson szerint ezt a hátrányt mindaddig nem is lesz képes leküzdeni, amíg meg nem szabadul vagy az egyik vagy a másik dogmától – vagy egyszerre mindkettőtől.

Hanson az első megoldást javasolja az interakcionista számára: el kell vetnie (K)-t. Közvetett stratégia helyett közvetlent kell követnie – megmutatva, hogy a művek morális tulajdonságai *bármiféle közvetítő tulajdonság nélkül is* hatást gyakorolhatnak a művek művészi értékére.²⁹ Hogyan kell elképzelnünk egy ilyen közvetlen érvelési stratégiát? Az interakcionista például a műalkotások kritikai értékelésének tényleges gyakorlatára hivatkozhat. A professzionális és a laikus értelmezők előszeretettel dicsérnek műveket azért, mert azok „együttérzéssel” vagy „mély empátiával” ábrázolják a fiktív karakterek sorsfordulatait, „megsemmisítő” (vagy „méltányos” stb.) „erkölcsi ítéletet mondanak” a társadalmi viszonyokról, „nehezen feloldható morális dilemmákat” mutatnak be – és gyakran bírálják őket a „kegyetlenségük” és „embertelenségük”, a „szemérmetlen kitérülkozásuk”, a „voyeurizmusuk” miatt, vagy azért, mert „romantizálják az erőszakot” és „kéjelegnek a szörnyűségeken”. (Utóbbi kapcsán lásd például a kortárs magyar kritikai diskurzusban az elmúlt évek során oly népszerűvé vált kifejezést: „nyomorporno”.) Hanson szerint ez a megoldás, tudniillik hogy filozófiai álláspontunk védelmében a művek értelmezésének és értékelésének hétközna-

²⁷ Uo., 216–217.

²⁸ Uo., 217–218.

²⁹ Uo., 218.

pi gyakorlatára hivatkozunk, a művészi érték és a *másféle* értékek (például: kognitív érték, eredetiség) interakciójáról szóló filozófiai viták során teljesen bevett érvelési stratégia. Miért ne nyúlhatna a moralista interakcionista ugyanehhez az eszközhöz?³⁰ Mi több, egyetlen érték biztosan létezik, amelyről szinte minden filozófus elfogadja, hogy közvetlenül releváns a művészi érték szempontjából: az esztétikai érték. Bármilyen tulajdonságot jelöljön is az „esztétikai érték” kifejezés (feltéve, hogy nem pusztán a „művészi érték” szinonimájaként használjuk), abban majd minden szerző egyetért, hogy ez a tulajdonság közvetlenül befolyásolja a műalkotások minőségét. Mi okunk lenne kizárni a lehetőséget, hogy a morális érték is épp ilyen legyen?³¹

Hanssonal szemben én nem látom ennyire rózsásnak a közvetlen érvelési stratégiát alkalmazó moralista interakcionizmus jövőjét. A mérsékelt moralizmus *normatív* elmélet; vagy legalábbis vannak normatív implikációi („a kompetens értelmezőnek a morális értéket figyelembe véve *kell* megállapítania a művek művészi értékét”). Egy normatív elméletet viszont nem lehet pusztán a tényleges gyakorlat tényeire hivatkozva alátámasztani. Elvégre az irodalomkritikusok *tévedhetnek* (olykor előfordul ilyesmi...); és minden további nélkül megtörténhet, hogy bizonyos értelmezői diskurzusok résztvevői teljes egészében tévúton járnak. Még ha megszívleljük is Hanson módszertani figyelmeztetését, miszerint csak akkor fogadjunk el erősen revizionista elemzést, ha ennek komoly elméleti haszna van,³² joggal kételkedhetünk benne, hogy ez az általános (filozófiai) metodológiai tézis a művészetfilozófia területén is alkalmazható lenne. A tényleges műértelmezői és -kritikai gyakorlatok olyannyira sokszínűek, annyira különböznek egymástól, hogy mindenre és mindenek az ellenkezőjére is találhatunk történetileg jól beágyazott példát – így erősen kétséges, hogy a művésziérték-tulajdonítás esetében tényleg lenne értelme valamilye „preteoretikus intuíciókról” beszélni. Röviden: a művészetfilozófiai elméletünk normatív következményeit még akkor sem igazolhatnánk *pusztán* a műértelmezési gyakorlat tényeire hivatkozva, ha ezek kellőképpen robusztusak lennének – ám még csak nem is azok. Hansonnak igaza van: ha ez az eljárás a moralista interakcionizmus esetében problémás, a *többi esetben is az*. Amennyiben a kognitív érték, az eredetiség vagy épp az esztétikai érték művészeti relevanciája mellett érvelünk, ugyanígy nem helyes *pusztán* a műértelmezők szóhasználatára vagy értékelési gyakorlatára hivatkozni, mint a morális érték esetében.

De tegyük félre ezt a nehéz, messzire vezető módszertani problémát! Tanulmányom utolsó fejezetében megmutatom: ha valaki szeretne kitartani a művészeti gyakorlatok autonómiájának normatív ideálja mellett, nyugodt szívvel elkötelezheti magát a mérsékelt interakcionizmus mellett – ám Hanson javaslatával szemben nem a (K), hanem a (Q) „dogmát” kell elvetnie.

³⁰ Uo., 212–213, 218, 220–221.

³¹ Uo., 219.

³² Uo., 220.

Művészeti autonómia

A művészeti autonómia gondolata normatív ideál, amelyet radikális és mérsékelt változatban is megfogalmazhatunk.³³ Az előbbi esetben azt állítjuk, hogy a művészeti gyakorlatoknak *teljes autonómiát* kell élvezniük az emberi tevékenységek körében; az utóbbi esetben pedig azt, hogy bár a művészeti gyakorlatok folytonosak más társadalmi gyakorlatokkal, e hálózaton belül *relatív autonómia* illet meg őket. A továbbiakban koncentráljunk a mérsékelt álláspontra!

Kézenfekvő döntés, hogy a relatív művészeti autonómia híve a művészet sajátos normáira hivatkozzon, ha szeretné világosan elmagyarázni, miben is áll az általa elfogadott normatív ideál lényege. Elég a következő gyenge tézis mellett elköteleznie magát: a műalkotások értelmezésének és értékelésének folyamatát *sajátos* normák irányítják, ami a művészetbefogadás gyakorlatát *részlegesen* megkülönbözteti minden másféle értelmezői és értékelési gyakorlattól. Másképpen fogalmazva: a műalkotás befogadását vezérlő interpretációs és értékelési normákat nem lehet *maradéktalanul* visszavezetni másféle gyakorlatok normáira.³⁴

Milyen művészetfilozófiai elméleteket kell preferálnia annak, aki elfogadja ezt a gyenge normatív elvet? Legyen szó bármelyik klasszikus művészetfilozófiai problémáról, csakis olyan elmélet jöhet számításba, amelyik képes megmagyarázni, hogyan érvényesülnek „külső” (például: morális) normák a művek interpretációs és értékelési gyakorlatában – *anélkül*, hogy a műbefogadás normáit e „külső” normákra redukálná. A mérsékelt autonomizmus nem felel meg ennek az elvárásnak, hiszen az elemzés abból indul ki, hogy a művek morális és művészi megítélése teljes egészében független egymástól. A mérsékelt moralizmus Hanson által propagált változata szintén nem felel meg a céljainknak. Ha a művek morális értéke *közvetlenül* meghatározza a művészi értéküket, és ugyanez áll a kognitív értékükre, esztétikai értékükre stb., akkor a műalkotások művészi értéke végső soron eltérő forrású értékek (megfelelően súlyozott) kombinációjaként áll elő. Következésképpen a műbefogadásnak *nincsenek* sajátos normái.

Ezért a művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának híve helyesen teszi, ha a mérsékelt moralista interakcionizmus mellett teszi le a garast. Ám nem fogadhatja meg Hanson javaslatát – hanem épp ellenkezőképpen kell eljárnia: a közvetettség dogmája helyett a *qua*-megszorítástól kell megszabadulnia. Hiszen (K) pontosan azt mondja ki, amire az autonómia képviselőjének szüksége van: a morális tulajdonságok csak *annyiban* relevánsak a művészi érték szempontjából, *amennyiben* hátráltatják vagy elősegítik a mű konstitutív művészi céljának megvalósulását. A mű morális (kognitív, esztétikai stb.) értéke csupán közvetve, a mű szándékolt hatásmechanizmusára gyakorolt hatásán keresztül befolyásolja a művészi értéket. Ebben a modell-

³³ Ezzel kapcsolatban lásd BÁRÁNY Tibor, „Az esztétikai normativitás három modellje”, *Magyar Filozófiai Szemle* 67, 3. sz. (2023): 96–113, 97–102.

³⁴ Uo., 98–99.

ben a közvetítő tulajdonság egyfajta szűrőként működik: részlegesen „beengedi” a morális (kognitív, esztétikai stb.) normákat a műértelmezés és -értékelés gyakorlatába – ám nem az összeset engedi be, és semmi esetre sem redukálja a művészi értéket a morális értékre.

Tanulság: a közvetett érvelési stratégiát alkalmazó mérsékelt moralista interakcionizmus tökéletes összhangban áll a művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának gondolatával. Ráadásul igencsak jól védhető álláspont. Empirikusan adekvát, hiszen olyan magyarázatot kínál a művészi értékre, amelyben központi szerepet játszik az a tény, hogy a narratív műalkotások hatásmechanizmusa erősen támaszkodik a befogadók morális érzelmeire és értékítéleteire. (Ezzel a ténnyel a mérsékelt autonomizmus nem igazán tud elszámolni. Egyebek közt ezért nem magától értetődő, hogy a relatív művészeti autonómia hívének az interakcióról szóló vitában a mérsékelt autonomizmus álláspontját kellene választania.) Továbbá az elmélet nagy hangsúlyt fektet a műalkotások egyediségére: azt állítja, hogy a műveket a *saját terminusaikban* kell értelmeznünk és értékelnünk. A morális tulajdonságok csakis akkor relevánsak a művészi érték szempontjából, ha azok a művészi projekt lényegéhez vagy konstitutív céljához kapcsolódnak. Végezetül az álláspont nem markánsan revizionista a ténylegesen létező művészeti gyakorlatokat illetően (megfelelve ezzel Hanson módszertani intésének): bizonyos esetekben *igenis* helyénvaló a morális szótár használata a művek értelmezése és értékelése során.

Egyetlen elvarratlan szál maradt: hősünknek, a művészet relatív autonómiájának normatív ideáljához ragaszkodó mérsékelt moralista interakcionista el kell magyaráznia, mit is jelent, hogy a művek morális értéke *meghatározza* a művészi értéküket. Hogyan lehetne pontosan megragadni, fogalmilag elemezni az értékek közti kapcsolatot?³⁵ Ám ennek a szálnak az elvarrása már egy másik tanulmány feladata lesz.

³⁵ Manapság élénk vita zajlik erről a problémáról az analitikus művészetfilozófiában. Lásd például Moonyoung SONG, „The Nature of the Interaction between Moral and Artistic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, 3. sz. (2018): 285–295, <https://doi.org/10.1111/jaac.12580>; Nils-Hennes STEAR, „Immoralism is Obviously True: Towards Progress on the Ethical Question”, *British Journal of Aesthetics* 62, 4. sz. (2022): 615–632, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac047>.

AZ ETIKA ABSZURDITÁSA ÉS AZ ABSZURD ETIKÁJA ESTERHÁZY PÉTER *SPIONNOVELLA* ÉS SPIRÓ GYÖRGY *SAJNÁLATOS ESEMÉNYEK* CÍMŰ MŰVÉBEN

SZABÓ GÁBOR

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
egyetemi docens

E-mail: szg393@gmail.com

ORCID 0000 0002 5205 9448

The Absurdity of Ethics and the Ethics of the Absurd in Esterházy Péter's *Spionnovella* and Spiró György's *Sajnálatos események*

This study explores how ethical narratives take shape through two significant works of modern Hungarian literature, both rooted in profound and haunting historical contexts. The selected texts—Esterházy's *Spionnovella* and Spiró's *Sajnálatos események* (*Unfortunate Events*)—converge around a key thematic axis: they both spotlight judicial procedures, such as trials, interrogations, and investigations, as mechanisms that record and codify ethical choices. Through these narrative frameworks, the works interrogate the power dynamics between authority and the individual, while probing the nature of ethical responsibility. Legal practice, depicted as a state-sanctioned model of societal ethical norms, becomes the central gravitational force within both texts. Yet, the narrative techniques employed also expose the fragility of this authority, unsettling its claims to legitimacy. It is this tension—between the power to judge and the ambiguity of justice—that prompts the reader to confront their own ethical stance in relation to the depicted world.

Keywords: irony, absurdity, crime, collective morality, indoctrination, responsibility

■ Etika és nyelv viszonya – ahogyan Žižek fogalmaz – ahhoz a kétarcú vázához hasonló, amelyet ha akarom, arcként, ha akarom, korsóként tudok látni. A kétarcúság eme analógiája magyarázza a narratíva etikájának inkább nyelvelméleti, tropológiai megközelítésű, s egyszersmind a narratívában tematizálódó, az etika tartalmi vonatkozásokat előtérbe helyező, inkább az „üzenet” megragadására törekvő vizsgálatának egyidejű lehetőségét a szövegekben. Ez utóbbi persze az olyan, alig titkoltan ideológikus művek esetében a legegyszerűbben kivitelezhető, amelyek valamely eszmei indoktrináció alig leplezett hordozói. Ám a befogadás etikai tranzakcióként történő erkölcsnemesítő gyakorlata természetesen ettől függetlenül is minden tartalmi elemzésből képes kilúgozni a maga erkölcsi tanulságát. Mindemellett az igazságokra vonatkozó meggyőződések az etikai kijelentésként is értelmezhető formaválasztást szintén erőteljesen befolyásolják: a forma minden esetben egy világnézet, s egy abban megmutatkozó etika metaforája is. A forma és a nyelvi alakzatok összjátékában etikai meggyőződések rögzülnek, adott esetben – amint ezt a következőkben bemutatásra kerülő két szövegben is látjuk majd – akár a tartalmi vonatkozásokat közvetítő „üzenet” imperatívuszának is ellentmondva. Egy narratíva tehát semmiképpen sem valamiféle statikus létezést rögzít, és nem megoldja, hanem strukturálja az etikai problémákat.

A közelmúlt magyar irodalmának két olyan alkotásán keresztül próbálom érzékelteni az etikum narrativizálásának poétikai lehetőségeit, amelyek ugyanazon megrázó és emlékezetes történelmi eseményekhez kötődnek. Egyik mű sem „üzen”, egyik sem deklarál etikai bizonyosságokat, sőt látszólag nem is foglalkoznak efféle kérdésekkel, ám mégis mind a kettő az adott társadalmi térben lehetséges cselekvési lehetőségek etikai alapozhatóságát teszi mérlegre eltérő poétikai eljárásokkal, ám hasonló kritikai erővel.

A két szöveg további fontos közös metszete, hogy mindegyikük az etikai döntéseket rögzítő és kanonizáló igazságszolgáltatási eljárások technikáit, vagyis a tárgyalást, a vallatást és a nyomozást állítja középpontjába. Ilyen módon a joggyakorlat mint a társadalmilag érvényes etika hatalmilag szentesített modellje válik a szövegek gravitációs bázisává, amelynek igazsága azonban a nyelv és a forma narratopoétikai eljárásai segítségével mindkét esetben meg is kérdőjeleződik, hogy a befogadót épp e kettősség, bizonytalanság készítse az ábrázolt világgal kapcsolatos állásfoglalásra.

Esterházy *Spionnovellája* 1977-ben jelent meg, s mint a címe is jelzi, az információszerzés, vizsgálódás, ezzel együtt pedig a jelentésadás hatalomtechnikai irányultságát, illetve a „valóság” nyelvpolitikai megalkotásának manővereit állítja középpontjába. Általános érvényű nyelv- és ideológiakritikai megfontolásokat hasznosítva pedig nemcsak az ötvenes évek, de a Kádár-kor történelmi élményközösségének borzongató tapasztalatát közvetíti.

A szöveg a nyelvileg manipulált hatalmi térben bizonytalanná váló „valóság” képlekeny státuszát érzékeltetve kérdez rá az etikai szereplehetőségek választhatóságára, a személyes és a kollektív erkölcs mibenlétére. A mű olyan parodisztikus beavatástörténetként formálódik, amely a hatalom működésének, valamint az egyén

és társadalmi rend egymásba tagozódó, egymást feltételező uralmi viszonyának felismeréséhez juttatja el hőst, s ezzel párhuzamosan a szöveg titkait fürkésző – e tekintetben szintén spionná váló – befogadót is.

A *Spionnovella* narrátora kezdő spicliként kerül az Ügyosztályra, ahol munkája koholt jelentések írására kötelezi. A „jelentés-adás” kifejezés lehetséges jelentéseivel eljátszva e tevékenység politikai és nyelvelméleti értelemben összefüggő mechanizmusként mutatkozik meg Esterházy szövegében, ráadásul a *Spionnovella* jelentésírója a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* pincéréhez hasonlóan egyfajta szerzői szerepként, jelesül a szolgáltató-szerző figurájaként is megjeleníti magát. A politikai tér nyelvi erőszakon nyugvó, az uralom és az alávetettség körkörös szerepköreit előhívó világának működését a szöveg így egyszersmind az olvasódó szöveg és annak befogadója közti függelmi viszony analógiájaként jeleníti meg; az olvasót így a novella világában ábrázolt hatalmi játékok szereplőjévé téve kínál számára lehetőséget saját pozíciójának kritikai távolságú értékelésére.

A mű számos részlete a *Filozófiai vizsgálódások* passzusainak pusztá illusztrációjaképpen olvasható, ám a használatfüggő jelentés wittgensteini koncepciója az egymást is megfigyelő megfigyelték paranoid közegében a maga karneváli abszurdításában itt szorongatóvá válik.

„– Hogy mi van a jelentésben, az másodlagos. A fontos a van. A van-ság. [...] És bízz a feletteseid olvasatában.”¹ – tanítja a Főnök egy ízben a Spiont. A pragmatikus jelentésfelfogás e definíciója a totális hatalomgyakorlás, az ideologikus valóságtermelés nyelvi gyakorlataként láttatja (jelenti) magát. A jel és jelentés viszonya a *Spionnovella* számos, ironikussá karikírozott nyomozati, megfigyelési és leleplezési epizódjában ugyanis visszájára fordul, hiszen nem a valóság termeli a jelentéseket, hanem fordítva, nem a bűnhöz kapcsolódik többé a büntetés, hanem az eleve eldöntött büntetéshez – a kész jelentéshez – igazodik a bűnjelek utólagosan elrendezett hálózata, azaz a valóságként megmutatkozó fikció. Így a történetekben ábrázolt minden egyes szereplőnek pragmatikai helye lesz a Hatalom rendjében. Pontosabban, a szerepkeretek, a kitöltésre váró énkoreográfiák és üres funkciók azok, amelyek szinte tetszőleges – hiszen a rendszer által identitásuktól már megfosztott – személyekkel tölthetők be a hatalmi gépezet aktuális jelentéstermelési szükségleteinek megfelelően. A megfigyelők és a megfigyelték nem egyszer egymást fedő világában² az „én” aktuálisan szükséges és lehetséges szerepvariációi határozódnak meg. Nincs „mesei” kilépés a hatalmi gépezet egyetlen valóságából, amint ezt a Főnök a kissé még naiv, s az általa gyanúsítván ítélt tündérleányt feljelenteni kívánó spion számára a következőképpen próbálja meg érthetővé tenni: „Barom. Öslény. Arca elsápadt, nagyon felizgatta magát. – A tündér a mi emberünk! Érti, a mienk!”³

¹ ESTERHÁZY Péter, „Spionnovella”, in ESTERHÁZY Péter, *Fancsikó és Pinta. Pápai vizeken ne kalózkodj!*, 253–298 (Budapest: Magvető Kiadó, 1981), 268–269.

² „Persze továbbra is lehallgattam. Igaz: ő is engem: most rendben.” (Uo., 279.)

³ Uo., 286.

A nyelv átveszi az irányítást a valóság felett, pontosabban, a realitás válik a hatalmi direktívák által engedelmesen formálódó, képlékeny anyaggá.⁴ A fundamentális kód eltűnésével, a jelek rendjének összezavarásával a mű világában a politikai racionalitás mint nyelvi racionalitás mutatja fel magát, ahol a „valóság” csupán szimulatív állapotban létezik. A hatalom ekképp ábrázolt terében a nyelv korántsem tekinthető semleges médiumnak, sokkal inkább a fenyegetés és a kisajátítás eszközének, amint ezt a jelentések „vanságáról”, és a felettesek olvasatába vetett bizalomról szóló, már idézett főnöki bölcsekedés⁵ vagy a jegyzőkönyvek textuális irányítása alá kerülő valóságtermelés folyamata példázza. Azzal, hogy Esterházy e nyelvi praxis működését jól felismerhetően a kelet-európai társadalmi térbe helyezi, a kontextusfüggő, pragmatikailag kisajátítható jelentésfelfogás egy olyan sajátos kontextusát mutatja be, amelyben e jelentéskonceptió etikai értelemben válik igazolhatatlanná. (Amivel voltaképpen Adornóhoz vagy Marcuséhoz hasonlóan, morális irányból vonja kérdőre a wittgensteini pragmatikát.)

A nyelv és a valóság szétartó szemiózisában konstituálódó keretezhetetlen „én” abszurd kapcsolata a kékülő tinóru szürreális, s egyértelműen a kelet-európai koncepció eljárásokat idéző perének jelenetében sűrűsödik a történet egészének emb-lémájává. S mint majd az 1979-es *Termelési regény*ből világossá válik, a kékülő tinóru elleni eljárás jegyzőkönyve valóban az Esterházy család egyik tagjának ötvenes évekbeli peranyagának átirata.⁶ A per okozati összefüggéseket nélkülöző nyelvi abszurditása a racionális értelemképzéssel szembeszegülve a jelölt helyett a fékevesztett, rögzíthetetlen jelöltöt állítja középpontba. S jóllehet a per tárgya a gomba bűnössége vagy ártatlansága közti döntés, azaz egy etikai választás meghozatala lenne, még az sem világos, tulajdonképpen mivel is vádolják, mihez *képest* lenne tehát ártatlanként vagy bűnősként megnevezhető a vádlott. A szövegben ábrázolódó hatalmi tér világában a „bűn” és az „ártatlanság” olyan lebegő jelek, amelyek egyikének sincs referenciája, hiszen a világ nem rendelkezik inherens morális kritériumokkal. Ezt az eldöntetlenséget jelzi a per zárata is, amelynek végén előbb a hivatalos felmentő ítéletet, ezt követően pedig a tinóru börtönből írt levelét olvashatjuk: etikai instanciák híján tehát a tinóru morális értelemben megnevezhetetlen marad, amiképpen

⁴ „Erről jut eszembe: azt a Mancikát elkaptuk. – Melyiket? Akiről múltkor, ebéd közben beszéltünk. – Főnök, légy szíves ne tégy lóvá. Azt az egész mancikás-sztorit ott rögtönöztük. – Meglehet. De elkaptuk.” (Uo., 274.)

⁵ A *Spionnovella* szellemes együttállásban mutatja nyelv és hatalom, illetőleg hatalom és szövegalkotás/értelmezés összefüggéseit. Nem kevésbé ironikus módon a szöveg eme saját magára is vonatkoztatható elméleti instrukciói a szerző (Spion) szövegjelentését a mindenkori befogadó (a Főnök) olvasatának fennhatósága alá rendeli, amely azonban – figyelmeztet minket, olvasókat a történet – kikerülhetetlenül preconceptív, kisajátító jellegű, és ilyenformán a hatalomgyakorlás ideologikus eszköze. Az értelmezői eljárások uralmi jellegének nietzschei alapvetése Esterházy prózavilágában sokféle összefüggésben és modalitásban megjelenő belátás.

⁶ ESTERHÁZY Péter, *Termelési regény* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 294–297.

a bűn és a bűntelenség kategóriái is definiálhatatlannak mutatkoznak az Esterházy által ábrázolt szövegvilágon belül.

A *Spionnovella* egy szövegközi utaláson keresztül az ötvenes évek ideológiai horizontján túlemelkedve, az egzisztencia általános érvényű gondjaként is érzékelteti a jelenlét etikájának szorongató kérdéskörét. A gomba ugyanis úgy akarja igazolni ártatlanságát, hogy a spion tanácsára feljeleníti magát: „Én majd feljelenetek, erre bíróság elé állítanak, az elítél, mi pedig előjövünk a farbával, és föllebbezünk.”⁷ A szituáció viszonylag egyértelműen A *per* első sorait idézi meg: „Valaki megrágalmazhatta Josef K.-t, mert noha semmi rosszat nem tett, egy reggel letartóztatták.”⁸ Nem pusztán az ötvenes évek szürreális világa mutatkozik kafkainak ebben az egymásba-játszásban, hanem a bűn és/vagy ártatlanság, igazság és/vagy hazugság közti választás egzisztenciális létfeladatának univerzális problémája íródik általa a szövegbe. A szöveg utolsó jelenete egy a nyelvjáték és a sakkjáték analógiáján nyugvó, ismét egy Wittgenstein-parabolaként értelmezhető sakkparti, melynek egy pillanatában a spion ugyan felemel egy bábut, ám nem hajlandó lépni vele. A tábla felett lebegtetett, függésben tartott sakkfigura egyszerre radikális nyelvi cselekvés (a sakk-/nyelvjáték szabályainak semmibe vétele) és morális tett (a hatalmi struktúra megkérdőjelezésének mozzanata). A (nyelv)játék megszakítása a Főnököt az egyre hevesebb „lépj!” felszólításokra készíti, ami saját hatalmi helyzetének, a „szabályok” megkérdőjelezését illető rettegése mellett az etikai állásfoglalás befogadó felé irányuló sürgető parancsát is jelzi. A nyelv felfüggesztéséből következő (el)hallgatás, a kompromittált nyelvi térből történő kilépés gesztusa ugyanakkor a kádári hatalomgyakorlással történő szembeszegülés egyik lehetséges magatartásmodelljét, illetve a csend poétikai erejéből is építkező művészi nyelvhasználat esélyeit is mérlegre teszi. A sorok közé rejtett jelentés nyelvi gyakorlata, azaz a nyugatos esztétikák, a klasszikus modernséghez ismét kapcsolódni igyekvő irodalom poétikai eljárásai a magyar irodalom szerves fejlődésének megszakadásából következő fáziskésés miatt tulajdonképpen „szerencsésen” estek egybe a Kádár-kor nyelvpolitikai elvárásaival. A hallgatást, a csend poétikáját, a nyelv elégtelenségét megfogalmazó, a lényegi jelentés kimondhatatlanságát, a wittgensteini hallgatásimperatívuszt közvetítő esztétista-modern narrációs eljárások még a nyolcvanas években is kompatibilisnek bizonyultak az ideológiai elhallgatás, a szavak, a sorok közt megbúvó politikai üzenet rejtett, csupán a „megmutatkozás”-t közvetítő elbeszélői technikáival. Ennek politikai értelemben vett haszontalansága, vagyis a hatalmi mechanizmus kisajátító, azaz kijátszhatatlan természetének felismerése jelenik meg a *Spionnovella* idézett mozzanatának záró konklúziójában, a Főnök innen nézvést meglehetősen fenyegető szavaiban: „»Az üres halmazra ugyanis majd minden állítás igaz.«”⁹

⁷ ESTERHÁZY, „Spionnovella”, 273.

⁸ FRANZ KAFKA, *A per*, ford. SZABÓ Ede (Budapest: Európa Könyviadó, 1968), 5.

⁹ Uo., 313.

Esterházy hatalmpolitikai kérdéseket nyelvkritikai kérdésekként megfogalmazó kelet-európai abszurdja Spiró György *Sajnálatos események* című művében mint az Esterházy-mű nem kevésbé abszurd történelmi valóságálapzata jelenik meg, amely tulajdonképpen egy morálfilozófiai kérdésre adott történelmi válaszként határozza meg és mutatja meg egy korszak etikáját.

Lehetséges-e – teszi fel ugyanis a kérdést *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című 1918-as írásában a *Bűn és bűnhődés* Razumihinjét idézve Lukács György – keresztülhazudni magunkat az igazságig? Bár e kérdésre Lukács e művében még tagadólagos választ ad,¹⁰ a pár hónappal később született *Taktika és etika*ban már – hasonló premisszákból kiindulva – éppen ellentétes következtetésre jut: erkölcsi értelemben is igazolhatónak tekinti a magasabb rendű eszmeiség érdekében elkövetett bűnt: „gyilkolni nem szabad, feltétlenül és megbocsáthatatlanul bűn, de elkerülhetetlenül szükséges; nem szabad megtenni, de meg kell tenni.”¹¹ Amellett, hogy Lukács maga is a *Sajnálatos események* egyik (mellék)szereplője, a mű tulajdonképpeni tárgya épp az általa megfogalmazott, az erkölcsi áldozat árán bűnben fogant „bolsevik etika”, vagyis az Eszméhez való töretlen ragaszkodás társadalomszervező hitvallása, melynek megítélését Spiró műve immár történelmi távlatból végezheti el.

A mű címe és műfajmegjelölése közti feszültség terében pedig mintha csak az imént emlegetett lukácsi „törés” nehezen magyarázható etikai hiátusára bukkannánk: a *Sajnálatos események* erre az üres térre vonatkozó kérdésként fogható fel.

A címben megjelenő szókapcsolat ugyanis a nyolcvanas évekre egyre slampo-sabbá váló Kádár-rendszer nyelvpolitikai engedménye volt, amely ’56 megnevezhetőségével kapcsolatban az addig hivatalos forgalomban lévő „ellenforradalom” kifejezés eufemisztikusabb változataként kínált nyelvi (és persze politikai) kompromisszumot az ország számára. A fogalom hazug és alattomos cinizmusában pontosan mutatkozik meg a korszak összekacsintásokon, képmutató elhallgatásokon nyugvó társadalomszerkezete, mentalitása és ezek etikai keretrendszere.

Ám míg a „sajnálatos események” eufémizmusa egy nyelvi értelemben is kompromittálódott társadalom erkölcsi deficitjére mutat rá, addig a tragédia műfajában elvileg valamiféle magasabb rendű etikumnak kellene felsejlenie. Ám ilyesmit itt hiába keresgélünk. Cím és műfajmegnevezés kettőse inkább az erkölcsnélküliség és az etikum, az eszköz és a cél, a megvalósítás és az Eszme, elmélet és gyakorlat ellentétpárjait közös térbe helyezve valódi tragédiaként az erkölcsi normák kiürülését, tehát az erkölcs hiányának tragikumát viszi színre. Spiró művében ugyanis nem lelteni nyomát a szereplők cselekedeteit irányító morális direktíváknak: épp e rémületes világhoz való befogadói viszony kialakítása a regény egyik etikai tétje.

¹⁰ LUKÁCS György, „A bolsevizmus, mint erkölcsi probléma”, in LUKÁCS György, *Forradalomban: Cikkek, tanulmányok 1918–1919*, szerk. MESTERHÁZI Miklós, 36–42 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 41.

¹¹ LUKÁCS György, „Taktika és etika”, in LUKÁCS, *Forradalomban*, 124–133, 132.

Szereplői szinte kivétel nélkül a történelemkönyvekből jól ismert figurák, a magyar és a szovjet politikai élet prominensei, közös kelet-európai sorsunk meghatározó alakjai, illetve az őket kiszolgáló névtelen vallatók, fogdmegek és egyéb politikai komisszárok: tulajdonképpen a *Spionnovella* abszurd karaktereinek történelmi mintái. A lineárisan előrehaladó történelmi dátumokhoz kapcsolódó események leg többje nem a szerzői fantázia terméke, hanem jegyzőkönyvek, visszaemlékezések, hangfelvételek és egyéb dokumentumok jobbra szöveghű megidézései.

A szigorú tagolás (amennyiben a két tragédiát és a beékelt közjátékot egyetlen történetfolyamként kezeljük) valamiféle rendezettségre látszik utalni. Ez azonban, sugallja másfelől a forma, koránt sincs így. A mű ugyanis hol sejtelmes homályban hagyja, hol pedig egyszerűen megszünteti az egyes jelenetek közti összefüggéseket.

Az események így egyre inkább megközelíthetetlenül idegen, egyszerre nevetséges és ijesztő optikában tárulnak fel: groteszk és véres, ámde az *Übű király* színes karneváljához képest fantáziátlanul mechanikussá kopott kelet-európai haláltáncgépezetét szürkülve. S bár a műnek nagyon sok szereplője van, hőse egy sincs, drámai karaktert pedig végképp nem állít színre. Spiró ábrázolásában Kádár nem drámai hős, az ő történelmi karrierje csupán esetlegességek, politikai szerencse és forgandó hatalmi viszonyok, nem pedig történelmi és személyes sorsszerűség következményeképp jelenik meg a műben. Cselekedetei nem mélyebben rejlő metafizikai instanciák közegében, hanem nyelvhasználatának változékony szófordulataiban nyerik el értelmüket az események folyamán: abban, ahogy például 1956 december 2-án „magyar forradalom”-ként említi, majd három héttel később „ellenforradalom”-nak nevezi a történeteket,¹² nem történelemfilozófiai nézeteinek változása, hanem az aktuális hatalompolitikai eseményekhez történő igazodási képessége, tágabb értelemben pedig a nyelv valóságteremtő ereje mutatkozik meg.

A művek tükrös szerkezete a szereplők hasonló tagolását ismétli. Aki az egyik jelenetben vallató, az egy későbbiben vallatottként tűnik fel (hasonló szcena a *Spionnovellában* is olvasható),¹³ a hősből hirtelen áruló lesz és fordítva, a koncepciók perek kiötlői pedig majd a hasonló perek következő áldozatai lesznek, hogy szerencsés túlélés esetén ismét eljárásokat indíthassanak mások ellen. A szereplők szinte meghitt, családias otthonossággal cserélgetik egymásra osztott szerepeiket, már-már intim közösségben járkálnak ki-be egymás börtönei közt, természetesnek tekintve e szerepcserék gépies mechanizmusát, és természetesnek e mechanizmus abszurditását is. A cselekvések etikai mozgatója épp ennek az abszurditásnak feltétlen elfogadása. A tükröződések, behelyettesíthetőségek gépezetében a személyek mellett természetesen a fogalmi nyelv elemei is jelentésnélkülivé, szabadon mozgathatóvá

¹² SPIRÓ György, *Sajnálatos események: Két tragédia közjátékkal Kádárról* (Budapest: Scholar Kiadó, 2020), 99, 111.

¹³ A spion, aki maga is többször áldozata lesz az Ügyosztály lelkes verőlegényei leszámolási akcióinak, egy ízben ezzel a felkiáltással próbálja elkerülni az ütlegetést: „Srácok, hát spicli lennék magam is!” (ESTERHÁZY, „Spionnovella”, 255.)

válnak, az „áldozat–bűnös”, „ártatlan–áruló”, „barát–ellenség” stb. kifejezések jelölt nélkül maradván üres, funkcionálisan betölthető jelekké alakulnak a nyelvi csereforgalomban – épp úgy, ahogyan ezt Esterházy *Spionnovellájában* a tinórutárgyalás során láthattuk. A drámai szintér szereplői pedig ezt a kétpólusú értékvilágot lefedő, „aszimmetrikus ellenfogalmak”-hoz találékony variabilitással kapcsolható, cserélgethető személyek menaszériájává silányulnak.

Mivel a párbeszéddek szinte egészét különböző dokumentumok alig stilizált szövegeiből állította össze Spiró, így a mű nyelvi megformáltságában, retorikai játékaiban legtöbbször nem is érhetőek tetten a szerzői világnézetet hordozó értékviszonyok. Ám a források, a nyersanyag formálása, a szerkezet párhuzamokat és szimmetriákat mutató elrendezése mégiscsak a szerzői jelenlét és látásmód lenyomata, hiszen az ábrázolt világ tagolásában az ő értékelő aktivitása mutatkozik meg. Ebben a formában Spiró egy önmagát rögeszmésen ismétlő, kényszeres önreprodukciójából kitörni képtelen társadalom képét rajzolja meg, amely önismétlésekbe fulladó tapasztalati tereibe süppedve alkalmatlan a maga teremtette zárt, kényszerítő nyelvi univerzumból való kilépésre.

A *Sajnálatos események* nyelvi hiperrealitása a fogalmi valóság elemeinek kinyújtásával, egyedüli fókuszba állításával annak brutalitását és kisszerűségét teszi kiemelt tárgyává. (Spiró elbeszélői technikájának ábrázolástechnikai értelemben is kézenfekvő képzőművészeti párhuzama a magyar hiperrealizmus kiemelkedő képviselőjének, Méhes Lászlónak a Kádár-rezsim lényegét érzékeltető *Langyos víz* című sorozata.)

A monokróm, szürke nyelvi anyag belső ritmusa nem csupán esztétizálja mondanivalóját, de kritikai distanciát is épít az ábrázolás és annak tárgya közé, s épp ez az üres tér lenne a morális állásfoglalásra készített befogadó számára felkínált hely. Esterházy és Spiró műve ugyanazon korszak társadalmi, ideológiai és etikai keretrendszerének személyes sorsokat erőszakosan befolyásoló működését jeleníti meg. Míg Esterházynál az ironikus hipertrófia és a kedélyes modalitás, Spirónál a dokumentatív redukció és az érzelemmentes fogalmazás nyelvi fogásai működnek olyan elidegenítő effektusokként, amelyek a befogadót a történelemhez, a léthez (saját történelméhez és saját létéhez) való egzisztenciális, morális viszonyainak, etikai alapvetéseinek átgondolására sarkallják.

A NYELVEN TÚLI SEGÉLYKÉRÉS

– Az anyai szerepkör változatai két kortárs olasz regényben –

KÉRY ANNA LILLA

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola
doktori hallgató

E-mail: kery.anna.lilla@hallgato.ppke.hu

ORCID 0009 0002 7880 6090

Caring as a Representation of Maternal Agency and Feminine Strength in Contemporary Italian Motherhood Novels

In my study I will show through illustrative excerpts from two contemporary Italian novels, Michela Murgia's *Accabadora* (2009) and Donatella Di Pietrantonio's *L'Arminuta* (2017), how the "maternal" activity of caring for others appears as the cornerstone of the protagonists' female identity, and how this caring activity can be understood as a source of female strength. My interpretative framework is based on the genre tradition of Italian mother-daughter novels, on the one hand, and on the ideas of Adriana Cavarero and Luisa Muraro on inclination and the symbolic mother, on the other. I also refer to some basic texts on the subject of mothering and the ethics of care, such as the relevant works by Adrienne Rich, Sara Ruddick and Carol Gilligan.

Keywords: motherhood, contemporary Italian literature, mother-daughter novels, female agency, ethics of care

■ A kortárs olasz irodalom megkerülhetetlen témája az anyaság. Az olyan, világirodalmi szinten is ismert, és magyarra is sokat fordított szerzők, mint Elena Ferrante, Donatella Di Pietrantonio, Michela Murgia, Giulia Caminito vagy Silvia Avallone női sorskérdéseket, női életutakat bemutató szövegeinek gyakran központi szereplője az anya, aki leggyakrabban az ellenpólus, a távolság, a hiány vagy a titok jelenését hordozza. A tisztán pozitív konnotáció ritka; anyának lenni és kapcsolódni az anyához egyaránt küzdelmesnek mutatkozik ezekben a regényekben. A kortárs olasz irodalom anyatémaköre ugyanakkor nem önmagában álló jelenség, felsejlik mögötte az egész 20. századi olasz nőirodalmat meghatározó társadalompolitikai és bölcséleti kontextus.¹ Ez utóbbiban meghatározó szerepet játszik az az olasz feminista áramlat,² amelyben kitüntetett témaként jelennek meg az anya-lánya viszonyrendszer szimbolikájának, nyelvhasználatának fontos kérdései. Úgy mint az anyai szerepkör dekonstruálása és annak cselekvő meghatározottsága,³ az Irigaray és Kristeva⁴ filozófiájából táplálkozó nyelvproblematika, a korporeálitás és az anyatest jelentősége, a női/anyai szimbolikus rend, s ehhez kapcsolódóan a női írás kérdései, illetve az anyai kapcsolaton keresztül a relacionalitás problémaköre, mely tág értelemben a nők közötti ideálisnak tartott kapcsolatrendszer is példázza.⁵

Az általam vizsgált regények további közös jegye, hogy az elbeszélést a lánygyermek nézőpontja uralja. Átvitt értelemben, Adriana Cavarero filozófus meglátásával élve: az e művekben szereplő kamasz lányoknak felnőtté válásuk során szembe kell nézniük az anyjukkal, még ha tekintetük nem is tud kapcsolódni hozzá.⁶ Tanulmányomban e tág irodalmi korpusz két kortárs fejlődésregényén keresztül fogom bemutatni, hogyan válik központi jelentőségűvé az anyaság tevékeny, kapcsolati és

¹ Például Elsa Morante, Mariateresa Di Lascia, Francesca Sanvitale, Carla Cerati, Dacia Maraini vagy épp Elena Stancanelli regényeiben.

² Az legismertebb képviselői között találhatjuk a *Libreria delle donne* nevű milánói, illetve a *Diotima* elnevezésű veronai filozófiai műhelyeket, kiemelten pedig Adriana Cavarero és Luisa Muraro kortárs filozófusokat.

³ Az anyaság konstruált, cselekvő jellegét érintő gazdag szakirodalmakból lásd Sara RUDDICK, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* (Boston: Beacon Press, 1995); Adrienne RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Women's Studies (New York, NY London: W.W. Norton & Company, 1995); Emily JEREMIAH, „Motherhood to Mothering and Beyond: Maternity in Recent Feminist Thought”, *Journal of the Association for Research on Mothering* 8 (2006): 21–33.

⁴ RADVÁNSZKY Anikó, „»Az anyai terület visszavétele«: Nőiség, jelölődés és tér összefüggései Julia Kristevánál”, *Helikon. „Inklínációk”: Kortárs női filozófia* 69, 2. sz. (2023): 314–329.

⁵ Patrizia SAMBUCCO, *Corpi e linguaggi: Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Soggetti rivelati 51 (Padova: Il poligrafo, 2014), 19–64.

⁶ Cavarerónál a tekintetek találkozása fontos pillanat: az individuum kapcsolódása a Másikhoz, annak vágya, hogy a Másik felismerje bennünk egyediségünket és sérülékenységünket, s hogy saját történetünk elbeszélhető és meghallgatható legyen. Adriana CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: Filosofia della narrazione* (Roma: Castelvecchi, 1997). Anya és lánya tekintetcseréjét Déméter és Koré történetében pedig biztonságos és termékeny női tér megszületéseként értelmezi. Adriana CAVARERO, *Nonostante Platone: Figure femminili nella filosofia antica* (Verona: Ombre Corte, 2014).

gondoskodó aspektusa a főszereplő lánygyermeknek felnövéstörténetében. Michela Murgia *Accabadora* (2009)⁷ és Donatella Di Pietrantonio *A visszaadott lány* (2017)⁸ című regényeiben közös, hogy a kamaszlány-hősök, Maria és „a visszaadott lány” nem saját anyjuk, hanem az őket helyettesítő gondoskodó női karakterek, úgynevezett *szimbolikus anyák* révén tapasztalják meg az anya-lánya kapcsolat kölcsönösségét, és teszik egyúttal belső értéké, hogy a legnehezebb, legszegényebb és legkiszolgáltatottabb helyzetekben a gondoskodás olyan erőforrás, mely nem csupán az identitás megerősödését szolgálhatja, de akár lázadás is lehet egy rideg hatalmi struktúrával szemben. Elemzésemben az olasz feminizmus anyasággal kapcsolatos két fontos elméleti fogalmára, a murarói *szimbolikus anya* és a cavarerói *inklináció* fogalmára is támaszkodni fogok.⁹ Figyelembe véve jelen tanulmány terjedelmi korlátait, mindkét regény esetében a történet tetőpontjának vizsgálatára szorítkozom.

Di Pietrantonio *A visszaadott lány* című regényének főszereplője a tizenhárom éves, meg nem nevezett elbeszélő egyik napról a másikra szembesül azzal, hogy az, akit kiskorától kezdve anyjának tekintett, valójában távoli rokona, aki csecsemőként vette őt magához. Ez a rokon, Adalgisa váratlanul visszaküldi a lányt vér szerinti, ám számára teljesen idegen családjához egy szegény abruzzói falvacskába. A történet folyamán az elbeszélő megpróbál alkalmazkodni új életéhez, és megbirkózni a kétszeres elhagyatás tapasztalatával. Ezt nehezíti, hogy az anyai döntések indoka mindkét alkalommal, a csecsemőkori és a kamaszkori családváltáskor is ismeretlen, a regény dinamikáját pedig elsősorban ezeknek a titkoknak a felfejtése adja. A választéskeresés folyamatában a főszereplő identitásválságán keresztül az őt körülvevő anyatípusok árnyalt bemutatása is megtörténik.

A történet alapkonfliktusa, az elhagyatás tapasztalata és ennek folytán az *anya* fogalmának elbizonytalanodása nem csupán a családon belüli örökbeadás helyi gyakorlatát idézi fel, de a 20. századi olasz feminizmus nyelv- és szimbólumrendszerét is. A nyolcvanas évek olasz differenciafeminizmusában meghatározó fordulat volt az anya alakjának újrafelfedezése a következő női generációk életében. Ahogy Adalgisa Giorgio, a téma szakavatott ismerője is megállapítja, a feminizmus második hulláma a hetvenes években épp a társadalom mélyen patriarchális jellege miatt váltott ki nagy hatást Olaszországban, és kérdőjelezte meg sikerrel a hagyományos női szerepeket. Ebben a folyamatban a nők, bár felismerték az anya fontosságát életükben, nem találtak benne pozitív azonosulási lehetőségekre. A nyolcvanas évek differenciafeminizmusának legnagyobb vállalása pedig épp ennek az elveszett kapcsolatnak a helyreállítása, az anyának tulajdonított negatív értékek pozitív különb-

⁷ Magyarul megjelent: Michela MURGIA, *Accabadora – A lélekanya*, ford. GÁCS Éva (Budapest: Magvető Kiadó, 2012).

⁸ Magyarul megjelent: Donatella DI PIETRANTONIO, *A visszaadott lány*, ford. TODERO Anna (Budapest: Park Könyvkiadó, 2021).

⁹ Adriana CAVARERO, *Inclinazioni: Critica della rettitudine* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2013); Luisa MURARO, *L'ordine simbolico della madre* (Roma: Editori riuniti, 2006).

ségekké alakítása volt.¹⁰ Ez a feladat nem csupán az olyan filozófiai műhelyek munkásságában érhető tetten, mint a veronai Diotima vagy épp a milánói Libreria delle donne, hanem a nyolcvanas évek regényirodalmának népszerű anya-lánya tematikáiban is.

Hogy ez a tematikus hagyomány mindmáig tetten érhető az olasz irodalomban, annak egyik legjobb példája éppen Di Pietrantonio életműve: a Campiello- és Strega-díjas szerző majd minden regényében kulcsszerepet kap az anya-lánya viszony identitásalkotó, s ugyanakkor fájdalmas tapasztalata. A *visszaadott lány*ban az anya elvesztése okozta identitásválság egyik hordozója a nyelv lesz, a főszereplő nyelvi válságában pedig egyszerre jelenik meg az önmeghatározás krízise, és a kapcsolódás, a családon belüli kommunikáció kudarca. Itt kiemelendő a jelentésvesztés és meghatározhatatlanság tapasztalata: a visszaadott lány új otthonában „elveszíti” tulajdonnevét, családja és a falu is csak „a visszaadotként” hivatkozik rá. A főhős-elbeszélő pedig nemcsak alkalmazza gúnynevét az elbeszélés során, de ez a gúnynév elfedi, titkosítja a saját tulajdonnevét is. Vér szerinti anyjára az elbeszélés folyamán elidegenítő, távolságtartó megnevezésekkel utal (pl. „az anya”, „a nő, aki megszült”).¹¹ Ez az asszony a sokgyerekes, a szegénység és tanulatlanság miatt a privát szférába száműzött, érzelmileg elérhetetlen anya archetípusaként szerepel a regényben. Gondoskodó tevékenysége a fizikális szükségletek szerény kielégítésére szorítkozik, a lány és az anya közti kommunikációt pedig a dialektus és az érzelmi kifejezőmódok szegénysége miatt az értetlenség és töredezettség jellemzi. Másik anyja, a tizenhárom éves koráig nevelőanyai szerepet betöltő rokon, Adalgisa, bár anyagilag gondoskodik róla, ugyancsak elérhetetlen: nem válaszol a lány leveleire és telefonhívásaira. Az elbeszélő nyelvi elszigeteltségében és fogalmi elbizonytalanodásában felismerhető az a folyamat, melyet Luisa Muraro filozófus az anyai szimbolikustól való elszakadásként ír le.

Az Irigaray filozófiájától erőteljesen inspirálódó, öt először olaszra fordító Luisa Muraro a *L'ordine simbolico della madre* (2006)¹² című kötetében mutatja be a lacani nyelvelméletből kiinduló gondolatait az anyai szimbolikusról és a szimbolikus anyáról a lánygyermek nézőpontján keresztül. Muraro alapvetése szerint a női helyfoglalás a szimbolikusban az anyai kapcsolat jelentőségének újrafelismerésén keresztül történik. Míg Lacannál a nyelv, jelentés és törvény a pszichoanalitikus fejlődés szimbolikus regiszterében mind az apai rendből, az „Atya nevéből” ered, az anyai

¹⁰ Adalgisa GIORGIO, „The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative by Women”, in *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, szerk. Giorgio ADALGISA (New York: Berghahn Books, 2002), 119–154, 120.

¹¹ Az anyától való elidegenedés nyelvi aspektusaival kapcsolatban lásd Karagoz következő tanulmányát a regényről: Claudia KARAGÓZ, „Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's *L'Arminuta*”, *Altrellettere* 9 (2020): 50–77, https://doi.org/10.5903/al_uzh-47.

¹² MURARO, *L'ordine simbolico della madre*.

kapcsolat egy nyelv előtti, képzetes egységként tűnik fel, melynek meghaladása szükségszerű. Muraro ezzel szemben amellett érvel, hogy a nyelv és azon keresztül a világ első közvetítője az anya, akinek a megértés és az énefejlődés folyamatában elvitathatatlan szerepe van. Különösen igaz ez a lánygyermek felnevelésére: hogy a nő megtalálhassa helyét a szimbolikus rendben, vissza kell térnie az anyai kapcsolat első tapasztalataihoz, s amennyiben ez a vér szerinti anya hiánya miatt nem lehetséges, akkor egy másik, tapasztalt női vezető és a vele való kapcsolat helyettesítheti ebben. Ezt a hiányt pótló női alakot nevezi Muraro szimbolikus anyának. Ez a viszony egyenlő és kölcsönös: a szimbolikus anyát minden lány vagy nő maga választja ki, ami a lány számára (a döntés jogán) az ágenssé válás első lépése, a szimbolikus anya pedig a lány által kap felhatalmazást és hatalmat a szimbolikus rend közvetítésében. Ez a kölcsönös (f)elismerésre építő kapcsolat visszaköszön Jessica Benjamin pszichoanalitikusnak az interszubjektív viszonyról szóló elméletében is.¹³

A *visszaadott lány*ban az anya fogalmának széttzilálódását, a nevelőanyától és az otthontól való váratlan elszakadást és a nyelvi elszigetelődés aspektusait úgy is értelmezhetjük, mint a főszereplő otthontalanságát, idegenségét az őt körülvevő világban. Ahogyan azt az elbeszélő megfogalmazza:

A tér legeldugottabb sarkából láttam, ahogy kigyúl a fény az ablakokban, és sürgő-forgó nőalakok jönnek-mennek az ablakok mögött. Az én szememben ők voltak a normális anyák, azok, akik megszülték a gyerekeiket, és megtartották őket. [...] Idővel a normalitásnak ezt a zavaros eszméjét is elvesztettem, és ma már tényleg nem tudom, mit jelent az, hogy anya.¹⁴

A visszatekintő elbeszélésben az utolsó tagmondat, „ma már tényleg nem tudom, mit jelent az, hogy anya” a véglegesség súlyát viseli: a visszaadott lány számára az anya fogalmának egysége és stabilitása elveszett.

Ezt a hirtelen támadt úrt végül a főszereplő tízéves kishúga, Adriana tölti ki. Adriana alakjában felismerhetjük a szimbolikus anyát: azt a női karaktert, aki a vér szerinti anya helyébe lépve a gondoskodás, odafordulás és törődés révén támogatja a főhőst, erőforrást és közvetítést jelent számára. Adriana – bár maga is gyermek – lesz az, aki az elérhetetlen anya helyébe lépve válaszol a család leggyengébbjeinek szükségleteire: a beszédképtelen, sérült kistestvér sírására és új közegében idegen nővére néma segélykérésére. A gondoskodás gyakorlati feladatain túl Adriana ereje abban nyilvánul meg, ahogyan felismeri az elesettség és a szükség jeleit, és készségesen válaszol rájuk. Ugyancsak ő lesz az, aki „odahajolva” nővérehez feloldja a testvért körülvevő nyelvi falakat. A család által beszélt dialektus érthetetlen nyelvé-

¹³ KENDE Anna, „Anyaság a pszichoanalízisben: Lehetséges következtetések a nő mint szubjektum szemszögéből”, *Thalassa* 16, 1. sz. (2005): 63–82, 78–81.

¹⁴ DI PIETRANTONIO, *A visszaadott lány*, 139–140.

ből fordít számára, és a családi hallgatást megtörve elárulja neki, hogy nevelőanyja azért küldte vissza hozzájuk, mert egy új kapcsolatból saját gyermeke született.

Adriana gondoskodása mint erőforrás és női ágencia az utolsó jelenetben válik egyértelművé. Ekkor egy vasárnapi ebédén a főszereplő végre találkozik nevelőanyja új családjával: élettársával és kisbabájával. A kedélyes étkezés azonban rövidesen dermesztő jelenetté válik: a csecsemő sírására reagálni kész anyát az élettársa, következetes nevelési elveikre hivatkozva, nem engedi a gyermek közelébe.

Akkor nem értettem, hogyan képes Adalgisa ellenállni ennek az üvöltésnek, vele együtt szenvedtem. De az élettársa odaszögezte a székhöz a tekintetével. Adriana felállt, ők talán észre sem vették. Biztosra vettem, hogy a fürdőszobába megy. Szinte bénultan ültem a helyemen, a bőgés betöltötte a házat és az agyamat. Talán csak percek teltek el, de úgy tűnt, ez a sírás, amely megváltoztatta az egész napot, örökké tart. Adalgisa hátradőlt a széken, a csillárt bámulta, amely nem égett. Az egyik szeme körül elmázolódott a festék. Guido a tányér aranyozott szélén húzkodta az ujját. Aztán láttam, hogy a hátam mögé pillant, és összerezzen. Megfordultam.

Adriana a karjában tartotta a kisfiút, aki kezdett megnyugodni. Könnyű mozdulatokkal ringatta, a gyerek arca még vörös volt és feldúlt, a haja izzadtan tapadt a homlokára.

– Hogy mersz hozzáérni a fiamhoz? – pattant fel az apa. A szék felborult. Guido zihált, egy kidagadó ér lüktetett a nyakán.

Adriana átnézett rajta. Óvatosan átadta a kicsit az anyjának.

– Beszorult a keze az ágy rácsai közé – mondta, és a kis csuklón lévő piros foltokra, a bőr jól látható duzzanatára mutatott. Hátrasimította a gyerek haját, és letörölte a könnyeit egy szalvétával, mielőtt visszaült volna mellém. Adalgisa egyenként végigpuszilta a fájós ujjacskákat.

A tenyeremmel megtapintottam a húgom kemény, megfeszülő lábszárát. Az imént nagyon erős volt, de most egész testében remegett.¹⁵

A jelenetben érdemes megfigyelni a bénultság–cselekvés, csönd–sírás, hallgatás–válasz fogalompárjait, mely jól érzékelteti az eseménysor felfokozottságát és drámaiságát. Az apa tekintetétől tehetetlenné dermedt Adalgisa ellentéte a cselekvésre kész Adriana. Míg Adalgisa, Guido és az elbeszélő válasza a gyereksírásra passzivitás és hallgatás, addig Adriana felkel a helyéről és válaszol a segélykérésre. Ugyancsak jelentésértékű, ahogyan Adalgisa testtartása megváltozik Guido tiltására: merevvé, s ugyanakkor erőtlenné válik,¹⁶ míg Adriana annak ellenére képes erőt és magabiztosságot mutatni, „könnyű mozdulatokkal ringatni” a kisbabát, hogy a teste és izmai megfeszülnek a félelemtől.

¹⁵ DI PIETRANTONIO, *A visszaadott lány*, 221–222.

¹⁶ Uo., 219–220.

Adalgisa görnyedt alakja és Adriana magabiztos válasza, a kisbaba ölbevételre, ringatásra, az apa „parancsának” semmibevételre új értelmet nyer Adriana Cavarero gondoskodásetikai megállapításainak tükrében. Cavarero már említett *Inclinazioni...*¹⁷ című munkájában filozófiai és képzőművészeti példák elemzésén keresztül érvel amellett, hogy a kapcsolatokban a másik felé odaforduló, a másik szükségét felismerő, odahajló, a relacionalitást választó emberkép természetesebbnek értékelhető, mint a magát autonómnak tekintő felegyenesedett ember „vertikalitása” és individualizmusa. Az odahajlás, elhajlás azonban magában hordozza a kibillenés veszélyét is. Cavarero Da Vinci *Szent Anna harmadmagával* című alkotásának elemzése során azt is példázza, hogyan valósulhat meg az anyai odahajlás folyamatában a test (s átvitt értelemben az individuum) harmonikussága és stabilitása.

A regény vizsgált jelenetében az „odahajlás” (esetünkben a gondoskodó válasz) szintén harmóniát és erőt közvetítő gesztus lesz. Míg Adalgisa korábban eleven alakja (akinek a megjelenéséhez rendre jó mód, nyugalom és magabiztosság társult) élettársa tiltására, a gondoskodás lehetőségétől elvágvá merev, majd erőtlen lesz, Adriana szedett-vedettnek leírt (zsíros hajú, sovány) gyermekalakja erősnek és rendezettnek tűnik fel. Így válik a kislány példájává annak a női tetterőnek, amely a gondoskodás révén szegül szembe a patriarchális fölény (az élettárs alakja) és az intézmény (az orvosi előírás, a napirend betartása) képviselte hatalomnak. S nem utolsósorban, így lesz a történet folyamán az anyai feladatokat magára vállaló Adriana „a visszaadott lány” mellett az anyaszereppel küzdő Adalgisa spontán szövet-sége is.

Bár más szimbolika mentén, de szintén az anyaság kapcsolati sokoldalúságát, cselekvő jellegét tematizálja Michela Murgia szárd író *Accabadora* című regénye. Az *Accabadora*-ban az informális örökbeadás szárd hagyományának, a „lélekgyermekségnek”¹⁸ bemutatásán túl, a lélekgyermek Maria Listru és örökbefogadó anyja, Bonaria Urrai kapcsolatának tükrében az életvégi eutanázia és gondoskodás morális aspektusai is fontos szerepet kapnak. A nevelőanya és nevelt gyermek kapcsolatát meghatározó titok itt nem az örökbeadás miertje lesz, hanem Bonaria foglalkozása, aki a kis szárd község, Soreni accabadorája. Az accabadora a szárd néphagyomány fontos alakja, egyszerre volt baba és a haldoklók szenvedését az aktív eutanázia révén megrövidítő úgynevezett „utolsó anya”. Az accabadorák „segítségnyújtása” egy olyan, meglehetősen elzárt, szegény, pásztorkodó társadalomban, amely Szardínia centrális területeire jellemző volt (még a 20. század első felében is), létfontosságú. A család, ha a haldokló elhúzódo szenvedéseit már nem tudta másként enyhíteni, elhívta az

¹⁷ CAVARERO, *Inclinazioni*. Lásd erről magyarul: SÁPY DÓRA, „Adriana Cavarero: Arendtől a poszturális etikáig”, *Helikon. „Inklinációk”: Kortárs női filozófia* 69, 2. sz. (2023): 204–216.

¹⁸ Luca PORRU, „I figli a cui viene chiesto di nascere: I »fillus de anima« tra pratica sociale, storia e letteratura”, *Nuova Rivista di Storia della Medicina* 2, 1. sz. (2021): 37–37, <https://doi.org/10.13135/2724-4954/5821>.

accabadorát, aki szigorú szertartásrend szerint (melynek meghatározott rituális és erkölcsi keretei voltak) vetett véget a haldokló szenvedésének.¹⁹

A főszereplő kamasz lány, Maria kisgyerekként kerül a gyermektelen Bonaria nénihez, akit annak ellenére fogad el teljes természetességgel saját „lélekanyjának” (a murarói kifejezéssel élve: *simbolikus anyjának*), hogy közben vér szerinti anyjával is tarthatja a kapcsolatot. Amikor azonban szembesül nevelőanyja eltitkolt szerepével, nemcsak anyjának, de saját szárd identitásának is megpróbál hátat fordítani azzal, hogy a tengeren átkelve Torinóba utazik. A szárd regényekben a tengeren való átkelés az identitás próbatétele is. Amikor Maria tudomást szerez arról, hogy nevelőanyja súlyos beteg, visszatér Sorenibe, és „lerója a lélekgyermek tartozását” azzal, hogy az idős accabadora gondozója lesz. A hónapokig tartó betegápolás során Maria lassan megérti nevelőanyja szerepkörének összetettségét. Bonaria néni az ő lélekanyja volt, de accabadoraként (utolsó anyaként) számtalan más ember megszületése és távozása körül kellett bábáskodnia. A szembesítés jelenetében, mikor fény derül az idős asszony eltitkolt foglalkozására, Bonaria így magyarázza születés és halál összefonódását az accabadora feladatkörében:

– Hallgass, hiszen fogalmad sincs, mit beszélsz! Talán egyedül vágtad el a köldökszínórodát? Talán nem mostak le és szoptattak meg? Talán nem mások kegyéből születtél meg, kétszer is, és nőttél fel, vagy netán te olyan ügyes vagy, hogy mindezt egyedül csináltad?

[...]

– Tehát mások döntöttek rólad, és később is, amikor majd szükség lesz rá, mások fognak dönteni. Nincs olyan élő ember, Maria, aki úgy érkezne el utolsó napjához, hogy ne lenne mindenhol egy anyja és egy apja, és ha valakinek, akkor neked ezt igazán tudnod kellene.²⁰

A regényben, ebben a részletben pedig különösen, megfigyelhető az anyaság jelentésváltozása, ahogyan a vérségi kötelék helyett a választás és döntés válik a fogalom sajátjává. Ezzel párhuzamosan az anyai gondoskodás kiterjesztett metaforaként a minden élethelyzetre alkalmazandó odafordulással azonosul, legyen arra szüksége csecsemőnek vagy haldoklónak. A jelenet végén Maria egyszerre ismeri el Bonariát valódi anyjának, és hárítja el a köztük lévő kapcsolat kölcsönösségét: „Az én számomra maga az első volt, mégis, ha megkérne, hogy segítsen meghalni, én biztos

¹⁹ Alessandra SANNA, „A proposito di Accabadora di Michela Murgia: Leggenda, mito, realtà e storia”, in *Mujeres y Márgenes, Márgenes y Mujeres*, szerk. Eva María Moreno LAGO (Sevilla: Benilde, 2017), 108–113, 108–109, https://www.academia.edu/37628101/Mujeres_y_m%C3%A1rgenes_m%C3%A1rgenes_y_mujeres.

²⁰ Michela MURGIA, *Accabadora – A lélekanya*, ford. GÁCS Éva (Budapest: Magvető Kiadó, 2012), 180–181.

nem lennék képes megölni magát csak azért, mert maga így akarja!”²¹ Bonaria és Maria kölcsönös elfogadása akkor válik kölcsönös elutasítássá, amikor Maria kijelenti, hogy amint lehet, elhagyja a szigetet:

- Ami a hálát illeti, természetesen, ami kötelességem, azt megteszem... – tette hozzá Maria szinte suttogva.
- Az öregasszony ránézett, majd csendesen így szólt:
- Semmi olyanra nincs szükségem, Maria Listru, amit te tehetnél értem.”²²

Mindezek ellenére, mikor Bonaria infarktust kap, Maria azonnal hazatér. Lélek-anya ápolása közben pedig egyértelművé válik, hogy fenti mondataik közül egyik sem igaz: van olyan, amit Maria tehet nevelőanyjáért, és amikor kell, képes lesz megtenni. Kettejük viszonyának intimitását és kölcsönösségét Maria újra megtapasztalja az öregasszony ápolása és elhúzódó agóniája során, s egyúttal közelebb kerül az accabadora szerepének mélyebb megértéséhez is. A regényben a betegápolás jeleneit ugyancsak a bénultság és a csönd határozza meg. Mivel Bonaria betegségének végső szakaszában már nem képes a beszédre, így Maria úgy próbál gondoskodni a nyelvétől megfosztott idős asszonyról, mint anya az újszülöttjéről: figyelmes szeretet és megérzések révén. Kapcsolatuk utolsó szakasza az anya-gyermek kötődés első, nyelven kívüli hónapjait idézi. Ez a nyelvtelen, ám intim kommunikáció és a megérzés vezetik el ahhoz a döntéshez is, hogy véget vessen anyja szenvedésének: „Vannak dolgok, amiket tud az ember és kész, s a bizonyíték ezt csupán megerősítheti; Maria Listrúnak egy intuíció határozott körvonalú árnyéka adott teljes bizonyosságot afelől, hogy anyja, Bonaria Urrai immár halott.”²³ Egy intuíció határozott körvonalú árnyéka (az eredetiben: „l'ombra netta di una intuizione”²⁴) olyan megérzés, bizonyosság, mely tények és érvek helyett két ember hangtalanul is érthető, szoros kapcsolatából táplálkozik. Míg *A visszaadott lány*ban a segítségnyújtás helyessége megkérdőjelezhetetlen, addig az *Accabadorában* az eutanázia egy jóval vitatottabb társadalmi téma, mely épp az anyai gondoskodás metaforikus kibontásán keresztül válik megközelíthetővé – ez utóbbi teszi véleményem szerint a Murgia-regényt ön-magában is jelentős vállalkossá.²⁵

²¹ Uo., 182.

²² Uo., 183.

²³ Uo., 250.

²⁴ Michela MURGIA, *Accabadora* (Einaudi, 2009), 161.

²⁵ A regény morális kérdésfeltevéséhez felidézhető Carol Gilligan pszichológus *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* című munkája, melyben megállapítja, hogy a nők döntéshozatalát erkölcsi fejlődésük csúcán a férfiakkal ellentétben nem az egyetemes erkölcs és a társadalmi szerződés, hanem sokkal inkább a másokhoz való viszony és a személyközi kapcsolatok motiválják. Döntéshozásuk tekintetében az igazságosság és a jog szempontján túl egy harmadik, a gondoskodás (*care*) szempontja is létezik. Az *Accabadorában* Bonaria Urrai kívülálló volt: a közösség által tisztelt és félt, a helyi plébános szemében azonban bűnös asszony. A regényben az accabadora

Az *Accabadora* és *A visszaadott lány* nem csupán témaválasztásukat tekintve hasonló szövegek, de amint látható, közös irodalmi hagyományból építkeznek egy olyan kidolgozott szimbolikán és irodalmi nyelvhasználaton keresztül, mely az olasz differenciafeminizmus legfontosabb megállapításait is magán viseli. Ezekben a regényekben az anya-lánya tematika nem csupán azt teszi láthatóvá, hogyan alakult át az anyaság társadalmi helyzetéről alkotott kép, és hogyan vált kulcsfontosságúvá az erről való gondolkodás az 1980-as évek női szerzői számára. A regényekben megjelenő kölcsönösség, a választott anyaság és lányság szimbolikája, illetve az anyai odafordulás sokrétű metaforája egy olyan, ideálisnak tartott női kapcsolatrendszer ír körül, amelyben a gondoskodás révén a hiányt, elveszettséget és identitásválságot is követheti megerősödés és önazonosság. A szövegekben a nyelvvesztés, nyelvi elszigetelődés, nyelvtelenség és közvetítés kérdései szorosan összefonódnak az anya-gyermek kapcsolat korai szakaszának tapasztalatával, illetve a murarói *anyai szimbolikus* kérdéskörével. A nővércapcsolat, a „lélekgyermekség”, s az ezekben a viszonyokban felismerhető *szimbolikus anyaság* olyan kötelékként jelenik meg a regényekben, melyben a szülőanyát a legváratlanabb helyről érkező szövetségesek pótolhatják (legyen szó egy gyermektelen, idős varrónőről vagy egy vézna kislányról), s mely kötelék kölcsönös erőforrásként szolgálhat mindkét fél számára. Hogy ezen az újraértett anya-gyermek kapcsolaton túl az „anyai” gondoskodó tevékenység cselekedete hogyan válik női tetterővé, azt Di Pietrantonio regényének kiemelt jele-nete érzékletesen ábrázolja, Cavarero megidézett inklinációelmélete pedig úgy vélem, egy új izgalmas olvasati lehetőséget kínál az értelmezéshez.

működésének erkölcsi megítélése nem eldöntött, működésében azonban tisztán felismerhető az odaforduló, válaszkész anya segítségnyújtása. Lásd Carol GILLIGAN, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993); Kovács Gusztáv, „Igazságos gondoskodás: A gondoskodásetika jelentőségéről a szociáletikában”, *Acta Sociologica* 5, 1. sz. (2020): <https://doi.org/10.15170/AS.2012.5.1.11>.

A FORDÍTÓ ÉS A FORDÍTÁS TEREI A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN 2.

– A bulvár fordításpoétikái* –

JÓZAN ILDIKÓ

ELTE Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
habilitált egyetemi docens

E-mail: jozan.ildiko@btk.elte.hu

ORCID 0000 0001 9374 6191

The Fields of Translation and Translators in the First Half of the 20th Century 2.

– The Translation Poetics of Popular Media –

The phenomenon and function of translation in the 19th and 20th centuries was not only a matter for the sciences, Hungarian literary history, and canonical literature, but also appeared in surprisingly rich and varied discourses in the columns of daily newspapers and periodicals. The paper explores texts of different genres, forms, registers, depths, and lengths (news, essays, columns, reviews, short stories, anecdotes, humour, advertisements, etc.) in the context of the first half of the 20th century, using two approaches. On the one hand, it tries to show how translation, going beyond its own strictly literary and linguistic poetics, became a means of representing cultural, social, and political situations and processes. On the other hand, it also traces the image that may have existed or developed about translators, as well as the channels, genres, themes, situations, and discourses through which the „news” about translators reached the public and what imaginary and reflective spaces it evoked.

Keywords: translation, translator, fields of translation, 20th century

* A tanulmány az ADVANCED 150848. számú, *Irodalom és fordítás a magyar kulturális örökségben* című projekt keretében készült, a Kulturális és Innovációs Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a Nemzeti Kutatási Kiválósági Program (ADVANCED_24) pályázati finanszírozásában. A tanulmány első részét (*A fordító a társadalom színpadán*) a lap előző számában közzétük – a szerk.

- A 20. század első felében sok lap – budapesti és vidéki, irodalmi és közéleti, esetenként még szakmai is – közöl fordításokat, s ezek mellett e lapokban sok, eltérő műfajú, formájú, regiszterű, mélységű és terjedelmű írás jelenik meg, amely valamilyen kontextusba, perspektívába állítja a fordítót, és/vagy utat nyit a fordításról való gondolkodásnak: hírek, esszék, tárcák, kritikák, novellák, anekdoták, viccek, hirdetések stb. Ezeknek egy része a fordítás működés módjában talál magyarázatot a hétköznapi élet valamely jelenségére, másik részük pedig közvetlen cselekvésre, a fordítás terébe való belépésre ösztönzi a közönséget, mert személyes viszonyt teremt vele, megszólalási, részvételi lehetőséget ad neki (szerkesztői levelesláda, rejtvények), könyv- vagy jegyvásárlásra buzdítja (hirdetések), az azonnali hatás eszközt használja (humor, vicc), vagy hétköznapi helyzetekben, az olvasóhoz hasonló magánemberként mutatja be a fordítót (pletykarovat, a hétköznapi élet hírei, tárcák stb.). Az olvasó mindezek révén tehát – ha csak időlegesen is, de – a maga világán, hétköznapi életterén belül tapasztalhatja meg a fordító helyzetét, feladatát, illetve ezeknek valamely aspektusát.

Tanulmányomban a fordító alakjának és a fordítás kérdésének reprezentációit az irodalom kanonikus tereinek mezsgyéjén, illetve azon kívül vizsgálom, és arra igyekszem rámutatni, hogy a fordítás jelensége és működés módja a 20. század első felében a saját szigorúan vett irodalmi-nyelvi poétikáján túlmutatva kulturális, társadalmi, politikai helyzetek, folyamatok (kritikus) megjelenítésére is alkalmassá vált. Ennek a példaként mutattam be tanulmányom első részében a „műfordító szabó” és a szerkesztői üzenetek esetét, de ezt fogják bizonyítani azok az írások is, melyekkel itt szeretnék foglalkozni, s amelyek a magánélet tereiben, illetve a szórakoztatás apróbb műfajainak közegeiben (anekdota, pletyka, vicc, rejtvény stb.) jelenítik meg a fordítást és a fordítót.

„A többszörösen elvált operettkomponista”

Stella Adorján 1935-ben a *Délibáb* hasábjain így kezdi „*Fordította:*” című írását:

A nagyérdemű közönség sokszor belepillanthatott a drámaírók kulisszatitkaiba. Tudják, hogyan dolgozik a világhírű szerző, hogyan viselkedik a próbán a történelmi drámák híres írója és kinek ír szerepet a többszörösen elvált operettkomponista. Újság hasábjain eddig még nem került szóba, hogyan készül a fordítás.¹

Az utolsó mondatban szereplő állítás határozottan túlzás, de az egész gondolat mégis nagyon jól jelzi, hogy melyik az a keret, amelyből hiányolja a fordító képét. A „híres írókban”, és „a többszörösen elvált operettkomponistában” az a közös, hogy

¹ STELLA Adorján, „»Fordította:«”, *Délibáb*, 1935. december 21., 12–13. Tanulmányomban a korabeli lapokból vett szövegrészeket modernizált helyesírással közlöm.

a magánéletük és a mesterségük „titkait” is a közönség elé viszik: a művészet és az alkotás „magas”, csak kevesek által bejárható „szférái” tehát az önmagát hétköznapi emberként is a nézők elé állító alkotó figuráján keresztül válnak otthonossá a közönség számára. Ha a szónak nem lenne ma pejoratív értelme, bizonyára a „bulvár” szó jelezhetné azt a terepet és jelenlétet, amelyet hiányol, kicsit talán alaptalanul (vagy a hatás kedvéért?), ugyanis a 20. század elő felében a fordítás és a fordító a népszerűbb, azaz az olvasók legszélesebb rétegeinek szórakoztatását célként kitűző sajtóban is kifejezetten sok írásban és több műfaj révén van jelen: a hírek és a viccek mellett reklámokban és rejtvényekben, interjúkban, portrékban, fényképeken, kritikákban, valamint tárcákban, esszéikben és novellákban, illetve anekdotára épülő írásokban.² Ezek mindegyike érdekes és külön vizsgálatot érdemelne, itt csak egy-egy példára szeretnék kitérni, amely a korábban írtakat is kiegészítve ad képet azokról a kulturális terekről, melyek a fordító figuráját megelevenítik.

„E sorok írója több mint száz színdarabot fordított budapesti színpadok részére, kissé tehát illetékesnek tartja magát ebben a kérdésben” – így hitelesíti saját elbeszélői pozícióját Stella Adorján az esszéjében (vagy tárcájában?), mely több szempontból rokon Rákosi Viktor *A Fauszt-fordító* című novellájával (vagy tárcájával?):³ a főhőse az elismerésre méltó, mégis kevésbé ismert fordító, és a szöveg az ironia eszköztára révén teremti meg hatását; mindkét írás a fordításnak olyan aspektusait jeleníti meg, melyek nemcsak a népszerű műfajok vonatkozásában adnak érvényes képet a fordítóról és a fordításról, hanem a kanonikus(abb) irodaloméban is. A bennük színre állított fordító a színre állítás pillanatában nem az elefántcsonttorony elérhetetlen figurája, hanem kilép onnan, egy ember lesz a sok közül, aki hétköznapi életet él, és hétköznapi problémákkal küzd, miközben „halhatatlanságra”, széles körű elismertségre számot tartó művek sikere fölött bábáskodik, sőt a fordítás (nyelváltás) révén a külföldi szerző helyett a szerzőjévé válik a szövegnek, műnek.

Stella Adorján a színházi komédiák fordítójának dilemmáit jeleníti meg, s az ironikus felhangot nemcsak a narrátor teremti meg az ellentmondások szarkasztikus kielevezésével, s nem is csak az általa elmesélt vicc és anekdota humora alapozza meg, hanem az ezeket megjelenítő, karikaturisztikus illusztrációk is, amelyeket a lap az írásba ékelve közöl. A fordítás „kulisszatitkainak” feltárásával olyan szempontokra szeretné felhívni a figyelmet, amelyek szerint nem közismertek. Ezek sorából elsőként azt említi, hogy a fordító is részt vesz a színházzal együtt a lefordítandó darab

² Tárcát az esszétől, novellát az anekdotától vagy az erre épülő elbeszéléstől sokszor csak vékony mezsgye választja el; e műfaj kérdéseivel itt most nem foglalkozom részletesebben. Megkülönböztetésüket azért tartom mégis érdekesnek, hogy jelezzék: a fordítást tematizáló írások között vannak olyanok, amelyek egy referencializálható eseményből vagy jelenségből kiindulva a fordítóról vagy a fordításról való gondolkodást a fikció útjaira terelik (mint például Rákosi Viktor *A Fauszt-fordító* című írása, mellyel tanulmányom első részében foglalkoztam), míg mások megmaradnak a referencialitás játékkerében (mint például Stella Adorján imént idézett írása).

³ Ezt részletesebben tanulmányom első részében vizsgáltam.

kiválasztásában. Ehhez rögtön hozzáteszi, hogy mivel „minden országban más az ízlés”, és „az angol vagy francia közönség máson érzékenyül el, mint a miénk, máson nevet és máson tapsol”, ezért kell „a fordítónak nemcsak visszaadni a darab eredeti szellemét, hanem egy kissé hozzásimítani a művet a magyar viszonyokhoz”.⁴ Közel száz év távlatából visszatekintve a honosításnak ez a gyakorlata legfeljebb nyílt titoknak látszik a színházi és zenés műfajok, illetve a humor fordításának vonatkozásában, ugyanis meglehetősen sokan írnak erről, de ugyanakkor az is kétségtelen, hogy az olvasóknak az eljárás közvetlenebb megtapasztalására (az eredetihez való hozzáférés és az összehasonlítás hiányában) alig-alig nyílik lehetősége.

A Stella által feltárt második titok az, hogy a fordító időnként téved, hibát követ el, mert „a fordítás nemcsak nehéz munka, hanem rendszerint sürgős” is, harmadikként pedig azt említi, hogy „a fordítás maga rendkívül rosszul jövedelmező foglalkozás”, s ez utóbbiban látja annak az okát, hogy „a magyar írók legnagyobb része nem tanulja meg a nyugati nyelveket, és ha megtanulja, nem vállal fordítást”.⁵ Ez utóbbi észrevételben látok némi túlzást, azt viszont mindenképpen érdemes hangsúlyozni, hogy itt is az a gondolat lappang, amit a korban többen is felvetnek: a fordító gazdasági-társadalmi helyzetének (is) meghatározó szerepe lehet abban, hogy a kulturális termelés melyik szférájában vállal fordítást. Két elnagyolt kép áll itt szemben egymással: azé a fordítóé, akinek számára a kanonikus irodalom fordítása öncélú tevékenység és művészi kiteljesedést jelent, valamint azé, aki a fizetéséért dolgozik (keményen), és a megrendelő igényeinek kiszolgálása során a „művészi” szempontokkal – ideértve az eredeti megválasztását is – kénytelen megalkudni. Közbevetőleg megjegyzem, hogy ezt az ellentétet a kor egyik olyan toposzának látom, amelyet az utókor a „műfordítás” egyik ismérveként hagyományozott tovább, s amelyet mindenképpen érdemes felülvizsgálni.

Visszatérve Stellára, negyedik titokként az egymondatos dicséret hagyományának tart tükröt, s ezzel tulajdonképpen a kritikáírók felületességét leplezi le:

Az anyagi hátrány mellett van egy kis előnye is a fordítói munkának: a kritikusok nem igen bántják a fordítót. Ha a darabot szidják is, mindig megjegyzik egy mellékmondatban, „a fordító jeles munkája sem tudta megmenteni az újdonságot”, ha pedig az új darab sikert arat, „ebben jelentős része van a kiváló fordítónak”.⁶

Összegezve a képet, amelyet Stella Adorján ad a fordítói feladat mögött álló emberről, vagyis azt, hogy mire mutat rá a „szegény fordító”⁷ ironikus, de együttérzést keltő bemutatásával, három olyan tényezőt (nehézséget) sorolhatunk fel, amely

⁴ STELLA, „»Fordította:«”, 12.

⁵ Uo., 12–13.

⁶ Uo., 13.

⁷ Uo., 12.

valószínűleg szinte bármely foglalkozás alapvető kihívása lehet: a határidőkényszer, a fizetés elégtelensége és az, hogy időnként hibáz, téved az ember. Emellett azonban, ha nem is helyezi látványosan a középpontba, de a kanonikus irodalomra való célzással egy negyedik itt említhető tényezőt is érzékeltet Stella írása: azt, hogy ennek a meglehetősen szimpatikus figurának a szakma bizonyos köreibbe nincs bejárása.

A fordítót magánemberi minőségében is megjelenítő írások a fordítást megélhető tapasztalatként, a fordítói helyzetet közvetlenül is hozzáférhető gyakorlatként állítják az olvasók elé. Ebben az értelemben képet adnak (a korabeli olvasónak és a mainak egyaránt) a társadalom, illetve a kultúra működésmódjáról, s emellett a mobilizációnak azzal a lehetőségével is kecsegtetik olvasóikat, amelyről a szerkesztői üzenetek is tanúskodtak.⁸ Bár a fordítói helyzetnek ezt az aspektusát is bemutató írások szinte kivétel nélkül a népszerűbb műfajokhoz kötődnek, mégsem mondanak ellent a kanonikus(abb) irodalom közegéből származóknak, sőt, éppen az az érdekes, hogy a bennük megfogalmazódó fordításpoétika hangsúlyai megegyeznek a kanonikus irodaloméval, amelyet a korabeli olvasók az iskolai oktatás vagy éppen az irodalmi lapok révén ismerhetnek. Stella írásánál még élesebben mutatja mindezt egy másik, időben korábbi példa, amely a fordítóról és a fordítás kulturális beágyazottságáról is sokkal többretegű képet ad.

Ezt az egy példát valójában két azonos című írás (*A fordító*) és két szerző állítja elénk: Heltai Jenő és Harsányi Zsolt ugyanis lényegében kabaréjelenetet rögtönözve vitték színre a fordítót 1922-ben a *Színházi Élet* két számában. Heltai írása a fordító önvallomása, ars poeticája, de egyben visszatekintés is korábbi munkáira, s kiindulópontját egy zenés darab éppen elkészült fordítása adja; Harsányié fordításkritika, e darab kritikája, mely Heltai két héttel korábbi esszéjére finom eszközökkel (címével, stílusával, felütésével) reflektál, s a konkrét műből kiindulva lényegében „lekottázza” a zenés fordítás kihívásait.⁹ Mindkét írás monológ, mely az olvasót megszólítva, a társalgás közvetlen stílusában mutatja be ugyanannak a témának két olvasatát. A fordításnak leglényegibb, „legsúlyosabb” kérdéseire világítanak rá, de eközben az önirónia és a könnyed hangnem révén súlytalanítják (szinte bagatelizálják) a gondolatokat. Heltai írásának központi gondolata, hogy a színdarabfordítás nehezebb dolog, mint aminek látszik, s legalább annyi (ha nem több) időt és odafigyelést igényel, mint a kanonikus szerzők fordítása, azonban ennek ellenére e munkákról gyorsabban megfeledeznek az utókor. Azt írja, hogy ha fordítóként „itt-ott” változtatott is a darabokon, vagy hozzátett valamit ezekhez, igyekezett „inkognitó” dolgozni, és „a szerző egyéni gondolkodásához, egyéni stílusához alkalmazkodni”, a dicsőséget a szerzőnek meghagyni.¹⁰ A konkrét darab vonatkozásában a fordítást sakkrejtvény megoldásához hasonlítja; nemcsak a dalok szövegét, hanem a prózai

⁸ A szerkesztői üzenetekkel tanulmányom első részében foglalkoztam.

⁹ HELTAI Jenő, „A fordító”, *Színházi Élet*, 1922. szeptember 10–16., 1–2; HARSÁNYI Zsolt, „A fordító”, *Színházi Élet*, 1922. október 1–7., 1–2.

¹⁰ Uo., 1.

részét is lefordíthatatlannak nevezi, s „csodálkozik rajta”, hogy mégis sikerült megcsinálni.

Egyedül azért volt célszerű itt az egyik lényegi elemétől, a humorától megfosztva bemutatni Heltai írását, mert így látszik legjobban, milyen szorosan kapcsolódnak gondolati sémái az irodalom kanonikusabb tereiben születő írásokéhoz. Heltai gondolatmenetének hátterében is jól kivehető az irodalmi kánon horizontja, egy ponton azonban alapvetően eltér az ezen belül megfogalmazódó fordításpoétikáktól, még hozzá abban, hogy nem rejtí véka alá, hogy a fordítás a mindennapi megélhetés eszköze, pénzkereső tevékenység:

Most, amikor a századik fordítás felé közeledem, egy kis fájdalommal állapítom meg, hogy körülbelül harminc esztendő munkájából vajmi kevés maradt meg az utókor számára. Ezzel a fáradsággal, lelkesedéssel, fejtöréssel bizony Shakespeare, Molière, Goethe, Aristophanes és Hauptmann is lefordíthattam volna, de szegény ember voltam és vagyok, azt kellett csinálnom, amiből a színházakkal együtt én is megéltem.¹¹

Harsányi Zsolt, amikor fordításkritikájában azt próbálja az olvasónak bemutatni, „milyen irgalmatlanul nehéz feladat volt”, amit Heltai elvégzett, és „megoldása milyen kacagó [sic!] és zseniális könnyedségű”, szintén a fordító alakját írja körül. Zenés és humoros darabról gondolkodik, így a perspektívája némiképp különbözik attól, amit kanonikus(abb) szerzők verseinek és műveinek, színdarabjainak fordítása szokott körvonalazni, ennek ellenére Harsányi lényegében ugyanazokat az elvárásokat sorolja fel és ezzel ugyanolyan igényességet vár el a fordítótól, mint amelyek az utóbbiak kapcsán szoktak megfogalmazódni:

Először tudni kell az eredeti nyelvet, [...] franciául gondolkozni kell tudni, benne élni a nyelv szellemében. [...] Ismerni kell a nyelv divatos szeszélyeit, szórendi furcsaságaiban rejlő lehelletszerű árnyalatait, meg kell tudni érezni, hogy Duru és Chivot urak verselése lényegesen más nyelvű francia vers, mint a Mallarmé vagy Régner nyelve [...]. Igen bizony: a jó fordítónak finomabbnak kell franciául tudni, mint egy műveletlen francia embernek [...].

Másodszor tudni kell magyarul. De úgy kell tudni magyarul, hogy a fordító tévedhetetlenül megtalálja az idegen darab külön hangjának, humora külön színének, egész ecsetkezelése külön lendületének pontosan megfelelő hasonmását. [...]

Harmadszor tudni kell verselni. A szó ezer és ezer furcsa összerakásából ki kell jönni a pontos versornak, amely zenében sokkal szigorúbb, mint a zenésítetlen versben, ki kell jönni a rímek csattanójának és ezer egyéb játéknak [...].

¹¹ Uo., 2.

Negyedszer tudni kell muzsikát. Nem Zeneakadémiát kell végezni, hanem a muzsikalitásnak azzal a vérben vibráló titokzatos érzékével kell születni, amely tanulhatatlan. [...] A francia nyelv jambikus nyelv, prozódiaja teljesen szabad, szavai átlagban rövidebbek a mieinknél, szótagjai a sok henye *e* következtében roppant ruganyosak. Ezzel szemben a magyar nyelv ennek pont az ellenkezője: trochaikus nyelv, prozódiaja szigorúan kötelező, szavai hosszúak, minden leírott betűje elsikkaszthatatlan.

Ötödször tudni kell énektechnikát [...].

Hatodszor tudni kell a színházi siker titkaihoz. [...] Pontosan meg kell tudni ítélni, milyen ötlet az, amin Budapesten nevetnek, és Párisban nem, és viszont. Hetedszer kitűnő színész-kritikusnak kell lenni [...].

Nyolcadszor önálló humoristának kell lenni, mert vannak fordíthatatlan szövecek, pesti ember számára érthetetlen párisi aktualitások, amiket ki kell hagyni.

Kilencedszer: mindez még semmi. [...] [T]ehetségesnek kell lenni.¹²

Az írás csattanója, vagyis a tizedik szabály természetesen az, hogy „Heltai Jenőnek kell lenni”, s ez a fordulat szintén nem idegen a kanonikusabb műfajok kontextusában született fordításkritikáktól sem, amelyek szívesen dicsérik a fordítót azzal, hogy nála jobban senki nem tudta volna lefordítani a művet.

A fordítót, akárcsak a művészet „magasabb szféráiban”, kanonikus(abb) rétegeiben dolgozót, itt is megkülönbözteti tehát valami a többi embertől, aki a szakmai meseterfogásokat, ha akarja, el tudja sajátítani: az érzék, vagy amit más szóval veleszületett tehetségnek, zsenialitásnak szoktak nevezni. Ez a kiválasztottság azonban itt, ha meg is kapja a neki járó főhajtást és elismerést, mégsem emeli ki a fordítót a hétköznapi élet közegeből, nem feledkezik meg magánemberi minőségéről. Az olvasó közvetlen megszólításának gesztusa, a személyes hang és az (ön)íronia, mely e két írást jellemzi, nem távolítja el őt a művészetnek abba a szférájába, ahova az olvasó sehogy sem (vagy csak nehezen) követheti. Megtartják magánembernek, aki nagyszerű iparos¹³ egy sokak által csodált és vágyott, de igazán jól csak kevesek által művelt szakmának.

Érdemes hozzátenni, hogy Heltai Jenőnek van olyan anekdotára épülő, valós történet benyomását keltő (természetesen humoros) írása is, amelyben a fordítót kifejezetten magánemberként állítja az olvasó elé. Bár a fordítás epizodikusabb részletét jeleníti meg ebben, akárcsak Rákosi Viktor fent említett novellája (*A Fauszt-fordító*), mégis elárul valamit a fordítóról, szerepéről, a róla kialakult ko-

¹² HARSÁNYI, „A fordító”, 1–2.

¹³ Szeretném kiemelni, hogy az „iparos” szónak itt semmiféle negatív értelme nincs. Közkeletű gondolat, hogy a fordítás egy szakma, az „iparos” pedig az az ember (mesterember), aki ezt a szakmát gyakorolja. Ebben az értelemben a „magas irodalom” közegeben tevékenykedő „műfordító” is közéjük tartozik.

rabeli képről, a társadalmi-szociológiai beágyazottságáról. A több formában megjelent és 1912-ben is többször, majd 1936-ban újra elmesélt történet négy általam ismert változata közül csak kettő köthető biztosan Heltai nevéhez, a másik kettő valószínűleg nem az ő tollából származik.¹⁴ Mind a négy a maga módján arról szól, hogy Heltai Molnár Ferenczel megbízást kap egy operett (Bruno Granichstäden: *Casimirs Himmelfahrt [Ábrahám a mennyországban]*) lefordítására, ő a verses, Molnár a prózai részét kell elkészítse. De már a megbízás módja sem szokványos: a fordítást megrendelő, ekkor még Temesváron dolgozó színházigazgató, Krecsányi Ignác ugyanis a visszautasítástól félve nem maga próbálja rávenni a két fordítót a feladat elvállalására, hanem a testvére közbenjárására bízta ezt, aki történetesen a budapesti detektívfőnök, Krecsányi Kálmán, s a nyomaték kedvéért beidézi a két fordítót a rendőrségre. Csakhogy Heltai – az aláírásával megjelent, öniróniával megírt változatok szerint – éppen pár nappal azelőtt kapja a sürgős megbízást, hogy régóta tervezett nyaralására indulna. Így bár magával viszi a munkát külföldi útjára, de szeretne megfélekedezni róla, s szórakozással töltené a nyaralás napjait. Nem teheti azonban ezt, mert a detektív a monacói, a francia és az olasz rendőrség közbenjárásával kinyomoztatja, hol jár Heltai, és pár naponta megsürgeti a fordítást, ami csak is ennek köszönhetően készül el időben.

A négy változatban közös anekdotikus mag mindössze annyi, hogy a detektívfőnök jár közben a fordítás érdekében, ettől eltekintve azonban az írások más és más célból viszik színre a történetet és magát a fordítást. Az irodalom kanonikusabb szféráival szemben, amelyek a fordítót leginkább a műért és a feladatért mindent megtevő, minden áldozatra képes alakként ábrázolják, Heltainál¹⁵ a fordító közel sem olyan hősies: bár végül meghozza az áldozatot, de vonakodva, kényszer hatására teszi ezt. Nála legfeljebb csak lappang a háttérben az a közkeletű gondolat, hogy a fordítás izgalom és motiváló, a művészetért és az alkotásért végzett nagyszerű feladat, az előtérben azt látjuk, hogy lehet teher is, más hasonlóan izgalmas (nem feltétlenül az irodalomhoz kötődő) elfoglaltságok rovására végzett munka. Ezen a tanulságon túl a történet eltérő változatai a fordításnak más és más aspektusát villantják fel. A *Színházi Hét* első írása arra utal, hogy a darab fordítója összetett feladatot kell megoldjon, és erre nem mindenki alkalmas („ezt a darabot nem szabad egyszerűen lefordítani, hanem át kell ültetni, lokalizálni kell”, és „az átültetőknek nem kisebb legényeknek kell lenniök, mint Heltai és Molnár”),¹⁶ az ugyanitt megjelent második írás a két fordító mentalitásának különbségét domborítja ki (Molnár már kész volt

¹⁴ [sz. n.], „Egy darabfordítás titka”, *Színházi Hét*, 1912. március 3–10., 32; [sz. n.], „Krecsányi Ignác márki képe”, *Színházi Hét*, 1912. április 21–28., 15. Heltai ez utóbbival lényegében egyidőben a *Pesti Hírlap* hasábjain tárja a „hiteles adatokat” az olvasók elé (ELTA, „Kis komédiák: Detektív história”, *Pesti Hírlap*, 1912. április 19., 11), majd a detektívfelügyelő halálát követő napokban tér vissza a történetre: HELTAI Jenő, „Napló: Krecsányi”, *Pesti Hírlap*, 1936. január 28., 7.

¹⁵ ELTA, „Kis komédiák”, 11; HELTAI, „Napló”, 7.

¹⁶ [sz. n.], „Egy darabfordítás titka”, 32.

a prózai résszel, mikor a nyaraló Heltait még a rendőrfőnöknek kellett szemmel tartania, hogy dolgozzon is, és elkészüljön a versek fordításával).¹⁷ Mind a két írás a színháznak és a darabnak szóló reklám: az előbbi az első híradás a darabról, mely a fordítókról szóló vicces anekdotával familiarizálja a magyar közönséggel a kevésbé ismert osztrák szerző új művét. A második nagyjából hat héttel később a színház nyári budai előadásaihoz kapcsolódó reklámkampány része, és a fordítás elkészülését jelenti be (még a színre állítás konkrét dátuma nélkül), avval az egyedi és különleges anekdotával próbálva a figyelmet megragadni, hogy a fordításhoz „már ami Heltai munkáját illeti”, „Európa detektívhalózata” asszisztált. Ha más lap hasábjain jelent is meg, de ebbe a sorozatba tartozik, azaz a reklámkampánynak is része Heltai első írása, mely az anekdotát (a detektívtörténetet) színezi tovább, s egy rövid megjegyzés erejéig utal a versfordító munkájának egyik részletkérdésére.¹⁸

Közbevetőleg érdemes megjegyezni, hogy a *Színházi Hét* anekdotáinak az 1910-es évek elején Heltai mint színházi fordító állandó szereplője volt; s e három írás egy-egy illeszkedik az olvasók szórakoztatását célzó érdekes történetek és a reklámfogások sorába is. Ez az összefonódás nem egyszeri, és nem csak Heltai személyéhez kötődik. Bár most részletesebben nem térek ki rá, de röviden szeretném itt is kiemelni, hogy nemcsak a fordítás popularizálható témája és a fordítónak a kanonikus térben megismert és magánemberi mivoltában is popularizált, az olvasó ismerősévé tett alakja vett részt a 20. század első felében a színház népszerűsítésében, hanem a színpad is a fordítóéban és a fordításéban: a színdarabok mellett ebben a szavalóesetek játszottak kiemelt szerepet, melyek elsősorban lírafordítások színre vitelének lehetőségét teremtették meg.

Visszatérve a detektívtörténethez, Heltai 1936-os változata az apropóját adó helyzethez igazodik: a pár nappal korábban elhunyt rendőrfőnökre emlékezik, az ő alakját helyezi a középpontba. A huszonöt évvel későbbi perspektíva ugyanakkor a fordításra nézve is új részleteket hoz elő: a korabeli színházi kontextusa, a gyakorlati aspektusai kapnak nagyobb hangsúlyt. Azt jelzi, hogy abban az időben ugyanolyan rosszul voltak fizetve a fordítók, mint az újramesélés jelenében, s a színházigazgató a bécsi operett „tisztességes” magyar fordítása érdekében „mozgósította” a detektív-főnököt, a cél bebiztosítására előre fizetett, és a határidő szűkösségét a feladat összetettsége is befolyásolta:

Négy hét. Nem nagy idő. A próza semmi. Egy hét alatt kényelmesen lefordítható. De a versek! Duettek, keringők, nagy finálék! Alaposan össze kell szednem magamat, abbagynom minden más munkámat.¹⁹

¹⁷ [sz. n.], „Krecsányi Ignác márkí képe”, 15.

¹⁸ „Becstelenség lenne itt ezen a gyönyörű helyen, nyomorult hotelszobában, rövid és hosszú szótákokat írni előttem ismeretlen hangjegyek fölé.” (ELTA, „Kis komédiák”, 11).

¹⁹ HELTAI, „Napló”, 7.

A fordítás poétikájához az adalékot itt az jelenti, hogy a történet – miközben a dektívönökre emlékezik – az igényes fordítói munka jelentőségéről is szól, ezt értéke-li fel a népszerűbb műfajok közegeiben, eközben pedig alátámasztja és a fordító mun-kakörülményeire vonatkozó motívumokkal kiegészíti mindazt, amit az olvasó a kanonikus(abb) műfajok vonatkozásában korábbról vagy máshonnan ismerhet, tudhat.

Ha összegzésként még visszatekintünk Stella Adorján, Heltai Jenő és Harsányi Zsolt, illetve a *Színházi Hét* példaként hozott írásaira, azt láthatjuk, hogy ezekben a fordító a társadalmi szintér aktív szereplője, a jelen csetlő-botló, hétköznapi, de egyszersmind nagyszerű, tehetséges, figyelmet és elismerést érdemlő, s főleg nélkülözhetetlen figurája. Nemcsak a kultúra szűkre fogott közegeiben látja, érzékeli őt az olvasó, s mozgása, jelenléte nem minden írásban rajzol összetett, árnyalatos képet a fordításról, magyar és más nyelvű művek, kultúrák viszonyáról. De *legalább* töredé-kesen vagy részletekben ezek az írások is felmutatnak valamit, ami e kérdésekről és/ vagy a fordító kulturális létmódjáról, szerepéről tanúskodik.

Ezeknek az írásoknak az érdekessége és nagyon fontos érdeme, hogy a fordításról szóló igényes diskurzus és az ehhez kapcsolódó műfajok kereteit szélesítik, s azt mutatják meg, hogy a fordító képét és a fordítás gondolati világát, metadiskurzusát nemcsak a tudományos irodalom, illetve az irodalmi és irodalomtudományos ká-nonba ezidáig befogadott műfajok és szerzők teremtik meg, hanem számos egyéb, jelenleg marginálisnak tekintett jelenség és műfaj. Az irodalmi fordítás (műfordítás) kanonikus diskurzusának elemeit – legalábbis a 20. század első felében – bizonyosan nem csak a ma is kanonikusnak számító terek jelenítették meg, hanem sok más re-gisztrű írás és kulturális fórum, jelenség közvetítette, s nehéz lenne cáfolni, hogy ezeknek is helye és szerepe van a magyar nyelvhez kötődő kulturális örökségben.

„Fordítónak nélkülözhetetlen”

Az előző fejezetben is olyan jelenségeket vizsgáltam, amelyeket a kanonikus szemléle-tű irodalomtudomány nem vett tekintetbe a fordítás és a fordító kulturális szerepének értékelésekor. Van két olyan, könnyen és joggal marginálisnak tekinthető műfaj, a vicc és a rejtvény, amelynek jelentősége első ránézésre csekélynek tűnik a fordításról és a fordítóról kialakult vagy kialakítható képek szempontjából, de mégsem az. Mind a két műfaj a szerző és a közönsége közös előismereteire alapoz, a fordítás/fordító szerepé-nek, helyének más-más aspektusát domborítja ki. A 20. század első felében mind a kettő bőséges példatárat ad a fordító és a fordítás kultúrtörténeti szerepének, a róluk élő képnek, illetve a fordítás lehangsúlyosabban felvetődő kérdéseinek felméréséhez.

A viccek a mindennapi élet egyszerű és sokak által észlelt jelenségeinek tartanak tükröt, s a humor gyakran a kritika eszköze. A fordítással kapcsolatos viccek viz-sgálata külön kutatást és tanulmányt igényelne, ezért itt csak röviden térek ki néhány olyan dologra, ami a fentiekhez szorosan kapcsolódik.

A rövid, pár mondatos viccek elsősorban a vicclapoknak (*Kakas Márton, Az Ojság, Borsszem Jankó*) és a színházi lapoknak (*Délibáb, Színházi Élet*) a rendszeres vendégei,

de máshol is felbukkannak. A viccen (vicceken) alapuló vagy viccet is magába foglaló (egy-két oldalas) írások sora hosszú, de a könnyedebb színházi műfajoknak (komédia, operett) köszönhetően a viccek, illetve a humor fordításáról szóló reflexiók is elég gyakoriak a 20. század első felében. A fordítás tágan értett kontextusából nagyon sokféle részletet emel ki és tesz humor forrásává a kor sajtója. Vicc kiindulópontja lehet egy tükörfordított szótól a félrefordításokon, rossz fordításokon át a fordítások mennyisége, a fordító alakja vagy a munkájának egy-egy aspektusa (például viszonya a megrendelővel, gyorsasága/lassúsága, vagy éppen gyenge vagy későn érkező fizetése). Sok az olyan vicc, amely a nyelvi fordítás gondolatához a fizikai mozgathatóság, száznolcvan fokos átfordítás gondolatát társítja. Nemcsak a szőnyeg vagy kabát visszajára fordításának a képzelete kötődik ehhez, vagy Harsányi, Kosztolányi és Karinthy óriási sikert arató palindromjátéka, az ótidrof/sátidrof,²⁰ hanem az újra és újra felmerülő gondolat is, hogy a rossz fordítás miatt az eredeti szerző megfordul a sírjában.²¹ Máskor a mű sikerének kulcsaként ábrázolják a viccek a fordítást, s emögött vagy az az elképzelés (észrevétel?) áll, hogy a fordító a rossz darabot „feljavítja”,²² vagy az, hogy a fordítottság (a fordításként való megjelenítés) mint a külföldi eredet jele magasabb presztízt ad a műnek. Ez utóbbi a kiindulópontja például Erdődy Mihály 1925 és 1933 között (legalább) ötször megjelent tréfájának, amely azt tanácsolja a magyar szerzőknek, hogy a darabjukat fordításban, külföldi sikerdarabnak álcázva juttassák el a színháznak, hogy esélye legyen színre kerülni,²³ de Heltai Jenő *Berlitz-School* című novellája is arról ta-

²⁰ „Az Ótidrof-kört megmagyarázza a neve. Csak fordítva kell olvasni. ÓTIDROF – FORDÍTÓ. Az új társaság célja a nyelvben felfedezni azokat az összefüggéseket, amelyek a szó elülről és hátulról való formája között jelentkeznek” – írta a *Színházi Élet* 1918. október 20–27-i száma, mely néhány példa bemutatása után rögtön felvettelt hirdetett az Ótidrof-körbe és annalesbe ([sz. n.], „Az ótidrof-kör [sic!]”, *Színházi Élet*, 1918. október 20–27., 35–36). Az következő számok hozzák is a beérkező sátidrofokat, először a színházi szakma képviselőitől (kottában és rajzban is), majd az olvasóktól, s a játék olyan nagy sikert arat, hogy előbb megszigorítják, majd az első decemberi számban le is zárják a tagfelvételt ([sz. n.], „Az ótidrof-felvételek bezárása”, *Színházi Élet*, 1918. december 1–8., 40). A játék maga nem volt új, a 19. századi magyar (és német) lapok is szívesen szórakoztatták vele az olvasóikat, s bár a Karinthyék által kitalált elnevezés visszatért 1918 után is elszórtan itt-ott, maga a palindromjáték csak egy rövid, de intenzív találkozás erejére kapcsolódik össze ilyen szorosán és látványosan a fordítás fogalmával és a fordító alakjával.

²¹ Ezt a poént feltűnően gyakran idézték Shakespeare nevével, mint például Karinthy Frigyes a *Műfordítók szindikátusa* című írásában vagy a *Borsszem Jankó* egy névtelenül közölt versikében: „Egy jeles magyar fordítóról / Jegyzem fel e remek hírt: / Húsz éve fordítja sikerrel / Sírjában Moliért, Seksziprt”. ([sz. n.], „Egy műfordító jubileumára”, *Borsszem Jankó*, 1925. november 1., 3).

²² Csak egy példát kiemelve: „*Magyar siker külföldön*. Mint értesülünk, egyik szerzőnk darabját különböző nyelvekre fordítva, külföldön is előadták. Idehaza is elő kellene adni fordítva. Úgy talán több értelme volna.” ([sz. n.], „Hiteles színházi hírek”, *Borsszem Jankó*, 1916. március 26., 2).

²³ DYMI, „Szerzők tanácsadója: Hogyan kell befutni?”, *Pesti Hírlap*, 1925. november 13., 2; E. M., „Szerzők tanácsadója”, *Tolnai Világlapja*, 1927. augusztus 31., 13; DYMI, „Hogyan kell befutni?”, *Déliab*, 1928. október 6., 34; DYMI, „Szerzők iskolája (Kezdők tanfolyama)”, *Pesti Hírlap*, 1931. március 4., 6; DYMI, „Szerzők iskolája (Kezdők tanfolyama)”, *Tolnai Világlapja*, 1933. október 18., 33.

núskodik – akárcsak a tanulmányom első részének bevezetőjében idézett Rákosi Viktor-írás (*A Fauszt-fordító*) –, hogy a fordító, illetve a fordítás presztízse olyan toposz, amely a társadalom legeltérőbb gazdasági és kulturális háttérű rétegeiben él és hat, és amelyre bizalmi viszonyt, tekintélyt vagy akár üzleti sikert is lehet alapozni.²⁴

Sok esetben a vicc ezeknél jóval összetettebb képet ad a fordítás korabeli összefüggésrendszeréről, tehát nem kizárólag a (mű)fordítás sajátos módszertani problémáiról és a nyelvi átváltás nehézségeiről szól, hanem a fordítás társadalmi-kulturális beágyazottságát, ennek a viszonyrendszernek a változását is láthatóvá teszi a történeti vizsgálat számára.

A század elején például még feltűnően sok a német–magyar kétnyelvű vicc, ami legtöbbször a tükörfordítás vagy a félrefordítás eszközére épít, vagy éppen egy-egy ilyen esetet figuráz ki az irodalom vagy a hétköznapi élet kínálatából merítve. Az 1910-es évek elejétől szorul szép apránként háttérbe, mígnem az 1920-as évektől majdnem teljesen eltűnik, s ebben a folyamatban bizonyára a társadalmi változások, a német nyelv státuszának és az olvasói kör szociográfiai összetételének az átalakulása játszik szerepet. De a viccek – az ellentmondásaikkal együtt – tükrözik azt a folyamatot is, ahogy a (közvetlen vagy közvetített) fordítás az idegen kultúrák egyre szélesebb köréhez teremt hozzáférést: „A praktikus ember olyan nyelvből, amelyet nem tud, csak színházi fordításokat vállal. Vagyis: aki nem tud arabusul, ne beszéljen arabusul, hanem fordítson arab színdarabokat” – mondja például Harsányi Zsolt 1917-ben,²⁵ „rendes úriember nem tud kínaiul, tehát angoltól fordítja” – írja Karinthy 1932-ben.²⁶

A „műfordítás” szó és fogalom sokszor az érthetővé tétel szinonimája, például akkor, amikor a fordítás egy gyenge eredetit tesz olvashatóvá/nézhetővé,²⁷ vagy amikor a vicc keretében – a honosítás/domesztikáció az olvasó számára ismerős gyakorlatát színre véve – a politikai kritika eszközévé válik:

Műfordítás

Parva sapientia regitur mundus.

Magyarán: Az országot a koalíciós kormány is elkormányozgatja.²⁸

²⁴ Heltai Jenő novellája (*Berlitz-School*) a század első felében többször is megjelent lapokban (*Új Idők*, 1906. augusztus 26., 538–539; *Új Idők*, 1921. november 1., 416–417; *Tolnai Világlapja*, 1923. november 28., 11–12), és Heltai két kötetében is helyet kapott (*Scherzo* [Budapest: Singer és Wolfner, 1911], 59–67; *Mese az ördögről: Harmincegy elbeszélés* [Budapest: Singer és Wolfner, 1922], 11–17), ami az alap gondolat élet- és hatóképességét bizonyítja.

²⁵ HARSÁNYI Zsolt, „Közmondások és azok magyarázata”, *Borsszem Jankó*, 1917. december 30., 10.

²⁶ KARINTHY Frigyes, „Kínai vers”, *Színház Élet*, 1932. július 3–9., 46.

²⁷ „Elhisszük, hogy nem fordította, de oly rettenetes magyarsággal van írva, hogy – le kellene fordítani” ([sz. n.], „A szerkesztő postája”, *Kakas Márton*, 1913. november 2., 12).

²⁸ *Borsszem Jankó*, 1909. május 30., 11. A latin mondás jelentése: '[túl] kevés bölcsesség kormányozza a világot'.

Annak vagyunk tehát itt tanúi, hogy a fordítás jelensége és működésmódja a saját szigorúan vett irodalmi-nyelvi poétikáján túlmutatva alkalmassá válik kulturális, társadalmi, politikai helyzetek, folyamatok (kritikus) megjelenítésére. Ezt mutatta a „műfordító szabó” esete is,²⁹ de erre lehet példa az a vicc is, amely 1920 őszén a Központi Sajtóvállalat és Kosztolányi Dezső³⁰ politikai szerepvállalását bírálja kifinomult humorral:

A Központi Sajtóvállalat állítólag a közeljövőben új fordításban, megfelelő magyarázatokkal kísérve, kiadja a destruktívoknak régi kedvelt regényét: *Dorian Gray arcképe*, melynek a híres fődestruktív: Wilde Oszkár a szerzője. A regényt Kosztolányi Dezső fordítja magyarra és látja el a szükséges magyarázatokkal. A könyv a jövő hó folyamán jelenik meg, és csak politikailag megbízható egyének által lesz megvásárolható. Címe magyar fordításban: *Grün Dóri pofája*.³¹

A viccek egyik oldalról tehát képet adnak a fordításról mint olyanról, s (másik oldalról) ez a kép olyan elemekre, mögöttes tudásra épít, amely ismerős az olvasónak, azaz része a fordítás benne élő képzetkörének. A rejtvények, játékok is ebből táplálkoznak, de annyiban különböznek a viccektől, hogy ezeknek a célja az, hogy az észlelt jelenséget egy sajátos szemszögből mutassák meg, míg az előbbieket a tárgyi, fogalmi tudást teszik próbára. A különféle rejtvények a játékos forma révén olyan ismeretek felidézésére ösztönzik tehát az olvasót, amelyet a műveltsége részének feltételeznek, vagy új ismereteket adnak olyan témakörökből, amelyről azt feltételezik, hogy sok olvasó számára lehet érdekes.

Fordítással kapcsolatos játékok, rejtvények korábban is voltak, de számuk 1925-től nőtt meg jelentősen, a keresztrejtvény megjelenésének köszönhetően.³² Keresztrejtvények nemcsak kulturális lapok hasábjain kaptak helyet, hanem jóval szélesebb körben, szűkebb vagy tágabb közönségnek szólókban, napilapokban és egyéb (szakmai és) tematikus lapokban is. A rejtvények, játékok egy másik fontos sajátosságuk miatt is érdekesek a fordítóról és a fordításról élő kép szempontjából: a feladványok készítői ugyanis rendkívül gyakran nem a lapok professzionális szerzői voltak, hanem olvasók, akiket nevükkel (és lakhelyükkel) vagy státuszukkal (például „olvasónktól”) is jelöltek, így tehát ezeknek révén – ha sajátos műfaji keretek közé szorítva is, akár csak a szerkesztői leveleknél, de – közvetlen képet kapunk arról, hogy melyek a fordításról, fordítókról kialakult kép legfontosabb elemei a közönség körében.

²⁹ Lásd a tanulmányom első részét.

³⁰ Kosztolányi „1919 őszén [...] egyrészt a radikális jobboldali *Új Nemzedék* munkatársa lett, másrészt szerepet vállalt a Magyar Írók Szövetségében, s utóbbi társaságnak nem titkolt célja volt a zsidó származású írók kizárása a magyar irodalomból”. (ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete* [Budapest: Osiris Kiadó, 2017], 103).

³¹ [sz. n.], „Borsszem Jankó a színházban”, *Borsszem Jankó*, 1920. szeptember 19., 7.

³² Az első keresztrejtvény Magyarországon 1925. január 22-én jelent meg.

Már a legelső keresztretjvtvények között is szerepeltek fordítással kapcsolatos kérdések; ekkor s később is gyakran volt feladat idegen szavak magyar megfelelőjét megtalálni (vagy fordítva), de szembetűnően sokszor rejtették közismert fordítások címét és a fordítók nevét, sőt, akár egy-egy fordítás részletét is a négyzetek. A rejtvtvények az egészen általános kérdésektől a fordítástörténeti ismereteken át az aktualitásokhoz, például egy könyv megjelenéséhez vagy egy színdarab bemutatójához kötődőig, többféle nézőpontból tettek láthatóvá fordítással kapcsolatos tényeket. Csak néhány példát idézve: „fordítónak nélkülözhetetlen”, „a Kalevala magyar fordítója”, „kiváló magyar költő, műfordító és regényíró”, a „*Cyrano de Bergerac* és a *Sasfók* fordítójának monogramja”, „magyar költő, aki művésziesen fordította le Goethének a *Ballade vom vertriebenen und Zurückkehrenden Grafen* c. költeményét”, „kedvelt magyar író, műfordítással, ifjúsági regények írásával is foglalkozik”, „francia orientalista a 17. században, az *Ezeregy éjszaka* meséinek első lefordítója”, „A ... vagy nem ... kérdése ez. (Arany eredetileg így fordította.)” stb.³³ – e meghatározások is jelzik, milyen tág körből válogattak az egyszavas választ elváró feladványok.

A rejtvtvényekből kibontakozó kép sokkal részletesebb elemzést is megérdemelne, amire most nem vállalkozom, de két hipotézis jellegű következtetést szeretnék itt is megfogalmazni, ami fordítástörténeti szempontból figyelemre méltó, és az előző fejezetekben felmerült kérdésekkel szorosan összefügg. Az egyik az, hogy Radó Antal neve feltűnően sokszor szerepel – leggyakrabban „ismert” vagy „kiváló” műfordítóként körülírva – a rejtvtvényekben, a másik pedig az, hogy a Biblia és az antik irodalmak fordításaira vonatkozó kérdések jelentős arányban vannak jelen azokban.³⁴ E két jelenség bizonyára az iskolai tananyaggal, a századfordulón és a rákövetkező évtizedekben a diákok kezébe került olvasmányokkal van összefüggésben.

Emellett még egy jelenség érdemel figyelmet. Ha arányaiban nem is kiemelten sokszor, de a játékok és a rejtvtvények időről időre az egyszavas tényszerű felidézésnél nagyobb teret adnak a fordítás jelenségének, s ilyenkor tükröt tartanak a róla kiala-

³³ A megfejtés és a közlés időpontja az idézés sorrendjében: „szótár” (*Tolnai Világlapja*, 1926. július 21., 50), „Vikár Béla” (*Magyarország*, 1926. december 4., 14; vö. *Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap*, 1937. január 31., 6), „Babits” (*Pesti Napló*, 1932. június 5., 46), „ÁE” [Ábrányi Emil] (*Képes Krónika*, 1928. február 19., 29, vö. *Pesti Hírlap*, 1928. január 8., 46), „Arany” (*Ifjú Erdély*, 1932. március 1., II), „Kosáryné Réz Lola” (*Magyar Lányok*, 1936. március 22., [oldalszám nélkül]), „Galland” (*Képes Vasárnap*, 1937. július 25., 33); „lét” (*8 Órai Újság*, 1931. június 14., 10).

³⁴ Például „elhunyt műfordítónk, klasszikus filozófus, az *Ilias* és *Odissea* fordítója” (Kempf [József]; *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1928. november 18., 22, vö. *Képes Krónika*, 1930. október 5., 30; *Budapesti Hírlap*, 1931. április 26., 30), „református püspök (1832–1915), a *Homeros Ilias*-a fordítójának monogramma” (BS [Baksay Sándor]; *Képes Krónika*, 1928. január 22., 31), „Alexandriai bibliafordítás” (Septuaginta; *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1936. október 18., 43), „egyházatyja, aki Damasus pápa megbízásából átjavította az *Italának* nevezett bibliafordítást és a *Vulgátát* készítette” (*Új Idők*, 1930. január 1., 29), de ugyanitt megfigyeltendő az a „Vergilius Aeneiséből eredő mondas” is, ami Berzsenyi így fordításában így hangzik: „Ez az égnek útja” („Sic itur ad astra”).

kult képnek. Például Földes Fülöp budapesti olvasó 1928-ban a *Színházi Élet*ben közöl egy feladványt, ahol szokás volt a rejtvényeket, játékokat a lap tematikájához igazítani. A matematikai feladvány annak a képnek az elemeire épül, amelyet a lap a színházi fordítókról rajzol (és amely *A Fauszt-fordító* című Rákosi-novellában láttottra is rimel): a fordítót egy társaságba helyezi, amely érdeklődik a munkája iránt, és a kérdésekre adott furfangos válaszából az derül ki, hogy tiszteletre méltó, gazdag fordítói életművel rendelkezik, amit tovább is fog még gazdagítani.³⁵ Tíz évvel később ugyanebben a lapban egy másik olvasó keresztrejtvénye egy 19. századi fordítót idéző anekdotát vesz alapul ahhoz, hogy a fősorokban egy fordítási feladat megfejtését rejtse el, ami végső soron a verses formájú szövegek formai és tartalmi hűségének kérdését idézi föl.³⁶ Más lapok keresztrejtvényeiben a fősorok időnként külföldi szerzők verseinek magyar fordítására vezetnek rá, például a *Pesti Napló* Byron *Don Juan*jának Ábrányi Emil készítette fordításából idéz részletet, a *Brassói Lapok* Gabriele D'Annunzio halála után két héttel hoz egy róla megemlékező rejtvényt és benne „két szép sort” tőle, a *Rakéta* („humor és rejtvény magazin”) pedig Paul Géraldy nagyon népszerű, *Te meg én (Toi et moi)* című kötetének szentel egy rejtvényt, melyben a kötet mottójának két sorát és a fordító nevét (Kosztolányi Dezső) is ki kell találni.³⁷

Van olyan eset is, amikor érzésem szerint a rejtvény túlmutat a játék és a szóra-koztatás keretein, és aktuális eseményekre reflektál a maga eszközeivel. Az 1938-ban betiltott *Színházi Élet* helyébe lépett folyóirat, a *Színházi Magazin* 1939. november 25-én François Villon versének szentel egy keresztrejtvényt, amely névtelenül jelenik meg (a készítője feltételezésem szerint Grätzer József lehetett).³⁸ Az *Epitáfiumot*,

³⁵ „Egyik kitűnő fordítónktól társaságban megkérdezték, hogy hány éves, és hány színdarabot ültetett át eddig magyarra. Az illető ravaszul így válaszolt: Két színdarab híján kétszer annyi színdarabot ültettem át eddig magyarra, mint ahány éves jelenleg vagyok. Ha a jó Isten még 15 évig engedi, hogy dolgozzam, és én még 32 színdarabot fogok lefordíthatni, akkor éppen kétszer annyi fordítást végezek, mint ahány éves leszek 15 év múlva. Kérdés, hogy hány éves jelenleg az illető és hány színdarabot fordított le eddig magyarra.” (FÖLDES FÜLÖP, „Ravasz válasz”, *Színházi Élet*, 1928. szeptember 16–22., 172).

³⁶ „Sok-sok évvel ezelőtt Gyöngyösön, szüretkor, vig társaság itta hegylevét. [sic!] A társaság egyik tagja azt vitatta, hogy ezt a német mondókát: *Wein auf Bier, das rat' ich dir; Bier auf Wein, das lass' sein!* nem lehet ilyen talpraesetten magyarra fordítani. – De igenis lehet – ellenkezett a társaság egyik tagja, Sárossy Gyula, a jeles költő, és már deklamálta is saját villámgyors műfordítását.” (BOKORI LAJOS, „Borközi”, *Színházi Élet*, 1938. április 2., 126).

³⁷ S. Z., „Keresztrejtvény”, *Pesti Napló*, 1927. július 10., 68; BÉCSY MIKLÓS, „Gabriele D'Annunzio, 1864–1938”, *Brassói Lapok*, 1938. március 13., 18; BÁLINT KÁROLY, „Paul Géraldy: *Te meg én (Toi et moi)*”, *Rakéta*, 1937. június 1., 7. Érdemes megjegyezni, hogy a *Brassói Lapok*ban idézett verset valószínűleg tévesen tulajdonították az olasz költőnek, és valójában Telekes Béla műve lehet, amelyben D'Annunzio hatása is felfedezhető.

³⁸ [sz. n.], „François Villon: Epitáfium, melyet akkor írt, midőn ő és cimborái fölakasztásukat várták”, *Színházi Magazin*, 1939. november 25., 62–63.

melyet Villon „akkor írt, midőn ő és cimborái fölakasztatásukat várták”, Tóth Árpád fordításában idézteti föl az olvasókkal a lap:

Társak, kik még világtok élitek,
Legyen mihozzánk szívetek szelíd,
Az Úr is majd enyhén ítéli meg,
Ki bús fejünkhöz szánva közelít.

A választás több okból feltűnő. Egyrészt azért, mert Tóth után, aki előbb 1919-ben a *Nyugat*-ban, majd 1923-ban az *Örök virágok* kötetében közölte a verset,³⁹ lefordította és közölte még József Attila (1929, 1931)⁴⁰ és Szabó Lőrinc (1931) is.⁴¹ De 1939 előtt *Az akasztófavirágok balladája* címmel kétszer megjelent a Faludy György „átköltötte” változatban is (1935, 1937),⁴² s a Faludy-átköltések körüli kultusz és vita, ami az ő Villon-verseinek még több figyelmet generált, már útjára indult. A rejtvény szerzője e fordítások mindegyikét ismerhette, mert nemcsak Faludy, hanem Szabó Lőrinc és József Attila kötete is jelentős figyelmet kapott a megjelenésekor, a kereszt-rejtvényben mégis a legkorábbi fordításhoz nyúlt vissza.

Tóth Árpád az *Epitáfiumot* és a vele együtt közölt másik Villon-verset (*Ballada, melyet Villon készített, anyja kérésére, hogy imádhathná a szent Szűzet*) 1918 végén fordíthatta, akkor, amikor a sajtó az őszirózsás forradalom, a háborút lezáró fegyverszüneti egyezmény és a versailles-i békekonferencia előkészületeinek kérdéseivel volt tele. A maga korában, különösen a *Nyugat* hasábjain, mely a két fordítást is tartalmazó február elsejei számban hosszú tanulmányt szentel a békekonferenciának,⁴³ a két vers azt a szorongatottságot, fenyegetettséget idézhette fel az olvasókban, amely a politikai események hatására mindennapos tapasztalatuk volt, s melyből itt az ország sorsa iránti aggodalom körvonalazódik legjobban. Az „anyja kérésére” írott balladában a refrén („Oh, élve s halva, ez az én hitem!”) és a vers alaphelyzete vihet-e közel e kontextushoz a korabeli olvasót, aki a Szűz Máriához intézett imából Magyarország védőszentjének megszólítását, segítségül hívását is kiolvashatta, az *Epitáfium* esetében pedig a teljes vers alkalmas lehetett arra, hogy intenzív hatást

³⁹ *Nyugat*, 1919. február 1., 173–175; Tóth Árpád, *Örök virágok* (Budapest: Genius, [1923]), 9–12.

⁴⁰ VILLON, „Nyugasztaló ballada formájában, melyet Villon szerzett önmagáért és cimboráiért, várván, hogy velük fölakasszák”, ford. JÓZSEF Attila, *A Toll*, 1929. szeptember 1., 15; JÓZSEF Attila, *Döntsöd a tőkét, ne siránkozz: Versek* (Budapest: Juhász Árpád Könyvnyomdája, 1931).

⁴¹ *A szegény Villon tíz balladája és A szép fegyverkovácsné panasza*, ford. SZABÓ Lőrinc (Budapest: Bisztrai Farkas Ferencz, 1931).

⁴² François VILLON, „Az akasztófavirágok balladája”, átköltötte FALUDY György, *Magyar Hírlap (Vasárnap)*, 1935. február 24., 26; François VILLON, *Balladái*, FALUDY György átköltésében (Budapest: Officina Kiadó, 1937), 53–57. (N.B. Faludy maga hívta fel a figyelmet arra a lapokban és a kötetében is, hogy a Villon-versek szabad fordítások, „átköltések”.)

⁴³ BOROSS László, „A versaillesi konferencia előkészületei”, *Nyugat*, 1919. február 1., 195–208.

keltve idézze fel ezt érzést.⁴⁴ Erős a gyanúm, hogy ez az érzés és hangulat elevenedett fel a rejtvény készítőjében, amikor 1939 késő őszen (novemberében), a második világháború kitörése okozta sokk hatására a négy sornyi szakaszt éppen Tóth Árpád fordításában idéztette fel az olvasókkal. 1919-ben a fordításvers, 1939-ben pedig a fordításvers és a rejtvény úgy lett egy potenciális politikai olvasat eszköze, hogy ennek a szándékoltóságát a fordítói pozíció mint a direkt megszólalás elkerülésére vagy a szerzői hang eltompítására lehetőséget adó helyzet már eleve bizonyíthatatlanná teszi. A rejtvény formájában való felidézés is ezt a lehetőséget használja ki, és így lényegében *tetten érhetetlenül* ismétli a politikai *tettet*.

Mivel semmiféle kézzel fogható nyoma nincs annak, hogy a rejtvény készítője és/vagy egy, esetleg több korabeli olvasója velem azonosan gondolkodott volna a versről, értelmezésemet csak azokkal az észrevételekkel tudom alátámasztani, amelyeket tanulmányom két részében vázoltam fel, s melyek arra mutattak, hogy a 20. század első felében a fordító maga és a fordítás kérdése nemcsak az irodalom magára zárt közegében alakította ki a megnyilatkozásának tereit, hanem azon kívül is, a mindennapi élet nagyon sokféle jelenségéhez és meglehetősen eltérő módokon csatlakozott. Itt a rejtvény hozott létre egy ilyen teret és megnyilatkozási lehetőséget.

„A műfordító bejött...”

„A műfordító bejött a szobába, kiműfordította a télikabátját, azután megműfordított[a] az asztalon fekvő könyvet, végül pedig beműfordult a konyhába, és rágyújtott a pipára” – ezzel a mondattal parodizálja ki „Sipulusz lapja”, a *Kakas Márton* egy szerkesztői üzenetnek álcázott viccben a mértéket tartani nem tudó író.⁴⁵ A tréfa többszörösen is találó, ha visszatekintek mindarra, amit tanulmányom két részében igyekeztem bemutatni. Legfőképpen azért, mert meglátásom szerint a fordítás mint jelenség és kérdés jóval több módon kap megnyilatkozási lehetőséget, mint azt az irodalom kanonikus diskurzusai sejteni engedik, és jóval több szállal fonódik bele a magánélet és a társadalmi élet szövedékébe, mint arról tudomást szoktunk venni. Csak néhány részletét tudtam tehát kiemelni azoknak a jelenségeknek és történetek-

⁴⁴ Itt két dolgot érdemes hozzátenni. Egyfelől azt, hogy az 1938 végén boltokba került *Népszava Naptár* is ugyanezzel a verssel illusztrálja a fenyegetettség érzését, amikor Táncsics Mihályra és József Attilára is emlékezve azokról az írókról és költőkről ír, akiket világszerte fenyegetnek perek és bojkottok. A hangulat illusztrálására József Attila fordításában idézi a vers első két szakaszát (GODA GÁBOR, „Kis kultúrtörténet írókról és szabadságról: Írók a vádlottak padján”, in *Népszava Naptár*, 1939, 49–54 [Budapest: Népszava Könyvkereskedés, {1938}], 52). Másfelől pedig azt, hogy a magyar Villon-fordításokat áttekintő monográfia szerzője, Marc Martin is úgy látja, hogy a Tóth Árpád készítette fordítások a Tanácsköztársaságot követő politikai helyzetre adott reakcióként is olvashatók (MARC MARTIN, *Villon, ce hongrois ou l'édification du culte de François Villon en Hongrie* [Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995], 39–40).

⁴⁵ [sz. n.], „Szerkesztői üzenetek”, *Kakas Márton*, 1901. november 3., 11.

nek, amelyek a 20. század első felében a fordítás diskurzusát és képzetkörét gazdagítják, de talán ezek a példák is rámutattak arra, hogy a fordítás jelenségének és a fordító alakjának kulturális szerepe sokkal összetettebb annál, hogy egyszerűen az irodalom, a „magasirodalom” tényezőjeként vegyük számításba. A „műfordító szabó” esetében a fordítás egy adott időpillanat egy sajátos gazdasági-társadalmi jelenségének megértésében és feldolgozásában játszott szerepet, de a fordítással kapcsolatos viccek a gazdasági, politikai, társadalmi és/vagy kulturális élet nagyon sok másféle jelenségének is képesek voltak görbe tükröt mutatni. A szerkesztői üzenetek, miközben az irodalmi fordítás (kanonikus) elvárásait közvetítették, a kiadói kontextusára, valamint a kultúratermelés egyik kevésbé ismert útjára (olvasói fordítások) is rámutattak, és a fordítást a társadalmi mobilitás potenciális eszközeként is fénybe állították. A rejtvények (egyfelől), illetve a tárcák, esszék, anekdoták és novellák (másfelől) a fordítói névszerzés két útját is felvillantották: a rejtvény leggyakrabban az emlékeztető méltó név felidézésének az eszköze volt, az összegzésé, a szavakra redukált ismereteké, az egyéb írások pedig a fordító személye, munkája, szerepe köré nemcsak az irodalom perspektívájából rajzoltak kontúrokat, hanem a színházéból és a kiadóéból, a magánemberéből, a társadaloméból is.

Azok az írások, jelenségek, amelyeket vizsgáltam, eltérő távolságban állnak az irodalmi vagy irodalomtudományos diskurzusokba sorolható írásoktól, jelenségektől, és a fordítást nem a kanonikus irodalom kereteibe ágyazva ábrázolják, értelmezik. Ha az irodalom fogalmát szűken értelmezzük, sok közülük – gondoljunk csak a reklámokra, a szerkesztői üzenetekre vagy a viccekre – nem férhetne be az irodalmi szöveggént tekintetbe vehető írások közé, de nem is a tudományos okfejtés vagy a tudós, érvelő retorika és narráció eszközét használják. Mégis képet formálnak a fordításról és fordítóról, és olyan benyomásokat, gondolatokat közvetítenek (az irodalmi fordítás kanonikusabb diskurzusaitól sem függetlenül), melyek egymással összekapcsolódhatnak, s a társadalmi-kulturális jelenségek tágas színpadán alakíthattak ki a korabeli olvasókban, befogadókban valamiféle elképzelést a fordításról és fordítóról. A 20. század első felében a fordító alakjának és a fordítás gondolatának, működésének, szerepének értelmezéséhez tehát nemcsak az irodalom elzárt közege biztosított alapot és támpontokat, s nem is csak a közösségi színterek, hanem a magán- és a társadalmi élet, illetve a művészet és kultúra számos egyéb jelensége is, s a fordítás mint kulturális jelenség korabeli poétikájához ezek – a maguk módján – mind hozzájárultak. Ha a történeti visszatekintés távlatából a fordítást mint kulturális örökséget vizsgáljuk, akkor e jelenségekkel, az összetettségükkel és az ellentmondásaikkal is számot kell vessünk.

A BEFAGYOTT TÉR ÉS IDŐ

– Térey János: *A Legkisebb Jégkorszak* –

MELHARDT GERGŐ

MNMKK Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia
szerkesztő

E-mail: melhardt.gergo@pim.hu

ORCID 0009 0006 7068 506X

Space and Time, Frozen

The study interprets János Térey's work *A Legkisebb Jégkorszak* (*The Smallest Ice Age*, 2015) by examining the treatment of space and time in relation to the poetic techniques used to depict societal conditions. The formally experimental and ambitious verse novel was one of the initiators of an epic trend in Hungarian literature that aims to depict the contemporary social environment, focusing on current social and political issues. *The Smallest Ice Age* examines Hungarian society, primarily the lives of the residents of Svábhegy, in a crisis and borderline situation, during and after a natural disaster.

The paper argues that the fundamental tools used by Térey's novel to represent society (focusing on the mental and social well-being of individuals, families, cities, and the country) are the unique poetic devices of space and time, as well as a set of formal techniques: narrative games and metalepsis (that inventively rethink genre conventions), the occasional use of genre patterns, and metrical and poetic diversity. Through the dialectic of chaos and harmony, the formal characteristics of the novel depict the state of society and the changes taking place.

Keywords: János Térey, poetic techniques, society

■ Téreynek leginkább budai munkája *A Legkisebb Jégkorszak* (2015).¹ A regény, melynek cselekménye a keletkezés és a megjelenés idejéhez képest jövőbeli 2018–20-ban játszódik, egy természeti katasztrófa hatásait vizsgálja a magyar társadalomra. Ezek ábrázolásában minden korábbinál nagyobb szerepe van a városi térnek, kiemelten a Budapest 2. kerületéhez tartozó Svábhegynek és a környező városrészeknek. A hangulat alapfeszültségét a különleges állapot miatt beszűkült, bezárult terek és a nagy kiterjedésű, mozdulatlan, hóborította táj tágassága közti ellentét adja. A helyszínválasztással összefüggő életrajzi adat, hogy Térey 2011 óta a Svábhegyen élt.² A következőképp nyilatkozott róla, számos híres, egykori ottani lakos felsorolása után: „A Gestapo, az Államvédelmi Hatóság égisze alatt csupa mocskos dolog történt ott. Később erre a múltra épültek fel a hetvenes évek kockaházai. Mindez valahogy mégsem annyira kiábrándító, hogy az ember ne szeressen a Svábhegyen élni.”³

Számos műfaji hagyományt idéz fel a mű: a társadalmi regény, az utópia és disztópia, a melodráma, a thriller és a szatíra sémái hol erősebben, hol halványabban vannak jelen.⁴ (A verses regényekre ez a fajta műfajtapadás egyébként is jellemző.⁵) A nagyvárost ábrázoló szövegek 19. századtól hagyományozódó jellegzetességeit is invenciózusan kezeli a regény: a flâneur figurájából például egyrészt veszélyes szatír, másrészt történelmi látomásokkal terhelt médium válik; teljesen eltűnik Budapestről az, amitől a nagyváros nagyváros: a tömeg; és olyan utópia ez, amely inkább a múlt-ról szól, mint a jövőről.

Minthogy *A Legkisebb Jégkorszak* a természeti katasztrófa hatásait a jelenkori polgárság életkörülményeiben vizsgálja, továbbíródik a szerző korábbi műveiben megismert alternatív világ: az *Asztalizene* és a *Protokoll* számos figurája feltűnik itt is. A regény társadalomábrázolása szempontjából fontos újítás, hogy először jelennek meg politikai vezetők (miniszterelnök, főpolgármester, miniszterek) és más magas beosztású személyek (mint a meteorológiai szolgálat igazgatója). Míg az előző két

¹ A regény szövegét harmadik, javított kiadásból idézem: TÉREY János, *A Legkisebb Jégkorszak* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2016).

² A *Termann hagyatéka* megjelenésekor (2012) kérdezték alteregófigurájáról: „Hol van Termann otthona? Vidék vagy nagyváros? Debrecen vagy Budapest?” Térey válasza: „Őróla nem tudok, eltűnt. Mi egy éve a Svábhegyen lakunk”. TÉREY János, „Az újjászületett Termann: Novics János interjúja”, in TÉREY, *Szükséges fölösleg: Összegyűjtött interjúk*, szerk. DARVASI Ferenc, 329–330 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 330.

³ TÉREY János, „Lefüggönyözött szobák mögött: Klementisz Réka interjúja”, in TÉREY, *Szükséges fölösleg*, 450–453, 451.

⁴ A regényből Térey drámaátíratot is készített (megjelent: *Jelenkor* 60, 2. sz. [2017]: 137–191), amelyet kétszer mutattak be felolvasószínházi produkcióban: a Pécsi Országos Színházi Találkozón a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói adták elő 2016. június 14-én (dramaturg: Kovács Krisztina, rendező: Forgács Péter), a szombathelyi Weöres Sándor Színház pedig 2018. január 4-én játszotta (dramaturg: Duró Győző).

⁵ Julia BACSKAI-ATKARI, *The Narrative Properties of the 19th-Century Verse Novel: Reflexive Structure, Intertextuality and Generic History* (Hamburg: Hamburg University Press–Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 2019).

regényben és a novellákban legfeljebb egy-egy miniszter vagy tábornok szerepelt, *A Legkisebb Jégkorszakban* számolatlanok a választott politikusok, celebritások, művészek. A politikai témák előtérbe kerülése poétikai változással párhuzamos: a műfaji sémákat a regény nem keveri, hanem váltogatja, egymás után próbálva ki a különböző zsánereket. A szöveg formailag is kísérletező és előremutató; erről később lesz szó.

„Regényszerű” vonásai mellett – hiszen verses regény – *A Legkisebb Jégkorszaknak* a lírai jellegű sajátosságai is fontosak. Elsősorban nem a tipográfiai is elkülönített betétdalokra gondolok, amelyek nagy formai sokszínűséget mutatnak a blank versestől az anakreóni versen keresztül a Poe *Hollóját* idéző trochaikus metrumig. A regény egésze verses szöveg. Tévedés, hogy verssorokba tördelt próza volna, ahogy a kritikusok egy része olvasta.⁶ Hiszen a regény erősen ritmizált, változatos metrumú szabadversben szólal meg, amelynek minden sorában felfedezhető a legelterjedtebb verslábak valamelyike. (Térey egy-két folyóirat-publikációban kipróbálta a regény prózába tördelt közlését. Annak, hogy ez folytathatatlan kísérlet maradt, véleményem szerint épp a szöveg metrikája az oka.) Meghatározó a jambikus lejtés; a sorok jelentős része végződik adóniszi kólonnal; van nem kevés tisztán ötös vagy hatos jambikus sor is, de hexametereket is találunk; több helyen szerepelnek rímelő sorok is. A bevett metrikus formákat fellazító, az időmérték mellett a hangsúlynak is nagy szerepet adó, narratívaépítésre is alkalmasnak bizonyuló, erősen ritmizált versnyelv legközelebbi rokona a modern magyar költészetből Füst Milán és Szabó Lőrinc, a posztmodern költészetből Oravecz, Petri vagy Tandori „középső” korszaka. Térey az *Átkelés Budapesten* novelláiban kísérletezte ki ezt a versnyelvet (ott kisebb metrikai variabilitással). Az erős műfaji kötődésekkel bíró, bevett versformák és ritmusképletek roncsolása és alkalmi használatba vétele szorosan összefügg a regény hűvös, „ironikus konzervatív antropológiai”⁷ alapú rom- és emlékmű-esztétikájával.

⁶ BAGI Zsolt, „Az elhavasodás és a burzsoázia tudata”, *Műút* 61, 56. sz. (2016): 92–95, 95; BÁRÁNY TIBOR, „Bóbita, Bóbita, dance!”, *Alföld* 67, 12. sz. (2016): 98–104, 104; DARABOS Enikő, „Vidám apokalipszis”, *Kalligram* 25, 4. sz. (2016): 90–92, 92; FÖLDÉNYI F. László, „Befagyott lelkek”, *Magyar Narancs*, 2015. okt. 22., 30–32; GYÖRFFY Miklós, „Nagy vulkáni tél a Svábhegyen”, *Jelenkor* 59, 2. sz. (2016): 207–212, 207; POGRÁNYI Péter, „Reunion”, *Tiszatáj* 70, 11. sz. (2016): 114–118, 115; VALUSKA László, „Budapestet csak a tél menthette meg”, *Könyvesblog*, 2015. szept. 6., http://konyvesmagazin.hu/friss/budapestet_csak_a_jegkorszak_menthette_meg.html. Kivétel a regényt szabadversként olvasó két kritika: TAKÁCS Ferenc, „Télvég-játék”, *Mozgó Világ* 42, 12. sz. (2016): 111–114, 114; VÍSY Beatrix, „A Legkisebb is számít?”, *Műút* 61, 56. sz. (2016): 89–91, 91.

⁷ BÁRÁNY, „Bóbita”, 103.

Politika és ökológia

A regény egyik kezdeményezője volt annak az epikai irányzatnak, amely a kortárs környezetre nagyobb hangsúlyt helyezve az aktuális társadalmi és politikai kérdéseket (esetenként azok történetiségét) állítja az irodalmi művek középpontjába.⁸

A *Legkisebb Jégkorszak* ugyanakkor különbözik az e szempontból kontextusát adó többi elbeszélő műtől, a perifériairodalom vagy „szegénységirodalom” korpuszától.⁹ Egyrészt verses formája miatt, ami a magyar irodalmi hagyományban ritkán kapcsolódott össze a realista poétikákkal vagy realista ábrázolásra irányuló törekvésekkel. Másrészt mert nem kizárólag az alsóbb társadalmi osztályok tagjait avatja szereplőivé, hanem a budapesti elit felső középosztálybeli tagjait is. Az *Asztalizenében* megkezdett és a *Protokollban* folytatott, a polgárság életét feltáró kritikai realista poétika érvényesül: a főszereplők mind a legfelső társadalmi rétegből származnak, a regényvilág azonban kiegészül az alsó osztályok életének ábrázolásával is. A korábbi műveknél szélesebb társadalomkép metapoétikai szinten az ábrázolás kérdéseire is reflektál: az alsóbb osztályokról „nyomorpornót” író szerzőkről – és az őket megszemélyesítő Kőnig Attila íróról – lesújtóan nyilatkozik a narrátor és a többi szereplő.¹⁰

A szereplők olykor rezonőrként viselkedve mintha a regénynek erről az irodalmi-politikai kontextusáról szólnának. A hajléktalanná váló színikritikus, Tompa Henrik – az *Asztalizenéből* emlékezhetünk rá – így zavarja el a róla riportot írni szándékozó, magát a társadalmi érzékenység harcosának tartó, díjakkal elhalmozott író: „Idejöttél leereszkedni? Lesajnálni, mi? [...] Belőlem akarsz profitálni? Na, kapd be.” (210).¹¹ Ugyanerről az íróról mondja egy másik szereplő, hogy szerinte

[...] a periféria ábrázolása önmagában erény:
A szegényekről bábozni, fotózni, filmezni,
Majd kipihenni magunkat egy síparadicsomban.
[...]
Kőnig mindent megtesz,
Hogy távol éljen Rákosszereztől,
Bármiféle szegénysortól...
Szerinte pont elegendő borzongani. (231)

⁸ SZILASI László, „Tényleges Tusculanum”, *Élet és Irodalom*, 2015. okt. 16., 21. Tanulságos a kritikára érkezett válasz: TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra: Variáció Szilasi László tézisére”, *Élet és Irodalom*, 2016. jan. 29., 13. Az irányzatról lásd még: TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 64, 3. sz. (2018): 336–347.

⁹ Vö. FÖLDÉNYI, „Befagyott lelkek”.

¹⁰ KÁLI Anita, »Frappáns nyomorpornót forgassanak«. Irónia és társadalomkritika Térey János műveiben», előadás „A szellős térben és a szűk időben” című Térey-konferencián, 2022. okt. 27., felvétel: <https://youtu.be/qEYXohcvYY0?si=hvJGKr3dEanYxKV9>, 30:14-től, hozzáférés: 2025.11.23.

¹¹ Ugyanezt az írói későbbi regénye, a *Káli holtak* elbeszélője így minősíti: „a nincstelenek vámszedője, a Prima Primiissima díjas, a polkorrekt-király”: TÉREY János, *Káli holtak* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 183.

A magyar miniszterelnök, a regény egyik főszereplője, a következőképp utasítja a budapesti főpolgármestert a maga számára előnyös politikai kommunikációra – páros rímrel erősítve fel, hogy milyen jellegű alkotásokat is vár el a művészekről:

Megoldandó a foglalkoztatást,
Ugraszd ki módos művészeit
A jól fűtött hűtőkből, s vidd a térre,
Hogy éhező, fázó modelleikről
Frappáns nyomorpornót forgassanak
Könnyezve, és a csődöt így jelentsék!
Hajrá, megélhetési nincstelenség! (240)

A *Legkisebb Jégkorszak* világában a liberális humanista – „jogvédő, emberbaráti” (211) – politika nem alkalmas a társadalmi állapotok feltárására és politikai cselekvésre, mert antropológiai előfeltevései képmutatásként lepleződnek le, a társadalomképe pedig hierarchiára épül. Alternatíva nincs. A hivatásos politika a dolgok menedzselését végzi, a jövőre vonatkozó elképzelések nélkül.¹² Az egyetlen csoport, amely kifejezetten *valamilyen* jövőért küzd – az ősmagyar fundamentalisták –, valójában csak a múltból tud szólni. A regény társadalom- és politikaábrázolása Térey minden más művéénél lesújtóbb képet mutat.

A klíma változásának témájában ugyanez látható. Noha a regény a 21. századi magyar irodalom egyik első, az ökológiai viszonyok összetettségét hangsúlyozó műve – a legtöbb fejezet elején az időjárási viszonyok leírását is tartalmazó tájleírás szerepel, és abból bomlanak ki az események¹³ –, a környezeti válság a maga globális, történeti és társadalmi kontextusában mégsem tartozik a szöveg érdeklődési körébe. Az eseményeket ősrobbanásként indító izlandi vulkánkitörést nem emberi tevékenység idézi elő, hanem az az embertől szabályozhatatlanul, mintegy magától, a természet önműködéseként történik.¹⁴

Idő, tér, narráció

A *Legkisebb Jégkorszak* 2012–2015 között készült, és 2015 őszén jelent meg. Cselekményének ideje a közeljövő: a 2018 ősze és 2020 ősze közti időszak. Míg a szereplők

¹² A regény politikafilozófiai olvasataihoz lásd BAGI, „Az elhavasodás és a burzsoázia tudata”; és SIPOS Balázs, „Az önfelmentés retorikája: Imaginárius szögesdrótok Térey János *A Legkisebb Jégkorszak* című művében”, *Jelenkor* 59, 2. sz. (2016): 213–221.

¹³ Az időjárás-leírások nyelvéhez inspirációt jelenthetett, hogy Térey 2012 és 2014 között a *Légkör* című meteorológiai folyóirat olvasószerkesztőjeként is dolgozott.

¹⁴ A regény éghajlati vonatkozásait elemzi cikkében a klímátörténész RÁCZ Lajos, „János Jelenések könyve: A modern magyar környezeti irodalom születése”, *Tér és Társadalom* 32, 1. sz. (2018): 131–144, <https://doi.org/10.17649/TET.32.1.3020>.

világképében nincs helye a jövőre vonatkozó elképzeléseknek, maga a regény a jövőbe helyezett cselekménye révén ennek ellenpéldáját adja.

A gyorsuló időkezelésű regény első könyve egy év eseményeit mondja el (2018 őszétől 2019 őszéig), a második néhány hónapét, a harmadik és a negyedik néhány napét (2019 karácsonyától újévig); az ötödik az ezt követő néhány hetet öleli fel, az *Epilógus* pedig nagyobb hiátus után 2020 őszén veszi föl az elbeszélés fonalát. Az időkezelés a regényvilág megalkotásának eszköze: az elején nagyobb a hangsúly a szereplők és az ekkor még ismeretlenségében ijesztő klimatikus helyzet bemutatásán, később pedig egyre inkább egyidőben zajló események hosszabb leírása a meghatározó.

Történelemfilozófiai távlatba helyezi a lehűlést, hogy az új jégkorszak beköszöntött az emberiség, legalábbis az európai (legalábbis a budapesti) emberiség számára új világtörténelmi korszakot jelent. Nem „közelítő tél” van, hanem beállt az „Eredendő Tél” (284), melynek neve az eszkatologikus idő kezdőpontját, az eredendő bűnt idézi. De ez az új időszámítás nem üdvtörténeti: csak kezdete van, várt vége nincsen. A kezdet az örök jelen kezdete. Ezt hangsúlyozza a regénycímbe is emelt új korszak nagy kezdőbetűkkel rögzült neve.

A narratív idő igazodik az új időszámításhoz, amint ezt a könyvek elején anaforikusan megadott, (a harmadik, javított kiadásban) tipográfiaileg is kiemelt időkoordináták is mutatják: „A Legkisebb Jégkorszak előtti utolsó ősszel” – ez a regény első sora (11); a második könyv elején ez áll: „A Legkisebb Jégkorszak első ősze volt” (99); nem sokkal később a „Legkisebb Jégkorszak legelső telén” járunk (111, 521, 521); az *Epilógus* élén megadott időjelzés szerint pedig: „A Legkisebb Jégkorszak második ősze ragyogó volt” (601). A jégkorszak kialakulása olyan egyetemes „alapító esemény” (401), amely az időt a bekövetkezte előtti és az utáni időszakra osztja; néhány évvel korábbi emlékét például így idézi fel Mátrai: „amikor még létezett olyan, hogy nyár” (160).

A cselekmény szinte kizárólagos színhelye Budapest, annak is budai oldala, elsősorban a Svábhegy. A regényben a budapesti helyek és épületek a történelem médiuimai, amelyek folyamatos alakulásuk és egymásra épülésük révén (megsemmisülés, átlényegülés, rekonstrukció) a történelmi folyamatok és megszakítottságok tanúi, amik, akárcsak a 2000-es évek költészetében a romok, „a történelem diszkontinuitásával”¹⁵ szembesítenek.

Az ábrázolt terek az időkezelés gyorsulásával párhuzamosan zsugorodnak, szűkülnek.¹⁶ Az első fejezetek külföldön játszódnak: Izlandon (itt konzul Mátrai Ágoston; itt tör ki az Eyjafjallajökull), illetve Olaszországban (ahol az Etna és Szemerédy Alma aktivizálja magát). Az első fejezet a *Protokoll* topográfiáját idéző globális perspektívát ígér: Mátrai egy izlandi hotdogos bódé előtt Bill Clintonnal fut össze. A kataszt-

¹⁵ Uo., 81.

¹⁶ LOSONCZ KELEMEN Emese, „A fiktív valóság topográfiai aspektusai Térey János verses regényében”, *Híd* 81, 6. sz. (2017): 90–95, 91.

rófhelyzet miatt aztán a külföldön tartózkodóknak sürgősen haza kell utazniuk. Mátrai és a Szicílián nyaraló Alma is a Svábhegyen lakik: hazaútjuk a regénytér perspektivikus szűkülésének első jele.

A tér szűkülése, záródása pszichológiai következményekkel jár. Győzőék családi dinamikája ezt jól példázza: a közös gyerekek kamaszkodásakor javul az elvált felek közti viszony, egy hosszabb áramszünet idején például végig együtt vannak, a leírásban pedig van valami idilli (395–402). És politikai következményei is vannak a tér változásának. Fokozódik a lakosság megfigyelése és ellenőrzése, a társadalmi csoportok közti érintkezés minimalizálása; abban pedig, hogy a felső politikai szinten hozott döntések gyakran elhamarkodottak, a nyugalom bármi áron történő – akár erőszakos – elérésének vágya fedezhető fel.

Válsághelyzetben felerősödik a biztonság iránti igény. A regényben a város elhagyása mindig katasztrófát hoz magával: a külügyes Pispék erőszakos halált hal Marokkóban, Mátrai és felesége pedig úgy elakadnak a hóviharban szülésre indulva, hogy a katonaság szabadítja ki őket.

Az elbeszélő által leírt budapesti helyek között egyaránt vannak a könyvön kívüli világban is létező és fiktív helyek. A regény sajátos urbanisztikai elképzelései közé tartozik az Apor Vilmos téri bevásárlóközpont mellé tervezett „Makovecz-bazilika” – ismertebb nevén felső-krisztinavárosi templom – építésének megkezdése (amelyre e sorok írásáig nem került sor).¹⁷ Így kezdődik a Negyedik könyv VIII. fejezete a regény kétharmadánál:

Az Apor Vilmos téri főtemplom
– Más néven a Makovecz-bazilika –
Úgy látszik, az örökké félbemaradó
Építkezések közé tartozott Budapesten.
Elődjének kivitelezése a második
Világháború alatt szakadt meg, akkor a pinceszintnél.
És most az új is kiforratlanul marad abba...
Jogos tehát a kérdés: átok ül rajta vajon?
Igaz, most sokkal jobban járt, mint legutóbb,
Hiszen párkánymagasságnál, félig készen akadt el,
És volt már saját arca. Azaz *majdnem* saját:
Csipkés főfalaival, bontakozó soktornyúságával,
Fogazott ormaival Gaudí idézte egy kicsit,
Noha kissé vidékiesen.
Frissen berakott rózsablaka úgy izzott,

¹⁷ A több változatban létező monumentális templomtervről lásd: Paolo PORTOGHESI, *Makovecz Imre helye az európai kultúrában*, ford. KUKLIS Eszter (Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2014), 74–82; és „Feltámadás Temploma”, Makovecz Imre Alapítvány, hozzáférés: 2025.11.24, <http://www.makovecz.hu/templom>.

Mintha ebben a templomban menne le a nap.
 És most el volt barikádozva az egész építkezés.
 Az alsorsori urnatemetőben és a tetőn géppuskafélszket rendeztek be
 (Honvédségi dezertőröktől szereztek a fegyvert).
 Csövek nyúltak ki a homokzsák mögül,
 Illegális harcálláspontot jelezve a békés területben.
 Néhány magányos harcos vette be magát oda,
 Terepszínű szerelésben, csuklyával a fején;
 Ők voltak az első foglalók. (427–428.)

A templom leírása a *Protokoll* és a *Káli holtak* városképeihez hasonlóan részletező, a tárgyilagos hangot erős értékelő kitételekkel váltó szöveg, ám az összes ilyen közül talán a legterjedelmesebb. Az egyetlen hely Térey fikciós műveiben, ahol létező magyar építész neve említődik. A történet szerint a templomba és a mellette álló bevásárlóközpontba veszik be magukat az ősmagyar szimbolikában tobzódó fundamentalista katonai csoportok. Ez a Makovecz-kultusz szélsőjobbboldali-spirituális paradigmájának kritikájaként is olvasható.¹⁸

A regény társadalomábrázolása szempontjából kiemelt jelentőségű Buda és Pest ellentéte. A főváros pesti oldala egyszer sem szerepel a cselekmény helyszínéként. A narrátor és szereplők is gyakran teszik szóvá a folyó két partja közti áthidalhatatlan távolságot és kulturális, társadalmi eltéréseket. Térey korai novelláiban és költészetében láttuk, hogy a városi térben történő mozgás állandóan akadályokba ütközik, akár a hős módosult tudatállapota miatt, akár mert a hétköznapi térelemeket fantáziálással egzisztenciális fenyegetéssé vadítja; ezek egyik legkifejezőbb képe a nehéz átkelés a budapesti hidakon. (→ *Varsó. A város mint tudat* → *Sokféle utazás.*) A *Legkisebb Jégkorszakban* nincsenek sem fizikai, sem lelki akadályok. A társadalmi különbségek ezeknél erősebb falat húznak a Duna jobb és bal partja közé:

Amikor megmozdult a babánk,
 Azt gondoltam, rémisztő, hogy azokon
 Az utcákon hordozom a testemet,
 A Duna barátságatlanabb oldalán... (152–153)
 a koszos Pesthez nem volt semmi kedve (357)
 Laura pultosnő máshol, „a katlanban”: Pesten. (186)

¹⁸ Egy másik jelenetben a Normafán álló, Makovecz tervezte felvonóházról olvashatunk, amelyhez „négy személyes lift” vezet fel, és amely „igazi látványosság”: „Egy fából faragott és töröl metszett, / Díszével agancsot utánzó, / Poszthumusz, de annál vérbelibb makoveczy főmű...” (230). Ez az épület, nem úgy, mint a felső-krisztinavárosi templom, csak a regényben létezik, Makovecz tervei között nem maradt fenn hasonló.

Az utóbbi metafora kicsiben mutatja fel a regény társadalomábrázolásának kritikai élet. Többértelműen variálódik itt Pest nevének etimológiája (a 'kemence, tűzhely' jelentésű bolgár szóból származik): a kezdődő jégkorszak befagyott Budájával szemben ugyanis Pest nemcsak idegen („máshol”), hanem kellemetlen képzeteket keltően forró is, mintha a klímakatasztrófa ott nem lenne hatályos. A szereplők nem tudnak semmit arról, hogy szűk világukon, Budán kívül mi történik. Még a miniszterelnök is csak a város ügyeivel foglalkozik; ezért is látszik mellette a főpolgármester semmit nem csináló operettfigurának.

Visszatérve a Duna fölötti átkelésre: ez nem mindenki számára megengedett. A hidakon fegyveres katonák ellenőrzik az áthaladókat (242), akárcsak a hegyvidék bejáratának számító Turul-szobornál, ahol az ellenőrzési pontot „az utca népe” úgy hívja: „a Jólét kapuja” (134). A Duna befagyott jegén szabadon lehet közlekedni a két part között, ám hiába nyílik a jégen korcsolyapálya, kocsmá és jégdiszkó (246), a legtöbb budapesti mégsem használja ki az átkelés lehetőségét, aminek csak az egyik oka a fogvacogtató hideg. Mivel a társadalom különböző csoportjai között szinte lehetetlen bármiféle érintkezés, senkinek nincs semmi keresnivalója a másik parton.¹⁹

Pest és Buda egyenlőtlen viszonyát jellemzi, hogy Budáról nem is igen látszik a másik part (287). A jobb part nemcsak a terepviszonyok miatt biztonságosabb, hanem mert az elit lakhelyéül szolgál, akik komolyabb biztonsági infrastruktúrát engedhetnek meg maguknak. A miniszterelnök komoly terve, hogy áthelyezi az Országgyűlést a Parlamentből valamelyik nagyobb svábhegyi épületbe, végül nem valósul meg (530–531).

Az erős elbeszélői kontrollt jelzi, hogy nem engedi láttatni a Budán kívüli helyeket. Az országnak a fővároson kívüli része sosem jelenik meg. A regény záróepizódjában Fruzsina és Mátrai Pestre indulnak, ám a könyv véget ér azelőtt, hogy elhagynák a hegyvidéket. Mátrai itt, az autóban meséli el feleségének, hogy a Külügyminisztérium új munkát ajánlott neki: Dubajban lehet kultúrdiplomata. Ez az utolsó epizód annak szimbólumává válik, hogy lehetetlen elhagyni Budát, és valójában nem is érdemes – hiszen a regényben nem ábrázolható. Dubajba szinte könnyebb eljutni, mint a pesti oldalra, és ez a nyaralóhely ideális állomáshelynek látszik a spleenjéből a gyermeke születése révén kigyógyult Mátrai számára.

A névtelen narrátor „felülről”, testtelen kukkolóként, harmadik személyben közvetít a városról és lakóiról. Az elbeszélő szereplőként nem lép elő úgy, ahogy a 19–20. századi magyar verses regények nagy többségében,²⁰ de erős autoritással bír. Ez abban is tetten érhető, hogy a szereplői megszólalások nyelvileg egyneműek, figuráit nem ruházza fel csak rájuk jellemző nyelvi kifejezésformákkal.²¹ Julia Bacskai-Atkari meggyőző érvelése szerint a verses regény megalapozó műfaji sajátossága a reflexi-

¹⁹ SIPOS, „Az önfelmentés...”, 213–214.

²⁰ SZILÁGYI Márton és VADERNA Gábor, „A verses regény (Petőfi Sándortól Ignótusig)”, in *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, 703–713 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011).

²¹ POGRÁNYI, „Reunion”, 116.

vitás, amely a narráció eszközeiben figyelhető meg, és amely megalapozza a műveknek a kortárs kultúrával, a hagyománnyal és a társadalmi viszonyokkal szembeni felforgató szándékát.²²

A *Legkisebb Jégkorszak* elbeszélői szolamát nagy fokú önreflexió jellemzi, ami tetten érhető például az olvasó gyakori megszólításában és az írásszituációra tett utalásokban. Az öntükröző, önértelmező megnyilvánulások gyakran ironikusak is:

Radák fülén telefon – számunkra, olvasóm,
Mindkét oldalon kihangosítva,
Almáék számára csak a politikus hallható (122)
Idill ez, barátaim, vagy annak a csípős paródiája? (314)²³
Most nézzük közelebbről, olvasóm,
A fundamentalisták homályos arcát! (429)

Az elbeszélő gyakran felhívja a figyelmet az általa éppen használt narratív eljárásokra – mint a fenti példában a nézőpont filmes hasonlatú közelítésére, vagy a telefonbeszélgetés mindkét oldalának ismeretére –, műfaji határátlépésekre, megidézett kulturális hagyományokra és a Térey-életmű más darabjaira tett utalásokra. Hasonlóképpen metairrodalmi, esetenként elidegenítő jelenséggként hatnak bizonyos akusztikus elemek, például alliterációk („Hó, hó, hó, az úttest két oldalán halomba hánynak” [133]; „Kidobált, kajla, kopasz karácsonyfákat” [504]; „befagyott a magyarság / A Kárpátok képezte királyi karéjba” [523] stb.), és tipográfiai megoldások, mint az eltérő sorbehúzások, vagy a csupa nagybetűvel szedett szavak, amelyek az internetes kommunikáció kiabálást jelentő kódját veszik át. Különösen ironikusan hat a nagybetűk ordítása a fagyott csendre utaló mondatban:

Megvannak a nyári hangok a fülében:
[...]
Ezek voltak a buszra várakozás zajai.
Ugyanott most két méter vastag hó van,
[...]
A hegyvidék néma,
NÉMA,
NÉMA,
NÉMA. (160)

²² BACSKAI-ATKARI, *The Narrative Properties...*, 56–92. A regény recepciójából vö. Kész Orsolya, „Ez is a disztópiák kora?”, *Litera*, 2015. dec. 11., <http://litera.hu/magazin/kritika/ez-is-a-disztopiak-kora-75815.html>.

²³ Az idézet tágabb környezetét a regény kicsinyítő tükröként értelmezi Visy, „A Legkisebb is számít?”, 91.

A háromszor ismételt szó mintha visszhang lenne, de ha elfogadjuk a Mátrai tudatfolyamát közvetítő narrátor szavainak igazságát, nem visszhangozhat semmi.

Kószálók és cserkelők

Labancz Győző az *Asztalizenében* is szereplő, immár elvált, kétgyerekes vállalkozó, akit különös látomásos rohamok gyötörnek. A roham mindig a város nyitott és nyilvános tereiben tör rá, valamely konkrét hely vagy épület láttán. Ilyenkor az adott helyen évtizedekkel vagy akár évszázadokkal korábban történt eseményeket lát, a különböző idősíkokat úgy összesmosva, hogy nemcsak a regény referenciális világán belül is fiktív, hanem felforgatóan karnevalisztikus helyzetek alakulnak ki.

Győző olyan flâneur, aki nem a város tereiben, hanem a város történelmében kószál. Ez azonban nem misztikus elragadtatással jár, és nem biztosít számára kiemelt státuszt. A rohamok leírása nem ironikus, és nem a rejtély szervezi őket. Ezek a látomások a Térey más műveiben olvasható módosult tudatállapot-ábrázolásokhoz képest nem felkavaróan kiismerhetetlenek (mint a *Hadrianus Redivivusban*), nem kísértetiesek (mint az *Aki élő, zajjal járban*) és nem is hallucinogének okozta víziókra hasonlítanak (mint *A természetes arrogancia* versei vagy a *Termann*-novellák esetében).

Győző rohamait a regény mindig történelmi koordinátákkal látja el, és a testi tüneteken keresztül, orvosi diskurzusban keretezve írja le:

De éppen most, a Szent Orbán térhez érve
Meglepte a migrén, ahogy pár havonta szokta.
Féloldali, extraerős fejfájással
És látászavarral kezdődött a rohama;
Fél kezének zsibbadásával folytatódott. (101)
Látásproblémái jelezték, hogy küszöbön a roham.
Ejnye, nem hagyják nyugton a szellemei?
De hogyha tényleg migrén, már felkészülten éri Győzőt.
Már nem azon töprengett, hogy éli túl,
Tudva, csaknem mindig percre pontosan
Félórás a lefolyása, és akkor: pont! Azután béke. (349–350)

Győző a jelenkori Budán mozog, tudata pedig előre nem sejtető módon keveri a valódi látványt a múltbeli dolgokkal; a különböző időszakhoz tartozó történések rétegenként íródnak egymásra.²⁴ Egy alkalommal a Jókai-kertbe vetődik el, ahol borkóstolót tart a svábhegyi elit, ő viszont az egykor ott lakó Jókai Mórt és Laborfalvi Rózát is ott látja (101–110);²⁵ máskor az 1945-ös budai kitörési kísérlet közepé-

²⁴ Vö. LOSONCZ KELEMEN, „A fiktív valóság”, 94.

²⁵ A Jókai-leírás fotografiai forrását Losoncz Kelemen Emese azonosította: Uo., 94.

be csöppen (349–355), vagy Rajk László kínvallatásának lesz tanúja (219–223). Utóbbi esetben Győző látomása és a többlettudással bíró külső narrátori nézőpont egymásba csúszik (222). Szeretne megszabadulni különös képességétől, ezért síelni megy a szigorúan elzárt, mert az extrém hőhelyzet miatt veszélyes Normafára, és (talán szándékosan) balesetet szenved:

[...] vagy hús éve
Nem próbáltam sáncot ugrani.
Arra gondoltam, ma nekimegyek,
És az ugrás majd megjavítja a közérzetemet.
Véget érnek a kínzó fejfájásaim.
[...] úgy érzem,
Valósággal újjászülettem.

– mondja aztán az orvosnak a gyógyszerreklámok fordulataival, mielőtt kórházba utalják (548). Utolsó regénybeli látomása a kórházban, álmában éri, ami arra utal, hogy migrénrohamaitól valóban megszabadult, de nem szűnt meg történelmi víziókat látó médium lenni. Ez az utolsó, álombeli látomás a leginkább karnevalisztikus mind közül: megjelenik benne Jókai Mór, Bajor Gizi és férje, Germán Tibor, Adolf Eichmann, Rajk László, Glück Frigyes szállodatulajdonos, valamint a regénybeli Tárkány főpolgármester (aki ekkor már halott) és sokan mások. A svábhegyi történelem véres eseményeit magába sűrítő, *A Mester és Margarita* bálját idéző látomás azért is fordulatot jelent, mert nem a múltból, hanem a jövőről tudósít. A látomásban Győző homályos figyelmeztetést kap a fennálló politikai viszonyokra leselkedő veszélyekről. Felébredése után is folytatódik a látomása, samanisztikus attribútumok révén a fundamentalistákra tett utalással:

[...] Kórházi ágyán arra ébred,
Hogy nem is olyan messze valami nagyon rossz készül.
Ha lehunyja a szemét, mintha valamiféle
Manócskákat látna nyüzsögni
Egy totemoszlopnak látszó, csupasz fatörzs körül. (562)

A kórházi látomás egy időben zajlik a regénycselekmény csúcspontját jelentő farsangi bállal, ahol Laura (Győző szeretője, aki a fundamentalistákhoz állt) megöli Radák miniszterelnököt. A terrorszervezet tagjai korábban felállították az életfa szobrát (433), ezt látta Győző totemoszlopnak. Az ünnepséget a merénylet előtt is kísérteties légkör járja át, amire a múlt és jövő közt kószáló Győző álmához hasonlító kifejezések is utalnak a Mátrai Ágoston gondolatait közvetítő szakaszokban: „Micsoda kísértetjárás a kivilágított táncteremben!” (565); „Mi a franc ez, jelenés?” (572). A szintén karnevalisztikusként ábrázolt bál a gyilkosság miatt először káoszba, majd tragédiába vált. Ekkor, utólag válik tehát világossá, hogy Győző látomása

és a valóságos események között nem valóság és fikció ellentéte húzódik, hanem folyamatosság van köztük: a miniszterelnök meggyilkolása ugyanis illeszkedik az álomban felidézett korábbi véres események sorába, és a merényletet az ősmagyar fundamentalisták követik el.

Győző története arról győzi meg az olvasót, hogy nem választás kérdése, hogy valaki hogyan észleli a világot, hanem eleve elrendelt adottság. (Talán ezt elfogadni nem akarván nevezi „sértett kálvinistának” az őt ellátó orvost, az *Asztalizenében* szereplő vitájukat folytatva [549].)

A másik kószáló, Franci, aki hókotrósofőr – valódi nevén Kiss Lajos Tibor –, az egyetlen olyan szereplője a regénynek, aki nem a politikai-gazdasági vagy kulturális elit tagja, hanem alacsonyabb társadalmi státuszú. Erre utal az is, hogy a szereplők közül egyedül ő visel gyakori vezetéknévét. (Kivételt jelentenek a fundamentalista terrrorszervezet egyes tagjai, akikről később lesz szó.) Francit a narrátor így mutatja be:

Ő az a fiú, aki harmincöt éves, és nem vitte semmire.
Pedig világleletében szeretett volna „berobbanni”,
De az, hogy pontosan mivel is, örök kérdés maradt. (301)

Azért kószál, mert társadalmi helyzete miatt kiszorul a nyilvános terek nagy részéből.²⁶ Franci a magyarországi társadalmi mobilitás lehetetlenségének szimbolikus alakja: származásáról nem tudósít a narrátor, ám arról igen, hogy huszonévesen hivatali munkája volt, később viszont kizárólag alacsonyabb presztízsű állásai, amelyek ugyanakkor mind külső, nyilvános terekhez kapcsolódnak: „Újságáros, kábel-bejáró, futár és hasonlók” (247). Ezekhez képest a hókotró vezetőfülkéje viszonylagos biztonságot – fizikai védelmet, egyúttal izolációt – jelent. Franci, akinek ingatlanulajdona sincs, „ágyrajáró” (247), és értelemszerűen nem lehet jelen a jómódúak reprezentációs vagy lakóhelyein, szabadidejében ezért az utcát és a befagyott Duna jegét járja.

A flâneur kortárs értelmezései felhívják a figyelmet a figurában a baudelaire-i leírások óta benne rejlő maszkulinitásra.²⁷ A kószáló hagyományosan mindig férfi, aki a szexualizáltan ábrázolt városra mint birtokba veendő területre, mint meghódítandó nőre tekint. Franci alakja ezt e belátást eltulozva jeleníti meg, amikor hókotróját vezetve „sötét flâneurként”²⁸ pedofil zaklatóvá válik. Mások mellett Labancz Győző

²⁶ Vö. NIEDERMÜLLER Péter, „A kettészakadt város”, *Fordulat* 2, 7. sz. (2009): 135–142.

²⁷ Catherine NESCI, „Memory, Desire, Lyric: The Flâneur”, in *The Cambridge Companion to the City in Literature*, szerk. Kevin R. McNAMARA, 69–84 (New York: Cambridge University Press, 2014), 77–78, <https://doi.org/10.1017/CCO9781139235617.007>.

²⁸ Adam LYNES, Craig KELLY és Pravanjot Kapil Singh UPPAL, „Benjamin’s ‘Flâneur’ and Serial Murder: An Ultra-Realist Literary Case Study of Levi Bellfield”, *Crime, Media, Culture* 15, 3. sz. (2019): 523–543, <https://doi.org/10.1177/1741659018815934>. Az amerikai tanulmány kiemeli, hogy a „sötét kószálóként” felfogott sorozatgyilkosok minden esetben autóval járnak, passzázsok helyett a főutak mentén elhelyezkedő motelek, bárók között kószálva.

idősebbik lányának, Patrícianak is kérésre üzeneteket küld, majd el akarja rabolni a lányt. Helyette azonban – mivel a művelet így könnyebben kivitelezhető – a húgát ejti túszul. A szomszédok bejelentése nyomán a kommandósok hamar kiszabadítják a lányt, és elkapják Francit.

Az emberrablás története a városi terek szempontjából is figyelemre méltó. Francival a regény lapjain először a Széll Kálmán téren találkozunk, ahonnan Duna-parti sétára indul a budai rakpartra (245–248). Itt látja meg először Győző két lányát, akik a jégen korcsolyáznak (Patrícianak már korábban küldött szexuális tartalmú zaklató sms-t). A gyerekek a folyó két oldala közötti jéghídon, ezen az ideiglenes helyen tartózkodnak, Franci a partról nézi őket. Miután elrabolja Biankát, egy romos svábhegyi kúria – a „Szép Svájci Nő villa” (464) – pincéjében tartja őt fogva. (A villa előtt korábban Mátrai Ágoston is elsétált: 285–286.)²⁹ Ez a romos, földfelszín alatti hely az első és egyetlen olyan pontja a szövegnek, ahol Francit zárt térben látjuk.

Egy másik villában, Győző karneváli látomása egyik szereplőjének, Bajor Gizinek az egykori házában üti fel utolsó főhadiszállását a Nemzeti Cserkelők nevű ősmagyar fundamentalista terrorszervezet. Egyik tagjáról adja a narrátor a következő jellemzést, amely a grammatikai formák miatt nyilvánvalóan mindegyikükre érvényes:

[...] A volt zöldséges
Még nyáron csatlakozott hozzájuk. Ő sem találta meg
A számitását Radák Zoltán Magyarországon
(Igaz, már az előző kormányok idején sem),
Ám a kivándorlás gondolata idegen volt tőle is. (590)

Az uralkodó osztályhoz tartozó szereplők a cserkelőket tébolyultnak, agymosott-nak, infantilnek, abnormálisnak látják, ezért ignorálják őket. Radák politikailag veszélyes alakulatot lát bennük, amelyet vagy nevetségessé kell tenni, vagy meg kell semmisíteni. A narrátor, ahogy az idézetből is kiderül, a megértés vágyával közelít hozzájuk. Ábrázolásukban, nyelvhasználatukban a kisnyilasok irodalmi toposzai is megjelennek, amelyek az utóbbi időben például Zoltán Gábor *Orgia* című regényéből (2016) lehetnek ismertek.³⁰ A cserkelők egyik párbeszédében erre történik utalás (Térey ismerhette Zoltán megjelenés előtt álló regényét): „Ez az egész egy jó buli,

²⁹ A ház neve az elterjedtebb írásmód szerint Szép Svájcíné fogadó. Az épület történetéről lásd: [sz. n.], „Diogenész falva Csillagvölgyben”, 2020. aug. 3., <http://ketfarkukutya.mkkp.party/2020/08/23/diogenesz-falva-csillagvolgyben>.

³⁰ Zoltán és Térey kapcsolata a budai kerületek második világháborús történelmére iránti közös érdeklődésre alapult. Zoltán a Zöld Vadászhoz címzett vendéglő épületében történt szörnyűségekről szóló *Istenhegyi vadászok* című írását Téreynek ajánlotta (*Kalligram*, 27, 11. sz. [2018]: 13–15), Térey pedig – aki ebben a házban lakott – a Zoltán kutatásaira is épülő *Vendéglő a Zöld Vadászhoz* című novelláját dedikálta Zoltánnak.

mi? Azt hitted, / Hogy ez a tél pont teneked korlátlan lehetőség / Egy minden tabut ledöntő orgiára? / Minden fantáziát fölülmúló orgiára?” (592).

A cselekmény előrehaladtával a terrorcsoport jelenléte a budai hegyvidéken az elit számára egyre fenyegetőbb. Eleinte híradásokban találkozunk velük; cselekvőként akkor láthatók első alkalommal, amikor elfoglalják a „Makovecz-bazilikát” és a mellette álló Hegyvidék bevásárlóközpontot; utóbbinak színekdochikus jellege miatt szimbolikus jelentőségű nevét a narrátor egyébként nem írja le.

A csődbe ment vállalkozások miatt üres plázában játszódó jelenet a társadalmi bírálatait térbeli szimbolikával adja meg, ugyanis ironikusan ütközteti az előkelő üzletek és éttermek maradványait a cserkelők elitellenes dühében elkövetett rombolásával. A fundamentalisták vezetője, Etele önkéntelenül elárulja, hogy nem az alsóbb osztályokból származik:

Ez az a hely, ahol egyszer nem tudtam fizetni AmExszel...
[...]
Azt mondtam a pincérnőnek: kimegyek, lerúgok
Két csillagot az ötből, oszt a helyetekre teszlek titeket. (429)

Etele és követőinek származási különbsége szóba is kerül köztük, a csoport potenciális belső konfliktusaira is utalva:

„Mi sosem engedhettük meg magunknak ezt a házat.”
„Kivéve téged, főnök.” „Jó, kivéve engem.
De hát én mégis itteni vagyok, hegyi gyerek...
Ti meg nem. Jó, még lehettek egyszer azok.” (430)

A fundamentalista mozgalom célja nem elsősorban a fennálló rendszer megdöntése, hanem a vertikális mozgásként leírt társadalmi mobilitás elősegítése („még lehettek egyszer azok”). Ám mivel az ötcsillagos étteremben hitelkártyával fizető erőszakos Etele részéről tudatos imázsteremtés eredménye a nép egyszerű fiának szerepe, az elit elleni lázadása a szöveg sugallata szerint nem őszinte. Az elbeszélő politikai értékválasztásának jele, hogy nem csatlakozik a fundamentalisták nézőpontjához, hiszen Etele annak példája, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek károsultjainak politikai frusztrációját csak az elitből érkezett személy tudja kihangosítani és mozgalommá szervezni. A regény a cserkelőkön keresztül mutatja be azt az ellentmondást, hogy a fennálló rend kárvallottjai nem képviselhetik magukat a politikai nyilvánosságban, és hogy akik a képviselőikre törnek, a saját ambícióiktól fűtve teszik ezt. Ahogy a kismizmizetteket svábhegyi villáikban sajnáló, „nyomorpornót” alkotó szerzők, a szavaikban a népet képviselő politikai vezetők is képmutatók *A Legkisebb Jégkorszak* szerint.

Etele figurájának másik ellentmondása táltosi szerepéből fakad. A terrorszervezet vezetőjeként azonosítja magát így („Én vagyok a fő-fő táltos”, 433), ám nemcsak az

e szereppel hagyományosan összefüggő metafizikai képességei hiányoznak, de a samanizmussal és a táltosi szereppel kapcsolatos tudása mintha kizárólag az *István, a király*-ból eredne. A „Kegyes Földanya” megszólítása a rockopera táltosának történelmi víziót megéneklő dalából vett idézet, és mozgalmi neveik is az *István, a király*-ból származnak: Koppány, Laborc, Torda.

Etele megszólalásaiban más előszövegek is azonosíthatók. Radák rendszeréről beszélve a „Ne legyünk Európa balekjai” mondat hangzik el szájából, amely a 2006-os miniszterelnök-jelölti vita egyik kulcsmondata volt a kihívó fél részéről. Laurával egyeztetve a Kiscsillag egyik slágerének refrénjét ismétlik: „»A kérdés csak az, hogy van-e szándék?« / »Szándék van.«”. Etele hosszabb beszédei pedig több helyen is szószerinti átvételeket tartalmaznak egy Grandpierre Atilla-interjúból,³¹ akinek keresztnéve – talán nem véletlen – a főszámanénak a változata.

A két szereplő jelentőségét összevetve: Etele és Franci története is a társadalmi mobilitás nehézségeit mutatja, ám míg Franci felfelé akar törni, addig Etele lefelé. A társadalmi osztályok térmetaforái a regényben a budai hegyek topográfiájára vetülnek. Mindkettejük stratégiája kudarcosnak bizonyul.

Remény?

A polgárság számára a klimatikus és társadalmi válságból egyedül a családi élet bizonyul menekülőútnak. Fruzsina és Ágoston gyermekének evangéliumi allúzióktól sem mentes születése a regény egyik ritka reményteltjes, kegyelmi állapotot sugárzó jelenete. A politikai helyzet nehéz és keveset ígérő kompromisszumok árán történő pacifikálása párhuzamosan fut a lehűlés enyhülésével. Mátraiék számára az egzotikus országbeli kiküldetés reményt és felszabadulást ad. A kétévnyi hó, jég, zúzmara és fagy után megváltással ér fel már az is, amikor a regény zárósoraiban

[...] az üveghangú
Zsivajra lezúdul
Az isteni őszi eső. (609)

A *Legkisebb Jégkorszak* szerint a politikai és társadalmi intézmények működés-képtelenek; hiába társadalmi szintű a probléma, a megoldás egyéni. Mint Mátraiék számára a családi boldogság.

³¹ „Ott söpör, és mindent ledönt, beragyog az élet / A maga fölmérhetetlen valójában [...] Belevetjük magunkat az élet teljébe, / Megmozdítjuk a legjobb énünket, / Hadd törjön föl a legizzóbb életerő / A lehető legmélyebbbről! / Valami sajtató, legvégső igazság kell nekünk!...” (434–435). A szöveg forrása: Luszi, „Grandpierre Attila: »Az érzés rejti a kulcsot a világ igazi alkotóerőihöz«” [interjú], *Rockstar* 2014. aug. 27., <https://rockstar.hu/interju/8154-grandpierre-atilla-az-erzes-rejti-a-kulcsot-a-vilag-igazi-alkotoeroihez>.

BORBÉLY SZILÁRD ÉS AZ ÉLETRAJZI TEXTUALIZÁCIÓ*

RÉTFALVI P. ZSÓFIA

Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorjelölt

E-mail: zsofi200@gmail.com

ORCID 0000 0001 7832 8426

Szilárd Borbély and Biographical Textualization

The study undertakes a review of the development of the literary-historical portrait of Szilárd Borbély to date, its main assertions, and seeks to place his literary-historical methodology within the context of contemporary biographical trends that are sceptical of the creation of grand narratives. The study focuses on the author's posthumous volume *“Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében” – Tanulmányok Csokonairól* [*You Rest in the Coolness of the Swaying Poplar Trees.* – *Studies on Csokonai*], which, despite its incompleteness, contains his main insights on biographical writing.

Keywords: Szilárd Borbély, biography, poet, literary historian

* A 2024-2.1.1-EKÖP számú projekt a Kulturális és Innovációs Minisztérium, Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, az EKÖP-24-4-I-PTE-267 kódszámú egyetemi kutatói ösztöndíjprogramjának finanszírozásában valósult meg.

■ „Borbély Szilárd irodalmi életműve azért ritka tünemény, mert két olyan terület szerves összekapcsolásaként is értelmezhető, amelyek általában egymás mellett, nem pedig egymást áthatva szoktak létezni. Itt ugyanis az irodalomtörténeti tudás és az írói invenció ritka találkozásait lehet észrevenni”¹ – állítja Szilágyi Márton *Bohóskodás a halállal* című tanulmányában. Borbély pályájának értelmezéseiben ez a kettősség, jobban mondva hármasság – kiegészítve kritikusi pozíciójával – meghatározó jellemzőként rögzült, és nagy mértékben beépült az irodalomtörténeti munkásságáról szóló recepcióba. Jelen tanulmányban arra vállalkozom, hogy felülvizsgáljam a Borbély Szilárdról szóló eddigi irodalomtörténeti portré alakulását, annak főbb irányait, valamint arra törekszem, hogy módszertanát a nagyelbeszélés létrehozásával szemben szkeptikus kortárs életrajzírási tendenciák között elhelyezzem. Vizsgálatom középpontjában a szerző „*Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében*” – *Tanulmányok Csokonairól* című posztumusz kötete áll,² amely – befejezetlensége ellenére – tartalmazza a biográfiaírással kapcsolatos alapvető meglátásait.

A költő mint irodalomtörténész

Az egyszerre szépíró és irodalomtudós kortárs alkotóknak rendszeresen felteszik a kérdést, hogy e szerepek és a belőlük következő érdeklődési körök milyen kapcsolatban állnak egymással.³ Nyilvánvalóan Borbély Szilárd esetében is – még életében – látható jelei voltak annak, hogy együtt értelmezték költői-írói és irodalomtörténeti tevékenységét, amely összehasonlításban legtöbbször az előbbi kerekedett felül. Jellemzően a kétezres évektől válik meghatározóvá, hogy költői teljesítményével szoros együttállásban értékeli irodalomtörténeti munkásságát. Ennek oka alighanem a szerző 2004-es (bővített kiadással 2006-os) *Halotti Pompa* című verseskötetének sikere, melynek nyomán kimagasló költői elismertségre tett szert.⁴ A 2006-os *Árkádiában – Történetek az irodalom történetéből*⁵ című könyvről született recenziók közül például László Emese *Élet és Irodalom*-beli kritikáját érdemes hosszabban idézni: „Borbély Szilárd irodalomtörténeti tanulmánygyűjteménye, az *Árkádiában*, a mai magyar irodalomtudomány egyik rendkívül izgalmas alkotása. [...] költőként az elmúlt

¹ SZILÁGYI Márton, „Bohóskodás a halállal (Borbély Szilárd: *Istenasszony, Debrecen*)”, *Studia Litteraria* 55 (2016): 27–34, 27, <https://doi.org/10.37415/studia/2016/55/4234>.

² BORBÉLY Szilárd, „*Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében*”: *Tanulmányok Csokonairól*, Csokonai Könyvtár 62 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó–Déry Múzeum, 2023).

³ Vö. SZILÁSI László, „Összintéséget fogadtam (interjú)”, 2018. dec. 25., <https://litera.hu/magazin/interju/szilasi-laszlo-nagyvizit.html>; SCHEIN Gábor, „A művek többet tudnak, mint Füst Milán”, 2019. jún. 2., <https://litera.hu/magazin/interju/schein-gabor-a-muvek-tobbet-tudnak-mint-fust-milan.html>.

⁴ Sikerességen itt természetesen csak irodalmi sikert értek. A *Halotti Pompa* című kötet a magánélet súlyos veszteségéről is szól, hiszen a paratextusok a költő személyes tragédiájáról is tudósítanak.

⁵ BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában: Történetek az irodalom történetéből*, Alföld Könyvek (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006).

évtized során a magyar irodalmi élet egyik meghatározó szereplőjévé vált, így a vele készült interjúkból, publicisztikai jellegű írásaiból már közismert kötete hőseihez való személyes kötődése. A mindent és mindenkit szöveggé szublimáló Csokonai, a Borbélynak sok fejtörést okozó, hol szeretem, hol nem szeretem Vörösmarty vagy a nemzet költőjének szerepelvárásaihoz idomulni kívánó Arany vissza-visszatérő alakja nyilatkozatainak.”⁶ Majd így folytatja: „[A ’] *nagy semminek ágán* című esszében a költői művek intertextuális áramlásainak bemutatása (Földi János alakja Csokonai és József Attila verssoraiban) remek példázata annak, hogy milyen érdekes lehet a szövegközöttség vizsgálata annak a filológusnak a tollából, aki egyébként mint költő – elsősorban mint a *Halotti Pompa* szerzője – nemegyszer hangot adott a szövegpárhuzamok keresésén alapuló olvasással kapcsolatos kételyeinek.”⁷ Az *Árkádiában* kapcsán hasonló gesztussal él Urfi Péter is, aki szintén az *Élet és Irodalom*ban megjelent *Ex Libris*-ében Borbély szépirodalmi műveivel (a *Berlin–Hamlet*, az *Árnyképrajzoló* és a *Halotti Pompa*) együtt ír e tudományos munkáról.⁸

Emellett kollégái, pályatársai közül is többen reflektáltak rá, hogy Borbély számára „együttesen léteztek” az irodalmi intézményrendszerben betöltött pozíciói, amelyben a költőszerep mindinkább dominánssá vált. Debreczeni Attila a szerzőről szóló szubjektív pályaképvázlatában azt írja 1995-ös értekezéséről, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*:⁹ „A szakmai normákat teljességgel követő értekező formában készült könyv végén óvatosan hangot kapó személyes szkepszis ugyanakkor már jelezte a későbbiekben egyre erősebben megjelenő szerzői távolságtartást saját irodalomtörténetési pozíciójától: a hiábavalóság értelmezése helyett, ami a könyv tárgya, indokoltabbnak tartotta volna az értelmezés hiábavalóságáról beszélni.”¹⁰ Valamint emellett érvelt Mészáros Sándor is a Debreceni Egyetem kerekasztal-beszélgetésén. Szerinte „[Borbély] néha tehernek érezte a tudósi teendőit, a szépirodalmi munkásságát gondolta a legfontosabbnak, és frusztrálta, hogy egzisztenciális okokból nem tudott annyi figyelmet szentelni az alkotómunkának, amennyit szeretett volna.”¹¹

⁶ LÁSZLÓ Emese, „Az irodalom fiktív történetei”, *Élet és Irodalom* 50, 47. sz., 2006. november 24., 27.

⁷ Uo., 27.

⁸ URFI Péter, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom* 52, 32 sz., 2008. augusztus 8., 25. Az *Élet és Irodalom* kritikái mellett érdemes kiemelni Lapis József az *Alföld*-ben megjelent recenzióját is a *Hungarikum-e a líra?* című esszé- és kritikakötetről, amelyben szintén fontos szerep jut Borbély költőpozíciójának. LAPIS József, „Menekülőút (Borbély Szilárd: *Hungarikum-e a líra?*)”, *Alföld* 64, 10. sz. (2013): 117–121, 121.

⁹ BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, Társasági füzetek 7 (Fehérgyarmat: Kölcsey Társaság, 1995).

¹⁰ DEBRECZENI Attila, „Csokonai és a többiek: Az irodalomtörténész Borbély Szilárd – szubjektív pályaképvázlat”, in BORBÉLY, „*Nyugszol a’ nyárfáknak...*”, 253–259, 254.

¹¹ „Olvasni a halál felől (Kerekasztal-beszélgetés Borbély Szilárdról BÉNYEI Péter, BODROGI Ferenc Máté, MÉSZÁROS Sándor és VALASTYÁN Tamás részvételével)”, *Alföld* 72, 5. sz. (2021): 38–46, 46.

Borbély Szilárd tragikus halála – Visy Beatrix tanulmányának központi állítása szerint¹² – kánon- és kultuszformáló erőként hatott életművére. Visy azt írja, hogy a halál ideje, módja, körülményei az egész életművet óhatatlanul új értelmezési keretbe helyezte és az olvasói gyászmunka során bizonyos szöveghelyek kifejezetten a halál előzményeként, jóslatként, a sors előrevetítéseként tűnnek fel.¹³ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg nekrológiájában Takáts József is, amikor azt írja: „Öngyilkossága utólag rendkívüli súlyt adott némely húsz vagy tíz évvel ezelőtti sorának, költeményének, interjúrészletének, amelyek már önmagukban is drámai erejűek voltak, de mostantól megismétlődő vallomásoknak, jóslatoknak, segélykiáltásoknak is értheti őket az olvasó.”¹⁴ Ám úgy tűnik, e gyászmunka nemcsak szépirodalmi műveinek befogadására volt hatással, hanem az értekező írásaival kapcsolatos megnyilatkozásokat is befolyásolta. Borbély posztumusz kiadásban megjelent Csokonai-könyvének előszavában Szilágyi Márton arról ír, hogy különösen „balsejtelműnek” tűnik a kötet második fele: „Szilárd ugyanis ott Csokonai kapcsán már csak a halállal foglalkozik. Persze a Csokonaiéval, illetve egyes Csokonai-szövegeknek a halál ábrázolhatóságáról kifejtett, poétikailag és műfajilag releváns kérdéseivel – de az olvasó (még a szakmabeli olvasó is) joggal érezheti úgy, hogy a szerző voltaképpen magáról beszél.”¹⁵ A kötetről megjelent egyik recenzió írója, Biró Annamária szerint pedig a szerző halála óta eltelt tíz év lehetővé teszi, hogy az értekező munkát úgy olvassuk, hogy „nem csupán Csokonaira vagyunk kíváncsiak, hanem a Borbély Szilárdot nyomasztó problémákra is.”¹⁶ Ez az értelmezésmód az értekező szövegek esetében azonban azt eredményezi, hogy nem kritikai közelítés érvényesül Borbély irodalomtörténeti értékelésében, hanem egyedi, kivételes látásmódja kerül hangsúlyos szerepbe, amely szépírói pozíciójából következik. Jó példája ennek az olvasásmódnak Debreczeni Attilának a Csokonai-kötethez írt utószava, melyben azt állítja, hogy „[Borbély] szuverén alkotóként általában olyat látott meg egy-egy szövegben, amelyet más nem, s amelyet nem rendszerező tudósi elmével lehet meglátni. Ez

¹² Visy Beatrix, „Eltűnni csak»: A halál mint kánon- és kultuszformáló Borbély Szilárd életművében”, *Alföld* 67, 12. sz. (2016): 78–85.

¹³ Visy, „Eltűnni csak...”, 79–80.

¹⁴ Takáts József, „Borbély Szilárd (1964–2014)”, *Jelenkor* 57, 4. sz. (2014): 487–488. 487.

¹⁵ Szilágyi Márton, „Borbély Szilárd posztumusz Csokonai-könyve elő”, in BORBÉLY, „Nyugszol a' nyárfáknak...”, 7–10, 9.

¹⁶ Biró Annamária, „Nyugtalanító Csokonai-kérdések”, *Alföld* 75, 7. sz. (2024): 91–96, 93. Emellett Lakner Lajos ismertetését is érdemes kiemelni, amely a kötet olvashatóságának legnagyobb problémáját abban látja, hogy benne „szöveg és élet” szétválaszthatatlanul összekeveredik. Úgy véli, azért „nem lehet csak szaktanulmányokként olvasni a kötet írásait, mert folytonosan a szerző saját élete és halála fölötti elmélkedésbe botlunk.” (Lakner Lajos, „De elbeszélhető...: Borbély Szilárd »Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében«. Tanulmányok Csokonairól című könyvéről”, *Studia Litteraria* 64, 1–2. sz. [2025]: 166–176, <https://doi.org/10.37415/studia/2025/64/15244>.)

a különös szövegérzékenység az ő igazi »módszertani« sajátossága, az ebből eredő új megvilágítás a tanulmányok érdemi hozadéka.”¹⁷

Borbély esetében a költői és irodalomtörténeti pozíció elválaszthatatlansága, valamint halálának kánon- és kultuszformáló ereje tehát új jelentéseket adott mondatainak, mely irodalomtörténeti értekezéseinek befogadására is jelentős hatást gyakorolt. A Debreczeni Attila által megfogalmazottak tükrében mindezt azért tartom problematikusnak, mert ily módon elveszhet a Csokonai-kötet irodalomtörténeti és életrajzírással kapcsolatos meglátásainak valódi tétje. A Borbély által közvetített módszertan nem tűnik mindenki számára elérhetőnek – hiszen ahhoz egyedi, szépírói-irodalomtörténeti látásmódra lenne szükség –, így további hasznosíthatósága is kétségesé válik. Úgy gondolom, ha Borbély Csokonai-könyvének elméleti meglátásait elhelyezzük a kortárs életrajzírási tendenciák között, akkor nem a látásmód megismételhetetlensége tűnik ki, hanem a továbbiakban is hasznosítható módszertani példát nyújt az életrajzok textuális vizsgálatának lehetőségére.

Néhány kísérlet az elmúlt években természetesen született Borbély irodalomtörténeti bemutatására, ám javarészt még a gyászfolyamat által befolyásolt beszédmódon íródtak, illetve nem kaptak fontos szerepet az életrajzírással kapcsolatos meglátásai. Ezek között említhetjük S. Varga Pál 2016-os tanulmányát, amely deklaráltan leíró és nem értékelő munka. Arra törekszik, hogy Borbély 18–19. századi költészet-történeti korszakváltásról szóló észrevételeit összegezze, és az ezzel kapcsolatos főbb fogalmait értelmezze.¹⁸ Valamint Valastyán Tamás közelmúltban megjelent tanulmánya is a szerző irodalomtörténeti pozícióját, olvasásmódjának sajátosságait vizsgálja, amely szerint szoros kölcsönhatásban van kritikai működésével.¹⁹ Értelmezésében azonban mindez filozófiatörténeti távlatban nyer jelentőséget.

Egy költő, három közelítés

A 2010-es évek elején három, azonos szakmai műhelyből származó Csokonai-könyv is született, ahogy arra már Debreczeni Attila is utalt.²⁰ Az elsőt – amely 2012-ben jelent meg – ő maga írta, a Csokonai-életmű kritikai kiadásának pótköteteként készült el és költeményeinek kronológiai rendjét alapozta meg.²¹ A könyv megszületését

¹⁷ DEBRECZENI, „Csokonai és a többiek...” 258.

¹⁸ S. VARGA Pál, „Attitűd és értésmód: egy irodalmi korszakváltás alapfogalmai – Borbély Szilárd irodalomtörténeti koncepciójáról”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 15–26, <https://doi.org/10.37415/studia/2016/55/4233>.

¹⁹ VALASTYÁN Tamás, „Inverzió és reflexió: Irodalomtörténet és ízlésítélet viszonya Borbély Szilárd irodalomtudósi attitűdjében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 127, 2. sz. (2023): 214–239, <https://doi.org/10.56232/itk.2023.2.05>.

²⁰ DEBRECZENI, „Csokonai és a többiek...” 257.

²¹ DEBRECZENI Attila, *Csokonai költői életművének kronológiai rendje* (Budapest–Debrecen: Akadémiai Kiadó–Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012)

elsősorban az indokolta, hogy a Csokonai-kritikai kiadás lezárulása közben jelentősen megváltoztak a kritikai kiadások filológiai-textológiai alapelvei.²² Debreczeni újfajta szemlélettel és módszerekkel – a genetikus kritikai kiadás fogalmi készletével összhangban – állapítja meg Csokonai műveinek kronológiáját. Figyelembe véve azt is, hogy a 18. század végén – amikor a könyvnyomtatás lehetőségei még korlátozottak voltak – sokkal jellemzőbb volt a művek kéziratos terjesztése. Épp ezért Debreczeni Attila munkájában a költő versjegyzékeinek vizsgálata is fontos szerepet kap.²³ Vállalkozása több, korábban ismeretlen epizódot feltár a költő életéből, és költészetének alakulását tekintve is új szempontokkal gazdagodik a Csokonai-filológia, amely kutatások hatással voltak az ekkor készülő monográfiák vizsgálati irányaira is.

Témánk szempontjából – a műfaj kérdése miatt is – érdemes Szilágyi Márton 2014-es, *A költő mint társadalmi jelenség* című monográfiáját részletesebben szemügyre venni, és Borbély Szilárd könyve mellé állítani. Szilágyi Márton kötete Csokonai pályafutásának mikrotörténeti dimenzióit állítja középpontba.²⁴ Ahogy bevezető fejezetében kiemeli, vállalkozása szempontjából nem az a fontos, hogy meg lehet-e írni egyáltalán bárkinek az életét. Kérdése arra irányul, hogy „voltaképpen minnek a történetét kívánjuk megírni akkor, ha hozzányúlunk egy szinte már konszenzuálissá szilárdult életrajzi narrációhoz, s megpróbáljuk ezt visszafejteni, hogy aztán újra összerakhassuk.”²⁵ Szilágyi szerint tehát „annak pragmatikáját érdemes végiggondolni, hogy mire akarjuk használni Csokonai életrajzát.”²⁶ A szerző számára Csokonai nem önmagában álló zárt egység, vizsgálatának lényege abban áll, hogy a környezetével való társadalmi interakciójában ragadja meg, és ebből a nézőpontból vizsgálja költői életlehetőségeit, motivációit és döntéseit.

Szilágyi és hozzá történetelméleti szempontból közel álló elődeinek (Kerényi Ferenc,²⁷ Ferencz Győző²⁸) társadalom- és irodalomtörténetet ötvöző monográfiáira Hász-Fehér Katalin újpozitivistá irányultságú kísérletekként tekint, amelyekben a kontextuskezelés természetesen komoly módszertani változáson esett át a korábbi,

²² A változások áttekintése kapcsán lásd: KECSKEMÉTI Gábor, „Kritikai kiadások a magyarországi irodalomtudományban és az Irodalomtudományi Intézetben: A magyarországi kritikai kiadások tudomány- és intézménytörténete”, *Literatura* 47, 1. sz. (2021): 5–24.

²³ BORBÉLY Szilárd, „Egy kronológiai krimi: Töprengések a kritikai kiadás lehetőségeiről Debreczeni Attila *Csokonai költői életművének kronológiai rendje* kapcsán” *Irodalomismeret* 2, 3. sz. (2012): 74–80, 80.

²⁴ SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség: Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*, Ligatura (Budapest: Ráció Kiadó, 2014)

²⁵ SZILÁGYI Márton, „A biográfiák hasznáról és használatáról”, 14–60, in SZILÁGYI, *A költő mint...*, 15.

²⁶ Uo. 15.

²⁷ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz*, Osiris monográfiák (Budapest: Osiris Kiadó, 2008).

²⁸ FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete: Kritikai életrajz*, Osiris monográfiák (Budapest: Osiris Kiadó, 2009).

20. század eleji pozitívista biográfiákhoz képest.²⁹ E tudományos munkák a történeti, társadalom- és családtörténeti környezetet részletesen tárgyalják, azonban nem bocsátkoznak hosszú, az életmű szempontjából távoli fejtegetésekbe, inkább konkrétumok megvilágítására használják forrásait. Valamint az életrajzot nem kapcsolják össze direkt módon a fikciós szövegek elemzésével.³⁰ Hász-Fehér a tanulmányában azonban problémásnak tartja, hogy az újpozitívista életrajzok alapját is a koherenciaelv képezi, tehát az említett biográfusok a forráshiányos életrajzi események által felmerült bizonytalanságokra is igyekeznek magyarázatot találni.³¹ Példái alapvetően Kerényi Ferenc Petőfi-életrajzából származnak, ugyanakkor Szilágyi monográfiáját is hasonló elv vezérli, bár ő reflektál arra, hogy bizonyos – főként lélektani – kérdésekre az alapos dokumentarista kutatómunka révén sem lehet választ kapni.³² Ezért inkább a jól dokumentált történetekkel kapcsolatban tesz fel kérdéseket. A Lilla-szerelmet illetően például nem arra kíváncsi, miként alakult a kapcsolat, hanem a költő házassági kísérletének sajátosságait elemzi.³³

Borbély Szilárd Csokonai-könyve, a „*Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében*”, bár csak 2023 második felében, posztumusz jelent meg, szintén ebben az időszakban, eredetileg 2013 körül készült el. Halála előtt nyújtotta be habilitációs értekezésént, azonban magára a habilitációra már nem került sor. Szilágyi Márton, amint azt a kötet bevezetőjében említi, megkapta bírálatra a munkát, ám végül bíráló helyett sajtó alá rendezője lett a könyvnek.³⁴ A szöveggondozás munkálatai, az előszó és az utószó megírása, a jegyzetek kiegészítése, a szerkesztés, a tördelés már a 2014–2016 közötti időszakban megtörtént, ám ahogy arra Veisz Bettina 2016-os, a kötetről szóló előzetes ismertetésében reflektált, „a kiadás a jogutód hozzájárulására vár.”³⁵ Borbély könyvének alapállása nagy mértékben különbözik Szilágyiétól, annak ellenére, hogy mindketten mikrotörténetként határozzák meg munkájuknak elméleti

²⁹ HÁSZ-FEHÉR Katalin, „A »szabad lég gyermeke«: A vándorlás mint autofikcionális narratíva Petőfi költészetében (1846 végéig)”, *Tiszatáj* 77, 3. sz. (2023): 62–94, 69.

³⁰ Uo., 69.

³¹ Uo., 70.

³² „A forráskritikai műveleteknek ilyen formán tekintettel kell lenniük a köztörténeti, intézménytörténeti tendenciákra éppúgy, mint a szövegek befogadásának hermeneutikai dimenzióira; csak ilyenformán lehetséges ugyanis – legalább részben – kikerülni abból a csapdából, ahová a forrásdottságok zárnak be bennünket. Számos, ideális mikrotörténeti vagy mentalitástörténeti témának látszó irodalomtörténeti eseményről nem áll ugyanis rendelkezésünkre kellően sokoldalú forrásanyag: például semmit sem tudunk arról, hogy amikor Bessenyei György 1782-ben elhagyta Bécset és visszaköltözött Tiszabercelre, milyen lelkiállapotban volt” (SZILÁGYI, „A biográfiák hasznáról és használatáról”, 57).

³³ SZILÁGYI, „Komárom: a Lilla-ügy”, 187–222. in SZILÁGYI, *A költő mint társadalmi jelenség...*, 195.

³⁴ SZILÁGYI, „Borbély Szilárd posztumusz...”, 7–8.

³⁵ VEISZ Bettina, „Az életet szöveggé formálják át”, *Studia Litteraria* 55, 1–2. sz. (2016): 252–255, 252, <https://doi.org/10.37415/studia/2016/55/4253>.

keretét.³⁶ Ahogy könyve előszavában kifejti, célja sokkal inkább az, hogy megvizsgálja az életrajzírás lehetőségeit, illetve háttéranyaggal lássa el és praktikus megfontolásokkal gazdagítsa a későbbiekben készülő monográfiát.³⁷ A Szilágyi monográfiájában megmutatkozó koherenciaelvvel szemben, Borbély állítása szerint: „Mindeme szándéknak a jegyében a kötet nem kíván valamiféle koherens, zárt módszertani ajánlatot megfogalmazni.”³⁸ Emellett – ahogy a továbbiakban látni fogjuk – míg a másik Csokonai-kötet írója elsősorban történeti létezőként tekint az életrajzi szerzőre, addig Borbély számára Csokonai a textualizáció, a szövegleNyomatok révén létrejövő konstrukció, melynek folyamánként a szerző által írt és a róla szóló megnyilatkozások, narratívák mindig gyanút ébresztenek.

Borbély Csokonai-könyve

A „*Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében*” című kötet három fő részből áll, amelyek logikus rendet követnek, ám – ahogy arra a sajtó alá rendezők is reflektáltak – valójában befejezetlen: némely fejezet kidolgozatlan maradt, és a következők össze-foglalása is hiányzik. Az első fejezet (*Város – Család – Karakter*) Debrecent és Csokonai Vitéz Mihály szüleit állítja középpontba. Szilágyi Márton már idézett írásában kiemelte,³⁹ hogy Borbély számára Debrecen leírása személyes tétellel is bír, ami afféle „küzdelem” a várossal és a városért. Ez a téma mind szépírói munkásságában (utalva az *Istenasszony Debrecen* című drámájára), mind kritikai tevékenységében (A debrecenit *Térey János verseiben*) visszatér.⁴⁰ Ám korábbi értekező munkáiban is fontos szerepet kapott, Fazekas Mihály *Lúdas Matyi* című művéről szóló két tanulmányában a helyszín azonosításakor és a debreceni piac sajátosságainak elemzésekor is meghatározó.⁴¹ Ezekben a szövegekben, illetve a *Fanni hagyományairól*⁴² szóló tanulmányában is az elsődleges kontextus Takáts József-féle elvét tartotta szem

³⁶ Kiegészítve Hayden White történelemfelfogásával, amely nyelvi fikcióként tekint a történelmi narratívákra. BORBÉLY Szilárd, „Előzetes megjegyzések”, 11–20, in BORBÉLY, „*Nyugszol a' nyárfáknak...*”, 11.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo.

³⁹ SZILÁGYI, „Bohóskodás a halállal...”, 31–32.; SZILÁGYI, „Borbély Szilárd posztumusz...”, 9.

⁴⁰ SZILÁGYI, „Borbély Szilárd posztumusz...”, 9.

⁴¹ BORBÉLY Szilárd, „Debre és Döbrö: Jegyzések és említések a *Lúdas Matyi* olvasásához”, in *Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ Rumen István et al. 180–187 (Budapest: Reciti Kiadó, 2009); BORBÉLY Szilárd, „A patriarchális iróniáról: A *Lúdas Matyi* újraolvasása”, A *Vörös Postakocsi*, 2013. jan. 7., <https://www.avorospostakocsi.hu/2013/01/07/a-patriarchalis-ironiarol-a-ludas-matyi-ujraolvasasa/>.

⁴² BORBÉLY Szilárd, „A *Fanni* Hagymányai fikciókritikai olvasása”, in *Előzetes kérdések: Rohonyi Zoltán emlékkönyv*, szerk. MILBACHER Róbert, 33–45 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014).

előtt,⁴³ ami megközelítésében, úgy vélem, kiegészült a Clifford Geertz-i sűrű leírás antropológiai módszertanával.⁴⁴

Geertz írásában visszatérően az irodalomtudományos tevékenységekhez hasonlítja az etnográfus munkáját.⁴⁵ A sűrű leírás módszerének célja, hogy egy adott kultúra aspektusait minél részletgazdagabb módon adjuk vissza, kiválasztva a jelentéssel strukturáltakat és bemutatva azok társadalmi alapját.⁴⁶ Állítása szerint a kultúrát azokkal a konstrukciókkal kell leírni, amelyekkel a „bennszülöttek” értelmezik magukat.⁴⁷ Mindennek legalkalmasabb műfaja az esszé,⁴⁸ épp ezért Geertz – Borbélyhoz hasonlóan – nem tekinti problémának, hogy a leírás során valójában fikciót alkotunk, hiszen a külső tekintet számára az idegen közeg csak értelmezői „csinálmanyként”⁴⁹ jöhet létre.⁵⁰ Amikor Borbély esszéisztikus nyitányában hangsúlyozottan fikciót ír bele a textualizációba, akkor geertz-i értelemben az etnográfus eljárását valósítja meg. Egy kéziratot, Csokonai József – Csokonai Vitéz Mihály édesapjának – naplójegyzetét értelmezi a város 18. századi helyzetének leírásával,⁵¹ amelyhez hozzákapcsolódik a város természetrajzi és geográfiai adottságainak áttekintése, az utcai por állandó jelenléte, az állatok legeltetésének szokásrendszere, a debreceniek foglalkozása stb. Ahogy Geertz is írja a „magyarázataink meggyőző erejét nem értelmezést nélkülöző adatok tömegén, abszolút ritka leírásokon kell lemérnünk, hanem azon, hogy a tudományos képzelet mennyire képes bekapcsolni bennünket idegen emberek életének vérkeringésébe.”⁵² Borbély számára az idegen kultúra ebben az értelemben Debrecen, amelynek nemcsak 18. századi jellegzetességeit ismerjük meg, hanem középkori történetét, miliójét és mítoszait is.⁵³

Az első fejezetnek az életrajzírás szempontjából legfontosabb írása a korábban már az *Árkádiában*-kötetben is megjelent *Csokonai karaktere és az Árkadia-per*,⁵⁴

⁴³ TAKÁTS József, „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”, in TAKÁTS József, *Ismerős idegen terep*, 78–91 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2007).

⁴⁴ Bár könyvében Borbély nem hivatkozza a szerzőt, az elsődleges kontextus mint olvasásmód szempontjából mégis kiemelt jelentősége van. Clifford GEERTZ, „Sűrű leírás: Út a kultúra értelmező elméletehez”, ford. BERÉNYI Gábor, in Clifford GEERTZ, *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, 194–226 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

⁴⁵ GEERTZ, „Sűrű leírás...”, 201.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Uo., 207.

⁴⁸ Uo., 219.

⁴⁹ Uo., 209.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ BORBÉLY Szilárd, „A barbély egy napja: Fikciós beleírás a textualizációba”, in BORBÉLY, „*Nyugszol a' nyárfáknak...*”, 23–30, 25–26.

⁵² GEERTZ, „Sűrű leírás...”, 209.

⁵³ Borbély szerint Debrecennek a termékenység és a meddőség a két meghatározó mítosza, amelyek nagymértékben befolyásolták történelmét is. Vö. BORBÉLY Szilárd, „Debrecen mítosza: Mitizált textusok” 31–36, in BORBÉLY, „*Nyugszol a' nyárfáknak...*”, 31.

⁵⁴ BORBÉLY Szilárd, „Csokonai karaktere és az Árkadia-per”, in BORBÉLY, *Árkádiában...*, 103–124,

amelyben a szerző azt vizsgálja, hogy miként értelmezték Csokonai viselkedését, hogyan kívánták láttatni azokat, akik ismerték életében, milyennek igyekezett láttatni Csokonai önmagát, illetve milyen volt az általa mások számára megalkotott perszóna. A jellem megragadhatósága kapcsán Borbély kifejezi ennek problematikusságát, a nyelvi közvetítettségen keresztül kialakuló homályosságát és a történeti változás okozta elcsúszást. Azt írja: „Az ember jellemének megítéléséhez nem állnak rendelkezésünkre fogódzók. Hisz egy ember jelleme változik, és mindig egy adott szituációban látszik valamilyennek. Tehát a jellem vagy a karakter is interakciók eredménye, és akárcsak a szövegek jelentése, mindig az értelmezők gesztusaitól, értelmezési technikáitól, előképzettségétől, beállítottságuk és érdekeik eltérő voltából adódóan válik számukra láthatóvá valamely ember karaktere.”⁵⁵ Borbély értelmezői módszerének sajátosságát afféle visszabontó műveletként lehet meghatározni. Az Árkadia-per kapcsán olyan szöveglenyomatok vizsgálata a cél, amelyek Csokonai jellemével foglalkoznak. Tanulmányában valójában azt az irodalomtörténeti narratívát bontja vissza, mely szerint Csokonainak Jean-Jacques Rousseau volt az ideáltípusa. Ennek alapját elsőként természetesen maga a költő megnyilatkozása adta, hiszen *A tihanyi ekhóhoz* című vers önértelmezésében is a francia filozófus jelenik meg. Borbély megvizsgálja a Csokonai halála után született írásokat és Kazinczy *Nekrológjában*,⁵⁶ valamint a későbbi hozzáfűzött kiegészítésében bemutatja,⁵⁷ hogy a széphalmi mester is utalt az ideáltípusra, de nem nevezi nevén Rousseau-t, a levelezéséből viszont kiderül, hogy rá gondolt. Borbély azonban megkérdőjelezi, hogy kizárólag Rousseau-ra illik-e Kazinczy leírása. Azt állítja, hogy a Rousseau-i minta mellett egy másik is feltűnik, amelyre a Kazinczy által fordított Christoph Martin Wieland *Sokrates Mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* című művének Diogenész-karakterében talált rá. A továbbiakban a mű és Kazinczy leírása közötti szövegszerű párhuzamokkal, valamint Csokonai levélrészleteivel alapozza meg, hogy Kazinczy tisztában volt utalása kétértelműségével. Csokonait pedig e kétféle ideáltípus (Rousseau és Diogenész) közötti döntés valójában életmódok közötti választásokra is indította, és folyamatos belső vitára készítette a költőt. Borbély más írásában ezt a visszabontó olvasási eljárást fikciókritikai közelítésként írja le.⁵⁸ Ehhez a radikális kontextualizálást tekinti kiindulópontnak, ám azzal is szembesül, hogy az irodalomtörténeti fikciók olyan erős nyomot hagynak a szövegben, hogy a fikciót csak más fikció létrehozásával lehet helyettesíteni.⁵⁹

⁵⁵ BORBÉLY Szilárd, „Csokonai karaktere és az Árkadia-per”, in BORBÉLY, „Nyugszol a' nyárfáknak...”, 90–116, 92.

⁵⁶ KAZINCZY Ferenc, „[Nekrológ]”, *Magyar Kurír*, 1805. február 19., 235–237.

⁵⁷ KAZINCZY Ferenc, „Magyarázó jegyzések a' Csokonai sírköve eránt tett jelentésre: A beküldőnek kívánságára minden kihagyás és változtatás nélkül”, *Hazai Tudósítások*, 1806. november 11., 288.

⁵⁸ BORBÉLY, „A Fanni' Hagyományai...”, 34–35.

⁵⁹ Vö. Uo., 35.

A második fejezet (*Házasság – Udvarlás – Szerelem*) főként azt az állítást vizsgálja felül, mely szerint a *Lilla*-kötet a Csokonai Vitéz Mihály és Vajda Julianna közötti szerelem történetét beszéli el. Borbély több szempontból problematikusnak látja ezt a nagy karriert befutó szerelmi narratívát. A történet több elemét vizsgálja, például Csokonai és Vajda Julianna megismerkedését, ennek helyszínét, a közvetítő, Bédi Jánosné Fábián Julianna szerepét, valamint a szülők kimaradásának okát az udvarlás folyamatából. Ebben az esetben is először a fellelhető alapidokumentumok kritikai vizsgálatára vállalkozik. A fennmaradt Csokonai-leveleken keresztül bemutatja azokat a retorikai stratégiákat, amelyek azt sugallják, hogy a *Lilla*-szerelem sokkal inkább nyelvileg konstruált, stilizált szerelmi fikció, mintsem valóságos, életrajzilag igazolható intim kapcsolat. Borbély a szerelmi történet dokumentumai révén tehát rámutat, hogy nemcsak a *Lilla*-kötet versei képeznek irodalmi fikciót, hanem az életrajzi esemény egyéb dokumentumai is a szerelmi történet megalkotásához járulnak hozzá. Borbély következő lépésként arra mutat rá, hogy az utókor a biedermeier szerelemfelfogást vetítette rá a *Lilla*-kötet verseire, valamint ennek okait is feltárja: „Domby Márton hatására az 1870–1890-es években [...] fogant életregények, regényes korrajzok alkotják meg és színezik ki a Csokonai és Vajda Júlia közötti szerelem jeleneteit. Az irodalomtörténet azóta ennek, a 19. század utolsó harmadában élő és ható intimitásnak a kulturális kódjai szerint olvassa a ciklust. Vagyis visszaolvassa a versekbe a 19. század utolsó harmadának irodalmi elbeszéléseiből ismert szerelmes beszéd nyelvét, pszichológiáját és intimitási kódjait.”⁶⁰

A harmadik fejezetben Borbély Csokonai több művének kontextusát elemzi, köztük *A méla Tempefői* (1793) című színdarabját, *Az özvegy Karnyónét* (1799), a *Halotti verseket* (1804), valamint az *Újesztendei gondolatokat* (1798). Ez a kötet leginkább töredékes fejezete, a tanulmányok azonban számos 18. század végi, 19. század eleji színház- és drámatörténeti kontextust feltárnak. Az életrajzzal kapcsolatos dilemmákhoz tér vissza a fejezet utolsó, a *Russzó sírja – Egy vizuális kép textuális le nyomata* című rész, amelyben Csokonai saját halotti maszkjának és epitáfiumának megalkotása kap jelentős szerepet. Borbély meglátása szerint Csokonai nem készített önéletrajzot, és a levelezésében is csak stiláris és retorikai jegyek által kialakított szerepek révén szól önmagáról. Költői műveiben mégis van egy módja annak, ahogy magára utal, ez pedig a halottimaszk-készítés gesztusa, ami a halálon túli idő képzeletbeli perspektívája, amelyben Csokonai már síremlék által jelölve láttatja önmagát. Borbély azt írja, hogy: „A *halott arc*⁶¹ készítésében az ember is részt vehet, önmaga halálon túli jelenlétének megtervezése az élőnek [...] hatalmában áll. A síremlék elkészítése a halálon túli jelenlét felügyeletére irányul, a személyes identitás részét képezheti. [...] Csokonai élete válságos időszakaiiban többször élt ilyen gesztussal. A protestáns hermeneutikától némiképp idegen módon elébe szalad a vég

⁶⁰ BORBÉLY Szilárd, „A *Lilla*-szerelem mint szöveg”, in BORBÉLY, „Nyugszol a' nyárfáknak...”, 135–154, 141.

⁶¹ Kiemelés az eredetiben.

felől szöveggént olvasható és értelmezhető emberi élet textúrájának, és a képzőművészeti prezentáció felől, vagy pusztán epitáfiumkészítés felől önértelmező módon zárja le Isten értelmező, vagyis teremtő munkáját.”⁶² Ebben a részben tehát a költői önértelmezés újragondolása kap hangsúlyos szerepet. A *tiyhanyi ekhó*hoz című vers kapcsán Borbély visszatér – az első fejezetben már tárgyalt – Rousseau-előkép kérdéséhez, ami értelmezésében, ezúttal az epitáfium megtervezéséhez kapcsolódik. Úgy véli, hogy a költeményben valójában nem a francia filozófus képe idéződik fel, hanem egy ekkorra már kulturális közhellyé vált „vizuális ikonra”⁶³ utal Csokonai, amely az ermenonville-i síremléket jelöli. Borbély szerint Csokonai a költeményében úgy tervezi újra ezt a síremléket, hogy a visszhang által a tiyhanyi félszigetre utal a költő. A korabeli viszonyok szerint pedig a Balaton vízállása olykor annyira megemelkedett, hogy Tihany félszigetből szigetté vált. Ily módon Csokonai túlvilági helyévé és mementójává egy hazai helyszín válik.

Borbély tehát könyvében az életrajzi és egyéb konstrukciók megszületésének szöveglenyomatait vizsgálja és bontja vissza a belőlük kibomló, átértelmezett és a kulturális emlékezetben meggyökeresedett narratívákat. Gyakran a pszichológiai áthelyezés, „mismásolás”⁶⁴ nyomait véli felfedezni az önleírásokban, ezért a megfogalmazott állításokkal szembehelyezkedve, gyanakvással fürkészi a dokumentumokat. Különös figyelmet fordít a jellemrajzok és egodokumentumok retorikai elemzésére, valamint Csokonai több művét is a költői énkonstrukció megalkotása felől szemléli. Emellett főként azt állítja középpontba, hogy miként válik az életrajzi én nyelvi képződménnyé.

Borbély könyve a kortárs életrajzírási tendenciák között

Borbély irodalomtörténeti módszertana – az egyediség kultikus narratívájával szemben –, úgy vélem, sok tekintetben kapcsolódik önmagukban különböző, mégis hasonló kérdéseket, problémákat felvető életrajzírási tendenciákhoz. Munkáikban Lackó Mihály,⁶⁵ Milbacher Róbert⁶⁶ és – bizonyos vonatkozásaiban – Lengyel András⁶⁷ is hasonló problémákkal szembesültek, mint amilyenek Borbély Csokonai-könyvében felmerülnek, például a jellem megragadhatósága, a narratívaképzés, „cselek-

⁶² BORBÉLY Szilárd, „Russzó sírja: Egy vizuális kép textuális lenyomata”, in BORBÉLY, *„Nyugszol a nyárfáknak...”*, 242–251, 246.

⁶³ Uo., 243.

⁶⁴ Harold BLOOM, „Költészet, revizionizmus, elfojtás”, ford. HÓDOSY Annamária, *Helikon* 15, 1–2. sz. (1994): 58–76.

⁶⁵ LACKÓ Mihály, *Széchenyi elájul: Pszichotörténeti tanulmányok*, A múlt ösvényén (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2001).

⁶⁶ MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ligatura (Budapest: Ráció Kiadó, 2009).

⁶⁷ LENGYEL András, *Ignotus Hugó-tanulmányok: Modernizáció a pallérozódás és a barbarizálódás sodrában* (Budapest: Múlt és Jövő, 2020).

ményesítés⁶⁸ torzításai, a monografikus nagyelbeszélés létrehozhatósága. Valamint módszertani szempontból kiemelendő, hogy mindegyik vállalkozás gyanakvással szemléli a történetileg meggyökeresedett narratívákat, és a visszabontásukra, újraértelmezésükre tesz kísérletet.

Lackó Mihály 2001-ben megjelent *Széchenyi elájul* című könyve pszichotörténeti alapozásúnak tekinti vállalkozását.⁶⁹ A szerző olyan témákkal foglalkozott, amelyek nincsenek a hagyományos történeti érdeklődés homlokterében (olykor közelebb állnak a mindennapok történelméhez).⁷⁰ Könyvében ő is fontos szerepet szán a vizsgált személytől származó és róla szóló dokumentumoknak (Borbély kifejezésével: szöveglyenymatoknak). Módszertani alappéldája Széchenyi István 1844. október 3-i a pozsonyi országgyűlésen történt ájulása, amelyet a fontosabb Széchenyi-biográfiák mind tárgyalnak.⁷¹ Lackó ezt a narratívát bontja vissza, megvizsgálja a biográfiákat és a hozzájuk tartozó forrásokat. Feltárja azokat az értelmezői attitűdöket, narratív eljárásokat, amelyeknek köszönhetően az esemény kiemelt jelentőségűvé vált a Széchenyi-kutatásokban. Vizsgálata során ő sem jut el végső megfetésekhez, hiszen, ahogy írja: „a bővülő források nem világosabbá, hanem egyre zavarosabbá tették a történetet, mind nagyobb próbára téve az értelmezőket. Az eredetileg egyszerűnek látszó esetnek minden pontja kétséssé, pontosabban értelmezendővé vált.”⁷² Ennek ellenére nála is láthatóvá válnak azok a gondolkodási mechanizmusok, stratégiák, amelyek egy-egy jellemrajz, visszaemlékezés, beszámoló, illetve életrajz narratívaképzésében működnek. Lackó munkájában – Borbélyhoz hasonlóan – a jellem megragadhatóságának kérdése szintén hangsúlyosan jelen van. Széchenyi karakterének leírásait tárgyalja a forradalom előtt és után, valamint halálát követően, a naplók megjelenésekor.⁷³ Feltérképezi azokat az (olykor naivan) pszichologizáló olvasatokat, amelyek, meglátása szerint, sokáig ellehetlenítették a szakszerű Széchenyi-biográfiák megszületését. Emellett Lackó szövegelemzéseinek – Borbélyhoz hasonlóan – fontos elve az is, hogy az emberiség pszichés apparátusát változó történeti kontextusban értelmezze, az „általános”, „örök emberi” kategóriák helyett bizonyos fogalmak (pl. lélek, psziché) korfüggőségét hangsúlyozza. Ez által elkerüli, hogy a vizsgált alany cselekvéseinek értelmét, jelentőségét a jelenkor nézőpontjából értékelje.

⁶⁸ Hayden WHITE, *A történelem terhe*, ford. BERÉNYI Gábor et al. Horror metaphysicae (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

⁶⁹ Lackó élesen elvlasztja vállalkozását a pszichobiográfia gyakorlatától, és sokkal szigorúbb forráskritikát vár el. A pszichobiográfiát elsősorban Erik H. Erikson *A fiatal Luther* című tanulmányának forráskezelési problémái, valamint a tények és az értelmezések összekeveredése miatt marasztalja el. LACKÓ Mihály, „Széchenyi-értelmezések: Lélektan és szövegtan”, in LACKÓ, *Széchenyi elájul...* 46–47.

⁷⁰ Vö. GYÁNI Gábor, „A mindennapi élet mint kutatási probléma”, *Aetas* 12, 1. sz. (1997), 151–161.

⁷¹ LACKÓ, „Széchenyi elájul”, 27–42.

⁷² Uo., 39.

⁷³ LACKÓ, „Széchenyi lélektani és pszichiátriai ábrázolásának historiográfiájához”, in LACKÓ, *Széchenyi elájul...*, 67–92.

Milbacher Róbert 2009-es *Arany János és az emlékezet balzsama* című könyvében szintén hasonló módszertant követ. Írásában a kulturális emlékezetben megképződött Arany János alakját vizsgálja. Célja, hogy szembesítse az olvasót a költővel kapcsolatos tudásrend mátrixának kialakulásával és működésének hatásmechanizmusával. Sorra veszi azokat az indexeket, amelyek kikerülhetetlenek ebben a tudásrendben, az eredetüket is feltárja, és megmutatja, hogyan váltak evidenciákká. Emellett arra kíváncsi, hogy miféle szerepet töltenek be máig a nemzeti, kulturális tudatunkban.⁷⁴ Ő is kritikával illeti a pozitivistá tudományoszmény optimizmusát az ember életének és jellemének megismerhetőségével kapcsolatban. A jellemrajzokat olyan dokumentumként kezeli, amelyekből szótárt lehet összeállítani a vizsgált alannal kapcsolatos főbb állításokból. Fontos eljárása munkájának, hogy ennek kulcsszavait ütközteti a különböző forrásokkal, és kialakulásuk folyamatát követi nyomon.⁷⁵

Milbacher könyvében az életrajzok teleologikus narratívaképzése is visszatérő probléma. Ez az elbeszélésmód eleve válogatás (csoportosítás) eredményeként jön létre, amely kijelöl bizonyos ok-okozati (előzmény-következmény) sémákat. Ehhez pedig többféle mítoszokra épülő elbeszélési mód is hozzárendelődik. (Például a szerző szerint Arany önéletrajzi levelében öreg szüleinek említésekor afféle biblikus felhatalmazástörténetet látunk. A már természetlen szülők utolsó reménysége a megszülető gyermek, amely elbeszélésben így Izsák vagy Keresztelő Szent János története idéződik fel.)⁷⁶ Ebben a munkában is fontos szerepet kapnak a jellemrajzok és a (vizuális) portrék, amelyek nagy mértékben alakították Arany-képünket. A szerző – Borbélyhoz hasonlóan – szintén az alapidokumentumokból kiindulva vizsgálja felül a kialakult domináns narratívákat (például: Arany és Petőfi barátsága) és művein (például: *Toldi*, *A walesi bárdok*, *Szondi két apródja*) keresztül is a nemzetkép alakulása szempontjából fontos értelmezésekhez jut el.

Lengyel András Ignotus Hugóról szóló könyve sajátos helyet képez a sorban. Ahogy az előszóból kiderül, eredendően monográfiát igyekezett írni, ám a források hozzáférhetősége miatt rákényszerült, hogy lezárja az anyagot.⁷⁷ Szajbély Mihály értelmezésében azonban Lengyel ezzel sajátos, David E. Nye-i értelemben vett anti-biográfiát hozott létre.⁷⁸ Írása számos olyan elméleti előfeltevést felszínre hoz Lengyel könyvével kapcsolatban, amelyek csak alkalomszerűen fordulnak elő a kö-

⁷⁴ MILBACHER Róbert, „Mentegetőző (és viszonylag rövidnek indult) előszó egy újabb Arany-könyvhöz”, in MILBACHER, *Arany János és az emlékezet...*, 9–16, 12.

⁷⁵ MILBACHER Róbert, „Második fejezet: Egy valódi antik kép – Arany János jellemrajzáról”, in MILBACHER, *Arany János és az emlékezet...*, 63–95, 66.

⁷⁶ MILBACHER Róbert, „Első fejezet: »S mi vagyok én, kérded...« – Arany János életéről”, in MILBACHER, *Arany János és az emlékezet...*, 39–62, 48–49.

⁷⁷ LENGYEL, „Előljáróban”, in LENGYEL, *Ignotus Hugó-tanulmányok...*, 7–14, 7–8.

⁷⁸ SZAJBÉLY Mihály, „Életrajzírás, ahogyan Lengyel András Ignotus-könyve nyomán látszik”, in *Pályakezdés, karrierút, irodalomtörténet*, szerk. RADNAI Dániel Szabolcs, RÉTFALVI P. Zsófia és SZOLNOKI Anna, 253–270 (Pécs: Verso Könyv, 2021).

tetben, mégis úgy tűnik, az eddig vizsgált munkákhoz közel álló értelmezésmódot működtetnek.⁷⁹ Lengyel azt állítja, hogy „a monográfiaírás nem pusztán szándék kérdése, előzetes feltételei is vannak. [...] A monográfiafejezet és a pálya valamely szakaszát vagy problémáját fölmérő tanulmány között nagyon lényeges különbség van. Aki monográfiafejezetet ír, az nagyjából már tudja, mit akar írni, összefogja, rendezi a tudottat, helyére teszi a részleteket. Aki tanulmányt ír, annak csak sejtései vannak még, s minden megírt, elkészült tanulmány befolyásolja őt a következő megírásában is.”⁸⁰

Borbélyhoz és a többi – eddigiekben tárgyalt – értelmezőhöz hasonlóan Lengyel András is azt tűzi ki célul, hogy mögé nézzen a nagy karriert befutó irodalomtörténeti narratíváknak. Például Ignotus és Ferenczi Sándor,⁸¹ illetve Ignotus és Ady „fegyverbarátsága”⁸² kiemelt jelentőségűvé válik a kutatásában. A feltárt narratívák nem minden esetben változnak nagy vonalakban a felülvizsgálás által, mégis sokat finomodnak, valamint arra is választ kapunk, hogy miként alakult ki egy-egy narratíva értelmezéstörténete. Ferenczi és Ignotus barátságának értelmezését például jelentősen befolyásolta az utólagos nézőpont, főként a pszichoanalízis előretörése, amely nagy mértékben megváltoztatta a kapcsolat kialakulásának eredeti kontextusát. Az előzőekben tárgyalt életrajzírási tendenciához köti Lengyelt az a szemléletmód is, ahogy a jellemrajzokhoz és a karakter megragadhatóságához viszonyul. Az Ignotus jelleméről szóló források egyhangú visszamondása helyett a vizuális reprezentációk és a korabeli források viszonyában vizsgálja a szerkesztő karakterét.⁸³ Emellett a koherenciaelvet ez esetben is felülírja a tanulmánykötet-szerű megformáltság.⁸⁴

A bemutatott életrajzírási tendenciák között tehát számos ponton hasonló elméleti előfeltevéssel, módszertannal és közös problémahalmazokkal, kérdésfeltevésekkel is találkozhatunk. A tárgyalt kötetek többségében szkeptikusak a nagyelbeszélés létrehozásával kapcsolatban, olykor arra is utalnak, hogy írásuk csak előtanulmány, amellyel egy majdani monográfia megszületéséhez járulnak hozzá. Úgy gondolom, mindez azonban nem csupán önkisebbitő gesztus, hanem gyakran tudatos, formai döntés eredménye, hiszen nagyelbeszélés nem jöhet létre abból a szemléletmódból, amely minden ponton felbontja a nagyelbeszélések érvényességét. A vizsgált munkák

⁷⁹ SZAJBÉLY, „Életrajzírás, ahogyan...”, 261.

⁸⁰ LENGYEL, „Elöljáróban”, 7.

⁸¹ LENGYEL András, „Egy rendhagyó fegyverbarátság történeti sikere: Ignotus és Ferenczi Sándor szövetsége”, in LENGYEL, *Ignotus Hugó-tanulmányok...*, 277–313.

⁸² LENGYEL, „Ady és Ignotus fegyverbarátsága: Az irodalmi modernitás szerveződésének történetéhez”, in LENGYEL, *Ignotus Hugó-tanulmányok...*, 202–252.

⁸³ LENGYEL András, „Berény Róbert Ignotus-portréi”, in LENGYEL, *Ignotus Hugó-tanulmányok...*, 263–276.

⁸⁴ Főként a második, *Harminc év hontalanság – Ignotus félemigrációban és emigrációban (1918–1944)* című fejezetben valósul ez meg, annak elfogadásával, hogy mit nem tudunk. (LENGYEL András, „Harminc év hontalanság – Ignotus félemigrációban és emigrációban [1918–1944]”, in LENGYEL, *Ignotus Hugó-tanulmányok...*, 407–460.)

hasznló szövegtípusokból, jellemrajzokból, önjellemzésekből indulnak ki, nemcsak az önformálás aktusairól tesznek fel kérdéseket, hanem arról is, hogy a későbbiekben milyen ideológiák befolyásolták e szövegek értelmezését. Fontos egyezés az is, hogy a fogalmakat, irodalomtörténeti elbeszéléseket elsődleges kontextusukban szemlélik és a narratíva alapidokumentumainak felülvizsgálatával bizonytalanítják el a korábbi értelmezéseket. Az összevetés alapján úgy tűnik, Borbély Szilárd sajátos, ám nem egyedülálló gyakorlatot képvisel az irodalomtörténeti, életrajzírási palettán. Elhelyezve a kortárs tendenciák között, feltérképezhetővé válnak módszertani eljárásai és az ezt megalapozó irodalomtörténeti szemléletmód. E szemléletmód pedig nemcsak kivételes költői tehetségének köszönhető, hanem annak a belátásnak is, hogy bár lehetetlen nem narratívát alkotni, mégis az értelmezések kisiklásával, súlytalanságával jár, ha nem reflektálunk működésükre.

ABLAKOK A KÉSŐ MODERNSÉG ÉS A KÖZELMŰLT IRODALMÁNAK VILÁGÁRA

– OSZTROLUCZKY Sarolta. *Korszakmetszetek: A késő modernség és a közelmúlt magyar irodalmából*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2024, 294 lap –

SZÉNÁSI ZOLTÁN

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos munkatárs

E-mail: szenasi.zoltan@htk.elte.hu

ORCID 0000 0003 2808 3904

■ Tanulmányok 22 magyar és 7 angolszász költő, 5 magyar és 1 amerikai prózaíró, Thomas Wolfe, valamint a Hajnóczy Péter művének adaptációját készítő Szász János filmrendező műveiről. Más lebontásban: 17 líra- és 9 prózatörténeti tanulmány kiegészítve egy dolgozattal az irodalom határterületéről, mely film és irodalom kapcsolatát vizsgálja. A súlypont tehát a költészetre esik, míg a 20. századi prózairodalom néhány fontos alkotója és műve kapcsán mélyebb interpretációra számíthat az olvasó. Legalábbis a számok ezt sugallják, de talán mégsem véletlen, hogy az irodalomtudomány inkább a betűkre, és nem annyira a számokra koncentrál.

Ugyanakkor, ha Osztrólczy Sarolta 2024-ben a Kijárat Kiadónál megjelent kötetéről szólnunk mégsem egészen indokolatlan egy kis természettudományos kipillantás. A könyv címadását (*Korszakmetszetek*) ugyanis a szerző – mint az *Előszó*ban írja – „az orvosi szövettan és a halmazelmélet kontextusai felől” javasolja megközelíteni: „A *Korszakmetszetek* cím tehát kétféle metaforikus jelentéslehetőséget hordoz magában: a fejezetek szoros olvasatai felfoghatók e néhány évtized magyar líra- és prózairodalmából vett szövetminták »mikrodiagnózisaként«, vagy a 20. századi magyar irodalomtörténeti paradigmák néhány közös halmazát, hatástörténeti vagy másféle érintkezési felületét felvillantó áttekintésként is.” (7.) Egy-egy tanulmány jellemzően több precízen kivágott „szövegmetset” összehasonlító elemzéséből áll össze, mely vagy egy szerző (Kassák Lajos, József Attila, Szabó Magda, Mészöly Miklós, Oláh János, Tandori Dezső, Lázár Ervin, Orbán Ottó, Tóth Krisztina, Németh László, Ottlik Géza, Mátyás Iván, Hajnóczy Péter) adott motivikus, poétikai vagy retorikai szempontból kiválasztott művét vagy műveit vizsgálva von le következtetéseket, vagy több szerző műveinek azonos szempontú értelmezéseit végzi el. A komparatív szem-

léletet erősítik a világirodalmi kitekintést nyújtó tanulmányok, a kortárs magyar és amerikai líra ars poeticáinak bemutatása és Sylvia Plath, Derek Jarman és Nádas Péter kertmetaforáinak vizsgálata. A szerző tehát szövegmetaszeteket készít a 20. századi és kortárs magyar irodalom néhány (többségében) már kanonizált szerzőjének életművéből, képzeletbeli laboratóriumának mikroszkópja alatt a mintákból kirajzolódó mélyszerkezeteket elemzi, és ezáltal teszi láthatóvá a vizsgált organizmus, jelen esetben a késő modernség és a közelmúlt magyar irodalmának működését. A kronologikusan egymás mellé helyezett metszetek sora így módon az adott irodalomtörténeti korszak bizonyos folyamataira lehet képes rávilágítani.

Lényegében ez utóbbit célozhatja az *Előszó*ban említett halmazelmélet mint metódikai metafora is, amennyiben a vizsgált időszak líra- és prózapoétikai sajátosságainak megjeleníteni kívánt érintkezési pontjaira vonatkoztatjuk. A tanulmányok sorából világosan ki is rajzolódik a szempontrendszer, mely akár az egyes életműveken belül kirajzolódó intratextuális kötések, akár az életművek között létesülő hatástörténeti vagy intertextuális kapcsolatok vizsgálatának kereteit adja: a motívumértelmezések terén (a tájelemhez kapcsolódó idő- és tértapasztalatok; az álom, a test és az ablak; a test és a különböző testrészek); az egyes líra- és prózapoétikai alakzatok kapcsán (az aposztrophé, a paronomázia; az emlékezés nyelvi alakzatai és az irónia); a verstípusok közül pedig az ars poetica és az önarcképként értelmezhető költői alkotások adják azokat az életművek közötti metszéspontokat, melyeket Osztrólczyk Sarolta könyvében vizsgál.

Az *Előszó*ban röviden felvezetett, a címadásban rejlő metódikai lehetőségekre vonatkozó szerzői önértelmezés, véleményem szerint, releváns, akceptálható és megvilágító jellegű. Sokkal bizonytalanabb vagyok azonban az ugyanitt szintén röviden tárgyalt műfaji önmeghatározással kapcsolatban. Osztrólczyk Sarolta ugyanis „korszakmonográfiaként” említi könyvét, melyre vonatkozóan néhány kételkedő kérdés mindenképpen felvethető.

Az alcíme szerint könyvében *A késő modernség és a közelmúlt irodalmáról* értekezik, de az érintett korszak vagy korszakok – ahogy erre utal is – nem határolhatók le élesen. A „késő modernség” a Kulcsár Szabó Ernő nevével fémjelzett, az irodalmi modernség négyosztatú integratív történeti modelljének – a klasszikus modernség, az avantgárd és a posztmodern mellett – egyik korszakfogalma, melyet elsősorban a nyelvhez való viszony és a szubjektum nyelvben való megképződésének eltérő tapasztalatai választanak el a többi korszakfogalomtól. Ennek az irodalomelméleti iskolának a nyelv- és szubjektumfelfogása termékenyen beépült a könyv műértelmezéseinek szemléletmódjába és tudományos nyelvhasználatába is.

Ezek között a korszakhatárok között valóban nem húzhatók éles időhatárok, ugyanakkor az új irodalmi korszakparadigma e modell szerint felülírja, és ezzel együtt korszerűtlenné teszi az őt megelőzőt. A nálunk nagyjából a harmincas években, főként József Attila és Szabó Lőrinc lírájában kialakuló késő modernség így múlja felül a klasszikus modernséget és az avantgárdot. Osztrólczyk Sarolta könyve Kasák-versek értelmezésével indul, melyek közül az elsőt, *Szonett egy gyermekkori ké-*

pemhez címűt a költő még 1910-ben publikálta, tehát – ahogy azt a szerző meg is jegyzi – Kassák „nyugatos” (vagy éppen az összefüggésben klasszikus modern) versei közé sorolható, míg a második, a „*Szegény*”-*pózb*an már avantgárd költői alkotás, az *Egy fényképem alá* pedig 1966-os datálású. Logikus lenne azt feltételezni, hogy a harmadik „késő modern” vers, és a három mű egymás mellé helyezése a költő nyelvi önreprezentációinak líraparadigmák szerinti változását mutatja be, a tanulmány azonban nem ad támpontot egy efféle olvasói konklúzió levonására, mivel a harmadik darabot mint „öregkori költemény”-t (11) nevezi meg.

A „bemeneti oldalon” található Babits Mihály 1923 nyarán írt *Ablaknégyyszög* című verse is. Babits – mint tudjuk – az említett líratörténeti modell szerint igen kevésbé volt szerencsés a későmodern korszakküszöb átlépésében, különösen a húszas évek első felében, viszont éppen a Nemes Nagy Ágnes *Négy kocka* című versével való összevetés kínálhatna lehetőséget egy összetettebb líratörténeti (újra)pozicionálásra, Babits azonban ebben az esetben is megmarad klasszikus modernnek, hiszen a két vers összehasonlítása végül a „klasszikus és a késő modernség figurális és dikcionális különbségeire világít rá” (22), és ezzel jelöli ki a két költői paradigma lehetséges poétikai határvonalát. Hasonló határkijelölő szerepe van a kötetben a József Attila-tanulmányoknak. A *műteremben...* kezdetű 1924-es és az 1930-ban keletkezett *Bánat* értelmezésének megelőlegezett konklúziója például a következő: „A motivikus kapcsolatokon túl a két vers abból a szempontból is párba állítható, hogy a József Attila érett és kései költészetében megfigyelhető hipogrammatikus és paronomáziás működésmódok egy-egy korai példaként azonosíthatók. Erre enged következtetni, hogy ezekben a szövegekben a ritmus és a vershangzás értelemképző rendje révén érzékelhetővé tett beíródások és hangzókapcsolat-ismétlődések már nem nyelvi kontingenciaként, hanem a költői szó keletkeztetésében részt vevő, versnyelvi jelölőkként vannak jelen.” (31.) „Kimeneti” oldalon Tandori művei lehetnek példaértékűek, a képleíró verseiről szóló dolgozat záró bekezdése vissza is utal Babits és Nemes Nagy hasonló tematikájú műveinek értelmezésére: „Ezek a szituáltságbeli különbségek – kis túlzással – egy-egy líratörténeti paradigma különböző poétikáinak allegóriáiként is olvashatóak. Míg Babits klasszikus modern versének én-je, bár érzékeli a keretet, és többféle módon is reflektál a látás ablaknégyyszögbe zártságára, vagyis a reflexió korlátoltóságára, az üveget transzparensnek, és az azon túli világot (a kereteken belül) hozzáférhetőnek és közölhetőnek gondolja, addig a kései modern Nemes Nagy-vers már nemcsak a kerettel szembesül, de a kereten belüli keretekkel, vagyis az egységes képpé össze nem álló és a nem láthatóban folytatódó »látványok« elválasztottságával, a nézőpontok osztottságával is. Sőt, az ablaküveget, vagyis a nyelvet sem gondolja áttetszőnek; tudja, hogy kétdimenziós felületet néz, s hogy a világtól éppen az a nyelv választja el, amely révén közel kívánna kerülni hozzá. Tandori majd tizenöt évvel későbbi, a posztmodern paradigmában keletkezett, de posztmodernnek vagy neoavantgárdnak mégsem igazán nevezhető metaversének szubjektuma már nem a kereteket nézi, hanem azt a belső ürességet, anyagszerűtlenséget vagy potencialitást, amelyről nemcsak képet festeni, de képleírást adni is

eleve ellentmondásos vagy teljesíthetetlen kihívás, s amit – hasonlóan *A szonett* című, majdnem üres rímképlet-verséhez – csak a személyessel lehet valami módon feltölteni.” (106.)

Benne van tehát a *Korszakmetszetek* líratörténeti tanulmányaiban – legalábbis a hasonló szempontrendszerű művek összevetésében – egy szemléletes, a költői nyelv- és a szubjektumszemlélet poétikai konzekvenciát tovább bontó paradigmahatár kijelölésének a lehetősége, az ezekre vonatkozó értelmezéseket összegző tanulmány hiányában azonban a lényeges értelmezői konklúziókat az olvasónak kell „kimazsoláznia” a különböző szövegekből. A prózatörténeti és -poétikai tanulmányok esetében hasonló korszakhatár-kijelölő ambíciót viszont már sokkal nehezebb észlelni.

Ugyancsak problematikus számomra a „közelmúlt” korszakmegjelölésre szolgáló kifejezése a kötet alcímében, ugyanis túlzottan relatív, mit is kellene ezalatt értenünk. A Takács Zsuzsától Závada Péterig sorolható nevek, akik egy-egy művel valamelyik tanulmányban szerepelnek, többnyire a kortárs magyar költészet eminens alkotói. Kulcsár Szabó-i szellemben a késő modern után a posztmodernnek kellett volna következnie – s mint a fentebbi idézetből látható, Osztrólczy is használja a kifejezést és érzékeli a benne rejlő bizonytalanságot –, az utóbbi egy-két évtized irodalmi folyamatainak megértésére irányuló interpretációk tükrében azonban a posztmodern érvényességi körét akár az említett életművekre vonatkozóan is túl szűknek érezhetjük ahhoz, hogy a kortárs vagy a közelmúlt irodalmával kapcsolatban problémamentesen alkalmazni tudjuk. Minden bizonnyal ezért nem használja Osztrólczy Sarolta sem ezt a fogalmat könyve alcímében, mégis a címbe emelt „közelmúlt” olyan terminológiai bizonytalanságot takar, melyre egy korszak-monográfiának mindenképpen reflektálnia kellett volna. Ennek hiányában egy kronologikusan kijelölhető „hosszú évszázad” líra- és prózatörténetének az áttekintéséről beszélhetünk, melynek első és nagyobb részében egy irodalomelméleti iskola „késő modernként” elnevezett, főként lírai művek értelmezéséből levont poétikai és retorikai jegyei uralkodnak, míg ami kronologikusan utána következik, kaphatja meg a „közelmúlt” időmegjelölést.

Szintén kérdés számomra, hogy egy irodalmi korszak monografikus igényű feldolgozása a maga jól megválasztott és argumentált szempontrendszere szerint hogyan tekinthet el bizonyos kanonikus alkotók legalább érintőleges említésétől. A teljesség igénye nélkül: ha szerepel a kötetben Babits, miért nem esik szó a paradigmaküszöbökkel szerencsésebb Kosztolányiról? Ha Nemes Nagy igen, akkor Pilinszky miért nem? Ha ott van Tandori, miért nincs ott például Oravecz? Nyilván sorolhatnánk még hosszasan a hiányérzetünk diktálta neveket, azon elmélkedve, hogy talán a kimaradt szerzők esetében a fentebb felsorolt motívumok, líra- és prózapoétikai alakzatok nem lennének-e termékeny módon vizsgálhatók. Ha valóban korszak-monográfiaként olvasnánk Osztrólczy Sarolta könyvét, akkor a korszak vizsgálatának monografikus igénye helyett sokkal inkább a kiválasztott szerzői névsor esetlegességét kellene konstatálnunk más szempontból is.

Miközben az Osztrólczy korszakanalízise számára szövegmetaszeteket adó alkotók döntő többsége vitathatatlanul a magyar irodalmi kánon része, és ugyanez

mondható el világirodalmi viszonylatban Sylvia Plath-ról, a filmrendező Derek Jarmanról és Thomas Wolfe-ról is, ugyanezt nem tudom eldönteni a lírai ars poeticákat értelmező tanulmányban szereplő amerikai költőkről (Jane Miller, Sam Hamill, Dana Levin, Richard Cecil, Alexander Long); ez esetben a kortárs amerikai lírában kevésbé járatos olvasó (miként jelen sorok írója) számára, jól jött volna egy, a tanulmány „alapanyagába” való beválogatást is indokló bemutatás. Tanulmányt közölni valakiről vagy (különösen) egy korszak-monográfia részévé avatni egy szerzőt legalább egy értelmezői közösség előzetes kánonműveleteit feltételezi (például Oláh János esetében), másrészt pedig erős kanonizációs gesztus is. Kortárs alkotók esetében ez eleve különösen kockázatos vállalkozás lehet, de például József Attila hatástörténetének kimutatása Karinthy Gábor műveiben sem győz meg arról, hogy a szerző kanonizációjának eljött volna az ideje.

Azt javaslom tehát, hogy olvassuk inkább a *Korszakmetszeteket* tanulmánykötetként.

A *Korszakmetszetek* a szerző 2006 után publikált tanulmányait rendező kötetbe, és az első megjelenések bibliográfiai adatait lábjegyzetben minden esetben precízen meg is adja. Ezek a tanulmányok igen gyakran konferenciaelőadások szerkesztett és bővített változatai – így működik ugyanis a tudományos élet, a kutatási eredmények disszeminációja. A publikált dolgozatok meghatározó hányada (7 líra- és 1 próza-történeti tanulmány) például elsőként az *Irodalmi Magazin*ban jelent meg, melyek kiadója a lapszámot megelőzően rendre konferencia keretében prezentálja a majdan kiadandó színes magazin tartalmát. Mivel jellemzően az adott téma jeles kutatóit kéri fel, ezek a tanácskozások és a belőlük szerkesztett kiadványok vitathatatlanul színvonalasak, s noha a szakmai közönség számára is tanulságos olvasmányokat kínálnak, elsősorban a nagyközönséget kívánják megszólítani az irodalomnépszerűsítés céljával. Ehelyütt meg kell jegyeznünk azonban azt is, hogy Osztrólczyk Sarolta értekező nyelve szakmai szempontból precíz, ugyanakkor közérthető, tehát az említett dolgozatok sem nyelvi, sem tudományos igényüket tekintve nem különülnek el az eredetileg más folyóiratokban vagy tanulmánykötetben publikált dolgozatoktól.

Általában pedig elmondható, hogy Osztrólczyk nemcsak használja az örökölt és átszajátított értekezői nyelvet, de kreatív módon igyekszik annak gazdagítására is. Nemes Nagy Ágnes költészetének hatástörténetét vizsgáló tanulmányában például a költőtől vett értekező prózai idézet alapján a vers tartalmi és formai jellemzőkön túli hatáspotenciáljának szemléltetésére alkalmazza a „sugárzóképeség” – szintén a természettudománytól kölcsönzött – kifejezést. Kifejezetten találónak, szaknyelvi szempontból is megtermékenyítőnek és továbbgondolásra érdemesnek ítélem az *ablakmetafora–metaforaablak* fogalomkettős bevezetését Mátyás Iván prózájának értelmezése során. A fogalompár első fele az összetett szó második tagjának topológiai jelentésére helyezve a hangsúlyt egyértelműbbnek tűnik, de Osztrólczyk tágabb jelentést ad neki, mint ahogy azt a kifejezés eredendő szóképi vagy prózapoétikai implikációi sejtetik: „Az itt következő interpretációkban az ablakmetafora fogalma alatt nemcsak a szövegben megjelenő szobák és helyiségek, ismételt felbukkanásuk

miatt motívummá váló ablakait értjük, hanem minden olyan üvegfelületet is, amely transzparens, és határvonalként húzódik két világ között, illetve átlátszatlan (homályos vagy sötét), és emiatt ahelyett, hogy átengedné magán a tekintetet, önmagára, az emlékezetbe vagy a képzelet világába, az imagináriusba irányítja azt.” (245.) Látható tehát, hogy az „ablakmetafora” kifejezés komplexebb, egyszerre fejezi ki a mű világában megképződő vizualitás sajátosságát és a szereplői/olvasói figyelem intencióváltását. Az emellé helyezett „metaforaablak” pedig a műben felfedezhető intertextuális kapcsolatok megragadására szolgáló kifejezés: „A metaforaablakok olyan nem-kötelező intertextusok és utalások, amelyek akár figyelmen kívül is hagyhatók, ám ha »kinézünk« rajtuk, új – többnyire ironikus – perspektívából láthatunk rá a Mátyás-novellák hőseire.” (245.) A kötetnek az a Mátyás Iván prózáját elemző tanulmánya, mely ezt a fogalomkettőst bevezeti és alkalmazza, véleményem szerint, a könyv leginvenciózusabb dolgozata.

Az egyes tanulmányok közötti összhangot megteremti a szerző domináns érdeklődési irányai alapján kidolgozott értelmezői szempontrendszer és szövegközpontú értelmezői professziója. A tematikus vagy motivikus kapcsolódásokat és ezzel együtt az olvasó kötetben belüli „tájékozódását” segítik a szerzői visszautalások. Ha a kötet elolvasása után nem is rajzolódik ki egy olyan átfogó kutatási koncepció, mely megalapozhatna egy korszak-monográfiát, a *Korszakmetszetek* mint tanulmánykötet értékes hozzájárulás az utóbbi bő száz év magyar líra- és prózatörténetének megértéséhez.

KICSIVEL A CÉL ELŐTT*

– *Szerzők, lapok – kiadók*. Szerkesztette WIRÁGH András. Reciti konferenciaköte-
tek 26. Budapest: Reciti Kiadó, 2024, 222 lap –

DOBÓ GÁBOR

Kassák Múzeum–Petőfi Irodalmi Múzeum–Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ
tudományos munkatárs

E-mail: dobo.gabor@pim.hu

ORCID 0009 0005 2238 4003

■ Az akadémiai kutatóhálózat Irodalomtudományi Intézete hosszútávú, koherens kutatási programokat visz, ami különösen tiszteletre méltó annak fényében, hogy az anyaintézmény neve és struktúrája szinte követhetetlen tempóban változik. A Wirágh András, az ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet tudományos munkatársa és posztdoktori kutatója által szerkesztett, 2024-ben *Szerzők, lapok – kiadók* címen megjelent kötet az egy évvel korábbi, még a HUN-REN által megszervezett konferencia anyagát gyűjti egybe. A kiadvány az Intézetben már évtizedek óta a sajtótörténet és az irodalomtörténet határterületén zajló kutatások hosszú sorába illeszkedik. Elég utalnunk az 1979-től indult *A magyar sajtó története* című befejezetlen, ám így is jelentős kézikönyvsorozatra, *A Héttel*, a *Nyugattal* kapcsolatos kiterjedt kutatásokra vagy Krúdy Gyula, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és mások életművének vizsgálatára a sajtó szempontjából. A kötet azonban több értelemben túl is mutat az Intézetben zajló kutatásokon. Egyrészt más típusú intézményekben, így múzeumban vagy egyetemen dolgozó szakemberek munkáját is bemutatja. Másrészt az irodalomtörténeti-sajtótörténeti perspektíva kitágításának lehetőségét is felveti, ugyanakkor – amint majd később kifejtem – az ebben rejlő potenciált nem aknázza ki. A következőkben a könyvben felmerülő, bár nem mindig explicit vagy kifejtett történeti és módszertani problémák mentén ismertetem a gyűjteményt.

A szerkesztői előszó szerint a kötet távlata a következő: „Az intézményes mélystruktúrába vezető vizsgálatok, a ma még kevés figyelmet kapó, ám jóval többet érdemlő periodikák, illetve a kapcsolattörténeti epizódok által feltárt interperszonális összefüggések kombinációi, [amelyek] azonban további megfigyelésekre és vizsgálatokra sarkallhatnak.” (8). Az itt felvázolt kutatási irányok relevanciája nem kétséges. Vitatható azonban, hogy kevés figyelem irányulna a periodikákra. A magyar irodalomtörténet-írás és a sajtótörténet-írás már a 19. században lényegében összefonódott

* A recenzió a *Kassák Lajos és Simon Jolán 1909 és 1928 közötti levelezésének digitális kritikai kiadása és a modernségkutatás új perspektívái* című OTKA-pályázat keretében készült.

(már Toldy Ferenc *A magyar nemzeti irodalom története* című munkájában külön szakaszt kap az időszaki sajtó). Nem csak azért, mert a 18. századtól kezdve szépirodalom elsősorban az időszaki sajtóban jelent meg, és még az önálló irodalmi kötetek is általában az újságban korábban megjelent szövegekből álltak össze. Hanem azért is, mert a magyar kultúra ezekben az évszázadokban irodalmi, képzőművészeti és tágabb társadalmi (vagy ami a legyakoribb volt – mindezeket átfogó) programot adó folyóiratok szerint szerveződött vagy szervezték, mint a létezett szocializmus időszakában. Csak a kurrens, a magyar sajtó- és irodalomtörténet területén zajló kutatásokat figyelembe véve – túl az Intézet e tárgyban tett szintén jelentős erőfeszítésein – megemlíthető az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport, amelynek kiemelt témája a sajtó, és amely közösség nem képviselteti magát a kötetben. De megemlíthetjük a Kolozsváron és Újvidéken folyó kutatásokat is, amely műhelyeket jelen kötetben egy tanulmány sem képviseli (az igazság kedvéért ki kell emelnünk, hogy más fórumokon és alkalmakkal az Intézet régóta és komolyan együttműködik velük).

Jelentős történeti anyagról, és ahhoz kapcsolódó történetírói hagyományról van tehát szó, amelyre az elmúlt, körülbelül tíz évben az euro-atlanti, elsősorban (de nem kizárólag) angol nyelven működő tudományos világban felívelő periodikakutatásként (Periodical Studies) összefoglalható kultúratudományos, diszciplínaközi megközelítés is hatott. Olyannyira pezsgő területről van szó, hogy ennek kapcsán egyes irodalomtörténészek egyenesen „turn”-ról, periodikakutatói fordulatról beszélnek.¹ Jelen kötet több tanulmánya felismerhetően magán hordozza az – egyszerűség kedvéért – angolszász típusúnak nevezhető periodikakutatás szemléletét, mind kérdésfelvetéseiben, mind hivatkozásaiban, mind akár az angol tudományos esszé szerkezetének követésében; anélkül azonban, hogy ezek a szövegek importáltak, szellemi divatoknak felülőnek tűnnének. Épp ellenkezőleg, a tudományos transzferek sikeres példáiról, szervesülésről beszélhetünk. Számos tényező miatt – itt talán a periodikakutatás természeténél fogva eleve transznacionális tárgyát, a poszt- és dekolonizális szemlélet beépülését a társadalom- és bölcsészettudományokba, a digitalizációt, az EU-s tudománytámogatási rendszert érdemes kiemelni, és az angol nyelvismeret elterjedését a posztszocialista országokban – a periodikakutatás a centrumországokon túl is képes volt meghonosodni. Nem egyirányú hatásról van szó: a „kis nyelveken” keletkezett irodalommal és sajtóval kapcsolatos kutatásokat egyre inkább nemzetközi fórumokon is tárgyalják, és azok valamelyest képesek magát a globális diskurzust is alakítani (túl azon a véleményem szerint nagyrészt szimbolikus, jószándékú, de túlkompenzáló és összességében reménytelen igyekezeten, hogy nemzetközi fórumokon az angol mellett más közvetítő nyelveket is használjon a tudományterület).

Jelen recenzió kereteit meghaladná a magyar kutatók részvételének ismertetése az európai periodikakutatás elmúlt tíz évében, így csak röviden utalok rá, hogy a

¹ A témát áttekinti: TÖRÖK Zsuzsa, „Periodika-tudomány, periodika-kutatás: az angolszász paradigma”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 126, 2. sz. (2022): 221–245.

kötet több szerzője mind a magyarországi, mind az angol nyelvű periodikakutatásban aktív, akár nemzetközi doktoranduszműhelyek vagy konferenciák résztvevőjeként, akár jegyzett, peer reviewed (lektorált) szakfolyóiratok munkatársaként. Mindenesetre – különböző arányokban – a periodikakutatás szempontrendszerét és a magyar tudományos hagyományokat ötvözi Török Zsuzsa, Szénási Zoltán, Mészáros Zsolt és Márton-Simon Anna tanulmánya. Török Zsuzsa Arany János, a kiadó Heckenast Gusztáv és a *Szépirodalmi Figyelő* című folyóirat viszonyrendszerét elvileg korszak-, nyelv- és műfajfüggetlen modellek bevonásával kísérli meg elemezni, így elsősorban az író irodalomtörténész, Fionnuala Dillane *What is a Periodical Editor?: Types, Models, Characters, and Women* című módszertani szövegére támaszkodik.² Márton-Simon Anna „Kiss József”. A *Hét főszerkesztője és költőfejedelem* című tanulmánya szintén használja a periodikakutatás apparátusát, amikor Kiss József sokféle jelenlétéhez, médiumához kapcsolódó, különböző szinteken jelentkező társadalmi jelentéseket elemzi. Bemutatja, hogy miként lesz sikeres egy eredetileg folyóiratban megjelent vers felolvasások útján – ekkor a költemények hangzóssága kerül előtérbe. Továbbá, hogy a felolvasó turnékon szerzett ismertség miként lendíti fel a költő kötetkiadásait, a folyóirat-szerkesztést (vagyis a *Hét* előállítását), és mindez miként kapcsolódik össze a társadalmi státusszal, a vágyak termelésével és a fogyasztással. A tanulmány kimutatja, hogy Kiss a korszakban egyfajta hírességgé vált, művei egy idő után könyvtárak lapjain kerültek piacra, amelyeket parfümök, elegáns női kalapok és más luxuscikkek társaságában reklámoztak. Szénási Zoltán tanulmánya Babits Mihály és az Athenaeum Kiadó két évtizedes történetét elemzi mind az OSZK-ban fennmaradt kiadói szerződések, mind a szerző által vezetett Babits-kritikai kiadás új eredményeinek felhasználásával – a költő szempontjából. A történet követhetővé teszi, hogy miként vált Babits mint kiemelt szerző egyre fontosabbá a kiadó számára, és ezzel összefüggésben miként rögzítették viszonyukat egyre aprólekosabban a szerződésekben. A tanulmány módszertani hozadéka, hogy megmutatja: az irodalmi mű létrejöttében a szerzőn kívül számos ágens játszik szerepet: a kiadó, a szerkesztő, a nyomda, a kritika és az olvasói elvárások.

Egy másik módszertani, historiográfiai problémakör is kirajzolódik a kötetben: az autonóm irodalmi mező és habitus kialakulásának kérdése – ami egyébként jócskán megelőzte a *Nyugat* indulását. A kötet több tanulmányából is világosan látszik, hogy az irodalom autonómmá válása nem járt együtt azzal, hogy az kivonódott volna a különböző társadalmi alrendszerekből, és feloldódott volna a pusztán szimbolikus, nyelvi szférában. Mindez nyilvánvaló a 19. századi irodalommal foglalkozó szakemberek körében, és nem véletlen, hogy az irodalomtudomány és a sajtótörténet határterületén a módszertani viták és újítások gyakran a 19. századdal kapcsolatos kutatások során merülnek fel – elég a Hites Sándor által vezetett *A magyar irodalom politikai gazdaságtana* nevű kutatócsoportra gondolnunk, vagy arra a tényre, hogy

² Fionnuala DILLANE, „What is a Periodical Editor?: Types, Models, Characters, and Women”, *Journal of European Periodical Studies* 6, 1. sz. (2021): 7–24, <https://doi.org/10.21825/jeps.v6i1.20638>.

az angolszász periodikakutatás a Victorian Studiesből nőtt ki, de mindez a terület francia változatára is igaz, lásd a TIGRE (Texte et image, groupe de recherche à l'École) mai napig erősen 19. század központú szemináriumainak programját.

A modernség kialakulásának szempontjából is érdekes Márton-Simon Anna fent említett tanulmánya mellett Radnai Dániel Szabolcs munkája, amely szintén azt vizsgálja, hogyan fonódtak össze a 19. század végén a költői perszóna, a publikációs felület, az irodalmi mű és a tágabb értelemben vett modernséghez kapcsolódó kulturális kódok. A tanulmány Heltai Jenő korai költészetét tárgyalja, amelyet a korabeli kritika erkölcsellennek bélyegzett – *A Hét* című folyóirattal, a formálódó magyar irodalmi modernség fontos periodikájával együtt, amely Heltai elsődleges publikációs fóruma is volt ekkor. A tanulmány kimutatja, hogy az „irodalmon kívüli” tényezők, így a Kiss vagy Heltai által megformált költő alakja, a modernséghez asszociált divat- és fogyasztási cikkek, és mindaz, amit Raymond Williams nyomán „érzések struktúrájának” (*structure of feeling*) is nevezhetünk, együttesen hozták létre azt, amit modern magyar irodalomnak nevezünk. Szintén az irodalmi modernség kialakulásának társadalmi meghatározottsága szempontjából érdekes Mészáros Zsolt tanulmánya Czóbel Minka költői indulásáról. A könyvfejezet azt vizsgálja, hogy Czóbel költészetét, illetve költeményeinek értelmezését miként befolyásolta a *Magyar Bazár* című divatlap profilja. A divatlap, amely lapformátum az öltözködés, aktualitások és szépirodalom kérdését egyaránt tárgyaló, a 19. századi polgári műveltséget közvetítő jellegzetes képes laptípus volt Magyarországon, érdekes módon olykor megengedte a kísérleti líra jelenlétét is, mint ahogy a *Magyar Bazár* publikálta Czóbel Minka korai verseit. A modern magyar költészet történetében úttörő módon szabadverssel jelentkező, bölcséleti jellegű költészetet művelő Czóbel egyrészt a *Magyar Bazár* című lapon keresztül szerzett ismertséget. Azzal, hogy a *Magyar Bazár* Czóbel poétikai értelemben normasértő műveinek is helyet adott, megismertette a magyar vidéki középosztályt az irodalmi modernséggel. Ugyanakkor a szóban forgó lap, amelynek valamelyest mégis tiszteletben kellett tartania előfizetőinek ízlését, elvárásait, egyúttal igyekezett meg is szelídíteni, a konvenciókhoz közelíteni Czóbel költészetét. A kulturális transzferek kérdésköre felől megragadható az Asztalos Veronka Örsike által tárgyalt jelenség. Tanulmányában azt mutatja be, hogy az *Élet* című kulturális folyóirat miként közvetítette együtt Nietzsche, Ibsen és Tolsztojt mint „modern” szerzőket a magyar nyilvánosság számára.

Összefoglalóan elmondható, hogy a kötet a 19. és 20. század első felének fejleményeit együtt – meggyőződésem szerint helyesen – kontinuumként mutatja be. A modernség mint a divatcikkektől a szabadversig terjedő kódrendszer, és abban a modern művész mint a kapitalizmusban ügyesen érvényesülő/annak áldozatul eső/az ellen fellépő, vagy ezen pozíciók valamilyen kombinációját használó figurája már a 19. század végétől, ha nem korábbról már teljes fegyverzetben megjelent.

A fenti gondolatmenetet folytatva elmerenghetünk azon, hogy az Arany Jánostól Walleshausen Rolláig (erről az avantgárd kötődésű szerzőről Földes Györgyi írt tanulmányt) szűk száz évet átfogó kötet akár tanulságos rácsodálkozásokra lehetőséget

adó tipológia vagy mátrix felrajzolására is alkalmat adhatott volna. Török Zsuzsa tanulmányában Arany Jánossal kapcsolatban egy adminisztratív munkára kényszerülő, de azt végül ügyesen kitanuló menedzser figurája bontakozik ki. Nem alakult később hasonlóan Móricz Zsigmond pályája? A kötet alapján egy másik modellt is fel lehetne állítani: az ügyeskedő, manipulatív költőtét, aki mégis alulmarad a vérbeli üzletember-kiadóval szemben, és végül aprópénzzel fizettetik ki. Ilyen helyzet rajzolódik ki Ady Endre és a Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság kapcsán Borbás Andrea tanulmányában, vagy Babits Mihály és az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt. viszonylatában Szénási Zoltán tanulmányában. Miként függött össze politikai pártállás és médiatechnikai innovációk kérdése? Császtvay Tünde tanulmányából kiderül, hogy a 19. század végének Magyarországon szokatlan, amerikai típusú, szőnyegbombázás-szerű reklámkampány előzte meg Mikszáth Kálmán kormánypárti *Országos Hírlapjának* indulását. Miként vélekedjünk a könyvben vissza-visszatérő kiadókkal kapcsolatban, Heckenast Gusztávtól Révai Móron át (tevékenységét Rózsafalvi Zsuzsanna tárgyalja) Incze Sándorig (pályáját Kovács Krisztina ismerteti) – kapitalista cápák voltak vagy helyesebb őket a magyar modernség megkerülhetetlen támogatóinak, vagy akár létrehozóinak tekintenünk? Vagy mindkét vonás egyszerre igaz, esetleg inherens ellentmondás feszült köztük vagy dialektikus viszonyban álltak egymással? (Vö. a kiépülő magyar kapitalizmus egyik gazdasági elitcsoportja, a Gyáriparosok Országos Szövetsége az ezen szférát szimbolikusan sem fenyegető, a művészet autonómiáját képviselő *Nyugatot* támogatta.) Ezek a kérdések röviden nem megválaszolhatók, de a kötetben összegyűjtött tanulmányok lehetőséget adhattak volna a fentiekhez hasonló szerkezeti, hosszabb időtartamokat átfogó kérdések tárgyalására.

A kötetben további tudományos trendek és a periodikakutatás keretében tovább gondolható kérdések is kitapinthatók. Bucsecs Katalin a *Nyugat* folyóirat centrális pozíciójának gyengülését detektálja az irodalomtudományban, sőt a „»kisebb jelentőségű« orgánumok dekolonizációjáról” ír. Bár a megfogalmazását további argumentáció híján kissé erősnek érzem, ez kétségtelenül fontos historiográfiai eltolódás, nem is egészen újkeletű, és egy ambiciózusabb szerkesztői előszóban célszerű is lett volna felülnézeti perspektívából is tárgyalni a kérdést. Ugyanez a tanulmány további érdekes tipológiai kérdéseket is felvet, amelyek az általa tárgyalt, marginálisnak nevezhető *Politikai Hetiszemle* irodalomtörténeti-sajtótörténeti jelentőségén jócskán túlmutatnak, mert a modernsége, vagy akár a romantika időszakára is általában vonatkoznak, és egyébként nem magyarkultúra-specifikus kérdésekről van szó. Ilyen az egy-egy művészcsoport által megszállt/kisajátított/eltérített lapok kérdése. A *Politikai Hetiszemlé*hez hasonlóan például eredetileg a *Magyar Génius* sem a modern irodalom szócsöve volt, hanem képes családi lapként indult, és a profilváltással a címen kívül szinte minden megváltozott, a tartalomtól a reklámokon át az olvasóközönségig. Megjegyzendő, hogy az 1920-as években az újjászerveződő illegális kommunista párt egyik célja is az volt, és ennek elsősorban itt ki nem fejthető sajtójogi és konspirációs okai voltak, hogy már létező folyóiratokat szálljon meg és állít-

son a párt szolgálatába. Szintén az irodalomtörténet-sajtótörténet szerkezeti kérdése a „rég” és az „új”, az egymásra következő nemzedékek vehemens szembeállítás, amelyet Bucsecs tanulmánya szerint a *Politikai Hetiszemle* is művelt, de korábban és később is a magyar irodalmi élet fő szervezője volt (mindezt a szintén az Intézet-hez kötődő irodalomtörténészek, így Kókay György és munkatársai által szerkesztett 1978-as, *Program és hivatás: Magyar folyóiratok programcikkeinek válogatott gyűjteménye* című antológiában a 18. századtól az 1960-as évekig jól végigkövethető). Hasonlóképpen szinte univerzális, de eltérő korszakokban és országokban másként és másként felmerülő kérdés az írói és újságírói névtelenség vagy álnévhasználat kérdése. Ezt Dobás Kata Kosztolányi és a *Figáró* című lap kapcsolatát tárgyaló tanulmányában elemzi. A szöveg azt is kimutatja, hogy egyazon szerző eltérő okokból kívánhatott névtelen maradni: más okból a *Figáró*-ban, és más okból a hírhedt „Pardon” rovat írásakor és szerkesztésekor.

Ennek a gondosan szerkesztett, empirikus kutatásokból összeálló tanulmánykötetnek számos erénye van, ahogy ezt a fenti rövid összefoglalóban is igyekeztem bemutatni. A munkát olyan értelemben mégis elszalasztott lehetőségnek látom, hogy a szerkesztő nem ment egy lépéssel tovább, és nem vonta le a tanulságokat áttekintve ezen a gazdag – térben, időben, módszertani megközelítések és a szerzők affiliációja tekintetében is szerteágazó – irodalomtörténeti mozaikon. Elméleti és metodológiai reflexiók megtételére egy mindössze kétoldalas szerkesztői előszóban nyilvánvalóan nem nyílik lehetőség. Hasonlóan aluldefiniált a kötet címe: *Szerzők, lapok – kiadók*, amelyben ráadásul a gondolatjel szemantikai szerepe sokadik olvasásra sem világos számomra. Néhány markáns, magából a kötetből kirajzolódó tudományos trendet és problémakört futólag jeleztem, de egy komolyabb áttekintés kidolgozása nem lehetett feladatomban. Arra egy konferenciába integrált, kifejezetten módszertani kérdésekkel foglalkozó kerekasztal- vagy műhelybeszélgetés adhatott volna alkalmat, illetve egy bátrabb és bőségesebb szerkesztői előszó. Egy ilyen munka elvégzésére egy olyan alapos és termékeny szerző, mint a kötetet szerkesztő Wirágh András, aki posztdoktori kutató létére már több saját kötetet is megjelentetett az irodalom- és sajtótörténet területén, feltétlenül alkalmas.

RENDEZETT RESTANCIÁK

– *Körülírások: Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről.* Szerkesztette LAPIS József és SZÁZ Pál. Debrecen: Alföld Alapítvány–Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2024, 351 lap –

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos segédmunkatárs

E-mail: marjanovics.diana@htk.elte.hu

ORCID 0009 0008 7877 7270

- Az utóbbi évek filológiai kutatásai a modern és kortárs magyar irodalmat meghatározó életművek recepciójában jelentős eredményeket hoztak. A 2020-ban elhunyt Bertók László hagyatékából sorra kerülnek ki azok a dokumentumok, melyeket a – könyvtárosi precizitásáról híres – költő akkurátusan elrendezett és ismertnek vélt kéziratok anyagai közül eddig nem publikáltak.¹ A 2010 óta kutatható Hajnóczy-hagyaték² digitális filológiai feldolgozása – Ludmán Katalin munkájának köszönhetően³ – nemcsak új értelmezési irányokat biztosít a kijelölt korpusznak, hanem a textológiai adatfeldolgozás módszerében is fordulatot hoz. Térey Jánosnak a debreceni Méliusz Juhász Péter Könyvtárban elhelyezett hagyatéka a mai napig feldolgozás alatt áll és szisztematikus kutatásra vár, ugyanakkor Melhardt Gergő doktori disszertáció-

¹ 2025 novemberében jelent meg Bertók verseinek gyűjteménye, amely az életmű már ismert költeményei mellett 200 darab, kötetbe korábban fel nem vett írást is közöl (BERTÓK László, *Összegyűjtött versek I–II.* szerk. MOHÁCSI Balázs, Kortárs klasszikus [Budapest: Magvető Kiadó], 2025); a hagyatékigazgatói munka során fellelt versekről lásd MOHÁCSI Balázs, „Előszó Bertók László hagyatékban talált verseihez 1–2.”, *Jelenkor* 68, 9. sz. és 10. sz. (2025): 887–889, 1046–1047.

² Hajnóczy hagyatéka sajátos utat járt be: a kéziratokat csaknem három évtizedig őrző Reményi József Tamás 2010-ben adta át a dokumentumokat Cserjés Katalinnak, aki aztán a Szegedi Hajnóczy Péter Hagyatékgazdálkodó Műhely elnevezésű közösséggel – sajátos szövegkiadási gyakorlat szerint – dolgozta fel és publikálta a műveket. A kéziratok hányatott sorsáról és a műhely működéséről lásd LUDMÁN Katalin, „Mindenféle öröklejték: A téboly menyasszonya: (Elme)betegség és terápia Hajnóczy Péter életművében. Elzárhatatlan párbeszédben. Interdiszciplináris Hajnóczy-tanulmányok. Szerkesztette: CSERJÉS Katalin, HOVÁNYI Márton és VARGA Réka. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanítóés Övöképző Kar–MűGond Hermeneutikai Kör, 2023”, *Literatura* 50, 4. sz. (2024): 416–422, <https://doi.org/10.57227/Liter.2024.4.9>.

³ A Hajnóczy-kéziratok digitális feldolgozásának eredményeiről lásd LUDMÁN Katalin, *Hajnóczy Péter poétikája és a hagyaték*, doktori értekezés (Miskolc, Miskolci Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola), 2025.

jából már most olyan, autopszián alapuló adatokról értesülhetünk, melyek árnyalják az életműről alkotott képet.

A Borbély-filológiának a szerző halála óta számos restancia volt joggal felróható. Száz Pál 2020-as kötetében a recepció feladatait és hiányosságait a következőképpen vette számba: „a szerzői életműre irányuló intenzív tudományos érdeklődés ellenére sem született még az alapvető adatokat, az életpályát, annak alakulását, a szerzői énfőmálás stratégiáit vizsgáló, vagyis az életművet feldolgozó monográfia. Mint ahogy arról sincs tudomásom, hogy az életmű kiadását felvállaló könyvsorozat (netán kritikai kiadás) indulna, nem is szólva a szerzői hagyaték, a publikálatlan munkák, a kéziratok, a jegyzetek stb. feldolgozásáról és publikálásáról”.⁴ A megállapítás a „*Haszid vérző Kisjézuska*” megjelenésének évében igaznak bizonyult, ma azonban már nem tartható. Az utóbbi öt évben – mások mellett épp Száz elhivatott hagyatékigazgatói munkájának köszönhetően – az irodalmi tér különböző szegmenseit (a könyv- és folyóirat-kiadói, kritikai, kutatói közösséget) megmozgató feladatoknak csaknem mindegyike teljesült. 2021-ben a Jelenkor Kiadó Borbély-életműsorozatot indított, és az első két évben rögtön négy olyan kötetet jelentetett meg, melyek közül kettő korábban nem volt hozzáférhető magyarul⁵ (*Nincstelenek, Kafka fia* [posztumusz], 2021; *Halotti Pompa, Bukolikatájban* [posztumusz], 2022), ezidáig pedig további két darabbal bővült a sorozat (*A Testhez*, 2023; *Árnyképrajzoló* [bővített kiadás], 2024). Az életműkiadás apropóján megjelent zsurnál- és szakkritikák mellett olyan tudományos értekezések is születtek, melyek monografikus igénnyel vizsgálják Borbély pályáját.⁶ A szerző születésének 60., halálának 10. évfordulójáról a pécsi és a pozsonyi bölcsészkarokon konferenciákkal is megemlékeztek;⁷ az utóbbi tanácskozáson elhangzott előadások írott változatát foglalja magába az *Új Alföld* könyvek sorozatában megjelent *Körülírások – Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről* című kötet.

⁴ Száz Pál, „*Haszid vérző Kisjézuska*”: Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020), 8.

⁵ A *Kafka fia* a magyarországi megjelenés előtt németül látott napvilágot a Suhrkampnál 2017-ben.

⁶ BALÁZS Katalin, *Test és tanúsítás: Fenomenológiai közelítések Borbély Szilárd költészetéhez*, doktori értekezés (Debrecen: Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola), 2025; CSONDOR Soma, *A mély seb: Emlékezetkonstrukció és traumareprezentáció Borbély Szilárd műveiben*, doktori értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola), 2025. Utóbbi (védési folyamatban lévő) értekezés Pilinszky és Borbély fényképváltozataival foglalkozó fejezete épp a *Körülírások*ban kapott helyet. Csondor tanulmánya több ponton kötődik Szávai Dorottya szintén a kiadványban közölt írásához: mindketten a Pilinszkyhez fűződő, kultuszt/kánont alakító viszonyt írják körül, ám míg Csondor (az ambivalens kapcsolódást is hangsúlyozva) inkább a hatás nyomaira koncentrálna, addig Szávai a különbségeket emeli ki – legelősebben a holokauszt kapcsán (246).

⁷ Borbély Szilárd 60 / 10. – „miért kelt útra egyszer a szavak szárnyán, noha erre semmi sem ösztönözte őt”, Pécsi Tudományegyetem, 2024. március 22–23.; Borbély Szilárd 60. – Marginalitás, kisebbség, alakulástörténet Borbély Szilárd életművében, Pozsony, Comenius Egyetem, 2023. október 24–25.

A kiadvány témamegjelölései impozáns képet adnak. Ígéretük szerint a kötetben nemcsak a Borbély-recepció ismert irányvonalairól és a szerző legtöbbször elemzett írásairól (azaz már a megjelenés évében is korszakos kötetnek tartott *Halotti Pom-páról* vagy az [ún. szegénységirodalom kapcsán is folyvást emlegetett] *Nincstele-nekről*) lesz szó – a tanulmányok túlnyomó része olyan aspektusokból közelít az életműhöz, amelyekre a korábbi kutatások nem vagy csak érintőlegesen tértek ki. Borbély csaknem három évtizedig tartó – termékeny és a privát élet nehézségeitől terhelt – alkotói pályáját a művészi-tudósi szerepsokszorozódás jellemezte. Az irodalomtörténeti, kritikai, költői, próza-, dráma- és esszéírói látásmód együttes működésének köszönhető szemléletbeli szinkronicitás szépírói munkáit és tudományos, értekező szövegeit szorosan egymáshoz kapcsolja. Borbély a bejáratott műfajoktól független, a művek összességét tekintve is organikusan szerveződő életművet hozott létre – sokrétű pályájának teljességre törekvő vizsgálatát pedig példásan hajtja végre a konferenciakötet.

A *Körülírások* szerzőinek jelentős része persze Borbély szépírói munkásságával foglalkozik (ilyen szempontból tehát nem mozgatja túl a kánont a kötet), három írás azonban markáns irodalomtörténeti-kritikai arcú is rajzol. A textológus-kutató Borbélyról nagy ívű, megejtő tanulmányban értekezik Fried István. Lakner Lajos a szerző habilitációra benyújtott, posztumusz Csokonai-könyvének („*Nyugszol a' nyárfáknak lengő hívesében*”, 2023) elemzésével pedig éppen azt hangsúlyozza, hogy az irodalomtörténetet író Borbély szerepei aligha választhatók szét: tudósként bizonyos értelemben (a bevett, adatoláson alapuló metódusoktól eltérően) éppúgy fikciót gyártott, ahogyan azt szépíróként tette.⁸ Bedecs László a szerző *Hungarikum-e a líra?* című esszé- és kritikakötetének írásait alapul véve Borbély kritikai karaktert igyekszik körvonalazni. Feltevése szerint a több mint tíz év termését közlő könyv alkalmas arra, hogy elemzésével láthatóvá váljanak a szerző líraolvasási rutinjai, értékrendjének esztétikai sarokpontjai (315) – Bedecs valóban pontos leírást ad az ideáltipikus Borbély-kritikáról, amelynek szerzőjét kevésbé a művek poétikai megalkotottsága vagy formai fogásai, sokkal inkább értékrendje, társadalmi reflexiói foglalkoztatják. A Borbély-bírálatok két alapfogalma eszerint a *szolidaritás* és a *személyesség* – utóbbi a *Körülírások* több tanulmányának is hívószava lesz.

Szembevetendő, hogy a kötet számos írása tárgyalja Borbély privát sorsának és művészetének kapcsolatát. Krupp József a folyóiratbeli közlést követően csaknem teljesen feledésbe merült *Prokné, anyám* című vers elemzésével mutatja ki az életműben domináns mitikus történetek felhasználási módját. Krupp úgy fejt fel a szöveg mélyén munkáló éltarjai elemeket, hogy hangsúlyozza a – Bedecs megállapítására is rímelő – kijelentést: Borbély nem az antik szövegek újramondásában, megértésében

⁸ Lakner szerint „A fikció Borbély Szilárd-i értelemben kreativitás és játék, aminek segítségével megszűnik a görcsös ragaszkodás a tudomány által alkotott kategóriákhoz, s kiléphetünk a tudományos rend adottnak vélt értelmezési formáiból. [...] Talán ebből is adódik, hogy áthágja a műfaji határokat. Írásai egyszerre elbeszélések, esszék és tanulmányok.” (340.)

vagy átértelmezésében érdekelt, a mítoszok sokkal inkább „a lírai hős gyerekkoráról, családjáról, faluja lakóiról, majd felnőtt életéről” szóló narratíva megértését szolgálják (59). A beazonosítható valóságelemeket idéző borbélyi mítoszátiratok mégsem lesznek egy az egyben ráolvashatóak a személyes élet eseményeire – így a 2000 karácsonyán drámai körülmények között elhunyt anya vagy a rablótámadást túlélő apa tragédiájára; Borbély mitopoétikájának lényegi jellemzője az életrajzi és a mitikus kód komplexitása.

Széplaky Gerda ugyancsak a szerző életeseményei felől közelít a művekhez – a *JAK-füzetek* sorozatában megjelent *Mint. minden. alkalom* (1995) című kötetre koncentrálna szól a kimondhatóság, elbeszélhetőség egész életművet átható problémájáról. Széplaky a 2000-ben történt eseményekre cezúraként tekint, a liminalitás és az elbeszélhetetlenség kérdését az első pályaszakaszban is meghatározónak tartja, a Borbély-művekben központi felejtésproblémát pedig többek között Ricœur, Platón és Freud elméleteivel igyekszik megragadni – holott az elemzés során mindvégig érezzük, amit végül Széplaky is belát: Platón anamnézisfogalma vagy Freud elfojtással operáló felejtéskonceptiója is távol áll a Borbély-szövegek (például a *Hosszú nap el*, a *Halotti Pompa*, *Az Olaszliszakai* vagy *A Testhez* kötet veszteséghangsúlyos) felejtésmotívumaitól. Száz Pál következő, *Mnémoszüné és Mózes* című tanulmánya fejt ki kellő alaposítással azt a problémát, amelyet Széplaky az elméletek mentén csupán érint.

Száz nagy ívű tanulmánya Borbély kései művei kapcsán járja körül az elbeszélést „sorozatosan kudarcba fullasztó” felejtés problémáját, amely érvelése szerint aligha választható el a szerző életét végigkísérő depressziótól.⁹ Száz az emlékek törlődésének elemi tapasztalatán alapuló korpusz fő működtetőjeként az imagináció fogalmát jelöli meg; elemzésében megvilágító erővel mutatja ki (többek közt az *Ekhó a verandán* és a *Nincstelenek* példáján), hogy a Borbély-textusokban miként lép az anamnézis helyébe a klasszikus retorika értelmében vett *inventio*. Az erős fogalmi apparátuson alapuló Száz-tanulmány nagy erénye a hagyatékban maradt szövegek feltárása és interpretálása. A tanulmányban egyrészt hírt kapunk a digitális szövegek feldolgozásának módjáról, állomásairól, eredményeiről, másrészt olyan nehezen hozzáférhető pretextusokat és perem-előszövegeket ismerhetünk meg (pl. Borbély másod-unokatestvérének a *Nincstelenek* önéletrajzi elemeit kifogásoló levelét, vagy a szerző hagyatékban maradt interjúrészleteit, pályázati szinopszisait, az életmű

⁹ Száz tanulmányában megrázó részleteket idéz Borbély vallomások írásából, így például *Az árvaság* című, hagyatékban talált szövegből, amely a filológusi meghatározás szerint a *Kafka fia* önéletrajzi passzusaihoz illeszthető: „Csak évekkel később lepődtem meg néha, amikor [...] beleolvastam régi, számomra már felidézhetetlen dátumokat viselő dokumentumokba, amelyekben elbeszélésekre találtam, jegyzetekre egy-egy történethez [...], de ilyenkor sem tudtam már előbányászni a múlt kútjaiból azokat az emlékeket, hogy vajon miféle lelkesedés volt az, amely akkoriban, hetekre vagy hónapokra, magával ragadhatott és arra bírta, hogy céltalan munkába fogjak. Így volt ez betegségeim mélységeiben, amikor a mélabú vagy a pánik nyugtázott le, amikor kimenni a szobából iszonyatos erőfeszítések után sem sikerült [...]” (100.)

korábbi darabjait kiegészítő, átértelmező töredékeit), amelyek a recepció korábbi megállapításait revideálják.

A *Körülírások* több tanulmánya azzal kínál új megközelítési szempontot, hogy Borbély eddig kevésbé vizsgált, posztumusz köteteit állítja középpontba. Így tesz például Csehy Zoltán, aki az ököpoétika felől, a „hagyománykomposzt”-ként nevezett szövegrétegződésre fókuszáltnan olvassa együtt Lövétei Lázár László írásait, a Kabai–Zemlényi szerzőpáros *Vasgyári eklógák* című drámáját és a *Bukolikájában* verseit. A *Kafka fia* és a *Nincstelenek* vizsgálatát végzi el Valastyán Tamás és Visy Beatrix – előbbi esszéisztikus gondolatfutamban szól a Borbély szövegeiből hallatszódó blanchot-i mormolásról, utóbbi pedig minuciózus elemzésben jelöli ki a Borbély-szövegek helyét a 20. század második felének aparegényei közt. Földes Györgyi a Gólem-alakra koncentrálna vizsgál több Borbély-művet, így pl. a *Gólem* című úgynevezett zsidóoperetthez írt (korábban lappangó) versbetéteket. Tillmann J. A. pedig (a kötet egyik kurtább, mégis legeredetibb) írásában egy kevésbé ismert, 1990-es esszéből (*Az álló órák természetéről*) kiindulva skicceli fel – rendkívüli gondolati ugrásokkal – Borbély gépvilágot ábrázoló költői képeit, a korai művektől (*A bábu arca / Történet* [1992]) a posztumusz *Bukolikájában* kötetig. Tillmann az író technika- és tudományfilozófiai tájékozódásának irányait követi végig, miközben olyan érdekes kérdéseknél is elidőz, hogy például a 14. században a kolostorról a piacra áttérjedő időmérési alkalmatosságok és a későbbi mechanikus óraszerkezetek miképpen alakították át az újkori világ- és emberképet (277). Schein Gábor ugyan-csak izgalmas módon tágítja ki az elemzés perspektíváját, amint a *Hosszú nap el* című verset – a hermetikusnak mutatózó vallási utalásrendszer feltérképezését követően – a fúga polifon szerkezete alapján értelmezi. Zenei formák alapján irodalmi műveket elemezni egyes szerzők esetében adekvát – Szegedy-Maszák Mihály szerint egyenesen elengedhetetlen.¹⁰ Borbély, úgy gondolnánk, nem tartozik e szerzők körébe – Schein Gábor, miközben meggyőzően cáfolja vélekedésünket, nem marad meg a fúgaforma applikálásánál: struktúra és tartalom összhangját is feltárja, amint rámutat a versben megidézett zsidó ünnep és az állandó ismétlésen és variációkon alapuló zenei szerkezet összefüggéseire.¹¹

¹⁰ „Meggyőződésem, hogy vannak életművek, melyeknek megértéséhez elengedhetetlen előfeltétel a zenei formák ismerete” – írja Szegedy-Maszák, majd a zeneileg képzett és „zenei fogalmak szerint gondolkodó” Milont, Mallarmét, Joyce-t és Poundot hozza fel példaként; mi pedig a magyar irodalomból többek közt Csáthtal, Szentkuthyval, Tolnai Ottóval, Szvoren Edinával vagy Krasznahorkaival folytathatnánk a sort. (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról”, *Helikon* 14, 3–4. sz. [1968]: 433–445, 442.)

¹¹ „A fúga a legelvontabb szinten a harmóniák monotóniájának formája, amelyben a szerkezet kizárja, hogy az új elemek belépése lényegi változást jelenthessen. A forma paradoxája az, hogy ami más és új, tehát ami alterál, a szerkezet szintjén éppen az alterálás lehetetlenségét, a változatlanlanság diadalát bizonyítja, és legföljebb bővülést okozhat. Ez a szerkezet megfelel annak az egzisztenciális helyzetnek, amelyre a jom kippur jelentéseinek kontextusában nyílik rálátás” (34.)

Bár tudható, hogy Borbély idegen nyelvű (angol, német, olasz, francia) recepciója is jelentős, a *Körülírásokban* csak egyetlen szöveg foglalkozik a külföldi fogadtatással. Kókai Károly tanulmánya azt a nyelvterületet vizsgálja, ahol a legerősebben hat az életmű: szemléjében nemcsak a német nyelvű kiadásokat, az osztrák, német folyóiratokban megjelent recenziókat és Borbély elkötelezett, szakmabeli olvasóit veszi számba (így találkozhatunk többször is Cornelius Hell névével), hanem a recepció nehezebben hozzáférhető területeire (egyetemi előadások, szemináriumok, könyvbemutatók, felolvasások, beszélgetések a fordítókkal), sőt, vakfoltjaira is rávilágít. Megtudhatjuk például, hogy a *Nincstelének* kapcsán egyes recenzensek Borbély úttörő szerepét hangsúlyozzák a magyar falvak nyomorának ábrázolásában – tehát hajlamosak az irodalomtörténeti kontextusról (így például olyan szerzőkről, mint Móricz, Illyés, Németh László vagy Krasznahorkai) megfedkezni. Mások pedig épphogy Nádashoz és Kertészhez kötik az életművet – feltételezve, hogy az olvasóközönség talán ezeket a magyar szerzőket ismerheti. Kókai a kutatás feladatának kijelölésével zárja írását¹² – ahogyan a kötet előszavát jegyző Száz Pál is számos további teendőt fogalmaz meg.¹³ A *Körülírásokban* szereplő Borbély-kutatók rendkívüli munkáját tekintve kedvezőek az esélyek mindezek beteljesítésére.

¹² „A német nyelvű kultúra, hagyományok, közege Borbélyra tett hatásának tudományos feltárása egy olyan hiány, amely mint tudományos probléma a német recepcióban sehol sem jelenik meg. [...] Ennek a kérdéskörnek a vizsgálata a magyar nyelvű irodalomtudomány, a Borbély kutatás szempontjaiból is lényeges.” (231.)

¹³ Száz szerint Borbély Szilárd műveinek értelmezése és recepciója „a költői hagyaték tervezett feldolgozásával újabb dimenzióba fog lépni. A Borbély-bibliográfia összeállítása, a szerzői életrajz megírása és egy majdani kritikai kiadás filológiai előkészítése a mából a szakma eljövendő kihívásának tűnik.” (20.)

MAGYAR FÖLDÖN MAGYAR KRIMI

– TÖRÖK Lajos. *Detektívtörténet és szocializmus: Fejezetek a Kádár-kori bűnügyi irodalom történetéből*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2024, 210 lap –

DECZKI SAROLTA

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos munkatárs

E-mail: deczki.sarolta@atbk.hu

ORCID 0000 0002 6609 8448

■ Talán soha nem volt még ilyen jó korszaka a magyar kriminek, mint az utóbbi másfél évtizedben. Sorra jelennek meg profi munkák, és az intézményesülés folyamata is megindult. Viszonylag új fejlemény ez, hiszen a rendszerváltás utáni időkben a krimi háttérbe szorult, ami minden bizonnyal kapcsolatban van azzal is, hogy ekkor az irodalom egész rendszere átalakult, a műfajok szerkezetétől a könyvkiadásig és az intézményrendszerig. Leslie L. Lawrence (eredeti nevén: Lőrincz L. László) neve említhető ebből a korszakból (aki a nyolcvanas évek óta töretlenül népszerű), az ő könyvei viszont nagy példányszámban keltek el. Ezért is izgalmas kérdés, minek köszönhető a műfaj felfutása, mik a jelenlegi virágkor előzményei, s van-e bármine-mű kapcsolat a magyar krimi különböző korszakai között.

Török Lajos könyve ennek a jobbára megíratlan történetnek egy részletét akarja alaposabban körbejárni. Többször utal rá, hogy vannak a magyar kriminek irodalomtörténetesei, kutatói, de egészen a közelmúltig túl sok komolyabb, összefoglaló munkát nem lehet felmutatni. Az alapművek közé tartozik Kolozs Pál *Utazás Detektíviába*, Grób László *A magyar detektívregény fénykora* és Keszthelyi Tibor *A detektívtörténet anatómiája* című könyvei. Az utóbbi két évtizedből pedig Benyovszky Krisztián, Bényei Tamás, Kálai Sándor, Bánki Éva nevét érdemes említeni.

Nincs tehát túl nagy szakirodalma a magyar kriminek, kiaknázandó és nagy haszonnal kiaknázható terület, hiszen – ahogyan a szerző is utal rá – számos izgalmas leágazása van. Az előszót is ezzel kezdi: „A hazai tömegkultúra elmúlt száz esztendejének kutatásában a kultúratudomány elméleti vizsgálódásai mellett egyre jelentősebb a szerepe azoknak a törekvéseknek, amelyek a népszerű, ezen belül is a krimi irodalom szövegarchívumának feltárására irányulnak.” (7). Vagyis a krimi kapcsán rögvest adódik a tömegkultúrával való számvetés lehetősége is, de ott vannak még a politikai, ideológiai és társadalomtörténeti tényezők is, melyeknek különös jelentősége van a Kádár-kori krimivel kapcsolatban. Sőt, ezek adják a fő *differentia specificáját*.

Literatura 51 (2025) 4

DOI: 10.57227/Liter.2025.4.10

A könyv egyik fő célkitűzése éppen az, hogy számot vessen ezzel az örökséggel. Hiszen – ahogyan a szerző írja –, mind a közelmúltbeli, mind pedig a jelenkori recepció szűklátókörű, tájékozatlan a korszak krimiiródmával kapcsolatban, és jobbára klisékre, előítéletekre támaszkodik. Holott „a politikai rezonőrszerepet képviselők (Szabó László, Berkesi András, Mág Bertalan, Mattyasovszky Jenő) mellett egyre meghatározóbbá válnak a detektívtörténet műfaji sémáit hasznosító, vagyis alapvetően a zsáner poétikai normái szerint munkálkodó szerzők, mint például Fülöp János, Kristóf Attila, Rubin Szilárd, Gyürk Sarolta” (10).

A koncepció tehát a Kádár-kori krimi rehabilitációja lenne, és a róla alkotható kép árnyalása. Ez nagyrészt sikerül, hiszen rengeteg információt kapunk számos olyan szerzőről és sorozatról, amelyek ma már kevéssé ismertek a nagyközönség előtt. Másrészt viszont jó lett volna még több szerzőt, művet bemutatni, akár a fenti listából is. Továbbá nemrégiben jelent meg Cserhádi Éva új krimije, melyben többek között Török Lajosnak is köszönetet mond, hogy felhívta a figyelmét mára már elfeledett szerzőkre, például Zsámboki Máriára, Horváth Juditra és Gyürk Saroltára. Jó lett volna róluk és műveik világáról is olvasni, már csak azért is, mert a könyvben elemzett szerzők kivétel nélkül férfiak. A kortárs krimiírók között viszont meglehetősen sok a nő, ezért is érdemes lett volna ezt a hagyományszálát is áttekinteni.

Török felhívja a figyelmet olyan sorozatokra is (Cserhádi ezért is köszönetet mond neki), melyekhez ma már hozzáférni is nehéz, nemhogy olvasni őket. Ilyenek a *Határőrök és belső karhatalmisták kiskönyvtára*, *Rendőrség kiskönyvtára*, *Belügyminisztérium kiskönyvtára*, *Határőrök kiskönyvtára*. Ahogyan írja, ezekre azért is fontos figyelni, mert a rezsím szócsöveként szolgáló krimik „vagy ezen sorozatok valamelyikében debütáltak, vagy ugyanezek narrációs sémáiból, politikai ellenségképeiből, bűnértelmezéseiből táplálkoztak” (13).

A bűnügyi irodalom viszonylag lassan tudott lábra kapni Magyarországon – ahogyan olvashatjuk – ennek egyik oka a politikai befolyás a másik pedig a Kádár-éra ízlésvilága. Fejes Endre állítja egy cikkében, hogy egy rendes szocialista országban nincs igazi tétje sem a gyilkosságnak sem pedig a rablásnak. Elvégre senkinek nincs akkora vagyona, hogy azért érdemes lenne kockáztatni. A „szocialista krimi” fából vaskarika: „a krimibe illő témák nem részei a szocializmusnak, a szocializmus bűnügyi diskurzusa pedig olyannyira felülről vezérelt és ellenőrzött, hogy kielégítetlenül hagyja a krimi fikcionalitása...” (17). A szocialista krimire jellemző, hogy a rendszer igazolásává, szócsövévé válik, ideológiai terheket hordoz, és a rendőrség mindig pozitív szerepet játszik.

Török a könyv második nagyobb fejezetében vázolja a politikai propaganda szerepét a Kádár-kori bűnügyi irodalomban: „a kor bűnügyi irodalmát a Kádár-rezsím politikai önértelmezése, egy militarizált Kelet-Nyugat ellentétre épülő hidegháborús retorika és a szocialista ideológia által uralt közösségi eszmények alakították át” (34). Azt írja, hogy az ekkor született bűnügyi történetek ellenségképekből táplálkoznak, és többnyire olyan szerzők jegyzik őket, akik az államvédelmi szervek állományába tartoztak – lásd Berkesi András, Mattyasovszky Jenő, Szabó László. Török azt állítja

továbbá, hogy az egész korszakban meghatározó volt a műfaj számára, hogy az egyes művek a kommunista ideológia képviselőitében kerültek be a kultúrába – vagyis a szocialista krimivel kapcsolatos előítéleteknek talán mégis van valami alapjuk, még ha a kép valóban árnyaltabb is, mint ahogyan ezt a közkeletű vélekedés tartja.

A korszak ideológiájának és önfelfogásának megfelelően a bűnügyi szál jellemzően a kémkedés, a kollaboráció körül bonyolódott. A nyugati kémszervezetek a szocialista világrendet fenyegetik, és igyekeznek túljárni a keleti blokk belügyi szerveinek az eszén, de természetesen ez nem sikerül nekik. Török rámutat, hogy ezek a belügyi füzetkék oktató-nevelő célokat szolgáltak, könnyedebb formában igyekeztek ismeretanyagot átadni. Nagy szolgálat ez tőle, hogy fellelte és feldolgozta ezeket a füzeteket, már csak azért is, mert másnak vélhetően már nem kell, legalábbis nem hozta meg az olvasó kedvét hozzájuk.

Ahogy írja, ezek a művek arra a klisére épültek, hogy „a belügyi tisztikar különböző rendfokozatú tagjai párbeszéd közben felmondják az adott esetre alkalmazható kriminalisztikai leckéket, mégpedig úgy, hogy a magasabb rendfokozatú felettes tiszt kérdez vagy javasol, vagy tanácsokat ad, az alacsonyabb pedig válaszol, illetve el- vagy megfogadja előljárója útmutatásait” (38). Ez a watsonizálás magyar módra. Török ezután részletesebben elemez pár füzetecskét, melyek megerősítik az olvasót abban, hogy nem veszít túl sokat azzal, ha ezek olyan nehezen hozzáférhetők.

A krimi kanonizációját a politikai-ideológiai tényezőkön kívül azonban esztétikai okok is nehezítették. A rendes szocialista ember ugyanis nem olvas ponyvát, giccsot, hanem csakis értékes, időtálló alkotásokkal pallérozza az elméjét. A krimi művészietlen, a valóság torz tükörképe – foglalja össze Török a korabeli kritikusok véleményét. Csakhogy – ahogyan ez általában lenni szokott – a befogadók nem törődtek a hivatalos, ideológiával átitatott szövegekkel, hanem amikor 1961-ben a Madách Kamaraszínház műsorra tűzte az Agatha Christie művéből készült színpadi adaptációt, az *Egérfogót*, tódultak az előadásra. A rendszer aztán puhult, és a hatvanas évek végén sorra jelentek meg az *Albatrosz könyvek* és a *Fekete könyvek* darabjai.

Török a következő fejezetben olyan művekről ír szorosabb elemzéseket, melyek nem a politikailag-ideológiailag vezérelt darabok közé tartoznak. Például András László *A Laurentis-ügy* című regényéről, melyet már a korabeli kritika is nagyra értékelt. A könyv nem egyszerű krimi, hanem egy detektívregény kitalálásáról szól, mellyel egy kórházi ágyon fekvő irodalomtörténész, esztéta szórakoztatja magát. Egyszerre van szó tehát krimiről és a krimi írásának folyamatáról, s mindezt egy külön vajszerű árnyalattal látja el az a tény, hogy ezt a bűnügyi történetet ugyan nem fogja olvasni senki, hiszen csak a kitalálójának a fejében létezik.

A következő fejezetben a Kádár-kori bűnregények kerülnek terítékre. Ez a műfaj a magyar olvasó számára Tar Sándor *Szürke galambja* óta ismerős, de Török azt firtatja, hogy már előtte is létezett-e ez a zsáner. Már csak azért is, mert maga a műfaj meghatározása sem teljesen egyértelmű. Benyovszky Krisztián a bűn lélektanát és pszichológiáját állítja középpontba, Bán Zoltán András a *hard-boiled* krimivel hozza kapcsolatba, melyben nem a rendőrség, hanem magánnyomozók derítik fel

a bűncselekményeket, vagyis magas a főhős „szabadságfoka”. Keresztesi József meghatározása szerint a bűnregényben fontos a társadalmi kontextus, vagyis a környezet hatásai, Kondor Vilmos szerint pedig a bűnelkövető motivációi a lényegesek ebben a műfajban. A négy vélemény szerint tehát „a szocializmus kori magyar krimiben a bűnregény műfaji előzményeinek nincs nyoma” (123). Így aztán Török is arra jut, hogy az általa elemzett művek a zsáner előzményeinek tekinthetők.

Az olvasó előtt a *Dögkeselyű* filmváltozata lehet ismert Cserhalmi György emlékezetes főszerepével, de ennek az előzménye Munkácsi Miklós regénye. Török azokat a markereket keresi, melyek a könyvet a bűnregénnyel hozzák rokonságba. Ezt a főhős Simon személyiségvonásaiban találja meg: „szürke, hétköznapi ember, aki az őt ért sérelmek miatt a bűnelkövetés útjára lép; szabadságfoka viszonylag magas, hiszen a sérelmére elkövetett cselekedet okozójának megtalálása és megbüntetése érdekében a maga kezébe veszi a dolgok irányítását, s céljai érdekében a törvényesség útjáról való letérést választja.” (136).

A szocializmus kori krimi egyik legfontosabb szerzője Kristóf Attila, akinek a regényeire már nem jellemzők a Kádár-kor politikai-ideológiai kliséi, hanem azokat a műfaji mintázatokat követi, melyek egyáltalán elérhetők voltak Magyarországon – ezt az elérhetőséget a már említett két világirodalmi sorozatban megjelent fordítások biztosították. Török szerint Kristóf Dér Ádám-történetei „a legizgalmasabb műfaji kísérletek közé tartoznak” (144). A *csónakázó gyilkos* című regényét elemzi alaposabban, és rámutat arra, hogy Kristófnál jóval kifinomultabb prózapoétikára bukkanhatunk, mint az átlagos szocialista kriminél, például maga a tájleírás is baljós hangulatot áraszt. A történet aztán a klasszikus krimi műfaji konvencióit követve jut el a gyilkosig.

A bűnregény után a magyar hard-boiledra is sor kerül, Szita György két regényét elemezve. Török itt is áttekinti a rendelkezésre álló szűkös magyar szakirodalmat, és ennek nyomán állapítja meg, hogy „hard-boiled a huszadik századi magyar bűnügyi irodalom hagyományában vagy nincs, vagy még nem találtuk meg” (159). De Török – csakúgy, mint a bűnregények esetében – ezúttal is rámutat két olyan regényre, melyek előzménynek tekinthetők. Szita egyik regénye a *Segéd munkájában*, a másik a *Magánnyomozás*. Az utóbbi fiktív helyszínen játszódik, de felvonultatja a „bomlófélben levő szocialista Magyarország sajátos zsánerfiguráit, konfliktusait, emberképét és kiüresedett ideológiai szólamait” (161).

Az utolsó fejezet Mág Bertalanról szól, vagyis a kötet végén visszatérünk a szocialista krimi tipikus mintázataihoz. Ami egy kicsit meglepő, hiszen az olvasó logikailag nem erre számított volna, hogy a szocialista krimi egyik legismertebb képviselőjének különböző autobiográfiáiról kap egy összehasonlító elemzést, jóllehet ez sem teljesen érdektelen... Helyette izgalmasabb lett volna a fentebb már említett nőszerezőkről olvasni valamit, vagy arról, hogy a rendszerváltás után közvetlenül hogyan alakult a magyar krimi helyzete.

Török Lajos könyve átfogó, de az olvasó benyomása az lehet, hogy alkalmanként nem mindig követhető, szerteágazó, és többször is nekirugaszkodik egy témának.

Igaza van abban, hogy meglehetősen szűkös a rendelkezése álló szakirodalom, de sem Kolozs Pál, sem pedig Keszthelyi Tibor műve nem igazán tudományos szakmunka, inkább afféle esszék, ehhez képest pedig túl komoly pozíciót foglalnak el a könyvben. Ugyanakkor hálásak lehetünk Töröknek, hogy helyettünk is elolvasta a mára már feledésbe merült krimifüzetkéket, melyek sokat hozzáadnak a tudásunkhoz a szocialista krimiről. Ami – ahogyan a könyvből is kiderül –, sokkal izgalmasabb és sokszínűbb, mint ahogyan azt az egyszeri olvasó gondolta volna. Hiánypótló munkáról van tehát szó, s reméljük, hamarosan még többet olvashatunk a magyar krimi történetéről.

