



Nyom-követés 4.

NYOM-KÖVETÉS 4.

TANULMÁNYKÖTET

Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály
Tanulmánykötet IV.

A kötet megjelenésének támogatói:
Doktoranduszok Országos Szövetsége
Emberi Erőforrások Minisztériuma
Emberi Erőforrás Támogatáskezelő
Nemzeti Tehetségprogram



A pályázat az Emberi Erőforrások Minisztériuma
megbízásából az Emberi Erőforrás Támogatáskezelő által
meghirdetett Nemzeti Tehetség Program NTP-FKT-M-18-
0003 kódszámú pályázati támogatásból valósult meg.

NYOM-KÖVETÉS 4.

TANULMÁNYKÖTET

A Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a
Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály
III. közös konferenciájának tanulmánykötete

Szerkesztette:
Semság Tibor

Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály
Budapest, 2019

©Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2018
©Bársony Dávid, Czinkóczi Krisztina, Szerkesztők, Szerzők

Szerkesztő:
Semság Tibor

Szerzők:
Branczeiz Anna, Balogh Gyula, Nyerges Gábor Ádám,
Márki Zsófia, Mizsur Dániel, Rédei Gergely, Semság Tibor,
Vámos Violetta

Szakmai lektorok:
Kovács Krisztina és Novák Anikó

ISSN 2498-7751

Kiadja a Doktoranduszok Országos Szövetsége,
Irodalomtudományi Osztály



A könyvsorozat logóján Toldy Ferenc látható,
a műtárgy tulajdonosa a Petőfi Irodalmi Múzeum.

Nyomdai előkészítés:
a Doktoranduszok Országos Szövetsége
Irodalomtudományi Osztály tudományos műhely
Lektor: Braun Barna

Borító és grafikai elemek: Czinkóczi Krisztina és Bársony Dávid
Műszaki szerkesztés: Palimpszeszt Kulturális Alapítvány
Nyomdai munka: Kontraszt Plusz Kft.
Felelős vezető: Barta Ákos

TARTALOM

	Előszó	7
BALOGH	Krúdy kísértetei	
GYULA	<i>Egy 1898-ban megjelent sorozatról</i>	9
BRANCZEIZ	Önéletrajzi szöveg /	
ANNA	önéletrajzi olvasó (?) <i>Oravecz Imre Matyi-ciklusáról és Louise Glück Ararat című kötetéről</i>	23
NYERGES	„Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”	
GÁBOR	<i>Orbán Ottó verses pályareflexióinak</i>	
ÁDÁM	<i>vizsgálata Az alvó vulkán című kötetben</i>	47
MÁRKI	Szkülla és Kharübdisz között	
ZSÓFIA	<i>Szörnyű anya és a Hamlet</i>	65
MIZSUR	Név és identitás problémája	
DÁNIEL	Krúdy Gyula életművében	83
RÉDAI	Identifikációs tárgyak Kosztolányi	
GERGELY	korai novelláiban <i>A rossz baba karrierje</i>	97
SEMSÁG	Bergson vagy Einstein?	
TIBOR	Téridőelméletek ütközése Tamkó Sirató Károly poétikájában	113
VÁMOS	Vörösmarty Mihály egyik	
VIOLETTA	olvasmányélménye <i>A Daphné-történet</i>	131

ELŐSZÓ

E tanulmánykötet a 2018. december 8-án, immár negyedik alkalommal megrendezett Nyom-követés névre keresztelt konferencia előadásainak írásos változatait adja közre. A rendezvényt eredetileg a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete hívta életre, s a második évtől kezdve a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztályával közösen kíséreljük meg felmérni egy tematikailag kötetlen tudományos tanácskozás keretében, hogy a doktoranduszhallgatók éppen hol tartanak az irodalomtudományos pályájukon. A 2018-as zentai tanácskozásra is számos anyaországi és határon túli egyetemről érkeztek kutatók, hogy a kutatásaik eltérő korszakbeli, tematikai és módszertani volta ellenére gyümölcsöző eszmecserét folytassanak. Bízunk abban, hogy az olvasókat is hasonló eszmecserére ösztönzi majd e tanulmánygyűjtemény írásai. A kötet többnyire a huszadik századi modern magyar irodalom kutatási körébe tartozó szakszövegeket tartalmaz, de egy klasszikus magyar irodalmi témájú és egy újkori angol drámával foglalkozó szöveg is színesíti a palettát.

Az írásművek sorát Balogh Gyula szövege nyitja meg, amely a Krúdy-életmű egy igen érdekes – a korszak spiritizista divathullámaihoz kapcsolódó – kulturális rétegét, a kísértetjárás motívumegyüttesét igyekszik megvizsgálni, s egyúttal újragondolni a korábbi Krúdy-szakirodalom interpretációit három novella elemzésén keresztül. Branczeiz Anna Oravecz Imre költészetéről szóló írása folytatja a sort. Branczeiz hosszan tárgyalja azt a problémát, hogy vajon Oravecz sokszor személytelennek, tárgyiasnak kikiáltott poétikája mennyiben tekinthető önéletrajznak, személyesnek, főként a *Matyi*-ciklus vonatkozó verseinek fényében. Értekezésében fontos szerepet szán az amerikai költészetből vett példákkal való összevetésnek is. Nyerges Gábor Ádám Orbán Ottó *Az alvó vulkán* című verseskötetének szoros olvasására építi tanulmányát, körüljárva azt az általa feltételezett változást, hogy Orbán önreflexiós poétikai eljárásai egy az addiginál számottevőbb szintre lépnek a nevezett kötet megszületésével az életműben. A tárgyalt költői tendencia részletgazdag elemzését végül egy Orbán-vers

és egy Nemes Nagy-költemény összehasonlításával zárja. Márki Zsófia Shakespeare *Hamlet*jéről írt tanulmánya az ókori Elektra-mítoszt mint a görög drámákból adaptálható elemet vizsgálja a shakespeare-i műben, hogy mindezt összevesse a dráma különböző szempontú értelmezéseivel – mindvégig Gertrud karakterére fókuszálva. A kötet derekán egy másik Krúdy-tanulmány kapott helyet, Mizsur Dániel a Krúdy-szövegkorpusz egy sajátos narratív technikáját, név és identitás meglehetősen komplex viszonyrendszerét szálazza szét szövegében. A kutatás egyik fontos célja, hogy a név és a szubjektum jelöléseinek összes variánsát egyazon keretben tárgyalja. A következő textus a választott témával, s az *Éjféli*-antológiára való hivatkozásával párbeszédre lép az első tanulmánnyal. Rédei Gergely tanulmányában is kiemelkedő jelentőséggel bír a kísértetiesség motívumának elemzése. A tanulmányíró Kosztolányi Dezső *A rossz baba karrierje* című novellájának interpretációján keresztül kísérli meg újraírni s egyúttal újraértetni a fantasztikum szerepét a Kosztolányi-novellisztikában, főként annak korai szakaszában. Jómagam egy olyan költőt választottam írásom tárgyául, aki a magyar történeti avantgárd irodalom és a művészetelmélet fontos alakja. Tamkó Sirató Károlyról van szó, akinek a modern természettudományokhoz és a tudományfilozófiához köthető érdeklődése erősen befolyásolta lírájának poétikai alakzatait. E nyomvonalon haladva próbáltam megválaszolni azt a kérdést, hogy vajon mennyiben igazolják a költemények a kései Tamkó Einstein iránti elfogultságát. A kötetet Vámos Violetta Vörösmarty-dolgozata zárja, amely aprólékos filológiai kutatással jár utána annak a hatástörténeti kérdésnek, hogy vajon a szerző milyen forrás(ok)ból és milyen körülmények között fogadta be az ovidiusi Daphné-történetet. A kutatás egyrészt bővíti a Vörösmarty klasszikus latin műveltségéről való ismereteinket, valamint arra is ügyel, hogy ezt összekapcsolja a szöveg-szintű hatások kimutatásával.

A szerzőknek köszönöm a kiváló írásokat, az olvasónak pedig élvezetes és eredményes nyomkeresést kívánok!

Semság Tibor

BALOGH Gyula

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged

balogh.gyula555@gmail.com

KRÚDY KÍSÉRTETEI¹

Egy 1898-ban megjelent sorozatról

„amit én láttam a 19. század végéből: az még telve volt megfejthetetlen ábrándokkal, manapság már szinte megfejthetetlen álmokkal, akár csodabogarakkal, akár szent ideálokkal, amelyek végig az életen elkísérték az embereket. Hiába tanították az iskolában a bátor szívű csizmadiát, hogy kísértetek nincsenek, mégis éjszakának idején, amikor a temetőn végigment, a földig érő, százgalléros köpenyegébe akaszkodó targallyaktól úgy megrémült, hogy halálos futamodással érkezett hazáig” (Krúdy 1986, 331).

Amellett, hogy a korszak spiritiszta divathullámaait tekintetbe véve feltételezhetjük, hogy Krúdy végérvényesen meghalni nem tudó, könnyen feltámadó, a sírban, koporsóban nyugalmat nem lelő hőseit részben valami misztikus élmény éltette („az is lehet, hogy Krúdyt – ahogy Gárdonyit is – Hock János vette rá a szellemidézésre, vagy lehet, hogy csak tájékoztatta ez ügyben az író a politikus” [Tarjányi 2002, 134]), Krúdy kísérteteit legtöbbször a múltba tekintő, álmodozó elbeszélői attitűd kifejeződéseiként olvassuk, mintha azok elsősorban a múltidézés, az álomszerű hangulat megjelenítésének céljából szerepelnének a szövegekben (vö. Tarjányi 2002, 134–135).

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

A kísértetek vendégül hívásával megteremtett misztikus légkör azonban „nem csupán hangulati tényező, hanem par excellence készség, ráhangoltság, a teljes sebezhetőség, az érzéki, szellemi és »szellemi« megkísérthetőség jelképe” (Thomka 1988, 41–42). Ahogy Thomka Beáta rendkívül találóan megfogalmazza:

„A huszadik század eleji »miszticizmus« témaelettára, szimbólumtára irodalomnak és képzőművészetnek párhuzamait a képi-nyelvi felfokozottság, a fantasztikum, a folklórmotívumok vagy a mitológiai emblémák terén rajzolja ki [...] ám egy aszszociatív vonal mentén olyan műalkotások felidézése is alkalmas, melyek történetileg visszafelé, illetve időben előre haladva is egymás mellé kíváncsoznak” (Thomka 1988, 41).

Ezekben az írásokban hatalmas új anyag is mozgósítódik. Czére Béla sarkos megfogalmazásával élve: „A romantika újrafelfedezése kettős lehetőséget jelentett a magyar irodalom számára” – egyrészt a misztikus hangulatok, irracionális borzongások felélesztését, elsüllyedt kultúrák titokzatos életének újraélését, másrészt a fantasztikumnak, a meseszerűségnek, a reálisból irreálisba átváltó cselekményszövésnek a felhasználásával, modern átértékelésével egy szuverén világ teremtését (vö. Czére 1987, 316–317).

Elemzésemben arra keresem a választ, hogy ez a létrehozott, miszticizmussal körbelengtetett világ milyen feladatokkal látta el a maga kísérteteit. Mert az egészen valószínűnek tűnik, hogy a választott írásokban nem pusztán hangulatfestő funkciót láttak el, sőt feladatuk nem is a későbbi írások kapcsán oly sokat emlegetett doppelgänger-effektus létrehozása, a szubjektum széthullásának ábrázolása volt. És bármennyire csábítónak tűnik is, nem is a mélylélektan vizsgálódási szempontjait emelem látóterembe, hanem a szövegvilágot varázslattal megtöltő miszticizmusét.

A varázstükör

Bár nem kívánom részletesen bemutatni, a korabeli misztikus divathullám magyarázataként legalább említés szintjén idekíváncozik Kosztolányinak az *Éjféli* (Kosztolányi 1917 [1992], 7) antológiában megjelent előszavából néhány mondat: „Az előző századok legbecesebb értékének, a haldokló egyéniségnek jajszava a miszticizmus. Mielőtt elpusztul, még valami csodát művel, azzal az erejével, mely sehol se nyilatkozhat meg, megöli az élőket, feltámasztja a halottakat, az ébrenlétet álommá, az álmot ébrenlétté varázsolja, a számára ellenséges valóságot megmásítja, erőszakosan. Boldog korban nincsenek misztikusok.” E gondolat gyökereit a weberi Entzauberung² és a későbbi Wiederverzauberung kifejezésben találhatjuk meg, amely tulajdonképpen a racionalizmusba vetett hitből való kiábrándulás következményeit jelzi, a csodákra, a varázslatra való vágyat. Ahogyan Baudelaire írja mindent megelőzően:

„[A] csoda, ez a varázslatszerűség gyakran úgy jön létre, mint ha egy magasabb és láthatatlan, az emberen kívül eső hatalom műve volna, valamely olyan időszak után, amikor az ember visszaélt fizikai erőivel. [...] Ezért tekintem előszeretettel a lélek természetellenes állapotát valóságos kegyelemnek, varázstükörnek, amely alkalmat ad arra, hogy az ember szépnek lássa magát benne, olyannak, amilyennek kellene vagy lehetne lennie; valamiféle angyali felszólításnak, udvarias formában történő rendreutasításnak. [...] Hasonlóképpen bizonyos spiritualista iskola, mely [...] úgy tekinti a természetfeletti jelenségeket, árnyalakokat, hazajáró lelkek megjelenését stb., mint az isteni akarat megnyilatkozását, amelynek célja, hogy az ember lelkében a láthatatlan valóság emlékét felébressze” (Baudelaire 1990, 9–10).

2 „Das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne” (Weber 1919).

E láthatatlan valóságot a kor irodalma többek közt a legkülönbözőbb vallási jelenségekben, viselkedési formákban kereste, így a miszticizmus területén. Bár ez a pillantás Krúdynál az 1900-as évek második felében válik hangsúlyossá (vö. Pethő 2001; Czére 1987, 51), már a századforduló előtt is jellemzője a korpusznak. Ezt jelzi az 1898-ban mindenszentek és karácsony közt a *Pesti Hírlap* által közölt Krúdy-kisértetsorozat is. A *Kisértetek. 1. Valaki jön a folyosón* (Krúdy 2011a) 1898. november 10-én látott napvilágot, a *Kisértetek. 2. András jár a lápon* (Krúdy 2011b) november 29-én, míg a sorszámozatlanul maradt utolsó darab a *Kisértetek. Egy régi udvarház utolsó gazdája* (Krúdy 2011c) december 15-én. A következőkben e három írás részletes elemzésével vezetem fel a Krúdy-szerelemproblematikát érintő felvetéseimet.

A Kisértetek

A három Krúdy-történet kétségtelen közös vonása, hogy nagy hangsúlyt fektetnek a kísérteties megjelenítésére és az úgynevezett gótikus hangulat megteremtésére. A szövegek határozott atmoszferikus erővel, már-már teljességre törekedve használják fel a műfaj konvencionális elemeit. Igaz ez a romos, középkori piarista klostromban játszódó történetre ugyanúgy, mint a Szent György-napi népi hiedelemből és a gyermeki fantáziából táplálkozó elbeszélésre. Krúdy kedvelt helyszínén, Podolinban játszódik a *Valaki jön a folyosón* című történet, melynek nyitójelenetében az elbeszélő egy festő barátjánál romantikus, hótól fehérülő háztetőket ábrázoló képeket nézeget és a felettük úszó holdról a szepességi kisváros komor, nagy tornyú épülete jut eszébe. Majd az emlékképekből fokozatosan kibomlik a piarista klostrom keskeny, kőkockás folyosója, a hideg és mély folyosó falán függő kopott feszület, az épület üres pincéi, az elhagyott emeletek. A romos épület toposza a második történetben is megjelenik, ahol a vérfagyasztó eseménysor helyszíne egy elhagyott csárda kietlen környéke: „A ködben szinte megdőbbsent a lélek egy hórihorgas fekete, szomorú kísértettől, az árván maradt kútgémtől” (Krúdy 2011b, 99). A harmadikban esetben pedig egy régi leégett épület a helyszín:

„Olyan nagy ház volt, amilyent a régi időkben építettek, toronnyal és vasrostélyú ablakokkal” (Krúdy 2011c, 148).

A felsorolt színhelyekre jellemző ugyanakkor a bizonytalan talaj. „A práter lépései alatt megreccsent a szüette padló” (Krúdy 2011a, 72). A második történet eleve lápon játszódik, míg az elhagyott udvarház kertje szintén ingoványos: „És így mentem, mentem a süpedékes talajon, gondolat nélkül” (Krúdy 2011c, 148). Az éjszaka vagy alkonyatkor játszódik történetek kísérteties hangulatát a fények játéka, az időjárás tényezői erősítik. A lobogó gyertyák, a huzat, a hideg szél ugyanúgy visszatérő elemei a novelláknak, mint a hegyvonalatok felett a felhős égen át a kerti fákra rávetülő holdfény. Az első novella nagyszerűen játssza ki például a templom örökmécsének, a második pedig a temető novemberi fényeinek és a lidércfényeknek az ellentétpárját. „Mellettünk, balról, tömérdék sápadtkékes láng jelent meg egyszerre. Ezer meg ezer, mintha a zsombiksírhalmokon halottak estéjén lángokat gyújtana a kegyeletes természet” (Krúdy 2011b, 98).

A köd, a borult ég, hó, a felhők mellett a képet gyakran fátyolosítja füst, pipa, szivarfüst is. De a színtelenség és szürkesség mellett jellemző a fekete és a fehér mint misztikus, túlvilági árnyalatok gyakori szerepeltetése is. Lényeges elemei a novelláknak az irtózatot keltő leírások, melyek a megjelenített világban a démonit hivatottak hangsúlyozni. Az első szövegben: „Majd megettek a patkányok. Tele van velük a padlás; az apró fenevadaknak úgy villog a szemük a sötétségben, mint a rubin” (Krúdy 2011a, 75). De a kísértetnek nézett asszony Medusára utaló leírása is az alvilágot idézi: „Azon a föld alatti folyosón lopódzott be a rossz, amely a Poprád feneke alatt vezet a sekrestyébe. [...] Egy csúnya, fekete asszonyi állat [...] Csipkekendője hátraesett, és hajfűrtjei, mint megannyi kígyók, omlottak hátára. A márványfehér arcból két nagy fekete szem villant ki, mint lángot szító paraszak. Fehér fogai villogtak, és beleharapott velük az igazgató kezébe. [...] Zavarosan, kétségbeesetten, nyögve beszélt a szegény örült nő” (Krúdy 2011a, 76).

Az emberáldozattal végződő *András jár a lápon* című írás orgiasztikus táncleírásával egy boszorkányszombat ördögi rituáléját jeleníti

meg. A szövegbe a kísérteties regiszter először a lidércfények³ megjelenítésével kerül be, amelyek a néphit szerint valamely vezeklő vagy keresztleletlen elhunyt lelkének megtestesülései (vö. Ortutay 1980, 452). „Sebes forgatagban táncoltak a lángok a ködben. Némelyik magasra emelkedett, eztán újra visszahullott. Lejtettek, forgolódtak nesztelenül a ködben. Egyszerre egy fekete alak jelent meg közöttük. És jönni kezdett a lápon. Hosszú, árnyékszerű mozdulatai voltak, és a lángok a nyomában futottak” (Krúdy 2011b, 98). Majd a bevezető leírás a lángalakok és a kísértetfigura nászával folytatódik:

„A lidércek pedig folytatták rettenetes táncukat a lápon. [...] Csábító, jókedvű, táncos hölgyekhez hasonlítottam őket, majd rémeket, pusztabeli manókat, lápi boszorkányokat láttam bennük. [...] a hosszú, fekete árnyék, amint mozgott, hajladozott; lehajolt, mintha a lidércekkal csókolódnék, majd átkarolván őket, táncot lejtene velük a rettenetes éjfélen. [...] úgy táncoltak, ölelkeztek azzal a hosszú, fekete árnyékkal, mintha az volna az ő szerelmesük” (Krúdy 2011b, 99–100).

A fel-felágaskodó kútgém és a földből előbújó, a föld felett lebegő lidércfényekből kirajzolódó alakok aktusát a távolból egy ingoványba fulladó ember kétségbeesett kiáltozása kíséri végig: „Artikulálatlan, ördögi bőgés volt ez, mintha onnan, a lápi lidércek, kacér, szép boszorkányok halálos ölelése fonódott karjai közül jönné. Mintha maga az ördög lett volna az, akit Szent András éjjelén bűvös táncukkal magukhoz csaltak poklából a szerelmes lidércek, és most belefojtanak őt az ingoványba” (Krúdy 2011b, 100). Míg végül a látomás és a valóság egybeforr, a lápvilág emberáldozataként az alak elsüllyed a hínárban.

3 Lidérc: „a magyar népi hitvilág egyik leggazdagabb adatanyaggal bíró, valamilyen formájában az egész nyelvterületen ismert természetfeletti lény. A hiedelemanyag egészét tekintve leginkább három vonása domborodik ki: a tüzes alakban való megjelenés, a szexuális jelleg, valamint a segítőszellem-jelleg.” Lidércfény: „Az ember alakú tüzes lények általában valamilyen életükben elkövetett igazságtalanságért vezekelnek; a nem ember alakú imbolygó fény pedig keresztleletlenül meghaltak lelke vagy kincsjelző. A rossz útra térítés, mocsárba csalogatás motívuma mindkettővel kapcsolatban elterjedt” (Ortutay 1980, 452).

A hosszabban idézet rész Krúdy részletes néprajzi ismereteiről árulkodik, amihez képest igencsak meglepő, hogy összekeveri Szent György napját Szent Andráséval. A lidércfényt követve kincset keresni⁴ ugyanis Szent György napján szokás, a Szent András napja a szerelmi jóslásoké. A Krúdy-írások kapcsán evidencia, hogy nem érdemes a történeti hitelességüket firtatni. Ezt a kérdést viszont mégis érdekessé teszi Krúdy négy nappal később, 1898. december 3-án az *Egyetértés* oldalain megjelent *Szent András* című szövege, amelyben a jeles naphoz kötődő ólomöntő szerelmi jóslások metódusáról tudósít. Szokás szerint a vízbe csorgatott és ott megszilárdult fém által kirajzolt betű jelenti a leendő férj nevének kezdőbetűjét. „[A] vasfogóval kiemelte a tányérkát a tűzből, és a hideg vizes edény felé emelve beléfordította a folyékony ércet a vízbe. Tina néni pár babonás szót mormogott sebesen. A forró ólom sisteregve, sípolva ömlött a vízbe.” (Krúdy 2011d, 120). Bár a kérdés megválaszolhatatlan, a népszokások összetévesztése mögött érezhetően inkább figyelmetlenségről van szó, mint valami nehezen érthető iróniáról.

A szövegek kísérteties hangulatát a folklórhagyomány vonatkozó elemei mellett a szereplők lelkiállapotának bemutatása is erősíti. Az elhagyott udvarház történetének a bevezető leírás és a megidézett Planquette-operett, *A corneville-i harangok* (Krúdy 2011c, 147) adja meg az alaphangot. Míg a rémisztő szerepét a kert szellemei és az ott kóborló kutya alakja töltik be: „Csak a nagy, szomorú, kopaszodó fák hirdették, hogy estére köd támad a földből, s árnyak, rezgő ködalakok bujdosnak a gallyak között [...] a bokrok szétnyíltak, és a lompos, vén, csúnya kutya megjelent. [...] Olyan sovány volt, hogy csontváza látszott fakó bundáján keresztül” (Krúdy 2011c, 152). Bár a harmadik, visszaemlékező történet elbeszélője saját bevallása szerint csak utóbb érez félelmet: „Ma talán, bevallom, megszínylenék az idegeim

4 Kincs: „Az elrejtett kincs hiedelme országszerte általánosan ismert volt. A hit szerint háborús időkben rejtették el, vagy zsugori ember dugta el; fa, bokr tövében, domb alatt, hegyszakadékban, barlangban lappang. Általános hit volt, hogy az elásott kincs, pénz, arany időnként tisztul, »tisztítja magát«; ilyenkor leginkább kékes (sárga, veres) láng csap ki belőle [...] Keresésének ideje általában valamilyen jeles napra (Szent György napja, Szent István-nap) virradó éjszaka, vagy amikor a lángot fellobbanni látják” (Ortutay 1980, 197).

azokat a ködös, szürke párákkal teli novemberi délutánokat, amiket ebben a vén kertben töltenék. De akkor még nem voltak idegeim” (Krúdy 2011c, 153). A novellákban a kísérteties részleteket a szereplők félelemérzetének folyton ismétlődő leírása teszi igazán valóságossá: „Kmoch majd összeomlott” (Krúdy 2011a, 71). „Sztudinka bácsi is remegett a nyárfalevélhez hasonlóan, az én hangom is bizonytalan volt” (Krúdy 2011b, 101).

Az írások közös vonása mindemellett, hogy egy-egy haláleset köré szerveződnek. Az első esetünk Jusztusz Manszvét (A Jusztusz szó szerinti jelentése igaz ember. Mivel a szöveg egyéb tájékoztatást nem ad, nem derül ki, hogy védőszent után kapta volna a nevét. Manszvét: szelíd, nyájas) öngyilkosságával és temetésével kezdődik. A második történet az ingoványba fulladt ember tragédiájával ér véget. Míg a harmadik kísértet a feleségét meggyilkoló ember visszatérését beszéli el. A szövegek fontos jellemzői közé tartozik, hogy bennük a kísértet nemcsak a közös háttértudásban, hanem érzékelhetően is jelen van. Rögtön az első történet illusztrálja is a két eset közti különbséget. Az éjszakánként a klastromba besurranó lány alakja jelen idejű, kvázi tapasztalható: „A leány [...] mint rejtélyes jelenés surrant ki az ajtón. És tűnt el a sötétségben, ahonnan támadott” (Krúdy 2011a, 77). Míg az eset kapcsán a régmúltból felderengő szellemalak a közös emlékezetből lép elő: „mintha annak a szegény beteg barátnak a jajgatását hallaná a mély csöndességben, aki a legenda szerint éjfélénként itten járogat a lépcsőkön, és bűnbánó sírásával itten maradt a tizenhatodik századból” (Krúdy 2011a, 72).

A szövegekre jellemző, hogy minduntalan bizonytalanságban tartják az olvasót a kísértetek valóságossága felől. A boszorkányszombat története, bár tulajdonképpen végig tűzben tartja a kérdést, csak a halál megtörténtének pillanatában jeleníti meg a kísértetet, amikor így fogalmaz: „A kísértet üvöltése elveszett a sötétségben” (Krúdy 2011b, 101). A harmadik eset, amely folyamatosan emlékeztet bennünket, hogy egy gyermek felnőtt által kommentált fantáziájában járunk, szintén végig lebegteti a problémát: „még máma is megzavarja álmatlan éjcekáim sívár látományait ez a rejtély” (Krúdy 2011c, 147). A szöveg ugyanakkor azt is sugallja, hogy talán csak a túlvilágról fantá-

ziáló fiú látja bele a férfi szellemét a kutyába. „Éppen olyan tekintete volt, mint a barátomnak, a kutyának” (Krúdy 2011c, 155). A legérdekesebb ebből a szempontból a klostrom kísértetét elbeszélő írás. Ahol a félelmében összezuhant Kmochot az elbeszélő „vallásos és igen gyáva” jelzőkkel illeti (Krúdy 2011a, 71), erősítve ezzel az igazgató kritikus szólását, aki annak ellenére, hogy borzongva gondol vissza elhunyt elődjének történetére, folyton szidja a pedellust, ha az az egyház tanításának dacára félni merészel: „– Ember! Marha! Hisz nincsenek kísértetek!... Hogy mer ilyent mondani ezen a helyen?” (Krúdy 2011a, 74).

Érdekes színezetet ad ugyanennek a szövegnek, hogy a nőnemű kísértet megjelenése nincs hatással a korosabb atyákra. Persze apátiájuk értelmezhető egyrészt bölcsességük kifejeződéseként is, ám az éjjelente besurranó lány alakjával nyíltan játékba hozott szexualitás, az időssekkel való heccelődésként is olvasható.

Pláne, ha azt a fiatalok heves reakcióival vetjük össze: „Éjnek éjczakáján? Egy asszony?... Hiszem, atyák, hogy mindnyájan tiszteljük ennek a helynek a szentségét” (Krúdy 2011a, 73). Külön véleményen van ugyanakkor Károly atya, aki mindenek felett a külvilág véleménye miatt aggódik: „Csak skandalum ne legyen” (Krúdy 2011a, 74). Az ő feloldozásával záruló eseménysor pedig – „idejőnnöd többé nem kell. Vezeklésed bevégezted” (Krúdy 2011a, 77) – éppen az elejtett félmondat révén nem is tűnik többnek a botránnyal fenyegető veszély elhárításánál. Míg a történet befejezésének fényét az izgalmakat tudomásul sem vevő idős atyákról kapott újabb híradás is tovább opálosítja: „Az öreg páterek ketteje csöndesen szunyókált, a harmadik egyedül malmozott a füstben” (Krúdy 2011a, 78).

Zárógondolat

A Borostyáni Nándor főszerkesztésével működő *Pesti Hírlap*ban Krúdy kísértetsorozata három részt ért meg. Persze ez idő tájt, ha nem is ilyen szigorú következetességgel, az író sok más szövegében is foglalkozott a témával. Ilyenek például *A grófné visszatér a sírból*, az

Este és egyedül, az *Éji szél*, az említett *Szent András* stb., ám ezekkel ezúttal nem foglalkozom. Dolgozatom záró szakaszában a hangulati, tematikus, a misztikumot, az irracionális borzongásokat, a folklór kliséket felvonultató jellemzők után a szövegek szerelmi vonatkozásairól ejtenék szót. Ugyanis e korai írások éppen e téren rajzolják meg a Krúdy-kísértettörtének legfőbb sajátosságait, ha úgy tetszik, a Szindbád-novellák előképeit.

Bár a sorozat anyaga nem teszi lehetővé, hogy részleteibe menően felhasználjuk Georges Bataille transzgresszió-elméletének (Bataille 2001, 18–24) minden elemét – ahogy teszi azt például Kemenes Géfin László Szindbád szadizmusát ecsetelő írásában (Kemenes Géfin 1997) vagy Kelemen Zoltán a Vak Béla és Frimet nászát értelmező tanulmányában (Kelemen 2004, 13–47) –, megidézése, úgy vélem, mégsem hiábavaló.

Bataille elméletének kiindulópontja az a megállapítás, miszerint a megszakított létezőt, a halandó embert állandó vágy hajtja a folytonosság felé. Ez készíti a saját határainak áthágására, az úgynevezett transzgresszióra. Ez a rajtunk kívülre, azaz a folytonosságra való vágy nyilvánul meg a szerelmi gyönyör pillanatában bekövetkező tökéletes személyiségfeladás, illetve a vallásosságban megélt, ottói terminussal élve, (Bataille 2001, 22) a misztérium transzcendens állapotában. Ám ezek is csak pusztán kísérletek a lehetetlen meglépésére, hiszen ahhoz, hogy túllépjünk a megszakítottságon, a saját létezésünkön, saját létezésünk alapfeltételét, a diszkontinuitást kellene legyőznünk, ami csak és kizárólag a megsemmisüléssel lehet egyenlő. Ugyanis a halál mint vég és határ egyszerre hozza létre a megszakítást és ugyanakkor a kontinuitást is. A halál így az a transzgresszív esemény, amelynek során akkor és csak akkor, éppen abban a pillanatban következne be a vágyott cél elérése, amikor a célt érő maga meg is semmisül. Vagyis a lét megszakítatlan teljessége sohasem érhető el a megszakított létező, az ember számára (vö. Popovics 2002).

Mindhárom elemzett novellára jellemző, hogy szereplőik misztikus környezetben megrajzolt alakok, akiket a szerelmi vágy vetett az élet és halál küszöbére. Akik ezáltal nemhogy képessé váltak elérni,

hanem benne is ragadtak szerelmi vágyuk és vallásos indulataik beteljesedésének és kioltódásának pillanatába, a transzgresszió jelzett céljában. Ezek az alakok tehát maguk testesítik meg a szerelem, a halál és a mindezt övező, vallásos érzületet konnotáló misztikum hármasságának egységét. A szövegek e vonása pedig egyértelműen az úgynevezett érett Krúdy-szövegek szerelemproblematikája felé irányítja a figyelmünket.

Ezt az állapotot vázolja fel a földi és túlvilági szférák átjárhatóságát a pincében, a sírbolt bejáratánál elképzelő kolostori történet. A láp használaton kívüli, a csábításnak azonban mégis engedő kútgemének és a földből előbújó boszorkányfiguráknak az orgiája és emberáldozata. De a képzelet és valóság határán játszódó harmadik szerelmi história is. Amelyben egy feltételezhetően szerelemfáltésból elkövetett gyilkosság történetéről értesülünk, ahol a bűnt követően a tettes már csak kísértétként említődik. És bár e rendkívül titokzatos történetek már-már felvezetik Bataille bűn és áldozat fogalmait, a mélylélektani értelmezéseket későbbre halasztva írásom végére egyelőre itt teszek pontot.

Irodalomjegyzék

- Bataille, Georges. 2001. *Az erotika*. Budapest: Nagyvilág Kiadó.
- Baudelaire, Charles. 1990. *A mesterséges mennyországok*. Ford. Hárs Ernő. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- Czére Béla. 1987. *Krúdy Gyula*. Budapest: Gondolat.
- Kelemen Zoltán. 2004. *Mitikus átváltozások, Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban*. Szeged: Lazi Könyvkiadó.
- Kemenes Géfin László. 1997. Érzelmes-perverz donzsuanok: A szexualitás mint szadista toposz Krúdy Gyula két regényében. *Kortárs* 41 (12): 25–36.
- Kosztolányi Dezső. 1917 [1992]. *Éjfél: Magyar írók misztikus novelái*, szerk. Bálint Aladár. Gyoma: Kner Izidor Nyomdája.
- Krúdy Gyula. 1986. Aki a magyar szent koronát elásta. In *A XIX. század vizitkártyái*. 330–336. Budapest: Szépirodalmi.
- Krúdy Gyula. 2011a. Kísértetek. 1. Valaki jön a folyosón. In *Össze-*

- gyűjtött művei* 21. 69–78. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Krúdy Gyula. 2011b. Kísértetek. 2. András jár a lápon. In *Összegyűjtött művei* 21. 95–101. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Krúdy Gyula. 2011c. Kísértetek. Egy régi udvarház utolsó gazdája. In *Összegyűjtött művei* 21. 147–156. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Krúdy Gyula. 2011d. Szent András. In *Összegyűjtött művei* 21. 116–125. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Ortutay Gyula. szerk. 1980. *Magyar Néprajzi Lexikon* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pethő József. 2001. Krúdy Gyula A hídon című novellájának stíluselmzése. In *A metafora grammatikája és stilisztikája*, szerk. Kemény Gábor. 197–202. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Popovics Zoltán. 2002. George Bataille: Az erotika. *BUKSZ* 14 (1): 76–78.
- Tarjányi Eszter. 2002. *A szellem örvényében, a magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Budapest: Universitas.
- Thomka Beáta. 1988. A félelem tere. In *Esszéterek, regényterek*. 39–46. Újvidék: Forum.
- Weber, Max. 1919. *Wissenschaft als Beruf*. München. https://www.molnut.uni-kiel.de/pdfs/neues/2017/Max_Weber.pdf (2019. márc. 17.)

Krúdy kísértetei – Egy 1898-ban megjelent sorozatról

Amellett, hogy a korszak spiritizma divathullámaait tekintetbe véve feltételezhetjük, hogy Krúdy végérvényesen meghalni nem tudó, könnyen feltámadó, sírban nyugalmat nem lelő hőseit valami misztikus élmény élte, Krúdy kísérteteit legtöbbször a múltba tekintő, álmodozó elbeszélői attitűd kifejeződéseiként olvassuk, mintha azok elsősorban a múltidézés, az álomszerű hangulat megjelenítésének céljából szerepelnek a szövegekben. A kísértetek vendégül hívásával megteremtett légkör ezen felül azonban nem csupán hangulati tényező, a miszticizmussal körbelengtetett szuverén világ önálló feladatokkal látja el őket.

E láthatatlan valóságot Krúdy írásai a legkülönbözőbb vallási jelenségekben, viselkedési formákban keresték, így a miszticizmus területén. Bár nála ez a mozzanat az 1900-as évek második felében kapott igazán szerepet, már a századforduló előtt is jellemzője volt szövegeinek. Ezt jelzi az 1898-ban mindenszentek és kará-

csony közt a *Pesti Hírlap* által közölt irracionális borzongásokat, fantasztikumot, meseszerűséget, folklórmotívumokat játékba hozó, ugyanakkor az író későbbi hasonló munkáinak hangsúlyait már kijelölő kísértetsorozat is.

Kulcsszavak: Krúdy Gyula, kísértet, miszticizmus, transzgresszió, *Pesti Hírlap*

Ghosts of Krúdy – About a series published in 1898

Considering the spiritist fashion of the era we can assume that Krúdy's undead, easily resurrecting heroes, who cannot make peace with the grave we revitalized by something my stical experience, however the ghosts of Krúdy are often read as expression of a dreamy narrative attitude looking faraway into the past, as they are in the text as representation of a reminescent, dream-like tone. The atmosphere created by the invocation of spirits is not only a factor of mood; the so vereign world sorrouned by mysticism gives them their own tasks.

Works of Krúdy we reseeking for this invisible reality in the most various religious fenomenas and behavioural forms, like wise in the area of mysticism. Although his act played a major role by him only in the second half of the 1900's, but it was also a component of his texts before the turn of the century. This can be testified by his ghost-series published in the *Pesti Hírlap* [News of Pest] between All Hallows' Day and Christmas of 1898, which brought to play irrational shiver, fantasy, fabulosity and folkloristic motives, at the sametime it settled the tone of the author's similar posterior works.

Keywords: Krúdy Gyula, ghost, mysticism, transgression, *Pesti Hírlap*

BRANCZEIZ Anna

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Modern
Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs
anna.branczeicz@gmail.com

ÖNÉLETRAJZI SZÖVEG / ÖNÉLETRAJZI OLVASÓ (?)¹

*Oravecz Imre Matyi-ciklusáról és Louise Glück
Ararat című kötetéről*

Bevezetés

Oravecz *Matyi*-ciklusában (Oravecz 2015) és Louise Glück² – eredetileg 1990-ben – megjelent *Ararat* (Glück 2012) című kötetében ha más nem, az egészen biztosan közös, hogy olyan érzelmi hatás-mechanizmusokat működtetnek, amelyek erősítik a versek személyes modalitását, az önéletrajzi olvasat lehetőségét. Holott azok nem feltétlenül személyesek, sőt némely esetben kifejezetten szenvtelen, távolságtartó hangot ütnek meg. Különösen szembetűnő ez, ha a *Matyi*-ciklust Oravecz korai, objektívként jellemzett lírájának tükrében vizsgáljuk, illetve ha a két költő szövegeit egymás mellé helyez-

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

2 Louise Glück Pulitzer-díjas amerikai költőnő, a Yale egyetem professzora. Oravecz Imrével kortársak: ugyanabban az évben, 1943-ban születtek, és pályájuk is hasonlóan alakult. Versei, melyeket többen is fordítottunk, eddig számos platformon, például a Versum Online-on is megjelentek: <http://versumonline.hu/szerzo/louise-gluck/> (2019. márc. 1.) Ezúton is köszönettel tartozom Gerevich Andrásnak inspiráló műhelybeszélgetéseinkért, és azért, hogy felhívta a figyelmet Louise Glück lírájára, illetve prof. dr. Bókay Antalnak, témavezetőmnek az ugyancsak termékeny diskurzusokért.

zük. A komparatív megközelítésben a költemények olyan poétikai és retorikai sajátosságai domborodnak ki, amelyek talán fel sem merülnének, ha különálló darabokként olvasnánk azokat.³

Az összehasonlítás kézenfekvő, még akkor is, ha Oravecz és Glück kapcsolata hatástörténetileg nem igazolt. Oravecz Amerikához fűződő különleges viszonya köztudott, és ez teret enged a párhuzamos olvasatoknak. Kulcsár-Szabó Zoltán (1996, 26–27) és Prágai Tamás (2010, 61–70) például olyan amerikai költők lírájával állítja párhuzamba Oravecz korai verseit, mint Walt Whitman, Frank O'Hara, illetve John Ashbery. Dolgozatomban e párhuzamokat továbbgondolva azért is Glück *Ararat* című kötetét és Oravecz *Matyi*-ciklusát vetem össze, mert meglátásom szerint verseik hangvételüket és poétikai-retorikai eljárásaikat tekintve hasonlók egymáshoz.

Tanulmányomban azokat a líraolvasás kapcsán – az angol-amerikai irodalomtudományban – megfogalmazott elméleti dilemmákat járom körül, amelyek az amerikai Új Kritika (New Criticism) nyomán elterjedt olvasati stratégiákat bírálják. Az Új Kritika interpretációs stratégiájának elvileg az lenne a célja, hogy az olvasó szoros viszonyt alakítson ki a versekkel, ehelyett azonban csak lecsereéli az életrajzi ént egy konstruált lírai énnel, és esetenként még távolabb kerül a szövegektől. Ezzel a kérdéskörrel foglalkozik Gillian White *Lyric Shame* (White 2014) című monográfiája is, amely munka – a személyes, önéletrajzi hangvétel kapcsán – különösen releváns lehet az Oravecz és Glück verseinek befogadását vizsgáló megközelítésben.

A szégyen, ami leleplezi a lírát

White könyvében amellet érvel, hogy az amerikai Új Kritika pedagógiai öröksége nyomán elterjedt líraolvasási stratégiák meghatározó affektusa a szégyen. A szerző olyan költők verseinek olvasatára összpontosít (Bishoptól Sextonon át egészen a kortárs amerikai költőig),

3 A komparatív nézőpont termékenységét hangsúlyozzák a *Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings* című tanulmánykötet szerkesztői is (Bengi et al. 2017, vii–viii).

akiknek befogadását meghatározza és korlátozza a lírai személyesség problémája. Gondolatmenetét Bishop *Five Flights Up* című verséből idézett részlet elemzésével indítja:

His owner's voice arises, stern,
"You ought to be ashamed!"
What has he done?
He bounces cheerfully up and down;
he rushes in circles in the fallen leaves.

Obviously, he has no sense of shame.⁴

Miként White rámutat, a gazda „Szégyellned kellene magad!” („You ought to be ashamed!”) felszólítása kétoldalú: egyrészt egyfajta performatív beszédaktusként megteremti a kutya szégyenérzetét, másrészt – paradox módon – azt sugallja, hogy a szégyen érzése már eleve a kutyaéhoz tartozott. Csakhogy a kutyanak „nyilvánvalóan nincs szégyenérzete”, vagyis a gazda – kutya viselkedése miatt érzett szégyenét, saját elvárásait – kéri számon az állaton (White 2014, 1–2). White elgondolásai szerint a kutya a lírai vers, a gazda az olvasó. A szégyendinamikának arra a koncepciójára épít, miszerint a másik viselkedése miatt érzett szégyenünket vetítjük rá a másikra – ahogy a líraolvasás során saját hangunkat kölcsönözzük a versnek (White 2014, 6–7). Jól szemléltetik ezt a „Helyetted is szégyellem magam” vagy a „Szégyent hoztál rám” formulák, de a „Szégyelld magad!” felszólításban is a mi elvárásunkat fogalmazzuk meg a másikkal szemben: „[Én azt akarom / azt várom el, hogy te] szégyelld magad [, mert miattad rossz nekem]!” Az angolban ezt az „[I] shame on you.” formula fejezi ki. White tehát a „megszégyenítő” felől közelít a kér-

4 A gazdája hangja szigorúan csattan fel:
„Szégyellned kellene magad!”
Mit csinált?
Vidáman ugrált fel s alá;
hajszolta körbe a lehullott faleveleket.

Nyilvánvalóan nincs szégyenérzete.
(saját fordítás, B. A.)

déshez, és minthogy a versnek nincs szégyene, „szégyentelenítenünk” (unshame) kell az olvasati stratégiáinkat (White 2014, 6–7).

Alapvetően White felvetése – még ha vannak is általános olvasásméleti tanulságai – irodalomtörténeti és -kritikai szempontból kontextusfüggő: elgondolásait az Új Kritika”értelmezői hagyománya, a különböző amerikai költőiskolák (American Confessional School, Language writers, Beat poets, New York School, School of Quietude stb.), illetve az amerikai irodalomértésben uralkodó kánonok, kritikai beszédmódok és líraellenes irányzatok felől közelíti meg. Nem biztos azonban, hogy egy magyar olvasó ugyanazért mondaná a versnek, hogy szégyellje magát, mint egy amerikai, mert számára mindez egészen mást jelent, mint az amerikai líratörténet diskurzusában.

White érvrendszere meg is fordítható, ebben az esetben más kérdések, más elméleti vonatkozások is felmerülnek. Lehetséges, hogy mégsem az olvasó az, aki azt mondja a versnek, hogy szégyelld magad, hanem fordítva. Mondjuk, hogy Bishop versének az a célja, hogy zavarba hozza a gazdát (ti. az olvasót), azért, mert az rosszul bánt a kutyájával (ti. a verssel, vagyis rosszul olvas). A kutyának (azaz a versnek) pedig azért nincs szégyenérzete, mert neki mindez csak „játék”. White meglátásaival szemben tehát azt feltételezem, hogy a versnek mégiscsak van szégyenérzete, de legalábbis – tudván, hogy megfigyelik – úgy viselkedik, mintha szégyellné magát. Innen közelítve az első kérdés az, milyen párhuzamok állíthatók a szégyenérzet és a lírai vers, a szégyen struktúrája és a líraolvasás között.

„A szégyen [...] három dimenzió egységes megértését jelenti: *Én szégyellem magam a másik előtt*” (Sartre 2006, 354) – írja szentenciózusan Jean-Paul Sartre. Ha mások rosszállón tekintenek ránk, szégyenünkben legszívesebben elrejtőznénk, a szégyen érzése azonban önkéntelenül is megmutatkozik, látványosan akkor, amikor elpirulunk vagy magyarázkodunk. Noha vannak a szégyenérzettel járó testi és érzelmi reakciók, amelyek megfigyelhetők és leírhatók, mégis nehéz pontosan meghatározni, mi a szégyen, mert – szerteágazó kulturális, szociális, történeti és morális kapcsolódásai miatt – koronként, társadalmanként, sőt egyénenként változó az is, hogy mit tekintünk szégyenteljesnek, szégyellnivalónak, és az is, hogyan reagálunk adott

helyzetekben. A szégyenérzet maga sem elsősorban a tette, mint inkább annak megélésére, ránk gyakorolt hatására, a körülötte alakuló diskurzusra irányul (Pabis 2017, 7–22).

A vallomásos olvasatban ezt próbáljuk jóvátenni, olyanként, hogy meggyóntatjuk, terápiás helyzetbe vonjuk, de nem a verset, hanem inkább a vers szubjektumát vagy a vers költőjét. Elfeledkezünk arról, hogy a líra mint alkotási folyamat nem olyan szándékolatlan megmutatkozása a szégyennek, mint például az elvörösödő arc, hanem általában valakinek írják, mégpedig az olvasónak, tehát megjelenésre szánják. Meglessük tehát a verset, észrevevesszük sebezhetőségét, de annak tudatában, hogy a vers csak úgy tesz, mintha szégyellné magát.

White párhuzamát ki- és megfordítva tehát a lírai vers ebben a konstellációban az én, a másik pedig az olvasó. A vers felfed valamit, ami addig rejtve maradt előttünk, a nyelven keresztül kitárulkozik, de másrészt szégyenében olyan, akár egy sündisznó: megmutatja magát, ha azonban közelebb érünk hozzá, összegömbölyödik, elrejtőzik.⁵ Mi, az olvasók kihallgatjuk (Frye 1998, 210–211, idézi Culler 2000, 372, Culler 2015, 186), egy kulcslyukon keresztül meglessük a verset: észrevevesszük védtelenségét, kiszolgáltatottságát, sebezhetőségét. Ez a vers szégyene. Csavar azonban, hogy a líra mint alkotási folyamat nem olyan szándékolatlan megmutatkozása a szégyennek, mint például az elvörösödő arc, hanem általában valakinek írják, mégpedig az olvasónak, tehát megjelenésre szánják.⁶ Gottfried Benn például kijelenti: „Egyáltalán: módfelett ritkán születik vers, a verseket ugyanis csinálják” (Benn 2010, 197–198). A vers tehát úgy tesz, mintha szégyellné magát, azért, hogy hatást váltson ki belőlünk. A kérdés, hogyan csinálja? Ennek a kérdése – ahogy a szégyen koronként, társadalmanként, egyénenként változó – más-más vonatkozásokban merül fel az egyes versek és egyes költők kapcsán is, ezért a hogyan kérdésére is más-más válaszok adhatók.

Tanulmányomban e felvetéseket a kötetek kritikai recepciójára is támaszkodva Oravecz Imre *Matyi*-ciklusának és Louise Glück *Ararat* című kötetének példáján keresztül bontom ki. Mielőtt azonban

5 Derrida hasonlítja a költeményt egy sündisznóhoz (vö. Derrida 2002, 277).

6 A posztmodernként fémjelzett kortárs líra a látható nyelv problémájával ezt a végletekig feszíti (Prágai 2010, 13–44).

rátérnénk az egyes olvasatok elemzésére, szükséges legalább hozzátételően tisztázni néhány visszatérő kifejezést, hogy követhetők legyenek az alapállások.⁷ A vallomásos költészettel összefüggésben felmerülő legfőbb probléma, hogy a „vallomás” alapvetően is bizonytalan kategória, amelyet nem lehet egyértelműen meghatározni, és amelyet – igaz, nem alaptalanul – az „alanyi”, az „expresszív írás”, az „autobiográfia”, a „személyesség”, az „élettörténet”, az „önarckép” stb. szinonimájaként használnak.⁸ E gondolatokból kiindulva vallomás alatt általában a verseket mint (ön)kimondásokat értem. A vallomás értelmezésében egy ernyőfogalom, amely olyan olvasói elvárásokat foglal magában, mint többek között azt, hogy a szöveg (1) egyes szám első személyben írott, (2) élettörténeti utalásai vannak, (3) személyes hangvételű, (4) önreflexív. Oravecz és Glück verseinek olvasatában a kulcskérdés, hogy vajon az egyes szám első személyben írott, élettörténeti utalásokban gazdag és önreflexív szövegek mennyiben személyesek. Személyes hangvétel alatt a következőkben annak kérdését értem, hogy a versbeszélő az élettörténeti leírásokon (adatoláson túl) milyen és mennyi intellektuális, érzelmi és pszichológiai reakciót ad az adott témára.⁹

Személytelen személyeskedés? (Oravecz Imre: *Matyi*)

Már-már közhelyszámba megy megjegyezni, hogy az Oravecz-életműben az 1972. szeptember változást hozott: az addig személytelen, objektív költészet a személyesség felé fordult,¹⁰ vagy Krusovszky Dénes *Távozó fa* című, kötetről szóló kritikájának szavaival élve: a

7 E tisztázás lehetőségére és fontosságára Nyerges Gábor Ádám előadásomhoz fűzött kritikai megjegyzése hívta fel a figyelmet, amit ezúton is köszönök.

8 Sidone Smith és Julia Watson könyvük függelékében az életírás 52 műfaji változatát gyűjtik össze lexikonszerű rendben, rövid magyarázatokkal (Smith, Watson 2001, 183–207, idézi Magyarai 2008, 4). A fogalmi problémákról lásd még: Z. Varga 2002, 248–249.

9 Ebben a kérdésben Smith és Watson a „personal essay” műfajához fűzött magyarázatára támaszkodom (Smith, Watson 2001, 200).

10 A személyességbe fordulás fokozatait átfogó elmélyültséggel Kulcsár-Szabó Zoltán részletezi monográfiájának vonatkozó fejezetében (Kulcsár-Szabó 1996, 116–155).

„tárgyas deskripció” átfordult „alanyi analízisbe” (Krusovszky 2016). Az 1988-as kötet naplóbejegyzésekhez hasonló prózaversei valóban más hangot ütnek meg, mint az előző, az avantgárd poétikai hagyomány újító nyelvszemléletéhez közelítő *Héj* (Oravecz 1972), vagy a távolságtartó, leíró verseket egybegyűjtő 1979-es *Egy földterület növénytakarójának változása* (Oravecz 20102) című kötetek darabjai. De mi van akkor, ha a váltás helyett folytonosságot feltételezünk az életműben? Milyen értelmezői lehetőségek és kontextusok nyílnak meg a korai versek felől közelítve Oravecz önéletrajzi lírájában? A jóval későbbi *Halászóember* (1998), *A megfelelő nap* (2002), valamint a legutolsó *Távozó fa* önéletrajzi keretben is olvashatók (Kulcsár-Szabó 2017, 65; Gorove 2016, 101). Az értelmezők az emlékezés központi szerepét emelik ki az életműben, a versek megközelítésében pedig az identifikációs mozzanatot (Berszán 2014, Gorove 2017), ám úgy vélem, csak kevés figyelmet szentelnek azoknak a poétikai formációknak (például a leírás vagy leltárszerű listázás), amelyek a korai és a kései verseket összekötik, és amelyek zárójelbe teszik a személyességet. Meglátásom szerint az én túlhangsúlyozása és a szerény léptékű, olykor szenvtelen nyelvezetű versek éppenséggel a személyesség ellenében hatnak. Az Oravecz-életmű annyira terjedelmes és sokrétű, hogy nincs mód minden kötetének és versének átfogó bemutatására és értelmezésére, egy ilyen vállalkozás szétfeszítené a tanulmány kereteit, figyelmemet ezért mindenekelőtt a *Távozó fa* című kötet verseire irányítom. Amellett érvelek, hogy a személyeskedésbe átbillenő szövegek más fényben tűnnek fel, ha a hasonló léptékű *Héj* és az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetek tárgyiasként, személytelenként jellemzett költeményei felől olvassuk azokat.

A *Távozó fa* versei elmélkedések az öregedésről és az elmúlásról. A szemlélődő, részletekbe menő helyzet- és tájleírásokat csattanószerű, egyes szám első személyű reflexiók zárják, a hosszú verseket pedig lakonikus, haikustílusú darabok váltják. Ha kritikai szemmel nézzük, meglátásom szerint a kötet legnagyobb gyengesége, hogy némely verse önmagában nem nevezhető erősnek: sokat ad tehát a kötet megítéléséhez, hogy a szövegek kiegészítik, értelmezik egymást. A *Matyi* című ciklus költeményei e tekintetben azért is különösen

problematicusak, mert az öregkori apasággal kapcsolatos félelmek megfogalmazása meglehetősen zavarba ejtő, ha nem egyenesen tabu-téma az olvasó számára. Nehéz is ezekhez a versekhez elfogulatlanul viszonyulni. Ráadásul könnyen engednek az életrajzi referenciák felől, sőt terápiás meghatározottságú olvasatnak, és ha ekképp közelítünk feléjük, őszinteségük valóban inkább személyeskedésként hat. „Ahogy ezt a késői apa–fiú kapcsolatot tematizálja, vagy inkább idealizálja, ott valahogy a személyesség átmegy személyeskedésbe” – így vélekedik Visy Beatrix az ÉS-kvartetten (Bazsányi–Kálmán C.–Károlyi–Visy 2016) Oravecz Imre *Távozó fa* című kötetének *Matyi*-ciklusáról. Károlyi Csaba is hasonlóan lesújtó véleményt fogalmaz meg észrevételében: „Én is azt gondolom, hogy a *Matyi* ciklus kínos. Van benne egy vers, az a címe, hogy *Csőd*. Ez a ciklus egy csőd, szerintem. Költői csőd.” Bazsányi Sándor – aki egyébként védelmében veszi a ciklust – a következőket mondja: „A *Matyi* ciklusban tényleg egy könnyen ellenszenvesnek tűnő hang szólal meg.” Visy, Károlyi és Bazsányi mintha csak azt mondanák: szégyelld magad, Oravecz! A kulcs azonban ezekhez a versekhez – ahogy arra szintén az ÉS-kvartetten Kálmán C. György és Bazsányi Sándor rámutat – a kötetpoétikában van. A szövegek egymást értelmezik, ha a többi ciklus – netán a korábbi kötetek – versei felől nézünk rá a *Matyi*-ciklus darabjaira, mérhetetlen személyességük egy poétikai eljárás részeként tűnik fel. (Az egymást értelmező versek szempontjának Glück kötetének olvasatában is poétikai tétje lesz.)

Oravecz korai verseit olvasva még a hosszú darabokat megfigyelve is szembeötlő a redukált, végtelenül egyszerű, sallangoktól mentes nyelvhasználat. Ez jellemzi a *Távozó fa* szövegeit is, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a *Héj* és az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetek mintha kiírták volna magukból a szubjektumot: csak a látvány és a tárgy marad a szemünk előtt. A *Héj* darabjai még radikálisabbak, mint a későbbi kötetek szövegei. Gyakoriak benne az alvásra, álmodásra történő utalások („valaki álmodik / s tudja / mit jelent” [29.], „s ál munkban véget ér az élet” [31.], „az alvónak tövis virágzik a kezében” [33.] stb.), egyes szöveghelyek mintha az elalvás előtti pillanatot rögzítenék („laza foglalatban / legbelül egy

kép / sápadtan figyeled” [24.], „a falon rovar petézik / árnyékvetületek / távol hidat vert a hallgatás” [28.]).¹¹ Ezért kézenfekvő e keret felől olvasni az egyes darabokat. Ebben a megközelítésben már nem is tűnnek annyira különösnek a szokatlan képzettársítások és színleírások („a kisfiú csonkig égett templom tövében” [9.], „meggyeznő ég” [19.], „az alkony izzása / zsírosan sötétlő ekrazit” [20.], „a sugárzó csésze / szomorú pompa” [28.], „döngölt seszínű kiterjedés” [103.], „nyál ezüst venyige / a drótozott szájon” [111.]), a megszemélyesítések („kiáramlik az előtér, a szoba” [25.], „távol hidat vert a hallgatás” [28.], „BESZÉD / némán vergődik a szájban” [86.]), vagy a – látszólag – motiválatlan asszociációs láncok, mint amilyenek a kötet harmadik ciklusának kétsoros szürrealizmusai: „Feltúrt, likacsos sötét fal. Nyeli a sugarat.” (*Arc*, 69.), „A lélegzet egy helyben áll. / Förtelmes pókokkal / teleaggatta egy kéz.” (*Férfikor*, 74.)

Ha van, amit ezekből a versekből a későbbi Oravecz-kötetek továbbvittek, akkor az leginkább a finom és pontos környezet- és hangulatleírásokban érhető tetten. Az *Egy földterület...* versei egyrészt leíró prózaversek, másrészt képszerű rövid versek és haikuk („a spanyolfalak / mögött az álomból geny / folyik a tálba” [*Haiku a betegségre*, 12.]), harmadrészt pedig ismétlésekre épülő futamok és listászerű leírások. Utóbbinak játékos példái az olyan gondolatfüzerek, mint amilyen a *Tizenkét tonal* című vers. Lényege, hogy ez egyes szavak sorról sorra haladva és asszociációs láncot képezve kapcsolódnak össze az előző és a következő sorok szavaival, az utolsó sor pedig visszacsatol az első sorhoz, ezzel bezárva és végtelenítve is a szavak alkotta kört: „a tudás tonálja a kétely, / a kétely tonálja a kíváncsiság, / a kíváncsiság tonálja a hiány [...]”). Úgy tűnik, az asszociatív építkezés Oravecz költészetének egy meghatározó sajátossága – ez még később is fontos lesz.

Az első kötetekhez hasonló szerkezetű versek (haikuk, prózai leírások és listázások) olvashatók a *Távvozó fa* című kötetben is, azzal a számottevő különbséggel, hogy az egyes szám első személyű, letisztult, végletesen hétköznapi nyelven írott önéletrajzi szövegekben

11 Itt és a következőkben zárójelben a korábban hivatkozott kötetek oldalszámait közlöm.

nehezen megragadhatók a líraiság formai jegyei, és ezért is annyira vonzó a biográfikus olvasat lehetősége.¹² Különösen a *Matyi*-ciklus értelmezését könnyű lezárni a valóságreferenciák irányába. A korai versek tükrében tehát az a kérdés merül fel, mi marad ezekből a versekből, ha eltekintünk az életrajzi utalások adta keretektől, és megfordítva a kérdést: mit ad hozzá e versek értelmezéséhez az életrajz felőli megközelítések problémája? A választ tekintve lényeges szempont lehet, hogy a *Távozó fa* több verse is metapoetikus szöveg, vagyis reflektál az írás, sőt, az olvasás aktusára is. Mindenekelőtt az *Irodalom* című verset emelhetjük ki, amely kérdésével utal a kötet témájára is: „A költők öregkori munkásságát / fiatal kritikusok értékelik, ez természetes [...] // de honnan tudják, milyen öregnek lenni?” (29.) Bármilyen furcsa is erre azt felelni, hogy a versekből,¹³ de a válasz valóban a versekben rejlik – természetesen a *Matyi*-ciklus szövegeit is lehet olyan szemmel nézni, mint a kötet többi darabját, illetve a korai verseket.¹⁴

Különösen ez első kötetek fényében érezhető, mennyire puritán, már-már szenvtelen, sőt, az önéletrajzi hang ellenére is személytelen a *Távozó fa* verseinek stílusa. Különösen feltűnő ez, ha az *Anyám* (44.) című vers lényegre törő, szinte érzelemmentes sorait („[...] régen halott, / mégis meghatározó szerepet játszik az életemben / nélküle, vagy ha más szül, / talán mindent másként csinállok, rosszabbul, vagy jobban”) összevetjük József Attila anyaverseinek leplezetlenül indulatos részleteivel: „Nem nyafognék, de most már késő, most lá-

12 Kulcsár-Szabó Zoltán Oravecz Imre *Halászóember* című kötetének recepciója kapcsán (Kulcsár-Szabó 2000, 78), Kappanyos András pedig Petri György verseinek befogadásáról szólva fogalmaz meg hasonló felvetéseket (Kappanyos 2015, 115). Emellett ugyanezzel a szemlélettel találkozhatunk a József Attila- (Tverdota 2009) és a Radnóti-recepcióban is, sőt, főképp Radnóti életműve – az életszentség nevében – egyenesen sérthetetlennek, poétikai irányból megközelíthetetlennek tűnik fel (Borbély 2008, 117–118).

13 Ezzel a gondolattal Seres Lili játszik kritikájában. „Furcsa lenne erre azt felelni, hogy Oravecz Imre a *Távozó fa* című kötetéből” – írja (Seres 2016, 72).

14 A kritika terjedelme nyilvánvalóan nem enged teret az elmélyült olvasatoknak, ezért aligha jogos felróni az egyes szerzőknek, hogy a *Matyi*-ciklust elsősorban ilyen irányból (Seres 2016, 74.) közelítik meg, vagy csak futólag vetnek vele számot (Krusovszky 2016, Gorove 2016).

tom, milyen óriás ő [...]” (*Mama*), „Harminchat fokos lázban égek mindig / s te nem ápolasz, anyám. / Mint lenge, könnyű lány, ha oda-intik, / kinyújtóztál a halál oldalán.” (*Kései sirató*) Oravecz versének – „vannak titkaink, / melyeket nem adhatok ki, / önmérsékletet kell tanúsítanom” – tükrében ezek a szövegrészek egyértelműen érthetőek metareflexív utalásokként.¹⁵ Mintha a *Távozó fa* című kötet minden darabjában „önmérsékletet” tanúsítana a költő.

Jól nyomon követhető ez a *Bánat* című versben is. A vers felütése ugyan konkrét, és határozott körvonalakkal rajzolja meg a megszólaló ént, a végére érve azonban enigmatikussá válik a szöveg. A tömör fogalmazás következtében a sorokból csak sejtjük, de csak a többi vers alkotta élettörténeti keret felől válik világossá, hogy ezek egy elkeseredett apa szavai arról, hogy elvesztette a fiát. Az utolsó sor a személyrag miatt hangsúlyosan egyes szám első személyű modalitása (életemben és nem életében!) visszamenőleg is értelmezi a szöveget: az életrajzi kötöttséggel szemben a vers érzelmi telítettsége domborodik ki. Ezt a tematikai kapcsolódáson túl olyan, első pillantásra talán jelentéktelennek tűnő retorikai és formai jegyek erősítenek, mint a múlt idő és a jövő idő hangsúlyos szembeállítása („[ő]reg, hatvankettő voltam” / „túl fiatal lesz majd”), valamint a hangzásukban és/vagy jelentésükben egymásra felelő szópárok (voltam / gondoltam, mikor született / lesz majd, nem tud / nem sejt, nem sejtettem / elveszített, életemben / engem). Ha tehát eltekintünk az élettörténeti keretektől, ez a vers hasonló asszociációs lánc vagy haiku a bánat hangulatára, mint a korábban idézett *Héj* vagy az *Egy földterület...* című kötetek versei. Ezekkel az előfeltevésekkel olvasva a ciklus többi versét is olvashatjuk úgy, hogy azok szintén – egyes esetekben a címekre reflektáló – hangulatsmegragadások. Ennek eklatáns példái rövid versek, amelyeket – akárcsak a haikuk esetében – csattanószerű bölcséleti kinyilatkozások zárnak („[...] de ez véglegesnek látszik.” [A végleges reszketés], „[...] ez sem lesz még egyszer, / semmi sem lesz még egyszer.” [Számok])

15 A *Távozó fa* egyik verse, a *Téli éjszaka* egyébként vállaltan József Attilát idézi. Oravecz kötetének poétikai szemléletét, a kötet tárgyilagos hangvételét, illetve mindennek tükrében a *Matyi*-ciklus verseit esetleg ebben az irányban is tovább lehetne gondolni egy későbbi kutatás során.

vagy kérdések („[...] milyen lesz neked, ha nagy leszel, és én már nem leszek?” [*Milyen lesz?*], „[...] akarhatja-e megérteni azt, mi léteinek tagadása? [*Kétely*]).

Az okos lány (Louise Glück: *Ararat*)

Louise Glück olyan, mint a népmesei okos lány: hoz is valamit, meg nem is, mutat is valamit, meg nem is. Glück korábbi köteteihez mérten talán az *Ararat* értelmezhető a leginkább önleletrajzi keretben. Ugyanakkor, mint általában a „(poszt)vallomásos” költők esetében,¹⁶ Glück költészete kapcsán is vitatják, vajon olvashatók-e, és ha igen, mennyiben olvashatóak ilyen szempontok mentén a versei (Morris 2006, 21–35).¹⁷ A *Confession* például már címével is játékba hozza a korábban említett olvasói reakciókat. Csakhogy ez a vers címével némileg ellentmondásban nem vallomás. Helyesebben vallomás is, meg nem is. A vers „[b]ut I’ve learned to hide them” kinyilatkozása mintha visszahatna a szöveg beszélőjére, aki maga is elrejtőzik a sorok között. Vallomást várunk, és bizonyos értelemben kapunk is, de ez a vallomás meglehetősen enigmatikus: tudunk is valamit az énről és az életéről, meg nem is. A sortörések végig fenntartják az érdeklődést: sorról sorra várjuk, mikor hangzik el a lényeg: a nagy vallomás. A költemény azonban – mint valami metaszöveg – végül filozófiai látkép marad a vágyakozás keserűségéről.

A zömében egyes szám első személyű szövegek – akárcsak Oravecz versei – egymást értelmezik, az olvasás során élettörténetté állnak össze. Jó példa erre az *A Novel* című vers, amelynek története

16 Mindenekelőtt John Berryman meglehetősen ellentmondásos recepciójára gondolok. Berryman *The Dream Songs* (Álomdalok) című ciklusát az ún. „amerikai vallomásos költészet” irányzatán belül tárgyalják, olyan költők műveivel egyetemben, mint Robert Lowell, Sylvia Plath, illetve Anne Sexton. Ugyanakkor, mint arra Kathe Davis vagy Philip Coleman is rámutatnak, ez a megközelítés – és általában maga a terminus – meglehetősen leegyszerűsíti az életmű és a versek értelmezését (lásd pl. Davis 1977, 13–15; Coleman 2014, xii–xiii). Mindez elmondható a többi vallomásos költő, és értelemszerűen Glück lírája kapcsán is.

17 Sokatmondó lehet, hogy a kötet címe hasonlóan értelmezhető két irányból: az *Ararat* egyfelől arra a temetőre utal, ahol a költő testvérét eltemették, másfelől pedig a hegyre, ahol Noé bárkája megfeneklett (Breslin 2005, 110).

azért elbeszélhetetlen, mert a „hős” már halott, felesége és két lánya pedig olyannyira egyforma karakterek és olyannyira passzív szereplőknek bizonyulnak, hogy nem alakul közöttük egy regényre való cselekmény. Noha erre a vers semmilyen utalást nem tesz, „hőset” könnyen azonosíthatjuk a *Mirror Image* vagy a *Snow* apafigurájával, a feleséget az *A Fantasy* özvegyével, illetve a két lányt az *Animals* vagy a *Children Coming Home from School* című versek testvérpárjával.

Az *A Novel* – mint a kötet verseinek többsége – első olvasatra egyszerű szövegnek tűnik, de különböző rétegei mutatkozhatnak meg előttünk attól függően, hogy milyen keretek között, illetve, hogy milyen szempontok mentén értelmezzük. A vers egyik legkézenfekvőbb megközelítése a referenciális olvasat. A kötet többi szövegének kontextusában az *A Novel* a gyászfeldolgozás verse – különösen azt figyelembe véve, hogy a következő darabja, a *Labor Day* az apa temetésének felelevenítésével indít („It’s a year exactly since my father died. / Last year was hot. At the funeral, people talked about the weather.”). Innen közelítve a vers értelmezését könnyen rövidre zárhatjuk. A versfelütés („No one could write a novel about this family [...]”), a történetté formálhatóság problémája és a vers egyenetlen, töredezett formája a vesztesség traumatikus élményének fragmentáltságára, a kimondhatóság nehézségére utalhat. A hős visszhangjaként („like echoes”) élő nők, a szerelmi történet a szoros ragaszkodást jelezheti. A passzivitás kifejezése („The women can’t get moving [...]”, “But there’s no action [...]”) és a mindennapi cselekvések a monotonitás képzetét keltő halmozása („Oh, they get dressed, they eat, they keep up appearances.”) a vesztesség utáni bénultság érzését artikulálhatják. A jelenidő pedig (a hős halálának leírása a segédige rövidítéséből következően olvasható jelenidejüként is: „First *he’s* sitting at the head of the table, / where the figurehead is most needed. Then *he’s* dying [...]” – kiemelések tőlem, B. A.) a tagadás, az élővé tétel vágyának grammatikai színre viteleként fogható fel. Végül pedig az utolsó sor („Each heart pierced through with a sword.”) a „megsebzettség” képi megjelenítéseként értelmezhető. Mindemellett a „hős” gyengeségében a *Mirror Image* változásra képtelen apjának jellemét fedezhetjük fel, a vele szembeni ambivalens viszony („They’re all determined to suppress criticism of the hero”)

teret engedhet pszichologizáló, a verseket és a versbeszélőt analizáló megközelítéseknek is, amelyeknek tárgya lehet például a halál traumája (Breslin 2005, 110–118), vagy apa és lánya viszonyának kérdése (Selinger 1993)¹⁸ ebben és a kötet más szövegeiben is.

Glück verseiben azonban rendszerint több van, mint csupán a kisé naiv referenciális olvasat lehetősége: „Don’t listen to me; my heart’s been broken. / I don’t see anything objectively” – így indul a szintén az *Ararat*-ban található *The Untrustworthy Speaker* című vers, amely sorokkal Glück mintha egészen az olvasóra bízna, mit kezd a versekkel, mit fogad el, mit hisz el belőlük, s mit nem. Glück egyébként esszéjében is foglalkozik ezzel a kérdéssel, éppenséggel egy olyan költő, John Berryman *The Dream Songs* című ciklusára utalva, amely kiforgatja, sőt a feje tetejére állítja a vallomásos olvasat lehetőségeit (Glück 1994a, 43–45).¹⁹ Nem egészen alaptalan azt feltételeznünk, hogy Glück költészete, ha nem is olyan játékosan, mint Berryman álmoldalai, de legalábbis hasonló fenntartásokkal viszi színre a személyesség problémáit.²⁰

A versek állandó feszültséget tartanak fent az olvasás során. Főleg a hosszú darabokra jellemző, hogy strófákon keresztül csak tényekre szorítkozó, majdhogynem szenvtelen helyzetleírásokat közölnek, amelyek elvileg kulcsot adhatnának a kötet és a szövegek megértéséhez, de végül ezeket a hosszú passzusokat rövidere zárt, zavarba ejtően enigmatikus néhány soros betétek zárják. Általában ez a versek nehézkedési pontja, jól érezhetően itt van a lényegük, de ezek a lakonikus gondolatfutamok annyira sűrűek, hogy csak találgatni tudunk, mi lehet a megfejtésük. Ráadásul éles ellentétben állnak az érzelmeiktől mentes történetelbeszélésekkel. Erre az egyik legjobb példát a korábban is idézett *Labor Day* című vers szolgáltatja, amelynek felütése

18 Selinger Julia Kristeva pszichoanalitikus „imaginary Father” terminusát vezeti végig a kötet értelmezésében.

19 Glück poétikai felfogását tekintve a kötet más esszéi is árulkodók lehetnek, így például az *On T. S. Eliot* című, Eliot költészetéről igen elismerően szóló eszmefuttatás is (Glück 1994b).

20 Ennek kapcsán Bonnie Costello kissé gunyoros éllel megjegyzi: „Glück is enough of a modernist to believe in a separation of personality and artistic genius” (Costello 2005, 48). Azaz: Glück kellően modernista ahhoz, hogy higgyen a személyesség és a művészi zsenialitás szétválasztásában.

(„It’s a year exactly since my father died.”) után egy erőteljes vallomást várunk arról, milyen hatást gyakorolt az énré az apa elvesztése. Ehhez képest viszont a szöveg visszaránt minket a földre: arról számol be, milyen meleg volt a szeptember a temetés idején, hogy milyen most az időjárás, és hogy a beszélő testvérének a kislánya éppen úgy biciklizik, mint tavaly. E tekintetben Glück *Labor Day* című verse Oravecz *Anyám* című versével állítható párhuzamba, és ha Oravecz szövegének ellenpontja József Attila költészete, Glück esetében kézenfekvő ellentétként Sylvia Plath *Daddy*-jének sorait idézhetnénk („Daddy, I have had to kill you. You died before I had time [...]”, illetve: „Daddy, daddy, you bastard, I’m through.”). Glück versének utolsó strófája és utolsó sora nélkül sűrít magába számtalan érzést, hogy ezt bármilyen módon explicitté tenné, és ha innen olvassuk újra a verset, az lehet a benyomásunk, mintha a beszélő a környező világba vetítené ki az érzéseit, azaz – Eliot szavaival élve – „objektív megfelelőket” állít.²¹ Másfelől viszont a versfelütés tárgyilagossága és az utolsó strófa aposztrófikus modalitásából fakadó közvetettség zárójelbe is teszi ezt a személyességet. Ebben a versben ez az, ami feszültséget teremt a befogadásban.

Az *A Novel* középpontja meglátásom szerint az ötödik strófa („They’re all determined to suppress [...]”). Igaz, már a darab címe is kérdéses. Miért regény, ha vers? És miért regény, ha már az első sorban megkérdőjelezi önmagát („No one could write a novel about this family.”)? Ezek a kérdések, valamint a versfelütés is arra készítetik az olvasót, hogy az előzőekben már részletezett referenciális olvasat mellett metapoetikus irányba is megnyissa az értelmezést. A cím például jelezheti azt is, hogy a vers valójában tömörsége ellenére – vagy talán éppen ezért – egy egész regényt mozgat a háttérben, és az értelmező ennek a regénynek a cselekményét írja a megközelítésben. Ha viszont nem lehet regényt írni, akkor a vers értelmezése is lehetetlen volna? Persze lehetséges, hogy ennél prózaibb a magyarázat, és a cím semmilyen feszültségben nem áll a vers első sorával.

21 Eliot amellett érvel sokat idézett *Hamlet*-tanulmányában, hogy az egyetlen mód érzelmeinket kifejezni, ha találunk egy „objektív viszonyt”, egy „objektív megfelelőt” („objective correlative”), olyan tárgyat, szituációt vagy események láncolatát, amelyek a kifejezni vágyott érzelmek megformálói lehetnek (Eliot 1920, 92).

Az mindenesetre biztosan állítható, hogy – a vers elsőre kézenfekvő módon adódó olvasatát sem elvetve – figyelemfelkeltő a műfaji reflektáltság, illetve a vers alapvetően egyszerű, hétköznapi, talán kissé szürke nyelvéhez képest az olyan váltások is feltűnőek lehetnek, mint amilyen a „They’re all determined to suppress / criticism of the hero” vagy az „Each heart pierced through with a sword” sorai. Mivel Glück láthatóan tudatosan használja a nyelvet, joggal feltételezhetjük, hogy ezek a váltások is jelentésesek a vers olvasatában. Sőt, ezek a vers szövegéből kiugró nyelvi formulák arra csábítanak, hogy akár az egész szöveget képletesen olvassuk. A „his holding a mirror under his mouth” például, ha a gyászfeldolgozás verseként olvassuk a szöveget, arra a gyakorlatra utal, amely során ellenőrzik, valaki tényleg meghalt-e: ha az illető még lélegzik, bepárasodik az üveg. A szó szerinti olvasat mellett azonban e kifejezés esetében is adott lehet az átvitt értelmű megközelítés. Az „Each heart pierced through with sword.” sor Lukács evangéliumának egyik szöveghelyét (2,35) idézi,²² azzal a csavarral, hogy az eredeti jóslatszerű („will pierce your own soul”), ezzel szemben az átirat befejezett („pierced”). Ha élettörténeti keretek között, a maga szószerintiségében olvassuk a verset, az utolsó sor a „megsebzettség” képi megjelenítéseként érthető, ha átvitt értelemben, akkor a kiáradás, feltárulkozás, megmutatkozás metaforájaként. Továbbgördítve ezt a metaforikus olvasatot, a „They’re all determined to suppress / criticism of the hero.” pszichologizáló modalitásából következően a suppress igét először a vonatkozó pszichoanalitikus elméletek felől lehetne megközelíteni: Anna Freud ezzel a kifejezéssel írja le az elnyomást, azt a reakciót, amikor nem akarunk foglalkozni valamilyen számunkra kellemetlen érzéssel vagy történéssel (Freud 1983, 31–32).²³ A verset tekintve ez adekvát, hiszen egyrészt ez fejezi ki az apával szembeni ambivalens viszonyt. Másrészt gyanakodhatunk arra is, hogy az egyes szám harmadik személyű, áttételes, távolságtartó megszólalásmód maga is elnyomás, vagyis a beszélő azért választja ezt a közvetett formáját a vallomásnak, mert nem akar szembenézni

22 Angolul lásd: „[...] so that the inner thoughts of many will be revealed – and a sword will pierce your own soul too” (Green 1997, 142).

23 A kötetnek van magyar nyelvű fordítása is, a nyelvi párhuzamok miatt idézem az angol nyelvű kiadást.

valamilyen kellemetlen eseménnyel. Vagy akár az a megközelítés is lehetséges – ha metaszőveggként tekintünk az *A Novelre*, hogy a vers ezzel is önmagára, önmaga megírhatóságára és olvashatóságára utal (mint az első sor), vagyis azt jelenti ki, hogy rossz nyomon járunk, ha a „hősre” koncentrálunk. De ki lenne egy ilyen megközelítésben a hős? És kik a hangok (echoes), akik a hőst visszhangozzák? A szerző és a versek? Mindenesetre, ha innen közelítünk, a „Now the hero's dead.” egészen nyilvánvalóan Roland Barthes elhíresült gondolatait visszhangozza (Barthes 1996, 50–55). Csakhogy mégsem a szerző halott, hanem a hős, vagyis a versnek ez a kijelentése kifogatja Barthes gondolatait.

Van a versnek legalább még egy megközelítési lehetősége, ami némileg más keretbe helyezi az előzőekben taglalt metapoetikus olvasatot, és ugyanakkor a pszichologizáló értelmezési irányt is árnyalja. Utaltam már rá, hogy a szöveg „his holding a mirror under his mouth” szintagmája is érthető lenne átvitt értelemben. Ha a vers egészét nézzük, a hőst visszhangzó ekhókról, a szerelmi történetre való utalásról és a tükörről könnyen asszociálhatunk Narcissus mítoszára. Ezt a párhuzamot követve az *A Novel* hőse maga Narcissus, és mivel a történet róla szól, halálával értelemszerűen nincs folytatása a mítosznak, vagyis a regénynek sem. Vagyis a tükör Narcissus tükre, az önmegismerés lehetősége. Narcissus beleszeret önmagába, de a víz tükreben látott kép csak illuzórikus, és az vezet tragédiájához, hogy ez a szerelem soha nem teljesülhet be. Ekhó pedig, aki szerelemre lobban Narcissus iránt, arra van kárhóztatva, hogy mindig csak mások mondatait visszhangozza, ezért képtelen elmondani a fiúnak, mit érez iránta (Ovidius 1964, 88–91). Glück versét ez a fel nem oldható paradox helyzet szervezi. A hős felesége és lányai csak a hős hangját képesek visszhangozni, Narcissus nélkül Ekhó felemésztyődik. A tükör, amit a feleség tart a hős szája elé, ebben a metaforikus értelemben egyfelől a hős belső világát tükrözi vissza, másfelől életre kelti azt. A múlt és jelen idő közötti elbizonytalanító grammatikai játék legalábbis megadja ennek az illúzióját. A vers nehézkedési pontja, az ötödik strófa mintha arra irányítaná a figyelmet, hogy a megismerés mindig is lehetetlen: az *A Novel* e tekintetben úgy olvasható, mint

a *Confession*, azaz el is árul valamit a hősről és a három nőről, meg nem is. Mintha a vers „They’re all determined to suppress [...]” sora szervezné az egész megszólalást. Ha ennek tükrében olvassuk újra a verset, feltűnő, hogy mindaz, amit róluk megtudunk csak nagyon felszínes jellemzéseket, elnagyolt leírásokat takar.

Az üres helyek poétikája

Mindennek tükrében kérdés lehet az is, milyen retorikai eljárásokkal éri el a vers, hogy személyesként olvassuk, „túlhalljuk” az ént. Érzésem szerint a válasz egyfelől az adatolásban, a gyakori élettörténeti utalásokban, másfelől a szövegek tömörségében, ebben az esetben a kiemelten jelentéses elliptikus szerkesztésmódban keresendő. Ennek az olvasati stratégiának megragadására Wolfgang Iser gondolatai szolgálhatnak támaszként. Iser a szövegbéli kihagyásokat „üres helyeknek” nevezi, és egy irodalmi mű megértése akkor lesz teljes, ha az olvasó saját preconcepcióit és ismereteit követve feltölti ezeket a hézagokat (Iser 1996, 249) – Glück versének címére utalva: mintegy valóban regényt ír a vers köré. Az élettörténetet konstruáló szövegek esetében – felidézve a szégyenolvasattal kapcsolatos kérdéseket – kényszerítő (és talán kényelmes megoldás is) terápiás helyzetbe helyezkedni, és a verseket ekképp a valóságreferenciák felől olvasni (lásd például az *Ararat* kapcsán idézett pszichologizáló megközelítéseket, vagy az ÉS-kvartett résztvevőinek a *Matyi*-ciklusról tett elmarasztaló megjegyzéseit). Annál inkább, mert az Oravecz és Glück verseihez hasonló szövegek éppenséggel – miként arra Krusovszky már idézett kritikájában is rámutat érzékeny észrevételében – az olvasó együttérzésére apellálnak, ezzel pedig – írja Krusovszky – kihúzzák magukat „a személyes közlés és a vers közötti különbség megtétele alól” (Krusovszky 2016).

Tanulmányomban arra tettem kísérletet, hogy más irányból közelítve töltssem fel Oravecz és Glück idézett költeményeinek üres helyeit. A komparatív elemzések azt szemléltetik, hogy miközben a versek önéletrajzi jellegüknél fogva valóban személyesek, a személytelen líra hagyománya felől szemlélve éppen az az önéletrajzi keret bizonyta-

lanodik el, amit az olvasó könnyen kiépíthet körük. Ezek után már nem elsősorban az a kérdés, hogy vajon a szövegek önéletrajziak-e, mint inkább az, hogy vajon az olvasás önéletrajzi-e?

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland. 1996. A szerző halála. In *A szöveg öröme*. Ford. Barcзы Eszter. 50–55. Budapest: Osiris.
- Bazsányi Sándor–Kálmán C. György–Károlyi Csaba–Visy Beatrix. 2016. ÉS-kvartett: beszélgetés Oravecz Imre Távozó fa című kötetéről. *Élet és Irodalom*, 2016. febr. 24. <https://www.es.hu/cikk/2016-03-04/es-kvartett-oravecz-imre-tavozo-fa-cimu-ver-seksoteterol.html> (2019. márc. 1.)
- Bengi, László–Kulcsár Szabó, Ernő–Mezei, Gábor–Molnár, Gábor Tamás–Kelemen, Pál szerk. 2017. *Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Benn, Gottfried. 2010. Líraproblémák, ford. Kurdi Imre. In *Esszék, előadások, válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és a fordításokat készítette Kulcsár-Szabó Zoltán*. 197–226. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Berszán István. 2014. Testek között: Írásgyakorlat és emlékezet Oravecz Imre 1972. szeptember és Halászóember című műveiben. In *Irodalom, test, emlékezet*, szerk. Borbély András–Orbán Jolán–Pieldner Judit. 65–75. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület.
- Bonnie, Costello. 2005. Meadowlands: Trustworthy Speaker. In *On Louise Glück: Change What You See*, szerk. Joanne Feit Diehl. 48–62. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Borbély Szilárd. 2008. Megjegyzések az életszentségről – Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete. In *Egy gyilkosság melékszálai*. 117–129. Budapest: Vigilia.
- Breslin, Paul. 2005. Thanatos Turannos: The Poetry of Louise Glück. In *On Louise Glück: Change What You See*, szerk. Joanne Feit Diehl. 90–130. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Coleman, Philip. 2014. *John Berryman's Public Vision: Relocating the*

- Scene of Disorder*. Dublin: University College Dublin Press.
- Culler, Jonathan. 2000. *Aposztrophé*. Ford. Széles Csongor. *Helikon* 46 (3): 370–389.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Davis, Kathe. 1977. *Obscurity in John Berryman's Dream Songs*. Brown University: PhD Thesis. Digitalised by University Microfilms International in 1978.
- Derrida, Jacques. 2002. Mi a költészet? Ford. Horváth Krisztina–Simonffy Zsuzsa. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal–Vilcsék Béla–Szamosi Gertrud–Sári László. 276–279. Budapest: Osiris.
- Eliot, T. S. 1920. Hamlet and his problems. In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 87–94.
- Freud, Anna. 1983. *The Ego and the Mechanisms of Defense*. New York: International Universities Press.
- Frye, Northrop Frye. 1998. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest: Helikon.
- Glück, Louise. 1994a. Against Sincerety. In *Proofs & Theories: Essays on Poetry*. 33–46. Harper Collins Publishers.
- Glück, Louise. 1994b. On T. S. Eliot. In *Proofs & Theories: Essays on Poetry*. 19–22. Harper Collins Publishers.
- Glück, Louise. 2012. *Poems 1962–2012*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gorove Eszter. 2016. „Faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra” – Oravecz Imre: Távozó fa. *Tiszatáj* 70 (6): 101–104.
- Gorove Eszter. 2017. Az én és a tér viszonya Oravecz Imre költészetében. In *Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár Szabó Zoltán–Lénárt Tamás. 222–236. Budapest: Ráció Kiadó.
- Green, Joel B. ford. és szerk. 1997. *The Gospel of Luke*. Michigan–Cambridge, U. K.: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Iser, Wolfgang. 1996. Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete. Ford. Hárs Endre. In *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila–Kovács Sándor–Odorics Ferenc. 241–264. Szeged: IctusJATE.

- Kappanyos András. 2013. Én itt egész jól. Én-narrációk Petri György költészetében. In *Hová tűnt a huszadik század?* 113–119. Budapest: Balassi Kiadó.
- Krusovszky Dénes. 2016. A távozó én – Oravecz Imre: Távozó fa. *Műút Online*, febr. 24. <http://www.muut.hu/archivum/17685> (2019. febr. 17.)
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 1996. *Oravecz Imre*. Pozsony: Kalligram.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 2000. Kép és jelentés a retorikai olvasásban. *Alföld* 51 (6): 77–90.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 2017. Utoljára szembesülsz a véggel – Oravecz Imre: Távozó fa. *Alföld* 68 (3): 65–72.
- Magyari Andrea. 2008. *Vallomás és önéletrajziség: Fogalomanalízis Plath művei alapján* (disszertáció). Budapest: ELTE BTK. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/magyariandrea/diss.pdf> (2019. febr. 28.)
- Morris, Daniel. 2006. „Poems Are Autobiography”: Toward Imagining a Postconfessionalist’s Biography. In *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*. 21–35. Columbia & London: University of Missouri Press.
- Oravecz Imre. 1972. *Héj*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Oravecz Imre. 2010. *Egy földterület növénytakarójának változása*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Oravecz Imre. 2015. *Távozó fa: Versek 2005–2014*. Budapest: Magvető.
- Ovidius. 1964. Narcissus: Echo. In *Átváltozások (Metamorphoses)*. Ford. Devecseri Gábor. 88–91. Budapest: Magyar Helikon.
- Pabis Eszter. 2017. A szegény kulturális konstrukciójának történetéről és elméleti megközelíthetőségeiről. In *A szegény reprezentációi*, szerk. Balogh László Levente–Horváth Andrea–Pabis Eszter. 7–22. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Prágai Tamás. 2010. *Kivezetés a költészetből – Hogyan olvassunk kortárs verset?*, Budapest: Napkút Kiadó, Cédus Művészeti Alapítvány.
- Sartre, Jean-Paul. 2006. A másikért-való lét. In *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. 279–368. Budapest: L’Harmattan.
- Selinger, Eric. 1993. „It meant I loved”: Louise Glück’s Ararat. *Post-modern Culture* (3) 3: 1–29.

- Seres Lili Hanna. 2016. Napló haikuhangulatra. *Szépirodalmi Figyelő* 15 (4): 72–76.
- Smith, Sidone–Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Tverdota György. 2009. Újratemetés és kisajátítás: József Attila és Radnóti Miklós „komor föltámadása”. *Műhely* 32 (5): 73–78.
- White, Gillian. 2014. *Lyric Shame: The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Z. Varga Zoltán. 2002. Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. *Helikon* 49 (3): 247–257.

Önéletrajzi szöveg / önéletrajzi olvasó(?)

Oravecz Imre Matyi-ciklusáról és Louise Glück *Ararat* című kötetéről

Az Oravecz-életműben az 1972. szeptember (1988) változást hozott: az addig személytelen, objektív költészet egyre inkább a személyesség felé fordult. De mi van akkor, ha a váltás helyett folytonosságot feltételezünk az életműben? Milyen értelmezői lehetőségek nyílnak meg a korai versek felől közelítve Oravecz önéletrajzi lírájában? Előadásomban a *Távolság fa* (2015) című kötetben megjelent Matyi-ciklust vizsgálom az első versek tükrében. Amellett érvelek, hogy a versek prózai tónusa, monotonitása és leltárszerűsége miatt úgy tűnik, hogy a szövegek tárgyként kezelik az ént és az élethelyzeteket, és ez tárgyias jelleget kölcsönöz az egyébként kifejezetten személyes, sőt személyeskedő szövegeknek.

Oravecz és költészete sok szálon kötődik az amerikai kultúrához. Többek között Kulcsár-Szabó Zoltán és Prágai Tamás olyan költők lírájával állítják párhuzamba Oravecz korai verseit, mint Frank O'Hara vagy John Ashbery. Tanulmányomban e párhuzamokat gondolom tovább. Amellett érvelek, Louise Glück *Ararat* (1990) című kötetének versei hangvételüket és poétikai struktúrájukat tekintve hasonlóak Oravecz szövegeihez, és a két költő verseinek összehasonlításával szembetűnő lehet, hogy a versek olyan érzelmi hatásmechanizmusokat működtetnek, amelyek erősítik a szövegek személyes modalitását, az önéletrajzi olvasat lehetőségét. Holott a versek nem feltétlenül személyesek.

Előadásomban azokat a líraolvasás kapcsán – az angol-amerikai irodalomtudományban – megfogalmazott elméleti dilemmákat járom körül, amelyek az amerikai Új Kritika (New Criticism) nyomán elterjedt olvasati stratégiákat bírálják. Az Új Kritika interpretációs stratégiájának elvileg az lenne a célja, hogy az olvasó szoros viszonyt alakítson ki azokkal, ehelyett azonban csak lecseréli az életrajzi ént egy konstruált lírai énnel, és esetenként még távolabb kerül a szövegtől. Ezzel a kérdéskörrel foglalt

kozik Gillian White *Lyric Shame* (Lírai szégyen) című monográfiája is, amely munka – a személyes, önéletrajzi hangvétel kapcsán – különösen releváns lehet az Oravecz és Glück verseinek befogadását vizsgáló megközelítésben.

Kulcsszavak: Oravecz Imre, Louise Glück, önéletrajzi líra, önéletrajzi olvasó, líraolvasás

Autobiographical Text / Autobiographical Reader(?) On the Cycle *Matyi* of Imre Oravecz and the Volume *Ararat* of Louise Glück

By the volume *1972. szeptember* (September 1972, 1988) the impersonal and objective poetry of Imre Oravecz turned to more and more personal directions. What happens if we consider continuity in the oeuvre instead? How can the poetics of earlier poems change the interpretation of Oravecz's autobiographical lyric poetry? This paper aims to read the cycle titled *Matyi* published in the volume *Távozó fa* (The Leaving Tree, 2015) from the perspective of the first poems. It argues that because of the prosaic modality, the monotonicity and the inventorial style it seems as if the texts treat the I and the life situations as objects. For the same reason, the highly personal poems seem to be objective.

Oravecz and his poetry have a lot to do with the American culture. Among others, Zoltán Kulcsár-Szabó and Tamás Prágai compare the early poems of Oravecz to the works of such American poets as Frank O'Hara and John Ashbery. In my paper I intend to think further these analogies. I argue that the poems of Louise Glück published in the volume *Ararat* (1990) are similar to the texts of Oravecz in tone and poetic structure, and by comparing the two poets, it may turn out, that the poems are organized by such emotional mechanism which support the personal characteristics and autobiographical readings of their works. The poems are, however, not necessarily personal.

The theoretical starting points of the presentation are based on the polemics of lyric(al) reading that come from the Anglo-American literary studies, and criticise the reading strategies of American New Criticism. The interpretative strategy of New Criticism aims to make a close relationship between readers and texts. It only replaces, however, the biographical I with a constructed lyric self, and in certain cases, it takes far away from the text. This issue is also comes out in the monograph *Lyric Shame* of Gillian White, which – in connection with the personal, autobiographical modality of the poems – can be especially relevant in an approach focusing on the poetry of Oravecz and Glück.

Keywords: Imre Oravecz, Louise Glück, autobiographical lyric poetry, autobiographical reader, lyric reading

NYERGES Gábor Ádám

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Modern Magyar
Irodalomtörténeti Tanszék

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest

kisnyerkos@gmail.com

„JÓ VICC. AZ ÉLETÜNK MÚLIK RAJTA.”¹

Orbán Ottó verses pályareflexióinak vizsgálata

Az alvó vulkán című kötetben

Bevezetés

Dolgozatomban Orbán Ottó 1981-ben kiadott, *Az alvó vulkán* című kötetét vizsgálom az önreferenciális, verses pályaeértelmezések szempontjából (Orbán 1981). Orbán költészetének egyik fontos – az oeuvre első két (hatvanas és hetvenes évekbeli) szakaszára még nem jellemző, hanem ezek után bekövetkező – innovációja a saját költői pálya alakulására, annak adott szakaszaira vonatkozó, versbe épített reflexiók megjelenése, méghozzá a nyolcvanas években kiadott első verseskötetében, *Az alvó vulkán*ban. Orbán költészetére már korábban is jellemző volt az ars poetikus művek megléte. A poétika elejétől végéig vezető csapásírnaként megmaradó tendenciája az autobiográf (szilánkos-szaggyatott, mégis teljes) önéletírás nagyszabású programja, de *Az alvó vulkán* vonatkozó verseinek megszületéséig nem hogy tendenciaszerűen, de akár csak az egyes versek szintjén is legfeljebb szórványosan volt megfigyelhető az a szemlélet, mellyel Orbán Ottó e műveiben (s innentől hátralevő pályája során mindvégig jellemzően) vizsgálja, kommentálja és értelmezi saját alkotói munkásságának egészét, illetve egyes szakaszait.

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

Ahhoz, hogy e verstípus Orbán költészetében épp ekkortájt, a hetvenes évek legvégén, a nyolcvanas évek legelején jelent meg számottevően, vélhetően az vezethetett, hogy a szerző ekkorra már mind poétikai, mind időbeli szempontból olyan távolságra lehetett pályája kezdetétől, ami már lehetővé tette egy távolabbi önértelmező és az aktuális jelent a megelőző időszak(ok) teljesítményével összevető szemlélet versbeli kialakítását.

A vizsgálatom középpontjában álló szöveghelyeknek külön érdekessége, hogy a legtöbb alkalommal egyszerre (legalább) kétszer kétféle perspektívából reflektálnak tárgyukra (Orbán Ottó költészetére): az első kötetét (*Az alvó vulkán* verseinek keletkezési idejére) már közel két évtizede közreadó Orbán pályájának kezdete ekkorra ugyanis már az azóta eltelt idő távlatából is szemlélhető-megítélhető, miközben a pálya aktuális szakaszának pillanatképeivel folyamatos oda-vissza tükröztetése összetett-árnyalt összevetési, viszonyítási rendszert eredményez. Azonban ezeket az időbeli perspektívalehetőségeket megkétszerezheti a honnan nézés szempontja, aszerint, hogy épp belülről, tehát az önkomentár szólamaképp, avagy egy rekonstruált külső nézőpont illúzióját keltve képződnek meg az adott minősítések.

Hideg

Az alvó vulkán kötetben először a *Hideg* című versben találunk ilyesfajta önreflexiót, mely (a hetvenes években megjelent versek bizonyos szöveghelyeihez hasonlóan) a korai Orbán-verseket degradálva, azokkal szembeállítva látszik legitimálni az aktuális orbáni alkotói korszak lírai eredményeit: „hajaj kamaszköltő koromban voltak ám képeim / istentelenül püföltem a nyelv bozótosát / hátha kiugrik belőle a megfejtés a nyúl // most hagyományos költő vagyok / nevetség tárgya / árnyékom esik a kéziratpapírra” (Orbán 1981, 10). Orbánra jellemző módon az oppozíció pozitív végén álló aktuális időszak minősítése is egy önironikus csavarral nyeri el pozitív megítélését. Hiszen a „megfejtést” keresve a nyelvet „ész nélkül” gyötrő, tehát lényegében naiv művészként eljáró, vaktában

kísérletező költő karikaturisztikussá torzított képével szemben a „hagyományos költő”-ről szólva ez esetben a mesterségét jól ismerő, tudatos és kevésbé kísérletező lírikus képét mutatja fel Orbán Ottó. Azonban ez a „hagyományos” költő épp hagyományossága, megkésett-divatjamúlt metódusai miatt válik (külső nézőpontból szemlélve) „nevetség tárgyává”.

A stockholmi díjátadás

A kompozícióban következő vers (*A stockholmi díjátadás*) ennél át-
tétélesebben valósítja meg kettős imitációs játékát (egyszerre a kül-
ső nézőpontú költészetkritika és az önkritika lehetőségét is nyitva
hagyva az interpretáció számára), mikor a második versszakban így
kezd a költemény narratív szerkezetébe leginkább kitérőként illesz-
kedő szakaszba a versbeszélő: „ó mondaná erre egy igazi költő / a
költészet halhatatlan léggömbszavával ó” (Orbán 1981, 12). Az egy-
gyel korábban idézett szöveghellyel összevetve különösen izgalmas-
nak hat ugyanis az itt „igazi költő”-ként aposztrofált (természetesen
karikaturisztikusan stilizált) költői szereplehetőség. A „költészet
halhatatlan léggömbszavával” operáló, „igazi költő” ugyanis egy a
nyolcvanas évek lírai köznyelve számára már jócskán megkopott ere-
jű, közhelyessé nemesült, avíttas fordulattal él, mikor (sóhajtván) úgy
kiált fel versében, hogy: „ó”. Az itteni „igazi költő” tehát lényegében
megfeleltethető az egyszerre „hagyományos”-ként, megkésett-ként,
divatjamúltként ábrázolt, nevetség tárgyát képező költő szerepével,
ilyesformán (a kötetben egymást követő két vers megfelelő szöveg-
helyei kijelölte, közös kontextusban) burkolt, önironikus csavar ez,
amennyiben a versbeszélő, mikor jelzi a szövegben, hogy miképp írná
tovább adott ponttól a verset egy „igazi” (tehát ódivatú) költő, visz-
szautal az előző vers ironikus öndefiníciójára: „most hagyományos
költő vagyok”. Azonban még a visszautalásra sincs szükség, hogy a
szöveghely öniróniája működjön, ugyanis a *Hideg* vonatkozó soraitól
függetlenül *A stockholmi díjátadás* következő sorai is megvalósítják a
régimódi-közhelyes („igazi”) költő és a versbeszélő (saját terminoló-

giámmal² élve: az „Orbán Ottó, a költő” versbeszélő-szerepmodell) közötti azonosítást. Hiszen annak illusztrálása, hogy valójában mit is mondana adott ponton egy „igazi költő”, egy egész versszak terjedelmében folytatódik tovább (kitérőjellegétől függetlenül is a versegész szerves részeként) a feltételes módú illusztráció, amennyiben az „ó”-n felül még az alábbiakat is mondaná a vers megfelelő pontján „egy igazi költő”: „hogymúlt ez meg az / mennyire megőszült India kisaszszony / már sohasem láthatom olyannak / amilyennek láttam / vörös göröngyein a felhőmintás égszínkéék szárival / süvölvény koromban / csupa düh voltam mint a század első évei / azt hittem elég megölni a gazdagokat / és azzal kész az új világ” (Orbán 1981, 12). A versbeszélő ezen a ponton tehát lényegében lebuktatja magát, amennyiben az ő szólamának része, továbbra is a vers szerves részeként, amit „erre” „egy igazi költő” mondana, holott mind a versszak bevezetése („ó mondaná erre egy igazi költő”), mind annak kommentárja („a költészet halhatatlan léggömbszavával ó”) az elhatárolódás gesztusaival képezi meg azt a távolságot, melynek köszönhetően már munkálni tud a sorok és a beszédhelyzet elsődleges ironiája, majd a folytatással épp ezt a távolságot számolja fel a versbeszéd, egyazon beszélő szólamában egyesítve, egyazon beszélőként azonosítva az avítás-közhelyesen fogalmazó, régimódi költőt, valamint az annak eljárásait ironikus-gúnyosan kommentáló lírai ént. Egyszersmind lírai beszélőnk múltbeli személyiségleírásából is (ezen a ponton megint összevethetjük akár A stockholmi díjátásbeli „süvölvény”-t a *Hideg*beli „kamaszköltő”-vel) megtudjuk, hogy „csupa düh” volt, s felidézett nézetei minősítése alapján, ennek tetejében még igen naiv is.

- 2 A pálya későbbi szakaszaiban dominánssá, jellemzővé váló orbáni poétika dikció, beszédhelyzet, valamint tematika hármas elegye: a költészet egyes kérdéseiről szólva a vers egyértelmű referenciális utalásokkal játszik rá egy olyan beszédhelyzetre, melyben Orbán Ottó, a költő szól félig-meddig „beavatott” olvasójához egyes szakmai kérdések kapcsán. Különböző szakmai, költészetelméleti és gyakorlati dilemmáit a közvetlenség módusában tárgyalja meg, belső, érvelő, vitatkozó gondolatmenetét a transzparencia látszatát megteremtve közvetíti olvasójának. Ez az orbáni költői szerep (melyet legegyszerűbben így nevezhetünk meg: „Orbán Ottó, a költő”) jellemzően ironikus, szarkasztikus, nem egyszer gúnyos megfogalmazásokat használ, beszédének regisztere kevert, ironiájának rádiusza pedig a legtöbb esetben az önironiáig is kiterjed.

Azok a bizonyos évek

A kötet későbbi verseiben Orbán tovább bővíti az önvizsgálat lehetséges szempontjait, immáron morális-politikai szempontokkal. Így jár el az *Azok a bizonyos évek* című versben, ahol költészetét-költővé válását (az énnarratíva rendszeres, visszatérő elemével élve) közvetlen-közvetett történelmi előzményekből eredezteti: „És leszálltak az évek mint fekete felhők / egyik a másik után Kezddhetnénk akár így is / Egyenes út vezet innen az úgynevezett / költészethez” (Orbán 1981, 40). Az akkor általa művelt költészetet pedig, pár sorral lejjebb, így minősíti: „Látszatra minden rendben / Képre kép / Teljes üzem” (Orbán 1981, 40). A „minden rendben” látszatát eközben a történelmi pusztítás, a háború erejének utóhatását színre vivő, plasztikus képek ellensúlyozzák. Az épp átélt valóság láttathatóságának három szintje jelenik meg tehát a vers felütésében: maga a megtapasztalt rögválóság, a nyomor képei; az ehhez képest szenvtelen, érzéketlen költői „üzem” nyújtotta hamis, már-már szépelgő látszat („képre kép”), valamint a híradó, tehát az ötvenes évek állami propagandájának hazug (a valósággal összeegyeztethetetlen) utópiája: „És a főregirtóval beszórt moziban a jövőtől káprázik a híradófilm / fekete-fehérje” (Orbán 1981, 40). A közvetlen ezután következő, a második versszakot nyitó retorikai kérdés közvetlenül persze az előző versszak zárlatában behozott híradó-hazugság képzettel kerül logikai kapcsolatba, azonban a vershely szándékosan többértelműsíti a jelentését, amennyiben egyszersmind a saját költészet „minden rendben” látszatára is vonatkoztatható, mi több, Orbán Ottó értékrendjében egyértelműen sokkal inkább „a vers” vagy „a költészet” „feladata” valamiféle viszonyulást kialakítani „a valósággal”, mintsem a kiépülő diktatúra híradójától mint egyik legfőbb propagandaeszköztől elvárt, kötelezően optimista jövőképet sugározni hivatott műfajtól: „Ez a könnyebbik út Nem föltenni a kérdést / hogy felelős-e egy nép azért ami vele történik?” (Orbán 1981, 40).

Az a távoli fény

A töredékes éleírások verzióiba (olyan, szintén ehhez a tematikához kapcsolódó versek után, mint A repülés fölfedezése, az *Ikarosz leérkezik*, illetve A költő, aki lett belőlem) az *Az a távoli fény* című darabnál tér vissza hangsúlyosan az idő perspektívája, mégpedig egy negatív állítás eszközével, tagadás által: „Egy porcikám sem azonos azzal a fölfuvalkodott, szomorú szófosóval, akit most verses boszorkánysággal megidézek” (Orbán 1981, 68). A „fölfuvalkodott, szomorú szófosó” leírása ez esetben egyszerre szól a saját régi költészetről, valamint arról a személyről, akihez ez a költészet köthető – ahogy ez a vers későbbi részéből kiderül, újfent a régi és új személyiségverziók, illetve az azokhoz kapcsolható költészetek szembeállításával: „A növekvő fáradtság, ahogy kapaszkodunk a vitorlarögzítő kötélen fölfelé; és egyre több illúziót szórunk ki a fölszerelésünkéből, mert már unjuk cipelni. A józan ész... a látomás... a vers... Más szóval érünk, mint a gyümölcs” (Orbán 1981, 68). A tagadva állítással megfogalmazott illúzióvesztés tapasztalata azonban újfent csalókának bizonyul, mivel a vers (további részében) épp a felütésben deklarált meghasonulás-önmegtagadás gesztusát vonja vissza („Csakhogy hiába...”), hiszen az a fiatalkori alteregó, akivel a versben beszélő személynek elvben egy porcikája sem azonos, a vers második felén végigvonuló, nagyívű Kolombusz-tenger-allegória végső pontján – ha valamegyest áttételesen is – ismét feltűnik (mint: „az ifjúság”), mégpedig a sikerrel nem járó felfedező (torzult) tükörképében megjelenve. Ez a szemlélet, a tagadásból kibomló önidentifikációnak, valamint annak kudarcának együttes megfogalmazása Orbán identifikációs eljárásainak egyik központi alapállításával áll összhangban, „a sugárzó, szilárd mag” képzetével, mely egy olyan személyiségmodellt vázol föl, amely, noha folyamatos változásában ragadható csak meg, mélyszerkezetében mindvégig önzonos marad. Ehhez lásd, mint Dérczy Péter is megjegyzi Orbán énképe kapcsán:

„A sors ironikus fintora, hogy a szétfolyó egyéniség vádjával szemben Orbán költészetének valóban van határozott indivi-

duum-háttere, ahogy Weöres Sándor kapcsán megfogalmazta: »Ennek a próteuszi alakzatnak vasból van a gerince; a szemre állhatatlan gomolygásnak szilárd magja van, melyet ha másról nem is, makacs vonzásáról biztonsággal fölismerhetünk... (...)« (...) ...az értékek relativizálódásának idejében, amikor nem beszélhetünk centrális igazságokról, vagy pontosabb így: igazságról, amikor valójában nincs mihez viszonyítani, s amikor a klasszikus modernséghez mérve is az individuum elemekire esik szét, akkor csak beszédmódok és szubjektumok hierarchizálatlan egymás mellett létezéséről szólhatunk, amiben az én-nek nincs kitüntetett szerepe. Orbán költészetében az új kritika bár látja, hogy mindez erős redukció eredményeképpen állítható, azt végül jogosan, s ha tetszik, történeti értelmezésben, hatástörténetében is sokkal pontosabban méri föl, hogy végső elemzésben valóban van valamiféle (hogy milyen, s milyen küzdelem árán és révén létrejövő, azt a későbbiekben fejtem ki), tehát van valamiféle »szilárd mag«, amelynek »sugárzását« az Orbán Ottó költészetének legmélyén megbúvó, a lírai én egységébe, a költői beszédbe és a megszólalás lehetőségébe, a költészet »hasznába« és »hatalmába«, a széthullás idején is egyfajta rejtőzködő, mégis valahol meglévő transzcendens egészbe vetett, már-már irracionális hit működteti.» (Dérczy 2016, 10–14).

Költő a hetvenes években

Az odáig inkább csak részletekben-részeiben körülhatárolt ars poetika a tárgyalt kötet *Költő a hetvenes években* című versében jelenik meg legdirektebben, kvázi összegző-újrangúlyozó jelleggel. Már a vers címe is fontos tájoló gesztussal él, elvégre az 1979-re keltezett és kötetben 1981-ben megjelent mű esetében a *Költő a hetvenes években* megjelölés a közvetlen előzményekre vonatkoztatható értelemmel bír, mind Orbán Ottó pályáján, mind a magyar lírában az (imént még) épp aktuális időszak lejártát, végét jelöli ki a hetvenes évek lezárulta. Ez a pozíció adja meg a lehetőséget az Orbán-líra közvetlen

versbeli értékelésének kibontására. A vers felütése mindazonáltal a(z épp lezáruló) hetvenes évek korszakát is az időben eggyel visszább lépve állítja történeti perspektívába, a hatvanas évek felől indítva gondolatmenetét: „a hatvanas évek költője / lángbetűkkel írta a kor falára / MINDENKI HÜJJE CSAK ÉN NEM” (Orbán 1981, 83). A sorok ironikus önellentmondása összhangban van Orbán a fentiekben is vizsgált, a kötetben máshol megfigyelhető, vonatkozó vershelyeinek (ön)szemléletével: a hatvanas évekbeli önkép egy naiv, lánnglelkű, tobzódó, de mesterségéről (és a világról) még (relatív) keveset tudó fiatalember vázlatos személyiségrajzát sejteti, jellemzően kimondva vagy kimondatlanul szembeállítja a versbeli jelen idő kvázi érettebb, bölcsőbb énjével. A hetvenes évek költője felütésében megidézett, hatvanas évekbeli költő, miközben összhangban van a „nyelv bozótosát” istentelenül püfölő, pályakezdő Orbán Ottó képével, láthatóan nem kizárólag önreferenciaként működik. A vers nem véletlenül általánosít a(z adott) kor(ok) költőjéről szólva: az önirónia ezúttal ismét kiterjeszthető, rész-egész viszonyban áll a versben beszélő énnel: a lángbetűkkel a kor falára magabiztos-pökhendi üzenetét önleplező módon helyesírási hibával író én képe, miközben fölidézi az akkori Orbán Ottóról festett (ön)képeket, egyszersmind általánosabb, nemzedéki jelleget is ölt, a vers ezen a pontján nem pusztán arról tudósít, milyen volt a versbeszélő én attitűdje a hatvanas években, hanem hogy a költőké (köztük a versbeszélőé is) ekkoriban általánosságban milyen volt. A következő sorok még inkább univerzalizálják a vers vonatkoztatási körét, mivel Orbán a személyiség-költészet párhuzamosságát hármas összefüggéssé tágítja, amennyiben (legalábbis pályakezdése időszakáról írva) nemcsak az ő és a korszak költőinek karakterisztikáját és líráját jellemzi, hanem az ezeket körülvevő időszak kvázi korszelleme és a megelőzőek közt felfedezni vélt hasonlóságokat hangsúlyozza: „mások meg nem kevesebbet vártak a Beatles-együttestől / mint új világvallást békét jövőt” (Orbán 1981, 83). Ezután lépteti be Orbán Ottó a versbe a hetvenes éveket, s ezzel az imént leírt párhuzamosságra egy szembeállítást épít: „aztán jöttek a hetvenes évek / a Beatles örökzöld slágereinek fenyőillata lett / és a költők áttértek a gépelt betűkre / nem is szólva az elidegenítő célzat-

tal használt / írásjelekről” (Orbán 1981, 83, 83). A hetvenes évtized tehát az illúzióvesztés, kiábrándulás-józanodás időszaka gyanánt tűnik fel a versben. A költészeti illúzióvesztést sajátos értékdeficitként jeleníti meg a vers: noha a lángbetűkkel a kor falára író költő képe egyértelműen ironikus-gunyoros hatást kelt, az irónia itt alapvetően a nagyszabású ideák és elképzelések, illetve megvalósításuk tökéletlensége közti feszültséget hozza játékba. A politikai-társadalmi térben láttatott dilemmára, nevezetesen, hogy milyen lehetőségei maradnak a hetvenes évek költőinek a megszólalásra, úgy, hogy a kész mű a valóság képzetével megfeleltetve hiteles is maradjon, de ne váljon pusztán közhelyes-unalmas szólammá, az utolsó versszakban megfogalmazott *ars poetica* ad választ valamelyest: „a hétköznapi elem a versben / nem más mint kihívás / és semmi esetre sem arra való / hogy eltussolja a földrengető botrányt / melybe szédítő ígéreteivel / századunk rántott bele minket” (Orbán 1981, 84).

Innen szemlélve látható be igazán és teljességében, miért fordul Orbán Ottó *Az alvó vulkán* kötet lapjain olyan rendszeresen és hangsúlyosan a naiv ifjúság képzetköréhez, s a folyvást megengedő gunyorossággal és szelíd iróniával ábrázolt, ifjonti lelkesedés miatt és hogyan tud a versekben rendszeresen intakt identitásformáló erőként megmaradni a rendre kiábrándultságáról, illúzióvesztettségéről számot adó, jelenkori én személyiségrajzai során. Elvégre a hetvenes évek költője „egy szemetes kukában idézi a teljes embert” (Orbán 1981, 84), mely képzet groteszk abszurditása Orbán számára emelkedett, heroizált színezetet is kap, még ha mindez, a törekvés nagyszabású gesztusa, a személyes és aktuális lehetőségek, mozgásterек kisszerűsége folytán egyszersmind komikus hatást is kelt („és röhög-nénk is rajta / ha éppen nem azt hallanánk / hogy az autók szökőárja fölött köröző madarak / a *Marseillaise*-t fütyülik”) (Orbán 1981, 84). Orbán Ottó ekkoriban írt verseiben az identitás gyakran valamiféle belső harc, csatározás aktuális állapotát leképező (rész)eredmény gyanánt jelenik meg, melyben az ifjonti fejvel (helyesen) hitt ideák, illetve a mindennapok keserű politikai-történeti tapasztalataiból (szintén helyesen) okult, bölcs, ám kiábrándult személyiségváltozatok küzdelme jelenti a két pólust. Orbán ekkoriban született, kvázi „helyzetje-

lentésese” versei rendre az illúzióvesztett, bölcs és megkeseredett férfi győzelméről tudósítanak a naiv, szép eszmékben hívő fiatalemberrel szemben – azonban e helyzetjelentéseknek ugyancsak hangsúlyos része az is, hogy az ifjonti személyiségváltozat még mindig hozzáférhető, tehát létező és aktív része e belső küzdelemnek, magyarán a mindig alakulás közben láttatott identitásnak is aktív, alakító erejű (ha nem is domináns) összetevője („az ember legfőbb bölcsessége / halálreumás csontunkban a nyár”) (Orbán 1981, 84).

A fenti belátások alapján részben új jelentésréteggel gazdagodik „az alvó vulkán” mint fő kötetszervező, komplex képnek meggett, a könyv lényegében szimbólumává kiterjedő, metaforikus képzete, mely láthatóan szorosan összekapcsolódik a fent leírt, „szunnyadó” részidentitással is.

Az alvó vulkán

Ahogy a kötet címadó verse is explicitté teszi ezt az átvészelés/túlélés-tapasztalatot: „vannak korok / amikor úgy látszik hogy a forradalmak csak zűrzavart okoznak / és a legjobb szabályosan közlekedni” (Orbán 1981, 87). *Az alvó vulkán* harmadik szakasza tovább értelmezi a *Költő a hetvenes években* című versben is már fontos szerephez jutó „hétköznapi elem” problémáját: „ilyen korokban a legtöbb ember költő / persze anélkül hogy tudna róla / mert amúgy ki nem állhatja az érthetetlen verseket / és nincs is benne semmi a hivatásosból” (Orbán 1981, 87). E két vers közös(nek is tételezhető) értelmezési tartományában a (korabeli kortárs) költészet (mint mesterség) műfogásai és bravúrmutatványai, sokszor nehezen érthető nyelvi-logikai-asszociatív megoldásai, „elvont” filozófiai eszme-futtatásai és az ilyen versekben megjelenő, a „normális ember” (l. Margócsy 1996, 128) számára nehezen befogadható, bonyolult értelmi struktúrák mind-mind olyan elemek, melyek meggátolják, megnehezítik a vers számára, hogy az a (történelmi-politikai-egzisztenciális-morális alapon értelmezett) valóság „földrengető botrány”-áról mind hívebben, pontosabban, igazságosabban és hozzáférhetőbben tudósíthasson. Ilyesformán „a hétköznapi elem” használata a versben azért fontos,

mert (valamelyest, ha korlátozott hatókörrel is) szavatol azért, hogy reprezentálja az olyan „normális ember” valóságtapasztalatát is, aki nem élhet azzal a luxussal, mint „a hivatásos” költő, aki, „ha szorul a hurok / még mindig föladhat egy sürgős segílyt kérő jelképtáviratot” (Orbán, 1981, 87).

Ezen a ponton ér el a vers a címként is kiemelt kép és motívum explicitté tételéhez: „a történelem vulkán / és gyomrában a megválaszolatlan kérdések lávája izzik / és megválaszolatlan kérdés az is hogy meddig / a természetnek nincs erkölcsi érzéke” (Orbán 1981, 89). Lényegében az emberi (humánumon alapuló, erkölcsi-etikai) mérték és tartás felmutatásának folyamatos igénye és törekvése (ez esetben) az a valóságközeliség, amit a vers mint olyan elidegeníthetetlen, alapvető kritériumaként megfogalmaz a szöveg – a történelem mindenkori állapota kikényszerítette, felteendő kérdések fénytörésében láttatva. Elvégre „én az istenséget / esendőnek képzelem azaz mélyen emberinek / ha szívósnak is hogy túlélje a fogalomrobbanást / a kitörés reggelén / valaki zörög a kulccsal és kilép a panelház kapuján / naiv egy lény hisz fajunkbeli / de a maszlagot hogy az igen és nem végül is egyre megy / nem veszi be” (Orbán 1981, 89–90).

Mesterségemhez és A költészethez

Ez az összefüggés pedig szintén fontos árnyaló, illetve kiegészítő jellegű, további (kontextuális) többletértelemmel járul hozzá a kötetet záró, sokat idézett, A költészethez című mesterségvershez, mely (mottójában is jelezve e vonatkozását), Nemes Nagy Ágnes 1957-es, *Mesterségemhez* című, ars poetikus versére nyíltan visszautalva bontja ki Orbán Ottó saját ars poetikáját. Ennek oka részben az is lehet, hogy a versek kiindulópontjai közt (a fenti fejtegetések alapján) meglehetősen nagyfokú rokonság fedezhető fel. Mint (Nemes Nagy számos értelmezőjére támaszkodva) Z. Urbán Péter is megjegyzi a *Bárka* 2013/2. számában megjelent verselemzésében: „Nemes Nagy Ágnes válasza erre a személyesen átélt veszélyeztetettségre és félelemre egyértelműen az alkotói magatartásban is megnyilvánuló erkölcsi tartás, amelynek minden más szempont alárendelődik” (Z. Ur-

bán 2013, 63). E párhuzamos(nak tűnő) megalapozottságuk dacára Orbán műve látszólag ellentétek mentén fejti ki saját ars poetikáját. Míg Nemes Nagynál: „Mesterségem, te gyönyörű, / ki elhited: fontos élnem. / Erkölc és rémület között / egyszerre fényben s vaksötétben” (Nemes Nagy 2016, 41), Orbánnál: „Mesterségem, te gyönyörű? / Mesterségem, te ronda! / Makacs, értelmiségi rüh, / amit vakarok naponta.” (Orbán 1981, 102). Orbán Ottó versében Nemes Nagy mesterség-képzetével szemben ezt a fajta kontrasztozást, persze, egészen más szempontok alkalmazásával tudja elérni. A két vers, látszólag ellentétes tartalmuk dacára, ugyanis, úgy vélem, nagyon is hasonló költészetviszonyról beszél. Teljesen egyetértek Z. Urbán Péter értelmezésével, mely szerint Nemes Nagynál

„[A] vers beszélője már az első szakasz kijelentéseiben a fent vizsgált három tényező, a költészet, az erkölcs, illetve a félelem vonatkozásaiban definiálódik, mégpedig úgy, hogy a megszólaló hangtól a megszólítás aktusa révén leválasztott »mesterség« az »erkölcs és rémület között« jelöli ki azt a helyet, ahol általa (»elhited«) az én számára megtapasztalható lesz életének értelme (»fontos élnem«). Ahogyan azonban a kötet verseit olvasva már világossá vált, a félelem és az erkölcs olyan ellentétes, egymást kizáró fogalmakként jelennek meg Nemes Nagy Ágnes lírájában, amelyek a morális tettként felfogott költői létet paradox tevékenységgé (»egyszerre fényben s vaksötétben«, »méred, ami mérhetetlen«), egyfajta »mégis«-cselekedetté avatják (»mégis te vagy«, »mégis a fényt / elválasztja az éjszakától«)” (Z. Urbán 2013, 65).

Ez az említett, paradox tevékenység (még a – találó – szóhasználat is sokatmondó), mégis-cselekedet felfogása Orbán Ottó költészetéhez fűződő viszonyának talán legmarkánsabb összetevője, s magam is rendre (Tarján Tamástól átvéve az eredetileg Király István által használt kifejezés Orbán Ottó életművére átalkalmazott/módosított kontextusát) sajátos, orbáni „mégis-morál” (Tarján 2014) gyanánt szoktam hivatkozni rá. Orbán azonban Az alvó vulkán ver-

seiben rendre (bár nem minden esetben konzekvens szóhasználattal) él azon logikai felosztás lehetőségével (kiváltképpen ki is élezve az ellentétet), melynek keretében folyton ezt a bizonyos humánumon és etikán alapuló erkölcsi tartást (nem feltétlenül direkt módon) felvillantani képes és szándékozik, kvázi emberközeli, illetve a „pusztán” művészi bonyolítást, a mesterség elvont tudásának felvillantását propagáló, az emberi mértéktől, az emberi sors kérdéseitől emiatt pedig elszakadó lírát különböztet meg. A kötetben felvonultatott önreflexiók is részben e szétválasztás fénytörésében értékelődnek át. Nemes Nagy Ágnes, mikor megidézett versében a mesterségről ír, úgy vélem, azt az eszköztárat, azt a képességhalmazt nevezi meg ezzel a szóval, amelynek birtoklása-ismerete egyáltalán lehetővé teszi a versben beszélő individuum számára e dacos mégis-cselekvést, mely ilyenformán érthető, miért képes elhiteni a lírai beszélővel, hogy: „fontos élnem”. Orbán Ottó ezzel szemben a mesterség kifejezést (az adott szöveghely vonatkoztatási mátrixában) pusztán a techné, az etikától és humánumtól el-, illetve arról leválasztható forma, váz, eszköztár megnevezéseként használja.³ Elvégre, ahogy *Az alvó vulkán* című versben is megfogalmazza: a kor embere „ki nem állhatja az értelmetlen verseket”, melyeket rendre egy-egy „hivatásos” költő ír, aki, „aki ha szorul a hurok / még mindig földadhat egy sürgős segílyt kérő jelképtáviratot” (Orbán 1981, 88). „A költészet” azonban nem lehet mentes „az élettől”, s nem is lehet képes annak összefüggéseinél, tapasztalatainál tartalmasabbat, mélyebben jelentésesebbet a helyébe állítani, főleg, ha csupán öncélú játék, kiüresedett, önmagáért való, érthetetlen formaművészet: „Zöld elmével még hittem abban, / hogy a költészet az élet, / de most, e betonsivatagban / költészet az, ahogy élek – / addig, ameddig; úgy, ahogy” (Orbán 1981, 102). Orbán e művében tehát láthatóan lényegesen más szempontból, más kontextusban és más elgondolás szerint tételezi rondának mesterségét, mint az ahhoz

3 Ezt alátámasztandó ismét eszünkbe idézhetjük Orbán Ottó fülszöveg gyanánt kötetéhez mellékelte, értelmező kommentárjának korábban már idézett, vonatkozó passzusát: „Tartsuk a költészet lényegének azt, ami benne a szakma? A költészetnek ez az arisztokratikusan korlátolt fölfogása mindig is bosszantott, de soha még annyira, mint most. Tudni a mesterségünket? Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”

már-már himnikus emelkedettségben (időben is jóval korábban, jelentősen más történelmi-politikai és irodalmi helyzetben) vallomást intéző Nemes Nagy-vers. Nem véletlen, hogy az Orbán-vers ötödik strófájában már pontosító szerepű kiegészítéssel árnyalódik a mesterség megítélése: „Mesterségem, te gyönyörű, / te gyönyörű *is* persze, / valami örökéletű / föl villámlik egy percre” (Orbán 1981, 103)⁴ és a hatodik, zárószakaszban már a kifejezés jelentésköre is bővül, még hozzá a Nemes Nagy által használt jelentéstartomány felé közelítve e megnevezés második versbéli feltűnésének (immáron módosított) kontextusát, pontosan azzal összhangban, ahogy a mesterség értékelése is árnyaltabbá válik („a tér, a minden-ami-van, / a több, mint erkölcs és forma. / S a meglőtt vad fújtatva rohan, / mielőtt lerogy a porba.”) (Orbán 1981, 103). Ez az Orbán-vers nyitó és két lezáró szakaszának mesterség-említése között lezajló transzformáció pontosan annak jegyében megy végbe, hogy a kifejezés második előfordulásának megváltozott kontextusába immáron beépül az az értelmezési keret is, melynek értelmében „...a félelem megsemmisítő erejével szemben a mesterség »mégis«-e biztosíthatja az én vállalható megőrzését” (Z. Urbán 2013, 66). Orbán versében a harmadik-negyedik szakaszban zajlik le ez a jelentésbővülés/-átalakulás, mégpedig az által, hogy innentől az ő versében is mindinkább a félelem-fenyegetettség erejével szemben, „dacból” elérhető, kvázi menekülőútként tételeződik a mesterség (noha törekény-tűnékeny érzetű) „mégis”-e: „Ahol a semmi ásít, / a varázsszók szene kifogy, / már csak a düh parázslík, / s dacból merevít ki a kép // egy máris-múlt, csupa-lomb világot: / hosszan behúnyva fél szemét / a célkeresztben lát, aki lát ott.” (Orbán, 1981, 102). Ezt látszik alátámasztani az Orbán-vers címének hangsúlyos szóválasztása: miközben a vers megszólítottja és tematizált tárgya „a mesterség”, címében (egyben itt is hangsúlyozva a Nemes Nagy-verssel való polemizálást, kontrasztot) A költészethez látszik szólni az Orbán-mű, melynek szövegében azonban a „költészet” kifejezés egyszer sem kerül elő. Ez a gesztus további teret enged a „mesterség” kifejezés kontextuális jelentésének elhomályosításához, értelmi ambiguitásának felerősítéséhez, elvégre a cím és a mottó fölől

4 Kiemelés az eredetiben.

olvasva az első olvasás alkalmával a mesterség kifejezés még a költészettel (többé-kevésbé) szinonim megnevezésként hathat, noha pont ezen első említésekor használja a versbeszélő inkább ellentétes (legalábbis feszültségteli) viszonyban a „költészet”-tel, míg valójában a második említéshez érve kerül közel a kifejezés kontextuális jelentése a címbe is megjelölt fogalom jelentéstartományához (valamint a Nemes Nagy Ágnes-i értelmezéshez, felfogáshoz).

Mindezt alátámasztandó, tehát, hogy Orbán Ottó részéről valóban tudatos eljárás (nem pedig esetleg utólagos, értelmezői belemagyarázás) eredménye a „mesterség” kifejezés többértelműsítése, illetve az azzal való játék, érdemes idézni a szerző következő (1984-ben megjelent) kötetének egyik fontos ars poetikus darabját (melynek fontosságát jelzi az is, hogy Orbán ugyanabban az évben megjelent, tematikus válogatáskötetének címadó és záródarabjaként is szerepeltette e művét). Az (1983-ra datált) mű (A mesterségről) ugyanis lényegében impliciten és deklaráltan kínál föl értelmezési kulcsot az Orbán-féle mesterségfogalomhoz: „Ha a mesterségről beszélek, nem a mesterséget értem rajta. / A mesterség a kulcs a zárhoz” (Orbán 1984, 71). (Az értelmezés szempontjából külön fontos, hogy a mesterség egy olyan szoba kulcsaként tűnik fel, melybe belépve a végtelenség, az Orbán-nál jellemzően másik szférát-dimenziót jelölő ég, illetve, a szabadság attribútumaként – egyik közhelyesebb-konvencionálisabb képválasztási szokásával –, ismét – Orbán számos más vershelyén is ugyanilyen jelentéskörben feltűnve – egy madár izgága csapongása jelenik meg a versbeszélő számára.)

Összegzés

Az alvó vulkán kötet jelentősége az Orbán-életmű egészének fényében az alábbi két lényeges megállapítást figyelembe véve válik igazán láthatóvá. Orbán nemcsak azon költők közé tartozott, akik munkásságának voltaképp nem a kötet, hanem az életmű egésze mint nagyszabású koncepció volt az egysége (ahogy azt elsőnek 1977-es kritikájában Bécsy Ágnes állapította meg: „Nincsenek főmondatai, másként: nincsenek (alig vannak) önmagukban zárt versei. Kötetet

ír.”, illetve e megfigyelést továbbgondolva Dérczy Péter: „Orbán Ottó nem csak köteteket ír – azaz önmagukban zárt »rendszereket« –, hanem, bármily furcsán fest is ez leírva, költészetet, életművet”) (Bécsy 1977, 92) (Dérczy 2004, 201), hanem egyszersmind megfigyelhető az is, hogy miközben költészetének kezdeti (első két-három kötete kijelölte első pályaszakaszát) és utolsó szakaszai szinte minden vonásukban különböznek egymástól, tehát több mint négy évtizedes költői működése során ritkaságszámba menően nagy utat járt be e poétika alakulástörténete; azonban mindezt a pálya egységes, organikus alakításával, számottevő belső megszakítások, radikális váltást kijelölő belső határpontok nélkül érte el.

Az alvó vulkán vonatkozó verseiben megjelenő pályareflexiók és önvizsgálati szempontok, illetve az ezek alkalmazásával megalkotott önidentifikációhoz, önkomentárhoz használt nézőpont Orbán költészetének további fázisaiban egyik fő eljárásává, számos esetben lényeges versszervező erővé lép elő. A kötet, melyben először láthatjuk ezt a szemléletet, nemcsak nyomokban, hanem átfogó-keretező jelleggel, meghatározó módon és konzekvensen megnyilvánulni az életműben, az önidentifikációt vállaltan egyik (talán a) legfőbb ambíciójának megtevő Orbán-líra szempontjából (legalábbis e tekintetben) egyértelműen fordulópontot jelent.

Irodalomjegyzék

- Bécsy Ágnes. 1977. Orbán Ottó: Távlát a történethez. *Jelenkor* 20 (1): 92–94.
- Dérczy Péter. 2004. „Között”. Orbán Ottó: Ostromgyűrűben. In *Vonzás és választás*. 200–210. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Dérczy Péter. 2016. *Között: Esszé Orbán Ottó költészetéről*. Budapest: Magvető.
- Margócsy István. 1996. Orbán Ottó: A keljőljancsi jegyese. In *„Nagyon komoly játékok”: Tanulmányok, kritikák*. 127–134. Budapest: Pesti Szalon.
- Nemes Nagy Ágnes. 2016. *Összegyűjtött versek. Közel 100 kiadatlan verssel*. Budapest: Jelenkor Kiadó.

- Orbán Ottó. 1981. *Az alvó vulkán. Versek.* Budapest: Magvető.
- Orbán Ottó. 1984. *Szép nyári nap, a párkák szóltanul figyelnek.* Budapest: Magvető.
- Tarján Tamás. 2014. Üzenet a palackban. Orbán Ottó: A XX. század költői. *Bárka Online* <http://www.barkaonline.hu/uzenet-a-palackban/3873-uezenet-a-palackban-22> (2018. aug. 22.)
- Z. Urbán Péter. 2013. A költő-én megalkotásának kísérletei Nemes Nagy Ágnes ars poeticájában. Nemes Nagy Ágnes: Mesterségemhez. *Bárka* 21 (2): 62–70.

„Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”

Orbán Ottó verses pályareflexióinak vizsgálata *Az alvó vulkán* című kötetben

Orbán Ottó 1981-ben megjelent, *Az alvó vulkán* című verseskötete látszólag nem vezet be számottevő poétikai újításokat a költő addigi pályájának eredményeihez képest. A kötet mind tartalmi-tematikai, mind külsődleges vonásaiban (például borítójának vizuális megvalósításában) visszautal a szerző azt megelőző két könyvére, az 1976-os *Távlat a történethez*, illetve az 1979-es *A visszacsavart láng* címűekre. Egy vonásában azonban mégis fordulópontot jelent az orbáni költői pálya során: Orbán Ottó ugyanis ebben a kötetében használja először tudatos, szisztematikus rendszerűséggel a saját pályájára, költészetére versekben való reflektálás eszköztárát. Az így létrejövő, legtöbbször ars poetikus jellegű és az autobiográf referenciapontokra is előszeretettel építő szövegek számos lehetséges különféle perspektívából (például: időbeli, belső, illetve külső nézőpontok, valamint morális szempontok ütköztetésével, mérlegelésével) vizsgálják és hasonlítják össze a pálya különböző szakaszainak poétikáit. Az ezek összességéből megképződő költői szemlélet a kötet végére, tehát kiemelten hangsúlyos pozícióba helyezett Nemes Nagy Ágnes-reflexióversben (*A költészethez*) fogalmazódik meg talán leginkább összegző szándékkal. Előadásomban *Az alvó vulkán* kötet vonatkozó verseinek szoros szövegolvasásával e önreflexív viszonyok vizsgálatát és értelmezését tűzöm ki célul.

Kulcsszavak: Orbán Ottó, *Az alvó vulkán*, önreflexív viszonyok

„Good joke. Our life depends on it.”

An analysis of Ottó Orbán's reflections on his own poetry in the volume

Az alvó vulkán

Ottó Orbán's book of poetry (*Alvó vulkán* [Dormant Volcano]), published in 1981, at first glance, does not seem to offer much novelty compared to his previous works. In fact, it seems to echo his last two previous volumes (*Távlat a történethez* [Perspective to the Story] [1976]; *Visszacsavart láng* [The Reset Flame] [1979]) both

thematically and contentwise – even in terms of cover design. However, regarding one aspect, it still marks a turning point in its author’s career: this is the first time Orbán deliberately and systematically references various periods of his own career in a variety of poems. These poems of his (usually also functioning as statements of *ars poetica*) give their reader a wide variety of perspectives for analyzing and comparing different phases of Orbán’s oeuvre, underlining different temporal and moral aspects while confronting his works’ reception with the author’s point of view, using autobiographic facts and anecdotes as well as reference points. This particular approach is probably best articulated and summarized in the closing piece (titled *A költészethez* [To Poetry]) of *Alvó vulkán* which can be interpreted as a direct reaction to one of Ágnes Nemes Nagy’s poems. With this lecture my goal is to interpret and analyse Orbán’s complex view and assesment of his own works, based on a close reading of the aforementioned group of poems.

Keywords: Ottó Orbán, Dormant Volcano, self-reflection

MÁRKI Zsófia

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest
markizsofia@gmail.com

SZKÜLLA ÉS KHARÜBDISZ KÖZÖTT¹

Szörnyű anya és a Hamlet

Jelen dolgozat készülő doktori disszertáció első argumentatív fejezetének részlete, amely az Elektra-mítosz adaptációjának jellegzetes folyamatait igyekszik feltárni az angol nyelvű irodalomban két fő mű, Shakespeare *Hamletje* és Eugene O'Neill *Amerikai Elektrája* alapján. A két mű kiválasztását nemcsak az Elektra-mítoszhoz, hanem az egymáshoz való szoros kapcsolatuk is indokolja. A dolgozat egy alapmotívumnak, a szörnyű anyának (terrible mother) a két műben történő megjelenésein keresztül próbál arra rávilágítani, hogy milyen jellegzetességek maradnak meg, és milyen változásokon megy keresztül egy adott motívum az adaptáció során, és ez hogyan kapcsolódik a kortárs adaptációs elméletek téziseihez.

Az elméleti háttér

Az alábbi elemzés témája a szörnyű anya (terrible mother) motívumának megjelenése és jelentősége William Shakespeare *Hamletjében*. Össze kívánja hasonlítani Gertrud és Klütaimnésztra karaktereit, valamint a szövegben rájuk utaló szövegrészeket, az összehasonlításhoz felhasználva Aiszhülosz *Oreszteiáját*, és néhol kitekintve Szophoklész és Euripidész *Elektrájára* is, illetve más Elektra-adaptációkra. Az összehasonlításhoz leginkább az adaptációelmélet Linda Hutcheon

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

által felvezetett megközelítését alkalmazza, összevetve azt a mítoszkritika és a posztstrukturalista irodalomtudomány elméleteivel. Bár a mítoszkritika megközelítése leginkább az archetípus fogalmával illeltné a szörnyű anyát, hiszen az nem más, mint a Nagy Anya archetípusának egyik aspektusa, az elemzésben az archetípus fogalmát szükséges lecserélni a motívum fogalmára. Ennek fő oka az, hogy az archetípus az irodalmi művekben leginkább egy egységességet jelölő fogalom, amely egyfajta fenomenológiai-lényegi megtestesülést próbál jelölni a sokrétű megjelenés mögött. Az esszencialista hozzáállás azonban kevésbé ad lehetőséget arra, hogy az eltérések fontosságára koncentráljak egy archetípus megjelenésében, amely legtöbb esetben ugyanolyan jelentős, mint a hasonlóság, és sokat elmond a kontextusról, amelyben az archetípus megjelent.

A posztstrukturalista megközelítés pedig alátámasztja az egységes jelentés keresésének elhagyását, ezzel tágítva az értelmezési lehetőségek tárházát. Ez azt jelenti, hogy a megismert és meghatározott archetípus jelentéshálója megnyílik és jelentéstöbbletet tesz lehetővé. Tehát az archetípus fogalmának elhagyása korántsem jelenti azt, hogy az archetípus létezését tagadnám, azonban a fogalmához tartozó kritikai hagyomány és egyéb konnotációk a motívum terminus használatát teszik kézenfekvőbbé az archetípus háttérbe szorulásával. Az archetípus fogalmát Jung úgy határozta meg, hogy a jelenséget magát valójában soha nem láthatjuk, és talán fel sem tudjuk fogni a valóságát, csak annak megtestesüléseit, hiszen az archetípus a kollektív tudattalanban található hatalmas, organikus jelenség (Jung). Így válik még problematikusabbá az archetípus fogalmának használata, ezért is érdekesebb a szörnyű anya archetípusa helyett a szörnyű anya motívumáról beszélni. Így az általam elemzett motívum fogalom mögött is ott rejtőzhet egy örökké változó, szimulakrum jellegű, önmagát folyamatosan másoló archetípus (a szimulakrum szót itt Baudrillard elméletében használt terminusként értelmezem).

A dolgozat adaptációelméleti megközelítése leginkább Linda Hutcheon definícióit igyekszik követni. Kérdés, hogy hogyan kapcsolódik az adaptáció-elmélet egy motívum elemzéséhez. Feltételezem, hogy a motívum a szöveg adaptációja során ugyanúgy keresztül

megy az adaptáció folyamatán, ahogyan a szöveg, ezért felfedezhetők benne ugyanazok a változások. Ez a „mikrokozmosz-makrokozmosz-szerű” elv nem zárja ki természetesen azt, hogy a motívum szintjén a változás és az adaptálódás másképp történik egyes esetekben, és maga a motívum nem egyenesen arányosan változik a szöveghez viszonyítva. Azonban az alább felsorolt adaptációs folyamatok ugyanúgy felfedezhetők a teljes szövegre vonatkozóan, mint a motívumon.

Hutcheon szerint egy adaptáció három különböző jellemzővel bír: az első, hogy az adaptációban felismerhető az eredeti mű, és ezt tovább erősíti, ha a szerző valamilyen formában elismeri az adaptáció folyamatát (Hutcheon 2006, 8). Ezt a szándékot Shakespeare esetében igen nehéz lenne bizonyítani, az Elektra-történet vázának felismerhetősége a Hamletben azonban kétségtelen. Bár némi eltérés van a szereplők között, az alaptörténet az *Oreszteia* és az Elektra-drámák esetében és a *Hamlet*-ben is ugyanaz: a gyermek vagy gyermekek bosszút akarnak állni az édesanyján és a nagybátyjukon, akik megölték apjukat. Az anya és a trónbitorló próbálja megvédeni magát szóval és tettekkel is, a gyermekek pedig a bosszú iránti elszántság és a kétség között őrlődnek, hiszen saját családtagjaikkal kell végezniük. A görög Elektra-drámákban a kételkedő, megkérdőjelező, de végül bosszút végbevivő karakter minden esetben Oresztész, ezért egyes kutatók leginkább hozzá hasonlítják Hamletet (Murray 1914; Jan Kott 1967). Azonban kétségtelenül megvan Hamletben Elektra elszántsága, kitartása is, ugyanannyira elszánt módon próbálja a királyi udvar számára felhívni a figyelmet az igazságtalanságra Helszingörben, mint Elektra Argoszban. Oresztész valójában Elektra lelkesedése nélkül nem valószínű, hogy képes lenne elkövetni az anyagyilkosságot. Hamletnek viszont saját magával kell folytatnia a vitát és önmagát kell meggyőznie arról, hogy a bosszúja jogos, Oresztész és Elektra harcol benne.

Az adaptációnak ez a folyamata felismerhető Gertrudban is, aki a szörnyű anya motívumának megtestesülése. Fontos észrevenni, hogyan alakult át benne a klütaimnésztrai véreskező anya képe. Felismerhetjük-e benne Klütaimnésztrát? Természetesen fel, hiszen Gertrud is viseli magán azokat a negatív jegyeket, amelyek tipikusan

a szörnyű anyát jellemzik: parázna módon egy hónappal férje halála után hozzámegy sógorához, nem tiszteli sem a család szentségét, sem férje emlékét, sem a fia vágyait. Ezt az elemzés későbbi részeiben részletesen kifejtem.

A Hutcheon által meghatározott második fontos adaptációjellemző az, hogy az új mű átemeli a korábit a kontextusából és egy új környezetben jeleníti meg a régit. Az átemelésre könyvében, a *Theory of Adaptation*-ben az angol appropriation vagy salvaging szavakat használja, amelyeknek lefordítása nem egyszerű magyarrá. Az appropriation eltulajdonítást és kisajátítást, a salvaging kimentést és megmentést jelent, de mindkét kifejezésnek van némi negatív konnotációja, amely arra utal, hogy az aktust végző nem feltétlenül tartja tiszteletben az alkotói szándékot (Hutcheon 2006, 9). Az új formába öntés a *Hamlet* esetében tagadhatatlan, hiszen első látásra nem is mondanánk azt, hogy a mű konkrétan utalna bármely görög Elektra-drámára. A nevek, a helyszín és a karakterek is mások, viszont egyes jelenetek kísértetiesen hasonlítanak a görög drámákhoz. A Shakespeare-kutatók és a kora-modern kor kutatói is rámutattak arra, hogy a kora-modern drámára szinte beláthatatlanul nagy hatást jelentett a latin és görög klasszikus kultúra. Azt nehéz bizonyítani, hogy Shakespeare maga felhasználta volna Oresztész és Elektra történetét, de a hasonlóság a két mű között kétségtelen. A hálószo-ba-jelenet, amelyben Hamlet szembesíti Gertrudot, sokban hasonlít arra, amikor Elektra szembesíti Klütaimnésztrát a tetteivel, és faggatja arról, hogyan volt képes ilyen mélységes bűnben részt venni (izgalmas azt látni, hogy ez a jelenet az Amerikai Elektrában is igen sok azonossággal megjelenik). Ami különösen kiemelhető a görög és a kora-modern drámában is, azaz, hogy Klütaimnésztra és Gertrud megítélése ugyanolyan elmarasztaló mindkét esetben, a gyermekek és a szülők közötti konfliktus ugyanannyira feloldhatatlan. Oresztész és Elektra ugyanolyan mértékben őrlődik attól a tettől, hogy a saját családtagjaikon kell bosszút állniuk, ahogyan Hamlet is. Gertrud talán nem szerepel olyan mértékben a gyűlölet központjában, mint Klütaimnésztra, hiszen neki nincs bizonyítottan köze idősebb Hamlet halálához, de nem is viszonyul tisztelettel és gyásszal hozzá. Az

is jelentős hasonlóság, hogy Hamletet is ugyanúgy őrültnek nevezik a szülők, ahogy Elektrát. A hasonlóságok sora itt nem zárul le, az elemzéshez releváns részek pedig a későbbiekben kifejtésre kerülnek.

A harmadik legfontosabb jellemzője az adaptációknak Hutcheon szerint, hogy az adaptáció részt vesz az adaptált mű kiterjedt intertextuális világában (Hutcheon 2006, 9). Ez a definíció igencsak tág, és nehéz meghatározni, hogy a Hamlet esetében ezt hogyan is értelmezhetjük. Hiszen Shakespeare művének is van egy hatalmas kiterjedt saját intertextuális világa, amely az idő múlásával egyre bővül. Shakespeare műveire, különösen a dán királyfi tragédiájára annyiszor és annyi helyen utaltak már, hogy ezt az őt körülvevő intertextuális felhőt nehéz teljességében átlátni. De valójában nem is ez lenne a cél, hanem a görög Elektra-drámák és Shakespeare műve közötti szellemi kapcsolat lehetőségességére kell hangsúlyt fektetni. O'Neill *Amerikai Elektrájával* kapcsolatban könnyű dolgunk van, hiszen ő maga is elismerte, hogy az Oreszteiát adaptálta, Shakespeare esetében a kapcsolatot csak valószínűsíthetjük. Ahol azonban a két mű nyilvánvalóan összeér, az a kritikai elemzések területe. Hamletet és Oresztészt igen sok alkalommal hasonlították össze, és bár az elemzések nem mindig térnek ki Hamlet és Elektra kapcsolatára, a két dráma történetének átfedése mindenképp lehetővé teszi azt, hogy kapcsolatot feltételezzünk a két mű között, és ezáltal kölcsönösen egymás intertextuális felhőit bővítsék, ilyen például Gilbert Murray elemző kötete *Hamlet and Orestes* címmel (Murray 2015), illetve Martin Mueller elemzése, ahol a Hamlet ősenek tartott Amleth és Oresztész közötti hasonlóságot elemzi (Mueller 1997). Így lesz lehetséges, hogy Hamlet, Oresztész és Elektra összemosódnak, és megszületik Heiner Müller Hamletgépe is. A disszertációban azonban arra próbálok rámutatni, hogy ennek a megfeleltetésnek a lehetősége Klütaimnésztra és Gertrúd között is jelen van, nemcsak a gyermekek karakterében, csak talán kevesebbet foglalkozott ezzel a lehetőséggel eddig az irodalomtudomány.

A szörnyű anya motívuma

Bár motívumként tekintek a szörnyű anyára, fontos rávilágítani arra, hogy miként jelenik meg az archetipikus elméletben. A szörnyű anya archetípusának fogalmát a jungiánus analitikus pszichológiában megtalálható Nagy Anya archetípusának negatív oldalaként értelmezik. Erich Neumann egy teljes könyvet szentelt annak, hogy feltérképezze a Nagy Anya archetípus különböző megjelenési formáit az egyes kultúrákban, mitológiákban és történetekben. A negatív, szörnyű anya archetípusához jó néhány jellegzetes jelzőt és metaforát kapcsol, a legjellemzőbb ezek közül a szakadék, a felemésztődés, a pusztítás, amely az életet adó anyaméh ellentétéként, az életet elpusztító, felemésztő lény képében jelenik meg. A szörnyű anya, ahogy a neve is mondja, inkább szörny, mint anya. Az életet adó anyaméh halotti urnává változik, a melegséget adó ölelés gyilkos szorítássá válik ebben negatívvá kifordított a motívumban/képben (Neumann 2005, 21). A pszichológia szempontjából a megsemmisüléstől való félelmet képviseli, azt a rettenetet és terrort, amit később Julia Kristeva az abjekt fogalmával igyekezett megfogalmazni.

A görög mitológiában leginkább az *Odüsszeiából* ismert Szküllá és Kharübdisz, a tengerben élő szörnyetegek testesítik meg ezt a szörnyű női karaktert. A két szörnyű asszony több más antik forrásban megjelenik, többek között Ovidius *Átváltozások* című művében, ahol mindketten nimfákként szerepelnek, akik az istenek ellen elkövetett bűnük miatt válnak szörnyeteggé és egymás mellé kerülnek egy tengerszorosba. Szküllá Homérosznál hatfejű, tizenkét lábú lényként jelenik meg, Kharübdisz pedig egy hatalmas szájú tengeri nimfa, aki Gaia és Poszeidón leszármazottja. Átváltozásuknak pontos okait nem tudjuk, de annyi kiderül, hogy Odüsszeusz szívesebben hajózik Szküllá irányába, mert így csak kisebb veszteség éri a hajóját (Roman, Luke; Roman Monica eds. 2010, 129, 433). Az *Odüsszeia* nyomán „Szküllá és Kharübdisz között” kifejezés egy olyan lehetetlen döntési helyzet megfelelőjévé vált, amikor egyik választás sem ígér pozitív kimenetelt, és mind a kettő valamilyen veszteséggel jár. A fejezet címe így tehát nemcsak a vérfertőzésben és gyilkosságban résztvevő anya karakteré-

re utal, hanem a bosszú kötelessége és az anyagyilkosság szörnyűsége között őrlődő gyermekekre is. A szörnyű anyára tehát már a görög mitológiában is az a jellemző, hogy bűnben születik meg a szörnyűsége. Szkülla és Kharübdisz sem szörnyként lettek megteremtve, hanem szörnyyé váltak tetteik következményeiként. Ez a szempont fontossá válik Klütaimnésztra, és Gertrud esetében is. Hiszen mindkettőjüknek először anyává kellett válniuk, azután váltak szörnyeteggé. Klütaimnésztra esetében a gyilkosság nyilvánvalóan az ő kezén szárad, az átváltozása tehát egyértelmű: már nem életet ad, hanem életet elvesz. Gertrud esetében azonban a szörnyű anya képe némileg átalakul.

A szörnyű anya megjelenése a szövegben

A szörnyű anya szövegbéli felismeréséhez szükséges volt megismerni a szörnyű anya motívumának archetipikus hátterét és jellegzetességeit. A szörnyű anya-motívum a görög darabok szövegében dialógusokban és a színi utasításokban jelenik meg. Aiszkhülosz *Oreszteia*-trilógiájának első részében, az *Agamemnon*ban a rabszolgaként Argoszra hurcolt Kasszandra látomásával vezeti fel Klütaimnésztra szörnyű tragikus tetteit, ebben a vízióban Szküllához hasonlítja az asszonyt, miközben a férjgyilkosságát megjósolja. Ezek után Kasszandra jóslatának megvalósulásaként látjuk az asszonyt véres karddal a férje holtteste felett. Később az *Áldozatvivőkben* Oresztész is tengeri szörnyetegként utal rá:

de ő, ki ily bűnt férje ellen tervezett,
kitől testében hordozott több gyermeket,
rég édeset, de most, mint látszik, rémeset,
ő, mit hiszel, mi? Tengeri szörny, vagy vipera,
mely hogyha még csak hozzád ér, nem is harap,
már vakmerő gonosz dühével szétrohaszt? (Aiszkhülosz, 1. 1.)

A fia szemében az anyja már nem egy teremtmény, életet adó anya, hanem a mindent szétrohasztó, elbomlasztó halál. Ő és Elektra menthetlennek és megbocsáthatatlannak látják a helyzetet, és bár Oresz-

tész szörnyülködik az anyagyilkosság tette miatt, Elektra elszántsága töretlen. Ez az elszántság mind a három görög Elektra-drámában jelen van. Elektra szemében Klütaimnésztra már nem az édesanyjuk, hanem az apjuk gyilkosa.

A *Hamlet* esetében Gertrud valójában sokkal inkább mellékszereplő, mintsem a gyilkosság elkövetője, bár részvétele a férje halálában nem bizonyítható, de ennek a lehetősége nem kizárható. Mivel Gertrudnak az egész drámában kevés szövege van, egyes színpadi adaptációkban a karakterét ki is hagyják, ezért a szörnyű anya motívumának elemzése valamivel nehezebb, mint Klütaimnésztra esetében. Azonban kétségtelenül megtalálható benne a szörnyű anya motívum, különösen, ha Gertrudot nem lényegtelen mellékszereplőként kezeljük, attól függetlenül, hogy kevés a szövege. Hiszen a kevés szöveg ellenére a színpadi jelenléte erős is lehet, ugyanis Gertrud Claudiuszal együtt zuhant a bűnbe, Hamlet szemében leginkább új férjével együtt értelmezhető a tette. Fontos megjegyezni azt is, hogy míg az *Oreszteiában* mindenki számára nyilvánvaló Klütaimnésztra hűtlensége és gyilkossága, addig Shakespeare drámájában idősebb Hamlet halála természetes halálnak van álcázva. Ifjabb Hamlet apja gyilkosságáról a nem teljesen megbízható szellemtől tud. Ő lesz a titok birtokosa, minden radikális ítélet tőle származik. A Hamletben így szinte kizárólag Hamlet szövegrészeiben találkozunk Gertrúd negatív képével.

Az első felvonás második szín alatt Hamlet első monológiájában anyja gyarlóságát firtatja. Ekkor még nem szembesült a gyilkosság vádjával, itt még nem forral bosszút, csak apját gyászolja. A vád itt még csak a gyengeség és a vérfertőző viszony, amely éppen elég ahhoz, hogy a szemében anyja borzasztó anyává váljon.

Csüggött anyám is férjén, mintha vágyát
Növelte volna tápja: s ímhol egy
Hó múlva már - de jobb feledni ezt.
Gyarlóság, asszony a neved! Csak egy
Rövid hó: még cipője sem szakadt el,
Melyben atyám testét kísérte ki,

Niobe módra könnyé válva: - s ím
(Ó, Isten! egy barom, egy oktalan
Tovább gyászolna), ím, ő, éppen ő,
Atyám öccsével egybekél, ki úgy
Sem húz atyámra, mint én Herculesre.
Egy hó alatt - még tettetett könyének
Kisírt szeméből el se tűnt sava,
S ő újra házas. Ó, gonosz hamarság,
Vérnászki ágyba így sietnie! (Shakespeare, I.2.)

A dráma elején a szörnyű anya motívuma nem a halál keze, hanem a bujaság, a vágy és a tudatlanság megtestesítője. Ebben az idézetben Hamlet Niobéhoz hasonlítja anyját, aki egy büszkeségtől elvakult mitikus asszony. Niobé azt bizonygatja a világnak, többet ér asszonyként Létónál, akinek csak két gyermeke van, neki viszont tizennégy született. Anyja, Létó védelmére kelve Apolló bosszúból megöli mind a tizennégy gyermekét, aminek következtében Niobé kővé válik, és belőle örökre könnyek csorognak (Kerényi 416). Ez a karakter-hasonlat inkább egy tragikus sorsú asszony képét hívja elő, aki viselkedésével hívja maga ellen az istenek haragját. Gertrud egy olyan szörnyű anya, aki Niobénak, tragikus sorsú nőnek tettei magát, de a tettetés mögött ott lapul a bujaság. Úgy tűnik, nem vesz részt a gyilkosságban aktív módon, de ez a passzív részvétel Hamlet szemében ugyanúgy bűnös, mint Oresztész és Elektra szemében Klütaimnésztra kegyetlen eltervezett gyilkossága. Bár nem gyűlöli anyját, de megveti viselkedését, gyarlónak tartja. Igaz, Hamlet számára anyja nem gyilkos szörnyeteg, de magán viseli a bűn bélyegét, amely a szörnyű anyasághoz vezet. Niobe azonban ugyanolyan tragikus, isteneket nem tisztelő anya karakter, mint Szküllá vagy Kharübdisz.

A harmadik felvonás negyedik színjében Hamlet szembesíti Gertrúdot tetteivel. A szópárbajban anyját egyre több negatív jellemzővel illeti: "Menj, menj: kötözködő nyelved gonosz", vagy miután leszúrja Poloniust:

Véres biz ez, s majd oly gonosz, anyám, mint
Megölni egy királyt, s öccsével élni. (Shakespeare, III.4)

Ebben a néhány szóban merül fel először, hogy maga Gertrud is részt vehetett a gyilkosságban. Polonius véletlen megölése után egyre súlyosabb vádakat vág Gertrud fejéhez, amelyekben anyját vaknak, eszét vesztettnek nevezi, sőt nem érti, egy, az anyja korában lévő nő hogyan tud ilyen elvakult lángolást érezni, ami a józan eszt elnyomja. Gertrud megvédeni nem is tudja, sőt nem is próbálja magát, csak leállítani próbálja Hamlet vádjait, újra őrülnék nevezi a fiát, amikor az általa nem látott Szellemet figyel, majd végül végighallgatja felszólításait arról, hogy mit tegyen, hogy erényét valamelyest megmentse. A dialógus sokféle értelmezés lehetőségét veti fel Gertrud szándékairól, azonban úgy tűnik, Hamlet szemében anyja már nem mossa ki magát a bűnből és a bűnrészesség gyanújából: “Mutass erényt, ha nincs is” (*Hamlet*, III.4). A szörnyű anya itt is, ahogyan a görög drámákban is, tetteivel, döntéseivel visszavonhatatlanul bemocskolta magát. Bár Gertrúd lehetséges öngyilkos lesz a darab végén, de valószínűbb, hogy véletlen hal meg Claudius méregpohara miatt, és nem a fia által pusztul el, a szövegben Klütaimnésztrához hasonlóan romlott, parázna és elbukott nőként van feltüntetve, aki anyai erényeit elveszítette.

Gertrud szörnyű anyasága

Gertrud karakterének irodalomtörténeti megközelítéseit nagyjából kétfelé lehet osztani. Az egyik megközelítés áldozatként kezeli, aki Claudius varázslata alá esik, és a *Hamlet*en belüli szöveg kis mennyisége ezt a passzivitást bizonyítja. Ez egyesek szerint a karakter és a női akaraterő gyengeségét tükrözi. Ha a szövegbéli utalásokat nézzük, akkor ez a nézet konzisztensen leolvasható a szövegről, hiszen Claudius rendszeresen utasítgatja Gertrudot a jelenetekben, Hamlet a hálósoba-jelenetben szintén utasítja arra, hogyan mentheti meg részben az elkárhozott lelkét. A férfi karakterek akaratának van kitéve az asszony, akik között tehetetlenül sodródik.

Baldwin Maxwell Gertrudról szóló tanulmányában szövegrészekkel próbálja meggyőzni az olvasót arról, hogy Shakespeare Hamleten és a Szellemen keresztül akarta átadni Gertrud hűtlenségéről és gyengeségéről az igazságot. Tanulmánya elején Maxwell ugyancsak kitér arra, hogy a *Hamlet* elődjeként emlegetett Francoise de Belleforest által feljegyzett Ős-Hamlet-ként emlegetett elbeszélésben, Gertrude sokkal kegyetlenebb nőként van beállítva, tehát úgy gondolja, Shakespeare szándékosan enyhítette az anya szerepét és bűnösségét (Maxwell 1964, 238). A hálósoba-jelenet elemzése közben arra jut, hogy Shakespeare darabjában Claudius a befolyása alatt tartja Gertrudot, és felhasználja Hamlet ellen. Végül később azt próbálja bizonyítani Maxwell, kissé inkonzisztens módon, hogy a Királyné Hamlet szövetségese, és nem ellensége (Maxwell 1964, 241). Tehát Maxwell elemzése nem teljesen konzisztens abban, hogy Gertrud végül is negatív, vagy pozitív karakter-e, de úgy tűnik, elemzése arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy az adaptált elbeszélés véres női karakterét Shakespeare nagyon befolyásolható karakterré tette annak érdekében, hogy emberibbnek tűnjön. Eleinte Claudius befolyása alatt áll, majd később megesik a szíve Hamleten és feláldozza magát.

Abigail Montgomery szerint a korábbi kritika úgy tartotta, hogy inkább „reaktív” karakter, tehát valójában ebben az értelmezésben az asszony egy bábuként vergődik a drámán keresztül (Montgomery 2009, 102). Rásüthető így is a szörnyű anya motívuma, de, nem is tudjuk egészen Klütaimnéstrához hasonlítani. Ebben az értelmezésben a szörnyű anya véres és pusztító ereje Claudiusra tevődik, ahogyan Elektra erőszakos bosszúvágya is Hamletre. Gertrud valószínűleg nem tud arról, hogy mérge van a pohárban, amelyet Hamletnek készítettek, így egy véletlen áldozattá válik. Az az értelmezés, miszerint Gertrud Claudius befolyása alatt állt mindvégig, az a szörnyű anya motívumát nem teszi annyira erőssé a drámában. Az egy kissé átalakult szörnyű anya mellett a szörnyű férfiről beszélhetünk, a szörnyű testvéréről. Ehhez az értelmezéshez közelebb áll a bibliai értelmezés, ahol Claudius és az idősebb Hamlet viszonya inkább Káin és Ábel tragédiáját idézi meg. Ez a hatás sem teljesen kizárható, hiszen Shakespeare drámaiban a morális-játékok és a keresztény

ikonológia jelenlétét már sok éve elemzi az irodalomtudomány. Gertrud bűne tehát inkább válik bűnrészességgé, a görög hagyományból származó szörnyű anyaságát elhomályosítja a keresztényi eredendő bűn hatalmassága.

Fontos különbség az Elektra-drámák és Shakespeare műve között, hogy Hamlet keze tiszta marad az anyagyilkosságtól. Abban az értelmezésben, ahol Gertrud egy akaratában meggyengült, elbukott anya, leginkább a befolyásolhatósága miatt rohan a vesztébe, és a passzív beleegyezése az, amivel saját, Claudius és Hamlet halálát is lehetővé teszi. Az ő tragédiája ilyen olvasatban nem a cselekvésben, hanem a nem-cselekvésben rejlik. A szörnyű anya motívuma tehát ezzel az olvasattal egy akaratgyenge képbe fordul át, amely nem képes szembeszállni a kegyetlen Claudius befolyásával. Bár Maxwell elemzésének menete nem tűnik egészen konzisztensnek, mindenképpen nagyon jól bemutatja azt, hogy milyen erősen tartja magát az a nézet, amely Gertrudot áldozatként, és befolyásolható, gyenge személyiségként mutatja be. Maxwell elemzése valójában válaszként jelent meg a feminista Carolyn Heilburn tanulmányára, amely ezzel a hosszú évek óta fenntartott interpretációval próbál vitatkozni. Maxwell elemzése képviseli a huszadik század előtti elemzési narratívát, Heilburn pedig az ezt kihívó nézetet, miszerint Gertrud nem feltétlenül áldozata a férfiak hatalmi játékának.

Heilbrun arra próbál rávilágítani, hogy az áldozati mellékszerepen kívül, és Hamlet Oidipusz-komplexusának tárgyán kívül más szerepe is van Gertrudnak, és nem egy gyenge, értelemben szegény és mélység nélküli karakter. Kiemeli, hogy a korábbi értelmezésekben legtöbbször úgy vélték, hogy egy negyvenöt éves asszony már nem érezhet lángoló vágyat a szerelemre, tehát Gertrud felelőtlen, gyermekies, sőt egyesek szerint már-már állatias viselkedést mutat. (Heilburn 1957, 202). Ezt a gondolkodásmódot valamilyen szinten a fia, Hamlet is képviseli, ahogyan azt a feljebb kiemelt idézetekben is láthattuk. Az elemzés Maxwelléhez hasonlóan jelenetről jelenetre igyekszik érveket felhozni, nem arra, hogy Gertrud cselekvésképtelen, hanem arra, hogy az anya jól átlátva a helyzetet próbálja irányítani a meglévő szituációt. Egyik példaként azt a jelenetet említi, ami a második felvo-

nás második színében található, ahol Gertrud is pontosan tudja, hogy Hamlet furcsa viselkedésének oka “[a]tyja halála, s gyors nászunk reá” (Shakespeare, II.2). Heilburn szerint az is támogatja Gertrud tudatos helyzetmanipulációját, ahogyan Ophelia bájait próbálja kihasználni Hamlet lecsendesítésére:

Ophelia, rád nézve azt ohajtom,
Szépséged lett legyen a boldog ok,
Hogy Hamlet ily zavart; remélem, így
Erényed a jó útba viheti,
Mindkettőtök becsületére (Shakespeare, III.1).

Gertrud érzékeli, hogy Hamlet veszélyt jelent a friss házasságára, ezért megpróbálja fia szeretőjét arra felhasználni, hogy megnyugtassa és elterelje a figyelmét. Ehhez kísértetiesen hasonló tetteket láthatunk Klütaimnésztrától Euripidész *Elektrájában*. Itt a dráma kezdetén Elektra férjnél van, és a házasságát anyja intézte el azért, hogy Elektrát is eltávolítsa a palotából, ahogyan Oresztésztől is megszabadult a gyilkossága után, és igyekszik megmenekülni gyermekei bosszújától. Heilburn elemzése tehát utat nyit annak a lehetőségnek, hogy Gertrud és Klütaimnésztra között élesebb párhuzamot vonjunk. Ennek a párhuzamnak köszönhetően pedig világosabban láthatjuk, milyen szálakkal kötődik Gertrud karaktere a szörnyű anya motívumának hagyományához. Bár a passzív karakterként való értelmezés sem zárja ki a kapcsolatot, ha aktív, tudatos, cselekvő karakterként értelmezzük, mindenképp közelebb áll Szküllä és Kharübdisz képéhez.

Ez a fajta olvasat, amelyet jobb híján nevezhetünk feminista olvasatnak is, próbál némileg szembe menni a férfi-tekintet által alkotott karakter értelmezéssel. Ezek szerint Gertrud nem buta és passzív álmodozó, aki mint egy háziállat, befolyásolható más akarata által. Ennek a nézetnek nyomán született meg Margaret Atwood interpretációja is, a *Gertrude talks back* (*Gertrud visszabeszél*) című rövid szöveg, amelynek utolsó két sorában az anya még a gyilkosságot is magára vállalja.

Oh! You think what? You think Claudius murdered your Dad?
Well, no wonder you've been so rude to him at the dinner table!
If I'd known that, I could have put you straight in no time flat.
It wasn't Claudius, darling.
It was me.
(Atwood 1993, 17)

Atwood Gertrud szájába ad olyan szavakat, amelyeket a korábbi értelmezések nem tettek. A feminista megközelítésnek köszönhetően tudott megszületni ez az újabb nézet, ami ezt az anyát is képesnek tartja a bosszúra, a döntésre saját élete és tettei felett. Bár a szövegbéli megszólalása viszonylag kevés, Gertrud mégis értelmezhető úgy, mint egy jól rejtőzködő gyilkos, aki a patriarchális társadalom elnyomásában megtanult lavírozni, és kevés beszéde mögött egy tudatos nő rejlik. Persze lehetséges, hogy az író nő interpretációja a szöveg-hűségtől szándékosan távolodik el, mivel a szövegből nyilvánvalóan nehéz egyértelműen bizonyítani azt, hogy Gertrud bűntárs volt-e vagy sem. Shakespeare szövegében az asszony portréja nem körvonalazódik olyan erősen, és a dráma jellegzetességéből fakadóan, a dialógusokon kívül nem sok más kapaszkodó van. A fent már említett hosszabb szövegrészek, amelyekben főként Hamlet szemszögéből láthatjuk édesanyját, nem adnak rá sok lehetőséget, hogy szándékai-ba és a tettei mögött rejlő okokba belelássunk. Sőt, valójában egyszerű sem vallja be, hogy bármi köze lenne a volt férje halálához, vagy, hogy igazából bármit is tudna a gyilkosságról. De talán az a szisztematikus hallgatás és tagadás, a tudatlanság álcája, Hamlet örültnek titulálása inkább rácsfol arra, hogy passzív szereplőként tekintsünk rá.

Összevetve más Elektra-történetekkel, azt láthatjuk, hogy a történet új kontextusba való helyezése sokban megköveteli az egyes jelenetek átformálását, ahogyan a szörnyű anya karaktere is átformálódik. Azok a jelenetek, amelyeket Aiszkhülosz az *Oreszteia* Klütaimnéstrájának szentelt, teljességgel kimaradnak a Hamletből. A trilógia első drámájában, az Agamemnónban számos dialógussal találkozunk, amely a kar és az asszony között zajlik, ahol megismerjük érzéseit és később a gyilkossági szándéka mögött rejlő okokat,

ahogyan ezt az *Oreszteia* modern adaptációjában, O'Neill *Amerikai Elektrájában* is láthatjuk. Mindkét trilógiában teljességgel kidolgozásra kerül a szörnyű anya karaktere, ismerhető a múltja és a tettei mögött lakozó szándék is. Ez az előzetes tudás azonban hiányzik Szophoklész és Euripidész *Elektrájából* is, náluk Klütaimnésztra csak egy kegyetlen gyilkos, aki halált érdemel, és ebben a kar és a két gyermek is egyetértenek. Különösen Szophoklész darabjában érezzük Elektra és Oresztész gyilkosságának könyörtelenségét, ahol a gyermekei keze által elpusztuló anya halálsikolyai nem rengetik meg sem a Kar tagjait, sem magukat a gyermekeket. A szörnyű anyának pusztulnia kell, még ha a saját méhének sarjai által is. Ez a könyörtelenség tükröződik Hofmannsthal örült és kegyetlen *Elektrájában* is. Gertrud is, mint a szörnyű anya motívumának megtestesítője, pusztulásra van ítélve, de szerencséjére nem a saját gyermeke által, mivel a gyilkosságban nem volt nyilvánvalóan része. De, ahogy azt feljebb kifejtettem, Hamlet menthetetlennek látja édesanyját, és ezt a tudára is adja.

Abigail Montgomery 2009-es tanulmánya felhívja a figyelmet arra, hogy Gertrud szerepe nem csupán a szexuális vágyai és Claudiussal történő vérfertőző házassága szempontjából tekinthető fontosnak. Shakespeare sok női karakteréhez hasonlóan szerinte Gertrud a szerelme bűnei miatt hal meg. Montgomery érvelése Shakespeare drámájának utolsó jelenetével kezdődik, ahol Claudius kérése ellenére iszik a mérgezett pohárból. Úgy gondolja, Maxwell tévesen tartja számon az édesanya bukását Hamlet tragédiájának egyik részleteként. Szerinte éppen fordítva történik, Gertrud tragédiája Hamlet tetteinek következménye lesz (Montgomery 2009, 100). Párhuzamba vonja az anya és a gyermek életét, akik mindketten a Király meggyilkolásának és Claudius trónbitorlásának következtében bekövetkező borzalmak elszenvedői lesznek. A valódi bűnös Claudius, akinek döntései következtében indul el a tragédiák sorozata.

Természetesen a feminista olvasat is egy lehetőség, amely egy komplexebb karaktert próbál Gertrud köré építeni. A szörnyű anya motívuma azonban ezektől a nézetektől függetlenül szorosan kapcsolódik a királyné alakjához, még akkor is, ha a Klütaimnésztra által képviselt emésztő, halált okozó Szkülla félelmetes képe valamelyest

enyhül, és egy parázna nő képévé zsugorodik. Hamlet számára így is hatalmas dilemmát jelent bosszújának elvégzése, még ha azt csak a trónbitorló Claudiuson szeretné is kitölteni, akire a szküllai jellemzők innen nézve áttevődnek. Talán azt lehetne mondani, hogy bár a szörnyű anya motívuma jelen van Hamlet tragédiájában, a Neumann által felvázolt Nagy Anya archetípus pozitív oldala is átsugárzik Gertrud karakterén.

Hogy Hutcheon adaptációelméleti megállapításához visszatérjünk, azt lehet mondani, hogy a szörnyű anya motívuma az adaptáció összes fontos folyamatán átesik Shakespeare *Hamlet*-jében. A szörnyű anya motívum felismerhető formában megjelenik a drámában, azonban sokat veszít a klasszikus drámákban megjelenő formájából, tehát az „appropriation” és a „salvaging,” az eltulajdonítás és a megmentés is megtörténik. Az Elektra-mítosz történeti vázát átveszi a *Hamlet*, és átmenti valamilyen formában a szörnyű anya karakterét is. A véreskezű gyilkos helyett azonban az idősödő parázna anya aspektusa kerül inkább előtérbe, aki talán kicsit még anyaiabb is tud lenni, mint Klütaimnésztra, aki az anyai melegségét már szinte teljesen elveszítette. A dráma azonban mindenképp hozzáad a szörnyű anya motívumának értelmezési hálójához. Gertrud karaktere egy igen egyedi képét mutatja a szörnyű anyának: a kora modern kor nőjének azon jellegzetességéről van szó, hogy áthágva az etikus viselkedés korlátait könnyen eléri bukásával azt a szintet, ami már a megbélyegzést vonja magával.

Irodalomjegyzék

- Aiszkhülosz. 1971. *Oreszteia*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon.
- Atwood, Margaret. 1992. *Gertrude Talks Back. Good Bones*. Toronto: McClland & Steward.
- Euripidész. 1967. *Elektra*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Kriterion.
- Heilbrun, Carolyn. 1957. The Character of Hamlet's Mother. *Shakespeare Quarterly* 8 (2): 201–206.

- Hutcheon, Linda. 2009. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kerényi Károly. 1977. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat.
- Kott, Jan–Taborski, Boreslaw. 1967. Hamlet and Orestes. *PMLA* 82 (5): 303–313.
- Maxwell, Baldwin. 1964. Hamlet's Mother. *Shakespeare Quarterly* 15 (2): 235–246.
- Montgomery, Abigail L. 2009. Enter Queen Gertrude Center Stage: Re-Viewing Gertrude as Full Participant and Active Interpreter in Hamlet. *South Atlantic Review* 74 (3): 99–117.
- Neumann, Erich. 2005. *A Nagy Anya*. Budapest: Ursus Libris.
- Shakespeare, William 1997. *Hamlet*. Fordította: Arany János. Budapest: PannonKlett Kiadó.
- Szophoklész. 1956. *Antigoné / Élektra*. Budapest: Európa.
- Roman, Luke–Roman Monica eds. 2010. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. New York, Facts on File.

Szküllá és Kharübdisz között
Szörnyű anya és a Hamlet

Az előadásom William Shakespeare Hamletjének anyakarakterével, Gertruddal foglalkozik. Bár kevés szövege van a drámában, Hamlet anyja szignifikáns karakter, sokféle interpretációt megélt. A korai kritikák negatív jelzőkkel illették, szerepét nem emelték ki különösebben. Egyes színrevitelekben egyszerűen ki is hagyták az előadásból. A huszadik század elején Sigmund Freud foglalkozott vele, de leginkább mint Hamlet Oidipusz-komplexusának tárgya, illetve rajta kívül több más kritika is megjelent, amelyek jelentéktelen, gyenge karakterként értelmezték. A század második felében azonban a feminista kritika elkezdett más szemszögből közelíteni hozzá, aminek köszönhetően egy újabb interpretációs tér nyílt meg a karakter előtt. Az előadás nem csak ezeket az értelmezési változásokat vázolja fel, hanem ezt a folyamatot igyekszik egy ennél tágabb kulturális narratívába helyezni. Gertrud karaktere a "szörnyű anya" archetípusának egy fejlődési pontját jelzi, amely többek között az ókori Görögország mítoszaiban fellelhető negatív, "emésztő anya" karakterekre épül. Ezek közül külön kiemelném Klütaimnésztra karakterét az Elektra-mítoszból, amellyel Gertrud belüli fejlődési íve is nagyon hasonló.

Kulcsszavak: mítosz, adaptáció, archetípus, Hamlet, szörnyű anya, feminizmus, pszichoanalízis

Between Scylla and Charybdis
The terrible mother and the Hamlet

The presentation focuses on Gertrude's character from Shakespeare's Hamlet. Though she has very few lines, she is a significant character and lived through many interpretations. Earlier criticism mostly disregards her as a negative and unimportant character. At the beginning of the twentieth century certainly Sigmund Freud's approach was very significant, focusing on her as the object of Hamlet's Oedipus-complex. During this time a lot of similar analyses appeared interpreting Gertrude as a weak, insignificant character. In the second half of the century feminist criticism was looking for a different approach that opened up a new interpretational field for Gertrude. The presentation outlines this development, and also, puts it into a wider cultural narrative. Gertrude's character is a representation of the "terrible mother" archetype, that partially originates in ancient Greek myths. Especially the character of Clytaemnestra from the Electra-myth, whose character arc is particularly similar to Gertrude's.

Keywords: myth, adaptation, archetype, Hamlet, terrible mother, feminism, psycho-analysis

MIZSUR Dániel

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Modern Magyar
Irodalomtörténeti Tanszék

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest

mizsur.daniel@gmail.com

NÉV ÉS IDENTITÁS PROBLÉMÁJA KRÚDY GYULA ÉLETMŰVÉBEN¹

Stílus és névhasználat

A Krúdy-szakirodalomban visszatérően idézett, eredetileg Perkátai Lászlótól származó kijelentés, miszerint Krúdy legnagyobb írói teljesítménye nem más, mint stílusa (Perkátai 1938, 86–87), jól exponálja a „magyar nyelvnek és a prózai stílusnak egyik legnagyobb művésze”-ként számon tartott (Kovalovszky 1956, 528) elbeszélőről való gondolkodás egyik meghatározó és tartós irányát. Pethő József a stílust például egyenesen a Krúdy-életmű „arkhimédészi pont”-jának tekinti (Pethő 2005, 11). Mindez közvetve bár, de egyértelműen meghatározza Krúdy névadási szokásainak értékelését is.

J. Soltész Katalin a névhasználatban Krúdy írói stílusának egy-fajta keresztmetszetét látja (J. Soltész 1989, 462), Kovalovszky Miklós pedig különleges név-fetisizmusáról és különleges nyelvi fantáziáról értekezik: „Ebből a név-fetisizmusból, a fantasztikum-hoz való vonzódásból és a finom hangulati árnyalatok iránti érzékenységből táplálkozik Krúdynak bizarr nyelvi fantáziája. Igen érdekesen nyilvánul meg ez a képzelőerő Krúdy névadási mód-

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

szereiben is, amely stílusának egyik legegységibb jellegzetessége, és művei sajátosan irreális légkörének jelentős tényezője” (Kovalovszky 1956, 533).

Jól látszik, sokáig a stilisztikai megközelítés volt az uralkodó Krúdy neveinek, névadási szokásainak vizsgálatában. Jellegzetes írói stílusának valóban lényegi és szinte megkerülhetetlen komponense a névhasználat, dolgozatomban túlmutat a stilisztikai elemzések tárgykörén, és Krúdy névhasználatát identitásproblémaként kezeli és vizsgálja.

A beszélő név nyelvtudományi kategóriája ugyan ráirányítja a figyelmet név és az általa jelölt figura szubsztancialitásának viszonyára, ám – kapcsolódva Gintli Tibor Krúdy-monográfiájának (Gintli 2005) a személyiségbeszélés, valamint név és identitás problémáit taglaló fejezeteihez, azok célkitűzéseikhez – jelen dolgozat a névhasználatot irodalomtudományi vonatkozásban, a szereplői figura és a név jelölői viszonyában jelentkező zavarok, a névjelölők mozgásai mentén vizsgálja, a név identitásteremtő- és romboló erejére fókuszálva. Ebből kifolyólag azokat a jelölői viszonyokat fogom kiemelni, amelyek során megbomlik az egységes szubjektum szubsztancialitásának képzete, elutasítva azon (rögzítő és egyszerre szimplifikáló) olvasói-értelmezői stratégiák lehetőségét, amelyek problémamentesnek gondolják a vizsgálat alá vont elbeszélői-szereplői személyiség identitását.

Habár a Krúdy-szakirodalomban többször is megjelenő vizsgálati szempont név és identitás viszonya, olyan elemzés eddig még nem született, amely a névprobléma különböző variánsait több művön keresztül, egyazon értekezés keretein belül taglalná, és a különböző variánsok vonatkozásait összekapcsolná. Jelen dolgozat név és szubjektum jelölői viszonyrendszerének, azok különböző megjelenési formáinak vizsgálatára vállalkozik, azzal a szándékkal, hogy a vonatkozó Krúdy-szakirodalmat – annak eddigi eredményeire támaszkodva – gazdagítsa a névproblémák variánsainak rövid, elemzői áttekintésével.

Mindez azért válhat érdemi vizsgálat tárgyává mert a Krúdy-kutatás Krúdy regénypoétikájának egyik újszerűségét éppen a személyiség elbeszélésmódjában látja, ugyanakkor hangsúlyozottan olyan innovációról van szó, amely nem feltétlenül rokonítható az európai vagy akár a hazai

modernség regényirodalmának hasonló irányú törekvéseivel, hiszen a szubjektum önazonosságának megkérdőjelezését nem a lelki folyamatok ábrázolásával éri el (Gintli–Schein 2010, 647). Azok a névhasználatban megfigyelhető zavarkeltő eljárások, amelyek a szereplői szubjektum identitását, egységét (annak kikezdését, felbomlását) érintik, olyan innovációi a Krúdy-prózának, amely módszerében ugyan eltérő az európai modernségtől, de eredményét tekintve mégiscsak rokon azzal.

Jelölői viszonyok: egy név, két alak (*Napraforgó*)

Jelölő és jelölt viszonyában észlelt zavarra a Krúdy-életmű számos esettel szolgál. Láthatunk példát többek között az egy jelölőhöz rendelt két szereplői figura, valamint ennek fordítottjaként, az egy szubjektumhoz társított, két egymástól különböző jelölő viszonyaira, a szereplői névtelenség pedig éppen az identifikáló tulajdonnév hiányával vonja magára a figyelmet. A Fülöp László által „a szerelem regénye”-ként (Fülöp 1986, 293) leírt *Napraforgó* szolgál példával arra, hogy egyazon névhez (Evelin) két, egymástól különböző szereplői figura társul. A fiatalabbik Evelin, akit a regényszöveg számos helyen a „kézzelfogható” jelzővel illet, mintegy a megfoghatóság, az élő, jelenlévő szinonimájaként, azzal az Álmos Andorral kerül nehezen meghatározható szerelmi viszonyba, akinek édesapja, Álmos Ákos feleségül vette az idősebbik, „régiként” aposztrofált Evelint. Az Álmos család története sajátos bűntörténet, mindegyik tagja a tényleges emberölés és az öngyilkosság vonzásában élte életét. Álmos Ákos feleségül veszi a régi Evelint, akire a regényszöveg többször is „szőke boszorkányként” hivatkozik. Két bűnös élet egyesül a frigyben, bár régi Evelin megítélhetősége nem egyértelmű, hiszen korábbi házastársi kapcsolataiban egyértelműen a kiszolgáltatott áldozat szerepében jelenik meg. Az alak ilyen kettősségét a regényszöveg a következőképp állítja: „Evelinnek olyan nyaka volt, hogy egyformán ráillett a nyaklánc és a kötél.” (Krúdy 1958, 308) Álmos Andor bűnben fogan, apja feláldozza életét, halálában azonban nincs semmi felszabadító, inkább az örület és az önpusztítás végső és végzetes megnyilvánulásaként tarthatjuk számon.

Kézzelfogható Evelin és Álmos Andor szerelmi narratívája megismételni látszik Álmos Ákosét és régi Evelinét; a két Evelin azonosításának lehetőségét a narrátori jelenetezés is elősegíti, mégpedig egy kép (régí Evelin) és eleven szereplői figura (kézzelfogható Evelin) összevetésével. Evelin felkeresi lakhelyén, a tiszai szigeten élő Álmos Andort. A jelenet kulcsfontosságú a két alakot azonosítani igyekvő eljárás tekintetében, így hosszabb idézése indokolt:

„A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép előtt állott – mintha megelevenedve kilépett volna rámai közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez. Mintha a rendkívüli nő, aki annyi bajt okozott a jámbor, hiszékeny férfiak életében, úgy fűtötte a fagyos szíveket, mint egy máglya az erdősélét, amelyet didergő favágók körülállnak – újrakezdené elmúlt életét. Neki kétszer szabad élni, mert rendkívüli; s egyetlen élet alatt nem bírja végigcsinálni a teendőket, amelyek a földön várnak reá. [...] Evelin, a régi Evelin arcképe alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott az ősasszonnyal; [...] Csak követni kellett a nyomot. [...] Evelin követte az ujjmutatást” (Krúdy 1958, 312–313).

A magas fokú hasonlóság megállapítása a két alak azonosításának azt a módját hívja elő, amely a régi alakmásaként tekint az újra, felvetve ezáltal a sorsismétlődés lehetőségét. Ez már csak azért is tűnhet kézenfekvőnek, mert élő Evelin ugyanúgy egy Álmossal, Álmos Andorral kerül kapcsolatba, mint régi Evelin Álmos Ákossal. Ez a fajta értelmezői eljárás igen hamar kissé leegyszerűsítőnek minősíthető, hiszen a hasonlóság nem azonosság – ugyanakkor a két alak identitására nézve nagyon is beszédes lehet az ilyen fokú összehasonlítás, amely a két figura azonosítását előhívó névazonosság ellenére a különbözőség dominanciáját regisztrálhatja.

Az összevetés, a hasonlóság azonban képes támogatni a sorsismétlődés narratíváját, amely az új Evelin identitását, sorslehetőségét nagyban meghatározza. A regény zárata Evelin és Álmos Andor egymásra találásáról számol be, ezzel is szembemenve az „elődök”

szerelmi narratívájának végkimenetelével. A zárlat azonban korántsem hordozza az idillikus szerelmi beteljesülés jelentését² – együtt készülnek fel ugyan a tél közeledtével egyre szaporodó kihívásokra, ugyanakkor szembetűnő, hogy párbeszédük nem képes nyugvópont-ra jutni, állandóan elbeszélnek egymás mellett.³ A regényszereplők identitásának meghatározhatóságát az sem segíti, hogy a narrátori jellemzés, a szereplők egymás felé irányuló jellemzései, valamint a nagymonológokból kiolvasható önjellemzések gyakran teljesen el-
lentmondanak egymásnak. Evelin alakja tehát nem csak a portréjele-
netben történő összevetés, hanem a narratív identitás felől sem válik egyértelműen rögzíthetővé.

Két név, egy figura:

Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson

A következőekben Krúdy névadásának azon esetét fogjuk megvizsgálni, amely egy figurához két különböző nevet társít. A név jelölő viszonyának ilyen irányultságú vizsgálatához a dolgozat a Krúdy-szakirodalom által csak elvéve hivatkozott és értelmezett, az 1931 és 1933 között keletkezett elbeszéléseket egybegyűjtő Váci utcai hölgytisztelet című kötetben található *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson*⁴ (Krúdy 1982) című elbeszélést rendeli.

- 2 Kérdéssé téve a regénycímbe emelt napraforgó-metaphora jelentését, vonatkoz-
tathatóságát. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi *Aranyáskönyv* című regé-
nyével állítja párhuzamba e szempontból Krúdy regényét: „Krúdy s Kosztolányi
regénycímének jelentése még a két könyv elolvasása után sem egyértelműsíthető.
Noha mind a *Napraforgó*, mind az *Aranyáskönyv* szövege értelmezi a címet, az
olvasó e két könyv elolvasása után sem lehet bizonyos abban, hogy sikerült meg-
nyugtató választ találnia a kérdésre, mit is jelent e két cím” (Szegedy-Maszák
1995, 156).
- 3 Példa: „Csapóvasakat kell felállítani a rókáknak, amelyek az idén nagyon elsza-
porodtak. A házörző ebeidet majd kimustrálom. Küldök két farkaskutyát. Azok
majd vigyáznak az udvarodra.
– És talán te is vigyázol rám néha.
– Nem tudom, milyen állapotban van a méhesed, a szerszámkamrád és az istál-
lód. A gabonád, a borod, a hízóid... Mindennek utána nézek, mielőtt rádköszönt
a tél” (Krúdy 1958, 525).
- 4 A továbbiakban: *Egy pár ritka szép...*

Az elbeszélés ideje IV. Károly koronázásának idejével esik egybe. A kispolgár Kikericsy egy drágább, státuszszimbólumnak tekinthető selyemharisnya megvásárlásával nyeri el voltaképpen a jogot arra, hogy részt vehessen a koronázási ceremónián. Itt azonban történik egy váltás, hiszen a harisnya vásárlása önmagában természetesen nem jog. Kikericsy előtt egy „látomány”, azaz látomás bontakozik ki, melynek térideje nem eltérő az elbeszélés valós idejétől és terétől, nem lép túl a látomány eseményсора a realitáson, csupán Kikericsy identitása változik, hiszen a harisnya megvásárlásával, birtoklásával részesévé válik a ceremonikus rendnek, kiváltságos lesz. Neve is megváltozik: Kikericsyből Immaculáta lesz, óbudai nyárspolgárból az Immaculáta név jelentésének megfelelően makulátlan, ártatlan nemesi asszony. A látományban a harisnya birtokjoga felruházza ősnemesi származással is az addigi kispolgárt, akit az udvarhölgyek is csak méltóságosnak hívnak. A társadalmi rangváltás azonban nem totális, nem lehet teljes, hiszen csak illúzió, Kikericsy vágyakozásán alapul. A narráció a látomány alaptalanságát több helyen is jelzi, Immaculáta sorozatos szerepcserére kényszerül, hiszen egyik szerep sem lehet igazán az övé. Hol ápolónőként mutatkozik, hol udvarhölgyként. Ezek az identitások még a látományon belül sem integrálhatóak zavarmentesen, nemhogy a látományon belüli és kívüli alakok esetében, a látomány azonban hangsúlyozottan mindvégig reális, elemeiben valószerű. Kikericsy látománya ennek tükrében nem a realitástól elszakadó, képtelen történések egymásutánja, hanem a képzelgésen keresztül voltaképpen olyan vágybeteljesítése az óbudai nyárspolgárnak, amely szerint a harisnya vásárlása szavatol(hat)ja a társadalmi felemelkedés lehetőségét.⁵ A látomány narrációja nem távolodik el az elbeszélés kereteként meghatározható Váci utcai történések leírásának téridejétől, ugyanakkor a szertartási események narrációjában a felvonuló díszhad-seregben helyt foglaló bán alakjának megjelenése időlegesen megbontja a látomány ezen rendjét. Az elbeszélt eseménysorozat látományként való megnevezésén túl nem is utal sok minden arra, hogy az elbeszélt események csupán Kikericsy kisasszony képzelgésében zajlanak le.

5 „Kikericsy kisasszony előtt a harisnyaboltban, mialatt a ritka harisnyákat forgatta a kezében, ugyancsak látomány mutatkozott. Láttá önmagát a koronázási misén a vártemplom boltozatai alatt, és látta maga körül az eleven és üvegre festett méltóságos urakat, akik koronázáson részt venni szoktak” (Krúdy 1982, 87).

A kisasszony a koronázási eseményen szerelemre lobban az imént említett bánnal. (A bán tisztség ebben az időben már nem létezik Magyarországon.) A tekintetek találkozására, párbeszédére épülő narráció anakronisztikus, hiszen a középkori bán alakja nem összeegyeztethető a Ferenc Józsefet sirató, az új királyt ünneplő udvarhölgyével. A tulajdonképpen sikertelennek minősíthető kommunikáció az idő inkongruenciáját jelenti, valamint a szerepek tartalom nélküli teatralitása miatt az eleve kudarcra ítélt szerelmi érzés alapnélküliségét. Ez a hosszas jelenet még inkább aláássa az Immaculáta névvel jelölt alak rögzíthetőségét, egységességét. Immaculáta ezután vöröskeresztes ápolónői múltjánál fogva az egyik udvarhölgyet gyógyítandó a királyi palotába kerül. Ez okozza azonban vesztét, hiszen a selyemharisnya eltűnéseért Immaculátát vádolják meg. Ártatlanságát nem tudja tisztázni, így távozni kénytelen a királyi palotából, egyúttal látományából is, nevében is visszaváltozik, „levetette gyorsan szép nevét” (Krúdy 1982, 109). Immaculátából újra Kikericsy lesz, a palotát megjárt ápolónőből és udvarhölgyből újfent óbudai nyárspolgár.

A vándorló név

Kikericsy-Immaculáta identitásproblémája (főként a név összefüggésében) a *Váci utcai hölgytisztelet* egyéb elbeszéléseinek olvasata felől megközelítve tovább árnyalható, hiszen a Kikericsy név vándorló névként ezekben az elbeszélésekben is felbukkan. A *Selyemlopás a Váci utcában* (Krúdy 1982, 75–86) című elbeszélésben Kikericsy az *Egy pár ritka szép...* –ban a harisnyabolt körül sündörgő, „őr”-ként felbukkanó Kompolti elszakíthatatlan párja: „Az emberpár, amely most a Váci utcán Kikericsy kisasszony és Kompolti találkozása révén létrejött: egymáshoz illő párnak volt mondható még a Váci utcán is, ahol nincsen szokásban, hogy egymáshoz illő párok róják a korzó aszfaltját” (Krúdy 1982, 77). Ennek az elbeszélésnek legfőbb vonatkozása azonban nem Kikericsy Kompoltihoz fűződő szerelme: a narráció Kikericsyt teljes névvel szerepelteti, ráadásul Kikericsy Jancsiként, majd e név kiegészül egy zárójeles névvel, amely a Johanna női nevet (mint a Jancsi eredeti formáját) csatolja a Kikericsy Jancsi férfinévhez.

Krúdy névadásának azon gyakorlata, amely férfi és női nevet egyaránt rendel egyazon figurához, gyakorinak mondható, láthatunk példát rá a Boldogult úrfikoromban című regényből Vilmosi Vilma alakjában.

Az az olvasói-értelmezői eljárás, amely az *Egy pár ritka szép...* – megragadhatatlan identitással rendelkező – főszereplőjét más elbeszélések névegyezései felől közelíti meg, a nevekkal folytatott játékok következtében a Kikericsy által jelölt figura identitásának további problémáit konstatálhatja. Vilmos Vilma figurájával ellentétben Kikericsy alakja azonban nem mutat olyan férfias vonásokat, amely a név nemekkel folytatott játékát erősítené és legitimálná, tovább bonyolítva az alak identitásának problémáját.

Az előzőekben láthattuk, mennyire rögzíthetetlen Immaculáta identitása; integrálhatatlannak minősítettük a felvett szerepeket. Jól jelzi identitásának rögzíthetetlenségét, a fundamentum hiányát a személyét ért vádak és a királyi palotából való elbocsájtás narráció által tragédiaként elbeszélt eseménye. A selyemharisnya pusztá birtoklásának nem lesz természetszerű hozadéka és következménye a társadalmi felemelkedés, a rangszerzés lehetősége; amelyre Kikericsy oly nagyon vágyott a többi Váci utcai hölgyekkel együtt. Ebben az értelemben a két társadalmi státusz között húzódó mély szakadékot hivatott áthidalni Kikericsy kisasszony látománya, amely a képzelgés logikája szerint a – pillanatnyi és megalapozatlan – felemelkedés vágyát hordozza magában; ezért is lesz oly gyors lefolyású Immaculáta „bukásának” elbeszélése, hiszen alakja nem lehet része és tagja annak a társadalmi közegnek, amelybe képzelgéseiben betagozódni vágyik. Ezt a problémát jól érzékelteti az, hogy a bánnal való szerelmi jelenetében egymástól elcsúszó idővonatkozások vannak; valamint az idő inkrogruenciája következtében beteljesedni, valódi kötődést kialakítani képtelen szerelmi érzés narrációja is ezt viseli magán. Ennek az olvasatnak szükségszerű következménye az *Egy pár ritka szép...* főhősének megkettőződése, kettős identitása, amelyet legvilágosabban a névcseré hivatott megmutatni. A névcseré mozzanata ennek tükrében egyrészt a narráció Kikericsy kisasszony (és vele együtt „a Váci utcai korszó koszorúja” [Krúdy 1982, 66] egy konkrét társadalmi réteg csoportja) társadalmi rangért, presztízsért, pillanatnyi sikerért

és rivaldafényért küzdő alakjának komikus bírálata, másrészt az Immaculátaként könnyedén felvett és levetett szerepek integrálhatatlanságával identitását tekintve magát Kikericsy kisasszonyt megragadhatatlan, egységképzetében mindenképp megzavart szubjektumként előállító esemény.

A névtelenség problémája:
N. N. – Egy szerelem-gyermek regénye

A névtelenség problémája Krúdy *N. N. – Egy szerelem-gyermek regénye* című regényén keresztül tárgyzható, hiszen a regény már címében is utal a probléma jelenlétére: az N. N. a latin *nomen nescio*, azaz a „nevet nem tudom”, a „név ismeretlen számomra” formula rövidítése. Ez a rövidítés a regény főhősére utal, aki a keretelbeszélés szituációjában idős férfiként elmeséli élettörténetét egy másik férfinak, aki közreadja ezt az N. N. által elmondott történetet. A regény ebből kifolyólag ennek az ismeretlen közlőnek az elbeszélése, ám a regény perszonális elbeszélővel dolgozik, N. N. veszi át a szót, első szám első személyben kezd élettörténetének elbeszélésébe. A közvetítettségről, komplex elbeszélői helyzetről számot adó metanarráció ismertetése azért is lényegi, mert kitűnik belőle, hogy tévedés az N. N.-t biográfikus műként, például lírai önéletrajzként olvasni, mint ahogy sokan tették (Kozma 1981, Czine 1985, Olasz 1997).

Az élettörténetét elbeszélő N. N. alakjának rögzíthetatlensége nagyban köszönhető a regény központi metaforájának, a már sokak által sokféleképpen tárgyalt tücsök-metaforának (Törő 2009, Pethő 2011, Keserű 2009). A tücsökhöz számos, egymással össze nem egyeztethető jelentés társul a regényszövegben, mikroszinten mind lokális jelentéssel – ám ha egy metafora ismétlődővé válik, akkor Riffaterre nyomán fenntartott vagy kompozíciós metaforáról beszélhetünk, egyfajta jelentésláncról, hálóról, a struktúrát érintő és meghatározó trópusról (Riffaterre 1998).

A tücsök metaforája azért válik problematikussá, mert egy helyen a tücsök antropomorfizálódik, magát szerelem-gyerekként mutatja be, akit zabigyerekeknek csúfolták gyermekkorában: „Egyszer így szólt

a tücsök: – Ha elfelejtettem volna mondani, most valloam be, hogy én: szerelemgyerek vagyok. Zabigyereknek csúfoltak a messi gyermekkorban.” (Krúdy 1959, 102) A szöveghely elbeszélői helyzete igencsak zavarkeltő. A szerelem-gyermek jelentése az elbeszélőre, N. N.-re vonatkozik, hiszen a regény alcíme (*Egy szerelem-gyermek regénye*) látszólag arról árulkodik, hogy az N. N. név és a szerelem-gyerek státusz egy és ugyanazon figurára vonatkozik. Korántsem biztos azonban, hogy N. N. a szerelem-gyermek: Juliska és N. N. szerelmi története, amely előzőleg pont a tücsök-motívum megjelenésével, narratív jelenlétével teljesül be, közös – György névre keresztelt – gyermeküket állítja elő mint szerelem-gyermekeket, hiszen őrla állítható bizonyossággal az, hogy szerelemben fogant. Ez a jelentésváltozás érinti a regénycím értelmezését is, hiszen ebből a szövegből az alcím György élet(történet)ének regényesítését jelentené – ugyanakkor a regénnyé formálható élettörténet egyedül N. N. esetében áll fenn; ő az a keretnarráció értelmében, akinek élettörténetét a följegyző átadja. N. N. és György, apa és fia alakjának határai a szerelem-gyermek tulajdonságon keresztül elmosódni látszódná, hiszen a predikátum jelentéstartományába mindkét figura bevonható. Ez az alakkettőződés, alak-összemosódás a Napraforgóhoz hasonlóan szintén egy portré narrációjában válik véglegessé, ahol egymásra vetül apa és fia képe, az apa felismeri önmagát a gyermek képében. A névnélküliség tehát nem csak a névvel való megnevezés kudarcát jelenti, hanem a név nélküli alak önidentikusságának kikezdését, az alakok közötti határok elmosódását.

Ahogy említettem, Krúdy regénypoétikájának újszerűsége a személyiség olyan elbeszélésmódjában áll, amely a személyiség egységességét nem a lelki folyamatok ábrázolásával éri el. Egyik módszerre a név- és az identitásprobléma összekötése, ebben a tárgykörben láthattunk különféle jelölői viszonyokra példákat, miképpen is hajtja végre Krúdy az önidentikus, egységes személyiség kikezdését, lebontását: az Evelinekre, Kikericsy-Immaculátára vagy épp N. N. alakjára tekintve joggal tehetjük fel Krúdy elemzőjének, Kompolthy Zsigmondnak releváns kérdését: voltaképpen „kik ezek az emberek valójában?” (Kompolthy 1986, 165).

Irodalomjegyzék

- Czine Mihály. 1985. Krúdy Gyula. In *A magyar irodalom története 1905–1919-ig*, szerk. Szabolcsi Miklós. 370–388. Budapest: Akadémiai.
- Fülöp László. 1986. Szerepek és életérzések (Napraforgó). In *Közelítések Krúdyhoz*. 292–329. Budapest: Szépirodalmi.
- Gintli Tibor. 2005. „Valaki van, aki nincs”: Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. Budapest: Akadémiai.
- J. Soltész Katalin. 1989. Krúdy Gyula névadása. *Magyar Nyelvőr* 113 (4): 452–465.
- Keserű József. 2009. Krúdy és a kísérteties. In *Mindez így*. 166–232. Dunaszerdahely: Nap.
- Kompolthy Zsigmond. 1986. A rejtőzködő főmű. *Életünk* 24 (2). 159–170.
- Kovalovszky Miklós. 1956. Krúdy és a nevek. In *Pais-emlékkönyv*, szerk. Bárczi Géza és Benkő Loránd. 526–532. Budapest: Akadémiai.
- Kozma Dezső. 1981. *Krúdy Gyula postakocsiján*. Kolozsvár–Napoca: Dacia.
- Krúdy Gyula. 1958. Napraforgó. In *Asszonyiságok díja, Napraforgó*. Budapest: Magvető.
- Krúdy Gyula. 1982. Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson. In *Váci utcai hölgytisztelet. Válogatott elbeszélések, 1931–1933*. 86–109. Budapest: Szépirodalmi.
- Krúdy Gyula. 1959. N. N. Egy szerelem-gyermek regénye. In *Az úti-társ – N. N.. Két regény*. 79–210. Budapest: Szépirodalmi.
- Krúdy Gyula. 1982. Selyemlopás a Váci utcában. In *Váci utcai hölgytisztelet. Válogatott elbeszélések, 1931–1933*. 75–85. Budapest: Szépirodalmi.
- Gintli Tibor–Schein Gábor. 2010. *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai.
- Olasz Sándor. 1997. Vallomásosság és metaforikusság Krúdy Gyula N. N. c. regényében. In *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*. 33–41. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

- Perkátai László. 1938. *Krúdy Gyula*. Szeged: Délmagyarország
- Pethő József. 2005. *Krúdy-tanulmányok*. Budapest: Tinta.
- Pethő József, 2011. Alakzat és szövegkoherencia. Az alakzatok szövegbeli szerepe Krúdy N. N. című kisregényében. In *Alakzat és jelentés. Az alakzatok stílus- és jelentésképző szerepe a szövegben. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 129.)*. 77–89. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Riffaterre, Michael. 1998. Szimbolikus rendszerek a narratívában: a fikció tudattalanja. In *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerk. és szöveggond. Thomka Beáta; ford. Máthé Andrea. 61–84. Budapest: Kijárat.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1995. Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban. In *„Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*. 151–161. Budapest: Balassi.
- Törő Norbert. 2009. „Talán elvesztem valahol ezen a tájon...?”. A rögzíthetetlenségben/bizonytalanságban megalkotott én modellje Krúdy Gyula N. N.-jében. In *Studia Litteraria XLVII. (Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből)*. 19–35. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.

Név és identitás problémája Krúdy Gyula regényeiben

Habár a Krúdy-szakirodalomban többször is megjelenő vizsgálati szempont név és identitás kapcsolata, olyan elemzés eddig még nem született, amely a névprobléma különböző variánsait egyazon értekezés keretein belül taglalná, és a különböző variánsok vonatkozásait összekapcsolná. Előadásomban ebből kifolyólag név és szubjektum jelölői viszonyrendszerének különböző megjelenési formáinak vizsgálatára vállalkozom.

Az előadás Krúdy *Napraforgó* című regényen keresztül tárgyalja az egyazon névhez (Evelin) tartozó két különböző, szuverén figura esetének problémáját; második esetként az egy szereplői figurához társított két különböző szereplői név (Kikericsy és Immaculáta) problémáját veszi számba Krúdy eddig a szakirodalom által alig elemzett, *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson* című elbeszélésén keresztül vizsgálja. Harmadik lehetőségként a szereplői és az elbeszélői névtelenség (nomen nescio) problémáját járom körül az *N. N. – Egy szerelem-gyermek regénye* című kisregényen keresztül.

Kulcsszavak: név, identitás, jelölői viszonyok, szereplői figura, elbeszélői karakter, névtelenség, kompozíciós metafora, nomen nescio

Problems of name and identity in the novels of Gyula Krúdy

Although the relationship between identity and name is a recurring examination criteria that appears several times in the Krúdy literature, no analysis has yet been made that addresses the different variants of the name problem within the same thesis and connect the various aspects of these variants. The conference presentation deals with the appearance of the various forms of the designator relationship between name and subject

My presentation first discusses the case of two different sovereign figures belonging to the same name (Evelin) through the novel *Sunflower*. Secondly analyzes the issue of two different names (Kikericsy and Immaculata) associated with one character's persona in Krúdy's so far by the criticism not much considered work in *Lost of a Pair of Beautiful Tights on Coronation*. As a third case, the presentation examines the problem of anonymity (*nomen nescio*), to which the short story N. N. is assigned.

Keywords: name, identity, designation, character, narrator, anonymity, structural metaphor, *nomen nescio*

RÉDAI Gergely

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest

redaigergely@gmail.com

IDENTIFIKÁCIÓS TÁRGYAK KOSZTOLÁNYI KORAI NOVELLÁIBAN¹

A rossz baba karrierje

Bevezetés

Jelen tanulmányban egy novellát elemzek részletesebben, a belső tematikus és motivikus összefüggéseken keresztül érzékeltetve a fantasztikum formáit hordozó és a fantasztikumtól mentes Kosztolányi-szövegek közti átjárhatóságot is, valamint hogy megkíséreljem közelebbről feltárni a fantasztikumban megjelenő szövegszervező eljárások belső logikáját Kosztolányi írói világában.

A rossz baba karrierje (Kosztolányi 1965) című novella 1911-ben jelent meg, Kosztolányi prózai indulásának korszakához köthető, de céloim szerint az interpretáció fókusza nem a pályaszakaszokat mereven lehatároló vizsgálódások szerint lesz lokalizálható, sokkal inkább a szerzőt általánosan jellemző prózapoétika tükrében (elsősorban két nagy témája, a haláltudat és a gyermekség mint létállapot felől), továbbá világirodalmi vonatkozásában, ahol az archetipikusnak mondható identitáskettőzés – pontosabban a valódi és a reprezentáció közt felosztott identitás – történetalakzatai szolgálatják a megértés tágabb kontextusát.

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

A recepció áttekintése

Bár Kosztolányi korai novelláit sokáig hanyagolta és némi leminősítéssel kezelte a recepció, az író fokozott érdeklődését miszticizmus és a fantasztikum irányába többen kiemelt jelentőségűnek kezelik, de mélyreható elemzés leginkább csak a *Lidérc* című írásról született, illetve Thomka Beáta tanulmánykötetében foglalkozik néhány fantasztikus elbeszéléssel a szimbolista-realista perspektívák metszetében vizsgálva a korai írások narratív tendenciáit.

Kosztolányi 1911-es *Bolondok* című kötetéből a kortárs recenziók is erős líraiságot, „furcsa miszticizmust” hallanak ki (Rigó 2013). Kiss Ferenc szerint „ezekben a novellákban, minden, ami fontos, a józan-ság szintjei felett, az abnormalitás közelében vagy annak övezetein belül zajlik” (Kiss 1988, 78).

Wirágh András az *Éjjel* című fantasztikus antológiát vizsgálva (melyben Kosztolányi a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* című novellával van jelen, és az előszót is ő jegyzi) megemlíti, hogy a fantasztikum jelentékeny témája/műfaja Kosztolányinak, amely részben egy impresszionista vagy impresszionista jellegű látásmód szüleménye; szereplői „egzaltált emberek álomszerű ködben” (Wirágh 2015, 70). Szegedy-Maszák a halottak és az álom szerepeltetését emeli ki a '10-es évek fantasztikus témaválasztásaiból (Szegedy-Maszák 2010, 32).

Rigó Gyula Kosztolányi *Dezső elbeszélésvilága* című összefoglaló jellegű tanulmányában is ezt hangsúlyozza a pályakezdő kötetek kapcsán: „A Boszorkányos esték (1908) és a *Bolondok* (1911) című kötetében sokszor elmosódnak a valóság határai. Az álom, a tétova sejtelen vonásait fedezzük fel bennük” (Rigó 2013). Idézi továbbá Szegzárdy-Csengery József vonatkozó megállapítását miszerint a korai elbeszélések sokszor „a fantasztikum fellegrát ostromolják” (Szegzárdy-Csengery 1938, 62).

Rigó áttekintése szerint a Kosztolányi fantasztikus novelláiban megjelenő természetfölötti lények többsége szellem vagy kísértet (ilyen lehet a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása*, illetve a *Cseh Trombitás* című elbeszélés), de a fantasztikum forrásaként működnek

azok a különös, megmagyarázhatatlan jelenségek is, amelyekre nem kapunk megnyugtató választ, mert nem értelmezhetőek mindig az álom, a hallucináció vagy az őrület felől. Ebbe a kategóriába sorolható novellái az *Ibolyaszínű ég alatt* (1909), a *Prassz Kázmér hosszú és csodálatos útja* (1907), a *Lidérc* (1911), *Az alvó* (1913) és ide sorolja a kísértetjárás tematikájú, *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* (1911) című novellát is (Rigó 2013).

A fantasztikum működésének ez utóbbi megközelítése azért is kiemelt jelentőségű Kosztolányinál, mert a későbbi évek realistább elbeszéléseiben is gyakran szerepet kap az irracionálissal való szembesülés, a cselekményvezetésből nem következő és a hősök számára gyakorta értelmezhetetlen fordulata, mely különösen a *Tengerszem* kötet sajátja, különös tekintettel a Végzet és veszély ciklus darabjaira (Teperics 2013, 64.). Jóllehet Kosztolányi a '20-as évektől folyamatosan távolodik a todorovi értelemben vett fantasztikumtól, és ahogy Thomka írja prózája „formai szempontból a szimbolista narratív szerkezettől a mind egyszerűbb struktúrák felé, művészi szemlélete a szentimentálistól, a románcostól az irónián át a groteszk felé halad” (Thomka 1986, 45). Wirágh is úgy summázza az író fantasztikumba hajló törekvéseit, hogy „szövegei a váratlanság eseményszerűségét próbálják kireflektálni a fantasztikum poétikájából” (Wirágh 2015, 61–79).

Thomka a szimbolista nyelvi eljárásokból a lélektani motiváltság és tárgyi világ átlelkésítésének kapcsolódásait emeli ki, mint a pályaszakasz rövidprózájának meghatározó karakterisztikumát. Hangsúlyozza, hogy

„Kosztolányi nem a tárgyi világ ábrázolásának kárára növeli meg a lelki tartalmak megidézésének arányait. A tárgyak ellenkezőleg olyan fontosságra tesznek szert, mint korábban talán soha. A fa, a kő, a víz, a pohár, a szék, a toll, a ruha, minden tárgy, amivel egyszer vonatkozásban álltunk, vagy állani fogunk vagy csak állhattunk, csendesen viseli magán életünket, roskadva hordja múltunkat, jelenünket, vagy jövőnket, s ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk bennük. A tárgyak szimbó-

lumok. És a mi értelmünk tulajdonképpen bennük van. Csak fel kell törni kérges héjukat és megtaláljuk bennük a fogalmakat, mint a dióban gazdag és zsíros belét (Kosztolányi 1908)” (Thomka 1986, 56).

Továbbá hangsúlyozza a fiatal Kosztolányi létélményként megjelenő halálképzetét is. Az üvegajtó, a bűvös, tükrös ajtó, a tükör (*A szegény kisgyermek panaszai*) olyan látványi elem, mely egy egész érzéskomplexus és látomásosan megélt irreális élmény egyesítője. Maga a halál, annak jele és képe (Thomka 1986, 48).

Az eddigieken felül Thomka is nagy figyelmet szentel az énkettőződés motívumának Kosztolányi fantasztikus történeteiben, különösen a *Lidérc* (1911) című novellában, akárcsak Rigó Gyula, aki hosszan elemzi a *Lidérc*-ben az identitásvesztés állomásait a fantasztikum megjelenítésében. (Rigó, 2013) A fantasztikumba ágyazott énkettőződés az *Esti Kornél*-nak is alapjául szolgál, noha a novellafűzér nem a fantasztikumra hegyeződik ki, mégis hordozza annak tipikus narrációs eljárásait, és a kiindulópontként szolgáló doppelgänger-jelenséget hosszan lebegtetni a realitás és az irreális között. Kosztolányinál a fantasztikus énkettőződés esetében többnyire nem csak tudati projekcióról beszélhetünk, sokkal inkább én-kihelyezésről, mely olyan kölcsönhatást eredményez mint *A Dorian Gray arcképe* esetében, ahol a festmény hordozza a hús-vér Dorian tetteinek következményeit, míg ő maga a festmény örökkévaló állandóságát örökli meg. Huba Márk Dorian Gray-elemzése nyomán úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a valós test az imaginárius pozíciójába kerül, hiszen a test szubsztanciálisan a műalkotásba helyeződik át, a lélektől megfosztott alak pedig a pillanatba kimerítve, szubsztanciálisan a valóságnak ki nem tett reprezentációként rögzül (Huba 2004, 142).

Kezdetben Esti Kornél esetében is hasonló folyamat megy végbe, hiszen a narrátort rendre összekeverik Estivel, ő szenved el alteregója tettei miatt a sértéseket, ő kapja meg az adóssághköveteléseket és a dühös férfiek panaszait. A párhuzam az Esti Kornél-féle szerepkettőzéssel *A rossz baba karrierje* című novellában is tetten érhető,

melyről azt érezhetjük, hogy akár egy korai Esti-novella is lehetne, bár kétségtelen, hogy utólag sem került be a kompozícióba. Esti a narrátor, a jólfésült kispolgár ellenpontja, a szabad szenvedélyes és korlátokat nem ismerő lázadó, azt az életet éli, ami után az elbeszélő csak sóvárog, de képtelen rá. Esti éjszaka él, amikor az emberek álmodnak, a történetekben sokszor összemosódik az álom és a valóság. Ráadásul Estit is sok esetben a végességtudat, a halállal való pimasz szembenézés energetizálja, ami kulcsmotívum *A rossz baba karrierjé-* nek alakulástörténetében is.

Thomka már a *Lidérc* elemzése során is felveti a Dorian Gray-párhuzamot:

„A tudat, mely pillanatokra eljut az éberség szintjére, a meghasonlottsággal néz szembe, önmaga megosztottságával, ami ez esetben nem más, mint a lidérces vízióval való azonosulás. Az értelem alul marad a küzdelemben, melyet az irracionális belső erőkkal vív. A zárás tükörmotívuma, a szimbolista művészet központi jelképe hasonló szerepet tölt be, mint Wilde *Dorian Gray arcképe*ben, ahol a képbe szúrt késtől maga Dorian Gray esik össze holtan” (Thomka 1986, 52).

A *Lidérc*ben a főhős magára ölti a rákényszerített idegen szerepét, amit korábbi önképének szétzúzása szimbolizál. A lélektani olvasat szerint a narrátor a különös, vagy csodás eseménysorban saját múltjával, démonaival ismerkedik meg. Mintha saját énjének gonosz változatát kellene elfogadnia. Arany Zsuzsanna ezért is nevezi ezt az „új énjét” afféle Fatia Negrának. Aki nappal hétköznapi polgár, de éjszaka fekete paripákon lovagol, tüzes szeretője van, lop, verekszik és részegeskedik. Mintha csak a főszereplő árnyék-énje bontakozna ki a lengyel munkások elbeszéléséből (Arany, 2010, 29).

A rossz baba karrierje című novella kanonizációs szempontból elhanyagolt elemző megközelítése nem ismert. A novellát Szegzárdy-Csengery József Kosztolányi impresszionista prózájáról értekezve megemlíti ugyan a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* mellett, de nem sorolja kifejezetten a fantasztikus történetek közé (Szegzár-

dy-Csengery 1938, 64). Emellett leginkább Kosztolányi névadásának tárgyalásakor kerül említésre a novella, amire röviden magam is kitérek majd az elemzés során.

Meglátásom szerint *A rossz baba karrierje* egy emblematisz szöveg a korai fantasztikus Kosztolányi novellák sorában, illetve az énkettőződés, vagy másképpen identitásprojekciós Kosztolányi szövegekkel összevetve is tanulságosnak mutakozhat, ezért közelebbi elemzést is érdemel.

A rossz baba karrierje mint a haláltudat transzformációja

A novella története szerint a gyermekelbeszélő húga karácsonykor kapja meg a viaszbabát, mely egy jólfésült polgári eleganciával felöltöztetett tucattermékeknek tűnik fel a leírásban. Kezdetben viszolyog az új jövevénytől, mert túl illedelmesnek, tökéletesnek és közönyösnek találja. A fordulat a húga barátnőjének, Jolánkának a megérkezésével áll be. Jolánka a maga képére formálja a babát, kirúzsozza, beparfümözi, arcát bekormozza, haját kibontja és kócosra fésüli. A szülők persze ijedten reagálnak a változásokra és a hideg előszobába száműzik a babát. A fiú ekkor kezd el játékos beszélgetéseket folytatni a babával, borzongva elképzeli, mi minden rosszat és tiltott dolgot tesz a játékszer, amíg senki sem látja. Egy alkalommal megbetegszik, és lázálmai közt a babát látja benytetni a szobájába sárosan és ziláltan. Fél évvel később látja újra felgyógyulása után: kihajítva az orgonabokrok közé, megviselten és lepusztultan. A novella zárójelenetében egy ablakon keresztül figyel a fiú egy zongorázó lányt, akinek kibontott szőke haja van és egy léha dalt énekel. Az ismétlődő identifikációs jegyek ekkor azonban már nem rokonszenvet ébresztenek a hősből, mint a baba átalakulását követően, hanem ugyanazt az ellenszenvet, amit a baba gyári megjelenése keltett benne.

A történet első ránézésre a kamasz, lázadó ösztönvilág tárgyi projekciójának tűnhet, egyfajta diabolikus-groteszk vágykivetülésként, ami a normasértő és határokat átlépő, a társadalmi szabályozó erők ellen lázadó energiák manifesztációja, Esti Kornélhoz hasonlatosan.

Azonban, ahogy az Esti-történetekben, itt is jóval többről van szó, mint a tudatalatti energiák felszabadulásáról vagy visszarendeződéséről. A történet több ponton explicite a halálhoz való viszonyban ragadja meg a babával való azonosulás lépéseit, illetve kevésbé direkt módon, de összekapcsolja a halandóság témáját a művészet és a realitás kettőseivel.

Az egyetlen ponton, amikor a felidéző én előlép a narrációban, kitágítva az elbeszélő én tudatvilágát az okadás során, a kezdeti ellenszenvet a baba iránt utólagosan a haláltudat hiányához köti, a közönyös állandóságot és élettelen tárgyi jelleget hangsúlyozva:

„Különben folytatta a maga unalmas babaéletét. Nem kopott meg, a ruhái ragyogtak, és ragyogott az üvegtékintete is. Gőgös és önhitt volt, mint minden tárgy. Akkor nem értettem, miért. Ma már tudom. Ez azt jelentette, hogy én meghalok, de ő nem hal meg soha.”

Azonban, amint a baba alávetetté válik a feledésnek, a fiú ellen-szenve is eloszlik: „A babát egy év múlva mégis elfelejtették. Én se gyűlöltem többé.” Ezen a ponton a látszólag örökéletű, az idő romlásának ki nem tett tárgy is bekerül abba a társadalmi kontextusba, ahol az elhanyagolás és feledés, a perifériára szorulás egzisztenciálisan az elmúlással analóg folyamatként tételeződik, tehát a baba a valós időnek még nem, de a társadalmi időnek kitetté válik. (Az emlékezés a társadalmi időben olyan tudásalakzatként is tételeződhet, melyben a név fennmaradása, a kultikus emlékezet az örök étellel válik azonos-sá, ahogy már Achilleusz esetében is.)

Ezt követően azonban a baba mint valódi test is elkezd időbevetettségében funkcionálni. Míg korábban egy típusreprezentációként jelent meg, mely rendezett volt és sem az önpusztítás, sem szépítő eljárások illúziókeltő eszközeire nem szorult rá, Jolánka átalakítása révén egyszerre esendővé és emberivé válik. A kócos haj, a rúzs, a parfüm, a szépségtapaszk ebben a kontextusban mind a halállal való távoli szembenézés jeleiként tételeződnek. A baba felcicomázása tehát nem elsősorban a kamasz ösztönvilág normasértő

energiáinak tükre, és nem is a gyermeki fantázia felnőtt szerepjátzásának eszköze, hanem a halálnak való alávetettség megjele-
nése az élettelen tárgyon. Nem véletlen, hogy Bolin új alakjában
már nem vált ki ellenszenvet a beszélőből, kifejezetten szimpátiát
kelt benne. Miután a babát a szülők kiűzik a szobából, a szimpátia
rajongássá fokozódik, és a sötét előszobába kerül az uborkás- és
ecetes üvegek közé, a poros és hideg polcra. Ekkor ugyanis már
nem csak a haláltudatot tükröző jeleket viseli magán a viaszfigura,
de teste ténylegesen romlásnak indul. A narrátor explicit képzet-
társításai, melyek a cselekvő én tudatán keresztül jelennek meg,
ekkor még a züllésre és az elszegényedésre vonatkoznak, de a ba-
bán megjelenő tünetek, mind az időbevetettség kártékony hatásait
mutatják fel:

„A baba kétségtelenül züllött. Belepte a por, és a nyaka kissé
elferdült. Búsan hevert a szekrényen, a cilinderesskatulyák, a
régi újságok s egyéb apróságok között. Divatos kalapján még
a régi fátyol volt, de mikor leemeltem, nemegyszer ereszke-
dett le róla selyemfonalán egy pók, amely sietve menekült
el a parkett kockáin. A száműzetés kártékonyan hatott az
egészségére is. Arca beesett, teste soványodott, az éjszakázás
megviselte. Hamuszürke szarkalábak sötétedtek szemei alatt.
Ruhái, amelyek még mindig az édes és furcsa parfümöt lehel-
ték, bepiszkolódtak. Nagyon hasonlított egy kis kokotthoz,
aki valaha jobb sorban élt, és most csodálkozva köszönti a
nyomort.”

Az egyszerű borzongó és kéjes rajongásból ekkor indul el egyér-
telműen a fiú a babával való identifikáció felé. Beszélgetni kezd vele,
és egyszerre a korábban értelmetlen kislányos kacatként kezelt játé-
kot a fiúk játékszereként ismeri fel. „A baba nézetei nagyon tetszettek
nekem. Csodálkoztam, hogy csak most vettem észre, és megállapítot-
tam, hogy a baba inkább a kisfiúk, mint a kislányok játékszere. (...)
Karácsonykor már a legjobb barátok voltunk.”

Ezt követi a baba éjjeli látogatásának jelenete, ami fantasztikum-

ként jelenik meg a történetben, bár nagyon erősen sugallja a narráció az események álombeliségét, az elbeszélő mégis tárgyilagos modorban, úgymond realista igénnyel írja le a különös dialógust. A baba látogatása előtt a fiú betegen, lázasan és begyógyszerezve fekszik, majd elalszik, és ezt követően toppan be szobájába a baba éjfél körül, de a felidéző én egy pillanatra sem lép ki a múltbeli én tudatából, nem írja azt felül, hogy esetlegesen leleplezze a fantasztikumot, mely így lebegtetve marad.

Bolin ugyanakkor a fantasztikumba hajló jelenet során is őrzi kettősségét tárgyi jellege és perszonalifikált karaktere közt azáltal, hogy folyamatosan reflektálja önmaga kicsiségét, természetellenes méreteit: „Táncoltam. Pezsgőt ittam. Akkora kis poharakból ittam pezsgőt, mint az anyád gyűszűje. Egy icipici cigarettát vett elő, és rágyújtott.” Ennek a tudatosan fenntarott kettősségnek a jelentőségére még az elemzés végén visszatérek.

A baba ekkor ténylegesen előlegezi a saját halálát, és ez váltja ki az első szerelmes vallomást a lázas gyerekből. „A baba nem figyelt rám. Igazgatta a frizuráját, és fásultan mondta: – Meghalok. – De én szeretlek – mondtam. – Álmodol – mondta a baba.”

A betegségből felépülve a baba sorsának tényleges bevégződését már közönnyel regisztrálja a beszélő, aki a halálközeli állapotból kijutva ismét életkedvet talál magában.

„Lábadozva, a park kavicsain sétáltam, örültem az életnek, és a gyenge karjaimat nézegetve, mosolyogva gondoltam arra, hogy a baba fejére akartam sújtani. Anélkül is vége lett. Nyár felé az orgonabokrok alatt botoltam beléje. Széttárt kezekkel feküdt, s nem tudtam megállapítani, él-e, vagy már meghalt. Csak azt láttam, hogy a macskák elmennek mellette, meg is szagolják, a kutya ugatja, és ő mégse mozdul ki illetlen pózából. Arcát különben kiszívta a napfény. Ráncos és gyulladt volt, mint egy vénasszony arca, és vörös viaszkönnyek merevültek rajta. Közönyösen fordultam el. Ez róla az utolsó emlékem.”

A zárójelentben még egyszer eszébe jut a baba, amikor egy kibontott szőke hajú lányt pillant meg egy ablakon keresztül, aki valamiféle könnyű és léha dalt játszik. Az identifikációs jegyek ismétlése a lány alakjában (kibontott szőke haj, léha ének) ekkor azonban már nem azt a szimpátiát váltja ki a beszélőből, mint a Jolánka által transzformált baba alakja, hanem éppen azt az indulatot, amit kezdetben a tökéletes, gőgösen közönyös időtlen tárgy váltott ki belőle, és gyilkos indulatához a mulandóság megállításának akarata is társul: „ekkor újra egy vaskalapácsot akartam, de sokkal nagyobb, mint régen, egy súlyos, iszonyú kovácspörölyt, hogy feszült karral, a kétségbeesés minden erejével a fejére sújtsak, és ne fejezze be az énekét”.

Tehát amíg a novella legexplicitebben hangsúlyozott értelmezési síkján a lázadó kamasz ösztönvilágának projekciója zajlik, mely a betegségből való felépülést és az élni akarás vágyának felerősödését követően viaszszorul, továbbá egyfajta felnőtté válást, szocializálódást és normalizálódást jelenít meg; addig egy párhuzamos értelmezési síkon a novella végi nyugvópont épphogy regressziót jelent, visszaesést, a halált elfogadót, az esendőség iránt részvétet tanúsító attitűdből, az elmúlás tagadásának és a haláltól való irtózásnak a tudatállapotába. Ahogy a gyermeki állapotban a tiltott, önpusztító, veszélyes és normasértő magatartás iránti vonzódás a végességtudattal társul; úgy a felnőtt én, amely részben leveti homályos rajongását a rossz és a tiltott iránt, visszalép a halál tudatosításától és elfogadásától, a tagadásba és az irtózásba. Fontos hozzátennem, hogy a normalizálódás vagy énkulturalizáció folyamata nem a felnőtt magatartásformák makulátlanágát eredményezi, pusztán a tudat megváltozását, a halálhoz való viszony átalakulását. Miközben a beszélő idegesen szemléli a zongorázó lányt, rágyújt élete első cigarettájára, amely szimbolikus határsértő és önpusztító képzetként van jelen végig a novellában. Tettéhez ekkor már azonban nem társul lelkesültség vagy borzongató vágy. Az ambivalencia tehát megmarad, pusztán áthelyeződik a meg nem élt, de vágyott identitás kettősségéről, a megélt, de tagadott identitás osztottságára.

A novella jelentésszerkezetének építkezését tehát nem csak a külső tárgy mint identitáshordozó elem motívuma kapcsolja a Dorian Gray történethez, de a végességtudat negligálásának tragikuma is döntő szerepű a történetvezetésben.

A rossz baba mint imaginárius identitáshordozó

A történet, a haláltudat és bohém attitűd a korábbiakban kibontott összekapcsolásán túl, a metaforikus jelzésekben magára az identitás-projekcióra is különös fényt vet, határozottan elkülönítve a szerepminták mint külső identitáshordozók és alakulásban lévő identifikációs eszközök szerepét.

Ahogy arra már részletesen kitértünk, a baba kezdeti alakjában a polgári illem halált tagadó, romlatlan tökéletessége és illedelmessége jelenik meg. „Fekete harisnyát és fekete harisnyakötőt viselt, és egy kis ezüst keresztet a mellén. Anyámnak szigorú neveléstani elvei voltak. Ezek az elvek itt is teljesen érvényre jutottak. Illedelmes baba volt, szerény és szemérmes, mint egy iskolakönyvi olvasmány.” Ennek ellenére a három testvér a névadáskor éppen a normasértő, a polgári etikett határain átlépő jellem asszociációt társítják a fiktív elnevezéshez:

„(...) mi magunk kereszteltük el Bolinnak. (...) a névvel mindnyájan meg voltunk elégedve. Idegenszerű volt és pajkos. Kifejezte azt, hogy a baba jó családból származó, úrikisasszony, bár nem egészen idegen tőle a szófogadatlanság, a csintalanság bocsánatos bűne.”

Jól láthatóan a névadás gesztusa is egy fikcióképző eljárást illusztrál a történetben. Míg a romantika hagyományában a névadás szimbolikus jelentőségű, a tulajdonnévszerű használatot a név szemantikája kölcsönözte; a modernításban egyre inkább a név hangzóságában rejlő áletimológiai vagy fiktív szemantikai kapcsolódások erősödnek fel, mint Kosztolányi Édes Annája esetében, amely az édesanya asszociációja felől motivált a szerző saját elmondása szerint. A név jelentése, hagyománytörténete nem fontos a baba esetében, pusztán a

hangzás keltette asszociációk: az egzotikum és a pajkosság.² Tehát a név nem eleve adottként, hanem maga is alkotásként és egyszersmind projekcióként jelenik meg, noha külső formai jegyeiben egyáltalán nem tölti be a név által kölcsönzött identitás elvárásait. Sem a fiú, sem a húga nem eléggé bátor ahhoz, hogy ténylegesen vágyképeik szerint átalakítsák a játékszert, amely így egyfajta kettőzött identitást nyer a projekciók, a név, és a testi megjelenése, viselt szociális markerei révén.

A projekció így nem közvetlenül manifesztálódik, hanem Jolánkán keresztül. Egy évvel az ajándék érkezése után, amikor már éppen kezdtek megfélemlíteni a gyerekek a karácsonyi jövevényről, megérkezik Jolánka, a beszélő húgának barátnője, aki azt képviseli, amit a Bolin név mögé projektálnak a gyerekek a történet elején a névadáskor. „Anyám azonban nem szerette, mert tegeződött velünk, és a cselédektől illetlen dolgokat tanult, amelyek a fiatalság erkölceit olyan korán megmételtyezik. Azt is kifogásolta, hogy cukrot eszik, és parfümözi magát. Mindig kócos volt. Mindig éhes volt. Mindig jókedvű volt.” Még a nevek közt is felfedezhető némi hasonlóság, hiszen a két öt karakterből álló névben három azonos fonéma található, együtt szinte kancsalrímet alkotnak (Bolin – Jolán).³

- 2 A Bolin amerikai családnév, amelyet feltehetőleg a 11. századi normannok hoztak be Skóciába, ugyanakkor egyesek indiai eredetű jelentéssel is számolnak az orátor/szónok szóból levezethetően. Más források a bowman, azaz íjász jelentésű óangol családnévtől eredeztetik, és megint mások pedig egy okkult szertartásokra használt rituális kés neveként azonosítják. E jelentések egyike-másika talán közvetetten becsatornázható volna a novella interpretációs közegébe, de mivel maga a narrátor beszél le minket a név jelentésének taglalásáról – és nincs okunk feltételezni, hogy ezen a ponton megbízhatatlan volna –, nem érdemes közvetlen, intencionált kapcsolatot tételoznünk a tulajdonnév szemantikai története és az aktuális szereplői vagy akár a narrátori névadás közt, noha az interpretáció természetesen mindig nyitott. A szövegkörnyezetben is egyértelműen a hangzásbeli funkció jelenik meg domináns szervező erőként, látványosan zárójelbe téve a névjelítésre vonatkozó mindennemű továbbkérdezést. Ugyanakkor érdemes hozzátenni, hogy ez a fajta, elsősorban a hangzás felől motivált, vagy formai kiindulású asszociatív névadás nem kizárólagos Kosztolányi prózájában (például a *Csúf lány* című történetben a „szép” jelentésű Bella név az ironikus szemantikai feszültség révén könnyen aktivizálhatja a tényleges szótörténeti jelentést) (vö. Páji 2016, 85–99).
- 3 A baba névadása megelőzi a rosszcsont lány megismerését, így a kapcsolat csak a narráció metaforikus szintjén tételződik, és inkább a Jolánka névadását teszi motiválttá, mintsem a Baba elnevezését.

A lány alakja az elbeszélő tudatában is rögtön párhuzamossá válik, és elkezd rávetíteni a kék szemű, szőke baba külső jegyeit Jolánkára. „A szeme fekete, de távolról sötétkének tetszik. Emlékezem, hogy a barna haját is sokszor szőkének láttam az Auer-égők derengésében.” A lány azonnal el is kezdi a maga képére formálni a babát. Kirúszozza, haját kócosra fésüli, telelocsolja parfümmel. De míg a tárgy később megfelelő identifikációs eszköz, rejtett identitáshordozó lesz éppen üressége révén, a hús-vér személy a maga létbevetettségével már nem alkalmas a projekcióra, hiszen maga is projektál, inkább mintaként szolgál, mintsem az identitás megformálásának, kialakításának lehetséges terepeként. A tárgy formálhatósága és változástörténete tehát ugyanúgy fontos szerepet játszik, mint az elfojtott ösztönök realizálódása, hiszen mintaként, vagy külső identitáshordozóként Jolánka is megfelelő alany lenne, mégsem válik azzá, nem válhat azzá, hiszen ő már kész identitással lép a történetbe; így nem alkalmas rá, hogy megjelenítse a beszélő belső ambivalenciáit, a halál illedelmes tagadása és a mulékony-romlékony esendőség iránti borzongató vonzódása között. Ehhez az elbeszélőnek tehát egy imaginárius reprezentációra van szüksége, aminek kialakításában maga is tevékenyen részt vesz a vágyprojekció fikcióképző eljárásaival.

A baba ilyenformán a műalkotás metaforájává is válik. A baba fokozatosan átlép tárgyi jellegéből a testi valóságba, ahogyan a *Dorian Gray arcképe* esetében is hasonlót tapasztalhatunk. Csak míg Oscar Wilde-nál az eredeti műalkotás az esztétikum hordozója, és a valóságossá válás során veszíti el esztétikai funkcióját és műalkotás jellegét, úgy Kosztolányinál fordított a folyamat. A rögzült, a maga letisztult formavilágában tökéletes tárgy pusztán ronda kacat a történet elején, és élővé válása során lesz széppé, ekkor nyeri el esztétikai értékét és funkcióját. Az identitást folyamatként jeleníti meg és nem bevezetett, lezárt egészként. Folyamatjellegében a romlékonyságnak is ki van téve, akárcsak az élő realitás. Kosztolányi esztétikum fogalma, mint sok más esetben is, itt is inkább a baudelaire-i rútság-esztétika mentén jut érvényre, mintsem a romantika költői szépségideáljain keresztül. Paradox módon tehát a fantasztikus történet éppen a valóságba vetettséget, a folyamatosan változó, a tudat szeszélyeinek

kitett, időbevetett identitást teszi meg az esztétikum alapjául, mintsem a széppé rögzített merev formát. A projekciós felület pedig a valósággal való kapcsolatában a fiktív és az imaginárius összjátékában funkcionál a műalkotás metaforájaként. A baba tárgyi jellegét legelőbb pillanataiban is őrzi (mint az éjféli jelenet hangsúlyosan apró díszletei esetében) és csak addig marad igazán vonzó és borzongató az elbeszélő számára, amíg egyik vagy másik irányba ki nem billen a fantasztikus reprezentációs tárgy státuszából. A baba fizikai valójának végső pusztulása éppúgy nem támasztja fel a fiú egykori vonzalmát, mint a húsvér alakmás, a zongorázó lány látványa. Az életre szomjazó és a halált elfojtani vágyó felnőtté váló tudat horizontján már inkább csak kellemetlen emlékként tér vissza a baba, és a korábbi projekciós kísérletek reprezentációs játéka is kiszorulni látszik a végesség-tudattal való szembenézés stratégiái közül.

Irodalomjegyzék

- Arany Zsuzsanna. 2010. Fény és árnyék: A kettős én és a Gonosz kérdésének megjelenése Kosztolányi néhány művében. *PRAE* 42: 24–31.
- Huba Márk. 2004. A test képe – a kép teste: Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe. In *Elmélet, irodalom, történet: a komparatív megértés lehetőségei*, szerk. Sággy Miklós és Tóth Ákos. 63–76. Szeged: Tiszatáj Írói Munkaközösség.
- Kiss Ferenc. 1998. Esti Kornél évei. In *Kosztolányi-tanulmányok*. 76–133. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó.
- Kosztolányi Dezső. 1965. *Kosztolányi Dezső elbeszélései*. Budapest: Magyar Helikon.
- Kosztolányi Dezső. 1909. Rilke (Ő és a tárgyak). *Nyugat* 2 (18): <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00040/00990.htm> (2019. 03. 20.)
- Páji Gréta. 2016. Írói névadási tendenciák és stratégiák Kosztolányi Dezső novellái alapján. *Névtani értesítő* 38: 85–99.
- Rigó Gyula. 2013. „Elvesztettem magam”. *Kalligram*, július-augusztus. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2013/XXI-I.-evf.-2013.-julus-augusztus-Moricz-utan/Elvesztettem-ma->

- gam (2019. 03. 20.)
- Szegedy-Maszák Mihály. 2010. *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Pesti Kalligram.
- Szegzárdy-Csengery József. 1938. *Kosztolányi Dezső*. Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet.
- Teperics József. 2013. Félrefordulás és félrefordítás. Kosztolányi Dezső: Péter. In *Győzteseink szárnypróbálgatásai: A PPKE BTK bölcsészhallgatóinak győztes dolgozatai a XXXI. OTDK Humán Szekciójában*, szerk. J. Újváry Zsuzsanna. 63–80. Piliscsaba: PPKE BTK.
- Thomka Beáta. 1986. *A pillanat formái*. Újvidék: Forum.
- Wirágh András. 2015. A harmadik kontextus: Az éjfél-antológia mint zárvány. *Palócföld* 61 (2): 61–79.

Identifikációs tárgyak Kosztolányi korai novelláiban

Disszertációs kutatásom során Kosztolányi Dezső korai (1920-as évek előtt) novelláival foglalkozom, elsősorban a metaforizációs eljárások sajátosságaira fókuszálva, különös figyelmet szentelve a tér- és testpoétikai összefüggéseknek a kijelölt szövegkorpuszban. A szerző életművében (korai és kései szakaszában egyaránt) számos példát találhatunk olyan eljárásokra, amikor a szűzsé egy-egy tárgyi eleme narratív trópusként kezd el funkcionálni és új értelemlehetőségeket nyit meg az elbeszélés során, ami a narráció szintjén, illetve egy nyelvközpontú olvasat szintjén realizálódik, túlmutatva a szereplői tudatok megértési horizontján és belső világán. Kosztolányi írásaiban a haláltudat és létezés különböző aspektusainak a halál felőli értelmezése az egész életművön végigvonuló jelenség, e korai novella vizsgálata – melyben szintén minden jelentésmozzanat e tágabb szemantikai keretbe illeszthető – különösen indokolt lehet a szerző prózapoétikájának mélyebb megértése szempontjából. *A rossz baba karrierje* című novella elemzése során nemcsak a címadó tárgy motivikus szerepét vizsgálom a haláltudat és az identifikáció szempontjából, de kitérek a fantasztikum felhasználásának mikéntjére is Kosztolányi korai novelláiban. Mivel a baba mint motivikus tárgy felhasználása – én-projekciós ikonként – beilleszthető egy tágabb fantasztikus szövegahagyományba (amit jelen összevetésben Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényé fémjelez), az osztott identitás megalkotását az imaginárius reprezentáció felől is vizsgálom.

Kulcsszavak: Kosztolányi Dezső, korai novellisztika, testpoétika, tér-poétika, fantasztikum, metaforaelemzés, narratív trópusok, projekciós objektumok, identifikációs motívumok

Objects of identification in the early short stories by Dezső Kosztolányi

During my dissertation research, I am dealing with Dezső Kosztolányi's short stories from the early period of his work (before the 1920s), primarily from the point of view of metaphorization, but with special attention to the spacial text procedures. In the author's oeuvre (both in the early and late stages), there are many examples of methods in which a single object or special element from the inner world of the story begins to function as a narrative trope and gains additional meaning on the level of the narrative, or on the level of the reader who gives attention to the motivic language usage. During the analysis of *The carrier of the bad doll*, I'm going to point out how the doll as a metaphoric element of identification functions in the text, with special attention on how the existential concept of death (which is a crucial topic and motif in the author's oeuvre) can guide the interpretation of the central object and the short story itself. In this paper I am going to analyse *The carrier of the bad doll*, to attain a better understanding not only on the short story itself, but on the role of identification objects in the whole oeuvre, mentioning the role of fantastic as it is applied in Kosztolányi's realistic stories as well. The discussed story can also be embedded in a broader fantastic text tradition, especially in terms of the identifying icon signification in the *Portrait of Dorian Gray*.

Keywords: Dezső Kosztolányi, short stories of the early period, body poetics, space-poetics, the role of fantastic, analyse of the metaphors, narrative tropes, objects of projection, motives of identification

SEMSÁG Tibor

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Modern Magyar
Irodalomtörténeti Tanszék

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest

semsag.tibor@gmail.com

BERGSON VAGY EINSTEIN? TÉRIDŐELMÉLETEK ÜTKÖZÉSE TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY POÉTIKÁJÁBAN¹

Tamkó Sirató Károly alakja a magyar kulturális emlékezetben leginkább a 30-as években, Párizsban kifejtett művészetszervező és -elméleti tevékenysége révén, és a 60-as, 70-es évek gyermekirodalmának megújítása miatt maradt fenn. Az előbbi folyamat csúcspontja a Dimenzionista Manifesztum megalkotása volt, amit olyan korszakos jelentőségű művészek írtak alá, mint például Moholy-Nagy László, Marcel Duchamp vagy Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij (Tamkó 2010, 7–15). A gyermekköltészetben pedig legfőképpen az avantgárd, ill. szürrealista logika és egyben képalkotás érvényesítése számított akkoriban újdonságnak (Aczél 1981, 164–168). A költő ezen kiemelkedő teljesítményei mellett nem elhanyagolható az 50-es évektől számítható jógaoktatás, az irodalomban pedig a dimenzionista elméletet megelőző experimentális költészet és a Glogoista Manifesztum létrehozása, valamint a párizsi időszak utáni lírai termés sem. A legkorábbi költői pályaszakasz főként Ady Endre lírájának nyomait viselte magán, de ez elég hamar, már a 20-as években elmozdult a képverssekkel való kísérletezés irányába, méghozzá főként a konstruktivista esztétika jegyében. Tamkó saját bevallása szerint már gyermekként

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

meghatározta őt egyfajta geometrikus látásmód, erre példaként az alföldi gémeskút képét idézi fel önéletrajzában, ami később az 1925-ös *Vízhegedű hét ülésel* című képversben bukkan fel (Tamkó 2010, 19 és 22). Ezeket a korai képkölteményeket és egyéb experimentális verseket és prózákat – mint az *Intermezzo/Start//Kiáltás* című alternatívista vers vagy az *Egy éjszaka története* című síknovella, nem is beszélve a regénytégla ötletéről – a radikális formabontás igénye jellemzi, míg a későbbi költészet Tamkó Sirató kifejezésével élve „vonalrab” maradt, noha ezek a versek is rendelkeznek az avantgárd költészet esztétikájának számos jegyével (Tamkó 2010, 33; 41–42; 170–175 és 178–180).

Ehhez kapcsolódva teszem fel azt a kérdést, hogy vajon mennyire tekinthető avantgárdnak az az általam vizsgálati fókuszba állított poétikai tendencia, amelyik egzakt tudományos vagy ezen tudományokhoz köthető filozófiai problémákra utal a szövegek terében? Annyiban mindenképpen, hogy ezen ismeretek sosem választhatók el teljesen a technikai újításoktól, s ezen újdonságok iránti rajongás kifejezetten jellemző volt az avantgárdra, mint tudjuk. Az sem véletlen, hogy Aczél Géza, a költő monográfusa is rendszeresen együtt használja a természettudományos és a technikai szavak különböző formáit könyvében (Például Aczél 1981, 63). Azonban a monográfus a történeti avantgárd magyar irodalmában mégsem talál még egy olyan alkotót, akinél ennyire meghatározó lenne a nevezett költői jellegzetesség (Aczél 1981, 50). Tehát – úgy tűnik – egy meglehetősen egyedi jelenséggel van dolgunk. De miféle referenciahalmazról, milyen – általam önkényesen – az elemzés tárgyául választott nyelvi rétegről, rétegekről van szó tulajdonképpen?

A 20-as évektől egészen a 70-es évek verseiig szüntelen előfordulnak olyan szövegelemek a korpuszban, amelyek vagy gyenge allúziók formájában vagy konkrét referenciákként idézik fel a huszadik század egzakt tudományos forradalmait és egyben a természetről alkotott világkép megváltozását is. Most ehelyütt nincs mód arra, hogy az összes különféle típus részletesen bemutatásra kerüljön, csupán egy vázlatot szeretnék nyújtani, egyébként is azt gondolom, hogy az életmű sajátosságaival együtt érdemes értelmezni a jelenséget. Mindenesetre annyit el lehet mondani, hogy a fizika, a csillagászat, a biológia, a

kémia és a matematika diszciplínája is képviselteti magát, amiből azt a következtetést bizton levonhatjuk, hogy a költőt nem egy adott tudományág érdekelte a versek megszövegezésekor. A versek és Tamkó Sirató attitűdjének ismeretében ez nem csoda: nem túlzás azt állítani, hogy az életmű motívumrendszerének mániás eleme az utópizmus, az új iránti optimista rajongás, ami az életmű szakaszait figyelembe véve mindig valamilyen új köntösben jelenik meg; a verseket olvasva olybá tűnik, hogy a rajongás mindig valamilyen új tárgyat talál magának, legyen az a korai időszak már említett geometrizmusa és technicizmusa, a középső korszak biologizmusa, vagy az érett kor kozmológiai érdeklődése – ugyanis attól még, hogy az utalások szer-teágazóak, ennek ellenére ebbe a három nagyobb csoportba osztható-ak véleményem szerint. A következő sorokban inkább azt igyekszem bemutatni az életművel kapcsolatos szövegek segítségével, hogy a je-lölt nyelvi elemek használatának és egyúttal bizonyos gondolkodási formák előfordulásának milyen konkrét olvasmányélmények voltak – valószínűsíthetően – az ihletői.

Tamkó Sirató saját vallomásaiból és egyik kortársának visszaem-lékezéséből is tudható, hogy mielőtt Párizsba utazott volna 1930-ban, másfél-két évet töltött kutatással, ami filozófiai és tudományos irodalom olvasását is jelentette (Aczél 1981, 84; Tamkó 1979; Uő. 2010 43–44). Henri Bergson *Tartam és egyidejűségét* konkrétan em-líti, de a filozófus 'teremtő fejlődés' eszméjére is utal, ami szintén egy önálló bergsoni munka címe (Bergson 1923; 1987). Emellett Albert Einstein, Hermann Minkowski, valamint Hendrik Lorentz neve is felmerül a visszaemlékezésekben, azon fizikusokéi, akiknek komoly szerep jutott a relativitáselmélet létrejöttében vagy éppen további ki-dolgozásában. Továbbá a költő rendszeresen tesz utalásokat verseiben és az önéletrajzában is Bolyai Jánosra és Nyikolaj Ivanovics Loba-csevszkijre, a nem-euklideszi geometria feltalálóra. Végül, de nem utolsósorban arra is történik utalás, hogy olvasta Oswald Spengler történetfilozófus nagy művét, *A Nyugat alkonyát* (Spengler 2011). Úgy gondolom, hogy az előbb citált olvasmányélmény, Bergsonnak az einsteini felfogással vitázó könyve és a költő egyik kései versének, a nemes egyszerűséggel *Bergson és Einstein* címre keresztelt opusnak

a tükrében nem teljesen érdektelen összevetni a kettőt a tamkói poétika és egyben teoretika egyéb rétegeivel. Idézem a költeményt:

„Az időproblémák égtájában / Európa két hegycsúcsa: / Bergson / és / Einstein. / Ellenormok. / Az új léteszme két formája! / Ha Einstein nem jön / én ma is Bergsont járom / mint jártam ameddig nem jött. / De így / egy évszázaddal jutottam / közelebb / l e g e l j ö v e n d ő b b ö n m a g a m h o z” (Tamkó 1975, 46).

Mint az a körmönfont költői rejtélyeskedést mellőző sorokból látható,² Tamkó az einsteini felfogás mellett tesz hitet, vagy legalábbis a saját életművére visszatekintve úgy látja, hogy Einstein, illetve az általa képviselt téridő-elgondolás kimozdította az addigi bergsoni irányból. Bergson neve, mint az einsteini koncepcióval ellentétes és egyúttal ahhoz képest konzervatív filozófia emblémája tűnik fel. Beszédes, hogy Tamkónál ez a gondolati elem is a progresszivitás, illetve a jövő idő képzetével függ össze. Mintha annak a tudása kísértene a tamkói sorokban, hogy Bergson divatja már leáldozóban volt az arra érzékeny kultúrában, mikor Einsteiné éppen felívelőben volt; annyi bizonyos, hogy az 1922-es *Tartam és egyidejűség* alapvető elvei már az 1889-es *Idő és szabadság* című munkában is készen álltak (l. Deleuze 2010, 85–86; Bergson 1990). Azt a kérdést, hogy Tamkó Sirató Einstein iránti elfogultsága milyen okokra vezethető vissza, azt az életműről összegyűjtött ismeretekből kialakított általános kép, néhány vers értelmezése és a fentiekben sorra vett szerzői inspirációs források segítségével kívánom megválaszolni, de előbb még szükséges, hogy felvázoljam a két tudós téridőelméleteinek különbségeit.

2 Tamkó költészetére egyébként is jellemző, hogy az őt inspiráló referenciákat transzparens módon és egyértelmű kijelentésekbe foglalt nyelvi formulákban mutatja fel, ami teoretikus szempontból sokszor érdekes, de poétikailag viszont túlságosan leegyszerűsítő tud lenni és ez kissé csorbitja ennek a lírának a sikerét (vö. Túri Gábor kritikájával: Túri 1975).

Bergson filozófiájának egyik legfontosabb fogalma a tartam. Valójában ennek a fogalomnak a használata mentén érthető meg, hogy miképpen válik az idő kategóriája központivá a térrel szemben, különösen a relativitáselmélettel való ütköztetés esetében. A tartam kategóriája az, ami egyszerre időszerű, azonban mégis természetében különbözik az időtől. Ugyanis az idő felfogható olyan térszerű leképeződésben, amit anyagi pontokra és a köztük lévő intervallumokra osztunk fel, és így végzünk el egy mérést, egy számítást. Míg a tartam a diszkontinuitással szemben mindig egy oszthatatlan kontinuitást jelent (pontosabban a tartam is osztható, de csak a természetének a megváltozása által, míg a teresített idő, mint sokaság felosztásában csupán fokozatbeli különbségek állnak fenn). Így a bergsoni filozófiában nem a tér és az idő között van a lényegi különbség, hanem a tartam és minden más között. Bergson problémája az einsteini relativitáselmélettel az, hogy végső soron a teret tünteti ki elméletében, a valódi idő, a megélhető tartam figyelembevétele nélkül. Az einsteini felfogásban a tér 3 dimenziójához tartozik hozzá 4-ik dimenzióként az idő, s együtt alkotnak egy tér-idő-együttest, amik különböző vonatkoztatási rendszerekre oszthatók, s ezek – mint az elmélet elnevezése is mutatja – egyike sem abszolút a másikkal szemben.

Dienes Valéria korabeli fordításában idézem a szerzőt:

„Időmérésünkben tehát hallgatólag benfoglaltatik az a hajlam, hogy az idő tartalmát egy négydimenziós térbe ürítsük, hol mult, jelen és jövő öröktől fogva egymás mellé vagy egymásra volnának rakva. Ez a hajlandóság egyszerűen azt fejezi ki, hogy magát az időt képtelenek vagyunk matematikai nyelvre fordítani, hogy mérése végett kénytelenek vagyunk egyidejűségekkal helyettesíteni, melyeket megszámlálhatunk; ezek az egyidejűségek pillanatnyiságok; nincs részük az idő természetében; nincs tartamuk. Egyszerűen elménk szüleményei, melyek az elméleti tartamot s a valóságos mozgást virtuális megállásokkal szórják be, felhasználva erre a matematikai pontot, mely a térből az időbe került” (Bergson 1923, 74).

De vajon mit tapasztalhat az a befogadó, aki Tamkó Sirató költészetét olvasva találkozik olyan versekkel, amiknek nagyon fontos elemét képzik a tér és az idő motívumai, például a 43-as *A mínusz Té hegyen* című költemény, ami a költő nagybeteg időszakában íródott? *Helyhiány* miatt csupán a vers 4. részét idézem:

„A lihegésből / a szívverésből / a kiengedő rugók zajából / – szeretnék kiszabadulni / s felmenni egy – hegyre // egy rettenetes hegyre: // a pont-valaki vonalhegyére / a vonal-valaki síkhegyére / a sík-valaki térhegyére / s a tér-valaki / mínusz Té hegyére! // A mínusz Té hegyre szeretnék menni / hogy megnyugodjak / hogy a Változás-Nagyüzem / sivító futószalag-dzsungel / s az oxigén tragédia / megkönnyebbüljön bennem. // Élni / lélegzeni / fütyölni / én ott szeretnék: / a Mínusz Té hegyen! // A pont-lény egész élete / eszméje, terve, hite, vágya, / reménye, kínja, sóvárgása, / dühe, szerelme és halála / – mint pálcá legyen a kezembe... / És kedvem szerint suhogtassam! // A vonal-lény élet-palacsintáit / gyűröggessem és ropogtassam. // A sík-lény tartam kockáiból / házat építhessenek magamnak. // S a térlét-világ változásait / szilárd alakban / újfajtájú tűzre tehessem / s elfűtsem magamnak / a világűr rejtélyeit: / a napbombát / a föld-titok korszakait / az ember-ré-lét Darwin-tornyát... // Én itt tudnék csak megnyugodni / Én itt tudnék csak boldog lenni. / Hol az idő-jaj kisszikadt az anyagból. / Hol a molekulák nem sisteregnek / az atomok nem őrzöngenek / (a világ-állandó egy fosszilis szunyog-nyomat) / s ahol megfagyva döglének Planck robbanó rózsái. // Én itt tudnék csak boldog lenni, / könnyek nélkül lélegzeni: / a Világ-Ólom Palotában / a Nem-Változás Palotában / a M I N U S Z T É H E G Y E N” (Tamkó 1969, 98–100).

Egyértelműen érzékelhető, hogy az anyagról alkotott tudásformák poetizált reprezentációi az emberi esendőség, fájdalom és elmúlás elől való menekülés kereteként szolgálnak. A „mínusz té hegy” nem csupán az idő kiiktatásának válik az emblémájává, hanem az ember

önmaga és a világ feletti teljes kontrolljának is, amit akár ironikus túlzásként is értelmezhetünk. Ezt az interpretációs lehetőséget erősíti fel a „Világ-Ólom Palota” motívuma. Noha nem véletlen, hogy ezt a nehézfémet választja a költő a változó világ elleni önvédelem metaforájának, de ha az ólom emberre mérgező hatását is hozzáadjuk a tamkói képlethez, akkor már inkább a menekülés hiábavalóságának önironikus gesztusaként értékelhetjük a motívum megjelenését. Az előzőek nyomvonalán haladva a „világ-állandó” nyelvi elemét azonosíthatjuk a fénysebességgel, mint az einsteini relativitáselmélet állandójával. A szövegrész így a térben leggyorsabban haladó fizikai entitásra, a fényre utal, de a kijelentés a „fosszilis szunyog-nyomatot” azonosítja az állandóval. Az extrém mozgékony és állandóság ezen motívumainak ütköztetése révén ez a poétikai megoldás szintén a vers önironikus értelmezésére ad okot.

Az 1975-ben megjelent *Kozmogrammok* című kötet *A Bolyai utca* című szövegében már nem a szubjektum elkerülhetetlen pusztulása a téma, hanem a személyes emlékek megőrzése, anyagi átmentése az utókor számára – mondhatnánk frázisszerűen, azonban a vers teljesítménye éppen abban áll, hogy nem egy adekvátnak tekintett „utókor” sémával dolgozik, hanem az emlék anyagi hordozhatóságára kérdez rá, mégpedig szó szerint a legmesszemenőbb értelemben.

„– Ugye, milyen szép is volt nekünk a Bolyai utca! / – Lomb-sátraival, napban-fagyban-hóban-virágban milyen / feledhetetlenül szép volt nekünk a Bolyai utca! / – Én meghalok... és te is meghalsz... És akkor senki se tudja / többé, milyen szép volt nekünk a Bolyai utca! / Igen, de halálom előtt én majd elmondom valakinek... / – Ha tiz valakinek mondod is el, és mind a tiz valaki száz / valakinek, azok is mind meghalnak egyszer és így... / – Hát akkor vésem fára! / – Elkorhad. / – Ütöm vasra! / – Szétrozdál. / – Írom sziklára! / – Szétmállik. / – Gyémántra! / – Elenyész. / – ... ? / – Végül a szó maga is meghal... A nyelv elnémul... És így / nyoma sem lesz többé annak, hogy milyen szép volt / nekünk a Bolyai utca... / – Hát akkor kódolom jelre. Gerjesztek! A hidrogén

hullámra / táplálom / és a Világtér tücsökjei: / a 21-es hullámhosszon cirkuló H-atomok / világűr-örökre lüktetik-zengik / zengik-lüktetik / hogy milyen feledhetetlenül szép volt nekünk / a Rózsadomb lankáján / Budapesten / a Bolyai utca” (Tamkó 1975, 13).

Mivel itt már nem az emberi én, mint létforma integritásának megőrizhetősége a tét, hanem egy az emberhez csak részben kötődő dologé, emiatt a versben megszólaló számára már nem tűnik teljesen hiábavalónak a megfelelő materiális hordozó iránti kutatás, hacsak nem értelmezzük ezt a verset is ironikusan. Tamkó Sirató 60-as, 70-es évekbeli művészi feltámadásának, a korai technicista rajongás egy más formában való újrateremtésének tudatában már igencsak megkérdőjelezhető az ironikus értésmód (l. Aczél 1981, 169–193). A költő érett korszakában az űrkutatás és a kozmológia eredményei felé fordult, ezt számos költemény bizonyítja (noha már az 1927-es *Űr-Gilgames* című szövegtől számítva is megtaláljuk ennek az érdeklődésnek a nyomait: Tamkó 1969, 205–206). A kozmikus perspektíva indokot szolgáltatott a megőrizhetőség reményére, habár egy igencsak dezantropomorf módon. A beszélő az idegen létformáknak való rádióüzenetet tartósabbnak véli, mint bármilyen más földi médiumot.

A kései Tamkó-irodalom kozmikus mítoszépítése a téridő viszonyában is elgondolkodtató. Az űrkutatás fellendülésével együttjáró optimizmus magában foglalta az új világtér birtokbavételének vágyát és egy szép jövő ígérését is. A korszak ezen beállítottsága magyarázhatja Tamkó Einstein felé fordulását. A kozmosz meghódításának eszméjéhez sokkal jobban illeszkedik az immár hagyományosnak számító fizikai koncepció, aminek a segítségével olyan gyakorlati eljárásokat voltak képesek kidolgozni, amelyek technikai értelemben előremutatóak, míg a filozófiakritika inkább a meglévő ismeretek megkérdőjelezésére és felforgatására alkalmas. Bergson a kritikája egyik részében azt a közismert példát taglalja, ami a földi megfigyelő és az űrutazó különböző(en megélt) időiről szól. A bergsoni teória megkérdőjelezi azt az egzaktszámítást (nem inherens értelemben,

hanem az egész elmélet helyessége felől), hogy míg az űrutazó csupán két évet öregszik az oda-vissza út során, a földi megfigyelő kétszáz évet.

„Ugyanis Péternek és Pálnak ugyanazzal a fizikával van dolga. Ugyanazokat a viszonyokat észlelik a tünetmények között, ugyanazokra a természettörvényekre találhatnak. De Péter rendszere mozdulatlan és Pálé mozog. Világos, hogy addig, míg valamiképpen a rendszerhez kapcsolt tünetményekről van szó, vagyis olyanokról, melyeket a fizika oly módon határoz meg, hogy a rendszernek, ha mozog, magával kell vonnia őket, e tünetmények törvényei ugyanazok lesznek Péternek is, Pálnak is : a mozgásban levő tünetmények, mikor Pál veszi észre őket, aki ugyanúgy mozog, mint ők, mozdulatlanok, s néki szakaszott ugyanúgy mutatkoznak, mint Péternek a saját rendszerével mozgó tünetmények. De az elektromágneses tünetmények oly módon lépnek fel, hogy midőn a rendszert, melyen keletkeznek, mozgónak vesszük, nem lehet őket többé a rendszer mozgásában résztvevőknek tekintenünk. Mindazonáltal e tünetmények egymáshoz való viszonyai, valamint a rendszer mozgásában magával vont tünetményekhez való viszonyaik még mindig ugyanazok Pálra, mint Péterre nézve. Ha az ágyúgolyó sebessége éppen az, amit feltételeztünk, Péter a viszonyoknak ezt az állandóságát nem tudja másképpen kifejezni, mint úgy, hogy Pálnak a magáénál százszor lassúbb időt tulajdonít, mint ez Lorentz egyenletei szerint látható. Ha másképen számolna, akkor a világról készített matematikai ábrázolásába nem írná be, hogy a mozgásban levő Pál a tünetmények között, ideértve az elektromágneses tünetményeket is, ugyanolyan viszonyokat talál, mint a nyugvó Péter. Így hallgatólagosan tételezi, hogy a vonatkoztatott Pál válhatnék vonatkoztatóvá, mert hiszen mért maradnának fenn ezek a viszonyok Pál számára, miért szabad, hogy Péter jelezze őket Pálnak úgy, amint Péter előtt megjelennek, ha nem azért, mert Pál ugyanannyi joggal nyilváníthatná magát mozdulatlannak, mint Péter ? De amit így feljegyez,

az e kölcsönösség egyszerű következménye s nem a kölcsönösség maga. Mégegyszer, maga tette önmagát vonatkoztatóvá és Pált pusztán vonatkoztatottá. Ily körülmények között Pál Ideje százszor lassúbb, mint Péteré. De ez neki tulajdonított s nem általa megélt idő. A Pál megélt idő volna a vonatkoztató s nem a vonatkoztatott Pál ideje : pontosan ugyanaz az idő, amit Péter éppen az imént megélt. Tehát mindig ugyanoda jutunk vissza : egyetlen valóságos Idő van, a többi fiktív. Mi más ugyanis a valóságos Idő, mint megélt, vagy megélhető Idő ? Mi más a valóságtalan, kisegítő, fiktív Idő, mint az, amit ténylegesen meg nem élhetne senki és semmi ?” (Bergson 1923, 94–95).

Ennélfogva Bergson értelmezésében nem találjuk meg azt a megkapó, a tudományos fantasztikum által olyannyira kedvelt időutazás-toposzt,³ még ha az utazás lehetőségességét nem is tagadja a filozófus. Talán Tamkó akkortájt már avítnak találta a bergsoni kritikát, vagy csak nem vette figyelembe, mivel a saját maga teremtette mítoszhoz már nem illeszkedett annyira.

Abban a tekintetben is érdekes az Einstein melletti „kiállás”, hogy ha Bergson neve mellé felsorakoztatjuk Spenglerét is, akkor még egy természetismeret-kritikussal gazdagszunk, ugyanis a német gondolkodó sem áttallotta kifejtetni nézeteit a modern természettudományos világképpel kapcsolatban. Spengler kultúrvízióját felölelő nagy könyvében teljesen a kulturális és történelmi környezetbe ágyazva interpretálja a modern természettudományt, különös figyelmet fordítva annak vallási és mítoszképző funkcióira. A fausti és apollóni természetismeret c. fejezet egy bizonyos szöveghelyén kifejezetten hasonló gondolatokra bukkanunk, mint Bergsonnál:

» [...] a megismert világán belül az eleven idő sohasem jelenhet meg. Ez mint mélység, már behatolt a megismert szférájába, a „lét”-be; ennél fogva a tartam – vagyis az időtlenség –, illetve a kiterjedtség azonos egymással. Csakis a megismerés-

3 A francia filozófus egy lábjegyzetben ír a gondolatkísérlet eredetéről (l. Bergson 1923, 97).

nek van iránya. A fizikai, kigondolt, mérhető idő – egy puszta dimenzió – tévedés. A kérdés csak az, hogy kerülnünk kell-e, vagy sem. Helyettesítsük be valamelyik fizikai törvényben az „idő” helyébe a „sors” szót, s érezni fogjuk, hogy a tiszta „természet” birodalmán belül soha sincs szó időről. A fizika formavilága pontosan addig terjed, ameddig a számok és a fogalmak egymással rokon formavilága, s korábban már láttuk, hogy – szemben Kanttal – a matematikai szám és az idő között a legcsekélyebb kapcsolat sem áll fenn, legyen az bármilyen fajta is.» (Spengler 2011, I. 514)

Az eddigiekből már világosan látszik, hogy Tamkó Sirató két olyan filozófustól tanult, akik éppenséggel nem a hagyományos szaktudomány oldaláról fejtették ki a természettudománnyal kapcsolatos eszméiket. Ebből következően a dolgozat témájául választott szembenállás fokozódik, illetve összetettebbé válik az új komponens hozzáadásával. A filozófiában kakukktojásnak számító gondolkodó⁴ 1936-ban bekövetkezett halála után 38-ra datált, alapvetően tisztelgő hangvételű Tamkó-vers tartalmaz megvilágító erejű sorokat a problémával kapcsolatban.

A költő már a vers elején módosítja a spengleri elgondolásokat, ugyanis nyolc kultúrkör⁵ helyett kilencről beszél:

„Úgy halt meg / mint a kutya / amely nagyon megbánta / hogy
kilencet kölykedzett / s ez a kilenc volt: / Egyiptom, Kína,
Asszíría / Mayaföld / India, Görögország, Arábia / és Európa /
s a kilencedik / – a szláv világ : / most bontja szirmait !” (Tamkó 1969, 103)

A vers későbbi szövegrészeiben újra és újra feltűnik a zenitista gyökerű⁶ szláv posztkultúra pozitív előjelű eszméje. Például:

4 Erről lásd Székely 2009, 90–91.

5 „Spengler nyolc különböző kultúrát ismer, ezek a kínai, az indiai, a babiloni, az egyiptomi, a mexikói, az antik (»apollóni«), az arab (»mágikus«) és a nyugati (»fausti«) kultúra.” (Spengler 2011, II. 635)

6 A mozgalomról röviden lásd Szombathy 1995.

„Menetelünk. / Nagy teuton Jerémiás / módszeres germán Da-
daizmus / egyszer csak kialszik a fausztii lélek! / Kelet feléled.
/ Nem lesz több végtelenbe-vágyás. / Új népek jönnek [...]”
(Tamkó 1969, 104).

Ezután pedig egy olyan szakaszra figyelhetünk fel, ahol már nem előző kultúra hanyatlása van a centrumban, hanem az új pozitív attri-
bútuma:

„Európa terhes Keleten / az Evolúció / belefuródott a Térbe
/ Kazán tájékán... / Néhány száz év / és Görögországig / egy
reszkető új anyagregés minden : / Lobacsevszki és Bolyai!”
(Tamkó 1969, 105)

Az utópista költő nem hagy kétséget afelől, hogy a nem-euklideszi geometria nem csak a művészetelméletére hatott, hanem a spengleri kölcsönzésű világtörténeti elképzelésére is, noha a kultúrkörökben gondolkodó filozófus nagy könyvében nem találjuk meg Bolyai és Lobacsevszkij neveit. A Számok értelméről című fejezet – amely az antik és a nyugati kultúra matematikafelfogásait szembeállítva nyújt ontológiai érdekelttségű matematikatörténeti összefoglalót – főként Gauss és Riemann, valamint más egyéb, a területen kiemelkedőt alkotó tudósok neveit köti a nem-euklideszi geometriákhoz (Spengler 2011, I. 87–139). A költemény utolsó sorai beteljesítik azt a szövegben eddig is érzékelhető vonulatot, hogy a tisztelgő hangnem ellenére a költő a mesterét kívánja felülmúlni, meghaladni:

„Lelke / az utolsó »fausztii lélek« / – hontalanul és foglalkozás nélkül / tengődik / az új mámorban : // – az én hazámban – // a négydimenziós Tér-Idő Continuumban” (Tamkó 1969, 106).

Összefogva az eddigi részmegállapításokat, kirajzolódik, hogy Tamkó Sirató egy sajátos utópia elképzelésével rukkolt elő, amihez első blikkre nem feltétlenül összeillő kulturális mintákat társított egymáshoz (mintegy épített egybe), egyúttal módosítva azok ere-

deti formáját. Spenglertől és Bergsontól tanulva Einstein és Minkowskit vallja, akik közül az utóbbi volt a felelős az említett négydimenziós téridő elméletének megalkotásáért (Székely 2007, 131). A nem-euklideszi geometriák⁷ és feltalálóiak nevei⁸ úgy kapcsolódnak ide, hogy az általános relativitáselmélet kidolgozásával „Einstein bevezette a XIX. században felfedezett és matematikailag polgárjogot nyert nem eukleidészi geometriákat a fizikába” (Székely 2007, 131). A természettudományok különböző ágaiban főként a 19. században és a 20. század elején lezajlott változások tudományfilozófiai megközelítésben közös platformra hozhatóak. Székely László szerint a folyamat egyik legfontosabb jegye a tapasztalati világ világszerű tulajdonságainak lépésről lépésre való eltűnése az egzakt tudományokból. A másik pedig az a fordulat, amit már fentebb érintettünk. Az einsteini relativitáselmélet és a kvantummechanika után

„föl kell számolnunk a természettel kapcsolatos hagyományos – mind a mindennapi világot, mind pedig az Einstein előtti fizikát jellemző – képzeleteinket, és szakítanunk kell a »józan ész« hagyományos, a mindennapi tapasztalatban és a XIX. századi tudományban egyaránt működő fogalmaival, s el kell fogadnunk azt, hogy a tudomány magasabb ésszerűsége e »józan észnek« számos ponton ellentmond, és e »józan ész« számára fölfoghatatlan állításokat fogalmaz meg a világról” (Székely 2007, 132).

Tehát a XX. század elején egy olyan törés következik be ezen tudományos diskurzusokban, ami után már nem lehet ugyanúgy viszonyulni a világhoz, mint előtte. Közelebbről nézve egy metateoretikus szintű változás játszódott le:

7 Hol egyes, hol többes számban fordul elő a megnevezés a nyelvhasználatban.

8 A matematikátörténet jelenleg úgy tartja, hogy Gauss Bolyainál és Lobacevszkijnél korábban gondolt a nem-eukleidészi geometrikus terek megkonstruálására. Mégis ők ketten számítanak a felfedezőknak, mert ők dolgozták ki az új tudományág tanait (egyébként egymástól függetlenül) (l. Mankiewicz 2003, 128–131).

„Az elektromágnesesség Maxwell-féle, a newtoni mechanika matematikájánál jóval elvontabb és nehezebb matematikáját jól azonosítható fizikai képzetek motiválták. Most viszont a nem eukleidészi geometriákkal vagy a kvantummechanika operátoraival olyan matematikai entitások jelentek meg a fizikában, amelyek eredendően a tiszta matematika birodalmában születtek meg, a fizikai világ kutatására és a fizikai alkalmazásra irányuló minden közvetlen motiváció nélkül”; valamint „Ha addig a fizika matematikáját a fizika alapján konstruálták meg, akkor most eredetileg fizikai tartalom nélküli matematikai entitások jelentek meg a fizikában” (Székely 2007, 136).

Vajon hogyan receptálta ezt a korabeli értelmiségi kultúra? Hogyan volt képes (be)fogadni azt, amihez a szaktekintélyek szintjéhez mérten nem igazán volt hozzáférése? A rövid válasz az, hogy mitizálta, s ennek a mitizálásnak az egyik példája és változata Tamkó művészete. A mitizálás egyik ismertetőjegye, hogy a széles társadalmi rétegektől elzárt tudást különös, ezoterikus tannak látják, egy új transzcendencia születéséről beszélhetünk. Másik ilyen ismertetőjegy az idegen világ benépesítése. Székely írja a háromnál több dimenziós terek kapcsán:

„az ilyen dimenziók felvétele és benépesítése különböző transzcendens entitásokkal igen népszerű értelmiségi szórakozás volt a XIX. század második felében, de a kiváló német fizikus, Zöllner [...] a negyedik térdimenziót kifejezetten föl is használta az úgynevezett »parajelenségek« – így az ilyen jelenségeket közvetítő médiumok váratlan eltűnésének és újbóli megjelenésének – »tudományos« magyarázatára (s ezáltal tudományos »igazolására«)” (Székely 2007, 129).

Még egy fontos mozzanatot idézek a megfelelő kultúrtörténeti háttér felrajzolásához:

„A görbült tér, a négydimenziós téridő sok más furcsasággal együtt a mítoszok ízét idézte, mégpedig éppen a racionalitás

és az »objektív« tudomány oldaláról; a vonatkoztatási rendszerek relativitásához és az indeterminizmushoz – azon túl, hogy megfeleltek a »minden egész eltörött« I. világháború utáni hangulatának – a szabadság képzete társult.” [itt az indeterminizmus egy kvantummechanikai ismervre való utalás elsősorban – S. T.] (Székely 2007, 137).

Mindezek tudatában kanyarodjunk vissza Tamkó Sirató világához. Először is szükséges, hogy egy korábbi állításomat kiegészítsem egy újabb részlet hozzátoldásával. A már citált félig művészettörténeti, félig önéletrajzi kötetben a poéta a következőket írja:

„Hogy az »időbeli« művészetet, az irodalmat »téri« kifejezésformába vittem át, az nyilvánvaló volt előttem. A tér és idő problémája érdekelt hát legelsősorban a filozófiában. Kant a priori fogalmai után csakhamar eljutottam Bergson teremtmő antropomorf, »embertudatú« fejlődéselvéhez, majd a nemeuklideszi geometriákhoz, Minkowskihoz és Einsteinhez, az abszolút idő-fogalom teljes felszámolásához, ehhez az óriási változáshoz, amely gondolkodásmódunkat teljesen átalakította. Mikor aztán Bergson *Durée et Simultanéité* című könyvét elolvastam – amelyben a Minkowski-féle transzformációt elemzi és magyarázza –, akkor értettem meg korszerű koncepcióban, hogy mi tehát a síkművészet, és tulajdonképpen mi történt itt az én kétdimenziós verseimben az irodalommal. Ennek az egész komplexusnak a megemésztése és gondolati feldolgozása, elrendezése nem ment könnyen és kétségtelenül hosszú időt vett igénybe” (Tamkó 2010, 44).

Az idézett szöveg a korábbiak fényében ahhoz a gondolathoz vezet, hogy a dolgozat kiindulópontjaként választott kései költeményben elhangzó „einsteinianus váltás” úgy értendő, mint egy korszak- és egyben tudatküszöb átlépése. Úgy látszik, hogy a költő-teoretikus sosem volt igazán bergsoni beállítottságú, hiszen az általa is lényegesnek tartott konstruktivista-avantgárd fordulatot visszamenőleg az

új fizikai világkép jegyében értelmezi. Ebben a szövegrészben nincs reflexió a tárgyalt szembenállásra, sőt a költőt láthatóan nem zavarja, hogy az esztétikai eszmélése a Minkowski-transzformációról a bergsoni hermeneutika keretei között történik meg. A „Ha Einstein nem jön / én ma is Bergsont járom” sorok ebben az interpretációban a konzervatív verseszmény (amit összefüggésbe hozhatunk a lírikus első poétikai korszakával) és az új-avantgárd dichotómiájához kölcsönöznek egy filozófiai szembenállást, kihasználva azok létrehozóinak névértékét.

Végül még egy a fizika és a matematika világához köthető motívumnak szeretnék egy pár sort szentelni. Már az egyik idézetben előfordult a 'görbült tér', mint a laikusok fantáziáját izgató imagináció. A költő verseiben is rendszeresen olvashatjuk változatos nyelvi formákban. Például: „Ha azt mondom: / Végtelenség / tudom / – görbülő tér / mely visszaroohan önmagába” (*Fogalmak*, Tamkó 1975, 17). A Tamkó-korpusz olvastán meg lehet kockáztatni, hogy a mítoszépítés a technokrata tudományvallás jegyében történik, ahol „Kezdetben vala: – az ige / és a hidrogén” (*A „Teremtés”*, Tamkó 1975, 7), s ahol a 'határtalan, de véges' szférikus világegyetem képe a konstruktőr egy olyan eszköze, amivel az idő kategóriáját lefokozhatja, s azt a térben való haladástól teheti függővé – egy olyan emberiségképnek hódolva, ami szerint minél messzebbre leszünk képesek ellátni a csillagközi térben az űrkutatás eredményeinek segítségével, annál inkább feltárul előttünk saját anyagi múltunk.

Irodalomjegyzék

- Aczél Géza. 1981. *Tamkó Sirató Károly*. Budapest: Akadémiai.
- Bergson, Henri. 1923. *Tartam és egyidejűség: hozzászólás Einstein elméletéhez*. Ford. Dienes Valéria. Budapest: Pantheon.
- Bergson, Henri. 1990. *Idő és szabadság: Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Ford., bev. és jegyz. Dienes Valéria. Szeged: Universitas.
- Deleuze, Gilles. 2010. *A bergsoni filozófia*. Ford. John Éva. Budapest: Atlantisz.

- F. A. Bell, Ian. 2012. Ezra Pound and the Materiality of the Fourth Dimension. In *Science in Modern Poetry: New Directions*, ed. Holmes, John. 130–148. Liverpool: Liverpool University Press.
- Mankiewicz, Richard. 2003. *A matematika históriája*. Ford. Consel Pannonia Kft. Budapest: HVG.
- Spengler, Oswald. 2011. *A nyugat alkonya: a világtörténelem morfológiájának körvonalai I–II*. Ford. Juhász Anikó–Csejte Dezső. Budapest: Noran Libro.
- Székely László. 2007. Albert Einstein és a XX. századi fizika mitológiája. *Világosság* 48 (11–12): 124–143. <http://epa.oszk.hu/01200/01273/00043/pdf/20080110123611.pdf> (2019. febr. 23.)
- Székely László. 2009. Tudományfilozófia versus kultúrfilozófia: az európai tudománytörténet Oswald Spengler filozófiájának perspektívájában. *Világosság* 50 (1): 89–110. <http://www.vilagossag.hu/pdf/20130122084604.pdf> (2019. febr. 23.)
- Szombathy Bálint. 1995. A zenitizmus időszerűsége. *Palócföld* 29 (6): 459–464, http://epa.oszk.hu/03200/03286/00024/pdf/EPA03286_palocfold_1995_6_459-464.pdf (2019. márc. 1.)
- Tamkó Sirató Károly. 1969. *A Vízöntő-kor hajnalán*. Budapest: Szépirodalmi.
- Tamkó Sirató Károly. 1975. *Kozmogrammok*. Budapest: Szépirodalmi.
- Tamkó Sirató Károly. 1979. *Tamkó Sirató Károly jógázik az egészségért*, összeállította és az előszót írta Tóth Gyula. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár. <https://terebess.hu/keletkultinfo/tamko.html> (2019. febr. 25.)
- Tamkó Sirató Károly. 2010. *A Dimenzionista Manifesztum története: a dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma: az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*, kiad., jegyz. Klaniczay Júlia, utószó L. Simon László. Budapest: Artpool–Magyar Műhely.
- Túri Gábor. 1975. Felszabadult kiáltozás a holocénből. *Új Symposion* 11 (126): 362–363, http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=felszabadult-kialtozas-a-holocenbol_2963 (2019. febr. 23.)

Bergson vagy Einstein? Téridőelméletek ütközése Tamkó Sirató Károly poétikájában

Előadásom a történeti avantgárd magyar irodalmában is különcknek számító Tamkó Sirató Károly lírájával foglalkozik. A szerző verseiben és a művészetelméletét bemutató önéletrajzában is számos helyen többféle egzakt tudományos tudásformára és ezen tudományokhoz köthető filozófiai problémára történik utalás. A dimenzionista manifesztum történetéből megtudhatjuk, hogy az alkotót legfőképpen Bergson filozófiája, az Einstein–Minkowski-féle relativitáselmélet, a Bolyai–Lobacsevszkij-féle nem-euklideszi geometria, valamint Spengler történetfilozófiája inspirálta a maga sajátos gondolkodási szisztémájának megalkotásakor. Egy helyütt konkrétan beszámol arról, hogy olvasta Bergson az einsteini felfogással vitázó könyvét, a *Tartam és egyidejűséget*. Ennek a megjegyzésnek és egy kései vers szintén a két tudós nézeteit ütköztető sorainak nyomán kísérem meg értelmezni a verses életmű néhány kiemelkedő alkotását. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy vajon Tamkó Sirató Einstein mellett kiálló verssorai igazolást nyernek-e a téridőt középpontba állító versekben?

Kulcsszavak: Tamkó Sirató Károly, téridőelmélet, egzakt tudomány, Bergson, Einstein, avantgárd

Bergson or Einstein? Collision of space-time theories in the poetics of Charles Tamko Sirato

My presentation is about the poetry of Charles Tamko Sirato, who was an outsider even in the early period of the hungarian avant-garde literature. Reading his poems and the autobiography about his art theory we can find severe allusions to different disciplines of hard sciences and the philosophical problems related to these forms of knowledge. In The History of The Dimensionist Manifesto he wrote that his inspirations in regards to creating his own theories were the philosophy of Bergson, the relativity theory of Einstein and Minkowski, the non-euclidean geometry of Bolyai and Lobachevsky and the philosophy of history of Oswald Spengler. In the book he wrote that he read *Duration and Simultaneity*, in which Bergson argued with the conception of Einstein. Based on that comment and on one of his late poems, in which he collided the views of the two scientists, I try to interpret some of the most significant poems of his oeuvre. In that late poem of his he concluded that he went towards the einsteinian direction with his work. With the examinations of the poems which put an emphasis on spacetime relations, I try to find an answer whether his conclusion was true or false.

Keywords: Charles Tamko Sirato, spacetime-theory, hard science, Bergson, Einstein, avantgarde

VÁMOS VIOLETTA

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Budapest

vamos.violetta@gmail.com

VÖRÖSMARTY MIHÁLY EGYIK OLVASMÁNYÉLMÉNYE¹

A Daphné-történet

Dolgozatom a Vörösmarty Mihály epikus korszakával foglalkozó szakirodalom egyik alapvetéséből indul ki: miszerint a Vörösmarty ifjúkori szövegeiben található antik művekből való szövegátvételek egyértelmű gimnáziumi hatásról tanúskodnak. Ez a megállapítás – bár általánosságban igaz – pusztán kiindulási pontot jelenthet a konkrét szövegátvételek vizsgálata során. Vörösmarty maga is írt a szerinte rá legnagyobb hatással lévő olvasmányélményeiről *Autobiográfiai töredékeiben*, azonban gimnáziumi tanulmányai időszakából a magyar irodalom antik költészetéhez kapcsolódó darabjait, Virág, Révay, Rájnys és Baróti Szabó fordításait emelte ki (Csiffáry 1999, 90). A hatástörténet vizsgálatakor előnyt élveznek azon átvételek, amelyek esetében szövegszintű egyezés mutatható ki az antik mintával, így magukba foglalják az olvasmányélmény azonosításának lehetőségét is. A legutóbb felfedezett antik szövegátvétel (Vámos 2016) vizsgálata lehetőséget teremt arra, hogy újra górcső alá vegyük Vörösmarty klasszikus műveltségét azon kérdésnek a tükrében, hogy költészetében milyen alapokon nyugszanak az originális alkotások.

1 A tanulmány azonos című előadásként a 2018. december 8-án, Zentán, a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztálya által megrendezésre kerülő Nyom-követés 4. című konferencián hangzott el.

A vizsgált szövegátvétel Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című eposzából az I. ének 396–398-ig tartó sorai (Vámos 2016, 58–60): „Meg ne sebezétek könnyű kis lábait, átkos / Tüskék, s rút kórók; ti hajoljatok ifju virágok, / S gyenge füvek deli Hajna piros talpának alája” (VMÖM 1963, 61), amely szövegátvétel Ovidius *Metamorphoses* című művében az alábbi négy sorral mutat egyezést: „me miserum! ne prona cadas indignave laedi / crura notent sentes et sim tibi causa doloris! / aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro, / curre fugamque inhibe, moderatius insequar ipse” (Ovidius 2001, 18).

Az *Átváltozások* című műben Devecseri Gábor ezt a szövegrészt a következőképpen fordította le: „Jaj nekem! El ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek, / föl ne sebezze tövis; kínod valahogy ne okozzam. / Vad csalogókba szaladsz. Kérlek, fuss óvatosabban, / mérsékelj a futást: mérsékelem én is az űzést” (Ovidius 1964, 25).

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy rekonstruáljam Vörösmarty egyik olvasmányélményének – amelyet szövegátvétélként határozhatunk meg – származását, annak lehetséges körülményeit, amely újabb támpontot jelenthet Vörösmarty klasszikus irodalmi műveltségének vizsgálata során.

Gimnáziumi évei során Vörösmarty Mihály erős klasszikus műveltségre tett szert: az 1806-os Ratio Educationis rendelet alapján részletesen lehet rekonstruálni Vörösmarty tanulmányait tananyag és olvasmányanyag tekintetében is (Ratio Educationis 1981, 259–332). Vörösmartynak mint 1811 és 1816 között gimnáziumba járó diáknak (Tóth 1974, 6–10) az ókori irodalom legtöbb szerzőjétől kellett szövegeket olvasnia: kezdő latinistaként egyes szerzőktől vett szentenciák, haladóként pedig tudásának és korának megfelelő szövegek, szövegrészletek jelentették olvasmányait (Lengyel 2017, 15). A kisgimnázium, azaz a grammatica négy tanéve alatt a latin nyelvtan elsajátításának céljából a tanulóknak eredeti latin nyelvű, rövidebb szövegrészleteket kellett elolvasniuk és memorizálniuk (Mészáros 1988, 50–58), míg a nagygimnázium, azaz humanitas két éve alatt a latin nyelvben már jártas tanulóknak az alapszintű nyelvismeretnél egy magasabb szintű tudásanyag, az ún. eloquentia („ékekesszólás”) tudományában kellett elmélyülniük: rhetoricaév alatt a szónoklattan, poe-

ticaév során a költészettan tárgyakban kellett elméleti és gyakorlati tudást szerezniük (Ratio Educationis 1981, 259–262). A humanistasba járó diákok „olvasmánylistája” volt a legterjedelmesebb minden képzési szint közül, mivel ezalatt a két év alatt az olvasmányok nem a nyelvtanulás, hanem a szövegértelmezés és szövegalkotás képességének elsajátítását szolgálták. A gimnáziumi olvasmányok az adott tananyag komplexitásához igazodtak, így például a verses szövegek nagyobb mennyiségben, csak a képzés utolsó évében, a poetica évben fordultak elő. A költészettani ismereteket nyújtó poeticaév során a diákok először elméleti szinten ismerkedtek meg a legfontosabb latin szerzőkkel és költészetük kiemelkedő darabjaival, majd ezután gyakorlatba ültették a tanultakat: műfordításokat és saját verseket kellett készíteniük az olvasott szövegek és a tanult vers- és költészettani szabályok alapján (Ratio Educationis 1981, 263). A 19. századi irodalomesztétika szerint a költészet tárgykörébe tartoztak a ma inkább az epikába tartozó vagy átmeneti műfajként számon tartott verses szövegek is: az eposzok, az eklogák vagy a tanköltemények egyaránt. Így ebben a tanévben – ahogyan ez a nagy valószínűséggel Vörösmarty által is használt tankönyvben (Grigely 1809) és szöveggyűjteményben (Hannulik 1810) is látszik – az olvasmányok túlnyomórészt a ma már epikainak tartott művekből álltak: Vergilius *Aeneise* és eklogái vagy Ovidius *Átváltozásai*, de előfordultak valódi lírai darabok, mint például Horatius vagy Catullus ódái, Martialis epigrammái, Ovidius, Propertius és Tibullus elégiái is. Vörösmarty poeticaévének olvasmányélményeiről így ír autobográfiájában: „A hatodik iskolában már jobb könyveket olvastam. Baróti *Aeneisét*, Rajnis *Eclogáit* s Virág *Horatiusi leveleit* és némely ódáit, a mi kiváltképpen megtetszett tisztasága és könnyűsége miatt. Olvastam nagy örömmel Révayt is. stb.” (Csiffáry 1999, 90). A saját maga által kiemelt műveket Vörösmarty ugyanabban az évben olvasta magyarul önszorgalomból, mint az iskolában latinul, és állítása szerint ezekben a művekben az fogta meg, hogy ezek által megértette: magyar nyelven is alkalmazható a klasszikus időmértékes verselés (Csiffáry 1999, 90). Az *Autobiográfiai töredékek*ben nem találunk utalást Ovidius műveinek kiemelt szerepére, azonban a költő poeticaévéjétől kezdve összesen hat töredékes

Ovidius-fordítás szerepel fennmaradt szövegei között, amelyek egy része iskolai feladatként, más része saját érdeklődésből elkészített alkotás (VMÖM 1960, 24–25; 29–31; 49–51; 108–111).

Vörösmarty Mihály poeticaévében készült Ovidius-fordításai között megtalálható az Arión-történet, Ovidius *Fasti* című tankölteményéből (VMÖM 1960, 24–25), az Álom barlangjának leírása (VMÖM 1960, 29–31) és a Narcissus-történet a *Metamorphoses*ből (VMÖM 1960, 49–51), illetve a *Heroides* első darabja, Penelope Ulixeshez címzett levele (VMÖM 1960, 31–32). E szövegek filológiai bizonyítékokkal alátámaszthatóan az 1816/17-es tanévből származnak (a datálás a szövegek írásképeinek és helyesírásának vizsgálata által lehetséges – Vörösmarty helyesírása évről évre változott –, például a k betűt 1817-ig kampósan kanyarította, továbbá ebben az évben még nem tett különbséget egyes hosszú és rövid magánhangzók helyesírásakor /ö-ő; ü-ű/; VMÖM 1960, 423, 432), és az előbbieik közül több szövegnek a *Fordítás* címet adta a költő, ami alátámasztja azt, hogy ezek a fordítások iskolai feladatra készültek (VMÖM 1960, 423, 431–432). Az említett tanévben lefordított Ovidius-szövegek közül az Arión-történet és az Álom barlangjának leírása az ekkoriban nagygyimnáziumban használatos szöveggyűjteményben, Hannulik János chrestomathiájában (Hannulik 1810, 9–11), míg a Narcissus-történet a nagygyimnáziumban használatos Grigely József által szerkesztett poétikatankönyvben (Grigely 1809, 348) található meg. A szintén a poeticaévben íródott Penelopé-levél eredetije azonban nincs benne egyetlen Vörösmarty által föltehetően ismert tankönyvben sem, ami felveti a kérdést, hogy milyen szövegkiadásokhoz fért még hozzá az ifjú költő a tankönyveken kívül. (A kritikai kiadás szerint bár a Penelope-levelet Vörösmarty előtt több szerző is lefordította – Gyöngyösi István, Dayka Gábor –, fordításának föltehetően nincs kapcsolata e szövegekkel; VMÖM 1960, 433)

Vörösmarty első olvasmányélményeit a szakirodalomban egy adoma őrzi, miszerint a költőt már gyermekkorában latin klasszikusok vették körül az atyai házban: idősebb Vörösmarty Mihály litterátus emberként klasszikus latin auktorok köteteivel rendelkezett. Először Vörösmarty János ír erről Gyulai Pálnak: „ilyenkor mindég volt nála

könyv is, atyánknak régi deák könyveiből vitt magával [Vörösmarty Mihály], Cicero, Horatz és más Class. munkákat”, (Brisits 1931, 58). Gyulai Pál Vörösmarty János levele alapján így ír ugyanerről: „[Vörösmarty Mihály] Magyar könyvei mellett ott állott néhány latin klasszikus író: Horatius, Cicero, Virgilius s egy pár magyar történelmi latin munka” (Gyulai 1985, 6). Tóth Dezső Gyulai Páltól veszi át az adatokat: „latinus műveltségre valló [id. Vörösmarty Mihály] könyvtárában ott volt Horatius, Vergilius, Cicero” (Tóth 1974, 6). A latinul éppen tanulni kezdő 11 éves Vörösmarty, bekerülve a gimnáziumba, föltehetően kevésbé gyakran forgatta a latin nyelvű szövegkiadásokat. A következő ismert adat szerint két évvel később, az iskolát átvevő cisztercita rend ötezer kötetes könyvtárat vásárolt a rendház és így az iskola számára, tehát föltehetően mind a korszerűsített, mind a hagyományos latin tankönyvek elérhetőek voltak a gimnázium tanárai vagy akár a diákjai számára is:

Dréta Antal, hogy a tanítás munkája igazán mélységes alapon nyugodjék, gondoskodott hasznos könyvekről. Még 1813-ban megvette a székesfehérvári ház számára Paintner Mihály prépostnak és főigazgatónak mintegy 5000 könyvből álló jeles bibliotékáját. A könyvtárt teljes szakértelemmel, a klasszikusok szerint kiválogatva Villax Ferdinánd, az első ciszt. igazgató rendezte, amit apáti kinevező okmánya is kiemel (Lakatos 1914, 117–118).

Hasonló volt a helyzet a pesti gimnáziummal is, amelybe a poeticaévben íratta át Vörösmartyt édesapja: a pesti piarista gimnázium tanárai – és föltehetően tanári felügyelettel tanulói is – hozzáférhettek a rend könyvtárához, amelynek fennmaradt könyvjegyzéke szerint könyvtári állományban több Ovidius-mű is szerepelt az 1781-es könyvtárkatalógus (Librorum Bibliothecae Pestiensis Scholarum Piarum, 1781) szerint: a *Metamorphoses*, a *Fasti*, a *Tristia*, és az *Epistulae ex Ponto* is. Az 1811-es könyvtárkatalógus (Catalogus Librorum Bibliothecae Pesthiensis Scholarum Piarum Conscriptus, 1811) szerint pedig már a *Heroides* is a könyvtár részét képezte. Az a tény, hogy

ebből a tanévből származik a Penelopé-levél fordítása, amely nem szerepelt a tankönyvekben, illetve hogy a Narcissus-történet Vörösmarty által lefordított részletét nem tartalmazza teljes egészében a Grigely-féle tankönyv (Grigely 1809, 348), azt támasztja alá, hogy a költő ekkoriban hozzáfért egyéb Ovidius-kiadásokhoz is. Természetesen az iskolai könyvtárak mellett a korabeli diákoknak is volt lehetőségük anyagi helyzetüknek és érdeklődésüknek megfelelően saját példányt birtokolni bizonyos könyvekből. Vörösmarty saját könyvtárának vizsgálatából kiderül, hogy bár a költő kevés könyvében találunk tőle származó bejegyzéseket, egy könyve 1816-ból, éppen poétaévéből származik: Cicero *Lelius* című műve Virág Benedek fordításában (Csapodi 1956, 67). A kötetben Vörösmarty possessorbejegyzése a következő: „Michaelis Vörösmarty secundum in annum Humanitatis Scholae auditatis 1816” (azaz Vörösmarty Mihály, a humanitas másodéves tanulója) (Csapodi 1956, 67). Bár nem kizárt, hogy Vörösmarty ekkoriban további könyvekből is rendelkezett saját példánnyal, sajátkezű possessorbejegyzést már csak 1825-ös datálással találhatunk nála, a kötetek azonban ekkor is a klasszikus művek közül kerülnek ki: egy *Elegiae* című Ovidius-kiadás, Horatius-levelek szintén Virág fordításában, illetve Cicero episztolakötete latin nyelven (Csapodi 1956, 67). Egyetérték Csapodi Csaba megállapításával, aki szerint „Vörösmarty elsősorban nem saját könyvtárából merítette nagy olvasottságát” (Csapodi 1956, 66).

Az előzőekből is látható, hogy nehéz feladat egy-egy adott olvasmányélmény körülményeit rekonstruálni: a hozzáférés Ovidius *Metamorphoses* című kötetéhez valószínűleg nem jelentett különösebb kihívást egy korabeli diák számára. Más kérdés az, hogy mennyire voltak használatosak a diákok körében az antik szerzők műveinek kiadásai. Mészáros István az 1777-es Ratio Educationis által meghatározott szöveggyűjteményekkel kapcsolatban jegyzi meg: „Korábban egy-egy klasszikus szerző – iskolai célra kiszemelt – műveit külön-külön kötetekben adták ki” (Mészáros 1980, 353). Itt Mészáros kifejezetten az iskolai célú szövegkiadásokra gondol, amik nem tévesztendőek össze a szerzők különböző műveinek különféle kiadásával. Ovidius *Metamorphoses*ának iskolai használatra szánt kiadá-

sa a jezsuita tankönyvszerző, Josephus Juvenius nevéhez fűződik: a kiadás iskolai jellege abban nyilvánul meg, hogy függelékkel tartalmaz a szövegekben előkerülő mitológiai személyekről, illetve szövege – Juvenius szavait idézve – „expurgati et explanati”, tehát megtisztított és megmagyarázott (Juvenius 1810, 1). A kötetben szereplő Daphné-történet szövegéből – föltehetően erotikus felhangja miatt – hiányzik az 508-tól az 510-ik sorig tartó „tövises” részlet, a kiadásban az 504. sor után rögtön az 513. kezdődik (Juvenius 1810, 47). Később Vörösmarty – ha közvetve is –, de találkozott a Juvenius-féle kiadással. 1825. május 9-én kelt levelében ezt írja Stettner Györgynek: „Verseghy fordítását a *Metamorphosisokból* most nyomtatják, mintegy 30–40 darabot. Olvastam belőle egynek kezdetét, igen hatalmas” (VMÖM 1965/b, 74). Verseghy Ferenc fordítása a Juvenius-féle kiadás alapján készült, amit a kiadás előszavában így indokol meg: „Ami [Ovidius] szép verseinek tárgyait illeti, ezek valóban némelly könyveiben sokkal pajkosabbak, hogysem olvasását a jó erkölcsű emberéhez illő tisztaságnak veszedelme nélkül helybenhagyni lehetne. [...] Ez az oka, miért hogy Formaváltozásaira nézve is Tisztelendő Juvenius Józsefnek kitisztogatott példázattját választottam a jelenvaló Magyar fordításra, mely nállunk az Oskolák számára már régen közre bocsátott” (Verseghy 1825, 2–3).

A kritikai kiadás az 1817/18-as tanévre datálja Ovidius *Heroide-séből* a XVII. episztola (Leander Heróhoz) fordítását (VMÖM 1960, 110–111, 524), ami jól példázza Vörösmarty rokonszenvét a *Metamorphoses* történetei iránt, mivel ebben a tanévben már az egyetemi filozófiai képzésen tanult, ahol nem képezte a tanterv részét a latin poétika (Mészáros 1988, 58–60; Czapáry 1900, 64–65). A költő utolsó ismert *Metamorphoses*-magyarítása az 1818/19-es tanévből származó Bús Pyram, a mikoron incipitű szöveg, amely Pyramus és Thisbe történetének fordítása (VMÖM 1960, 65, 477). Az 1817–1820 közötti három év alatt Vörösmarty Pesten élt, a Perczel család pesti rezidenciáján, és házitanítói munkája mellett végezte el a jogi tanulmányokat megelőző egyetemi filozófiai képzést (vö. Gyulai 1985, 37; Tóth 1974, 12). Ebben az időszakban Vörösmarty hozzáférhetett az egyetem könyvtárához, vásárolhatott könyvkereskedésekben, ezenkívül cso-

porttársaitól is kérhetett kölcsön könyveket. Az ebből az időszakból származó olvasmányélményeire vonatkozólag csoporttársának, Sallay Imrének – Tóth Dezső szerint: „különben csak óvatosan használható” (Tóth 1974, 12) – visszaemlékezései nyújtanak némi információt:

Ezen években olvasmányai voltak: Révai, Rájnis (Rájnis „*Kalauz*”-át tőle ajándékban is kaptam), Kazinczy, Kisfaludy Sándor művei, Kis János versei, – ezek kedveltei valának – Baróti, Berzsenyi, Virág, Zrínyi költeményei, Gyöngyösi István műve, s az ifjú scitha Anarchasis utazásai s többek. Tudom, minekutána e műveket általa szinte azon időben olvasásra nyertem, jöllehet ő is kölcsönképpen jutott a könyvekhez, de részben Perczel becses könyvtárában is talált kedves olvasmányokra. Énekgyűjteményem között találom néhány költőknek dalait, úgymint Ányos, Csokonai, Dayka, Dr. Földi, Horvát, Szabó László, Széphalmi (e név alatt alkalmasint Kazinczy érthető), Verseghy, melyeket 1818–1820-ban írtam le azon könyvekből, melyeket Vörösmarty olvasásul kapott (Lukácsy–Balassa 1955, 26).

A Pesten töltött évek alatt Vörösmarty által elvégzett filozófiai képzésen nem volt használatos olyan kompendium, amely előre kiválogatott szövegeket kínált volna olvasásra, így az ekkor készített fordításait feltétlenül külön szövegkiadások olvasása alapján kellett készítenie. A pesti Perczel-ház könyveiről Sallay Imre visszaemlékezésén kívül nincsenek információink (Lukácsy–Balassa 1955, 28), a Perczel család könyvtárát pedig Vörösmarty leírása és a szakirodalom is a bonyhádi kúriához köti (VMÖM 1965/a, 54; Gyulai 1985, 39; Tóth 1974, 16 stb.).² Amint az a Tolna megyei családi iratok repertóriuma című levéltári segédletben szerepel, Perczel Sándor gazdasági feljegyzéseiben „kiadásai között a *Tudományos Gyűjtemények* és újságok, könyvek vásárlásának számláit találjuk.” (Dobos 2001, 198) Dobos Gyula további részleteket is ismertet Perczel Sándor könyvtáráról:

2 A család könyveinek tetemesebb része valószínűleg a bonyhádi birtokon lehetett, míg néhány kötet – akár a Perczel Sándor saját használatában lévő könyvek vagy az általa frissen beszerzett darabok – a pesti házban voltak.

A kultúra szerepét [Perczel Sándor] életében jól mutatja, 1858-ban készített végrendeletének néhány sora. Miközben az ingó és ingatlan vagyont az örökösök között fel kívánta osztani, fontosnak tartotta kiemelni, hogy a család nagy értékű könyvtára, amelynek gyarapítására pesti útjain mindig nagy figyelmet fordított: „maradjon a gyermekek közhasználatára, Imre, Béla és Pál fiam felvigyázására” Mint egy későbbi böcsüből tudjuk, a könyvtár 600 kötetet számlált (Dobos 2001, 199).

A Bonyhád melletti Börzsönypuszta területén fekvő birtokra azonban Vörösmarty csak 1820 novemberében érkezett meg, a filozófiai képzést lezáró vizsgák után az urasággal és fiaival együtt, így tehát a család könyveinek legnagyobb részéhez csak ekkortól lett hozzáférése (Gyulai 1985, 37; Tóth 1974, 15). A Börzsönypusztába való leköltözés időpontjának miéért egyik szerző sem boncolgatja, érdekes azonban Sallay Imre visszaemlékezése erre az eseményre:

1820-ik évi augusztus végével Vörösmarty Pesten a bölcsészet három évi folyamát bevégezte. Perczel család tolnamegyei birtokába végképen leköltözködött. Az uraság Vörösmartyt szerezte, s fölkerlte őtet fiaira nézve tanítói szerepének további folytatására, és hogy ő a jogi tudományokat illetőleg a nyilvános iskolákban hallgatásról a magánytanulásra határozná el magát. Vörösmarty az ajánlatot elfogadta (Lukácsy–Balassa 1955, 29).

A filozófiai képzés végén kapott bizonyítvány 1820 október 30-ai dátummal lett kiállítva (Czapáry 1900, 64–65), Vörösmarty pedig autobiográfiájában azt írja, hogy novemberben ment le Börzsönypusztára Perczelékkal (Csiffáry 2001, 91). Véleményem szerint a szakirodalom kevésbé hangsúlyozza a Sallay által leírtakat, miszerint Vörösmartyt Perczel Sándor külön kérte, hogy utazzon vele volna megyei birtokára és magántanulóként végezze el az egyetemet, amit Vörösmarty elfogadott, tehát lehetséges, hogy Perczel Sándor azért novemberben utazott birtokára, mert megvárta Vörösmarty vizsgáinak a végét.

Annak ellenére, hogy a Perczel-könyvtár használatának hatására is főként díszes adomákból következtethetünk („S a milyen gazdagságot neki [Vörösmartynak] a tájék nyújt, ép olyan gyönyörök kutforrásává válik előtte a szép könyvtár. Órákat tölt a zöld zsalugáteres, hűvös, terjedelmes helyiségben, melynek vadszöllős ablakai derengő félhomályba burkolják a szobát körülfutó óriási könyvpolcokat...” stb. Rexa 1912, 7) – megállapítható, hogy a börsönypusztai évek jelentős szerepet játszottak Vörösmarty olvasottságának elmélyülésében. Bonyhád akkori plébánosa és korábbi káplánja, Egyed Antal és Teslér László Vörösmarty saját szavai szerint is kölcsönöztek neki könyveket (Csiffáry 2001, 90), ami azonban ennél is fontosabb, hogy ezáltal az ifjú költő irodalmi érdeklődését is formálták (Gyulai 1985, 39–48; Tóth 1974, 23–36). Teslér a drámairodalom klasszikusaival, Shakespeare-rel, Goethével és Schillerrel, Homérosszal és Tassóval, míg Egyed az ossziáni dalokkal ismertették meg Vörösmartyt (Gyulai 1985, 41–42). (Gyulai kissé pontatlanul Tasso olvasását is Egyed hatásának tulajdonítja, Mosonyi József azonban tisztázza a kérdést, mivel Egyed Antal csak későbbi szolgálati helyén, Pakson tanult meg olaszul, Teslér azonban 1820-ban már tudott; Mosonyi 1943, 32–35.) Egyed Antal aktívan 1821-ben kezdett el irodalommal foglalkozni (VMÖM 1965/a, 334), és 1822-ben át is helyezték Paksra (Csányi 1975, 108). Ekkorra azonban már visszavonhatatlan hatással volt a költő irodalmi érdeklődésére, illetve a *Zalán futása* megírására, amit alátámaszt az Egyed hatására elolvasott Ossziáni dalok erőteljes hatása az eposz szövegére is (Kemény 1970, 374; Szerb 1930, 33–61). Egyed ezidőtájt már foglalkozott Ovidius *Epistulae ex Pontó*jának fordításával, amelynek negyedik könyve 1823-ban jelent meg (Ovidius 1823). Ezt írja ezzel kapcsolatban Egyednek Vörösmarty 1822 áprilisában: „Ovidius leveleivel kár volna sokáig várakozni. Adjon ki belőlük legalább egy könyvet: hadd ösmerje meg hazánk egyszerre több oldalról fáradozó fiát, s hasznos ajándékát” (VMÖM 1965/b, 25). Egyed a későbbiekben Ovidius több munkáját is lefordította, a *Metamorphoses*-fordítása azonban csak 1851-ben készült el. Vörösmarty hagyatékában megtalálható az Egyed-féle *Átváltozások*-kötet, felvágatlan lapokkal (Csapodi 1956, 66).

Vörösmarty Mihály *Zalán futásának* konkordanciáit tekintve Egyed Antal és Teslér László hatása szembeötlő: például az eposz ossziáni narrátora vagy a homéroszi és vergiliusi eposzok kellékei, illetve az ezekből származó szövegátvételek – amely művek közül többet csak Bonyhádon, fordításban olvasott először végig –, és az a tény, hogy Vörösmarty akkor kezdett bele az eposzba, amikor Egyed tájékoztatta terve meghíúsulásáról: „Kérdéd vallon azon szép szándék, mellyel atyáink harczait írni fogám, ment-e sikerrel elő? Fájdalom! a körülmény azt csirjában eloltá; helyhezetem hozzá könyveket itt nem adott” (VMÖM 1965/b, 28), felveti a lehetőséget, hogy a Daphné-történetet a nagyrészt ovidiusi műveket fordító Egyed hatására olvasta Vörösmarty, és az emiatt jelenik meg a műben szövegátvételeként. Egyed Antal könyvtára Csányi László kutatásai alapján mintegy 3000 kötetet számlált (Csányi 1975, 111): ezen körülményekre való tekintettel – véleményem szerint – bizonyos, hogy rendelkezett saját *Metamorphoses*-kötettel, amelyet kölcsön adhatott az ifjú, érdeklődő Vörösmartynak. Kiegészítendő a *Metamorphoses*-kötet elérhetőségének kérdéskörét – a kritikai kiadás szerint ekkoriban (Teslér áthelyezése után, 1820-ban) még Teslér László könyvei is a plébánián voltak, foltehetően ezért tudott annyi kötetet kölcsön adni Vörösmartynak (VMÖM 1965/b, 398, 404). Érdekes adalék a költő bonyhádi olvasmányainak rekonstruálásához Rexa Dezsőné esszéje, amelyben megírja, hogy a családja története szerint keresztanyja – Perczel Berta – kapszokönyvében szereplő 1840-es Guttenberg albumba című Vörösmarty-vers háttérében egy jóval korábbi ismeretség áll: Rexa szerint Berta és Vörösmarty már a költő húszas éveiben ismerhették egymást ebből a társaságból (Rexa 1912, 8–10). Berta olvasottsága (Victor Hugo, Jean Paul, Rouesseau, Lamartine, Shakespeare, Jung, Walter Scott, Byron és Heine műveiből származó idézeteket találni a kapszokönyvében [Rexa 1912, 8–10]) – amennyiben valóban sok időt töltöttek egymással Bonyhádon – szintén hatással lehetett Vörösmarty irodalmi érdeklődésére. Mivel a kérdéses mű a korabeli könyvtárak alapműve volt, a mikrotörténeti adalékok csak hozzávetőleges segítséget nyújtanak a kutatás során: ezért célszerű filológiai vizsgálat alapján összevetni Vörösmarty körülményeit ebből az időszakból származó műveivel is.

Az 1820 novemberétől 1822 novemberéig tartó időszak szövegei között található egy komikus eposz tervezete, amelynek incipitje „Csendes volt az üdő...” (VMÖM 1960, 162–165). A 116 soros, egy bükkfapoéta Pindusra vezető útját elregélni hivatott komikus eposz töredékesen maradt alkotás, amelyben megtalálható a következő háromsoros idézet: „Egy csalitas, tüskés tájt kezdte tapodni. Ki kétli? / lábát tüske szurá, kóró veregette pofáját, / s gyakran földre bukott tövisbebe kötődve” stb. (VMÖM 1960, 163). A mű kritikai kiadás által rekonstruált története szerint a Pindusra igyekvő poétát egy számár (akit Apollónak vél) fejberúgja, ami által a poéta ihletet nyer. Ezután sertések (akik Vörösmarty jegyzetei alapján a történetírók) rőfögése alapján Ádámtól kezdődő történetfolyamba kezd. A költő ezután találkozik a tücsökkel (pásztori játékiró), és a ciripelés hatására Panna iránt érzett szerelméről kezd dalolni („El monda, mint érte szivét nyila kisdéd Amornak / A mikoron Pannája pofon veregette otromba / esdekléseiért” stb. VMÖM 1960, 165), majd végül eljut egy juhakolhoz (juhok = „szerelemírók”), ahol megint találkozik egy számmárral, akit Apollónak gondol (VMÖM 1960, 569–573). A szövegben a bibliai Ádám nevén kívül két antik isten neve – Apollo és Amor – kerül elő: a *Metamorphoses* néhány története közül, amelyben együtt szerepel a két isten, az egyik a Daphné-történet.³ A szöveg 19-ik sorának kezdete („O nyomorult...” VMÖM 1960, 163), illetve a 20. sor kezdete („Jaj!”) emlékeztetnek a *Metamorphoses* I. énekének 508-ik sorának kezdetére („Me miserum!” – ’én nyomorult’ / Devescseri fordításában: „Jaj nekem!” Ovidius 1964, 25.), amely a keresett, tövises idézet kezdete egyszersmind. Jellemzőek továbbá a szövegre a *Metamorphoses*ban is gyakran alkalmazott függőbeszéd-típusú közbeékelések is. Az eposztöredék datálása az alapján lehetséges, hogy a papír, amire Vörösmarty írta, tartalmazza a Perczel fiúk, a harmadikos Sándor és első Miklós iskolai gyakorlatait, akik az 1819/20-as tanévet még Pesten a gimnáziumban töltötték, 1820 novemberében, a következő tanévben azonban már Börzsönybe utaztak (VMÖM 1960,

3 A Daphné-történetkiindulópontja az, hogy Apollo Daphné-története előtt, Python történetében becsmerli Amort kis termete miatt, amelynek dacára mégis nyíl a fegyvere, hasonlóan a délceg Apollóhoz. Amor, hogy bizonyítsa erejét, Apollót szerelemgerjesztő, míg Daphnét szerelemtaszító nyíllal lövi meg.

561.). A datálást segíti még Vörösmarty *Salamon* című drámájának is a lapon lévő első tervezete, amit önéletrajza szerint még Pesten kezdett el (Csiffáry 1999, 90.). A lapon lévő szövegek tehát a kritikai kiadás szerint 1820 legvégéről valók, Börzsönyből (VMÖM 1960, 561). Valószínűtlen azonban, hogy a birtokra való érkezést követő két hónapban a költő már könyveket kapott volna kölcsön Egyedtól vagy Teslértől, így a Daphné-történet olvasása valószínűleg még pesti tartózkodásának vagy a Perczel-könyvtár tanulmányozásának idejére datálható. Ez azonban csak az egyik első olvasása lehetett a Daphné-történetnek: a szövegkontextusból ugyanis egyértelműen kiderül, hogy egészen másképpen értelmezte ugyanazon tövises idézetet Vörösmarty 1820-ban, amikor egy komikus eposz jelenetéhez használta föl, és 1823-ban, amikor az ifjú és gyönyörű Hajna sétáját festette le vele (VMÖM 1963, 61).

Bármilyen előzményei és körülményei is voltak annak, amikor a fiatal Vörösmarty Mihály először olvasta végig a Daphné-történetet, az mindenesetre bizonyos, hogy az ovidiusi szöveg is hozzájárult a *Zalán futása* egyik leggyönyörűbb ekphrasisának megírásához. Feltehetőbb valószínű, hogy a tövises szövegátvétel Vörösmarty számára is különösen kedves volt. Így ír Zádor Györgynek 1825-ben írt levelében: „Csakhogy az a tövisvölgy, mért nem túskevölgy? gyanús előttem. Szegény Hajna, ha lemegy, az átkos tüskék megszúrják lábait. De hervadjatok el ti átkos tüskék, s rút kórók, s ti hajoljatok stb. tudod a többbit. Virágot terem a túskevölgy is a te kis Hajnádnak, nekem tüskét a virágok völgye is.” (VMÖM 1965/b, 85) A Daphné-történet további, Vörösmarty korai költészetére gyakorolt hatásának kutatása hozzájárulhat ahhoz, hogy specifikusabb képet alkothassunk a Vörösmarty által megfestett nőalakok, illetve az epikai művekben való szerelemábrázolás részleteiről, előzményeiről, szövegben való működéséről: mennyiben használta föl a költő a daphnéi vagy a bukolikus nőábrázolás kelléktárát, mennyiben tekinthető a költő korai epikus korszaka előzményének az antik vagy akár a német romantikus stílus, és milyen közvetítéssel találkozhatott ezekkel Vörösmarty (pl. a Kisfaludyak művein keresztül). A Vörösmartynál korai költői korszakában kialakuló szerelemértelmezés és az ábrázolt

nőalakok karakterjegyeinek vizsgálata az Etelka-élmény szövegekben való megjelenését kiegészítve segíthetnek rekonstruálni a költő érzelmvilágát, illetve megérteni a költő szerelemről alkotott fogalmait. Összességében a Daphné-történet hatásának további vizsgálata hozzásegíthet minket a Vörösmarty stílusára jellemző rétegeltség alaposabb megértéséhez.

Irodalomjegyzék

- Brisits Frigyes. 1931. Adalékok Vörösmarty Mihály életéhez és munkásságához. *Irodalomtörténeti Közlemények* 40 (1): 55–61.
- Dr. Czapáry László 1900. *Vörösmarty emlékkönyve*. Székesfehérvár: Számmer Imre könyvnyomó intézete.
- Csányi László. 1975. *Vörösmarty szerelmei*. Szekszárd: Szekszárdi Nyomda.
- Csapodi Csaba. 1956. *Vörösmarty Mihály könyvtára*. Magyar Könyvszemle 72 (5): 65–68.
- Csiffáry Gabriella. 1999. *Születtem...: Magyar írók önéletrajzai*. Budapest: Palatinus Kiadó.
- Dobos Gyula. 2001. *Tolna Megyei Levéltár családi iratainak repertóriumai III.*, szerk. Dobos Gyula. Segédletek 3 (Szekszárd: Böcz Sándor Nyomdája)
- Grigely József. 1809. *Institutiones poeticae in usum gymnasiorum Regni Hungariae et adnexarum provinciarum*. Budae: Typis Regiae Universitatis Hungaricae.
- Gyulai Pál. 1985. *Vörösmarty életrajza*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Hannulik János Krizosztom. 1810. *Selecta Latini sermonis exemplaria e scriptoribus probatissimis excerpta in usum secundae humanitatis scholae*. Budae: Typis Regiae Universitatis Hungaricae.
- Kemény Zsigmond. 1970. Vörösmarty emlékezete. In *Sorsok és vonzások*, szerk. Tóth Gyula. 343–380. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Lakatos Dénes dr. 1914. A Székesfehérvári cisztercita rendi katolikus főgimnázium száz éves története. In *A Ciszterci rend székesfehérvári kath. Főgimnáziumának értesítője az 1913–14. iskolai évről*,

- szerk. Dombi Márk dr. 3–207. Székesfehérvár: Debreczeni István Könyvnyomdája.
- Lengyel Réka. 2017. Ovidius est magister vitae (et litterarum): Ovidius tanítása nyelvről, irodalomról, életről a 18–19. századi Magyarországon. In *Római költők a 18–19. századi magyarországi irodalomban: Vergilius, Horatius, Ovidius*, szerk. Balogh Piroska és Lengyel Réka. 13–34. Budapest: Prime Rate Kft.
- Lukácsy Sándor–Balassa László. 1955. *Vörösmarty Mihály: 1800–1855*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Mészáros István. 1980. Az 1777-i és 1806-i Ratio Educationis tankönyvei. *Magyar Könyvszemle* 96 (4): 350–369.
- Mészáros István. 1988. *Középszintű iskoláink kronológiája és topográfiája 996–1948*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mosonyi József. 1943. *Az ifjú Vörösmarty*. Budapest: Mérnökök Nyomdája.
- Ovidius Naso, Publius. 1810. *Metamorphoseon Libri XV*, kiad. Josephus Juvencius (Buda: Regiae Universitatis Hungaricae), 1., 44–51.
- Ovidius Naso, Publius. 1823. *Búsverseinek negyedik könyve*. Ford. Egyed Antal. Pest: Petrózai Trattner János Tamás betűivel.
- Ovidius Naso, Publius. 1964. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon Kiadó
- Ovidius Naso, Publius. 2001. *Metamorphoses*. Ed. S. Anderson, William, BSGRT, Monachii et Lipsiae, K. G. Saur.
- Ratio Educationis*. 1981. Ford. Mészáros István. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Rexa Dezsőné. 1912. *Családunk kapcsolókönyve Vörösmarty és Zichy Mihály ifjúkori emlékeivel*. Székesfehérvár: Debreczeni István Könyvnyomdája.
- Szerb Antal. 1930. *Vörösmarty-tanulmányok*. Pécs: Dunántúl Rt. Egyetemi Nyomdája.
- Tóth Dezső. 1974. *Vörösmarty Mihály*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vámos Violetta. 2016. Apollo és a Délszaki tündér: ovidiusi elemek a Zalán futásában. *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (1): 55–66.
- Verseghy Ferenc. 1825. *Publius Ovidius Naso Formaváltozásai magyar*

hexametrumokban, szerk. Sággy Sándor, bev. Sággy Ferenc, Ver-seggy Ferencz maradványai és élete. Buda: Universitas Regiae Hungariae.

Vörösmarty Mihály. 1965a. *Drámák I.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Fehér Géza. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Vörösmarty Mihály. 1960. *Kisebb Költeményei I.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Vörösmarty Mihály. 1965b. *Levelezése I.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Brisits Frigyes. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Vörösmarty Mihály. 1963. *Nagyobb epikai művei I.*, szerk. Horváth Károly–Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly, Martinkó András. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Vörösmarty Mihály egyik olvasmányélménye A Daphné-történet

Vörösmarty Mihály egyetlen ismert önéletrajzi jellegű írásában, az *Autobiográfiai töredékek*ben már elkészült művein kívül fontosnak tartja megemlíteni azon olvasmányélményeit, amelyek a versírásra ösztönözték: Baróti Szabó, Rájnis, Révai magyar nyelvű, de klasszikus verselésű munkáit. A 24 éves Vörösmarty megnyilatkozása rávilágít arra, hogy milyen törekvések ösztönözték a versírásra: originális művekkel bővíteni a magyar irodalom darabjait, amelynek fontos előzményeként tekintett a klasszikus szövegek magyar fordításaira. A klasszicista műveken nevelődött költő – bár művészete a romantika stílusában tudott igazán kiteljesedni –, költészetet legkorábban és legalaposabban a latin auktorok művein keresztül tanult. Az ovidiusi Daphné-történet mint olvasmányélmény hatása Vörösmarty több ifjúkori művében is megfigyelhető. Előadásomban arra keresem a választ, hogy mikor és milyen körülmények között olvashatta a költő a latin irodalom e kiemelkedő darabját.

Kulcsszavak: Vörösmarty Mihály, *Autobiográfiai töredékek*, latin irodalom

Searching for a reading experience of Mihály Vörösmarty The story of Daphne

Vörösmarty wrote about his reading experiences in his autobiography: about the works of József Rájnis, Dávid Baróti Szabó and József Révai. These writers had many translations from Latin poets (Virgil, Horace, etc.), and they made the translations in classical rhythm, but in Hungarian (language). Vörösmarty did not write about his schoolyear exercises, because it was clear for him: he knew the Latin auctors' works.

I suppose, he read these works again after his schoolyears, he learned from Latin auctors not only the Latin language, but also the literature's rules. I am searching for the impressions of Ovidian *Metamorphoses*: when he could he possibly read it?

Keywords: Mihály Vörösmarty, *Autobiographyc fragments*, Latin literature

E tanulmánykötet a 2018. december 8-án, immár negyedik alkalommal megrendezett Nyom-követés névre keresztelt konferencia előadásainak írásos változatait adja közre. A rendezvényt eredetileg a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete hívta életre, s a második évtől kezdve a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztályával közösen kíséreljük meg felmérni egy tematikailag kötetlen tudományos tanácskozás keretében, hogy a doktoranduszhallgatók éppen hol tartanak az irodalomtudományos pályájukon. A 2018-as zentai tanácskozásra is számos anyaországi és határon túli egyetemről érkeztek kutatók, hogy a kutatásaik eltérő korszakbeli, tematikai és módszertani volta ellenére gyümölcsöző eszmecserét folytassanak. Bízunk abban, hogy az olvasókat is hasonló eszmecserére ösztönzik majd e tanulmánygyűjtemény írásai. A kötet többnyire a huszadik századi modern magyar irodalom kutatási körébe tartozó szakszövegeket tartalmaz, de egy klasszikus magyar irodalmi témájú és egy újkori angol drámával foglalkozó szöveg is színesíti a palettát.

