



Nyom-követés 5.

NYOM-KÖVETÉS 5.

TANULMÁNYKÖTET

Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály
Tanulmánykötet V.

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-19-0001 kódszámú pályázati támogatásból valósult meg.

NYOM-KÖVETÉS 5.

TANULMÁNYKÖTET

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

Szerkesztette:
Novák Anikó és Semság Tibor

Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály
Budapest, 2020

©Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2020
©Bársony Dávid, Czinkóczi Krisztina, Szerkesztők, Szerzők

Szerkesztő:
Novák Anikó és Semság Tibor

Szerzők:
Branczeiz Anna, Broscutanu-Kiss Mátyás,
Erdődi Alexandra Anita, Füzi Péter, Jancsovcics Klaudia Réka,
Rideg Béla, Seres Lili Hanna, Vámos Violetta

Szakmai lektorok:
Csonki Árpád, Hódosy Annamária, Kroó Katalin, Maksa Gyula,
Németh Lenke, Pataky Adrienn, Szilágyi Márton, Toldi Éva

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
Borító és grafikai elemek: Czinkóczi Krisztina és Bársony Dávid
Tördelőszerkesztő: Novák Anikó
Nyomdai előkészítés: Palimpszeszt Kulturális Alapítvány
Nyomdai munka: Kontraszt Plusz Kft.
Felelős vezető: Barta Ákos

TARTALOM

	Előszó	7
BRANCZEIZ ANNA	Hangadó <i>John Berryman The Nervous Songs</i> <i>című ciklusáról</i>	9
BROSCAUTANU- KISS MÁTYÁS	Szocialista realizmus és avantgárd <i>Lászlóffy Aladár és a Forrás-nemzedék</i> <i>pályakezdése</i>	27
ERDŐDI ALEXANDRA ANITA	Holdutazások a holdutazások előtt	45
FÜZI PÉTER	A figyelem szünetei <i>A Koppár köldös és előzményei</i>	63
JANCSOVICS KLAUDIA RÉKA	A filmek és videójátékok történetelbeszési technikái	81
RIDEG BÉLA	Traumatizált nők reprezentációi Sofi Oksanen <i>Tisztogatás</i> című regényében	95
SERES LILI HANNA	A „melós író”, a „vesztesek krónikása”, az „iskolázatlan tökéletesség” <i>Tar Sándor-olvasatok és -félreolvasatok</i>	117
VÁMOS VIOLETTA	Pásztor- és vadászidill-motívumok Vörösmarty Mihály epikus nőalakjaiban	137

ELŐSZÓ

2019. december 14-én a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya ismét megrendezte a már sokéves hagyománynak örvendő közös irodalomtudományos tanácskozását, a *Nyom-követés* névre keresztelt vándorkonferenciát. A könyv, melyet a kezében tart az olvasó, a magyarkanizsai találkozásnak az előadásaiból készített tanulmányok szerkesztett és szakmai lektoráláson átesett változatait adja közre. Bízunk benne, hogy ezzel a kötettel és a korábbiakkal is sikerült reprezentálni azt a szellemiséget, amely szerint lehetséges tudományos párbeszédet folytatni szigorúan meghatározott tematikai kötöttség vagy lehatárolt történeti korszakhoz való ragaszkodás nélkül is. Valamint azt, hogy intézményi kereteken és országhatárokon átvélve is meg lehet valósítani a doktorandusz-hallgatók közötti, újabb kutatói munkára sarkalló szakmai vitát.

Az írások sorát Branczeiz Anna munkája nyitja, mely egy Magyarországon kevésbé ismert huszadik századi költő, John Berryman költészetét tárgyalja világirodalmi összehasonlító elemzések segítségével. Az írás a Sylvia Plath és Anne Sexton kortársaként ismert lírikus életművének egy méltatlanul kevés figyelmet kapott szegmensére, a korai *The Nervous Songs* című ciklusra fókuszál, amelyet megpróbál kiemelni az életművet értelmezők által pozicionált alárendelt szerepből.

Broscautanu-Kiss Máttyás az erdélyi magyar irodalom történetében kulcsszerepet betöltő Forrás-nemzedék pályakezdését vizsgálja. Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos verseit értelmezve bemutatja, hogyan próbálták az ötvenes években induló fiatal költők összehangolni saját irodalmi törekvéseiket a szocialista realizmus elvárásrendszerével.

A korai utópiákat vizsgáló kutatások sorát gazdagítja Erdődi Alexandra Anita tanulmánya, amely a kezdetektől 1800-ig papírra vetett holdutazásokat s elképzelt holdbéli társadalmakat helyezi középpontba. Az irodalmi művekben megjelenő holdbéli kalandok utalásrendszerét megrajzolva árnyaltabb képet kapunk a különböző korok államformáiról, társadalmi berendezkedéséről és a tudományokról szóló elképzeléseiről is.

A Tandori-életmű belső szerveződéseit igyekszik felfejteni Füzi Péter írása, mely a *Koppar köldüs* című kötetben megjelenő nyelv előzményeit kutatja a költő folyóirat-publikációiban, ugyanis a periodikákban megbújó szövegek segíthetnek abban, hogy megismerjük a nyelvteremtés, nyelvtalálás folyamatát.

Egy teljesen más világba kalauzol bennünket Jancsovics Klaudia Réka, akinek áttekintő tanulmánya a videójátékok történetelbeszési technikáit járja körül, összevetve azokat a filmes és az irodalmi narrációval.

Rideg Béla a finn-észt származású író, Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényét elemzi, amely a generációkon keresztül átörökhető trauma jelenségének kiemelkedő irodalmi példája. A szöveg az erőszak nyelvi megjelenítését vizsgálva a *Tisztogatást* párhuzamba állítja Polcz Alaine *Asszony a fronton* című önéletrajzi művével.

Seres Lili Hanna dolgozata Tar Sándor életművét egy újszerű, szándéka szerint a korábbi recepciót meghaladó, de annak eredményeit a kutatásába beépítő szempontból kísérli meg feldolgozni. A tanulmány a szerző életművét nagyrészt az író életét és szociális körülményeit szem előtt tartó olvasatok irányultsága helyett sokkal nagyobb hangsúlyt kíván fektetni a szövegek prózapoétikai megalkotottságára.

Vörösmarty Mihály korai költészetének hatástörténetével foglalkozik Vámos Violetta írása, amely a költő epikus poétikájának nőalakjait a bukolikus és a vadászdill költészeti eszköztárának s egyben hagyományának tükrében vizsgálja. A részletes feltérképezés során a tanulmány szerzője arra a kérdésre keresi a választ, hogy az ovidiusi Daphné-történet Vörösmarty-féle alkalmazását mennyiben befolyásolja a bukolikus kelléktár, valamint arra is, hogy vajon mennyiben választható szét a két motívumkincs egymástól.

E rövid tartalmi összefoglalók is mutatják, hogy a nyomok igen szerteágazók. Izgalmas nyomkeresést, nyomolvasást kívánunk!

A szerkesztők

BRANCZEIZ Anna

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs

anna.branczeiz@gmail.com

HANGADÓ¹

John Berryman The Nervous Songs című ciklusáról

John Berryman (1914–1972) amerikai költő olyan, talán a magyar olvasó számára is ismert szerzők kortársa, mint Sylvia Plath vagy Anne Sexton. Ismertségét és népszerűségét jelzi, hogy Amerikában számtalan kritikai életrajz, tanulmány, esszé és egy, születésének centenáriumára összeállított *tribute*-kötet (Coleman 2014) is gazdagítja befogadástörténetét. Legismertebb munkája a *The Dream Songs* (*Álomdalok*) című, 385 darabból álló ciklus (Berryman 1969/2014), amely Ferencz Győző és Jánosy István fordításában részletekben magyar nyelven is olvasható a *Henry sorsa* (Berryman 1998) című válogatáskötetben. Ferencz átfogó írást is közölt lírájáról *Hol a költészet mostanában?* című könyvében (Ferencz 1999). Az amerikai recepcióban az *Álomdalok* mellett az egyik legtöbbet említett, azonban alig elemzett műve az 1940-es évekre datált *The Nervous Songs* (*Pszichédalok*)² című ciklus (Berryman 1948/1989, 49–54), amelyben különböző, szimbolikus (a fiatal nő, a kapitány, a bántalmazott lány, a professzor stb.), de nyelvileg karakteres, jól kidolgozott figurák szólnak

- 1 A tanulmány része egy John Berryman költészetének recepciótörténetére és értelmezésére összpontosító munkának. A 2019 áprilisától szeptemberéig – a dublini Trinity College-ban, Philip Coleman mentorálása mellett – folytatott részutatást a Tempus Közalapítvány Magyar Állami Eötvös Ösztöndíja támogatta. A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarankizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).
- 2 A ciklusnak tudomásom szerint nincs magyar nyelvű fordítása. A részletesen elemzett verseket főszovegben közlöm, nyersfordításait lábjegyzetben adom meg. A magyar címválasztás kérdéseire később még visszatérek.

meg. Tanulmányomban azt szemléltetem, hogyan, milyen retorikai és poétikai eszközökkel konstruálja meg Berryman a *The Nervous Songs* költeményeinek szubjektumait. A különbségek és hasonlóságok akkor láthatók, ha együtt és külön-külön is vizsgáljuk a szövegeket. Megközelítésemben a ciklusból a *Young Woman's Song* (*A fiatal nő dala*) és a *The Song of the Tortured Girl* (*A megkínzott lány dala*) című verseket elemzem részletesen.

A Berryman-életmű befogadását hosszú időn át meghatározta, sőt, gúzsba kötötte az úgy- nevezett „amerikai vallomások költészet” (*American Confessional Poetry*) sokat vitatott diskurzusa. A kifejezést ilyen vonatkozásban először M. L. Rosenthal használta Robert Lowell *Life Studies* (*Élettanulmányok*, 1959) című kötetéről írott kritikájában (Rosenthal 1959). „A vallomások költészet terminusa természetesen jutott az eszembe amikor 1959-ben recenzeáltam Robert Lowell *Life Studies* című kötetét és talán másnak is ilyen természetességgel jutott az eszébe” – írja később (Rosenthal 1967, 26). Egy ilyen laza meghatározással – mint arra Philip Coleman rámutat – nagyon nehéz megmondani, vajon mely alkotások értelmezhetők e kategórián belül (Coleman 2014, 11–12). Nem okozhat meglepetést ezek után Middlebrook felvetése, miszerint: „a *vallomás* a tartalomra nem pedig a technikára utal” (Middlebrook 1993, 633). Más szavakkal: Berryman szövegét azért olvashatjuk ilyen keretek között, mert felfedezhetők benne életrajzi utalások; sőt, egyszerűen azért, mert a költőről tudjuk, hogy voltak pszichés gondjai, kezelték pszichiátrián, és 1972-ben öngyilkosságot követett el.³

Berryman korai, 1940-es évekbeli verseit kevésbé tartják jól sikerültnek, jellemző, hogy a kései írások formai-stilisztikai előképéként tekintenek ezekre a művekre. A következőkben elemzett *The Nervous Songs* című ciklusra sem fordítanak külön figyelmet: a jóval későbbi, 1969-es *Álomdalok* című monumentális szekvencia formai előzményeként kezelik, amit egyfelől a címválasztás hasonlóságával, másfelől a strófák felépítése közötti egyezéssel indokolnak (vö.

3 E téma részletezése szétfeszítené a dolgozat kereteit. A vallomások költészet diskurzusával, illetve ennek korlátaival a versek megközelítésében bővebben foglalkozom más tanulmányaimban Petri György és John Berryman költészetével összefüggésben (Branczeiz 2018; Branczeiz 2020).

Denman, 89; Coleman 2014, 44). Ennek okát részben abban látom, hogy az *Álomdalok* értelmezhető a leginkább a „vallomásos költészet” adta szempontok szerint – pszichologizáló, önéletrajzi keretek között, Berryman pszichés zavarainak, öngyilkosságának tükrében. Az *Álomdalok* középpontjában egy Henry nevű figura áll: a versek az ő gondolatairól, érzelmeiről, életének eseményeiről adnak képet, miközben folyton váltogatják a megszólalás pozícióját. A perspektíva egyes szám első személyről egyes szám második vagy harmadik személybe vált, akár egy *Álomdalon* belül is. Berryman sokat merít saját életének történéseiből, ezért könnyű megfeleltetni egymással a költő és Henry figuráját. Ezt tekintik tehát az oeuvre mértékadó művének, a „vallomásos líra” egyik mintadarabjának: a többi kötet ehhez képest törvényszerűen csak alárendelt szerepet játszhat. Ezért is lehet, hogy a *The Nervous Songs*-ról csak elvétve találunk néhány rövid értelmezést, amelyek valójában sokkal inkább nevezhetők említéseknek, semmint részletes, szövegközpontú elemzéseknek (Arpin 1978, 28–29; Bryan 1993, 144–145; Jepson 1998, 117–119; Matterson 1988, 40–42).

Kötet- és cikluspoétika

A kilenc darabból álló *The Nervous Songs* című ciklus aprólékos, jelzőkben gazdag leírásokkal,⁴ helyzetképekkel, portrékölteményekkel jelent meg egy kötetben. A szövegeket érzékeny, a másakra, a környezetre irányuló, reflektáló figyelem szervezi. Ennek egyik szemléletes példája a *The Ball Poem* című vers,⁵ amelynek utolsó sorai metapoéti-

4 Néhány szemléletes példa (*kiemelések tőlem, B. A.*): „The statue, *tolerant* through years of weather, / Spares the *untidy Sunday* through its look, / [...] Under their evening colour [...]” (*The Statue*); „We saw him with a delicate length of string / Hide coins and bring a paper through a flame” (*The Disciple*); „Motions of *waking* trouble winter air / [...] and his face as it were forms / *Soleman, canorous*, under the howled alarms [...]” (*Fare Well*); „No man *unpopular, lonely, or beset*, / Where half a yellow moon hangs from a cloud” (*The Spinning Heart*).

5 What is the boy now, who has lost his ball. / What, what is he to do? I saw it go / Merrily bouncing, down the street, and then / Merrily over—there it is in the water! / No use to say, O there are other balls: / An ultimate shaking grief fixes the boy / As he stands rigid, trembling, staring down / All his young

kus szempontból is olvashatók: „[...] I am everywhere, / I suffer and move, my mind and my heart move / With all that move me, under the water / Or whistling, I am not a little boy.”⁶ A *Labda-vers* egy kisfiúról szól, aki elvesztette a labdáját, és ezért végtelenül szomorú. Jelentéses a költővel azonosítható beszélő és a kisfiú szétválasztása. Az én a zárlatban úgy tűnik fel, mint aki rálát mindenre, képes uralni az őt körülvevő világot, egyszerre részese az eseményeknek, de ugyanakkor kívül is helyezkedik rajtuk – „tűrő és mozgató” („I suffer and move”). Az ismétlődésnek („what, what is he to do”) és a szóhalmozásnak („rigid, trembling, staring down”) hangulatfestő szerepe van; ez az erőteljes érzelm kifejezés arra enged következtetni, hogy a lírai beszélő empátiás megfigyelőként felveszi a kisfiú perspektíváját. A *The Nervous Songs* ciklus is értelmezhető ebből a szempontból, azzal a különbséggel, hogy e versekben a megfigyelő átadja a szót a megfigyeltnek.

Berryman korai, *The Dispossessed* című kötete Yeats hatását tükrözi (Berryman 1948/1989). Amellett, hogy a szakirodalom is említi ezt a kapcsolatot,⁷ egy esszéjében maga a költő is kitér arra, hogyan alakította poétikai szemléletét Yeats a kezdetekben. „Az ír költő, William Butler Yeats egyszerű, lelkes tanítványként kezdtem bele a verscsinálásba [...]. Yeats valahogy megmentett Ezra Pound és T. S. Eliot ak-

days into the harbour where / His ball went. I would not intrude on him, / A dime, another ball, is worthless. Now / He senses first responsibility / In a world of possessions. People will take balls, / Balls will be lost always, little boy, / And no one buys a ball back. Money is external. / He is learning, well behind his desperate eyes, / The epistemology of loss, how to stand up / Knowing what every man must one day know / And most know many days, how to stand up / And gradually light returns to the street, / A whistle blows, the ball is out of sight. / Soon part of me will explore the deep and dark / Floor of the harbour... I am everywhere, / I suffer and move, my mind and my heart move / With all that move me, under the water / Or whistling, I am not a little boy.

6 „[M]indenhol ott vagyok, / Tűrő és mozgató, elmém és szívem együtt / Mozog mindazzal, mi mozgat, vizek, / Füttyök alatt, én nem vagyok kisfiú.”

7 A Yeats-hatás részletes szemléltetése meghaladná a tanulmány kereteit, és e kérdéssel részletesen foglalkozik monográfiájában J. M. Linebarger, aki a formai jegek, a versek meditatív hangvétele és a metaforahasználat között állít párhuzamokat; összehasonlítását konkrét példák kiemelésével is szemlélteti (Linebarger 1974, 30–32).

kor megsemmisítő hatásától – szerencsére, most így érzem. De nem volt képes megtanítani, hogy a magam módján hangozzak [...], vagy megmondani, miről írjak” (Berryman 1976, 323–324).⁸ A *The Nervous Songs* szövegei leginkább Yeats 1932-es, hasonló koncepcióval építkező *Words for Music Perhaps* (Yeats 1932/2008) című ciklusára emlékeztetnek. A szekvencia huszonöt rövid, dalszerű, egyes szám első személyű lírai versből áll. A vágy, csalódás, vagy az örület érzelmi állapotait kifejező tragikus szerelmi vallomásokat, monológokat különböző alakok szólaltatják meg. Dacára annak, hogy Berryman úgy vélekedik, Yeats hatása alatt nem tudta megtalálni a saját hangját, ha nem is markánsan, de különböznek egymástól mester és tanítvány művei. Ha összevetjük Yeats e költeményeit Berryman dalaival, szembetűnő, hogy az ír költő kevesebb figyelmet szentel a megszólaló figurák lélektani kidolgozásának; mindent alárendel a hangzóságnak, vagyis az olyan formai jegyeknek, mint a ritmus és a rím. Berryman és Yeats versei között azt is lényeges különbségnek tartom, hogy a rím- és ritmuskényszer miatt Yeats dalaiban a nyelv nem követi olyan radikális formatöréssel a lírai beszélő hangulatát, mint amit Berryman darabjaiban megfigyelhetünk. Jól mutatja ezt a *Her anxiety* című vers. A szabályos, jambikus lüktetésű sorok, az ugyancsak szabályos rímképlet (ABCABC), illetve az utolsó, kurziválással is kiemelt sor (*Prove that I lie.*) visszatérése a strófák végén arra késztet, hogy énekelve olvassuk a szöveget:

Earth in beauty dressed
Awaits returning spring.
All true love must die,
Alter at the best
Into some lesser thing.
Prove that I lie.

8 „I began work in verse-making as a burning, trivial disciple of the great Irish poet William Butler Yeats, and I hope I have moved off from there. [...] Yeats somehow saved me from the then-crushing influences of Ezra Pound and T. S. Eliot – luckily, as I now feel – but he could not teach me to sound like myself [...] or tell me what to write about.”

Such body lovers have,
 Such exacting breath,
 That they touch or sigh.
 Every touch they give,
 Love is nearer death.
Prove that I lie.

A *The Nervous Songs* közvetlen előképe ugyanakkor nem Yeats munkája, hanem Rilke kötetben először 1902-ben közölt *Die Stimmen* (*Hangok*) című ciklusa (Rilke 1902/2004). „A *The Nervous Songs* (akárcsak szonett-kísérleteim) Rilke *Die Stimmen* című műve iránt érzett csodálatomból nőtte ki magát [...]”.⁹ Rilke versei valóban közelebb állnak Berryman költeményeihez. A német költő hangjai mögött is különböző, szimbolikus figurák (a vak ember, az özvegy, az árva, az iszákos, a leprás stb.) állnak, ugyanakkor nem annyira karakteresek, jól megformáltak, mint Berryman alakjai. (Erre később, Berryman *Young Woman's Song* és Rilke *Das Lied des Selbstmörders* [*Az öngyilkos dala*] című verseinek összevetése kapcsán még visszatérek.) Minde mellett Berryman dalai történeti újraírásai is Rilke költeményeinek: a nemi erőszakhoz vagy a depresszióhoz ugyanis korábban nem viszonyultak olyan reflektáltan, mint a XX. századtól kezdődően.

A *The Nervous Songs* szövegeit töredezett szintaxis, elliptikus nyelvhasználat jellemzi; zeneiségüket az összecsengő szóvégek és alliterációk,¹⁰ továbbá az ismétlésre épülő, illetve mellérendelő szerkezetek¹¹ teremtik meg. Ugyanakkor – Yeats verseivel vagy a már idézett *Álomdalokkal* ellentétben – sem rímképletük, sem verselésük nem következetes. Ezért válik jelentéssé, hogy az *Egy professzor dala* (*A Profes-*

9 „The Nervous Songs grew out of (as well as sonnet experimentation) my admiration for *Die Stimmen* of Rilke, though it was an accident that by the time I came to assemble the final ms., there were nine” (Berryman idézi Mariani 1996, 210).

10 Például: „I did / I wanted T. to think »How interesting«” [*Young Woman's Song*]; „lifted lost in the flood” [*Uo.*]; „[l]icking my long lips” [*The Song of the Demented Priest*]; „swaying sun” [*The Song of the Young Hawaiian*]; „stiffly softly” [*Uo.*] stb.

11 Például: „A little work, a little vague chat.” [*Young Woman's Song*]; „[h]iss and crack, the blues & greens of the world” [*The Song of the Demented Priest*]; „Because if I am desolate I have – / Have emanations” [*The Song of the Bridegroom*]; „comes and stares” [*Song of the Man Forsaken and Obsessed*] stb.

sor's Song) közel végig tartja a jambikus lüktetést, és sorai is szabályos rímhelyzeteket (AABBCC) alkotnak. A „But I am then a poet, am I not?” reflexív sora felveti a metapoétikus olvasat lehetőségét is: kijelöli a költő helyét és szerepét, a szabályos szerkezettel nyelvi megalkotottságát jelzi. A hangsúlyos, Dante *Poklóra* utaló zárókép („Until I meet you, then, in Upper Hell / Convulsed, foaming immortal blood: farewell.”) a ciklusban feldolgozott történeteket, témákat is keretezi: a dalok *éneklői* valamilyen fájdalmas, erőszakos eseményt, veszteséget idéznek fel. A nyelv töredezettsége, a verselés következetlenségei, a sűrités technikája, a kihagyásos szerkesztésmód a traumatikus emlékezés mechanizmusát idézi, egyúttal az elbeszélhetőség problémájára is reflektál, vagyis arra, hogy – miként Menyhért Anna fogalmaz – a nyelv alkalmatlan a trauma elmondására. „[N]em elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, [...] s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell” (Menyhért 2008, 6). Kikerülhetetlen legalább jeleznem, milyen értelemben utalok a trauma kifejezésre, már csak azért is, mert – miként arra Lénárd Kata is rámutat – „szemantikailag túlterhelt” fogalomról van szó, amelynek jelentésköre nagyon tág (Lénárd 2008, 166–167). A traumát Freud a hisztériához, a gyermekkorban átélt abúzustól és a neurózishoz köti, és a pszichoanalitikus megközelítések szerint olyan lelki törésre utal, amely rendkívüli mértékben felforgatja az én belső világát, aki ezzel a helyzettel nem képes adekvátan szembenézni és megküzdeni. A retorikai-képi megformálás elemzéséhez további szempontokat ad, hogy az ilyen tapasztalatok kontrollálhatatlanul „törnek be” az emlékekbe, ezért rendezetlenek, fragmentálatlanok (Laplanche és Jean-Bertrand Pontails 1994; Mitchell 1999, 61).

A *The Nervous Songs* nem csak Yeats és Rilke verseit idézheti. Ehegyütt csak néhány további analógiát villantanék fel, ezek részletezése meghaladná e tanulmány kereteit. Sharon Bryan a lírai hangadás, hangteremtés kapcsán T. S. Eliot költeményeivel is párhuzamba állítja Berryman első kötetének poétikáját: esszéjében Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock* című művét emeli ki (Bryan 1993, 142). Magyar vonatkozásban Rakovszky Zsuzsa – rilkei hatást tükröző – *Hangok* című szekvenciája (Rakovszky 2006) juthat eszünkbe.

Berryman ciklusának címében a *nervous* az idegekre, az idegességre és a szorongásra utal, a versekben jól érezhető az erőteljes lélektani ihletettség, ezért fordítanám *Pszichédalok*ként a címet. A magyar olvasókat ez Weöres *Psychéjére* is emlékeztetheti – ez legalább az alakformálás, karakterteremtés szempontjából tűnik gyümölcsöző asszociációnak. Mindemellett a *The Nervous Songs* értelmezéséhez a címből következően hozzátartozik a megszólaltatás kérdése is: ha a dalokat hangosan olvassuk, „énekeljük”, az lehet a benyomásunk, hogy Berryman a csend, a hallgató fél szólamára is figyelmet fordított. A fiatal nő például inkább magában gondolkodik; a demenciás papot nehéz lenne másképp elképzelnünk, mint aki hangosan monologizál; a bántalmazott lány vallomása mintha terápiás szituációban hangozna el; a professzor egyértelműen egy passzív, unott osztálynak ad elő stb. – az ilyen módon megteremtett beszédhelyzetek árnyalják a beszélők pszichológiai jellemrajzát, illetve az egyes költemények befogadását is. Berryman nemcsak szövegei tárgyaként kezeli a különböző élettörténeteket, meg is alkotja a figurákat: arcot és hangot ad nekik – olyan értelemben, ahogyan Paul de Man körülírja a prosopopeia retorikai alakzatát. De Man mutat rá, hogy a prosopopeiában megbúvik a „látens veszély”, miszerint „[...] a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermelve saját halálukba” (Man 1997, 105). A *The Nervous Songs* ciklus verseiben a prosopopeia „szimmetrikus struktúrájában” Berryman eltűnik a megszólaltatott alakok mögül.

Ahogy már említettem, az egyes darabok közötti eltérések és hasonlóságok akkor mutatkoznak meg igazán, ha együtt és külön-külön is vizsgáljuk azokat. A következőkben ennek szemléltetésére két női hangot emelek ki: a *Young Woman's Song* és a *The Song of the Tortured Girl* című költeményeket elemzem részletesen. A két szöveg azért is állítható párhuzamba, mert úgy tűnik, mindkettő valamilyen szexuális élményt körvonalaz, csak más-más módon prezentálja azt, és ez nem csak a narratíva szintjén ragadható meg. A *fiatal nő dalában* az én-bizonytalanság, az én-vesztés, az én-keresés mozzanata hangsúlyos, a *megkínzott lány dalában* annak kérdése kerül a középpontba,

vajon el lehet-e, el szabad-e beszélni egyáltalán a bántalmazást. *A fiatal nő dala* pedig, ahogy korábban utaltam rá, összevethető Rilke *Az öngyilkos dala* című versével is.

Öngyilkosok dalai

Young Woman's Song

The round and smooth, my body in my bath,
If someone else would like it too. – I did,
I wanted T. to think ‘How interesting’
Although I hate his voice and face, hate both.
I hate this something like a bobbing cork
Not going. I want something to hang to. –

A fierce wind roaring high up in the bare
Branches of trees, – I suppose it was lust
But it was holy and awful. All day I thought
I am a bobbing cork, irresponsible child
Loose on the waters. – What have you done at last?
A little work, a little vague chat.

I want that £3.10 hat terribly. –
What I am looking for (I am) may be
Happening in the gaps of what I know.
The full moon does go with you as you go.
Where am I going? I am not afraid . .
Only I would be lifted lost in the flood.¹²

12 *A fiatal nő dala* (nyersfordítás) Kerek és sima, testem a fürdőben, / mintha más is szeretné. – Én igen, / azt akartam, hogy T. azt gondolja, “milyen érdekes”, / bár utáltam a hangját és az arcát is, mindkettőt utáltam. / Utáltam ezt a valamit, mint vízen lebegő / bóját. Rá akarok akaszkodni valamire – // Ádáz szél üvölt a fák csupasz ágai közt – / azt hiszem, ez vágy volt, / de szent volt és rettenetes. Gyakran úgy gondoltam, / vízen lebegő bója vagyok, felelőtlen / gyerek. – Mit tettél végül? / Egy kis munka, egy tétova kis csevej. // Szörnyen akarom azt a 3.10 fontos kalapot. – / Amit keresek (*én vagyok*) talán / hiányokban, amikről tudok. / A telihold veled megy, ahogy indulsz. / Hova tartok? Nem félek . . / Csak ár-vitte eltűnt volnék.

A fiatal nő dalának zárata („Only I would be lifted lost in the flood.”) keretet alkot a költemény elejével („The round and smooth, my body in my bath, [...]”), illetve felidézi a versbeszélő önjellemzését („I am a bobbing cork, [...] loose on the waters.”) is. E sorokban a nő kívülről szemléli saját testét, tárgyként tekint magára: a *lost* (*eltűnt, elveszett*) főnév az önmagától eltávolodott én metaforájaként is felfogható. Ha az utolsó sorok felől olvassuk újra az első sort, hangsúlyossá és jelentéssé válnak a birtokos névmások („*my body in my bath*”): mintha azt fejeznék ki, hogy az én ura saját magának, testének és az őt körülvevő dolgoknak. A fürdővíz a vers végére árvízzé duzzad, magával sodor, eltüntet mindent: a szöveg ennek fokozatos színreviteleként olvasható.

A felütés finoman erotikus: a meztelen női test látványa és érzete intimitást teremtenek; a hangsúlyos birtokos névmások öntudatos beszélt körvonalaznak, egyúttal a bensőségesség érzését is hangsúlyozzák. Ezzel szemben a második sor feltételes modalitása („[i]f someone else would like it too”), a múlt idejű reflexió („I did”), valamint az utálat, az undor – a „hate” ige ismétlésén keresztül – nyomatékosított („Although *I hate* his voice and face, *hate* both. / *I hate* this something [...]”) kifejezése bizonytalanságot, negatív viszonyulást sejtetnek; míg a *másik* megjelenése megbontja a nyitókép alkotta bensőséges légkört. Berryman nem teszi explicitté az erőszakítélet, a bántalmazás tapasztalatát, de beleírja azt a vers retorikai képletébe. Az első strófában – a kihagyásos jellegből fakadóan – a lírai én másik iránt érzett ellenszenve és saját testéről alkotott képe összecsúszik: az „I hate this something like a bobbing cork” sorában a „this” mutató névmás egyszerre vonatkoztatható az előző sorokra „T.” hangjára és arcára, és ugyanakkor a nő testére is. A második versszakban a vágy metaforikus megjelenítése utal erőszakos, fájdalmas szexuális élményekre („A fierce wind roaring high up in the bare / Branches of trees,—I suppose it was lust / But it was holy and awful.”). Ezt erősíti a „fierce” (vad, heves, ádáz, tüzes) a „bare” (csupasz, kietlen) jelzők, a „roar” (ordít, üvölt) ige, illetve a „holy and awful” (kegyes, szent és szörnyű / rettenetes) szavak összekapcsolásából fakadó feszültség. Értelmezésem szerint a holy szó jelentéstartományai az erőszak élményével szemben az én ártatlanságát, szexuális éretlenségét hangsúlyozzák.

Az önmeghatározásban („I am a bobbing cork, irresponsible child”) a tárgyiasítás mozzanata mellett hangsúlyos az infantilizálás gesztusa is. Az „[a] little work, a little vague chat” sorban a hiányos mondatforma és kicsinyítő jelző szintén gyermeki pozíciót sejtetnek (a kérdés – „[w]hat have you done at last?” – úgy hangzik, mintha egy felnőtt intézné azt egy gyerekhez). E rész hangvétele ellentétben áll az első sor finom erotikájával; és ezzel a beszélő megfosztja magát azoktól az attribútumoktól is, amelyek őt felnőtt individuumként és nőként meghatározzák. Ezt fokozza, hogy a nő kívülről tekint magára: az én osztottságát, az eltávolodást az önmegszólítás jelöli. Az utolsó strófa is a megszólaló bizonytalanságát tükrözi. Ez egyfelől az elliptikus mondatfűzésben érhető tetten, másfelől a direkt ráutaló formulákban. A „[w]hat I am looking for (*I am*) may be” (kiemelés az eredetiben, B. A.) szintagmájában a keresés szándéka és a feltételes mód mellett a zárójeles közbeékelés erősíti ezt a benyomást; a „[w]here am I going? I am not afraid” sorban a pragmatikai szinten a kijelentés lezáratlanságát jelző két pont utal a bizonytalanság érzésére. A vers zárása nemcsak metaforikusan érthető: Berryman verse olvasható Rilke *Das Lied des Selbstmörders* (*Az öngyilkos dala*, 1906) című költeményének tükrében is – szemléltetésként az első strófát idézem:

Also noch einen Augenblick.
 Daß sie mir immer wieder den Strick
 zerschneiden.
 Neulich war ich so gut bereit,
 und es war schon ein wenig Ewigkeit
 in meinen Eingeweiden.¹³

A fiatal nő dalából nem válik egyértelművé, hogy meg akar halni, csak az olvasón múlik, hogy kétértelműként olvassa-e az utolsó sorokat, és hogy az önutálat és a bizonytalanság érzését az öngyilkosság előtti beszűkült tudatállapot gondolataihoz köti, vagy mindennek nem

13 *Az öngyilkos dala* (nyersfordítás) Nos, még egy pillanat. / Hogy ők engem mindig levágtak / a kötélről. / Múltkor jól felkészültem, / És volt már egy kevés örökkévalóság / zsigereimben.

ad ilyen többletjelentést. Ha Rilke és Berryman verseit összevetjük, szembetűnő az is, hogy Rilke költeményeit ugyanúgy meghatározza a rím- és ritmuskényszer, mint Yeats szövegeit. A *The Nervous Songs* darabjaiban viszont, ahogy arra már korábban is utaltam, a történetekhez fűződő érzelmi viszonyulás alakítja a versbeszédet, ami nemcsak a narratíva szintjén, hanem a töredezett, kihagyásos nyelvben is megjelenik.

A megkínzott lány szégyene

The Song of the Tortured Girl

After a little I could not have told—
But no one asked me this—why I was there.
I asked. The ceiling of that place was high
And there were sudden noises, which I made.
I must have stayed there a long time today:
My cup of soup was gone when they brought me back.

Often 'Nothing worse now can come to us'
I thought, the winter the young men stayed away,
My uncle died, and mother broke her crutch.
And then the strange room where the brightest light
Does not shine on the strange men: shines on me.
I feel them stretch my youth and throw a switch.

Through leafless branches the sweet wind blows
Making a mild sound, softer than a moan;
High in a pass once where we put our tent,
Minutes I lay awake to hear my joy.
—I no longer remember what they want.—
Minutes I lay awake to hear my joy.¹⁴

14 *A megkínzott lány dala* (nyersfordítás) / Egy kicsivel utána nem mondhattam – / De ezt senki nem kérdezte tőlem – miért voltam ott. / Én kérdeztem. A helyiség mennyezete magasan volt / És váratlan zajokat hallottam, amiket én csináltam. / Ma hosszú időt kellett ott töltenem: / Elillant az örömöm, amikor visszahoztak. // „Semmi rosszabb nem történhet velünk”, gondoltam / Sokszor, télen a fiatal férfiak

Meglátásom szerint a szöveg nehézkes pontja az utolsó három sor: Minutes I lay awake to hear my joy. / – I no longer remember what they want. – / Minutes I lay awake to hear my joy. A megismételt sorban a lágy, laterális hangzók a szexuális kielégülés hangjait („to hear my joy”) idézik, ami viszont szemantikai feszültségben áll a versből kirajzolódó cselekménysorral. A repetitív jelleg sokkal inkább valamilyen traumatikus élményből fakadó idegesség, kényszeresség érzetét kelti. Az „I lay awake to hear my joy” sor az első versszak „[a]nd there were sudden noises, which I made” sorának átírataként is olvasható, ami tovább árnyalja ezt a zárlatban érzékelhető feszültséget: ha az érzéki öröm hangjait *zajokként* (*noises*) halljuk, az inkább mechanikusságot idéz, semmint élvezetet. A „lay awake” („éberen fekvüdtem”) szintagma szintén feszültséget hordoz: a testi örömhöz leginkább az ellazultság, a felszabadultság érzése kapcsolható, az éber állapot azonban azt feltételezi, hogy a személy magánál van, figyel az őt körülvevő ingerekre. A bántalmazott lány éberségét jelzi a reflektáló hang: egy pillanatra saját szubjektumán kívülre kerül, eltávolodik önmagától, bántalmazóitól és a történelektől is. A „[n]othing worse now can come to us” önnyugtató gondolata felől ez és a repetitív jelleg értelmezhető az önnyugtató gesztusaként is.

A *megkínzott lány dalának* indítása („After a little I could not have told [...]”) a megszólalás bizonytalanságát sejteti: nemcsak arra utalhat, hogy nem engedték beszélni a lányt, hanem arra is, hogy nem tudta szavakba önteni az élményeit. Az utolsó strófában jelzett artikulálatlan hangok („the sweet wind blows”, „a mild sound, softer than a moan”, „hear my joy”) mintha azt fejeznék ki, hogy nem is lehet értelmes szavakban elbeszélni mindezt. A traumaelbeszélés kérdéskörével összefüggésben szembevetődnek a szöveg retorikai egyenletlenségei, igeidőváltásai, valamint töredezett, elliptikus szerveződése is. A kihagyásos narratívából következően feltűnő, ahogyan egybecsúszik

távol voltak, / A nagybátyám meghalt, az anyám eltörte a mankóját. / És akkor az idegen szobában a legélesebb fény / Nem az idegen férfiakra: rám ragyogott. / Érzem, megerősokolják ifjúságomat, és egy suhintás. // Lombtalan ágak közt az édes szél lágy hangon / Fújdogál, lágyabban, mint egy sóhaj; / Magasan a sátrunk felett, / Percekig fekszem éberen, hallgatni, hogy élvezem. / – Többé már nem emlékszem, mit akarnak. – / Percekig fekszem éberen, hallgatni, hogy élvezem.

múlt és jelen: „[t]he ceiling of that place was high / And there were sudden noises, which I made” sorok múltbéli emlékképet idéznek fel, és úgy tűnik, az aktuális események („I must have stayed there a long time today / [...] when they brought me back”) katalizátorként hívják elő a bántalmazás élményét. Eldönthetetlen, hogy mindez már megtörtént, vagy még mindig történik: a második versszak második felétől az igeidő a múltból a jelenbe vált, és minden újra *itt és most* zajlik, amire ráerősít az utolsó strófa romantizálóan érzékletes, jelen idejű hangulatteremtése („[t]hrough leafless branches the sweet wind blows / Making a mild sound, softer than a moan”) is. *A megkínzott lány dala* a bántalmazók személyének és a bántalmazás aktusának leírása helyett a beszélő érzelmeire helyezi a hangsúlyt. Ha metaforikusan értjük, a „the brightest light / Does not shine on the strange men: shines on me” sor a szégyen érzésének fiziológiai megmutatkozását idézi. Emellett gyakoriak az érzetekre (látásra, hallásra) ható kifejezések („sudden noises”, „strange room”, „the brightest light [...] shines on me”, „throw a switch”, „hear my joy”); a konkrétumokat helyettesítő mutató névmások (there, this, that). Ez a tett helyett szintén az érzelmekre, a történetek megélésére irányítja a figyelmet.¹⁵

Figurák Berryman dalaiban

Mint arra Stephen Matterson rámutat, Henry alakja a *The Dream Songs* darabjaiban poétikai megformáltság tekintetében alig különbözik a *The Nervous Songs* figuráitól. Az egyetlen különbség, hogy a *The Nervous Songs* nem feltételez olyan szoros kapcsolatot Berryman és az egyes dalok éneklői között, mint a *The Dream Songs* Berryman és Henry között (Matterson 1988, 41). Berryman az *Álomdalokban* úgy alkot, mint egy regény- vagy novellaíró: jeleneteket konstruál, karaktereket alkot. „De én egy valódi ember vagyok: ő [Henry] semmi más, csak a döntések – az én döntéseim – sorozatának eredménye. [...] Csak azt teszi, amire én kötelezem”¹⁶ – nyilatkozza a *Paris*

15 A szégyen érzéséről, annak megmutatkozásáról ilyen szempontból lásd pl.: Pabis 2017, 7–9.

16 „But I am an actual human being: he [Henry] is nothing but a series of conceptions—my conceptions. [...] He only does what I make him do.”

Review számára készített interjúbán (Berryman 1988, 31). A *Pszichédalok* figurái, nyelvi kimunkálásuk is ilyen ritkái és yeatsi hatásokat tükröző döntések sorozata. Ha párhuzamba állítjuk a két ciklust, egyfelől érzékelhető a *The Nervous Songs* helye az életműben, másfelől az *Álomdalok* is kimozdítható a pszichologizáló, önéletrajzi olvasatok diskurzusából, amit a vallomásos költészet terminusa rákényszerített.

Irodalom

- Arpin, Gray Q. 1978. *The Poetry of John Berryman*. New York and London: Kennikat Press.
- Berryman, John. 1948/1989. The Dispossessed. In *Collected Poems: 1937–1971*. 3–67. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, John. 1969/2014. *The Dream Songs*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, John. 1976. One Answer to a Question: Changes. In *The Freedom of the Poet*. 323–331. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, John. 1988. The Art of Poetry: An Interview with John Berryman by Peter Stitt. In *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, szerk. Harry Thomas. 18–44. Boston: Northeastern University Press.
- Berryman, John. 1998. *Henry sorsa*. Ford. Ferencz Győző, Jánosy István. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Branczeiz Anna. 2018. „Ki az a Gyuri?” A vallomásos költészet hermeneutikája és retorikája Petri György *Vagyok, mit érdekelne* ciklusában és *Félgyászjelentés* című versében. *Tiszatáj* 72 (2): 75–85.
- Branczeiz Anna. 2020. Kiről szólnak az *Álomdalok*? A vallomásos költészet felőli olvasat lehetőségei és korlátai John Berryman *The Dream Songs* című ciklusában. *Kalligram* 24 (4): 75–83.
- Bryan, Sharon. 1993. Hearing Voices. Berryman's Translation of Private Vision into Public Song. In *Recovering Berryman: Essays On a Poet*, szerk. Richard J. Kelly, Alan K. Lathrop, 141–150. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Coleman, Philip szerk. 2014. *Berryman's Fate: A Centenary Celebration*.

- tion in Verse*. Dublin: Arlen House.
- Coleman, Philip. 2014. John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder. Dublin: University College Dublin Press.
- Denman, Peter. 2007. Form and Discontent: The Prosody of The Dream Songs. In *After Thirty Falls. New Essays on John Berryman*, szerk. Philip Coleman, Philip McGowan. 87–100. New York: Rodopi.
- Ferencz Győző. 1999. John Berryman: A megsokszorozódott személyiség és a költői én. In *Hol a költészet mostanában?: Esszék, tanulmányok*. 119–126. Budapest: Nagyvilág.
- Jepson, Jeffrey. 1998. „An image of the dead”: *The Modern Role of Elegy with Special Reference to John Berryman's Dream Songs*. Kings College London: disszertáció, kézirat. (2020. febr. 22.)
- Laplanche, Jean–Pontails, Jean–Bertrand. 1994. *A pszichoanalízis szótára*. Ford. Albert Sándor, Burián Mónika, Gyimesi Tímea, Pálffy Miklós. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lénárd Kata. 2008. Megélt és/vagy elmesélt: Korai trauma és emlékezés. In *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. Mekis D. János, Z. Varga Zoltán. 166–172. Budapest: LHarmattan Kiadó.
- Linebarger, J. M. 1974. *John Berryman*. Boston: Twayne Publishers.
- Man, Paul de. 1997. Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji* 8 (2–3): 93–107.
- Mariani, Paul. 1990. *Dream Song. The Life of John Berryman*. San Antonio: Trinity University Press.
- Matterson, Stephen. 1988. *Berryman and Lowell: The Art of Losing*. London: Macmillan.
- Menyhért Anna. 2008. *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus–Ráció.
- Middlebrook, Diane. 1993. What was Confessional Poetry? In *The Columbia History of American Poetry*, szerk. Jay Parini. 632–649. New York: Columbia University Press.
- Mitchell, Juliet. 1999. Trauma, felismerés és a nyelv helye. Ford. Hárs György Péter. *Thalassa* 10 (2–3): 61–81.
- Pabis Eszter. 2017. A szégyen kulturális konstrukciójának történeté-

- ről és elméleti megközelíthetőségeiről. In *A szegényen reprezentációi*, szerk. Balogh László Levente, Horváth Andrea, Pabis Eszter. 7–22. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Rakovszky Zsuzsa. 2006. Hangok. In *Visszaút az időben: Versek 1981–2005*. 131–183. Budapest: Magvető.
- Rilke, Rainer Maria. 2004. *Die Stimmen*. *Textlog.de: Historische Texte und Wörterbücher*. <https://www.textlog.de/17680.html> (2020. febr. 22.)
- Rosenthal, M. L. 1959. Poetry as Confession. *The Nation* (19 Sept): 154–155.
- Rosenthal, M. L. 1967. *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. London & New York: Oxford University Press.
- Yeats, W. B. 2008. Words for Music Perhaps. In *The Collected Poems*. 217–230. Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library.

Hangadó

John Berryman The Nervous Songs című ciklusáról

John Berryman *The Dispossessed* (1948) című első kötetének versei lírai portrék és leírások. A kötet *The Nervous Songs* című ciklusa azt szemlélteti, hogyan ábrázol Berryman különböző személyiségeket és érzelmeket. A szimbolikus figurák („the Young Women” [a fiatal nő], „the Demented Priest” [a demenciás pap], „the Professor” [a professzor], „the Captain” [a kapitány], „the Tortured Girl” [a megkínzott lány] stb.), nyelvileg karakteres, jól kidolgozott alakok. Sőt, ha a „dalokat” hangosan olvassuk, az lehet a benyomásunk, hogy Berryman a csend szolámára is figyelmet fordított. A különbségek és hasonlóságok akkor mutatkoznak meg igazán, ha együtt és külön-külön is vizsgáljuk a szövegeket. A ciklusból a *Young Woman’s Song* (*A fiatal nő dala*) és a *The Song of the Tortured Girl* (*A megkínzott lány dala*) című költeményeket elemzem részletesen.

Kulcsszavak: John Berryman, *The Nervous Songs*, portrévers, a lírai hang problémája

Giving Voices

On The Nervous Songs of John Berryman

The poems of Berryman’s first volume titled *The Dispossessed* (1948) are lyrical portraits and depictions. One of the sequences of this collection titled *The Nervous Songs* reveals how Berryman portrays various personalities and emotions. The symbolical figures (“the Young Women”, “the Demented Priest”, “the Young Hawaiian”, “the Professor”, “the Tortured Girl” etc.) are characteristically depicted by different lin-

guistic styles and, as a result, their voices do not sound schematic at all. Furthermore, if we read aloud the poems, it is striking that Berryman elaborates on not only the speakers but also the listeners meticulously. Differences and similarities may come to our notice if we read the poems both together and separately, therefore this paper aims to analyse the poems titled *Young Woman's Song* and *The Song of the Tortured Girl* in detail.

Keywords: John Berryman, *The Nervous Songs*, portrait poems, the problem of the lyrical voice

BROSCAUTANU-KISS Mátyás

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest

bkmvideok@gmail.com

SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS AVANTGÁRD¹

Lászlóffy Aladár és a Forrás-nemzedék pályakezdése

Bevezetés

Dolgozatomban az erdélyi magyar irodalom történetében kulcsszerepet betöltő Forrás-nemzedék pályakezdését vizsgálom. Kérdésfeltevésem arra irányul, hogy milyen akadályokkal kellett szembenéznük az 1950-es években induló fiatal költőknek, és hogyan próbálták összehangolni saját irodalmi törekvéseiket a szocialista realizmus elvárásrendszerével. Dolgozatomban röviden áttekintem a romániai magyar értelmiség lehetséges szerepr stratégiáit, ezután áttérek a szocialista realizmus irodalomtörténeti hátterére. Dolgozatom következő szakaszában a romániai magyar irodalmi élet belső hatalmi viszonyaira helyezem át a hangsúlyt, majd röviden bemutatok egy-egy olyan verset Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos első kötetéből, melyeket a szocreál kritika elvárásainak való megfelelés céljából írtak.

A romániai magyar értelmiség helyzete az 1950-es években

A romániai magyar értelmiség számos prominens képviselője, köztük Szabédi László, Balogh Edgár és Méliusz József 1944 után önként csatlakozott a kommunistákhoz, abban a reményben, hogy a Párt a

1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott *Szocialista realizmus és (neo)avantgárd – Lászlóffy Aladár és a Forrás-nemzedék indulása* című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarakanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).

magyarok és románok közötti megbékélést mozdítja elő, és ezzel a magyarság intézményeinek megmaradását szolgálhatják.² Már 1944 során láthatóvá vált, hogy a többségi nemzet kommunista pártjával való együttműködés elkerülhetetlen szükségszerűség: „A kisebbségi magyarok vagy megpróbáltak együttműködni a többségi nemzetek kommunista pártjaival, vagy pillanatokon belül nem volt semmi lehetőségük a sorsukról szóló döntések meghozatalában való részvétel kivívására, és egyszerűen kimaradtak volna az új társadalom létrehozásának radikális és gyors folyamatából” (György 2014, 209–210).

Noha a Romániában kiépülő sztálinista rendszer már a kezdetektől nagyobb súllyal nehezedett a nemzeti kisebbségekre, az is megállapítható, hogy az anyanyelvi oktatás, sajtó és könyvkiadás intézményrendszerében 1944 és 1956 között számottevő fejlődés ment végbe, különösen az 1952-ben létrejött Magyar Autonóm Tartomány (MAT) területén (Bottoni 2008). A Sztálin halálát követő „olvadás” éveiben a Magyarország és Románia közötti diplomáciai kapcsolatok is felélénkültek. Az enyhülés politikájának a forradalom vetett véget. A Román Munkáspárt paranoid reakciója nemcsak Magyarországgal együtt a teljes magyar kisebbséget potenciális ellenségként kezelte. Noha Erdélyben csak kisebb megmozdulásokra került sor, a hatalom éveken át tartó megtorló sorozatot indított. Ez a folyamat több mint 27 ezer ember letartóztatásával járt. A Securitate tömeges beszervezést hajtott végre, a belső elhárítás több mint ezer új informátort – köztük számos értelmiségit – szervezett be (Bottoni 2006, 39; 44). Az 1956-ot követő időszakban az anyanyelvi kultúra intézményrendszerét is visszavágták, először a Bolyai Egyetem önállóságát számolták fel, majd a MAT-ot szervezték át Maros-Magyar Autonóm Tartománnyá, ezzel is csökkentve a magyar lakosság arányát (Bottoni 2008, 420).

A magyar értelmiségnek, ha meg akarta őrizni az anyanyelvi kultúra nehezen kivívott, felbecsülhetetlen értékű intézményrendszerét, valamilyen formában muszáj volt (legalább szimbolikus módon)

2 Noha az együttműködő értelmiségiek rövid távon értek el sikereket, reményeik hosszú távon illuzórikusnak bizonyultak. Balogh Edgár és Méliusz József már 1949-ben börtönbe került. Szabédi László 1959-ben, a Bolyai Egyetem felszámolása után öngyilkosságot követett el.

együttműködni az állampárttal. Az együttműködési kényszer az irodalmi életre is kiterjedt: a negyvenes évek legvégére Romániában is egyeduralkodóvá vált a szocialista realizmus.

A szocialista realizmus fogalma

A szocialista realizmus fogalma ma is sok félreértésre ad okot, ezért érdemes röviden összefoglalni elméleti és történeti hátterét. A szocreál csak 1932-ben vált államilag támogatott művészi módszerré, de csak a Szovjet Írószövetség I. kongresszusán, 1934-ben rögzítették hivatalos definícióját.³ A hivatalos meghatározás szerint a szocreál nemcsak a szépirodalom, hanem a kritika módszere is, mely a valóság forradalmi fejlődésben való ábrázolását és a dolgozók szocialista szellemiségű nevelését követeli meg. A definíció szerint a szocreál nem stílus, hanem olyan módszer, amely „kivételes” szabadságot biztosít a formák és stílusok megválasztásában.⁴ A nyilvános meghatározást a szovjet Írószövetség 1954-ben megrendezett II. kongresszusán megreformálták, ám ez mindössze annyit jelentett, hogy kihúzták belőle a dolgozók nevelésére vonatkozó mondatot (Köpeczi 1970, 171; 347). Bár a meghatározás a formák, stílusok és műfajok megválasztásában látszólag „kivételes” szabadságot enged meg, a konkrétumok teljesen hiányoznak belőle. Mint Scheibner Tamás rámutatott, a szocialista realizmus a valóságban nem egy kodifikált, világos és jól körülírható szabályrendszert jelentett: a hivatalos meghatározások egy „kelőképpen homályos feltételrendszert” állítottak fel, melynek helyes

3 „A szocialista realizmus, amely a szovjet szépirodalom és irodalmi kritika alapvető módszere, a művésztől a valóság igaz, történelmileg konkrét, forradalmi fejlődésben való ábrázolását követeli meg. *A valóság történelmi ábrázolásának igaz voltát és konkrétságát össze kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű nevelésének feladatával.* // A szocialista realizmus a művészi alkotásnak kivételes lehetőségeket biztosít az alkotó kezdeményezés megnyilvánulásaiban, a különféle formák, stílusok és műfajok megválasztásában” (Köpeczi 1970, 171, saját kiemelés).

4 A kivételes művészi szabadság a valóságban épp az ellenkezőjét jelentette: szigorú cenzúrát, a dolgozók elvárási horizontjához való alkalmazkodást, és egy alapvetően konvencionális, a tizenkilencedik századi realizmus normáit követő írásmódhoz való ragaszkodást. Roland Barthes ezért joggal jelenthette ki, hogy a szocreál „forradalmi” művészete stílusában mélységesen konzervatív (Barthes 1996, 39).

értelmezésében senki sem lehetett biztos, s így a hatalom számára is nagyobb mozgásteret adott (Scheibner 2014, 44). Nem csoda, hogy a szocreál fogalma ma is félreértésekre ad okot, hiszen már az ötvenes évek írói sem lehettek tisztában jelentésével. Kolozsvári Grandpierre Emil 1956-ban így fogalmazott: „A szocialista realizmust [...] egyetlen ember értette csak: Zsdánov. Ő azonban magával vitte a titkot a sírba” (idézi: Kántor 2006, 115–116). Hasonló tapasztalatról számol be Aczél Tamás és Méray Tibor, akik szerint a magyar írók kívülről tudták Zsdanov és Fagyjev tanulmányait, épp csak az nem volt világos előttük, hogy tulajdonképpen „mi is az a szocialista realizmus”⁵ (Aczél–Méray 2006, 149).

Scheibner Tamás javaslata szerint a szocialista realizmust nem koherens művészetelméletként vagy esztétikaként érdemes vizsgálni, hanem olyan *nyelvként*, melynek országonként eltérő változatai alakultak ki (Scheibner 2014 27; 37). A helyzetet tovább bonyolítja, hogy míg Magyarországon már 1956-tal véget ért a szocreál egyeduralma, Romániában 1965-ig érvényben maradt (Tanta 2017, 129). A magyarországi és erdélyi szerzőknek már az ötvenes években is eltérő irodalompolitikai elvárások között kellett lavírozniuk – jól mutatja ezt, hogy a romániai magyar íróknak milyen gyakran kellett hangsúlyozniuk Románia iránt való „hazafias” elkötelezettségüket.

A romániai szocialista realizmusra a szakirodalomban gyakran hivatkoznak a *proletkult* korszakaként (Szilveszter 2016; Esch 2016), ez a fogalomhasználat azonban félrevezető. A proletkult ugyanis egy olyan szovjet mozgalom volt, amely számottevő hatást csak 1917 és 1920 között tudott kifejteni, célkitűzései és esztétikai alapjai pedig a futurizmussal mutattak párhuzamokat. A mozgalom azért nem lehetett hosszú életű, mert sem Lenin, sem Trockij nem értett egyet a semmiből teremtetendő, hagyományokra nem támaszkodó, teljesen új proletárkultúra eszméjével (Dobrenko–Tihanov 2011, 9; Bergyajev 2003, 115). A proletkult kifejezés ezért Romániában már nem a valódi irányzatra utalt, hanem egyfajta vádpont-

5 A szerzők ugyanitt idézik Solohov 1958-as nyilatkozatát arról, hogy mit válaszolt neki Fagyjev ugyanerre a kérdésre: „Ha valaki megkérdezné tőlem, azt kellene válaszolnom a legőszintebben: az ördög tudja, mi az.”

ként funkcionált (Verdery 1991, 147). 1965 után a szocreál helyettesítették a proletkult kifejezéssel, azért, hogy ne a korábban vallott irányelvektől kelljen elhatárolódni – így látszólag olyasvalamit bírálhattak, amit már maga Lenin is elvetett. Ezért kényszerült Kántor Lajos és Láng Gusztáv arra, hogy közös irodalomtörténetükben a szocreál helyett a proletkult kifejezést használják az ötvenes évek leírásakor, mely aztán a köznyelvben is meghonosodott (Kántor–Láng 1973, 30–33).

Indokoltnak látom, hogy dolgozatomban ne egyszerűen szocialista realizmusról, hanem annak romániai magyar változatáról (pontosabban változatairól) beszéljek. Fontos kiemelni, hogy a negyvenes évek végétől kezdve minden erdélyi magyar szerzőnek, amennyiben publikálni kívánta műveit, ezen a nyelven kellett megszólalnia. Az íróktól és költőktől nemcsak a Románia melletti hazafias kiállást és a szocialista építés vagy a TSZ-esítés témáinak feldolgozását várták el, de a Párt melletti elkötelezettség megvallását is.⁶

A Forrás-nemzedék jelentkezése

A sztálinizmus évei alatt a Romániában eluralkodó „bürokratikus” líranyelv lebomlása Balázs Imre József szerint az úgynevezett első Forrás-nemzedék jelentkezésével kezdődött meg, melynek tagjai egy újfajta irodalmi értékrenddel és formavilággal szembesítették az olvasókat (a nemzedéket az Irodalmi Könyvkiadó elsőkötetes szerzők bemutatkozását segítő könyvsorozatáról nevezték el). A nemzedék alkotói új utakat kerestek az ötvenes évek népies (petőfis) szocreál líranyelvéhez képest. A klasszikus avantgárd felé való tájékozódásuk is ezt segítette elő, melyet Balázs Imre József találóan „hagyománykeresésként” jellemzett (Balázs 2001, 12). A generáció tagjai már az

6 A romániai magyar szocreál líra alaptémáinak vázlatos felsorolásában az 1953-as megjelenésű, *Hazánk magyar költői* című reprezentatív antológia anyagát veszem alapul, melyet Balázs Imre József joggal jellemzett a romániai költészet sztálinista korszakának összefoglalásaként (Balázs 2007, 30). Megállapítható ugyanakkor, hogy a Forrás-nemzedék jelentkezésének idejére a sztálini korszakhoz képest részben enyhült az írókra és költőkre nehezedő ideológiai nyomás.

ötvenes évek második felében jelen voltak az irodalmi közéletben,⁷ poétikai újításuk viszont a hatvanas évek közepére (a szocreál végleges leomlásával) teljesedett ki igazán (Balázs 2007, 9; 58; 66). Noha az 1950-es években jelentkező fiatal szerzőket a már kortárs kritika is nemzedéki alapon kezelte, Balázs Imre József arra hívta fel figyelmet, hogy a Forrás-nemzedék megnevezés utólagos irodalomtörténeti konstrukció, mert az ötvenes évek második felében induló fiatal szerzőknek egyrészt nem volt nemzedéktudatuk, nem írtak kiáltványokat, másrészt első folyóiratbeli közléseikkor még nem létezett a névadó könyvsorozat (Balázs 2001, 7–8). Noha Kántor Lajos és Láng Gusztáv közös kötete óta konszenzus alakult ki abban, hogy a Forrás-nemzedék poétikai újítást hozott az erdélyi magyar irodalomba, az már kevésbé egyértelmű, hogy pontosan melyik szerzők sorolhatók ehhez a generációhoz.⁸ Az első Forrás-nemzedékhez tartozó lírikusok között elsősorban Szilágyi Domokos, Hervay Gizella, Lászlóffy Aladár és Jancsik Pál nevét tartja számon az irodalomtörténet, míg a prózaírók között elsősorban Bálint Tibor, Szilágyi István és Bodor Ádám nevét szokás említeni.

7 A Forrás-nemzedék helyzete nagyban különbözött az idősebb írókétól: ők voltak az első olyan generáció, melynek már iskolai oktatása is az új rendszer idejére esett. E nemzedék már nem részesült Szabédi László és társai dilemmáiból: a Romániához való tartozás és az államszocialista berendezkedés számukra már stabil, megváltoztathatatlan adottságként tűnt fel. A második világháborút gyerekekfejjel élték át, nemzedékük másik nagy történelmi traumáját az 1956-os forradalom leverése jelenti. Lászlóffy és Szilágyi (ahogy Hervay is) fiatalon szimpatizáltak a szocialista eszmevilággal. A forradalommal való azonosulás és a szocialista eszmeiség azonban nem zárta ki egymást – a budapesti írók jelentős része éppen a marxizmus eszményeinek teljesebb, igazabb megvalósulását remélte 1956 során (Fejtő 2010, 218).

8 Páskándi Géza pályája a Forrás-nemzedék előtt indul, de életkorban csak néhány év választotta el a nemzedéktől. A nemzedéki besorolás bizonytalanságát jól érzékelteti, hogy Láng Gusztáv csupán egy évvel volt idősebb Kántor Lajosnál, előbbi mégis a korábbi generációhoz, „az erkölcsi ellenzék nemzedékéhez” érezte magát közelebb, míg Kántor Lajos inkább a Forrás-nemzedékhez sorolta magát (Balázs 2001, 20; 129–131). Lászlóffy Csaba esetében nem egyértelmű az első vagy második nemzedékhez való sorolhatóság, míg a második nemzedékhez sorolt Palocsay Zsigmond életkora alapján az első nemzedékhez kellene tartozzon, de viszonylag kései költői indulása a második nemzedékkel esett egybe, s a második nemzedék bemutatkozó antológiájában is szerepelt.

A Forrás-nemzedékhez sorolható lírikusok többsége (így Lászlóffy és Szilágyi is) 1956 után kezdett publikálni.⁹ A forradalom utáni megtorlássorozat azonban számukra is súlyos következményekkel járt. A néhány évvel ezelőtt nyilvánosságra került információk szerint mindkettőjüket (nagy valószínűséggel pressziós alapon) besorozták a Securitate hálózatába. A rendelkezésre álló adatok alapján elmondható, hogy Lászlóffy a lehetőségekhez mérten igyekezett szabadulni az ügynöki tevékenységtől (terhelő vallomás nem ismert tőle).¹⁰ Jelentéseinek őszintétlenségét a Securitate is érzékelte, s 1964-re kivezették a hálózathoz (Kántor 2014, 21; Könczei 2008). Szilágyi Domokoshoz azonban súlyosabb jelentések köthetők, melyek hozzájárulhattak a megfigyeltek börtönbüntetéséhez (Bottoni–Nagy–Szilágyi 2006).

A fiatal költők fogadtatása sem volt mentes az ellentmondásoktól. Noha első publikációikat a sajtóban némi biztatás követte, folyóiratokban publikált verseik kapcsán kezdetben megjelent néhány dicsérő cikk, a kedvező hangulat nagyon gyorsan a visszájára fordult (Földes 1956). A fiatal költők 1958 áprilisától kezdve súlyos támadásokat kaptak, elsősorban a marosvásárhelyi *Igaz Szó* hasábjai. (Széles 2007a, 103). A szigorú bírálatok – természetesen – a szocialista realizmus (homályos) elvárásait kérik számon rajtuk, miközben a szovjet kritikából ismert vádpontokat sorolják fel Lászlóffy, Hervay, Szilágyi és Jancsik Pál verseit bírálva. E főbb vádpontok: korszerűtlenség, apolitizmus, egzisztencializmus, nihilizmus, halál-hangulat, dekadencia és érthetatlenség (Jánosházy 1958; Farkas 1959a–b; Földes 1958a–b). Feltételezésem szerint az egzisztencializmus-vádban Lukács György hatása is tetten érhető – a vád magyarországi történetét Szolláth Dávid (2002) elemezte. Kemény cikket közölt az főszerkesztője, Hajdu Győző is (Hajdu 1958), akit a kortársak többsége a korszak legagresszívebb kádereként tartott számon, s aki saját magát is egyértelműen a hatalom embereként igyekezett pozicionálni (Bottoni 2005). Hajdu a Forrás-nemzedék elleni kritikai hadjáratban is kulcsszerepet

9 Ez alól Hervay Gizella jelent kivételt, akinek először 1953-ban jelent meg verse, önálló Forrás-kötete viszont csak 1963-ban jött ki.

10 Kántor Lajos szerint – aki elolvashatta Lászlóffy Aladár róla készült jelentéseit –, Lászlóffy kifejezetten igyekezett őt jó színben feltüntetni a szekusok előtt (Kántor 2011, 67; Uő. 2012, 72).

töltött be, és a következő években is gyakran lépett fel rendteremtő igénnyel. 1960-ban, a fiatal íróknak szánt útmutatásként Hajdu így jelölte ki a feladatot: „Az ihlet forrása számunkra [...] egyet jelent korunk teremtmény akaratával: a párt vezette munkásosztály, az egész dolgozó nép alkotó energiájával, az élet új formáit megteremtő szocialista munka »széles és szilaj« áradatával” (Hajdu 1960, 318). Ez az útmutatás, természetesen, nemcsak a fiatalok számára volt érvényes. A megfogalmazott elvárások közül leginkább a politikai állásfoglalás szükségessége konkretizálható: azt várta tőlük, hogy tegyenek hitet a Párt és a munkásosztály mellett. Ez egyúttal azt is jelentette, hogy nekik is meg kellett énekelniük a szocialista realizmus alaptémáit, az ő költészetüknek is alkalmazkodnia kellett a hatalom nyelvéhez.

A bírálók feladatuknak tekintették a fiatal szerzők nevelését. A kritika expliciten is megfogalmazott nevelő funkciója a Párt vezetőszerepéből származtatható: a kritikus úgy neveli a szerzőt, ahogy a Párt a népet (és magát a kritikust is!). Ez a gondolkodásmód a művészetnek is nevelő funkciót tulajdonít – s épp ezért ennyire fontos a teljes irodalmi mező ellenőrzése. Innen származtatható a Forrás-nemzedék elleni kritikai hadjárat rendteremtő igénye – Méliusz József jogosan jellemezte „esztétika-rendőri” kritikaként ezt a gyakorlatot (Méliusz 1969, 125).

A megtámadott fiatal költők számára 1958 után nem maradt más lehetőség, mint az elkötelezettség bizonyítása: a szocialista realizmus nyelvén kellett megszólalniuk, és meg kellett írniuk a maguk pártos verseit. Lászlóffy sok évvel később úgy emlékezett vissza, hogy 1965-ig meg sem jelenhetett anélkül egy első kötet, hogy lényeges része ne a Pártról szóljon (Balázs 2001, 40). Lászlóffy, Szilágyi és Hervay verseiben azonban egy olyan törekvés is tetten érhető, melynek célja a szocialista realista témák (és eszmeiség) új eszközökkel való megfogalmazása (ez Lászlóffy *Új ódájában* is érzékelhető). Fontos tisztázni, hogy Hervay, Lászlóffy és Szilágyi pályája elején valóban hitt benne, hogy az emberiség technikai modernizációja és a társadalom fejlődése párhuzamosan halad előre, s e történelemszemlélet természetes módon kapcsolódott össze a szocialista eszmeiséggel, illetve a kor ideológiájával (Cs. Gyimesi 1990, 12–15; Balázs 2003, 28; Széles

2007b, 82; Borbély 2017, 115; 129). Nemcsak a technikai fejlődésben és az ország újjáépítésében hittek, hanem a történelem dialektikus materialista felfogását is komolyan vették. A teleologikus történelemszemlélet, vagyis a kommunizmus felé haladó emberiség gondolata mindhármuk korai költészetében jelen volt – és nemcsak a megrendelt pártódákban. Az irodalom propagandafunkciójával azonban szocialista eszmeiségük ellenére sem tudtak egyetérteni. Lászlóffy és Szilágyi általában penzumként élte meg a szerkesztőségek által kért ünnepi versek gyártását, a Párt és a haza túlhangsúlyozott dicsérete ezért olykor paródiába fordul át írásaikban – jó példa erre a *Tizen-nyolc millió* zárata, melyben az „okos agy” egyszerre olvasható a Párt dicséretként és annak ironikus kifordításaként.

A Forrás-nemzedék számára azonban a kritikai legitimitást is meg kellett szerezni: egyrészt szükséges volt bizonyítani, hogy ez a költészet összeegyeztethető a szocialista eszmeiséggel, másrészt a konzervatív ízlésű olvasókat is meg kellett győzni arról, hogy a szabadvers is vers. Így például a Lászlóffy első kötetének előszavát jegyző Majtényi Eriknek még a szabad forma létjogosultsága mellett is érvelnie kellett: „[...] a törvényeket csak látszólag nélkülöző szabadverset épp olyan nehéz, vagy néha talán nehezebb megírni, mint a kötöttet. Egy bizonyos, hogy olvasni nehezebb” (Lászlóffy 1962, 7–8). Kántor Lajos egy korábbi írásában szintén megpróbálta bizonyítani, hogy a fiatalok klasszikus avantgárdból merítő hangvétele összeegyeztethető a szocialista eszmeiséggel, Neruda és Éluard példájára hivatkozva (Kántor 1959, 300). Kántor Lajos azt igyekezett bizonyítani, hogy a szocialista realizmus módszere ténylegesen biztosítja a „kivételes” alkotói szabadságot, s így nem uniformizálja a tehetségeket. Ez a típusú érvelés belülről próbálta kitágítani a szocreál kritika határait, hogy így fogadtassa el a Forrás-nemzedéket.

Két óda

A kortársak, a rendszer túlélői érthető averzióval viszonyulnak az olyan elismert költők, mint Szilágyi, Hervay és Lászlóffy pártverseihez. Méliusz József már 1966-ban – vagyis a szocreál romániai bu-

kása után – úgy fogalmazott: a *Tizennyolc millió* ellentmond Szilágyi szellemének, s egy „lejár szerkesztői színvakság” eredményének tudta be – vagyis ő is kikényszerítettként, vagy legalábbis megrendeltként értékelte a verset (Méliusz 1969, 124). Domokos Géza visszaemlékezése szerint Szilágyi Domokos első kötete mindaddig nem kapta meg a cenzori engedélyt, amíg meg nem írta *Tizennyolc millió* című pártversét (Pécsi 2005, 39). A következőkben Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos két versét szeretném röviden bemutatni.

Lászlóffy Aladár *Új óda* című költeménye egy olyan kollektív beszédmódot képvisel, amely erősen követi Kassák *Mesteremberek* című versének mintáját:

„Minket nem köt se gyökér, se hegyláb, se forrás
az eredetünkhöz.
A lények között mégis legösszetartóbbak vagyunk.
Gyökeret önként választó növények,
helyükre önként tapadó hegyek,
önként medret kereső vizek.
Sorsaink hálózata szívmagasságban feszülve
beborítja, megköti a föld felületét.
// [...] //
Tizenhét millió szívvel ver ez az ország!
A dobogás kórusa engedett engem
toborzó útra.
Mint tengerek hangját egyetlen kicsi kagyló,
Itt hozom én is az ő ütemét” (Lászlóffy 1962, 14–15.)

Már a verscím minőségjelzője is politikai konnotációkat hordoz, hiszen a paratextus révén a szöveg nemcsak a klasszikus hagyományhoz képest, hanem az ötvenes évek szocialista realista ódairodalmához képest is újdonságként jelenti be magát. A vers első szakasza a hagyományos transzilván toposzokat elutasító antiódaaként is értelmezhető (Szilveszter 2016, 34). Az itt kibontakozó közösségi beszéd és látásmódban nincs és nem is lehetséges ellentmondás az egyén és közösség érdekei, szükségletei, igényei között. Az egyéni szabadság

így szükségszerűen csak a közösség szabadságának függvényében értelmezhető. A szöveg a közösségi identitást is választottként, és nem örököltként tételezi. A vers első szakasza alapján még nem zárható ki az a lehetőség, hogy a transzszilvanizmus hagyományából származó identitásjelölő eszközök helyére valami újabb, hitelesebb önmeghatározás léphet – a zárlat azonban megsemmisíti ezt a lehetséges olvasói elvárást. Lászlóffy, egészen a zárlatig, ügyesen lavírozik a politikai elvárások között: miközben az imaginárius közösséget hangsúlyozza, és a közösség felszabadulásáról beszél, nem nevez meg semmilyen konkrét politikai vezetőt, de még a Pártot sem említi.

A vers utolsó szakaszában a beszélői én kiválik az addig törés nélkülként, egységesként láttatott közösségből. A versbeszéd ezzel a gesztussal elszakad az általános emberi egyetemesség horizontjától és egy jól körülhatárolt hatalmi és politikai térben helyezi el önmagát. A „Tizenhét millió szívvel ver ez az ország!” sor testi szinten, színekdochikus módon jeleníti meg az állam egységét (a szív motívuma, mely a vers egészében a közösségi összetartozás képzeteihez kötődik). Noha a rámutatás gesztusával a szöveg visszaírja magát a Román Népköztársaság nagyon is konkrét hatalmi terébe, a szöveg vezetőt, Pártot, kommunistákat most sem nevez meg.¹¹ Ezzel együtt állítható, hogy a rámutató-affirmáló beszédcselkvés a meglévő hatalmi struktúra legitimációját is magában foglalja. Szembetűnő, hogy a versnek ezen a pontján sincs hely egy vezér kijelölése számára: a költő¹² sem léphet fel váteszi szerepben. Ő maga sem emelkedhet a közösség fölébe, nem állíthatja azt, hogy utat mutat „a nép” számára, de azt igen, hogy felhatalmazást kapott a közösségtől („engedett engem”). A költői beszéd által hordozott esztétikum („ütem”) így szí-

11 Ahogy Láng Zsolt fölhívta rá a figyelmet, a haza dicsérete a Párt megénekeléséhez hasonló, de annál – értékelése szerint – enyhébb gesztus volt (Láng 2008, 129). Az „ez az ország” megfogalmazás tehát kifejezetten ravasz módon kerüli ki azt a kisebbségi költők felé támasztott elvárást, hogy Romániát „hazaként” énekeljék meg. Lászlóffy e versében úgy teljesítette ezt, hogy közben igyekezett pártállam által elvárt és kikényszerített patriotizmust a lehetséges minimumra szorítani.

12 Ezen a ponton nem a lírai beszélő és életrajzi szerző személyét azonosítom, hanem abból a feltételezésből indulok ki, hogy a közösségből kiváló lírai szubjektum önmagára művészi alkotóként hivatkozik.

nekdochikus viszonyban áll a társadalmi élet és a termelés ritmusával, s így a vers a társadalmi rend esztétikumát mutatja fel. Innen válik értelmezhetővé az utolsó két sor egy színekdochét egy másik színekdochéhoz hasonlító figurális szerkezete. Az utolsó verssorban, az *ütem* megnevezésével párhuzamosan kibontakozó daktilikus lüktetés Áprily híres versének (*Március*) felütéséhez válik hasonlóvá. Az *Új óda* zárata nem pusztán a társadalmi struktúra a priorijaként mutat rá az esztétikai szervezőelv működésére, s nem pusztán elfedi azt a tényt, hogy e struktúra egyúttal hatalmi struktúra is, hanem mozgás közben mutatja meg azt, s ezzel a társadalmi munkamegosztást is a testek élő ritmusának koreográfijaként láttatja.

Az *Új óda* utolsó szakasza olyan külön logikai egységet képez, amely nem illeszthető össze problémamentesen a vers korábbi részeivel. A – feloldatlanul maradó – belső feszültséget az okozza, hogy a zárlat egy nagyon is konkrét, megragadható politikai térbe írja vissza a szöveget, miközben a költészet retorikai-agitatív funkcióját is újraértelmezi, aláaknázva az addigi retorikai és logikai ívet. A térbeli rámutatás gesztusával ugyanakkor Lászlóffy sem tudja elkerülni a propagandisztikus költészet¹³ didaktikussá válásának csapdáját (még akkor is, ha ez a verse a lehetőségekhez képest a legkevésbé az).

Szilágyi Domokos *Tizennyolc millió* című verse nagyon erősen követi Lászlóffy Aladár *Új ódájának* mintáját, mindkét szöveg a társadalmi élet és a munka ritmusának esztétizációját hajtja végre, s mindkét szöveg egy sajátos, megvalósult utópiaként, törés és ellentmondás nélküli egységként mutatja meg az ország életét. Szilágyi versében Majakovszkij hatása is tetten érhető:

13 Az agitáció fogalmilag nem azonos a propagandával, a két fogalom közötti differenciát azonban jelen dolgozatban nem áll módomban részletesebben tárgyalni. Értelmezésem szerint az agitáció elsősorban a nyelvi-retorikai meggyőzésre, míg a propaganda inkább az érzelmi befolyásolásra alapul, ezért a két fogalom nem kezelhető egymás szinonimájaként. Az agitáció és propaganda fogalmai közötti különbséget készülő disszertációmban részletesebben tárgyalom (vö. Ellul 1973, x–xii).

Szilágyi Domokos: Tizennyolc millió
(részlet)

„Tizennyolcmillió kéz
rakja egymásra serényen
a holnapok tégláit.
Tizennyolc millió kéz
húz új s új emeleteket
a mára –
föl egészen a csillagködökig –
s mert egy a cél,
a kérges kezek munkájának egy a célja,
tizennyolc millió kéz tevékenységét
hangolja egybe
az okos agy:
a párt.”

(Szilágyi 1962, 9–10)

Majakovszkij: Vlagyimir Iljics!
(részlet)

„Agy nélkül mit sem ér a láb,
Agy nélkül
a kéz tehetetlen,
hol erre, hol arra
dobálta magát
a világ teste fejetlen.
Minket
eladtak, hogy leöljenek,
zord harci zaj harsant az égre fel –
de íme,
kinőtt már a világ felett
Lenin,
mint óriási fej.”

(Majakovszkij 1996, 58)

A Pártot (és vele Lenint) az ország agyaként leképező metonimi-
kus szerkezet Majakovszkij egy másik, majdnem azonos című (*Vlagy-
imir Iljics*) poémájában is megjelenik: „Osztály agya, / osztály ügye, /
osztálynyerő / osztályerő – / hát ez a párt” (Majakovszkij 1982, 339).
Majakovszkij mindkét versében a groteszkbe hajló képekkel operál:
Lenin (és a Párt) a világot irányító agyként jelenik meg, mely a kollek-
tív test mozgását összehangolja. Menyhért Anna hívta föl a figyelmet
arra, hogy a magyar szocialista realista költészetben a test különböző
trópusokon keresztül milyen gyakran válik a Párt testévé (Menyhért
2008, 195; Balázs 2008, 55). Ez a poétikai eljárás érvényesül Szilá-
gyinál is, a Majakovszkijhoz hasonló, groteszkbe hajlóan felnagyított
képhasználat révén. Majakovszkij versbeszédének könnyed, gyakran
játékos és ironikus hangvételével, a feltördelt verssorok szabadon áradó
lüktetésével azonban összefér a groteszkségig menő felnagyítás,
míg Szilágyi szövegének emelkedett, ünnepélyes dikciójával nehezen
egyeztethető össze ez az esztétikai minőség. Ez a feloldatlan feszültség
a parodisztikus olvasat lehetőségét is nyitva hagyja. Pécsi Györgyi sze-
rint a verset már egyes kortársak is paródiaként olvasták (Pécsi 2008,
194). Méliusz József (1966-ban befejezett) tanulmányában a mű sike-
retlenségét hangsúlyozza, hiányérzetet keltő, deklaratív szöveggént

értékelve azt (Méliusz 1969, 124). Méliusz azonban, még ha paródia-ként is olvasta volna a szöveget, ezt nyilvánosan nem írhatta le, hiszen ennek kifejezése egyenértékű lett volna a feljelentő kritikával.

Összegzés

A több fronton támadott fiatal költők elfogadtatását célzó stratégia két fontos részből állt. Egyrészt a szerzőknek is le kellett gyártaniuk néhány pártverset és meg kellett énekelniük a szocialista realizmus alaptémáit, másrészt kritikai legitimációt is kellett szerezniük: a velük szövetséges (fiatal és idős) irodalmároknak kritikákban és előszavakban kellett bebizonyítaniuk, hogy a Forrás-nemzedék költészete *valóban* szocialista szellemű. Megállapítható, hogy mind Lászlóffy, mind Szilágyi igyekezett a szocreál líranyelvet a lehetőségekhez képest egyéni módon művelni. Még „megrendelt”, szükségből írt pártódákat is igyekeztek újszerű módon, önálló nyelvi és képi megoldásokkal elkészíteni. Ez a stratégia mindkét bemutatott versben tetten érhető – ennek ellenére elemzésemben azt is igyekeztem megmutatni, hogy a retorikus, tropikus és logikai szerkezet egyik esetben sem képes feszültségmentes egységgé összeállni. A Pártról szóló ódák – ha nem is tekinthetők esztétikai szempontból kifogástalannak –, mindenképpen érdekes szövegek, melyek sokban hozzájárulhatnak az ideológia és a propaganda működésének alaposabb megértéséhez. Bár az utókor érthető averzióval tekint ezekre a publikációkra, nem hagyható figyelmen kívül, hogy szükségesek voltak ahhoz, hogy a fiatal költők ne legyenek kirekesztve az irodalmi közegből, s a később – már egy fokkal szabadabb légkörben – kiteljesíthessék a Forrás-nemzedék poétikai újításait.

Irodalom

- Aczél Tamás–Méray Tibor. 2006. *Tisztító vihar. Adalékok egy korszak történetéhez*. Budapest: Noran.
- Balázs Imre József szerk. 2007. *A sztálinizmus irodalma Romániában: Tanulmányok*. Kolozsvár: Komp-Press–Korunk.

- Balázs Imre József szerk. 2001. *Vissza a Forrásokhoz: nemzedékvallató*. Kolozsvár: Polis.
- Barthes, Roland. 1996. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter et al. Budapest: Osiris.
- Borbély András. 2017. *Visszateremtés: Esztétika és politika Szilágyi Domokos korai költészetében*. Budapest: Kijárat.
- Bottoni, Stefano. 2005. A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma: A Földes László-ügy. In *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*, szerk. Bárdi Nándor. 599–609. Csíkszereda: Pro-Print.
- Bottoni, Stefano. 2008. *Sztálin a székelyeknél: A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*. Csíkszereda: Pro-Print.
- Bottoni, Stefano–Nagy Mária–Szilágyi Kálmán. 2006. Közlemény Szilágyi Domokosnak a Securitatével fenntartott kapcsolatáról. *Transindex*. <http://itthon.transindex.ro/?cikk=4722> (2019. dec. 10.)
- Bergyajev, Nyikolaj. 2003. *A kommunizmus igazsága és hazugságai*. Ford. Révész Mária Magdolna. H. n.: Kairosz.
- Cs. Gyimesi Éva. 1990. *Álom és értelem: Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*. Bukarest: Kriterion.
- Dobrenko, Evgeny–Tihanov, Galin eds. 2011. *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Esch, Gabriela. 2016. The Romanian Philosophical Historiography during the Proletcult Period. In *Communication Today: An Overview from Online Journalism to Applied Philosophy*, szerk., Maria Micle, Claudiu Mesaroş. Hely n.: Trivent.
- Ellul, Jacques. 1973. *Propaganda. The formation of Men's attitudes*. New York: Vintage Books.
- Farkas Dénes. 1959a. Rakéta-versek. *Igaz Szó* 7 (2): 294–295.
- Farkas Dénes. 1959b. Modor és zűrzavar. *Igaz Szó* 7 (6): 924–926.
- Fejtő Ferenc. 2010. *A magyar tragédia*. 1956. Budapest: Kossuth.
- Földes László. 1956. Amit rögtön el kell mondani. *Utunk* 11 (21): 2.
- Földes László. 1958a. Fiatal költőkről – és az idősekről I. *Utunk* 13 (27) 1; II. 13 (28): 1–2; III. 13 (30): 1–2.
- Földes László 1958b. Irodalombírálatunk eszmei tisztaságáért I.

- Utunk* 13 (31): 2; II. 13 (32): 2, 6.
- György Péter. 2013. *Állatkert Kolozsváron – képzelt Erdély*. Budapest: Magvető.
- Hajdu Győző. 1958. Gólyák a völgy felett. *Igaz Szó* 6 (4): 627–629.
- Hajdu Győző. 1960. Fiatalok seregszemléje. *Igaz Szó* 8 (9): 315–318.
- Jánosházy György. 1958. Korszerűbb költői magatartást! *Igaz Szó* 6 (4): 589–593.
- Kántor Lajos. 1959. Régi és új a lírában I. *Korunk* 21 (3): 300–311; II., *Korunk* 21 (4): 427–434.
- Kántor Lajos–Láng Gusztáv. 1973. *A romániai magyar irodalom 1944–1970* (második, javított kiadás). Bukarest: Kriterion.
- Kántor Lajos. 2006. Mit olvastam ’56-ban. *Látó* 17 (10): 108–122.
- Kántor Lajos. 2011. „Szigorúan titkos”. *Korunk* III. 22 (3): 65–69.
- Kántor Lajos. 2012. *Golyószórásban, repülőszőnyegen: Kettős portré(k) Lászlóffy Aladárral*. Kolozsvár: Kriterion.
- Kántor Lajos. 2014. Barátok és/vagy ellenségek. *Korunk* III. 25 (1): 17–24.
- Könczei Csilla. 2008. Szekusblog (22–23). *Transindex*. <http://konczeicsilla.egologo.transindex.ro/?p=26>; <http://konczeicsilla.egologo.transindex.ro/?p=27>. (2019. aug. 29.)
- Köpeczi Béla szerk. 1970. *A szocialista realizmus II*. Budapest: Gondolat.
- Láng Zsolt. 2008. Elvtársak, szóljatok! In *Tője vagy tottja. „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”*. Kolozsvár: Koinónia.
- Lászlóffy Aladár. 1962. *Hangok a tereken*. Bukarest: Irodalmi.
- Majakovszkij, Vlagyimir. 1982. *Válogatott versei*, szerk. Rózsa Endre. Budapest: Kozmosz.
- Majakovszkij, Vlagyimir. 1996. *Nadrágba bújt felhő*. Ford. Eörsi István. Budapest: Interpopulart.
- Menyhért Anna. 2008. „Amit mi mondunk, az a te szavad”. Munkás, paraszt, értelmiség munkaverseny lázában ég! Agitatív antológia-költészet Magyarországon 1945–1956. In *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és Irodalom*. 187–200. Budapest, Anonymus: Ráció.
- Méliusz József. 1969. Az örökség ébredése. In *Az új hagyományért*.

- 123–153. Bukarest: Irodalmi.
- Pécsi Györgyi szerk. 2005. *Kényszerleszállás: Szilágyi Domokos emlékezete*. Budapest: Nap Kiadó.
- Pécsi Györgyi. 2008. A hosszúversek Szilágyi Domokos korai költészetében. *Új hegyvidék* (1–4).
- Preda, Caterina. 2017. The State Artist in Romania and Eastern Europe: A Theoretical Outline. In *The State Art in Romania and Eastern Europe*, ed. Preda, Caterina. 19–33. București: Editura Universității din București.
- Scheibner Tamás. 2014. *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása*. Budapest: Ráció.
- Széles Klára. 2007a. Egy irodalmi befogadás-történet – „kanonizáció” (?), „bekerülés a kánonba” (?), lépcsőfokai: Az erdélyi első Forrás-nemzedék indulása (1956–1962). *ItK* 111 (1–3) :101–117.
- Széles Klára. 2007b. „Mit látsz egy íróasztalon?": Lászlóffy Aladár világa. Budapest: Napkút.
- Szilágyi Domokos. 1962. *Álom a repülőtéren*. Bukarest: Irodalmi.
- Szilveszter László Szilárd. 2016. *Félúton Ég és Föld között: Identitásalakzatok a második világháború utáni erdélyi lírában*. Budapest: MMA MMKI–L'Harmattan.
- Szolláth Dávid. 2002. Az egzisztencializmus mint vád és Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában. *Jelenkor* 45 (1): 97–104.
- Mirela Tanta. 2017. Neo-Socialist Realism: the Second Life of Socialist Realism in Romania In *The State Art in Romania and Eastern Europe*, ed. Preda, Caterina. 231–258. București: Editura Universității din București.
- Verdery, Katherine. 1991. *National Ideology Under Socialism*. Berkeley–Los Angeles–Oxford: California UP.

Szocialista realizmus és avantgárd

Lászlóffy Aladár és a Forrás-nemzedék pályakezdése

Dolgozatomban az erdélyi magyar irodalomban új hangot meghonosító Forrás-nemzedék indulását vizsgálom. Az első Forrás-nemzedéket az irodalomtörténet úgy tartja számon, mint akik az 1950-es évek népies szocialista realizmusa után az újdonság erejével ható, a neoavantgárd felé utat nyitó líranyelvet honosítottak meg az erdélyi magyar irodalomban. Kutatásom egyik célkitűzése, hogy megvizsgálja a

szocialista realizmus kritikai nyelvének működését. Kérdésfeltevésem arra irányul, hogy milyen lehetőségei voltak a fiatal szerzőknek arra, hogy az önálló kifejezőmód keresése és az esztétikai-politikai elvárásoknak való megfelelés között egyensúlyozva ne veszítsék el publikációs lehetőségeiket.

Dolgozatom első részében az 1950-es évek politikai és irodalompolitikai hátterét mutatom be, második részében Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos pályakezdési körülményeit vizsgálom.

Kulcsszavak: szocialista realizmus, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos, Forrás-nemzedék, erdélyi magyar irodalom

Socialist realism and avantgarde

Aladár Lászlóffy and the debut of the Forrás-generation

This essay examines the debut of the so-called Forrás-generation poets (these generation was named after a book series). These young poets brought a radically new voice to the Hungarian literature of Romania. Literary history remarks the poetic innovation of the Forrás-generation as a shift from the socialist realism of the 1950s to a new neoavantgarde poetry. The viewpoint of my interpretation is focusing on the problems of the language of socialist realist poetry and criticism. One important purpose of my research is to show: how could these debutant poets assert themselves during the socialist realist period, how they tried to meet the requirements of socialist realist criticism, and yet, how they could still manage to establish novel ways of lyric expression.

The first part of my essay examines politics and literary policy in Romania, during the 1950s, and the second part examines the debut of two poets, Lászlóffy Aladár and Szilágyi Domokos.

Keywords: socialist realism, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos, Forrás-generation, Hungarian literature of Transylvania

ERDŐDI Alexandra Anita

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Szeged
erdodi.alexandra.anita@gmail.com

HOLDUTAZÁSOK A HOLDUTAZÁSOK ELŐTT¹

Dolgozatomban az irodalmi művekben megjelenő holdutazásokat veszem sorra a kezdetektől egészen 1800-ig. A tárgy és az időszak kiválasztásában a készülő doktori disszertációm szabta meg a határokat. Johann Friedrich Ernst Albrecht 1795-ben írta meg a *Fürstbürger Phosphorus...* című 500 versszakos komikus történetét, melynek keretét egy, a Holdon élő társadalom, királyság bemutatása adja. Így a munka során egyre fontosabbá vált, hogy a korábbi korok idekapcsolódó műveit is megvizsgáljam az irodalomtörténeti beágyazottságot szem előtt tartva. Vagyis egy, a 18. század végi szöveg irodalmi előzményeit és azok esetleges egymásra hatását tárgyalom (jelen dolgozat terjedelmi korlátait is figyelembe véve, néhány helyen csak röviden kitérve az egyes szövegek közötti kapcsolatra).

A holdbéli kalandozások előtt fontosnak tartom néhány csillagászati mérőföldkő megemlítését, hogy a művekben felmerülő utalások, illetve a szövegek megírásakor érvényben lévő világképek még árnyaltabbá tegyék azt, hogy sok esetben nemcsak a szórakoztatás – bár lesz erre is példa –, hanem a tudományos ismeretterjesztés is a kitűzött célok között szerepel. Ezen kiemelkedő szempontok mellett még ott van az is, hogy a holdbéli utazás során megismert új társadalmi, gazdasági szokások az adott korok kritikájaként, ellenpéldájaként is szolgálnak. Így pedig nem elhanyagolható módon az utópiák sorába is becsatlakoznak.

1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarkanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).

A tudományos háttér

„[...] a 17. század közepén Kepler, Galilei és Descartes a matematika és a kísérlet kettős bázisán megteremtik a modern tudomány alapelveit. [...] Kepler matematikai törvényekben fejezi ki a bolygók Nap körüli pályáját. Galilei az inga mozgását és a testek esését vizsgálva pontos számításokat végez; csillagászati távcsöve segítségével fedezi fel a Jupiter holdjait és a Vénusz fázisait, s így gyakorlati bizonyosságát adja Kopernikusz feltevésének. Descartes fizikája végül egyetlen roppant matematikai építmény” (Bergerac 2002, 139).

Vagyis az 1600-as években egyre több és több tudományos megfigyelés és kísérlet segíti a matematika, a fizika és nem utolsósorban a csillagászat fejlődését. Ezek az eredmények tetten érhetők majd a korban íródott irodalmi művekben is. De vajon mikortól lehet az égbolt tanulmányozásáról beszélni? Mikor kezdett el az ember a feje fölött elterülő végtelen térrel foglalkozni? A válaszhoz a történelem előtti időkig kell visszamenni, hiszen két csoport számára is nélkülözhetetlen volt gyakorlati szempontból az égbolton való megfelelő tájékozódás: a hajósoknak és a földművelőknek (Hoskin 2004, 10). Ezek tudatában pedig nem meglepő, hogy „a modern csillagászat eredete a Kr. e. III. és II. évezred homályába vész, létezésének első jelei az egyre sokrétűbb kultúrával rendelkező Egyiptomban és Babilóniában mutatkoztak” (Hoskin 2004, 16). Az ókori görögök már tudták, hogy a Föld gömb alakú, Eratoszthenésznek (Kr. e. 267 k. – 195 k.) köszönhetően a Föld méretét is pontosan meg tudták becsülni (Hoskin 2004, 16). Az arisztotelészi kozmológia² kétezer éven keresztül volt meghatározó a görög, az iszlám és a latin gondolkodásban (Hoskin 2004, 20). Majd Kopernikusz (1473–1543) javasolja a heliocentrikus világkép alternatíváját, mely szerint a Föld évente megkerüli a Napot, a Hold pedig nem bolygó,

2 „[...] egyrészt a központi vagy szublunáris, azaz a Hold szférája által bezárt és állandóan változó földi világból, másrészt az állócsillagok és bolygók ciklikus mozgásai által meghatározott szférák szupralunáris (Hold fölötti) külső, égi világból állt [...]” (Hoskin 2004, 20).

hanem a Föld körül kering, vagyis egy bolygó holdja. Tycho Brahe³ (1546–1601) úgy vélte, hogy pontos megfigyelések alapján lehet csak helyénvaló elméleteket felállítani, illetve ő volt az, aki 1576 és 1580 között felépítette Uraniborgnak elnevezett obszervatóriumát, mely az újkor első tudományos kutatóintézete volt. Galileo Galilei⁴ (1564–1642) pedig megalkotja az első⁵ távcsövet⁶ (Hoskin 2004, 52–57). Mindezek mellett azonban, még sok tanulnivaló és megfigyelnivaló várt a későbbi tudósokra, hiszen bár Isaac Newton (1643–1727) volt az egyetlen, aki helyesen meg tudta becsülni a csillagközi távolságok nagyságrendjét, mégsem jött rá, hogy a csillagok annyira messze vannak, hogy mozgásuk lényegében észrevehetetlen (Hoskin 2004, 106).

A tudományos megfigyelések, felfedezések nem érnek itt véget, sőt, a fent említettek csak a legfontosabbak, de jelen dolgozat tárgya nem a csillagászati események felmondása és rendszerezése. Ez az összefoglalás azokat a fontos mozzanatokat tartalmazza, melyek majd a holdutazások kapcsán is visszaköszönnek. Ezért volt lényeges kiemelni az első távcső megalkotását, hiszen évszázadokon keresztül mindenkinek ugyanolyan lehetőségei voltak, hogy a Holdat tanulmányozza és történeteket találjon ki, hogy a Hold feltjai vajon mi módon keletkeztek. A geocentrikus, majd a heliocentrikus világképek is befolyásolták a gondolkodást, legyen az akár dogmatikai vita, vagy éppen egy irodalmi célkitűzés annak érdekében, hogy a nők is bátran kapcsolódjanak be a tudományos párbeszédbe (lásd

3 Fontos megjegyezni, hogy Tycho Brahe utolsó tanítványa Johannes Kepler (1571–1630; azt tanulmányozta, hogy milyen erők hatására mozognak a bolygók.) volt, aki ezt a kapcsolatot megidézi *Somnium* című művében is, melynek főhőse, Duracotus is Brahe-tanítvány.

4 „Galilei első távcsöves holdészlelései után nyomban megkezdődött a Hold térképezése, a 17. század közepére már több holdtérképet is elkészítettek.” (Rükl 2012, 17) Az első távcső után pedig egyre jobbak készültek, így a 17. századtól még részletesebben megfigyelhették a csillagászok a Holdon lévő hegyeket és krátereket (Rükl 2012, 12).

5 „A távcsövet Hollandiában és Itáliában nagyjából egyidejűleg találták fel 1608–1609-ben” (Fontenelle 1979, 218).

6 „René Descartes-t (1596–1650) a Le Flèche-i kollégiumban jezsuita tanárai megismertették Galilei távcsöves felfedezéseivel – alig néhány hónappal a bejelentésük után” (Hoskin 2004, 71).

majd Fontenelle). Az már tehát világos, hogy az égbolt szükségszerű ismerete nagyon régre nyúlik vissza, de nemcsak a tudományos haszna volt már ilyen korán is meghatározó. A Holdhoz tartozó hiedelmek, babonák, mesék és mondák gyökerei is ugyanilyen messzire nyúlnak vissza.

A hiedelmek, mesék, mondák

Szinte bármely nép történetei között kutatva találhatunk legalább egy olyat, mely azt meséli el, hogyan került a Nap és a Hold az égre, miként lett az egyik fényesebb a másikinál, vagy a Hold foltjai mit is ábrázolnak. A teljesség igénye nélkül csak néhányat sorolok fel, hiszen egész enciklopédiákat,⁷ lexikonokat lehetne megtölteni ezekkel. „Holdmítoszok (lunáris mítoszok) a világ népeinél (valószínűleg már a paleolitikum elejétől) elterjedt mítoszok, amelyeknek egyik fő szereplője a Hold, s az valamilyen kapcsolatban, viszonyban van a Nappal; tágabb értelemben a Hold és a szoláris mítoszok az asztrális vagy csillagmítoszok közé tartoznak” (Hoppál 1988, 92). A Nap és a Hold gyakran alkotnak házaspárt, ez a balti és a mezo-amerikai mítoszokban nagyon elterjedt motívum. A világ legtöbb népe pedig biztos, hogy ismer olyan mítoszt, amely a Hold felszínén látható foltok keletkezését magyarázza, nagyon gyakran azzal, hogy ember van a Holdban (Hoppál 1988, 94). Emellett egy másik motívum is gyakran felbukkan, mégpedig az, hogy a Holdat vagy szóval, vagy tettekkel, de bántják az emberek, és ezért büntetésből felkerülnek a Holdra *mintázatként*.

7 Ilyen például a *Mitológia: Mítoszok, mondák és legendák* című 2009-es kiadvány. Csak ebben az egy kötetben kilenc különböző népcsoport holdmítoszeit veszik sorra, mint például az afrikai, az ausztrál bennszülött, a dél-amerikai, az egyiptomi, az észak-amerikai, a görög, a japán, a közép-amerikai és a maori mítoszok (Mills 2009, 519).

Ponori Thewrewk Aurél *Az Ég királynője – A Hold kultúrtörténete* című könyvében számos nép Holdhoz köthető történetét gyűjti össze Európát,⁸ Ázsiát,⁹ Afrikát¹⁰ és Amerikát¹¹ is érintve. Illetve magyarázatot ad arra is, hogy miért lehet ennyiféle történet ugyanazokra a holdfoltokra. „A Földről bárhonnan nézve ugyanaz a Hold képe. Csak a dőlése más, és így ugyanaz a foltcsoport másnak látszik például 90 vagy 180 fokkal elfordított holdhelyzetben – dél felé haladva. Ezért is olyan változatos az északi, illetve a déli féltekén élő népek legenda- és mesekincse a holdfoltok magyarázatára” (Ponori 2009, 148).

Kezdetben tehát nem a holdbéli élet volt a történetek és a gondolkodás középpontjában, hanem az, hogy a Hold kinézete, *ábrázata* miként alakult ki. De a fentiek alapján abban is fontos szerep

- 8 Európában a különböző bibliai történetek és személyek Holdra vetítése a gyakori és legtöbbször valamilyen tabusértő cselekedetre vezethető vissza (lopás, munkavégzés vasárnap) (Ponori 2009, 148). Így Erdélyben a kapcáját éjszaka szárító és a Holdat szidó juhász története ismert, Németországban a fatolvaj és a vasárnap is dolgozó paraszt esete, ez az utóbbi változat Franciaországban is elterjedt, Bulgáriában pedig Káin kerül a Holdba, miután megölte a testvérét (Ponori 2009, 148–155).
- 9 Iránban egy bosszúálló özvegy történetével magyarázzák a holdfoltokat: régen a Nap és a Hold ugyanúgy ragyogtak, egy anya nem tett árnyékvetőt a kint alvó gyerekére, aki ezért meghalt. A gyászoló anya mérgében a rizsboros edényt a Holdhoz dobta, aki ettől elhalványult (Ponori 2009, 156). Új-Guineában pedig a Holdra elszökő hat asszony története ismert, ők ugyanis bántalmazó férjeik elől mentek fel egy létra segítségével a Holdra, a férjeiket örök magányra ítélve (Ponori 2009, 160).
- 10 Algériában a könnyek és a Hold foltjainak kapcsolatát mesélik el *Az árva könnyei* című mesében. A történet szerint egy nagyon szomorú árva gyerek vándorolt, de nem tudott sírni, mert még nem volt sírás a Földön. Mire a Hold azt mondja neki, hogy sírjon, a könnyei rá hulljanak, ne a Földre. Az árva aztán boldog lett, a Hold pedig ma is viseli a könnyei nyomát (Ponori 2009, 161).
- 11 Egy alaszakai történet szerint: „Egyszer a Hold meglátott egy férfit, amint a partból vizet akart meríteni a vödrével. Kinyújtotta a kezét, vagyis a sugarait, hogy megfogja. Az azonban egy bokorba bújt előle. De a Hold erősebb lévén kihúzta őt és a vödret. Ha tiszta az idő, látni lehet a Holdban a férfit a vödrével.” (Ponori 2009, 162) Egy perui történet alapján a róka beleszeretett a Holdhölgybe, és kitalálta, hogyan juthat fel hozzá. Amikor feljutott, akkora hévvel ölelte át a Holdat, hogy ma is látható zúzódásos foltok maradtak a Holdon (Ponori 2009, 163–164).

jutott neki, hogy egyes népek természeti jelenségeket is meg tudtak vele magyarázni, hozzá tudtak kapcsolni. Számos hiedelem köthető a Holdhoz; a biológiai ritmust, a vetést és aratást, az ünnepek időpontját is a Hold fázisaihoz szokás igazítani (Hoppál et al. 2010, 128).

Egy átmenetet képez Plutarkhosz (Kr. e. I–II. század fordulója) *A Hold arca* című munkája, melyben a daimonhittel¹² és a lélekvándorlással is foglalkozik. Emellett részletezi, hogy a lélek a Holdat körülvevő éterben kering és az itteni kigőzölgésből táplálkozik, és a Holdra a jók lelke juthat fel (Plutarkhosz 1985, 54). A Hold ún. arcának bemutatásakor leírja, hogy az azon látható mélyedések és üregek ugyanolyanok, mint amilyenek a Földön lévő mély és nagy öblök.

Még nincs meg a holdbéli élet tényleges lehetősége és leírása, hanem továbbra is a Holdon lévő foltokról beszél, de már egy saját elmélethez is felhasználja ezeket. Viszont a Holdhoz kapcsolódó magyarázatok mellett egy másik fontos dolog is összekapcsolja a későbbi holdutazásokkal. A közös motívum a lelkeknek a kigőzölgésekkel való táplálkozása. A motívum még vissza fog köszönni a későbbi történetek némelyikében.

Holdutazások a holdutazások előtt

A tudományos háttér, az előzmények és a hiedelmek után a konkrét holdutazásokra rátérve először Lukianosz *Igaz történetek* című művével kell foglalkozni. Majd a Ludovico Ariosto *Az eszeveszett Orlando* (1516), Johannes Kepler *Somnium* (1608/1634), Francis Godwin *Ember a Holdon* (1638), Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazás* (1657), Bernard le Bovier de Fontenelle *Beszélgetések a világok sokaságáról* (1686) és Johann Friedrich Ernst Albrecht *Fürstbürger*

12 „Az erényesen élő ember lelke tisztulási folyamatok után jóságos daimónná válhat, míg a gonoszok lelke akár állati testbe is költözhet. A daimónhit és a lélekről szóló tanítás szorosan összefüggnek. Ehhez a kérdéshez kapcsolódik *A Hold arca* (teljes címén: *A holdtányérban megjelenő arcról – De facie quae in orbe lunae apparet*) című – egyébként természettudományos kérdéseket tárgyaló – munkájának a 26. fejezettel kezdődő része, amely a lélekvándorlással és a daimónhittel foglalkozik” (Plutarkhosz 1985, 162).

Phosphorus (1795) című munkájában megjelenő holdbéli világot, társadalmat vizsgálom. A holdutazások egymás mellé állítása során a következő szempontok alapján fogok haladni: miként jut/jutnak el a szereplő/k a Holdra, milyen társadalmi és gazdasági berendezkedés jellemző ott, mi a viszonyuk a háborúhoz, mi lehetett a szerző célja a holdutazás leírásával, mely pontokon lehet összekapcsolni a különböző szövegeket.¹³

Az *Igaz történetek A Holdban* című fejezetében a Holdra jutást egy forgószerű biztosítja, mely felkapja a Lukianosz (Kr. u. 120 – Kr. u. 180) és társai hajóját, és addig röpteti őket, hogy csak hét nap után pillantanak meg egy fényes, gömb alakú szigetet a levegőben. Éppen egy háborúba csöppennek, ugyanis a Holdkirály és a Napkirály küzdenek egymással: Lukianoszék is részt vesznek a holdlakók oldalán a harcban, de végül vereséget szenvednek és a Napkirály foglyai lesznek, illetve a holdlakók is komoly büntetésben részesülnek: falat (kettős felhőfal) emelnek a Hold köré, hogy a Nap sugarai ne jussanak el oda, így teljes holdfogyatkozás lesz. Végül békét kér a holdlakók királya, de adót fizet a Napnak, közösen a többi néppel együtt létesítenek telepet, háborúban segítik egymást, a holdlakók elismerik a többi csillag önkormányzatát. A foglyokat váltságdíj fejében visszakapják. Itt tehát a háború még teljesen más megvilágításban van, de a későbbi korokra megváltozik az ahhoz való viszony.

Lukianosz Holdján nincsenek nők, és szavuk sincs az asszonyra, 25 éves korukig mindenki feleség, aztán szabadon házasodhatnak. A magzatot a lábikrájukban tartják, „bizonyos idő múlva felvágják,

13 Az összevetés szempontjai nem esetlegesek. Maczelka Csaba világított rá Godwin szövegét elemezve, „hogyan a holdbéli társadalom leírásánál, bár időnként hajmeresztő felületességgel teszi, a narrátor legalább néhányat igyekszik érinteni, azon területek közül, amelyekre már Morus is kitért. Így beszél a gazdaságról (röviden: dolgozni nem kell, mivel minden magától megterem), a férfi-nő viszonyról (nem érti hogy, de akit a férfi egyszer megismer, mellett ösztönösen le is horgonyoz, mást nem kíván meg), fejlett gyógyászatukról (három holdhónapon belül még a lefejezést is tudják gyógyítani), az igazságszolgáltatásról (melyre valójában a holdlakók jó természete miatt egyáltalán nincs szükség) és így tovább. Talán e rövid lista is jól mutatja, hogy az író fejében van egy követelménylista, hogy milyen területeket illik érintenie az ismertetés során, ám az is nyilvánvaló, hogy szövegének összességében valami más a motorja” (Maczelka 2010, 93).

kiveszik belőle az élettelen kis testet, kiteszik a szélbe, tágra nyitják a száját, s így élesztik fel” (Lukianosz 1974, 627). Ha valaki megöregszik, akkor füstként széteszik a levegőben. A halál egyáltalán nem rossz és tragikus a számukra, egyszerűen elfogadják azt. A táplálkozásuk ismerős lehet Plutarkhosztól, mert itt tüzet gyújtanak, szénparázson megsütik a békát (ebből sok röpköd a levegőben), a sült békákat körülülük és a felszálló füstöt lélegzik be, „italuk serlegbe sűrített levegő” (Lukianosz 1974, 627). Kinézetre a kopasz és sima fejű embereket tartják szépnek, nem vizelnek, nem ürítenek, „nincs is erre megfelelő nyílásuk, a fiúk sem a feneküket nyújtják oda szeretkezésre, hanem a térdük hátsó hajlatát, mert ott van egy nyílás rajtuk” (Lukianosz 1974, 628). A társadalmi különbségek az öltözködésben is megjelennek, mert míg a gazdagok ruhája puha üvegből van, addig a szegényeké ércből. Ami már ebben a korai holdutazásban is látható, hogy a társadalmi berendezkedést mindenféleképpen egy kicsit másként képzeltek el a Holdon, mint a Földön. Az államforma királyság, ami a földi és holdbéli berendezkedések esetében hasonló, de a nők hiánya mindenképpen figyelemre méltó jelenség a Holdon, mindenféle anakronisztikus feminista értelmezés nélkül. Lukianosz célja az volt, hogy a szellemi foglalkozást űzőknek is legyen valami, amivel ki tudnak kapcsolódni, ezért szükségesek az olyan olvasmányok, melyek művészi elmélyedésre is lehetőséget adnak. Nyíltan azt is elismeri, hogy bár a művének az *Igaz történetek* címet adta, olyan eseményeket mesél, amelyek nem igazak, nem látta ezeket a dolgokat, nem hallotta másoktól, sőt szerinte nem is lehetségesek. A tanítói, tudományos ismeretek átadása még nincs jelen.

Ludovico Ariosto *Az eszeveszett Orlandójában* (1516) csak egy kitérő a holdutazás, bár annál lényegesebb a történet egészét nézve. Az utazás okát az adja, hogy Orlando megőrül, mert Angelica nem viszonzza a szerelmét, sőt egy másik férfit szeret. Astolfo, Orlando barátja hipogriffen lovagolva feljut egy nagyon magas hegy tetejére, ahol egy gyönyörű palotában fogadják János evangélista és a többi szentek (XXXIV, 58). Elmondják neki, hogy Isten büntette meg Orlandót az örültséggel, mert nem harcolt a nevében és pogány

nőbe szeretett bele, így három hónap örülettel sújtja – akárcsak Nabukodonozort –, de van rá mód, hogy Orlando elméje megtisztuljon, visszakerüljön hozzá.

A Holdra úgy jutnak fel, hogy Illés szekérébe négy lovat (tűzvöröset) fogattak be, mely a levegőbe emelkedett Astolfóval és János-sal. Előbbi a Holdra érve nagyon rácsodálkozott annak nagyságára. Két hegy által közrezárt szoroshoz vezeti a grófot az apostol, ahol mindenféle kacat van, amit elveszítenek az emberek odalent: legyen az kézzel fogható dolog vagy éppen valami elvont (például: hírnév, kérelmek, fogadalmak, elvesztegetett idő, vágy, koronák, félresikerült szerelmek, rangok, ész). Megtalálják Orlando eszét is. A különböző elméket egy-egy, erre a célra gyártott tégelybe/ampullába/üvegcsébe töltik és felírják rá, hogy kié volt régen. Ami külön érdekes, hogy Astolfo a saját eszét is megtalálja, de olyan emberek elméjét is, akikről azt hitte, hogy nem hiányzik az nekik, most pedig azt látja, hogy az üvegcséjükben ott van az eszük nagy része (XXXIV, 84). János hagyja, hogy Astolfo visszavegye saját eszét, és Orlandóét elvigye. Majd egy folyó melletti palotába mentek, ahol a párkák válogatták a fonalakat. Astolfo végül visszaér a Földre és Orlando visszanyeri józan eszét, lényegében orron át „belélegezve” azt (XXXIX, 57).

Ebben a műben bibliai alakok és egy szekér segítette a Holdra jutást. A holdbéli társadalomról nincs különösebb leírás, de az biztos, hogy a Hold egyfajta lerakataként szolgál a Földön elhagyott dolgoknak, valamint a mitológiai alakoknak nyújt szállást. Viszont a kiemelendő motívum itt is megtalálható. Az elveszett elmék kis üvegcsékben a Holdon elérhetőek motívuma (mely a reneszánsz idején megszokott elképzelés volt) még további művekben is meg fog jelenni, vagy mint egy konkrét utalás erre a szövegre, vagy mint beépített és felhasznált holdbéli jellemző.

Egy újabb nagy ugrással Johannes Kepler *Somniuma* (1608/1634) következik a holdutazások sorában. Ez a szöveg azért is különleges, mert itt már tudományos epizódok is vannak, eredetileg egy iskolai disszertációnak készült, részben ezért is szerepel a két évszám a cím után. Az 1608-as jelöli a konkrét keletkezés idejét, az 1634-es pedig azt, amikor Kepler fia, Ludwig megjelentette azt ajánlást és előszót írt

hozzá (Kepler 2003). 1608-ban játszódik a történet, mely egy álomképként jelenik meg; a főhős Duracotus, aki Izlandról származik. Életrajzi párhuzamok vannak a szövegben: Duracotus édesanyja is gyógynövényekkel, főzetekkel foglalkozik, ahogy Kepleré is, és a fiú is Tycho Brahe tanítvány, ahogy a szerző maga is.

Duracotus anyja mesél a különböző lelkekről és démonokról, az egyiket a kilenc főszellem közül nagyon jól ismeri, és Levaniáról is szó esik, a démon segítségével el is tudnak oda utazni. Az utazás nagyon veszélyes az ember számára, de csak négy óra hosszú az egész út. Elrugaszkodnak a Földtől, mintha ágyúból lőtték volna ki őket, altatót és kábítószeret kapnak az induláskor, de a megérkezés és ébredés után az ember kibírhatatlan fáradtságot érez a végtagjaiban. Levania egy sziget 50 ezer német mérföldnyire a Földtől. Duracotus minél több dolgot meg akar tudni Levaniáról, ahol az éjszakák és nappalok egyforma hosszúak, mindennek hatalmas a mérete. Az érkezés után tudományos igényű leírás következik Levania természetéről, földrajzáról, csillagászati jellemzőiről. Két féltékére oszlik a sziget: Subvolvára (mindig gyönyörködhet volvájában) és Prevolvára (egyszer s mindenkorra nélküli a volva látványát¹⁴).

Levania kerülete 1400 német mérföld (negyede a Földének), magas hegyek, mély és széles völgyek jellemzik a domborzatát, felszíne lyukacsos, mert üregek és barlangok vannak mindenhol, így van oltalom a lakosságnak. Itt minden élőlény hatalmas, de rövid életű, a prevolvaiak csapatostul vándorolnak, legtöbbjük bűvár, lassan lélegeznek, és sokat időznek a víz alatt, mert ott nappal is megmarad a hideg, ami viszont a felszínen van, az megfő a napon.

A társadalomra ennél részletesebben nem tér ki Kepler, itt nem az a hangsúlyos, hanem a *természettudományos ismeretterjesztés*, a kopernikuszi világkép rejtett bemutatása, terjesztése. A vizsgált szövegek közül ez az egyik legtudományosabb a maga nemében, nem a szórakoztatás vagy éppen az adott kor társadalmának és politikai berendezkedésének a kritikája, hanem szinte tisztán tudományos értekezés, egy képzeletbeli világot felhasználva.

14 A Volva szerepe megegyezik a mi Holdunkéval.

Francis Godwin *Ember a Holdon* (1638) című munkája már egy komplett holdbéli világot vázol fel, melyet Domingo González (a nevet mindig a vizsgált szövegben előforduló alakjában használom) tolmácsolásában ismerünk meg. Kalandos úton tesz szert olyan madarakra, melyek nagy súllyal is képesek hosszú távon repülni, kinézetük figyelemreméltó: egyik lábuk sashoz hasonló, a másik hattyúlábhoz, és húst esznek. A madarak vándorútra kelnek, és egyre magasabbra repülnek, annyira, hogy González a súlytalanság állapotát is megtapasztalja:

„... végül, ó, hihetetlen dolog, megálltak és nem mozdultak többet! És bár egy izmuk se rebtent, úgy leültek, mintha nem is az égben lennének; a kötelek is ellazultak, de mégsem mozdultam sem én, sem a szerkezet: mintha a súlyunk nem is számított volna semmit” (Godwin 2015, 35).

A madarak továbbra is a Hold felé repülnek, közben González három dolgot is megfigyel: minél távolabb kerülnek a Földtől, az annál kisebbnek tűnik, a Föld ragyog, különböző „foltok” látszódnak rajta, de ezek nem állandóak, mint a Hold foltjai. Ezzel magyarázza azt, hogy a Föld 24 órában forog a saját tengelye körül, itt is utal Kopernikuszra. A dolgok a Holdon sokkal nagyobbak; vannak fák, növények, madarak (fecske, fülemüle, kakukk, szalonka, denevér, néhány vadmadár, és González madarai), állatok, de a többi élőlény nagyon nem hasonlított semmiféle a Földön is megtalálható teremtményhez. Különös alakok fogadják, akik kétszer olyan magasak, mint az emberek, mind ugyanolyan színű öltözetben vannak, de nem lehet megnevezni ezt a színt, mert az ismeretlen a földi világban. Az államforma itt is királyság, 29 fejedelem áll a király szolgálatában, és mindöjükhez tartozik még 24 vezér. A tudást megbecsülik, de a hazugságot és a hamisságot nagyon megbüntetik a Holdon, és akár 1000 évig is élélnek a lakosai, akik mindenhol ugyanazt a nyelvet beszélik, amit nagyon nehéz megtanulni, dallamokból és nyers hangokból áll, melyeket betűvel nem lehet leírni. Öltözködésből, lakhatásból, minden szükségesből az előjárók parancsa szerint részesülnek, könnyedén és örömmel dolgoznak, a nők egyfor-

mán szépek, nincs megcsalás/hűtlenség, nem hallottak a gyilkosságról, minden sebet meg tudnak gyógyítani, a halált pedig nem élik meg rossz dologként, nem szomorúak, hanem jókedvűen, elfogadóan veszik, ha lejárt az idejük. Nincs szükség ügyvédre, mert nincsenek pereskedések, ha mégis viszály támad, az elöljáró bölcsen igazságot tesz. Nincs társadalmi egyenlőség, de mindenki elfogadja a helyét, hiszen a bőség és az elosztások miatt senki sem szenved hiányt semmiből.

A korábbiakhoz képest ez már egy sokkal átgondoltabb és részletesebb társadalmat mutat be, de még mindig nem árul el mindent, ezt az esetleges második – de soha el nem készülő – kötet megemlézése is alátámasztja. Ami biztos, hogy nem az egyenlőség, ami ebben a közösségben meghatározó, hanem egy idealizált monarchizmus, ahol mindenki elégedett a helyzetével, így az említett mű az utópiák sorába is bekapcsolható. De a tudományos vonalat sem mellőzve a heliocentrikus világkép mellett is szót emel Godwin. Így Kepler művével is összefüggésbe hozható, hiszen egyfajta tudományos állásfoglalás is megtörténik.

A kapcsolat pedig Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazás* (1657) című szövegével is fennáll, ahogy majd alább kitérek erre. A holdutazás többszöri próbálkozás után sikerül Cyranónak egy általa épített gép segítségével, mely hatalmas szárnyakkal volt felszerelve, illetve rakéták is tartoztak hozzá. A felszállás után a gép visszazuhan, de Cyrano tovább repül a Holdhoz. Majd zuhanni kezd a Hold felé – „Cyrano már fél századdal a newtoni törvény megfogalmazása előtt felismeri az általános tömegvonzás lényegét, vagyis a tömeg és a távolság összefüggését” (Bergerac 2002, 158). Először a Paradicsomban az Élet Fája alatt tér magához, egy darabig Illéssel beszélgetnek, de Illést feldühíti Cyrano, aki egy ismeretlen vidéken ébred, ahol érdekes „állatemberekkel” találkozik, akik négykézláb járnak, de emberekre hasonlítanak és sokkal magasabbak, mint Cyrano. Különös állatnak nézik Cyranót, de akad egy segítője, akivel görögül tudnak beszélni, mert ez a holdlakó járt a Földön. Kiderül, hogy ő valójában a Napról származik (egyfajta démon, halottak testébe költözik, ha már nagyon legyengül a másik test), de eljött onnan, mert néha sokan vannak a Nap felszínén, ahol a lakosok átlagos életkora 3-4000 év.

Két nyelvjárás van az országban: az egyikben a felső osztályba tartozók (a nyelvük különböző tagolatlan hangmagasságokból álló „zene” – nem kapcsolnak szöveget a dallamhoz), a másikon a köznép érintkezik (tagok mozgatásából épül föl a nyelvük). Illatot esznek ezen a vidéken. A Holdon az ország pénzneme a költemény. Cyrano és a segítőtje eljutnak a királyi pár elé, ahol Cyrano találkozott egy hozzá hasonló kis emberrel, a királynő állatai között. A kis ember európai, madarai erejével jutott a Holdra, a királyné megszerezte magának. Ez az ember Domingo González, Godwin főhőse. Lassan rájönnek a holdlakók, hogy ők nem majmok, hanem „vademberek”. A papok evvel nem értenek egyet. Cyrano elsajátítja a nyelvüket, és két párt alakul ki: akik nem hisznek abban, hogy ő tényleg értelmes, önálló lény, és akik szerint az. Ezért ülést hívnak össze, hogy eldöntsék, mi az igazság. Közben a háborúzás szabályait is megismeri Cyrano. Bírák szabályoznak mindent, a két sereg egyenlő feltételekkel indul, nincsenek szökevények. Veszteségeket számolnak a döntéshez, ha döntetlen, akkor sorshúzással döntenek el, hogy ki a győztes. Ebben a világban a tudósok közötti vitában nyerni nagyobb dicsőségnek számít. Újabb vita alakul ki, mert Cyrano a Földet tartja az igazi világnak. A démon szónokol, szerinte rávehetik Cyránót, hogy mondja azt, hogy a Hold az igazi világ, de attól még nem fogja ezt hinni. Végül embernek minősítik Cyránót, de el kell mondania, hogy a Hold nem hold, hanem világ.

A Holdon a fiatalok irányítják a családot. A démon arról beszél, hogy a gyerekek nem kell hálát éreznie az apja iránt, mert az apa őt nemzette, hiszen a gyermek csak a testét kapta az apjától, a lelkét viszont a mennyből. A Holdon büntetésnek számít, ha valakit eltemetnek a halála után, hogy a férgek egyék meg. A bűnösöket kivéve mindenkit elégetnek. Ez számít tisztességes szokásnak, mert a tűz elválasztja a tisztát és a tisztátalant.

Godwinhoz hasonlóan Cyrano holdbéli világa is részletes bemutatást kap, ironikusan és hosszan kitérve a háború lebonyolítására. A beékelt vita a papokkal pedig Galileo Galilei perére játszik rá, jelezve, hogy kényszeríthetik az embert olyan dolgok kimondására, melyek a hatalomnak tetszőek, de az illető attól még nem fogja

jobban elhinni azokat. A fent említett kapcsolat a két szöveg között nemcsak a szöveg tárgyában, hanem a szöveg szereplői között is hasonlóságot jelez. Ugyanis Cyrano beemelte Godwin főhősét is a saját szövegébe.

Bernard le Bovier de Fontenelle *Beszélgetések a világok sokaságáról* (1686) című munkája nem konkrét holdutazásról szól, hanem azzal a gondolattal játszik el, hogy lehet-e élet más bolygókon is, ezért a holdbéli életre is kitér. Az alaphelyzetet az esti beszélgetések adják egy márkinővel, a második és a harmadik este témája a Hold.

Fontenelle tiszteletben tartja azok véleményét, akik szerint nem lakik senki a Holdon, de amíg nem kerülnek többségbe, addig ő fenntartja azt a nézetét, hogy léteznek holdlakók. Leírja a Hold egy hónapos körútját, illetve beszámol arról, hogy az ő idejében a holdbéli tájakat elnevezték már. Majd *Az eszeveszett Orlandó*-ból összefoglalja azt a részt, melyben Astolfo megjárja a Holdat, ahol a Földön elveszett eszeket őrzik. Nem ír részletesen a társadalomról, csak a holdlakókról, akik ember formájú állatok és az emberi értelemnek nyoma sincs bennük. Fontenelle felveti, hogy eljön majd az idő, amikor fel lehet venni a kapcsolatot a Holddal, hiszen a repülés születőben van, a jövőben majd tökéletesedni fog, és akkor el lehet majd jutni a Holdra.

Ez a szöveg inkább a tudományos vonalba tartozik, az előszóból is kiderül, hogy nem filozófus módjára akart írni a filozófiáról. De az sem véletlen, hogy beszélgetőpartnere egy márkinő, az a célja ezzel, hogy a hölgyek is bátran érdeklődjenek a tudományok iránt. Az Ariosto művével való kapcsolat tagadhatatlan, a tudományos ismeretek mellett így az irodalmi holdutazásokhoz tartozó epizód is megjelent, ami nem véletlen, ugyanis Ariosto lovagi eposza a 17. században népszerű volt Franciaországban (Fontenelle 1979, 213).

A vizsgált korszakból az utolsó szöveg Johann Friedrich Ernst Albrecht *Fürstbürger Phosphorusa* (1795). Itt egy teológiai traktátus keretként szolgál a holdbéli állam bemutatása. Viszont az eddigiekhez képest ez a legrészletesebb, bár a szatirikus vonalat követve sokszor inkább arról olvashatunk, hogy mi hiányzik a Holdon a Földhöz képest. Phosphorus polgárfejedeleme egy holdbéli uralkodó, aki a tö-

kéletes társadalmi berendezkedés miatt unatkozik, és a földi bolondokat, vagyis a papokat hívják el hozzá. A papok Bálám szamarán, Pegazuson, Jákob lajtorjáján jutnak fel a fejedelemhez, sőt vannak olyanok, akik gyalog, bár ezt nehezményezik, hiába mondják a holdbéliék, hogy mivel ők szerzetesek és szegénységi fogadalmat tettek, nem kellene, hogy gondot okozzon a gyaloglás.

A holdbéli fejedelemség történelme során az országban mindenki szabadon halászhatott és vadászhatott, mert a határok nem kötötték. Az udvarban nem túrték a talpnyalókat. Phosphorus tisztességes volt minden helyzetben, a feleségéhez is hű maradt. A költőket, drámaírókat nem fogta vissza semmilyen törvény vagy szabály, a helytelen dolgokat bátran kritizálhatták. Az országban nem voltak zsoldosok, nem volt rájuk szükség, mert az államban mindenki katona volt, és ha kellett, önként vonult hadba. A harcot nem kereste a fejedelem, mert a hódításokat lopásnak gondolta, viszont, ha megtámadták őket, minden további nélkül megvédték magukat. A születési előjog sem számított sokat, a tehetség mindennél többet ért. Az adókat sem ismerték. Nem kellett orvosok, ügyvédek. Nagyon kevés, de annál világosabb törvénnyel működött ez az ország. A pápa nem szólhatott bele abba, hogy ki legyen a fejedelem, nem ismerték a cölibátus, a kolostori nevelés és a vallási intolerancia fogalmát sem. A fejedelemnek évente el kell számolnia azzal a pénzzel, amit a népe rábízott.

A *Fürstbürger Phosphorus* a korábban már említett szövegek közül egyhez, illetve tágabb értelemben nézve kettőhöz kapcsolódik. Fontenelle és Ariosto művével lehet összekötni, hiszen itt is megjelennek a földi emberek eszét tartalmazó kis üvegcsék. Phosphorus engedi a földi papoknak, hogy ki-ki a sajátjából igyon. Egy ideális világ leírása ez, de sokat elmond, hogy a fejedelem végül is ebbe az unalomba forduló tökéletességbe betegszik bele.

A fent jellemzett holdutazások utalásrendszere hol nyilvánvaló, hol kifinomult, de mindenképpen kapcsolatba hozhatóak egymással, sőt az is biztos, hogy a szerzőik tudtak egymás műveiről, Plutarkhosz és Lukianosz művei ismertek voltak, de a francia szövegeknek is gyorsan elkészült az angol fordítása, vagy éppen fordítva. Ahogy egy

képzeletbeli idővonalon előrehaladva egymás mellé állítjuk ezeket a műveket, kiderül, hogy két jelentős okot lehet találni a megírásukra: egyrészt a tudományosság előtérbe helyezését, a csillagászat fejlődésével az új ismeretek terjesztését, másrészt szinte mindegyikben ott van az ideális állam képe, a saját koruk néhol erőteljes kritikája. Ezzel a vonással az utópiák sorába is becsatlakoznak, ez pedig lehetőséget kínál a továbbiakban egy tágabb kontextus vizsgálatához is.

Bár jelen dolgozat nem tartalmaz hatalmas invenciókat, mégis fontosnak tartom, hogy legalább egyszer szerepeljenek egy szövegen belül az 1800-ig íródott holdutazások, így adva a számomra fontos 1795-ös szövegnek megfelelő irodalmi hátteret, kontextust.

Irodalom

- Bergerac, Cyrano de. 2002. *Holdbéli utazás*. Ford., a tanulmányt és a jegyzeteket írta Szávai Nándor. Szeged: Lazi Könyvkiadó.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1779. *Beszélgetések a világok sokaságáról*. Ford. Lakatos Mária. Az utószót és a jegyzeteket Fehér Márta írta. Budapest: Magyar Helikon.
- Godwin, Francis. 2015. *Ember a Holdon*. Ford. Kiss Gábor. Máriabesenyő: Attraktor.
- Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György. 2010. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Hoskin, Michael. 2004. *A csillagászat története*. Ford. Straky Zoltán. Magyar Világ Kiadó.
- Kepler, Johannes. 2003. *The Dream (Somnium). Kepler's Somnium. The Dream, Or Posthumus Work On Lunar Astronomy*. Transl. with a commentary by Edward Rosen, New York: Dover Publications Inc.
- Lukianosz. 1974. *Lukianosz összes művei*. I. kötet. Ford. Révay József. Budapest: Magyar Helikon.
- Maczelka Csaba. 2010. A hely keresése – A kora modern angol utópia néhány kérdése. In *Epika – fiatal kutatók konferenciája*, szerk. Dobozy Nóra Emőke, Kiss Béla, Lovas Borbála, Szilágyi Emőke Rita. 89–99. Budapest.

- Mitológia. Mítoszok, mondák és legendák.* 2009. Összeáll. Dr. Alice Mills. Ford. Antóni Csaba, Balikó Nándor, Danka Sándor, Szabó Csilla. Kossuth.
- Hoppál Mihály szerk. 1988. *Mitológiai enciklopédia.* 1988. Ford. Bakcsi György. Budapest: Gondolat.
- Plutarkhosz. 1985. *Szókratész daimónja.* Vál., görögből fordította, a Jegyzeteket és az Utószót írta W. Salgó Ágnes. Budapest: Helikon.
- Ponori Thewrewk Aurél. 2009. *Az Ég királynője – A Hold kultúrtörténete.* Budapest: Magyar Hold Csillagászati Egyesület.
- Rükl, Antonín. 2012. *A Hold atlasza.* Szentendre: Geobook.

Holdutazások a holdutazások előtt

Előadásomban a kezdetektől, Plutarkhosztól egészen az 1800-as évig vizsgálom azokat az irodalmi műveket, melyekben a holdutazás megjelenik. Így előkerül a fent említett szerző mellett Lukianosz, Johannes Kepler, Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, Fontenelle, Johann Friedrich Ernst Albrecht egy-egy holdra történő utazásról szóló műve. Bár a szövegek témája azonos, az utazás mikéntje, a holdbéli társadalmak gazdasági és társadalmi berendezkedése már teljesen más, szinte nincs két egyforma leírás. E különbségek kiemelése előadásom egyik fő vonala. A másik, hogy a különbségek mellett a kapcsolódási pontokat is bemutassam a művek között, mert nem egy esetben áll fent, hogy a szerzők az intertextualitás eszközével élve nyíltan vagy egészen óvatos módon egy korábbi holdutazással is párhuzamba állítják saját művüket. A nyilvánvaló utalás egyik legszembetűnőbb példája Cyranónál található, aki Godwin főhősét beemeli saját művébe és éles kritikát fogalmaz meg a korábbi holdutazásról. Jelen előadás tárgya doktori témám egyik fontos, készülő fejezetéhez kapcsolódik, oly módon, hogy Johann Friedrich Ernst Albrecht holdutazásról szóló művének magyar fordításával foglalkozom, és fontosnak tartom, hogy ha csak röviden is, de szó essék a korábbi, illetve korabeli holdutazásokról így adva tematikus keretet az eredeti szövegnek és a fordításnak is.

Kulcsszavak: holdutazás, fordítás, tematikus keret, Plutarkhosz, Lukianosz, Kepler, Godwin, Cyrano, J. F. E. Albrecht

Moon trips before the moon trips

In my essay I deal with the moon trips in the literature from the beginning to 1800. So I compare the texts from Plutark, Lukian, Johannes Kepler, Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, Fontenelle, Johann Friedrich Ernst Albrecht. These texts have

the same topic but have a lot of differences. And these points have a lot of opportunities to me for to disquisition. The main text is from Johann Friedrich Ernst Albrecht because he is an important person in my dissertation. János Körmöczí translated Albrecht's work (Fürstbürger Phosphorus). In this work there is a moon trip and I would like to search the history of the moon trips in the literature and that is why I wrote this essay.

Keywords: moon trip, translation, thematic frame, Plutark, Lukian, Johannes Kepler, Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, J. F. E. Albrecht

Füzi Péter

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Szeged
fzipeter@gmail.com

A FIGYELEM SZÜNETEI¹

A Koppar köldüs és előzményei

Egy életmű lezárulta szinte kötelezően hozza el a rendszerezésének és ezzel együtt a korszakokra való bontásának igényét, nincs ez másként Tandori Dezső tetemesre duzzadt életművével sem, ennek a sürgető hiánya pedig már a költő halálára reagáló tanulmányokban is megjelent (Fried 2019, 18). Az adott korpuszon belül a korszakok és egymással szorosabb kapcsolatban álló rendszerek kijelölése ugyanakkor nemcsak törvényszerű folyamat, hanem a további kutatás irányait és hangsúlyait is megszabja.

Az 1968-ban, a *Töredék Hamletnek*² című kötettel megnyitott életmű azóta még a kutatók számára is nehezen áttekinthető méretűre dagadt, még akkor is, amennyiben a költő bibliográfiaíróinak mintáját követve csak a kötetben megjelent műveket vesszük szemügyre,³ és a kizárólag folyóiratban publikált írásokat – még ha csak átmenetileg is – félreállítjuk, melyek egyébként az életműkötetekben publikált részéhez hasonló gazdagságot mutatnak fel, mind tematikájukban, mind pedig a felvonultatott műfajok tekintetében. Az életmű korszakolásának és rendszerezésének fontosságát pedig kitűnően jelzi, hogy

- 1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarkanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).
- 2 Miközben az életmű voltaképpen 1959-ben indult, legalábbis ekkor írta meg „első vállalható versét”, amely a későbbiekben bekerült a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című válogatáskötetébe (Ferencz 1994, 503.).
- 3 Tandori eddigi egyetlen bibliográfiája, amelynek ugyan három különböző kiadása is van, valóban nem merészkedik túl a kötetek területén (Gergely-Kovács 1998; 2003; 2008).

az életmű kutatói – például Babarczy Eszter, Ferencz Győző, Tarján Tamás és Tóth Ákos –,⁴ már az életmű kibontakozása közben is több javaslatot tettek annak esetleges megoldásaira. Mindegyik kitüntetett helyen kezeli az első két kötetet, igaz, abban már megoszlanak a vélemények, hogy a két kötet együtt alkotná a pályakezdés korszakát (Babarczy 1996, 75), vagy pedig a két, egymástól igen eltérő hangnemű kötet rögtön két külön korszakot képviselne (Doboss 1988, 40–41) az elkészült pályakezdést (Ferencz 1994, 505) ellensúlyozandó.

Mindegyik modellnek közös vonása ugyanakkor, hogy a pályakezdő kötetek utáni következő, hasonlóképpen hangsúlyos korszakhatárt az 1991-es *Koppar Köldüs* című kötetrel jelölik ki, már rögtön annak recepciójában megjelenik az a vonal, amely odaköti éppen az első két kötet köré felrajzolt teljes némaság–mindent megírás ellentétpáron túl feszülő nyelverteremtés, a lehetséges nyelv megkeresésének problematikájához (Bedecs 2006, 145).

A nyelverteremtés, nyelvkeresés ebben a kötetben nemcsak a recepcióban élesen artikulált, az írógépből fakadó technikai jellegű probléma, hanem szorosan kötődik a másik meghatározó szálhoz, az utazás motívumához is. Már magának az Aachenben vett írógépnek az ismeretlensége is részben abból a nyelvi idegenségérzetből fakad, hogy a magyar nyelv karakterei nem találhatóak meg teljes mértékben a klaviatúráján, s a hiányzó karakterek sem illeszkednek egy következetes logikai rendszerbe, hiszen nem minden ékezetes karakter, csak a német nyelvben nem szereplő ékezetes karakterek nem találhatóak meg a billentyűzeten: „ha nem lenne – »lene« – ö ös ü, írhatnam, / hogy »kerulok« stb., a maximalizalo hajlamom győzhetne” (Tandori 1991, 10).

Miközben – részben a megszokott publikációs gyakorlatoknak köszönhetően – az egyes életműveket alapvetően kötetközpontúan, a kötetek csomópontjain keresztül vizsgáljuk, a Tandori-életmű viszonylatában ezzel a hozzáállással számos művet kizárunk a vizs-

4 A Tandori-kutatók határozott körvonalazása már csak azért is lehetséges, mert az egyre tetemesebb életmű egyre kevesebbet bátorít arra, hogy foglalkozzanak vele. Ennek a folyamatnak az elismeréseként Bedecs László egészen odáig meg, hogy egyetlen mondatban felsorol mindenkit, akit Tandori-kutatónak lehet nevezni (Bedecs, 2006, 199).

gálat köréből. Bár ahhoz vagyunk hozzászokva, hogy egy költői életmű darabjai először folyóiratokban, periodikákban jelennek meg, melyeket aztán összerendeznek kötetté, melyek ebben a formában szolgálnak az életmű fő tájékoztató pontjaiként, Tandori folyóiratos publikációi – bár kétségtelenül folyamatosan és aktívan jelen volt több meghatározó orgánumban – az életmű előrehaladtával egyre kevésbé kerültek be a kötetekbe, így az életmű két része, miközben továbbra is szerves egészet alkottak, fokozatosan elkülönült, és ez elsősorban az életművel foglalkozó szakirodalom kötetközpontúságán érhető tetten.

Ez már csak azért is több egy vizsgálatra érdemes anomáliánál, mivel a *Koppar köldüs* előzményei tisztán kirajzolódnak a kötet megjelenését megelőző évek publikációiból (Tóth 2001, 25–26), és amelyek egyébként tematikusan illeszkednek is a kötet világába, ám nem annak narrációjába. A *Koppenhágai hármas*, a *Düsseldorfi trilógia*, a *Düsseldorfi Négyes*, a *Bécsi Kettős*⁵ című ciklusok említődnek Tóth Ákos a témával foglalkozó tanulmányában mint a *Koppar köldüs* közvetlen előzményei, ám ugyanakkor e korszakot vizsgálva Tandori többi, újságokban vagy folyóiratokban megjelent írása is a *Koppar köldüs* előkészítésének tűnik (Tandori 1990a,b,c, 1991b). Azt is meg kell jegyezni, hogy itt tényleg csak előkészítésről beszélhetünk, hiszen a felsoroltak közül egyik sem kapott helyett magában a kötetben,⁶ sőt a kötetben megjelentek közül csupán egy, a Londoni Mindenszentek jelent meg a kötetet megelőzően.⁷ Ugyanakkor feltűnő, hogy ezen előzményszövegek is már ciklusokba szerveződve jelentek meg, nem csak a folyóiratokra jellemző „verscsokrokként” lettek közreadva, bár

5 Ezen kívül még számos további vers idesorolható, ám ezek jelentek meg már tudatosan összeszerkesztett ciklusokként. A továbbiakban csak a címek feltüntetésével és oldalszámokkal hivatkozom az itt megjelölt versekre.

6 Valaminek a hiányát mindig nehezebb bizonyítani, mint tényleges meglétét, épp ezért csak az jelenthető ki biztosan, hogy a fentebb felsorolt szövegeket közlő folyóiratok, valamint az *Alföld* és a *Forrás* 1987–1992 közti lapszámaiban nem találtam nyomát a *Koppar köldüs*ben később megjelent szövegeknek. Ez ugyan nem egyértelmű bizonyíték arra, hogy a kötet minden egyes szövege valóban ott jelent meg először, ám erősen valószínűvé teszi.

7 *Holmi*, 1990, 83., illetve a későbbiekben még egyszer, egy külön, a *Londoni Mindenszentek* köré szervezett ciklusban: *Jelenkor*, 2008, 1038–39.

azt is meg kell jegyezni, hogy némelyik esetben a ciklushoz nem tartozó, ám a kötet előzményszövegének tűnő verssel együtt jelentek meg. A szerkesztettség ugyanakkor már itt is a tudatos kompozíció kialakításának igényére mutat.

Tandori a későbbi szövegeiben is a kötet egységes mivoltát méltatja, számára ezzel emelkedik ki az életművéből: „...lesz egy könyvem, amelyik önmagában telj. egyforma lesz, ua. / Egyre azt érzem, nem lett. Holott a KOPPAR KÖLDÜS-sel meglett” (Tandori 2018, 172). A kötet egységességre törekvő koncepciója ugyanakkor a szövegekről a szervezőelvre irányítja a figyelmünket, ebben a konkrét esetben a nyelvet alakító, „rontó” tényezőkre, és a mögöttük felsejlő elv lesz az érdekes. Ebből a koncepcióból mindenképpen kilóg a *Londoni Mindenszentek*, épp ezért a kötet értelmezésének egyik kulcskérdése lesz, hogy hogyan tudjuk a kötet egésze és az utolsó vers közti kapcsolatot értelmezni.

Fontos megjegyezni, hogy a *Koppar köldüs* előzményei nemcsak a korábban említett folyóiratos közlésekre korlátozódnak, hiszen a kötet számos eleme megjelenik már korábban is, például az itt erőteljesen túlhasznált, ám mindenképpen invenciózus „jav.” mint motívum és nyelvalakító eszköz, ám a korábbi kötetekben, mint például a *Celsiusban*, a „jav.” utasítása végrehajthatatlan, hiszen csak vele együtt, a szövegbe a javítást és a hibát egyaránt beleolvasva jön ki a helyes szótagszám, a ritmus és az ütem (Bedecs 2006, 98). Ezzel szemben a *Koppar köldüs* esetében a „jav.” már egy aktív és követendő utasításként jelenik meg, amely felszólítja az olvasót a kötet voltaképpen működtetésére, miközben ennek a teljes lehetetlensége éppen a „jav.”-val nem jelölt hibákon keresztül nyilvánul meg.

Ez a kötet ugyanis rendkívül erősen van szerkesztve, ahogy arról maguk a versek többször is tanúbizonyságot tesznek, ám a kötet vezérelveként szolgáló koncepciót – az írógép túlhasználásnak és nyelvronszolásának javítatlan közzétételét – egységesen és nem kialakulásában jelenítik meg, hiszen ugyan a szövegek kialakulása és megírása folyamatos tárgya a kötetnek, már ezek a szövegek is abban a nyelvállapotban jelennek meg előttünk, melynek létrejöttét elvileg bemutatják nekünk.

Ezzel szemben a kötet előzményeként tárgyalt szövegek esetében éppen a koncepció fejlődése az, ami tetten érhető, igaz, éppen a folyóiratos közlés jellegéből fakadóan nem lehetséges ennek a pontos és egy egyenes kronologikus rendbe illeszthető visszafejtése, csupán annak a nyelvnek a vélhetően logikus fejlődését szemlélhetjük végig, amely a későbbiekben a *Koppar köldüs* tárgya lesz.

Az életút szövegekből kirajzolódó szakasza egyenes folytatása az életmű korábbi nagyobb szakaszának, a madaras verseknek, amelynek ha lezárultát nem is hozza el a *Koppar köldüs* megjelenése, hiszen a Tandori-életmű egyik csúcsteljesítménye, – mind a költő, mind a vele foglalkozó kritikusok körében egyetértés mutatkozik ebben a kérdésben – a *Londoni Mindenszentek* egyértelműen ehhez a „korszakhoz” tartozik, nemcsak itt jelenik meg záróversként, hanem a következő kötet, a *Vagy majdnem az* nyitóverse is egyben.

Tandori madarai nemcsak az életmű alakítói voltak, hanem a művésztetté formált magánéletének meghatározói tényezői is. Közülük a legfontosabb, Szpéró élete és halála jelölte ki a madaras korszak határait is, a *Koppar köldüs*ben megjelenő utazást az tette lehetővé, a politikai és társadalmi változások mellett, hogy már nem kellett a 11 évig féltve őrzött veréb mellett maradni folyamatosan. Ugyanakkor a *Koppar köldüs* már egy olyan nyelven kerül elénk, amely ugyan megpróbálja felmutatni saját kialakulását: „zavar, hogy ö es ü / tenyleg van, de e es i es a es ö es ü – nyilvánvalóan / az ekezet hiányzik ezekről is – nincs” (Tandori 1991a, 10). Ennek a kijelentésnek az ironiáját épp az okozza, hogy az írógépre szabott nyelven kívül létező karakterek felmutatása lehetetlenné válik ugyanezen a nyelven keresztül. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy egy kreált nyelvvel van dolgunk, amely nem csak a *Koppar köldüs* szövegeinek lejegyzése során jött létre, hanem Tandori a kötet megírásakor ezt már kidolgozta. A kidolgozás folyamata ugyanakkor nem jelenik meg, nem jelenhetett meg az egységességre törekvő kötetben, így csak az előzményszövegen keresztül férhetünk hozzá ehhez a folyamathoz, melyeket ugyanakkor éppen a monolitiként megjelenő kötet takar el – a recepciónak furcsa hiányossága, hogy nem köti össze ezeket a verseket a *Koppar köldüssel*, bár ezzel éppen a Tandori-életművön belül betöltött egyedi helyzetét is hangsúlyozzák.

Mivel a folyóiratos közlések természete miatt a pontos keletkezési sorrend nem állítható fel, így csak magukra a szövegekre támaszkodhatunk. Amennyiben tartjuk magunkat ahhoz az állításhoz, miszerint a *Koppar köldüst* alapvetően meghatározó vonása az idegen médiumból és nyelvi karakterekből építkező, a „köznapiinak” feltűnő nyelvhasználattól eltérő nyelvezet kialakítása, úgy Bányai János recenziójának tanulságait figyelembe véve a *Düsseldorfi trilógiából* tudunk kiindulni. Bányai János a kritikájában kiemeli, hogy a „*Koppar köldüs*” nyelve nem biztos, hogy olvasható, de biztosan írható” (Bányai 1995, 123). Ez az idézet pontosan megragadja azt a tapasztalatot, amellyel a *Düsseldorfi trilógia* nyitóversében, a *Döblingi Felsőben* (Tandori 1991b, 33) találkozunk, ám nem a kötet olvasójának, hanem a „narrátor”-nak a szempontjából.

A szövegben megjelent nyelveket egyébként értő, ám épp a nyelvi kompetenciái miatt pont az idegen nyelvű táblákat végignézve zavarodik össze a „narrátor”: a „Moden, Trachten” táblát „Morden Trachten”-nek olvassa, és meg is adja rögtön a magyar fordítást, „Gyilkolni Igyekezni”,⁸ még az előtt, hogy magával a tényleges német kifejezéssel az olvasó elé tárná. Két ehhez hasonló élményt mutat fel példaként, mindkettő londoni. Ám míg az első az előző példa betűbetoldását ismételi meg még egyszer, „To Let”-et „Toilet”-nek olvasva, addig a következő már tisztán „grafikus” félreértés, a „vészkijáratjelző táblácska” jelenik meg, mint egy „Paul Kleet utánzó művész műve”. Ebben a mozzanatban több van, mint a nyelvi összezavarodás kiterjesztése a vizuális síkra, ám ugyanakkor felismerhetjük benne ugyanazt a mozdulatot, amely a nyelvi hangzósságot is bevonja a *Koppar köldüs* írásának folyamatába (Tóth 2001, 78). Ám épp az, hogy az a nyelv még nincs kész, sőt, még csak az alapjaival szembesülünk, teszi lehetővé a nyelvi hibákra való csodálkozást és a reflektálást, valamint a vers egyik legfontosabb momentumát, annak a felismerését, hogy a nyelvi torzítás kidolgozása már jóval régebbre nyúlik vissza. „Madaramat egyébként Szpérónak hívták, ez a sparrow hevenyészett változata” (Tandori 1991b, 33).

8 A „Moden, Trachten” „Divat, Népvisélet”-et jelent, ám félreolvasva a magyar értelmezésként megadott „Gyilkolni Igyekezni” nyelvtanilag helytelen német megfelelőjét kapjuk. A nyelvtani értelmetlenség már itt előrevetíti a nyelvek és médiumok közti folyamatos fordításokból fakadó zavarokat. Külön köszönet Fritz Gergelynek a nyelvtani hibára való figyelmeztetésért.

A *Düsseldorfi trilógia* következő darabja már címével is a különböző ciklusok időrendbe rendezhetősége ellen tüntet, és arra világít rá, hogy sokkal inkább egymásra építkező, de voltaképpen alternatív kísérleteknek lehetünk tanúi, amennyiben végig követjük a ciklusokba rendezett előzményeket, amelyek ugyanakkor nemcsak nyelvi kísérletek, hanem a naplószerű, visszaemlékezésekre építkező forma folyamatos csiszolásai is. A *Düsseldorfi trilógia* második darabja, a *Sör és gyertya: Severin hirtelen meghal* (Tandori 1991b, 33) címében osztozik a *Düsseldorfi Négyes* második darabjával, (Tandori 1991c, 410) ám az utóbbi alcím nélkül jelent meg. Nem ez az egyetlen közös vonása a két írásnak, a tartalmukat is nagyjából hasonlóan lehet összefoglalni: a párizsi Szent Severin templomban tett látogatás utáni álom megjövendöli Szpéro érkezését, akinek a halála után az elbeszélő Kölnben ellátogat az ottani Severin templomba, ahonnet szembe-sülve egy, szerinte az elhunyt madarát ábrázoló freskóval, a közeli kocsmába menekül. Annak ellenére, hogy egészen biztosan ugyanazt a jelenetsort dolgozza fel a két vers, olyan aprólékos részletekig terjedően, mint az utcán elkanyarodó Jaguár, vannak nem elhanyagolható eltérések is. A *Trilógia*-beli változat megrendítő leírást közöl Szpéro haláláról, ám a legfeltűnőbb, hogy a *Négyes* nyelvezete már közelít a későbbi kötetben használtéhoz.

Ám míg a kötet nyelve látszólag a semmiből, a köteten kívülről érkezik, addig a *Düsseldorfi Négyes* esetében egy teljesen egyértelmű mozzanat vezeti be ezt a nyelvezetet. A ciklus nyitóversében, a *Liberális konzervatívban* az elbeszélő maga számol be arról, ahogy „fölteszem [...] rá az írógépet”, és innentől elkezdve előbb csak a fentebb már kifejtett „jav.”-ok kezdenek el egyre gyakrabban előke-rülni, majd az elütések is megjelennek, melyeket kezdetben, igaz csak egyszer-kétszer javít, ám a továbbiakban csak az elütések maradnak. Természetesen nem lehet felállítani azt a modellt, hogy a hibák pusztán az írógépből és a szöveg az írásra felhasznált technológia által való írásjelenetbe történő ágyazottságából fakadnának. Míg a *Négyes* első darabjához hasonlóan a harmadikban is egy hagyományos, valamint a *Koppar köldü*sre jellemző nyelvezet egyaránt megjelenik, a második és a negyedik egyaránt az utóbbin szólal meg teljes mértékben.

Épp ezért azok a momentumok tűnnek fel elsősorban érdekesnek, amelyekben a váltás végbemegy. Ez, mint fentebb már kifejtettem, a legelső esetben az írógépen való írás elkezdése, amely a „mechanizált” nyelvhasználatot fenntartja egészen a második vers végéig. A második vers zárata és a harmadik vers nyitánya egyaránt magyarázat lehet a nyelv „szakadására”, a hétköznapi nyelvhasználatához való átmeneti visszazökkenésre. Míg a második szövegben látszólag ugyanaz a gondolat folytatódik, ami az első mű végén félbeszakad – „Talán tizenkét év is elfárasztott [...] az anyag, amiből való vagyok, hibás való” (Tandori 1991c, 410) és erre közvetlenül rímel a *Sör és gyertya* nyitánya: „De Szpéróval, aki volt életem, míg éltem e földön” – addig a második és a harmadik vers közti szünet nemcsak a szövegek témájában jelenik meg, hanem a két szöveg közti nagyobb távolság időben is megjelenítődik: „Miért telt el csaknem négy nap úgy, hogy [...] az elkészült két rész a kvartettből, asztalomon hevert” (Tandori 1991c, 411). Ám a harmadik versben a nyelvezet ingadozása csak részben magyarázható az írógép használatával, az ebből fakadó bizonytalanság csak pár sorig marad fent, míg a vers zárlatában visszatér, a vers legvégéig ismeretlen okból. Ám éppúgy, mint a *Döbling Felső* esetében, az értelmezhetőség csak utólagosan jelenik meg, a félreértést épp azzal váltja ki, hogy egy elhamarkodott felismerést erősít meg egy téves kulccsal, míg a voltaképpen helyes megértést csak utolsóként teszi közé. „Ez meg elehteltetelen lefordítiras, felolvasras” – a zavart ez alapján az egymásra halmozódó nevek, földrajzi helyek és írók nevei, és a velük járó fordítási problémák okozzák.

A *Sör és gyertya*-szövegek között azonban még egy nagyon fontos, a nyelvhez is szorosan kötődő közös pont van. Az elbeszélő mindkét helyen hallja Szpérót, a mozaikmadarat, és míg tartalmilag ugyanazt mondja mindkét helyen, a pontos forma a fentiekkel egybevágó lényeges eltéréseket mutat: „Ne haragudj, egyelőre nem tudok visszamenni, itt rengeteg olyan dolog van, amit elmesélni lehetetlen, de kérlek ...” (Tandori 1991b, 34) – így szól a *Trilógiában*, míg a *Négyesben*: „Ne harágugy, nem tudok még vizsameni hozád, még it meg Ugy Álatlában sok a dolog, olyan dolgok vannak, ahol én vagyok, amiket nem egészen tudok elmondani, de nem rossz dol-

gok, dolgok” (Tandori 1991c, 411). A két kijelentés között az eltérő nyelvezet a leglényegesebb különbség, ám még ezt önmagában meg lehetne magyarázni az elbeszélők különböző, eltérő nyelvhasználatával. Ezzel szembemegy ugyanakkor az a tendenciája a szövegnek, hogy azon kevés számú helyen, ahol „hétköznapi” nyelvvel találkozunk, az hangsúlyozottan a narrátorhoz kapcsolódik, míg a túlsúlyban lévő „rontott” nyelv mindig a madarakra fókuszáló szakaszokon csúcsosodik ki. Ehhez kapcsolódik, hogy a harmadik szöveget nem csak az időbeli távolság különíti el a második résztől, hanem Szpéro hiánya is, „aztanelment, ment.” Innen nézve a madarak, különösen Szpéro jelenléte egy, a nyelvet megbontó, vagy épp a nyelv szabályait átíró kommunikációra bírja rá az elbeszélőt. Ez ismételten a *Londoni Mindenszentek*re és annak a *Koppar köldüssel* való viszonyát kérdőjelezi meg. „Londoni Mindenszentek, Szpéroval mit üzentek?” – olvashatjuk a „halandzsakötet” egyetlen „hétköznapi” versében,⁹ amelynek hétköznapisága így Szpéro hiányában artikulálódik.

Szpéro fentebbi kijelentésének egy harmadik verziója is megjelenik tovább torzulva a *Koppar köldüs* előzményszövegeiben. Az *Immoralien development* (Tandori 1990d) ugyan nincs ciklusba rendezve, mint az eddigi példák, ám ennek ellenére is mindenképp a kötet előzménytörténetéhez tartozik, egyrészt a *Düsseldorfi trilógia* mellett jelent meg, másrészt, ahogy már említettem, itt is megjelenik Szpéro folyamatosan mutálódó kijelentése: „nehrgugy, nemtud meg visszamegy hozad, varj kicsit, leces, legy szives, varj, nem tudom, tud-e vizsamen hozad.” A korábbi példákhoz képest a nyelv tovább „romlott”, eltűnnek az ékezetes karakterek, további lépést téve ezzel a későbbiekben a *Koppar köldüs*ből visszaköszönő nyelvezet felé. Fontos mozzanat ugyanakkor, hogy már itt sem tűnik el minden ékezetes karakter, csupán azok, amelyek a német abc-nek nem alkotják részét, igaz, ennek játékjellege nem artikulálódik még magában a szövegben, ahogy az a *Koppar köldüs*ben megtörténik: „valami mas terbe kerülök at, / jo lenne, ha nem lenne – »lene« – ö ös ü, irhatnam, / hogy »kerulok«” stb., a maximalizalo hajlamom győzhetne” (Tandori 1990a, 10).

9 A *Londoni Mindenszentek* versjellege különösképpen hangsúlyozva van a *Koppar köldüs* burjánzó és kötetlen szabadverseihez képest a hihetetlenül kimunkált leoninussal.

A madarak megszólalására ugyanakkor további példákat is találunk: *A Bécsi Kettős*ben ismét a korábban már sokat tárgyalt jelenet, Szpéro mozaikmadárként való megszólalásának ősjelenete jelenik meg, ezúttal is egy fokkal tömörebben, mint a korábbi példákban.¹⁰ „Nehragugy, nehragugy [...] nemhitek hozdvisz” (Tandori 1991b, 34), olvashatjuk ebben a változatban Szpéro monológiát, amely így már rögtön az összehasonlítást is felkínálja. Bár a „nehrgugy” és a „Nehragugy” feltűnő hasonlóságot mutat, ez az egyetlen szóvariáns, amely viszonylagos egyezőségről tesz tanúbizonyságot, miközben ebben az esetben a tényleges alapszöveg, a *Düsseldorfi trilógia* változata éppúgy ott van, mint a *Koppar köldüs* mottói. A variációk eltérései éppúgy az alternatív változatok egyenlőségét vázolják fel, ahogy ezen változatok mechanikusságából fakadó esetlegességét is megjelenítik.

A Bécsi Kettős azonban még egy fontos mozzanattal járul hozzá a *Koppar köldüs* értelmezéstörténetéhez. „[b]ruohk, hruobkhh!, mondják a lovak” (Tandori 1991b, 35), azt az értelmezhetetlenséget villantva fel, amivel Bányai János szembesült a *Koppar köldüst* először kezében tartva (Bányai 1995, 123). Az, hogy a lovak a madaraktól eltérően valóban értelmetlenül, ám hasonlóan kusza és egymásba akadó írásképpel nyilvánulnak meg, Szpéro „beszédét” is értelmezi.

Az értelmezés elhamarkodottsága, a grafikai jelek túl gyors olvasása és ebből fakadóan téves jelentéssel való felruházása nemcsak a kötet egyik alapvető alakzata, amelyet már rögtön a mottóiban felvillant, hanem pontosan ez az az eljárás, amely az előzményszövegekben kidolgozódik, és amely mélyebbre nyúlik a motívumok egységes rendbe szerveződésénél, amely egyébként is az életmű korábbi darabjaiból szervesen következik. Az olvasás és az írás

10 Bár az időbeli rend felállítása számos, korábban már tárgyalt okból kifolyólag problematikus, mégis nehéz nem észrevenni, hogy Szpéro e jelenetének tömördése, valamint a nyelvi állapot közeledése a *Koppar köldüshöz* egymással szorosan összefügg, és ez a két folyamat mintha időben is elhelyezné a szövegeket egymáshoz képest. Ugyanakkor éppen az ősjelenet folyamatos ismétlődése miatt ezek a szövegek nem lépnek kapcsolatba egymással, csupán nyelvileg épülnek egymásra, ezáltal egymás alternatíváinak tűnnek fel.

egymástól való folyamatos elcsúszásában¹¹ jelenik meg a figyelem ritmustévesztése, amely révén az értelmezhetetlen értelmezhetővé válik, miközben az értelmes csak a belevetített (és ezáltal téves) jelentés mentén olvasódik.

A jelentésnek ez az elcsúszása nem csupán gépi eredetű, legalábbis amennyiben a *Koppar köldüs*ön túl az előzményszövegeket is figyelembe vesszük. Ott a figyelem eltolódása az embertől való elszakadasként jelenik meg, hiszen egyszerre ered a gépből (az írógép), valamint az állatoktól (a lovak és Szpéró), ezáltal éppen a kommunikációs aktus emberi mivoltában bekövetkező szakadék hangsúlyozódik.

Az írógépben önmagában is megjelenik ez a jelenség, a kialakításából fakadóan elidegeníthetetlen része a figyelem megszakadása a gépelésnek. Az írógép az első eszköz, amely eltörölte a kapcsolatot az írást végző emberi test és a leírt betű között, míg a toll vagy a ceruza esetében a mozgás minden betű és ember esetében egyedi, addig az írógép esetében ugyanaz az egy mozdulat ismétlődik, a billentyűk monoton kopogása (Kittler 1997, 207). Valamint, miközben a kézírás esetében végig figyelemmel tudjuk követni a betűt alakulása közben, gépelés közben csak a betű jövőbeni helyét, majd a már kész és kitörölhetetlen betűt látjuk, közben épp a betűt létrehozó kar takarja el a figyelő tekintet elől. Így csak utólagos javításra van lehetőség, az írás közben a figyelem mindig újra és újra megszakad, éppen a betű létrejöttének, a helyes értelmezésnek az első pillanatában.

Tandori korábbi kötetekben is megjelent a hiba, a rontás motívuma, mint az íráshelyzetet mediálisan artikuláló jelenség. Ezzel az olvasót gyakorlatilag rákényszeríti, hogy a – már amennyiben hozzáférhető – korrektúrákat ne csak elolvassa, hanem gyakran saját maga állítsa elő. Azzal pedig, hogy közben a versek a felolvasásnak határozottan ellenállnak, az olvasó csakis írásban léphet kapcsolatba ezekkel a művekkel (Kulcsár-Szabó 2006, 149), olyan érzést keltenek, mintha egy ceruzával vagy épp tollal megfejtendő rejtvények lennének (Bányai 1995, 123).

Pontosan ugyanez az alakzat jelenik meg a „jav.” motívum fejlődésében és a *Koppar köldüs*-beli használatában is. Az 1991-es kötetben a „jav.” pontosan a figyelem pillanatnyi kihagyásának pillanatát ábrá-

11 Amelyhez egyébként az írógép testtől való eltávolítása is hozzájárul.

zolja. Ott, ahol az írógép által pont a születése pillanatában eltakart betű nem a szabályoknak megfelelően következő, hanem egy másik, ebből következőleg hibás karakter lett, az írógép által megszakított figyelem a „jav.” által állítódik helyre. Miközben az olvasás és írás egymásra rétegződő műveletében ilyen módon bekövetkező szakadásokat a „hétköznapi” szövegek a szerkesztés és korrektúrázás műveleteivel rejtik el, és állítják helyre, melyek voltaképpen ugyancsak az írás és olvasás egymást követő és folyamatosan egymásra reflektáló műveletei. Ezzel szemben a *Koppar köldös* a hiányuk révén ezekre a műveletekre is felhívja a figyelmet, miközben az éppen ezen gyakorlatok által elfedett írás műveletét tárja elénk kendőzetlenül. Ismét a kézírás és a gépelés között megjelenő éles váltás kerül a középpontba, ugyanis a *Koppar köldös* szövegállapota csak azért tűnik fel idegenként, mert a kézírás felől felfogott és megfogalmazott szövegideált vetítjük rá.

A szöveg nem tekinthető az írás egyszerűen lerontott, vagy szétírt változatának, éppúgy, ahogy a „hétköznapi” értelemben vett írást sem a beszéd egyszerű lejegyzett, származtatott formájaként szemléljük. A *Koppar köldös* nyelve sokkal idiolektikusabb, amelyben a betűk grafikai formája és hangzósága egyaránt szerepet kap, sokszor a „hiba” csak egyik vagy másik dimenzió figyelembevételével oldható fel (Tóth 2001, 78). A hangzóságon alapuló gépelés, a „nemlac”-hoz hasonló megoldások ma már jelentősen máshogy artikulálódnak, mint a nyolcvanas-kilencvenes években, azóta a gépelés masszív elterjedésével már ez a megoldás egészen hétköznapinak tűnik, ugyanakkor a vizuális hasonlóságon alapuló gépelés, „A 8-olcast vegyük allo vegtelen-jelnek” logikáját követő félreütések, bár ismerősek, a mai, köznapi használatuk mosolygós arcok mögé bújnak. A kötetben ezzel rokon módon a karakterek hasonlósága a rím, illetve a hangzóság hasonlóságára épülő költői eszközök grafikai leképzése, ezáltal a szövegnek egy újabb, az értelmező olvasást kizáró, de ritmust teremtő dimenzióját nyitja meg.

A figyelem pillanatnyi szünete ugyanakkor a kötet szerkezetében is megjelenik. A kötet elején szereplő mottók feloldása, helyreállítása nem történik meg, csak a kötet legutolsó lapján, a kötet hiányzó

tartalomjegyzékének a helyén (Bányai 1995, 123). A mottók feloldásának a csúsztatásában a figyelem és a javítás időbeli elcsúszásának alakzata ismétlődik meg, valamint megteremtődik az az illúzió, hogy ez a kötet valamennyi szövegére érvényes, miközben a harmadik mottó, a felolvasatlanul maradt *Hallotti beszéd*-átirat, melynek a szerzője sincs megadva, egyszerűen csak MI NTUGYJUK-ként van feltüntetve egyrészt felolvasatlanságával is ezen illúzió ellen lép fel, ahogy a választott versrészlet tematikája is egy új, a korábbi nyelvekkel nem teljesen kompatibilis, tehát nem minden esetben visszaállítható nyelv létrejöttéről tesz tanúbizonyságot.

Azzal, hogy az írott szöveg tipikus esetének negligálásával, majd felvillantásával a és a kötet hátulján szereplő mottók révén Tandori végső soron arra irányítja rá a figyelmet, hogy az írás műveleteit olyan kimondatlan és éppen a műveletek eredményeként elrejtett szabályok irányítják, melyek nem magából az írás tevékenységéből fakadnak, „...minden cselekvés végrehajtható a szabályok szerint. De ha minden lehet szabályos, akkor ugyanígy lehet a szabályok ellen is. Így sem összhang, sem ellentét nem lenne” (Wittgenstein 1953, 81)¹² – Wittgenstein szabályokról szóló fejtegetése hiába a matematikára vonatkoztatva született, annak belátása, különösen a gondolat gyökereinek ismeretében (Tasić 2001, 39),¹³ hogy itt voltaképpen a nyelvről is beszél, nem igényel túlzott magyarázatot. Ahogy a matematika, úgy ennek az idézetnek a tükrében a nyelv is formalizált játékként értelmeződik, amely esetében a résztvevők döntenek el, hogy mely szabályok képezik a játék részét, melyek az érvényes szabályok – még ha ezek a döntések nem is mindig tudatosak, azaz sokkal inkább egy életmód, társadalmi konszenzus vagy alkalmazkodás eredményei.

Ugyanakkor azzal, hogy a kötet a szabályokat ennyire erőteljesen figyelmen kívül hagyja, arra kényszeríti az olvasót, hogy ő alkalmazkodjon a kötet szabályaihoz. Fontos kérdés, amely nem biztos, hogy teljes mértékben megválaszolható, hogy a kötetnek az értelmező

12 „...every course of action can be made out to accord with the rule. But if everything can be made out to accord with the rule, then it can also be made out to conflict with it. And so there would be neither accord nor conflict.”

13 Tasić Wittgenstein szabályokról való elgondolásait közvetlenül Brouwer matematika- és nyelvfelfogásából eredő szembenállásra vezeti vissza.

olvasása végrehajtható-e az általa képviselt szabályok tükrében. Ez ugyanakkor már nemcsak a wittgensteini nyelvfelfogás ismeretében artikulálódik hangsúlyosan, hanem a kötet tematikáján keresztül is megjelenik.

Ahogy azt már többször is jeleztem, a *Koppar köldüs* hangsúlyozottan életrajzi elemekkel operál, és ez alól az előzményversek sem jelentenek kivételt, ezt a sajátosságukat a fentebb taglalt „ősjelenettel” még erőteljesebben kidomborítják. Az önéletrajziság előtérbe állítása a *Koppar köldüs* madaras korszakból örökölt jelenségeinek része, ám itt több síkon fogalmazódik meg a lejeune-i paktum (Lejeune 2003, 131). Miközben a korábbi kötetekben „csupán” a művek műfaji besorolása a kérdés (Bedecs 2006, 116), addig itt a paktum már a játéknak az elfogadását is magában foglalja. Bár a műfaji kérdés ugyanúgy feltevődik ebben az esetben is, azaz az olvasónak magának kell eldöntenie, hogy fikcióval vagy tényleges önéletrajzzal van dolga a naplószerű bejegyzéseket olvasva, ez a döntés kihat arra is, hogy a kötet születését („Hogyminirodot: nemlac, mirodot nemlasztc. Sajn. En van voltl pontsg \ toörkvoöü, elmond trkvöo, nemlactsz, mimondtel, nelmac hogymondtl.”) is fikcióként vagy életrajzi tényként fogadjuk el. Amennyiben úgy döntünk, hogy teljes mértékben a fikció álláspontjára helyezkedünk, úgy a kötet egésze értelmezhetetlenné válik – hiszen a szabályain kívül helyezkedve nem kötelez minket semmi arra, hogy az értelmező műveleteket végrehatva, a „jav.”-okat figyelembe véve valamilyen szinten működtessük a szöveget, amely ebben az esetben a voltaképpeni értelmezéssel egyenértékű.

Annak az elfogadásával, hogy az olvasott szövegek valós eseményeket taglálnak, egyúttal a keletkezési körülményeikről tett nyilatkozatokat is elfogadja az olvasó, valamint a voltaképpeni céljukat is. „Nem olvasható, de egészen biztosan írható” – véli Bányai János. A kötet szövegeinek a célja – már amennyiben elfogadjuk az autentikusságukat – nem lehet a kommunikáció, az információ irányított átadása. Sokkal inkább a napló, a regisztrálás, feljegyzőjük emlékeztetése céljából születtek (Füzi 2019, 42–43), ám ennek beismerése ugyanúgy a kötet voltaképpeni olvashatatlanságához vezet, mint az írások fikcióként való felfogása.

A kötet olvashatóságának a feltétele így a paktum lebegtetése, annak a beismerése, hogy miközben a szövegek valóban életrajziak – ebből fakadóan a saját és nem a „hétköznapi” szabályok érvényesek rájuk – a szövegek csak olvasás céljából történő elővétele is legitim módja a szövegek működtetésének, ezt ugyanis kizárja az életrajzi felfogás.

Ez azonban a félreértésnek pontosan ugyanaz az alakzata, amelyet Tandori maga is működtetett a szövegek írása közben, a figyelem pillanatnyi szüneteinek tevékeny működtetése.

A kritikus pontokon felfüggesztem az olvasás egyik vagy másik módszerét annak érdekében, hogy az értelemadás működtethető legyen – a félreolvasás így voltaképpen igazolódik, miközben sosem lehetünk biztosak benne, hogy a félreolvasást helyesen hajtottuk végre.

Irodalom

- Babarczy Eszter. 1996. *A ház, a kert, az utca*. Budapest: JAK–Balassi.
- Bányai János. 1995. *Talán így*. Újvidék: Forum.
- Bedecs László. 2006. *Beszélni nehéz*. Budapest: Kijárat.
- Doboss Gyula. 1998. *Hérakleitosz Budán*. Budapest: Magvető.
- Ferencz Győző. 1994. Tandori: vázlat a pályáivhez. *Holmi* (4): 503–514.
- Fried István. 2019. „az idő mint egy szonett ideje”. *Forrás* 51 (9): 18–34
- Füzi Péter. 2019. Olvasni az olvashatatlant. *Forrás* 51 (9): 38–43.
- Gergely Ferenc–Kovács Ákos. 2003. *Miért ne élnél örökké?* http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/tandori_dezso/tandori_bibliografia.html (2019. nov. 25.).
- Gergely Ferenc–Kovács Ákos. 2008. *Miért ne élnél örökké: A hetvenéves Tandori Dezső válogatott bibliográfiája*. Budapest: Argumentum.
- Gergely Ferenc–Kovács Ákos. 1998. *Miért ne élnél örökké: Tandori Dezső válogatott, képes bibliográfiája*. Budapest: Liget Műhely.
- Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Ford. Winthrop-Young, Geoffrey–Wutz, Michael. Stanford. Stanford University Press.

- Kulcsár-Szabó Zoltán. 2006. Író gépek. *Itk* 87 (2): 143–161.
- Lejeune, Phillippe. 2003 Emlékezet, dialógus, írás. In *Önéletírás, élet-történet, napló*. Budapest: L'Harmattan.
- Tandori Dezső. 1990b. Düsseldorf trilógia. *2000* (9): 33–35.
- Tandori Dezső. 1990c. Düsseldorf Négyes. *Új írás* (10): 11–14
- Tandori Dezső. 1990a. Koppenhágai hármas. *Tiszatáj* (8): 12–18.
- Tandori Dezső. 1991b A Bécsi Kettős. *Tiszatáj* (1): 34–35.
- Tandori Dezső. 1991a. *Koppar Köldüs*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Tandori Dezső. 2018. *Nincs beszédülés*. Szeged: Tiszatáj.
- Tandori. 1990d. Immoralien Development. *2000* 2 (9): 33–37.
- Tasić, Vladimir. 2001. *Mathematics and the root of postmodern thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Tóth Ákos. 2001. „Aachenben az ember raer”. *Tiszatáj* (7): 76–88.
- Tóth Ákos. 2001. Az ismerős és titkos tandarab: emlékezet - felejtés - tört-én-elem a kilencvenes évek Tandori-lírájában. In *Szövegek között V.: Fejezetek a mai magyar irodalomból*, szerk. Fried István, Hódosy Annamária. 15–42. Szeged: SzTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

A figyelem szünetei *A Koppar köldüs és előzményei*

Tandori Dezső költészetében a rengeteg verseskötet elfedi azt a tényt, hogy ezek csak a lírai életmű töredékét tartalmazzák, míg a folyóiratban megjelent versek, amelyek az idő előrehaladtával egyre kisebb részét teszik ki a kötetekbe szervezett műveknek, kevesebb figyelmet kapnak, holott ezek az életmű egészen végighúzódnó koncepciók változásainak fontos állomásait mutatják be. A *Koppar köldüs* című kötet és a folyóiratokban megjelenő előzményversek, *A Bécsi Kettős*, a *Düsseldorfi Trilógia* és a *Düsseldorfi Négyes* példáján keresztül megpróbálom bemutatni, hogy míg a kötetekben megjelenő koncepciók és ötletek sokkal inkább állóképként jelennek meg előttünk, addig ezek változása, kiérlelése sokkal élesebben végigkövethető a kötetek közt megbúvó publikációkban. A *Koppar köldüs* kapcsán leggyakrabban említett nyelvtéremtés, nyelvtalálás folyamánként létrejött erősen technicizált, rontottnak vagy halandzsának feltűnő nyelv a kötet egészében már készként jelenik meg előttünk, a kialakulása paradox módon a létrejött nyelven van tárgyalva. Ezzel szemben ennek a nyelvnek a tényleges létrejötte az előzményversekben nemcsak tematikusan jelenik meg, hanem a szemünk előtt ténylegesen végbe is megy is. Ezen a példán keresztül

tüzetesebben is szemügyre vehetjük a Tandori-életmű belső szerveződését, ahogyan az erősen koncepciózus kötetek létrejöttek és az árnyékukba került kihagyott versek révén közelebbről is megvizsgálhatjuk a köteteket alakító folyamatokat.

Kulcsszavak: Tandori Dezső, *Koppar köldüs*, folyóirat, kötet, publikációs gyakorlat, írógép, médium, nyelverteremtés

The Breaks of the Attention *The Koppar Köldüs and its Antecedents*

The mere volume of the books published by Dezső Tandori hides the fact that these books only contains a portions of the whole oeuvre. The poems published in journals, while becoming smaller and smaller parts of the poems published in books, received a lot less attention, meanwhile they show the changing of the concepts underlining the oeuvre.

I will try to show through the *Koppar Köldüs* and its anteceding poems like “*A Bécsi Kettős (Viennese Duo)*”, “*Düsseldorfi Trilógia (Düsseldorian Trilogy)*”, and “*Düsseldorfi Négyes (Düsseldorfian Quartet)*”, that the ideas and the concepts incorporated into his books act like still images, the forming and maturing of these ideas more clearly followable through the poems published in journals. The most often emphasized concept in *Koppar Köldüs*, the rushed, damaged language through technicized language creation and language finding is already complete in the book, while its origin is discussed with the same language, paradoxically. In contrast with this, the origin of this language in the anteceding poems is not only thematized, but we can witness its creation.

Through this example, we can observe the inner organization of the Tandori-oeuvre, the births of his highly conceptual books, and the process behind these books.

Keywords: Dezső Tandori, *Koppar köldüs*, journal, publication practice, writing machine, medium, language creation

JANCSOVICS Klaudia Réka

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Szeged
jancsovicsklaudia@gmail.com

A FILMEK ÉS VIDEOJÁTÉKOK TÖRTÉNETELBESZÉLÉSI TECHNIKÁI¹

Kutatásom tárgya a Game Studies, vagy más néven a ludológia területe,² amelynek a magyar megfelelője a játéktudomány. A témát vizsgálók leginkább a játszás folyamatát, illetve az azt körülvevő kulturális közeget veszik górcső alá a társas- és szerepjátékoktól kezdve egészen a videójátékokig. Gyakran használják a kulturális antropológia, a szociológia vagy a pszichológia kutatási módszereit. Emellett a játéktudományt meghatározza a vizsgálat tárgya és módszertana, tehát összességében egy interdiszciplináris területről van szó. Bár hazánkban is olvasható néhány ezzel kapcsolatos magyar nyelvű publikáció és fordítás,³ úgy látom, fontos lenne nagyobb figyelmet szentelni a területnek, hiszen nemzetközi szinten már több jelentős folyóirata is van,⁴ illetve külföldön számos konferencia kínál szakmai fórumot a kutatóknak.⁵

- 1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarkanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).
- 2 A ludológiát neologizmussal hozták létre a játéknak fordítható ludus szóból.
- 3 A publikációk sorából érdemes ifj. Csákvári József *Lehetőség, véletlen és képi retorika a számítógépes játékok narratív struktúráiban (A számítógépes játékok kutatásának elméletéhez)* című munkáját kiemelni, a fordítások közül pedig a *Narratívák* sorozat hetedik kötetét fontos megemlíteni, ami kifejezetten ezzel a témával foglalkozik.
- 4 A legismertebb a <http://gamestudies.org>, valamint a <https://journals.tdl.org/jvwr/index.php/jvwr/issue/archive> is foglalkozik a témával.
- 5 Ezek közül az egyik legismertebb az évenként megrendezésre kerülő DiGRA (Digital Games Research Association), de több konferencia is foglalkozik a témával (például a Digital Storytelling Conference).

Munkám során a játéktudományon belül elsősorban az irodalomtudomány és a videójátékok kapcsolatát igyekszem felfejteni, arra összpontosítva, hogy milyen hatások figyelhetők meg közöttük, illetve, hogy ezek az elektronikus játékok hogyan mesélnek történeteket. Wendy Despain, aki a különböző videójátékok megírásához ad útmutatót, könyve előszavában arra is felhívja a figyelmet, hogy egy nehezen körülhatárolható területről van szó, hiszen folyamatosan fejlődik, eszköztára, a piaci igények és a fejlesztői metódusok is állandóan változnak: „Nézzünk szembe azzal, hogy amikor videójátékokhoz írunk, mindannyian egy feltérképezetlen területen dolgozunk. A médium még mindig fejleszti önmagát, és a horizont egyre ködösebbé válik. Nehéz előre tekinteni és tudni, hogy mi fog következni (Despain, 2009, Preface XIV).⁶ Despain ezzel egy olyan aspektusra hívja fel a figyelmet, amely a videójátékok kutatását is megnehezíti: túl sok a lehetőség, hiszen túlságosan széles a spektrum. Viszont ez az, ami kifejezetten különlegessé teszi ezt a területet.

Az utóbbi időben az is felkeltette az érdeklődésemet, hogy a korábban csak a szórakoztatás eszközének tekintett videójátékok milyen egyezéseket mutatnak a filmekkel. Auditív és vizuális megoldásaik miatt úgy tűnik, hogy igen közeli rokonságban állnak, ám fontos kihangsúlyozni, hogy a videójátékok interaktívan mesélnek el egy-egy történetet, ezért is olyan különlegesek. Jelen tanulmány ezt a témát járja körül, elsősorban a *Detroit: Become Human* című játékra koncentrálna. Bár a játékok kínálata, ahogyan már utaltam is rá, igen gazdag, véleményem szerint ez a két évvel ezelőtt megjelent alkotás kiemelt figyelmet érdemel a technikai és történetelbeszélési megoldásai miatt.

A populáris műfajok és a videójátékok találkozása

A videójátékok történetének kezdete a múlt század közepéig nyúlik vissza. Fontos mérföldkőnek számított a *Tennis for Two* (más néven: *Computer Tennis*) című interaktív sport videójáték, amelyet William

6 Saját fordítás. Eredeti szöveg: „Let’s face it, when it comes to writing for video games, we’re all working in uncharted territory. The medium is still inventing itself, and the horizon just keeps getting foggier. It’s hard to look ahead and know what’s coming.”

Higinbotham tervezett 1958-ban a Brookhaveni Nemzeti Laboratórium látogatói számára. A tenisz-, illetve asztalitenisz-szimulátor oszcilloszkópot (elektromos mérőműszer) használt az ábrák megjelenítésére, amelynek köszönhetően megnyitotta az utat a grafikus kijelzőt alkalmazó játékok előtt. Azóta a technológia robbanásszerűen fejlődött, a videójátékok vizuális megjelenése mindinkább a filmek képi világát imitálja, élethű ábrázolásra törekszik. Ugyanakkor ezek a játékok nemcsak a grafikáról és a szórakoztatásról szólnak, történeteik egyre sokrétűbbek, olyan kérdéseket is taglalnak, amelyek a mindennapi életünket érinthetik (felnőtté válás,⁷ társadalmi kapcsolatok, kirekesztettség stb.), vagy épp fordulatokban gazdag cselekménnyel lepik meg a játékost. Amikor a filmek, irodalmi művek és videójátékok történetlebeszélési technikáit vizsgáljuk, átfedések sokaságát találjuk a narrációs szintektől kezdve, a narrátori pozíciókon át, egészen a fokolizációig.

Sok film inspirált videójátékokat, elég csak az *Alien*-sorozatra, *Indiana Jones* történeteire, vagy a *Star Wars*-univerzumra gondolni. A cselekményt általában részben használják fel, különböző karaktereket és elemeket ragadnak ki. A kincskereső kalandor például a *Tomb Raider* című játék egyik meghatározó elődje volt. Emellett az is gyakran előfordul, hogy népszerű videójátékokból filmadaptációt készítenek. Ilyenkor a forgatókönyvírók és a rendezők hatványozottan nehéz feladattal néznek szembe, hiszen egy olyan világot igyekeznek a mozivászonra átültetni, amelyet egy bizonyos közösség – az úgynevezett *geek* vagy „kocka” szubkultúra – jól ismer, érzelmileg kötődik hozzá, és ezért nagy elvárásokkal ül be a vetítésre. Ugyanakkor az ilyen jellegű filmek elkészítése során az is kihívás, hogy a nem ebbe a közegbe tartozó nézők is megértsék a történetet, hiszen a bevétel maximalizálása a lényeg. A legtöbb esetben ezek a kezdeményezések kudarcra vannak ítélve.⁸ Olyan filmes alkotások is vannak, amelyek a videójátékokat más aspektusból ragadják meg, egyedi történetet kre-

7 Például úgy tűnhet, hogy a *God of War* 2018-as részében csak a vérontásról szól minden, ám gazdag cselekménye van: Kratos apává és mentorrá is válik, míg fia, Atreus egy felnőtté válási történeten megy keresztül.

8 Példának okért az *Assassin's Creed*, a *Hitman* és a *World of Warcraft* sem teljesen nyerte el a nézők tetszését.

álnak a játszás folyamatáról. Ilyen például a *Ready Player One*, ahol a szereplők egy népszerű virtuális valóságban játszanak, maga a film pedig több híres videójátékra is utal (ezeket az utalásokat általában *easter egg*-nek nevezik, elrejtett intertextuális „linkként” működnek). Illetve 2020 nyarán jelenik meg a videójátékokban szereplő, nem játszható karakterek életét tematizáló *Free Guy*.⁹

Lényeges kérdés az is, hogy kik adják ki a videójátékokat, és itt két csoportról érdemes beszélni. Állhat egy nagy cég mögöttük – mint amilyen a Sony –, de lehetnek úgynevezett indie játékok is, amelyeket fejlesztők kisebb csapata készít, komolyabb anyagi háttér nélkül. Utóbbinál gyakori, hogy a történettel, a játékmechanizmussal bátrabban kísérleteznek, míg a grafika kevésbé látványos. Ezzel szemben a nagy cégek alkotóinak jobban meg van kötve a kezük, cserébe a technikai megvalósításban fejlettebb apparátus áll rendelkezésükre, számukra az a lehetőség is megadatik, hogy színészekkel dolgozzanak együtt (pl. Keanu Reeves alakja a *Cyberpunk 2077* című játékban is megjelenik). Ennél a kategóriánál viszont fennáll annak a veszélye, hogy a fejlesztők oly mértékben a látvány tökéletesítésére fókuszálnak, hogy a videójáték elveszíti játékfunkcióját, kevés irányítási lehetőséget kínál a játékosnak, a játék már-már filmmé lényegül át. Ezt hívják *interaktív mozinak*, *interaktív filmnek*. Ilyenkor csak minimális billentyűparancsokkal lehet a játék cselekményébe beleavatkozni, a történet és a grafika lesz hangsúlyos, míg a játékelményt (*gameplay*) háttérbe szorítják. Fontos megemlíteni, hogy az interaktív mozi fogalmát, ahogyan Bártfai Andrea tanulmánya is rámutat, a filmes terminológiában is alkalmazzák, de a meghatározása igen nehéz feladat: „Az interaktív film fogalmának meghatározása nem könnyű feladat. Sokan használják a fogalmat más és más kontextusban, anélkül, hogy annak egy széles körben elfogadott definíciója lenne” (Bártfai, 2011).

Érdemes azokat a sémákat is megemlíteni, amelyek a videójátékokban sokszor felfedezhetők, hiszen a filmek és a populáris irodalmi műfajok eszköztárát alkalmazzák, miközben új köntösbe bújtatják azokat. Csak néhány példát említve, a detektívtörténet (*Heavy Rain*,

9 Ők az NPC-k, vagyis a non-player character-ek. Részai a világnak, sok esetben interakcióba lehet velük lépni, de nem irányíthatók.

The Wolf Among Us), a horror (*Resident Evil, Until Dawn*), a fantasy (*Skyrim, Witcher*), és a science fiction (*Titanfall, Mass Effect*) is igen népszerű ezen a területen. A videójátékok legtöbbször ezeknek a műfajoknak a keretrendszerén belül mesélnek el egy történetet, miközben a játékos része lesz a világnak, hiszen a karakter, vagy karakterek fejével kell gondolkodnia. Emellett megadatik az a lehetőség is, hogy egy-egy területen tetszőleges ideig tartózkodjon, illetve fókuszálhassa a figyelmét.¹⁰ Ezzel szemben, ahogyan a *Handbook of Narratology* is írja: „a film vetítésének sebességét és szekvenciáját mechanikusan rögzítik, így a nézőnek nincs lehetősége megszakítani az »olvasást«, vagy a jelenetekben előre-hátra »lapozni«, nem tudja egyetlen felvétel kompozícióját a tényleges vetítési időnél hosszabb ideig tanulmányozni” (Hühn et al. 2009, 215).¹¹ Vagyis a videójátékok és filmek közti különbség az interakció mértékében, a játékos és a néző eltérő szabadságában azonnal megragadható. Visszatérve a hasonlóságokra, érdemes górcső alá venni a fentebb említett műfajok sajátosságait.

A detektívtörténeteket vizsgálva Benyovszky Krisztián leírja, hogy „a varázsmesék V. J. Propp által megalkotott funkcionális képlete (mely ugyancsak az állandó, ismétlődő elemekre épül) sikeresen alkalmazható a detektívtörténetekre is (...)” (Benyovszky 2003, 26). Ez a műfaj tehát kiszámítható és átlátható, olyan sémákkal rendelkezik, amelyeket már jól ismerünk. A detektívtörténetekkel korábban több tanulmányban is foglalkoztam, és a kutatásaim során azt tapasztaltam, hogy valamilyen módon minden videójátékban megtalálható a nyomozás aktusa. Amikor a játékos interakciót létesít azáltal, hogy összegyűjti a rendelkezésre álló információkat és annak tükrében próbálja felfejteni és legyőzni a játék világát, a detektívéhez hasonló szerepkörbe kerül. Ugyanakkor vannak kifejezetten a krimi műfajára építő játékok, ahol az a lényeg, hogy elkapják a bűnöst. Az

10 Mindig vannak kivételek, akadnak olyan játékok vagy pályák, ahol a játékosnak muszáj tovább haladnia, vagy meg van határozva, hogy mire figyelhet. A legtöbb esetben mégis nagyobb a szabadság, mint a filmekben.

11 Saját fordítás. Eredeti szöveg: „the speed and the sequentiality of a film’s projection is mechanically fixed so that the viewer has no possibility of interrupting the »reading« to »leaf« back and forth through the scenes or of studying the composition of a single shot for longer than the actual running time.”

olvasás során a nyomozás, az értelmezés mint szellemi, intellektuális kaland jelenik meg, és a videójátékok is ezt építik tovább. A krimiben sokszor társadalmi problémákat feszegetnek, kiváltképp a kemény krimik (*hard-boiled*) műfajába tartozók.¹² Bár elsősre a videójátékok egyszerű, kikapcsolódást szolgáló eszköznek tűnnek, sokuk olyan kérdéseket vet fel, amelyek aktuális társadalmi problémákat érintenek (prostitúció, hatalom általi elnyomás, kívülállóként érvényesülni egy idegen közegben). Ahogyan korábban utaltam is rá, a szórakozás mellett a tartalom is fontossá válik, pontosan úgy, ahogyan ebben a populárisnak minősített irodalmi és filmes műfajban is.

A hátborzongató történetek már a horrorfilmek megjelenése előtt is a kulturális élet részét képezték. A népi hiedelmek eleinte szájhagyomány útján terjedtek, amelyeknek gyakori eleme volt valamilyen, az ember létére veszélyt jelentő természetfeletti, rémisztő lény. Később írásos formában is megjelentek a rettegést keltő elemek: Dante az *Isteni színjáték*ban az örök kárhozatnak különböző hátborzongató vízióit mutatta be, de a szörnyet megalkotó Frankenstein alakján át egészen a vámpírok és élőhalott lények megjelenítéséig hosszasan lehetne folytatni a sort. Az irodalomban nagy hagyománya lett a rémisztő történeteknek, a viktoriánus korban kifejezetten kedvelték az efféle olvasmányokat. Amikor az olvasó ilyen történetet vesz a kezébe, abban a kiváltságos helyzetben van, hogy megtapasztalhatja a veszélyt és a félelmet egy bizonyos távolságot megtartva. A távolság ebben az esetben a fikció és a valóság közötti határ. Amint kilép az olvasó az előbbiből – vagyis leteszi a könyvet –, azonnal megmenekül ezektől a lényektől. Megváltozik azonban a helyzet, amikor a vizualitás szintjére lépnek a történetek, hiszen bár a filmeknél is van egy „fal”, amely elválasztja a nézőt a látottaktól, a vizuális ingerek igen erős benyomást tudnak kelteni, emellett a hanghatások is jelentékenyen rájátszanak az izgalom fokozására.¹³

12 Ez nem az Agatha Christie-féle klasszikus – vagy rejtélyfejtőnek is nevezett – krimi, ahol helyreállítható a világ rendje. Itt általában korrump a világ, nincsenek csak fekete-fehér hősök. A műfajt Raymond Chandler nevéhez kötik.

13 A 3D-technológia elterjedése még inkább fokozta ezt.

A horrortörténetek esetében – legyen az film vagy könyv – a séma nagyon hasonló: van valamilyen ismeretlen erő, ami baljóslatúan ott lebeg a háttérben (egy árny elsuhan, megreccsen a padló, stb.), majd fokozatosan megmutatja magát, amikor pedig teljesen láthatóvá válik, a szereplőknek a saját életüket kell menteniük. A videójátékok is ezt a felépítést követik, és a filmekben gyakran alkalmazott szubjektív kamerát – a játéktudományban használatos terminussal élve, ez a *belső nézetű kamera* megfelelője lehet – előszeretettel használják.¹⁴ Ez egy olyan narrációs technika, aminek köszönhetően a játékos/néző azt látja, amit a szereplő. A hozzá társuló szubjektív hang – a karakter fülével hallunk – pedig ezt az élményt tudja fokozni.

A fantasy varázslatos, gyakran mágiával átitatott képzeletbeli világba vezet el. Ezekben a történetekben nem kell tudományos magyarázat arra, hogy mi hogyan működik, a világ része valamilyen természetfeletti erő. Gyakori benne a jó és a rossz összeütközése, sokszor a mágia birtoklása váltja ki a konfliktust. Itt az írók fantáziája bátran szárnyalhat, hiszen ha el is rugaszkodnak a valóságtól, nem muszáj mindenre magyarázatot adniuk. Ezt a műfajt előszeretettel alkalmazzák az *open world* (nyitott világú) videójátékokban, ahol a játékos szabadon bejárhatja a világot, és bár van egy fő cselekményszál, nem fontos szorosan azt követnie, kisebb feladatokat is elvégezhet. Ezeket hívják *quest*nek, amelyek hasonlatosak a Vlagyimir Propp (2005) által leírt, mesékben szereplő kihívásokhoz/feladatokhoz.

A science fiction ezzel szemben a jövőbe mutat, egy olyan elképzelt világba vezet, ahol a fantasyvel ellentétben tudományos magyarázat szolgál a különböző technológiák működésére (nem fontos, hogy a jelen tudományos állásából következtethető legyen). Kedvelt téma az időutazás (H. G. Wells), az űrrepülés (Jules Verne), a földönkívüliek (Stanislaw Lem), a mesterséges intelligencia (William Gibson), a gépek, robotok (Isaac Asimov), új emberkonceptiók (szintén William Gibson), de ide lehet még sorolni a különböző filozófiai kérdéseket vagy a felboruló világrenddel foglalkozó posztapokaliptikus műveket is.

14 A first-person shooter (FPS) játékoknál a legelterjedtebb.

Film és videójáték határán (*Detroit: Become Human*)

A 2018-ban megjelent *Detroit: Become Human* a robotokat, a mester-séges intelligenciát helyezi előtérbe. A történet a jövő Detroitjában játszódik, ahol a robotika már annyira fejlett, hogy olyan humanoid androidokat tudnak építeni, amelyek átvették az emberektől a legtöbb, kevésbé kedvelt munkát. Ezek az androidok szolgáskorban lévő, kirekesztett csoportot alkotnak, a társadalom egy része pedig tünet ellenük, hiszen a robotizáció miatt sok munkahely szűnt meg. A konfliktus akkor kezdődik, amikor néhány androidnak érzései lesznek, vagy legalábbis azt hiszik magukról, hogy éreznek. Az ő félelmek, vágyaik felülírják a beljük kódolt programot és képesek lesznek az emberek ellen fordulni. Ezeket az androidokat hívják deviánsnak. A játékban három karakter útját lehet követni, irányítani: Kara egy kislányt igyekszik megvédeni, Markus forradalmárként vezeti a deviánsokat, Connor pedig android nyomozóként a deviánsokra, köztük az előbb említett két szereplőre vadászik.

A robotika ilyen jellegű megjelenítése a filmekben is kedvelt téma, például az *Én, a robot* címűben. Sokan a *Detroit*ot is interaktív mozinak minősítik, ám a játékosnak van beleszólása az események menetébe, számos befejezése van, és az sem biztos, hogy a karakterek életben maradnak. Mindez a játékoson, annak döntésein és sokszor az ügyességén múlik, vagyis nem lényegül át filmnézővé. Ettől válik olyan különlegessé a *Detroit*: lenyűgöző képi világán túl a történet is igen gazdag, felveti többek között a szegregáció, az idegengyűlölet és a technofóbia kérdéseit, miközben hat a játékos érzelmeire és izgalmas kihívások elé állítja őt.

A kameraállások a filmekhez hasonlóan a videójátékokban, köztük ebben a játékban is hozzájárulnak a történetmeséléshez. A kamera a filmek világában sokáig egyetlen ponthoz volt rögzítve, és ezzel a nézők szemszögét próbálták imitálni. A plánok váltakozása, az a lehetőség, hogy a bemutatásra kerülő tárgyat közelebből vagy távolabbról, hangsúlyosan vagy szándékos „elfedéssel” tárja a nézők elé a rendező, a film formaképzésének egyik legfontosabb sajátos eszköze lett. A *Detroit*ban is több szemszögből, más-más kameraállásból lát-

juk a történetet, mindez pozicionálja a befogadó, vagyis a játékos/néző helyzetét, irányítva ezzel a figyelmét. Mieke Bal szerint minden narráció fokalizált, hiszen „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik” (Füzi–Török 2006). Tehát, „a vizuális metafora kiterjesztése azt vonja maga után, hogy az elbeszélte eseményeket mindig látja, legalábbis láttatja valaki, még akkor is, ha ennek a fokalizálónak a kilétét homály fedi” (Füzi–Török 2006).

A *Detroit*-ban is valódi színészeket alkalmaztak a szerepek eljátszásához, ami újabb kérdéseket vet fel. Walter Benjamin, a nagy hatású német filozófus, irodalomkritikus *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmányában azt vizsgálta, hogy a filmekben és a színházban milyen feladat hárul a színészekre. Mint írja, „a színházban a színész művészi teljesítményét saját tulajdon személyében véglegesen prezentálja a publikumnak” (Benjamin 1980), és ezzel állítja szembe azt, hogy a filmszínész művészi teljesítményét egy apparátus útján mutatják be. A film szerinte összefogja a mozgásmozzanatokat, amelyekben a kamera pozíciójának is komoly szerepe van:

„Így a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnek vetik alá. Ez az első következménye annak a körülménynek, hogy a filmszínész teljesítményét a gép adja elő. A második következmény azon alapul, hogy a filmszínész, mivel nem ő maga prezentálja teljesítményét a közönségnek, kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez” (Benjamin 1980).

A film esetében a színész nem a közönségnek mutat másvalakit, hanem különböző élettelen eszközök előtt játszik. A filmszínész teljesítménye emellett egyáltalán nem egységes, sok részletteljesítményből tevődik össze. Walter Benjamin példának hozza fel az ablakból történő kiugrást és az azt követő menekülést, amit úgy valósítanak meg, hogy a színész a műteremben leugrik egy állványról, majd az ezután következő szökést adott esetben hetekkel később, külső helyszínen örökítik meg. Ezzel szabdalttá válik a színészi munka.

A videójátékok még a filmek feldarabolt és apparátusok által rögzített világán is tútesznek: egy rideg, élettelen közegben zajlik a forgatás, minimális díszlettel, kevés tárggyal. A színészek olyan eszközökkel vannak tele, amelyek a mozdulataikat és a mimikájukat rögzítik, ruházatuk egységes, amire később digitálisan viszik fel a végleges öltözetet. Az is érdekes, hogy ebben a helyzetben a színész élettelen karaktereknek ad arcot, hangot, mozdulatot. Mindez a különböző animációs filmeknél is hasonlóan zajlik, csakúgy, mint a CGI-t erőteljesen alkalmazó alkotásoknál. Vagyis benjaminian értelemben a helyzet a színházi színjátszás óta sokat romlott, a modern technológia komoly kihívások elé állítja a színészeket.

A filmek esetében nagy fejlődést jelentett a 3D-s mozi megjelenése, amelynek köszönhetően a mozivászon szabta határ megszűnt, így a néző maga is belekerült a képi világba, közelebb jutott a szereplőkhöz, újfajta narrátori és fokalizációs pozíciót létrehozva ezzel. A videójátékok következő lépcsőfoka a VR-technológia, amellyel egyre intenzívebbé tudják tenni a játékost ért hatásokat.¹⁵ Ebben az esetben nem a történet lépi át a vásznat, hanem a játékost zárják be a cselekménybe. A külső hanghatásokat kiiktatják, a látást is megtévesztik, így a moziélményhez képest egy teljesen új világot alkotnak meg: az egyén egyedül kerül be egy számára ismeretlen világba. Nincsenek más nézők, nincs ott a külvilág kapaszkodóként. Mindkettő technológia az élmények fokozását segíti elő, újabb és újabb utakat keresve ezzel a jövő számára.

Konklúzió és további kutatási lehetőségek

Filmek és videójátékok sok közös nevezőt mutatnak fel: az elbeszélési technikák, a műfaji sémák használata, valamint a képi világ mind-mind ilyen egyezés. Legyen szó a kísérletező videójáték-készítőkről, vagy a nagyobb cégekről, a történetek fontos szerepet játszanak mindkét esetben. Láthatjuk, hogy a populáris irodalmi művek elemeire is építenek, azok sémáit alkalmazzák. A játék technikai felépítése mellett szükség van egy olyan vázra, ami kontextust, háttérrel ad annak, hogy a játékos mit miért tesz (*story*).

15 A VR a virtual reality rövidítése.

A videójátékok nemcsak történetükkel, de a filmekhez hasonlóan a kameraállásokkal is képesek mesélni, sőt, némelyik még azt a szabadságot is megadja, hogy a játékos maga szabja meg a számára kedvező nézetet. Ezen túllépve azt is láthatjuk, hogy a színészek is egyre sokrétűbb feladatokat kapnak, immár egy lecsupaszított térben kell helytállniuk, ahol csak ők vannak egy minden eddiginél ridegebb apparátussal szemben. A végeredmény pedig a filmekhez és könyvekhez hasonlóan, itt is egy fantáziával teli, új világ, ahol azonban az előbbiektől eltérően, az interaktivitás kiemelkedő szerepet kap.

A későbbiekben megfontolandónak tartom a VR-technológia és a 3D-s mozi alaposabb összevetését, hiszen amellet, hogy mindkettő a szórakozás élményét fokozza, a történetmesélés módját és a néző pozícióját is megváltoztatja. Ezzel pedig átírják, vagy legalábbis új szintre helyezik az eddigi szabályokat.

A továbbiakban az egyes populáris irodalmi műfajokat is szeretném mélyrehatóbban, több videójátékban megfigyelni, hogy bizonyítsam, valóban több egyezés is megfigyelhető a két területen. Szintén izgalmas jelenségnek ígérkezik, amikor a videójátékokban a játékos naplók, könyvfejezetek, jegyzetek elolvasása után tudhat meg még több részletet a világról. A *Detroit: Become Human* esetében például lehetőség van olyan újságok elolvasására, amelyek bár nem szükségesek ahhoz, hogy továbbhaladjunk a pályán, adnak egyfajta kontextust. Gazdasági, politikai és tudományos háttérrel is szolgálnak, így a játékos jobban megérti az androidokkal teli Detroit „történelmét”.

A lehetőségek tárháza tehát bőséges, a műfaji és technikai sokszínűség miatt a videójátékok megannyi kutatási lehetőséget és módszert kínálnak. Bár triviálisnak tűnhetnek, nem szabad a játszás fontosságát degradálni. Johan H. Huizinga (1949) is kiemeli, hogy a játszás egyfajta gyakorlás, amely előkészít minket a későbbi komoly munkára, a felnőtt életre. Emellett, teszi hozzá, az individuum szükséges önuralmát is meg lehet így tanulni. A játszás aktusának szerepét tehát kellő komolysággal kell kezelni. A videójátékok új szintre helyezik a játszást, ezért is tartom fontosnak azt, hogy tudományos szempontból is közelítsünk feléjük. Bár, ahogyan a dolgozat elején is megjegyeztem, folyamatosan fejlődnek és változnak, pontosan ez az, ami érdekessé teszi őket.

Irodalom

- Bártfai Andrea. 2011. Az interaktív film. *Médiakutató*. https://mediakutato.hu/cikk/2011_04_tel/05_interaktiv_film (2020. febr. 20)
- Benjamin, Walter. 1980. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Aura*. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2020. febr. 27)
- Benyovszky Krisztián. 2003. *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emléknymai*. Pozsony: Kalligram.
- Despain, Wendy. 2009. *Writing for Video Game Genres, From FPS to RPG*, K Peters Ltd.
- Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós szerk. 2008. *Narratívák 7., Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Budapest: Kijárat.
- Füzi Izabella–Török Ervin. 2006. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/tartalom.html> (2020. febr. 27)
- Huizinga, H. Johan. 1949. *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. London: Routledge.
- Hühn, Peter–Pier, John–Schmid, Wolf–Schönert, Jörg eds. 2009. *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Ifj. Csákvári József. 2005. Lehetőség, véletlen és képi retorika a számítógépes játékok narratív struktúráiban: (A számítógépes játékok kutatásának elméletéhez). *JelKép* (3): 35–57.
- V. J. Propp. 2005. *A mese morfológiája*. Budapest: Osiris Kiadó.

<http://gamestudies.org>

<https://journals.tdl.org/jvwr/index.php/jvwr/issue/archive>

A filmek és videójátékok történetelbeszési technikái

A szórakozás egyszerű eszközének tekintett videójátékok sokáig nem kerültek a kutatók látószögébe. Gonzalo Frasca volt az, aki 1999-ben felhívta a figyelmet a játékok tanulmányozásával foglalkozó, koherens tudományterület hiányára. Napjainkban a Game Studies az, ami minden játék vizsgálatát magába foglalja: a társas és szerepjátékoktól kezdve, egészen a videójátékokig. A kutatás tárgya és módszertana szükség-

szerően interdiszciplináris területre vezet minket. A tanulmány e tudományterületen belül a videójátékok kutatására helyezi a hangsúlyt, amit a szintén gazdag audiovizuális megoldásokkal operáló filmek világával vet össze. Hogyan mesél az egyik, és miképpen teszi ezt meg a másik? A vizsgálat alapját a narrátori pozíciók, valamint az eltérő nézőpontok (fokalizáció) megfigyelése képezi. Az irodalomban és filmekben megjelenő műfaji sémákat – a detektívtörténetektől kezdve, a horroron át, egészen a science fictionig – a videójátékok is alkalmazzák, amit szintén érdemes górcső alá venni. De a zsánerek megjelenésén és alkalmazási módjain túl az is fontos felvetés, hogy a színészekre milyen feladatok hárulnak a filmes karakterek, valamint a videójátékok szereplőinek megszemélyesítése során. Ebben a kérdésben azok a problémák szolgálnak kiindulópontként, amelyeket Walter Benjamin vetett fel.

Kulcsszavak: Game Studies, videójáték, film, Walter Benjamin, színész, narratíva, műfaj

The storytelling techniques of movies and video games

Video games as means of entertainment have not been in the eyes of researchers for a long time. Gonzalo Frasca was an icebreaker: he drew attention to the lack of a coherent field of science for studying games in 1999. Nowadays, Game Studies encompasses all kinds of games from board and role-playing games to video games. The subject matter and methodology of the research necessarily leads us to an interdisciplinary field.

The lecture focuses on the research of video games within this field of science, which it compares with movies operating with rich audiovisual solutions. How does one tell stories and how does the other do it? The study is based on the observation of narrator positions as well as different points of view (focalization). The genre patterns that appear in literature and movies – from detective stories, through horror, to science fiction – are also used in video games, which is also worth examining. In addition to the appearance and application of genres, it is also important to suggest what roles actors have in impersonating movie characters as well as video game characters. The problems raised by Walter Benjamin serves as a starting point in this subject.

Keywords: Game Studies, video game, movie, Walter Benjamin, actor, narrative, genre

RIDEG Béla

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Pszichológia Intézet, Pszichológia Doktori Iskola, Pécs
rideg.bela93@gmail.com

TRAUMATIZÁLT NŐK REPREZENTÁCIÓI SOFI OKSANEN *TISZTOGATÁS* CÍMŰ REGÉ- NYÉBEN¹

*„Ha az emlékezés annyit jelent, hogy pszi-
chikai helyet biztosítunk a testetlen »sebnek«,
akkor a mások emlékeire való emlékezés a
mások sebei általi megsebződést jelenti.”²
(Kaja Silverman)*

Bevezetés

Dolgozatomban Sofi Oksanen *Tisztogatás* (2008) című regényét elemzem a kulturális traumaelmélet egyes elgondolásai mentén. Munkámban a klinikumból eredő traumafogalom kulturális kiterjesztését teszem az irodalmi elemzés részévé, és a trauma szubjektumra gyakorolt hatását vizsgálom a műelemzés során. A kulturális traumaelmélet a pszichoanalízis traumafogalmának irodalomtudományi alkalmazásából, valamint a holokauszt túlélőkkel készített interjúk mozgalmából született meg³ (Zombory 2019, 93). Jelen elemzésem irodalmár-

- 1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott *Poszttraumás emléketörések irodalmi reprezentációja Sofi Oksanen Tisztogatás című regényében* című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarkanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).
- 2 Az idézet forrása: Szűcs 2011, 150.
- 3 Zombory Máté 2019-es *Traumatársadalom* című kötetében kiemeli, hogy a kulturális traumaelmélet kialakulása Shoshana Felman és Cathy Caruth irodalomkritikusok, valamint Dori Laub pszichiáter munkássága nyomán formálódott önálló, interdiszciplináris területté. Dori Laub videóinterjúi holokauszt túlélőkkel az oral history mozgalom részeként hangot adtak a csendre ítélt elsenvedőknek (Zombory 2019, 93–94).

ként írt doktori disszertációm egy fejezetének korai változata. Doktori munkám tárgya elsősorban olyan kortárs finn és észt regények elemzése, amelyek traumaelméleti olvasata indokolt, így például Sofi Oksanen, Viivi Luik és Mari Saat művei képezik témám primer irodalmát.

Sofi Oksanen (1977) finn-észt származású író, regényeinek, közéleti megnyilvánulásainak középpontjában általában társadalmi-történelmi kérdések állnak. Az író intenciójának sajátossága, hogy regényeiben színre viszi az elhallgat(tat)ott történeteket, eltitkolt történelmi eseményeket. Észtország 20. századi történelméről dióhéjban elmondható, hogy 1940-től (újra) elvesztette önállóságát: szovjet, náci, majd újra szovjet megszállás következtében – az 1991-es függetlenedésig – a Szovjetunió részeként kényszerült létezni (lásd bővebben: Raun 2001, 169–267). Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regénye Észtország második világháborús és azt követő történelmi traumáit jeleníti meg; hangsúlyossá válik benne az ideológiák és elnyomó diktatúrák fölényeskedésének bemutatása az egyes személy felett. A regény nyelvezete imitálja a KGB által használt tárgyiasító nyelvet, amely a női test tárgyiasításának ábrázolásával fonódik össze (vö. Oksanen 2011, 1001). A következtetesen reduktív nyelvhasználat azt sugallhatja és erősítheti meg, hogy az egyénnel bármi megtehető, ahogyan arról a korabeli KGB-dokumentumok is tanúskodnak. A *Tisztogatás* másik szembevetendő nyelvi jellegzetessége, hogy az író a traumát képi nyelvvvel artikulálja, felülírva ezzel azt a szinte kanonizálódott meglátást, amely szerint a trauma elbeszélhetetlen, nem kifejezhető. Oksanen pszichológiailag relevánsan, valóságként ábrázolja a traumatizált identitások jellegzetességeit és poszttraumás tüneteit, ám nem „direkt” módon. A regényben a narrátor bár mindentudó, egyes szám harmadik személyben szólal meg, szerencsés módon nem kommentál, néhány sejtetés kivételével pusztán elbeszéli, láttatja az eseményeket. Ennek hatásossága abban áll, hogy az olvasó közvetlen módon, a szereplők tudatállapotából, belső rezdüléseiket megtapasztalva válhat aktív befogadóvá.

Munkám célja az is, hogy bemutassam, Sofi Oksanen miként ábrázolja a *Tisztogatás*ban az elnyomó kommunista diktatúra hatalomgyakorló eszközeinek – főként az erőszaknak – a traumatizáló hatá-

sait. Dolgozatomban a regény női szereplőinek traumáit elemzem, kiemelve a regény cselekménye kapcsán a trauma nemzedékeken keresztül átható destruktív hatását. A transzgenerációs traumaátadás jelenleg is intenzíven folyó kutatásai többek között kiemelik, hogy a szexuális abúzus áldozatainak leszármazottai is elsenvedhetik a felmenőkkel megtörtént trauma transzgenerációs hatásait (Varga 2011, 508). A transzgenerációs hatás egy lehetséges „forgatókönyvét” ábrázolja Sofi Oksanen, amikor a regény fikciója szerint az unokák generációjához tartozó Zara sorsában újra megjelenítődik a régi családi örökség, a szexuális kihasználás áldozati szerepe.

A regény traumatikus cselekménye

Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényének egyik jelentős értéke, hogy szereplőin keresztül hangot ad azoknak a nőknek, akik a második világháborút követő szovjet önkényuralmi rendszer szexuális áldozataivá váltak. A regényben ábrázolt háromgenerációs történet alapja az a történetfoszlány, amelyet Sofi Oksanen gyermekkorában hallott, és amelyet a mű utószavában közöl:

„A *Tisztogatás* ötlete abból a gyerekkoromban hallott történetből ered, amelynek helyszíne az 1940-es évek Észtországa. Az édesanyjával kettesben élő fiatal lány az erdőben sebesült katonát talál, aki a frontvonal mögött maradt. A katona a lány segítségét kéri, és a lány az anyja közreműködésével a házukban kialakított rejtékhelyre viszi a katonát. Az eseménynek híre megy, a lányt rövidesen kivallatják. Az idős anyát békén hagyják. A kihallgatások általában éjjel zajlanak, a lány éjszakára sem tér haza, Amikor reggel megjelenik, úgy tűnik, mintha fizikailag teljesen rendben volna, ám attól kezdve néma marad” (Oksanen 2010, 365).

A regény története két időszakon, az 1940–50-es években, valamint az 1990-es évek legelején játszódik. A mű során az egyes szereplőkkel minden megtörténik, ami a kommunizmus ideje alatt megtörténhe-

tett az államgépezet emberei által gyanúsna minősített személyekkel. A történet a béke utolsó éveiben, a két lánytestvér, az idősebb Ingel és a fiatalabb Aliide mindennapjainak eseményeiből bontakozik ki. Ingel neve beszélő név, észtil anglyalt jelent, és ez tulajdonságaiban, viselkedésében is tetten érhető. Amolyan északi „jó tündér”: a természettel, annak realitásával és misztikumával együtt élő, éterien szép, kiegyensúlyozott nő. Aliide ezzel szemben minden értelemben a „második”, nővére árnyékában él. Személyisége és megnyilvánulásai sokszor ellentmondásosak, ambivalensek: irigy, gyanakvó, torz és valótlan elméleteket gyártó, szkeptikus és álságos, a hazugságoktól sem tartózkodó karakter. Mindezek mellett alakjában a részvét halovány jelenléte is megtalálható, amely finoman ábrázolódik a regényben. Aliide például testi-lelki síkon átérzi mások szenvedéseit. Ingel férje Hans lesz, akit a lányok együtt és egyszerre látnak meg; mindketten egyből szeretnek bele a férfiba. Hans karaktere nemcsak névileg hozható kapcsolatba Thomas Mann *Tonio Krögerének* Hans Hansenével, hanem küllemében, magatartásában és személyiségében is. Hans ugyanis eszes, jó gondolkodású, szőke észtil férfi, az „északi ember” sztereotipikus, tökéletes megtestesítője; Ingellel egy párt alkotva akár az észtil őseposz, a *Kalevipoeg* szereplői is lehetnének. Házasságukból egy gyermek születik, Linda, aki abban a terhelt korban és környezetben kénytelen felnőni, amely mindörökké megfosztja őt a boldog, teljes élet lehetőségétől. Aliide reménytelenül szerelmes Hansba, és ennek a pusztító érzése destruktív erővé duzzad benne; a nővéreben, Ingelben elsőszámú ellenségét látja amiatt, hogy Hans őt választotta kettejük közül. A család gyanúba sodródása is elsősorban Hans Pekk nevéhez köthető. A férfit a ház rejtekhelyén bújtatják nacionalista akciói miatt. A rejtekhely kitalálása és megépítése Aliide ötlete, Ingellel együtt mindent megtesznek, hogy a férfi „eltűnjön” a köztudatból, halálhírért keltik, ám az államgépezet emberei folyamatos szignálokat gyűjtenek be Hans életben létéről. A nővéreket többször kihallgatják, ahogy a kislány Lindát is. E kihallgatások szinte kivétel nélkül testi-lelki megbecstelenítéssel járnak, és e szörnyű események a regény szóban forgó női szereplői számára a traumatizáltság legfőbb forrásává válnak.

A regény cselekményének felütéseként Aliide Truuval találkozunk idős korában. Az asszony a háza előtt meglát egy földön fekvő sebesült és zavarodott fiatal lányt, Zarát, akit faggatni próbál, majd ennek hasztalan kísérlete után házába invitálja. Innentől kezdve mozaikokból, kisebb-nagyobb utalásokból rekonstruálható a több szálon és idősíkon futó történet. Mint kiderül, Zara a jobb élet reményében Berlinben szeretett volna munkát vállalni, ám orosz gengszterek hálójába keveredve prostitúcióra kényszerül. Sok szenvedés, bántalmazás és megalázás tűrése után megöli egyik aktuális kuncsaftját, és abba az észtországi faluba menekül, amelyről nagyanyjától, Ingeltől hallott, és amelyik történetesen Aliide lakóhelye. Zara birtokában van egy fénykép, amelyet nagyanyjától kapott, ezen Ingel és Aliide láthatók fiatal korukban.

1. ábra. Ingel és Aliide fotója.
(*Képernyőkép a Tisztogatás című finn-észt filmadaptációból,*
rendezte: Antti Jokinen, 2012.)



Zara tisztában van vele, hogy Aliide nagyanyjának, Ingelnek a testvére, azonban az idős asszony eleinte nem sejtí, hogy a lány a rokona. Zara faggatja Aliidét a múltjáról, akiben emiatt az egykori valatások eltemetett emléke éled fel. Aliide cinkos abban, hogy Ingelt és Lindát Vlagyivosztokba deportálták 1949-ben, talán büntudatának kétes feloldási szándéka, hogy a mű egyik végkifejleteként megöli Zara üldözöit. A két nő kölcsönös, de félelemmel teli részvétet érez

egymás iránt. A vérrokonságon kívül összekapcsolja őket a szexuális kizsákmányolás tapasztalata, a testi-lelki sebek egymásra terhelődése és a gyilkosságok elkövetése is. Aliide élettörténetéhez tartozik, hogy egy hithű kommunistához, a pártorganizátor Martinhoz ment feleségül a '40-es évek végén. Akárcsak a Zarát üldöző orosz gengszterek meggyilkolása, ez is egyfajta tisztogatásként fogható fel, hiszen a házasság által kívánja legitimálni magát, maga mögött hagyva a vele történt borzalmakat. Az erről való gondolkodását a narrátor így ábrázolja:

„Most, hogy ilyen emberhez ment férjhez, mint Martin, senki sem állíthatja, hogy valami történt a kihallgatásokon. Senki sem hiheti, hogy azok után képes volna férjhez menni egy kommunistához. [...] Mert ő Martin Truu felesége, és tisztességes asszony. És ez nagyon fontos volt. Hogy soha senki meg ne tudja” (Oksanen 2010, 158).

A férfi bár biztonságot nyújt Aliide számára, mégis ösztönösen undorodik tőle, jellegzetes ruszki hagyma- és vodkaszaga taszítja, sőt, Martin lépten-nyomon az őt korábban bántalmazó vallatókra emlékezteti. Az egymásra rétegződő frusztrációk tetőpontja, hogy Aliide – miután bűnrészesként hozzájárult Ingel és Linda deportálásához – továbbra is rejtegette reménytelen, igaz szerelmét, Hansot, ugyanabban a házban, ahol korábban a család lakott, és ahová a „tisztogatás” után Martin új tulajdonosként beköltözött (Gyürky 2012, 1127). A mű cselekményét el- és kihallgatások, kényszerű csendek és szembesülések, szembesítések teszik végletekig feszítetté. Az olvasó nemcsak történelmileg kaphat hiteles képet Észtország legborúsabb időszakáról, hanem mindennek a háttérében lappangó destruktív erőit, negatív érzésvilágát is átélheti. A Tamm család történetében felsejlik a háborús idők megszállása, az ellenállás, a deportálás, a bujkálás, az erőszak és a mindezt átható, nem múltó rettegés. Ahogyan a cselekmény felvázolásából kitűnhet, a regényben az egyéni és a politikai szintér egymásba fonódik, középpontba kerül annak a kérdése, hogy milyen eszközökkel töri meg az egyént a politikai diktatúra,

hogyan válhat a szexualitás a hatalomgyakorlás eszközévé, továbbá az, hogyan torzulhat egy viszonzatlan szerelem egész életen át húzó-dó destruktív erővé.

A regény heterogén műfajisága

Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regénye először azonos című drámaként 2007-ben jelent meg, amelynek főbb cselekményszálai megegyeznek a regényével.⁴ A színmű megszületése után egy évvel, úgyszintén finn nyelven megíródott a regény is, amelynek finn címe *Puhdistus*. E finn szó egyszerre jelent fizikális és lelki értelemben vett megtisztulást. A tisztogatás szóhoz különböző kultúrákban és nyelvekben más és más konnotáció járul. A magyar szó, akárcsak a finn, szintén magában hordozza a politikai értelemben vett tisztogatás jelentésárnyalatát, amelynek jelentése a posztkommunista-posztoszocialista országok olvasói számára bizonyosan ismerős lehet. Sofi Oksanen regényei kapcsán a kritika kiemelte, hogy az író nő szembeszáll a 21. század elején jelentkező írói semlegességgel, ami a társadalmi-politikai szerepvállalást illeti (Thomka 2014, 356). Oksanen a tragikus múlt elhallgatott történeteinek leleplezési szándékával markáns társadalmi szerepvállalást mutat. Emellett érdemének tartható az is, hogy felelevenítette a bonyolult szerkezetű, realista nagyregény műfaji tradícióját, a cselekvésalapú poétikát, amelynek alkalmazása regényeinek széles körű pozitív fogadtatásához segített hozzá, hatalmas (nemzetközi)

4 Fontos eltérés a két mű között, hogy a drámában Zara azokhoz hasonló mód-szerekkel megkínózza Aliidét, mint ahogyan az idős nő egykori vallatói tették. A bűnös-áldozat szerepek felcserélhetősége tehát még erősebb módon kap ábrázolást a drámában, mint a regényben. A 2012-es *Tisztogatás* című (finn-észt) történelmi filmdráma (rendezte: Antti Jokinen) cselekmény tekintetében mind a drámát, mind a regényt felhasználja, amely kíméletlen vizualitásával erőteljesebbé teszi az ábrázolt traumákat. A filmadaptáció a tisztogatást explicit módon, a megtisztulás folyamatára élezi ki, ugyanis Aliide, miután megölte Zara üldözőit, és útjára bocsátotta a lányt, magára gyűjtja házát, melyre nagy betűkkel néhány falubeli huligán felírta, hogy „tibla”, azaz ruszki. A házban Aliidéval együtt égett el Hans rejtegetett holtteste is, mint a soha el nem engedett, viszonzatlan szerelem tanúsága, szimbóluma. Bizonyos, hogy mindhárom *Tisztogatás* című alkotás (dráma, regény, film) külön-külön is teljes értékű, komplex mű, melyek a trauma feldolgozásának lehetőségeit, kudarcait artikulálják.

olvasótábort teremtve (Thomka 2014, 354). A regény eseményei az időrendet nem követve, naplóbejegyzés-szerűen tárulnak a befogadó elé, így az író a történet rekonstruálását az olvasó aktivitására bízta.

A kínzás traumája

A kínzás mint a megfélemlítés és büntetés eszköze az emberiséggel egyidős. A múlt század önkényuralmi rendszerei – a fasizmus, a náciizmus és a kommunizmus – is gyakorta alkalmazták. Marcelo N. Viñar pontos meghatározása szerint a kínzás „olyan tudatos eljárás, amelynek végcélja az alkalmazott módszerektől függetlenül az áldozat hiedelmeinek, illetve meggyőződéseinek szétrombolása, megfosztva az illetőt a személyiségét alkotó identitáskonstellációtól” (idézi Sironi nyomán Kroó 2013, 144). A regény közszínházán játszódó jeleneteinek központi eleme a vallatással egybekötött szisztematikus kínzás, amely elsőként zavarba ejtő kérdésekkel – „Biztos benne, elvtársnő?” – bizonytalanítja el a rettegő, ám higgadtságát látszólagosan megtartó Aliidét. Az információ kikényszerítéséhez testi erőszakot alkalmaznak, amely Aliidét testi és pszichés síkon is megtöri:

„Aliide kezét hátrakötötték, fejére zsákot húztak. [...] A szöveten keresztül semmit nem lehetett látni. [...] Aliide ingét le tépték, gombok koppantak a kőpadlón, a falakon, német üveg-gombok, és aztán – ő egérré változott a szoba sarkába, léggyé a lámpán, és elreppent, szöggé változott a gipszkarton falban, rozsdás rajzszöggé, rozsdás rajzszög volt a falban. Légy volt, és a nő meztelen mellén sétált, a nő a szoba közepén volt, fején zsák, és ő átsétált a friss zúzódásokon, a vér összecsomósodott mellének bőre alatt, véraláfutásokon keresztül húzódott a légy útja, a feldagadt mellbimbókból kibuggyant vér földrészeket formált. [...] Az a nő a szoba közepén, zsákkal a fején, idegen volt, Aliide pedig messze járt, szíve parányi hernyólabákban futott repedésekbe, lukakba, barázdákban eggyé olvadt a gyökérrel, amely a szoba alatt nőtt a földben. *Csináljunk belőle szappant?* [...] A nő a szoba közepén nem mozdult” (Oksanen 2010, 144).

Az idézett részlet azt ábrázolja, ahogyan Aliide a bántalmazás, valamint a fájdalmai következtében „kiemelkedik” énjéből, és önmagán kívül eső tárggyá válik. Ferenczi Sándor traumaelméletében kiemeli, hogy a váratlan sokkhatásra adott reakció rövid pszichózist hozhat létre, amely során a személy kiszakad saját valóságából. Ebben az állapotban minden pszichés tevékenység, kognitív funkció – észlelés és gondolkodás –, valamint a mozgásképeség is megbénul a sokkhatásra adott reakcióként (Ferenczi traumaelméleti elgondolását idézi Dupont 2001, 16). E tudati metamorfózis hatására Aliide egy légy szemével látja önmagát. Ezzel együtt a fizikális tériség is átváltozik számára:

„A szoba közepén lévő nő fejét vödörbe nyomták. Aliide odakint volt a nedves földön, orrában föld, hajában föld, fülében föld, és kutyák szaladgáltak át fölötte, tappancsuk alatt benyomódott a föld, amely lélegzett és jajgatott [...]. És valahol krómbőr csizmák, valahol bőrkabát, valahol vodka hideg szaga, valahol orosz és észt keveredett [...]” (Oksanen 2010, 145).

Az idézetből láthatóan Aliide saját testét önmagán túlmutató entitásként érzékeli. A gondolatmenet árnyalásához érdemes lehet Judith Butler alábbi megfogalmazását idézni:

„A testek nemcsak hogy önmagukon túlmutató világokra engednek következtetni, de arra is rá kellett jönnöm, hogy ez az önnön határaikon való túlmutatás, ami egyszersmind a határok elmozdulása maga, a testek »mibenlétének« lényegi mozzanata” (Butler 2005, 11).

Vagyis a test nem érthető és értelmezhető a térjelentésektől elszakítva. Faragó Kornélia idekapcsolódó gondolatmenetét idézve elmondható, hogy „a tér annak a módja, ahogyan a test testként realizálódik” (Faragó 2014, 12). Az erőszaktételt bemutató szövegrészletet vizsgálva levonható, hogy a komplex kegyetlenség szemléletesen hozza létre a transzformációs tereket (vö. Faragó 2014, 12). Aliide tudata

a meggyalázás következtében *máshogy* kezd el működni: a pszichózis állapotában „kikapcsol”, transzformálja a tér-idő síkokat, és önmaga (testi-tudati) valóságában is elbizonytalanodik. A totális megtörés állapotában az ellenálló képesség sérülése miatt a személyiség képlékennyé, fragmentálttá, vagy akár atomizálttá is válhat, ahogyan azt az idézett részlet is hatásosan megjeleníti. Az általános pszichológiai elgondolás szerint a disszociáció a harmónia teljes megbomlását, a személyiség szétesését jelenti (Sillamy 1997, 58). A disszociációs identitás jellegzetessége idéződik fel a regényben, amikor Aliide ott-honában lépten-nyomon, visszatérő kényszerességgel legyeket üldöz maga körül. Áttételesen ő maga is légy, hiszen a regény végén csatolt titkosszolgálati jelentésekből tudhatjuk, hogy Kärbes, azaz légy álnéven ügynökösködött. Aliide „túléli a légycsapót” (vö. Turbuly 2010), vagyis tetteinek nem lesz jogi értelemben vett retorziója, ám a községközi trauma képe – amikor megkínózták és sebzett testét legyek lepték el – élete végéig kínozza.

A fájdalom nyelvei

Noha a *Tisztogatás* következetesen reduktív (tárgyasító) nyelvhasználatot mutat, megfigyelhető, hogy a traumák – ahogy például a fentebb idézett községközi kínzás jelene alátámaszthatja – figuratív nyelven kapnak ábrázolást. Ennek az egyik nyilvánvaló oka, hogy a trauma az irodalomban alakzatként lehet jelen (Takács 2011, 2). Juliet Mitchell – brit feminista pszichoanalitikus – a trauma és annak nyelvi ábrázolásmódja kapcsán kifejti, hogy a trauma nyelve „az álmok vizuális nyelvének verbális változata”, vagyis a trauma nyelvi reprezentációja metaforikusan válik lehetségessé. Mitchell kiemeli továbbá, hogy a „traumanyelv” inkább az *érzés*, semmint a *jelentés* kifejezése (Mitchell 1999, 81). Sofi Oksanen szóban forgó regénye kivételes erővel ábrázolja a trauma érzését, amely a feszültségteli alakzatok halmozása révén válik lehetővé.

Ezen a ponton a párhuzamba állítás lehetősége sejlik fel a *Tisztogatás* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című önéletrajzi műve között, hasonlóság fedezhető fel az erőszak nyelvi megjelenítésében. Polcz

Alaine-nél is arról olvashatunk, hogy míg erőszakot tesznek rajta, mintegy kívül kerül saját testén. Az erőszakjelenetnél a szöveg nyelvi-ségében is változás következik be: absztraktabb, poétikus nyelvre vált, sugallva ezzel azt, hogy erről a szörnyűségről leíró prózanyelvvel nem lehet beszélni, csak figuratív, költői absztrakció révén adható át e tapasztalat. Ennek legerősebb szövegrészlete a műből az alábbi jelenet:

„Az esperes nagy belső szobájában tértem magamhoz. Az üvegek kitortek, az ablakok bedeszkázva, az ágyban nem volt semmi, csak a csupasz deszkák, azon feküdtem. Az egyik orosz volt rajtam. Hallottam, ahogy a mennyezetről egy női hang csapott le: anyu, anyuka! – kiabálta. Aztán rájöttem, hogy az én hangom az, én kiabálok. Mikor rájöttem, abbahagytam, csöndesen, mozdulatlanul feküdtem. A tudatommal nem tért vissza a test-érzékelésem, mintha megdermedtem vagy kihültem volna. Az ablaktalan, fűtetlen szobában, meztelen alsótesttel fázhattam is. Nem tudom, még hány orosz ment át rajtam azután, azt se, hogy azelőtt mennyi. Mikor hajnalodott, otthagytak. Fölkeltem, nagyon nehezen tudtam mozogni. Fájt a fejem, az egész testem. Erősen véreztem. Nem azt éreztem, hogy megerőszkoltak, hanem azt, hogy testileg bántalmaztak. Ennek semmi köze nem volt az ölélshez, sem a szexushoz. Semmihez se volt köze. Egyszerűen – most jövök rá, ahogy írom, hogy a szó pontos: – erő-szak. Az volt” (Polcz 2013, 109–110).

A traumás emlékezet

A *Tisztogatás*ban a törés egyéni, belső tapasztalata leginkább Aliide Truu személyiségében mutatkozik meg. Testi-mentális sérüléseiből fakadóan a poszttraumás stressz-zavar jellegzetes ismétlődő tünete, az emléketörés (*flashback*) jelenik meg. A kínzással egybekötött kihallgatás emléke évekkel később is felidézi benne a sokk „többdimenziós” tapasztalatát. Aliide alakjában érzékletesen ábrázolódik a traumás emlékezet, amely Robert Jay Lifton szerint olyan „kitörölhetetlen kép”, amely gyakran egyetlen képsorrá merevül ki (idézi:

Herman, 2003, 55). Amikor azonban az elfojtott trauma „léket kap”, aktiválódhat, előhívódhat egy ismerős, a már megélt tapasztalatokhoz hasonló eseménysor hatására. A traumatizált identitás sajátossága, hogy az átélt trauma „többdimenziós” érzése ismétlődő emlékbetörések formájában jelentkezhet újra. A poszttraumás emlékbetörés mechanizmusát – vagyis azt, hogy hogyan képes előhívódni az egyénbe íródott törés komplex érzése – az alábbi idézet is bemutathatja, amelyben Aliide számára korábbról ismerős érzések, képek és hangok keverednek össze a traumatikus újrajátszás jelenének realitásaival.

„Porzott a homok, Aliide tüsszentett, és jól ismert lépéseket hallott, a léptek jól ismert ritmusát. A köszöntés harsonaként zengett, Aliidénak fel sem kellett emelnie a fejét, ismerte a hangot, azé az emberé volt, aki a községháza pincéjében átment a másik szobába Lindáért. [...] Aliide megpróbált bólogatni, bár az volt az érzése, hogy izzó bőre menten összerántja, miközben madárcáák csiripeltek a fákon, és mohó kis csőrükkel darabkákat csipkedtek a kék égből és a fehér felhőkből, csipkedés, csiripelés, csipkedés, csiripelés, csipkedés, csirip-csirip, csipp, nyelés, csipp, köpés, szemük feketén forgott, és minden homokszemcsés lélegzetvételére megugrottak” (Oksanen 2010, 199–200).

A traumatikus élmény e gyermeki vizualitást felidéző bepillanásai nem tudnak beépülni sem a normál emlékezetbe, sem az egyén identitásába. A pszichoanalízis egy klasszikus tétele alapján, ha a trauma a feloldás hiányában külön „burkot” képez a sérült egyénben, nem képes integrálódni az élettörténetbe, ezért „cselekvésben”, vagyis *ismétlés* által fejeződik ki (Sigmund Freud *A halálösztön és az életösztönök* című művében megtalálható ismétlésről szóló elgondolását idézi Pintér 2014, 41). A poszttraumás újrajátszás másik erős példája a regényben, amikor Aliide a fogorvosában egykori megkínzóját véli felismerni. Bár újra bántalmazója kiszolgáltatottjává válik, tekintetének lefelé szegezésével ösztönösen óvni próbálja magát az újbóli találkozás felsebző gyötrelmeitől. Belső világában összefolynak a szinkrón jelenetsorok, észlelései oda-vissza váltakoznak térben és időben:

„Ugyanaz a férfi.

Ugyanaz a szőrös kéz.

Mint ott a községháza pincéjében, ahol Aliide elveszítette önmagát, és ahol életben akart maradni, de a szégyen volt az egyetlen, ami életben maradt.

Távozásakor Aliide nem emelte fel a tekintetét a padlóról, sem a lépcsőkről, sem a járdáról.

[...]

Martin az ajtóban várta [...].

[...]

[Aliide] az istálló mellé érve maga mögött hagyta a hagymaszagot. Nekidőlt a kőlabazatnak, keze vöröslött, miután hideg vízzel és kefével dörgölte, fáradt volt, és fáradt volt alatta a föld is, amely hullámozott és zihált, mint a haldokló mellkasa. A hátában hallotta az állatok hangját, már várták őt, és mennie kellett, és érezte, hogy ő is vár, vár valakit, mint akkor ott a községháza pincéjében, ahol egérré zsugorodott a szoba sarkában, léggyé a lámpán. És amikor kiszabadult a pincéből, várt valakit.

[...]

És mihelyt Aliide rájött, hogy mire is várt, azt is megértette, hogy ez a valaki soha nem fog eljönni. Hogy soha senki nem fogja kimondani azokat a szavakat, soha senki nem fog gondoskodni róla és arról, hogy soha-soha többé. Hogy ő, Aliide az egyetlen, aki erről gondoskodhat [...]" (Oksanen 2010, 240–243).

A szégyen és kihasználtság tovagyrűzése

A *Tisztogatás*ban a test és a testiség jelenléte metaforikus. Míg Észtország földrajzi térként kényszerül beolvadni a Szovjetunióba, addig a diktatúra kiszolgálói kedvükre használják az észet nőket. Nyikolaj Alekszandrovics Bergyajev gondolatait a jelen témához igazítva elmondható, hogy a regényben nemcsak az egyes személyeken és családokon, hanem egész Észtország „asszonyi testén” esik szovjet erőszak (lásd a *Tisztogatás* kapcsán: Turi 2011, 82). Vagyis mindkét erőszakos

aktus – a földrajzi-politikai bekebelezés, valamint a nemi erőszak – felfogható birtokba vevésként, egyfajta destruktív, megsebző gyarmatosításként. Az erőszakos gyarmatosítást a rendszer rákényszeríti az áldozatra is. A regényben ennek legerősebb és egyben legsokkolóbb példája, amikor az egyik községközi vállalat Aliidét arra kényszerítik a vállalatok, hogy unokahúgát, a gyermek Lindát megbecstelenítse egy villanyégővel, amelynek hatására a kislány egész életére megnémul, alig kommunikál többé. Ingelt és Lindát nacionalista vád ürügyén Vlagyivosztokba deportálják. Linda lánya, Zara Vlagyivosztokban született egy alkoholista szovjet férfitől, akinek a kilétét homály fedi. Zara öröklő nagyanyja testvérének, Aliidénak „ruszki szajhaságát”, és az ezzel járó szégyent, amely szintén a felmenők beszédképtelenségét éleszti fel. Zara fiatalságának ideje a '90-es évek legeleje, Észtország függetlenedésének ideje. Az összeomlás időszakában tombolt a prostitúció, az alvilági élet, és e zavaros időkben rengeteg szebb jövőről álmodozó fiatal lány lett fogvatartott prostituált az orosz bűnszövetkezetekben (Fleisz 2013, 101). Zara autentikus identitását a nagyanyjától hallott régi históriák és egy szintén tőle kapott régi fénykép által őrizte meg. A lány, miután prostituált lett, mindent elvesztett, mindenhogyan meggyalázták, csak az a már említett fénykép maradt meg számára, amelyet nagyanyjától, Ingeltől kapott, és amely egyedüli kapcsolódási pontját jelentette a régi, emberhez méltóbb vlagyivosztoki életéhez. Zara teste prostituáltságából fakadóan tárggyá válik, önmagáról a fizikai fájdalom révén szerez tudomást. A test mint fájó seb nyelvileg jelenik meg, ennek egy érzékletes példája az alábbi szövegrészlet:

„A lenvászon törülköző alól kilátszott a lány zúzódásokkal teli lábszára. A harisnyanadrág valamelyest tompította a nyomokat, de most a lába és a karja csupaszon virított, libabőrösen és még nedvesen a fürdővíztől. A mellén húzódó sebhely beleveszett a törülközőbe” (Oksanen 2010, 41).

Az objektív narráció és a test felőli írásmód az egész műre jellemző. Amint arra a kritika is rámutat, a regényben a test, a testiség mint tapasztalat túlmutat a mindennapi értelemben vett testiség-

tapasztalaton (Fleisz 2013, 101). Zara és Aliide test-tapasztalata között több párhuzam található: mindkettejük teste az embertelen megszégyenítés tárgya, továbbá saját testük idegenségérzete is hasonló. A fentebb idézett részlet, amelyben Aliide a községházán összeomlott állapotában légy szubsztanciaként tekint „levált” testére, párhuzamba vonható Zara testtapasztalatával, hiszen amikor Aliide háza előtt magához tér, új helyzetéből, új pozíciójából szemléli sebesült testét:

„Mintha csak számba vette volna testrészeit, talán összeszámolta őket, kar, csukló, tenyér, a kezét is végigfuttatta rajtuk, valamennyi ujj a helyén van, aztán a papucs nélküli láb ujjai, lábfej, boka, lábszár, térd és comb. [...] A lány közelebb húzta magához papucsos lábát, és a bokáját szemlélte. Nem úgy, mint aki attól tart, hogy kifcamodott vagy eltört a bokája, hanem mint aki nem emlékszik rá, milyen formájú is egy boka [...]” (Oksanen 2010, 14).

Zara számára tehát az idegenné vált teste új, empirikus – tapasztalati, szemrevételezésen alapuló – tapasztalásának tárgya. Testrészeinek nem épségét helyezi megfigyelőképességének középpontjába, hanem azok *testrésziségét*. Zara és Aliide testtapasztalata akkor is hasonló, amikor Aliide mint „batyu” percipiálja a földön fekvő – először ufónak hitt – lányt. Zarát látva és tapasztalva, hogy idegenként hat számára saját teste, Aliidében felidéződik a zsákkal fején töltött községközi éjszaka emléke, amikor a kínzás hatására elszakadt normál testi tapasztalataitól. Sorsukban hasonló az is, hogy Zara is történeteket, alternatív narratívákat talál ki annak érdekében, hogy a valóság titokban maradjon saját maga és környezete számára. Zara az Aliidével való találkozás első pillanataiban az őt üldöző Pását férjeként emlegeti, aki elől menekülnie kell. További párhuzam, hogy mindkettejük sáros árokban tér magához megkínzásuk után, és Aliidénak éppúgy nincs emléke, ötlete, mondanivalója a történekről, ahogyan Zara sem tudja koherensen artikulálni sérüléseit, bántalmait.

Trauma, irodalom, tanúság (Összegző gondolatok)

Cathy Caruth a trauma szépirodalmi reprezentációja kapcsán kiemelten foglalkozik annak a paradox kérdésével, hogyan válhat az életben maradás az élet lehetetlenségének tanúbizonyságává (Caruth 1996, 62). A túlélő tanú, és ezzel párhuzamosan a tanúságtétel (*testimony*) fogalma kulcsfontosságú a trauma kapcsán. A holokauszt traumája a kortárs gondolkodásban egyfajta „modellként” szolgálhat a többi trauma megértéséhez, ugyanis számos morális, jogi, filozófiai és emberi kérdésre keres és ad választ, értelmezési lehetőségeket. Giorgio Agamben a holokauszt traumája vonatkozásában kiemeli, hogy a tanú görög megfelelője (*martisz*) a „visszaemlékezni” igéből ered. Ez egy fontos információ, hiszen az olasz filozófust idézve „a tanú nem tud nem emlékezni” (Agamben 2019, 22). Áttételes módon Sofi Oksanen karakterei is tanúskodó, túlélő tanúk. Agamben felhívja a figyelmet arra, hogy Auschwitz esetében a túlélő tanú „tartalmaz egy hiányt”, mégpedig azt, hogy a holokauszt kapcsán a „teljes értékű tanúk” azok, akik odavesztek a gázkamrákban (Agamben 2019, 28–29).

Sofi Oksanen regénye és azok szereplői egy korról tanúskodnak, arról a korról, amelyet Észtország esetében kommunista elnyomás időszakaként szokás aposztrofálni. A diktatúra a holokauszttal szemben valószínűleg nagyobb eséllyel volt túlélhető, ám annak pszichés hatásai, ahogyan a regény is reprezentálja, generációkig fejthetik ki romboló hatásukat. Az irodalom kapcsán a tanúság a nyelv kérdésével is összefügg, hiszen a nyelv által képes közvetítődni. Sofi Oksanen, ahogy a dolgozat elején említődött, a KGB tárgyiasító nyelvének imitálását találta a legalkalmasabbnak arra, hogy megjelenítse az észet nőknél elkövetett szovjet erőszakot, valamint azt a történelmi traumát, amelyet Észtország szenvedett el a Szovjetunióba kényszerülésekor. Az alapvetően objektív nyelviségű regényszövegből mintegy fájó sebként türemkednek ki az egyéni, belső traumák költői ábrázolásai. A traumatizált identitások, egyének megszólalásait, megnyilvánulásait nem egyfajta roncsolt, „traumatizált grammatikával” artikulálja

az író, hanem a nyelvben rejlő metaforikus-stilisztikai ábrázoló-képességet, lehetőséget aknázza ki a teljes belső összeomlás érzékel-tetésekor. Ezek legerősebb példái a dolgozatban szereplő idézetek Aliide megkínzása és azok poszttraumás újrátjátszásai vonatkozásában. A *Tisztogatás* tehát arról is tanúskodik, hogy e figuratív nyelv, az absztrakció, valamint a feszültségteli alakzatok használata képes közvetíteni valamennyit a „lélek földrengéséből” (vö. Fleisz 2013, 99). Mindehhez hozzátenném, hogy a magyar fordítás kiemelkedő, művészi fordítói munka, amely Pap Éva nevéhez fűződik, és amely teljességében visszaadja a finn nyelvű eredeti mű erős képességét, valamint objektív szikárságát egyaránt.

Az irodalmi traumareprezentációk kapcsán általában felmerül a kérdés, hogy beszélhetünk-e ezen szövegekről úgy, mint másodlagos traumaforrásokról; továbbá, hogy traumatizálhat-e a traumairodalom olvasása? Menyhért Anna – Shoshana Felman és Dori Laub nyomán – kiemeli, hogy „a trauma olvasással is átadható, a traumaszöveg olvasója az olvasott traumát átélheti” (Menyhért 2008, 7). A traumaszövegről szóló elemzés pedig felfogható egy olyan interpretációként, amely mint „másodlagos traumaszöveg” lehetőséget és segítséget adhat az olvasónak, hogy mélyebben megérthesse azt a törést, amelyet az adott elemzés reflektál egy irodalmi alkotás kapcsán (Menyhért 2008, 7). A traumának nincs konkrét nyelve – ahogy például különálló „örömn nyelv” vagy „boldogságn nyelv” sem létezik –, ám irodalmi narratívába helyezése képes lehet feloldani a rá való elsődleges reakciót, a hallgatást (Fleisz 2013, 99).

Elemzésemben a nagyszülők generációjához tartozó Aliide Truu és az unokák generációját képviselő Zara voltak a központi karakterek. Egymásra emlékeztető sorsukat megtapasztalva olyan megértő partnerre találtak egymásban, amilyenre talán nem is várhattak volna soha, a valóságos életben sem. A két szereplő hasonló tulajdonságai közül érdemes újra kiemelni a túlélési ösztönt, amely segítségükre volt a kiszolgáltatottság és alávetettség állapotában is (Thomka 2011, 575). Aliide feltehetőleg akkor sem lett volna boldog, ha a második világháború és a szovjetizáció nem szánt végig életén és családján. A történetet ismerve mindvégig Aliide volt az, aki szürke árnyékként

követte a tökéletességet megtestesítő nővérét, Ingelt. A nővérek alkati különbsége, ahogyan az már bővebben kifejtést kapott, szembeötlő; két, egymással ellentétes erkölcsi modell testesül meg bennük (Thomka 2011, 575). Aliide bár beleolvad a pártpropagandába, önvédelemként teszi, ezzel akarja megerősíteni személyes biztonságát, amely így sem valósul meg, hiszen a történelmi viszonytársak felett áll nem múló, romboló erejű reménytelen szerelme Hans iránt. Ugyanakkor Aliide Truu ellentmondásos személyiségét – elkövetői-áldozati státuszát – árnyalja, hogy a részvét legmagasabb foka érlelődik meg benne a vele történt borzalmak hatására, hiszen zsigeri módon megérzi, hogy kik a munkatáborból visszajött ellehetetlenítettek, és kik a megerőszkolás feldolgozhatatlanságában némán szenvedő női áldozatok. A regény olyan (női) sorsokat ábrázol, amelyek a magyar olvasónak sem ismeretlenek, hiszen kísérteties hasonlóság fedezhető fel a 20. századi észt és magyar történelem kegyetlenségei, valamint azok irodalmi reprezentációi között. A történelmi traumák tapasztalata legalább olyan erősen kapcsolja össze a két nemzetet, mint a finnugor nyelvrokonság ténye.

Végül lezárásként érdemes lehet idézni Sofi Oksanennek a *Tisztogatás* kapcsán megfogalmazott kijelentését: „Az érdekelt, hogyan mutatkozik meg a múlt a jelenben” (Oksanen 2011, 1002). Az író nő ezen elgondolása a dolgozat tükrében, valamint eddigi regényeinek ismeretében ars poeticaként is felfogható, hiszen műveinek visszatérő témái közé tartozik a múlt transzgenerációs hatásainak – női szempontú – ábrázolása, reflektálása.

Irodalom

Primer irodalom

Sofi Oksanen. 2010. *Tisztogatás*. Ford. Pap Éva. Budapest: Scolar.
Polcz Alainé. 2013. *Asszony a fronton. Egy fejezet életéből*. Pécs: Jelenkor.

- Agamben, Giorgio. 2019. *Ami Auschwitzból marad*. Ford. Darida Veronika. Budapest: Kijárat.
- Butler, Judith. 2005. *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet–Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Dupont, Judith. 2001. A trauma fogalma Ferenczinél és hatása az újabb pszichoanalitikus kutatásokra. Ford. Borgos Anna. In *A megtalált nyelv. Válogatás magyar származású francia pszichoanalitikusok munkáiból*, szerk. Ritter Andrea, Erős Ferenc. 15–22. Budapest: Új Mandátum.
- Faragó Kornélia. 2014. Értelmező testek – testértelmezések. In *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. Boros Oszkár, Horváth Kornélia, Osztrólczyk Sarolta, Varró Annamária, Zsuppán Klaudia. Budapest: Gondolat Kiadó. 11–18.
- Fleisz Katalin. 2013. Válság és trauma nyelvi elmondhatósága. Sofi Oksanen: Tisztogató. *Korunk* 24. (2): 99–102.
- Gyürky Katalin. 2012. Biztos benne, elvtársnő? Sofi Oksanen regényeiről. *Jelenkor* 55 (5): 1124–1129.
- Herman, Judith. 2003. *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Budapest: Héttér-Kávé–NANE Egyesület.
- Króó Adrienn. 2013. A kínzás traumája és a poszttraumás identitás. *Imágó Budapest* (3 [24]), 3–4: 133–144.
- Menyhért Anna. 2008. *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus–Ráció.
- Mitchell, Juliet. 1999. Trauma, felismerés és a nyelv helye. *Thalassa* 10. (2–3): 61–82.
- Oksanen, Sofi. 2011. A diktatúra természetrajza. *Jelenkor* 54 (10): 1000–1004.
- Pintér Judit Nóra. 2014. *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest: L'Harmattan.

- Raun, Toivo U. 2001. *Észtország története*. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Sillamy, Norbert. 1997. *Pszichológiai lexikon*. Budapest: Corvina.
- Szűcs Teri. 2011. *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Pozsony: Kalligram.
- Takács Miklós. 2011. Szerkesztői előszó. In *A trauma alakzatai, Studia Litteraria* 50 (3–4). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 2–3.
- Thomka Beáta. 2011. Kelet-Európa, millenium és punk etika. Sofi Oksanen: Tisztogatás. *Jelenkor* 54 (5): 572–576.
- Thomka Beáta. 2014. Észt történelmi trilógia. Sofi Oksanen regényei. *Literatura* 40 (4): 354–364.
- Turbuly Lilla. 2010. *Tülnélni a légycsapót. Sofi Oksanen: Tisztogatás*. <https://www.prae.hu/article/3085-tulelni-a-legycsapot/> (2020. febr. 28.)
- Turi Márton. 2011. Bevezetés a kiszolgáltatottságba. Sofi Oksanen: Tisztogatás. *Új Forrás*. 43 (4): 80–83.
- Varga Katalin. 2011. A transzgenerációs hatások az epigenetikai kutatások tükrében. *Magyar Pszichológiai Szemle* 66 (3): 507–532.
- Zombory Máté. 2019. *Traumatársadalom. Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája*. Budapest: Kijárat.

Traumatizált nők reprezentációi Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében

Dolgozatomban Sofi Oksanen finn-észt származású író *Tisztogatás* című regényét elemzem pszichoanalitikus, traumaelméleti és feminista kritikák mentén. Munkám során kiemelten foglalkozom irodalom és trauma viszonyával, a trauma nyelvi-irodalmi megjeleníthetőségének kérdésével. Sofi Oksanen regénye olyan dokumentatív traumaregény, amely történetileg hiteles alapokból alkotja meg a fikciót. A regény nyelvvezete felidéz és alkalmazza az egykori KGB-dokumentumok reduktív nyelvhasználatát, amelyet elemzésemben a női test eltárgyasításának eszközeként írok le. A dolgozat központi témája továbbá annak bemutatása, hogyan jelenik meg a *Tisztogatás*ban az elnyomó (kommunista) diktatúra hatalomgyakorló eszközeként felfogható szexuális erőszak, annak traumatizáló hatása. Dolgozatomban kiemelten foglalkozom Aliide Truu karaktere kapcsán a poszttraumás stressz-zavar egyik jellegzetes szimptomájának tulajdonított emléketörés (flashback) irodalmi reprezentációjával, vizsgálva azt, hogyan válhat az irodalmi nyelv a traumatikus tapasztalat (metaforák, figuratív képiségű kifejezések általi) artikulálásának lehetőségévé. Munkám tárgyát és szellemiségét áthatja az a kortárs pszichológiai elgondolás, amelyet a régebbi szakirodalom transzgenerációs traumaátadásnak, újabban pedig

transzgenerációs hatásnak szokás nevezni. Ennek sommás lényege, hogy a trauma átörökíthető generációkon keresztül. E jelenség illusztris és kiemelkedő irodalmi példája Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regénye, amelyben a Tamm család női tagjait összekapcsolja a szexuális erőszak tapasztalata, a testi-lelki megsebzés és a mindezek elbeszélhetetlenségéből fakadó válság. A regényben érzékletesen és kivételes erővel jelenik meg, ahogyan a második világháború körüli traumák hatása tovagyűrűzik a rendszerváltozás éveinek fiatal nemzedékében.

Kulcsszavak: egyéni és kollektív traumák, gender, traumaelmélet, poszttraumás stressz-zavar, emléketörések, reduktív (eltárgyasító) és figuratív (asszociatív) nyelv, diktatúra, erőszak, irodalom- és kultúratudomány, pszichológia, pszichoanalízis, transzgenerációs hatás

Representations of Traumatized Women in Sofi Oksanen's *Purge*

In my essay I reviewed *Purge*, a novel by the Finnish-Estonian writer Sofi Oksanen, examining into questions of psychoanalytic, trauma theory and feminism. In my research I dwelled upon the relation to literature and trauma, the question of the linguistic-literary representations of trauma. Oksanen's novel is a documentary trauma novel, which creates a fiction based on true historical atmosphere and elements. In the novel an objective parlance is revived, followed the past KGB (Committee for State Security) usage in documents, which became a medium for objectifying woman body. Furthermore, the main subject of the essay is presenting how the sexual violence appeared as a medium of the totalitarian (communist) dictatorship for exercising of its own power, how raping traumatized women in the *Purge* novel. The main character Aliide Truu represented flashback as one of the typical symptoms attributed to post-traumatic stress disorder (PTSD) on that occasion, how the literary language would afford possibility to articulate the traumatic experience (metaphors, visualisations). The subject and mentality of my research is under that present influence of psychological inwardness, which is called transgenerational transmission by the earlier studies, nowadays it prefers to be called transgenerational effects. The main point of this theory is that the trauma can be transmitted over the generations. Oksanen's *Purge* novel is an illustrious and prominent literary example for the above mentioned effect. In the novel the women of the Tamm family are connected by the experience of sexual violence, their wound in body and spirit and a crisis caused by the lack of capability for narrating what they passed through. In the novel we can see sensibly the traumas resulted from the World War II and how took deep effects on the young generations of the end of the communist regime.

Keywords: individual and collective trauma, gender, trauma theory, posttraumatic stress disorder (PTSD), flashback, reductive and figurative language, dictatorship, rape, Literary and Cultural Sciences, Psychology, Psychoanalysis, transgenerational effects

SERES Lili Hanna

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest
sereslilihanna@gmail.com

A „MELÓS ÍRÓ”, A „VESZTESEK KRÓNIKÁSA”, AZ „ISKOLÁZATLAN TÖKÉLETESSÉG”¹

Tar Sándor-olvasatok és -félreolvasatok

*„Az író élte, látta, tapasztalta, s leírta!”
(Cs. Nagy 1994, 109)*

Tar Sándor utolsó nem-posztumusz kötete tavaly volt tizenöt éves, első könyve pedig jövőre lesz negyven (Tar 2004; 1981). Úgy vélem, ez az emberöltőnyi időintervallum megengedi, sőt, a Tar-recepció jellegzetességeit ismerve egyenesen megköveteli az életmű stabilan rögzült megközelítési fókuszának kritikus újragondolását és eltolását, illetve a recepció innovatív és továbbgondolásra érdemes kérdéseinek kiszűrését. Jelen dolgozat célja mindennek elvégzése, tehát a Tar-recepció kritikus összegzése, amelyet a szerző kiemelkedő novelláinak újraolvasását, az eddig domináns olvasattól eltérő, készülő disszertáció elméleti megalapozásához illeszkedő elemzését megelőző vizsgálatnak szánok.²

A többtucatnyi recenzióból, kritikából, tanulmányból, nekrológból álló Tar-diskurzust két-három újító szándékú kivételtől eltekintve egyirányúnak, egyneműnek kell tekintenünk – ami ugyanakkor nem azt jelenti, hogy ne lennének jelen árnyalt megfigyelések a recepcióban, illetve ne rajzolódna ki egy sokszínű szempontrendszer (mely

- 1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarkanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat).
- 2 Doktori dolgozatom témája a kortárs magyar regények válaszai a társadalmi periféria jelenségeire, elemzéseimet a szociológiai és a poétikai szféra együttes vizsgálata alapozza meg.

alább is látható lesz), sokkal inkább azt, hogy a Tar-diskurzusnak mind a korabeli műkritikai, mind a tágabb perspektívájú, irodalomtörténeti integrációt célzó elemzési vetületének szinte minden megszólalása ugyanazon koordináta-rendszeren mozog, az elemzők túlnyomó része ugyanazon sémák alapján tesz megállapításokat. Ezen sematikus megközelítések során túlhangsúlyozzák a szerző életrajzát és morális attitűdjét, így a szöveg helyett a szerző társadalmi-irodalmi pozícióját-funkcióját, az elbeszélő helyett a szerző szereplőkhöz való viszonyát taglalják. Mindeközben azon igyekeznek, hogy a novellákat *irodalomként* legitimizálják a *valósággal*, a *szociográfiával*, a korszerűtlen *realizmussal* való viszonyának ellenére is. Továbbá ezen olvasatokra jellemzőek a diskurzusváltások, vagyis a poétikai elemzéseket helyettesítő/kiegészítő laikus filozofálások, moralizálások, nosztalgizációnak és a szövegek szereplőinek absztrahálása-esszencializálása (Lásd Schein 2013, 62–67 és Lengyel 2014, 877–887), illetve a közbeszédben is rögzült „mi és ők” társadalmi kétosztatúság alapvető jelenléte.

E kétosztatúság a tágabb társadalmi percepcióban is jelen van: a közbeszédet leginkább befolyásoló politikai és médiadiskurzus, illetve a megélt társadalmi tapasztalatok okán az átlag középosztálybeli polgár a szegényektől élesen elválasztódva definiálja saját pozícióját, vagyis nem a társadalmi *közösség* és az ugyanazon *rendszerben* való létezés, hanem a „mi és ők”-elválasztás határozza meg a deprivált egyénekhez való domináns hozzáállást.³ A Tar Sándor-recepció vizsgálata közben különös módon azt tapasztalhatjuk, hogy az irodalomtudomány és -kritika pontosan ugyanezt a köztudatban stabilizálódott viszonyrendszert veszi magától értetődőnek.⁴ E hierarchia

3 „At a social level, stigmatising representations often centre on a distinction between ‘them’ and ‘us’ (...), which can impact social interactions and create barriers to social inclusion” (Hamilton 2014, 1836). A szegény mint „problémás másik” (*problematic Other*) médiareprezentációjáról és az *othering*, azaz a szelffel szembeni másik megközelítésének változatos ábrázolásáról ír Apurv Chauhan és Juliet Foster is (Chauhan–Foster 2014, 398). Mindez alól Magyarország sem kivétel, lásd pl.: Hammer Ferenc 2006.

4 És ez még akkor is áll, ha hozzá szolidáris, a deprivált helyzet súlyos negatívumait keserűen emlegető felhangok társulnak, pl.: „Tar Sándor novelláiban országunk a szégyenletes, az elviselhetetlen, az irtóztató arcát fordítja felénk” (Bán 1993, 1143).

szerint Tar róluk, a „megalázottak és megszorítottokról” (Bán 1993, 1143), az „alulmaradtokról” (Márton 1994, 71), a „társadalom szűrőjén mind kipotyogott emberekről”, a „sors üldözöttjeiről” (Pap 2004, 478), az „egyszerű emberekről” (Károlyi 1993, 116) tudósít⁵ *számunkra*, művelt, intelligens, (ön)reflexióra, a társadalmi, kulturális és ontológiai kérdéseket átlátó, középosztálybeli értelmiségiek számára. A Tar Sándor-recepció tehát olyan módon jelöli ki az életmű fókuszaként a szegénységet, hogy azt közben kívül tartja, külsőként gondolja el.

Ehhez az eltávolító felfogáshoz kapcsolódik magának a szerzői jelenségnek az interpretálása: Lengyel Imre Zsolt pontos megfogalmazása szerint a homogénnek elképzelt irodalom *másikjaként* pozicionálták Tar Sándort a róla szóló írások (Lengyel 2014, 877–878), aminek meglátásom szerint több oka is van. Tar műszergyári művezetőként dolgozott,⁶ negyvenévesen publikálta első kötetét,⁷ életét végig a társadalom egy másik csoportjában töltötte, nem integrálódott a középosztálybeli, debreceni és budapesti értelmiségi közegbe,⁸ írásait pedig egyszerre gondolták korszerűtlen prózapoétikai eszközökkel megírtnak és működőképesnek, az általuk felállított mércét elérő,⁹ sőt, azt túllépő minőségű, kiemelkedő szépirodalomnak. Mindezt az

5 Ez csak pár példa arra, hogy az irodalomkritika és -tudomány milyen kifejezésekkel írja körül a „szocialista és posztoszocialista Magyarország statisztikai és szociográfiai kategóriákkal lefedhető rétegét” (Bazsányi 1994, 1196), azt a „jól behatárolható generációs és társadalmi csoportot [amelynek Tar a] zuhanását írja meg” (Horváth 2005, 10).

6 Művezetői pozíciója ellenére is ráragadt a „munkás író” címke, amiből igen jól látszik az értelmiségi réteg felszínes homogenizáló attitűdje. A Tarhoz kötődő címkéket összegzi például Deczki Sarolta egy tanulmányának címében: *Tar Sándor: író, melós, ügynök* (Deczki 2017, 21–29).

7 Ezt a szerzőnek már-már jóvá kell tennie: „Tar Sándornál a késést a tehetség és a művészi tisztesség igyekszik feledtetni” (Alexa 1981, 114).

8 Lásd pl.: „Tar mindig az irodalmon, (...) kívül volt, mereven elutasította, hogy mesternek tekintse bárki is” (Szilágyi 2006).

9 Annyit azért érdemes megjegyezni, hogy, bár könnyű lenne ezt feltételezni, de Tar „nem autodidakta, műveletlen, ösztönös író” volt, hanem olvasott, az orosz formalistákkal szimpatizáló, mechanikus gondolkodású szerző, akit „nagyon [érdekelt], hogyan áll össze egy mondat, egy történet. És ebben már nagyfokú írói tudatosság is volt” (n.n. 2011).

egymással nehezen összeegyeztethető életrajzi és irodalmi vonást¹⁰ ráadásul a rendszerváltás végi és az azt közvetlenül követő időszakban kellett volna integrálni, amikor a szövegirodalom poétikája (amelynek része volt a veszélyesen hangzó *valóság* külső nyomás által nem büntetett kizárhatósága)¹¹ és a szövegimmanens megközelítések domináltak.¹²

Mindennek köszönhetően a recepcióban főszerepet kapott Tar személye, annak mind életrajzi, mind morális aspektusát túlhangsúlyozva. A legtöbb kritika fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy azokról ír, akiket ismer, arról, ahonnan jön, a saját közegéről,¹³ és ez az ismeret hitelessé¹⁴ és „kérelhetetlen pontosságúvá” (Sütő 2005, 91), a közösségiség pedig empatikussá, szolidárisná teszi szövegeit, melyeket szeretetteljes részvét jellemez.¹⁵

Ezt a konvencionális interpretációt egészítette ki, illetve Tar szociális identifikálását váltotta fel a besúgó identifikálás. Az életmű újfajta értelmezésének nemcsak az eddig részletezett megközelítési irányt kell meghaladnia, hanem a besúgó identitást érintő interpretációs

10 „Alakja (...) nem mentes az ambivalenciáktól sem; elég csak arra gondolnunk, hogy gyári dolgozóként, műszereszként mint vált valaki a század utolsó harmada irodalmának egyik releváns tényezőjévé.” (Sütő 2005, 91.) Kácsor Zsolt részletesen elemzi Tar többretegű outsider-identitását – ugyanakkor ebben az érzékeny elemzésben a szélsőséges „sorsos író”-felfogását is kifejti (Kácsor 2015, 43).

11 Erről bővebben lásd Horváth Gyöngyi hiánypótló kötetét: Horváth, 2014.

12 Vagy ahogyan Keresztury Tibor fogalmaz, a „kurrens elméleti iskolák alkalmazhatatlansága a *rácsodálkozás önfeledtségét* okozta” (Keresztury 1996, 196) (Kiemelés tőlem – S.L.H.).

13 Csak egy példa a sok közül: „...kevés író volt olyan egyértelmű viszonyban az általa ábrázolt világgal, mint Tar Sándor” (Bánki 2012). Találunk viszont ennek ellenkezőjét hangsúlyozó állítást is: „amit Tar írt, az nem ezeknek az embereknek az élete (...), a Tar-hősöket Tar hozta létre. (...) Tar olyan világot hoz létre, amit egy ilyen leegyszerűsített referencialitás-felfogás nem fed le. Irodalmi hősei vannak, akik szükségszerűen sűrítettebben élnek, és bűnösebbek, esendőbbek, mint egy valódi ember. Miközben világos, hogy szedi össze az ötleteket, hangulatokat” (n.n. 2011).

14 Sütő Csaba András érdekes tautológiája szerint például a Tar-hősök „nemcsak hogy hitelesek maradnak, de roppant élethűek is” (Sütő 2005, 96).

15 Az erkölcsi attitűdöt számos írás hangsúlyozza, Bazsányi Sándor pedig egyenesen a részvétpróza kifejezést használja, amelynek megalapítója Kosztolányi (Bazsányi 1994, 1195).

nyomással is szembe kell mennie.¹⁶ Az ügynökmúlt életműbe való visszaolvasásának, illetve a teljes életmű ezen horizonton való újragondolásának igénye mellett többször merül fel az életrajz, pontosabban Tar szociális és életvitelbeli lecsúszásának *feldolgozási* igénye, illetve az életrajz és az életmű értelmezés során vett elválaszthatatlansága.¹⁷ Fontosnak tartom a szembenézés és a feldolgozás aktusát egy közösségben, így az irodalmi közösségben is, egy irodalmon kívüli szférával, azaz politikailag terhelt írói életrajzhoz való viszonyulás esetében még inkább, ugyanakkor az általam célul kitűzött Tar-olvasás tétje nem a portré(újra)rajzolásban áll. Szövegeinek elemzésekor a célom az lesz, hogy a szerző személyéről a fókusz az elbeszélő személyére, magára a szövegre essen, és a referencialitás kérdésköre egészen más aspektusból kerüljön górcső alá. Az életrajznak azon pontjai, amelyekről a legtöbb szó esett ezidáig (ti. Tar szociális közege és ügynökmúltja) az általam javasolt megközelítésben nem termékeny, releváns szempontok. Azzal, hogy a *szerző* személyes élettörténetét, illetve az általa megírt szereplőkhöz és az ábrázolt világhoz való viszonyát mellőzőm

16 „...nem lenne tanulság nélkül való egyszer tüzetesen végigkövetni Tar egész pályáját irodalomszociológiai, illetve társadalomtörténeti szempontból, hogy az irodalmi életbe való befogadás, majd az onnan való részleges, de Tar számára tragikusnak bizonyuló kitaszítás folyamata miképpen zajlott le, s ennek milyen szubjektív érzelmi, tudati feldolgozása alakította poétikailag is Tar életművét” (Szilágyi 2005). Erre kapunk két kezdetleges, az életmű végét érintő választ: Márton László szerint *Az alku* novellái „egyrészt az egyéniség dekoncentrációját és széthullását mutatják, másrészt elmennek a publicisztika és a szélsőséges hatásadás felé” (n.n. 2006); Szilágyi pedig kifejti, hogy az „utolsó kötetekben, illetve főleg az utolsóban, *Az alkuban* érzek valamilyen dühöt, de ezt részben az életrajz fordulatainak tudom be... türelmetlenség ez inkább, nincs ideje úgy kiérlelni a szövegeket, mint amikor a pálya csúcán volt (...). Rövidebbek [lettek a novellák], és sokkal erősebb lett az a vágya, hogy ki akar mondani valamit, nem megmutatni. Nem megtalálni akar egy nyelvet, felépíteni egy figurát, hanem elkeseredett, dühödt állításokat tesz” (n.n. 2011).

17 „Az utolsó időszak, amikor a Tesco étkezdéjében köretet ebédelt szafftal, mert csak erre volt pénze... (...) nem hiszem, hogy az életmű értékelésekor ezt a szempontot, az életrajzit, teljesen figyelmen kívül lehet hagyni.” (n.n. 2011). Illetve: „Nem volna jó kizárólag irodalmpoétikai szempontok szerint vizsgálni Tar életművét, hanem igenis életet és életművet egységben kellene értelmezni, és ha valaki ezt meg tudná tenni, az Tar szelleméről elvenné a teher egy részét, és segítene a kortársaknak és a pályatársaknak, hogy szembenézzünk vele” (Márton László, n.n. 2006).

az elemzésekből, nem a kilencvenes évekbeli szövegimmanens elemzést szeretném előtérbe állítani, nem a szövegen kívüli rétegek kikapcsolását megelőzni, kizárólag a referenciálisan értett szerző személyének kikapcsolását. Ez teret enged a referencialitás más aspektusú vizsgálatának, a művek prózapoétikai működésének egyik fő vizsgálati szempontjává azt téve, hogyan épülnek, építenek a társadalmi köztudatra, valamint, hogy a szövegek milyen szegénység- és társadalomértelmezésekre adnak lehetőséget, tehát például valóban előírják-e azt a távolító módot, amely a recepcióban dominál.

Az, hogy a recepció az életmű fókuszpontjaként megfogalmazott szociális valóságot, szegénységet külsőként tételezi, egyfajta társadalmi kétosztatúságot feltételez, amely a kritikákban nyelvi, és világ-, és önértelmezési kétosztatúságként rajzolódik ki. Ahogy Lengyel Imre Zsolt is rámutat, a diskurzusban tulajdonképpen Esterházy Péter frappáns, bonmot-vá vált mondatának¹⁸ közhelyesítése, kiüresítése történik: a Tar-novellák szereplőit önreflexióra képtelen és verbálisan alacsonyabbrendű egyénekké stilizálják az irodalmárok.¹⁹ A kimondatlan, szinte egyöntetű meglátás szerint Tar az értelmiségi olvasó *többlettudására* számítva teszi irodalommal szereplőinek megszólalását,²⁰ tehát a szereplő korlátozott tudását és nyelvi kifejezőképességét egészíti ki a felsőbbrendű tudással rendelkező író és olvasó: előbbi poétikai eszközeivel, utóbbi pedig a helyzet átlátására és érzelmi reflektálására képes belelátásával, beleolvasásával. Ezen alapállás „kényelmesíti el” olyannyira a kritikusokat, hogy minden árnyalás nélkül

18 „Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud” (Esterházy 1988, 25).

19 „A mód, ahogyan e mondatot használni szokták, jól összefoglalja ezen értelmezési irány alapvető jellemzőit: az írások tárgya nem *mi* vagyunk, hanem *ők*, miközben *mi* fenntartjuk a jogot annak megítéléséhez, *mi* számítunk beszédnek, s *mi* nem, hiányát az *ő* közös tulajdonságuknak tekintjük, a szövegek olvasása során pedig mindenekelőtt a *helyettük* beszélés és a *tőlük hozzánk* való közvetítés gesztusát kell értékelnünk” (Lengyel, 879).

20 Az elbeszélővel szembeni olvasói többlettudás izgalmas elbeszéléstechnikai eszköz, jelen recepció esetében azonban az olvasó társadalmi és kulturális pozíciójából fakadó többlettudásáról van szó, amelynek alapvetésként való felületes és félrevezető, implicit elfogadása (ami a deprivált emberek akár szándékolatlan lealacsonyításával és egyenmősítésével, tehát ismét az othering, másítás gesztusával jár) a pusztá narratológiai megközelítést szociális dimenzióval terheli.

például a *nyelv alatt* kifejezéssel illessék a szereplők életvitelének és verbalitásának terét (Mészáros 1993, 65) és önmaguk helyzetének felismerésére képtelen tudattal lássák el őket. A „nyelv alattiság” bizonyos szempontból érthető meghatározás, ám a fogalom felszínes alkalmazása igen félrevezető, és a kétosztatúságot meggondolatlanul erősíti. Meglátásom szerint elfogadható használatához elengedhetetlen volna az árnyalás: tudniillik, hogy „a *Nyelv*” alatt a saját társadalmi rétegünk normatívként elfogadott és alkalmazott nyelvére gondolunk, saját kultúránkéra, ahová a Tar-szövegek érkeznek. De a fogalom árnyalt és definiált használatánál még előremutatóbb volna az alattiság helyett a másság fogalmának bevezetése.²¹ Az önreflexióra való képtelenség pedig szintén félrevezető megállapítás,²² amely hasonló az alattiság kérdéséhez: véleményem szerint – és ezzel nem vagyok egyedül²³ – a Tar-szereplők esetében nem arról van szó, hogy nem ismerik fel saját helyzetük negatív voltát, hanem két jelenségről: vagy arról, hogy a deprivált lét, az ahhoz alkalmazkodott tudat egy idő után nem engedi ennek kifejezését,²⁴ vagy arról, hogy egyszerűen másmilyen módon fejezi ki azt.²⁵

21 Ilyen módon a társadalmi csoportok pozicionálása is megváltozna: a „fönti” és az az „alatti” rétegek helyett eltérő társadalmi csoportokról beszélhetnénk, melyek közt a szerző hídaként szolgálhatna.

22 Keresztury Tibor például később idézett pontos megfogalmazása mellett sajnos szélsőséges módon azt is megállapítja, hogy a Tar-világban „senki sem képes reflektáltan értelmezni sorsát”, aminek cáfolatára könnyen találhatunk példákat az életműben (Keresztury 1990, 197).

23 Pl.: „Az örök vesztes és kisemmizett tudata játszik, és nyersségével fölénybe kerül ebben az ironiában, hol a reflexió és az önreflexió rúgkapál, csíp és harap” (Radics 1993, 110). Illetve lásd még az 35. jegyzetben idézett Alexa Károly-összehasonlítást.

24 Lásd: Kozma 2003.

25 Tar Sándor szövegeiben mindkét esetre számos példát hozhatunk. Olyan szereplők is előfordulnak, akik már egyáltalán nem reflektálnak saját helyzetükre, és kizárólag cselekedeteikből, reakcióikból következtethetünk a deprivált lét romboló hatására, és olyanok is, akik (akár monologikus, akár párbeszédszerű) megszólalásukban kifejezik megítélésüket körülményeikre, a reménytelen kitörésre, vagy akár az alkoholnak az állapot elviselését segítő hatására. Pl.: „...sokszor már majd megszakadok, reszket a lábam, meg fáj a kezem, a karom, és ha leiszom magam a seggig, akkor nem fáj semmi...” (*A 6714-es személy* című novella utolsó mondatának utolsó szavai, lásd: Tar 1981).

Az olyan tekintélyelvű²⁶ megfogalmazások mellett, hogy az „önmagukat artikulálni képtelen” (Kerékgyártó 1990, 41) szereplőket *engedi* megszólalni a szerző (Bengi 2000, 959), vagy akiknek a történetét „elmondhatja [velük, önnön] tehetségét kölcsönözve” nekik (Radics 1993, 109), több árnyaltabb, pontosabb megközelítés is született. Például: „kulturálisan elnémult”²⁷; Tar „a nyelvtelennek gondoltak hiteles nyelvét találta meg” (Horváth 2005, 10); Bengi László a megszólalásra való képtelenség helyett a szereplők közti valódi beszélgetés, így pedig az odafigyelés hiányára, az elidegenedettségre, magányra teszi a hangsúlyt (Bengi 2000, 958); Tar „lejegy[zi] egy alapvetően szóbeli kultúra hangjait” (Kálai 2004, 97), vagyis esztétikai közvetítés által ajánlja fel azokat megértésre; vagy: „beszédképtelenség helyett egymással összeegyeztethetetlen, önigazoló beszédek sokaságáról” (Lengyel 2014, 887) van szó a Tar-szövegekben.²⁸ Végül a nyelvi kiszolgáltatottság hangsúlya jelent pontos megközelítést: Keresztury Tibor szerint Tar a szereplők elesettségét nyelvi kiszolgáltatottságként értelmezi, így szövegeinek legfontosabb hozadéka formai, nem tematikai (Keresztury 1996, 197). A szereplők belsővé teszik a kiszolgáltatottságot, írja Szilágyi Márton, megfosztatnak a nyelvtől, és ez a fajta kiszolgáltatottság az intim szféra elvesztését hozza (Szilágyi 1994, 119). Mészáros Sándor alapvető megállapítása szerint a szerző nyelvileg és egzisztenciálisan értelmezi és jeleníti meg a szegénységet, tehát nem szociologikus szempontok szerint (Mészáros 1993, 64).

A recepcióban a verbalitás problematikája nemcsak az irodalom nyelvi médiuma és az Esterházy-mottó elmélete okán hangsúlyos: a kérdés előtérbe helyezését maga a Tar Sándor-i írásmód is ösztönzi, amelyet téves módon a recepció igen gyakran szintén inkább a szerző

26 „...ha (...) saját szerepünket abban látjuk, hogy (...) beszélünk helyettük, akkor minden jó szándékunk mellett arról sem feledkezhetünk meg, hogy mindezzel egyúttal saját erőnket is reprezentáljuk” (Fehér 2015, 57).

27 Illetve „szociálisan és politikailag is megfosztott egyének (...), akik számára nincsenek valódi alternatívák.” (Kerékgyártó 1990, 43).

28 Illetve: „...van olyan vallomás formájú elbeszélése, amely végig kisbetűvel íródik (...) – kitűnően tükrözve az egységes, tagolatlan, de nagyon kezdetlegesen strukturált, önreflexióra képtelen tudat mozgását. Mennyire más az Egy rendes nap öntudatos és makacsul önépítő művezetőjének „beszéltetési» formája!” (Alexa 1981, 114).

szolidaritásának megtestesüléseként,²⁹ mint az elbeszélő pozícióját és attitűdjét érintő prózapoétikai eszközként azonosít. A megszólalások formája Tarnál gyakran a monológ, amelyet jól szerkesztett kollokvialitás jellemez, csak úgy, mint gördülékeny dialógusait. A narrátor azonban a nem-monologikus szövegekben is erőteljesen a szereplői tudatokhoz közelít, az elbeszélői hang transzparenssé válásával a szereplői beszédmódokra, cselekvésekre és/vagy tudatműködésekre kerül a hangsúly, ez az elbeszéléstechnikai módszer pedig a referenciális tényezők ismeretében (és azok feldolgozásának hiányában) a recepció fókuszát áthelyezi az elbeszélőről a szerző személyére.³⁰ Márton László banálisnak tűnő felvetésében kifejezi az igényt arra, hogy a „megalázottak, megnyomorítottak és megszorítottak” írói szerepkörének tematikus vetületén túl annak formai megnyilvánulásait kellene vizsgálni, azt, „hogya [a szerző] a lecsúszás, széthullás 5, 10, 20 oldalas leírását milyen eszközökkel valósítja meg” (n.n. 2006). A recepció ilyen irányú, formai-narratológiai jegyeket elemző állításai egyfelől az általam is kiemelt fontosságúnak tekintett *elbeszélő helyzetére* vonatkoznak, a narrátor háttérben maradására, amely által nem krónikás, tényfeltáró szerepet vesz fel; és a kettősségre, ami szerint az elbeszélő egyszerre résztvevő és tanú, mely „bravúr” által az azono-

29 Pl.: „Tar Sándor írói munkássága annak a szolidaritásnak az egyik legékeesebb példája, melyben neki magának nem sok része volt” (Deczki 2012, 91).

30 A recepcióban több, a beszédmódokat rendszerező elemzéssel találkozhatunk. Kálmán C. György saját, szélsőséges szavakkal feltett kérdésére – „hogyan emelje a beszélő úr a nem-beszélő szolgát”, vagyis „milyen lehetőségei vannak annak, akinek a szóban szegények helyett kell beszélnie?” – azt válaszolja, hogy mindez logikailag-etikailag lehetetlen, irodalmilag viszont nem az. Meglátása szerint Tar se nem naturalista, aki teljesen átengedné a terepet a beszélőknek, se nem romantikus, aki idealizálna, ehelyett három, Tarra jellemző formát, beszédmódot elemmez: a tiszta és az „irányított”, „megdolgozott” monológot, illetve az általa leg-erőteljesebb verziónak gondolt formát, mely során „az elbeszélői szövegbe idézőjel nélkül szövődik bele mások beszéde, az elbeszélő mintegy átengedi magán mindazt, amit szereplői mondanak, így közel kerül ahhoz, hogy eggyé olvadjon velük” (Kálmán C. 1993, 25). Az *Ennyi volt* című kötetre vonatkozóan Bazsányi Sándor pedig hat elkülöníthető formát határoz meg: a szociografikus interjú, az E/3-as, általában közösségi „brigádnapló”, a függő beszéd-portré, a szabad beszéd, az értelmiségi szatirikus monológ és a nem-értelmiségi tragikus monológ formáit (Bazsányi 1994, 1192).

sulás a reflektáltság jelenlétével társul (Keresztury 1996, 104, 197), illetve helyzete szociológusi-újságírói, vagyis közvetítő jellegű lehet, vagy médium szerepű. Kiemelt narratológiai tendencia a *monotónia* is: a „monoton könyörtelenség” (Valastyán 2005, 47), a „vérlázító tárgyilagosság” (Domokos 1990, 114) azt szolgálja és segíti, hogy „a történet kitérők, megrendültség nélkül végigmondható legyen” (Mészáros 1993, 65), „a tárgyilagos elbeszélésmód, stílus ellensúlyozza az elbeszélés tárgyát” (Nagy 1994, 1201). *Az egyszerű, puritán nyelv* és a „feszés kompozíciós rend” (Keresztury 1990, 104) is ezt szolgálja: a „dísztelen puritanizmus a legalkalmasabb, legteherbíróbb” (Földes 1996, 33). A recepció számos darabja hangsúlyozza a *lírai hangvételt*, ami soha nem válik érzelgőssé – ugyanez nem mondható el a recepció egyes megfogalmazásairól, melyek ezt a témát érintik.³¹ A „nyomorú élet átpoétizálódása” (Nagy 1994, 1201) egyesek szerint igen jellemző, mások szerint épphogy nem ez történik (pl. lásd: Bombitz 1998, 110.). Formai szempontból még a „klasszikus szerkezetű, zárt novella” (Pl.: Márton 1994, 71 és Sütő 2005, 94) és a „monológforma újjáélesztése” (Alexa 1981, 113; Szilágyi 1994, 117; Kálmán C. 1993, 25) emelkedik ki a recepció meghatározásai közül; és az ismétlés (Kálmán C. 2000, 84), valamint a filmszerű látásmód eszközét is hangsúlyozzák (Deczki 2013, 160).

Végül ki kell emelni négy innovatív, a későbbi elemzési megközelítésmódomhoz leginkább illeszkedő megfigyelést. Krusovszky Dénes korábban idézett cikke szerint szerint Tar „sajátosan egyéni prózaepikát” dolgozott ki, amelyben egyfelől a mellérendelői mondat szerkezeten belüli gyakori nézőpont-váltogatás,³² illetve a nézőpontok relativizációja jellemző, másfelől a szereplői dialógusnak és az írói [elbeszélői] narrációnak az egymásba montírozása. Ez a technika, amelyet én az elbeszélő szereplői tudathoz való közelítéseként fogalmaztam meg, táptalajul szolgálhat a terméketlen referenciális és moralizáló olvasatoknak (Pl. Kovács 2000, 40). Szintén a szegénységábrázolás Tar Sándor-i módozatának elemzése szempontjából lényeges

31 Pl.: Tar „legjobb novelláiban a mocsokból így lesz költészet” (Sükösd 1998, 128).

32 Bengi László is az elbeszélés többszólamúságát emeli ki a *Nóra jön* című kötetet elemezve, hozzátéve, hogy a kötet nyelvi világa ezzel együtt is egységes (Bengi 2000, 958).

Kálmán C. György recepcióelméleti fókuszpontja: „fontosak a novellaindítások és -zárások, mert az ábrázolt világ brutális, indulatok fűtötte, szükséges, hogy az olvasó be- és kivezetődjék” (Kálmán C. 1993, 25). Mészáros Sándor és Szilágyi Márton érzékeny megfigyelései az ábrázolt világ zártságát és a szövegek zárt terét, leszűkített elbeszélői horizontját, zárt narratív világát hozzák párhuzamba, vagyis a formai jegyeknek a témához, felépített szövegvilághoz való hasonulását emelik ki (Mészáros 1993, 64 és Szilágyi 1994, 116). Végül igen fontosnak tartom Kálai Sándor megállapítását, amely átvezet minket két újabb Tar-közhely, az „egyedülállóság” és a tényirodalom kérdeseihez. Kálai meglepő módon a Tar Sándor-i próza szövegszerűségét emeli ki: a szövegek a szövegirodalomhoz képest hagyományosnak tűnő formáiban mintha nem lenne történetmesélési kétely,³³ holott a narratív és a leíró szekvenciák nem válnak el élesen, az egyes számú elbeszélővel dolgozó novellákra pedig még inkább igaz a szövegszerűség felé tolódás: „az elbeszélő akkor, amikor az elkezd beszélni, belép a nyelv rendjébe, s az sodorja őt. (...) az emlékezést inkább a nyelv és nem a szubjektum irányítja” (Kálai 2000, 48).

A *szövegszerűség* fogalma ezt a kivételt leszámítva kizárólag elenpontként jelenik meg, hiszen a szerző a szövegirodalom korában lépett be az irodalomba a maga egészen más működésű novelláival. Meglátásom szerint ennek egyik következménye a narratológiai megközelítést nagyban felülíró referenciális és moralizáló olvasatok uralma, a másik pedig a szerzői, illetve szövegvilág-/stílusbeli magány, egyedülállóság, kivételesség toposza.³⁴ A korábban idézett Lengyel Imre Zsolt bővebben így ír a Tart kivételként kanonizáló recepcióról:

„A pozícióját meghatározó írások igen jelentős hányada gyökerezett abban az előfeltevés-rendszerben, mely a magyar irodalmat alapvetően egyvágányúnak és időben egyenesen előrehaladónak gondolta; a különböző prózanyelvekben tehát

33 Ide (is) kapcsolhatjuk Cs. Nagy Ibolya megállapítását, mely szerint Tar „elhiteti velünk, hogy semmit nem tesz, csak lenyomatot készít” (Cs. Nagy 1994, 110).

34 Csak egy példa a sok közül: „...furcsa, becikkelyezhetetlen, rendkívül egyéni, ugyanakkor magányos önvállalás” (Bombitz 1998, 106).

nem adott szemszögből többé vagy kevésbé problematikusnak látszó világszemléleti-ideológiai alternatívákat látott, hanem egy fejlődési sor temporális indexszel ellátható tagjait, ami ráadásul a nem e vágányra illeszkedő hagyományvonalak leértékelését (elfelejtését) is magával hozta. Így alakulhatott ki egy viszonylag homogén kortárs irodalom képzete, melynek *másikjaként* vált érzékelhetővé Tar Sándor prózája” (Lengyel 2014, 877–878).

Ennek a másiknak a meghatározásában hol a nehézség, hol a túl könnyedén vett megoldások figyelhetőek meg. A nehézség, nehézkesség a Tar-szövegek irodalomként való legitimizálásában mutatkozik meg, vagyis abban, ahogy a kritikusok igen gyakran annak bizonyításával küzdenek, hogy a novellákat valóságelemeik ellenére irodalomként fogadtassák el.³⁵ Ebben a „kellemetlen” kérdésben ismét egyfajta kétosztatúságot láthatunk: számos írás a Tar-féle ketősségre utal, a dokumentatív és a szépirodalmi (vagy ennek variánsaként a korábban említett lírai) jelleg együttes jelenlétére, amely jellegek nem oltják ki egymást, hanem szokatlan egyensúlyban, összhangban érvényesülnek egymás mellett.³⁶ A diskurzus egyik domináns fogalmát, a *szociográfiát* pedig könnyed, elnagyolt, definiálatlan módon használja a recepció. A kritikák és tanulmányok szerzői nem határozzák meg, hogy adott említéskor mit értenek szociográfián; hol a valóságelemek jelenlétét, a referencialitást, a hitelességet, a dokumentatív jelleget szándékoznak összefoglalni a kifejezéssel, hol a szépirodalom ellentétét képező műfajt értik raj-

35 Vagy ahogy Bényei Tamás fogalmaz, a recepcióban a „megmenthető” vonásokat keresték a szövegszerűséget felértékelő irodalomszemlélet számára (Bényei 2005, 32). Horváth Csaba például *Az alkuról* azt írja, a *tények mögött* megmagyarázhatatlan, metafizikus réteg áll, a jó és rossz harca (Horváth 2005, 11). Szilágyi Zsófia pedig érdekes eljárással a szépirodalomra általánosan jellemző működésmódot a Tar-próza egyedi vonásaként reprezentálja, amikor a szövegek világszerűségéről beszél, vagyis arról, hogy föltáruul bennük egy világ – meglátásom szerint ez is egyfajta legitimizációs kísérlet (n.n. 2011).

36 Pl.: „a társadalom és az irodalom elfelejtett párbeszéde helyre áll Tar Sándor írásaiban” (Nagy 1994, 1198).

ta, a szociológia által alkalmazott írástechnikát.³⁷ De mindemellett a szociografikus olvasat kritikája is többször előkerül a recepcióban,³⁸ az egyik leghatározottabb hangvételben Krusovszkynál: „Ha tehát Tar prózáját a társadalmi viszonyok egyértelmű leképzéseként próbáljuk megérteni, éppen létjogosultságuktól, vagyis szépirodalmi mivoltuktól, fikciós arcélüktől fosztjuk meg e szövegeket (...)” (Krusovszky 2009, 80).

Hasonlóan problematikus a realizmus fogalmának elhelyezése az életműben, amelyhez a *naturalista* és *szürrealista* kifejezések társulnak.³⁹ A számos állításból az egyik legpontosabb realizmus- és szociográfia-megközelítésnek Kácsor Zsoltét tartom, aki azzal véli indokolhatónak Tar személyére a *realista* jelzőt használni, hogy „az irodalmat nem a poézis, nem a filozófia, s nem is a történelem, hanem a szociográfia felől közelíti” (Kácsor 2015, 48).⁴⁰ Alexa Károly szerint a klasszikus realizmustól Tar írásait az abszurd választja el.⁴¹ A recepció nagy része kiemeli a szövegeket jellemző groteszk vagy szatirikus minőséget, az iróniát, a játékosságot, az anekdotikusságot, a szórakoztató jelleget; a Tar Sándor-i humort pedig számos jelzővel árnyalják: *mély, bornírt, fanyar, bizarr, sötét, morbid, száraz, szikár, visszafogott, szeretetteljes, híres, de rejtőzködő, fekete, söt, nagyon fekete, nagyon keserű*, ugyanakkor *nagyon együttérző* (Domokos 1990, 115; Márton 1994, 71; Györffy 1995, 43; Földes 1996, 33; Bombitz 1998, 108; Kálmán C. 2000, 83; Krusovszky 2009, 40; n.n. 2011 [Horváth Csaba megszólalása]). A moralizálásra való hajlam ezen felsorolás-

37 Egy példa az első esetre: „Szociográfiai alapossággal megírt novelláskötet” (Pap 2004, 477), és egy a másodikra: a szövegek „szociográfia és szépirodalom határán billegnek” (Deczki 2012, 91).

38 Pl.: „Tar művészetének szociografikus olvasata bizonyos mértékig elfedte azokat a jellegzetességeit, amelyeket a halála napján kezdődő újraolvasás előtérbe állíthat” (Radnóti 2005, 242).

39 Lásd pl. Radics Viktória elemzését, melyben *A te országod* témaválasztásai és formakezelése terén a hihetetlen, az abszurd, a fantasztikus, a szürrealis, az irreális minőséget elemzi (Radics 1993, 109).

40 És bár a szociográfia felőliség a domináns, fontos emlékeztetni magunkat a korábban részletezett poézis erőteljes jelenlétére is.

41 „...éppen a mániákus pontosságigény emeli be írásaiba a mai valóságnak – a klasszikus realizmustól „idegen” – *abszurdításait*” (Alexa 1981, 114. A.K. saját kiemelése).

ból is érzékelhető, de ennél lényegesebb az a kérdés, hogy a humor hogyan működik, mit ér el a szövegekben: egyes kritikák szerint az elbeszélés monotoníáját, az ábrázolt világ tragikumát oldja, mások szerint a Tar Sándor-i humor nem old, hanem még inkább mélyíti a tragikumot (Utóbbiról lásd: Sütő 2005, 96; Deczki 2013, 262). Könnyen lehet, hogy a kettő egyszerre nyilvánul meg, mindenesetre a deprivációs irodalom elemzésének egy fontos és izgalmas szempontjaként szolgálhat a humor, az ironia, a satíra, a groteszk minőségének működésmódja és hatása.⁴²

Végül érdemes kiemelni a Tar-recepció néhány elmarasztaló darabjának irányvonalait is. Az egyik vonulat szerint a novellákban a társadalomnak szinte kizárólag csak egy rétege jelenik meg, ez pedig az egydimenziós szövegvilág vádját és a tágabb perspektíva hiánylását eredményezi: „a társadalmi változások bemutatása egysíkúnak tűnhet (vesztesek, elesett, megcsúszó, szerencsétlen emberek)” (Sütő 2005, 96); „hiányoznak a nyertesek, akiknek sikerül megkapaszkodni” (Földes 1996, 34); „a »valóságnak« csak egy-egy szilánkját tudja megírni, nincs nagyobb szerkezet, tágabb perspektíva” (Márton 1994, 73); egyértelmű „az író etikus elszántsága, de adós marad a jelenségek társadalmi beágyazottságának feltárásával” (Varga 1982, 91). Ezen meglátásokkal egyfelől azért nem értek egyet, mert olyan gesztusokat kérnek számon a Tar-prózán, amelyek elvégzésére az nem is vállalkozott: e szöveguniverzumnak nem az a rendeltetése, hogy a 19. századi realista hagyományt követve teljes társadalmi látképet adjon, hanem hogy egy bizonyos társadalmi csoport lélektanát körbejárja, és ezt minőségi módon be is teljesíti; másfelől viszont sok olyan szöveghely van, amely a kritizált hiánynak ellentmond: megmutatja a nyerteseket és a lecsúszás tágabb perspektíváját is. A másik, vizsgálatra érdemesebb bírálat a formai egysíkúságra és a didaxisra vonatkozik: Halmai Tamás

42 Az egyik lehetséges kiindulópont az az abszurditás, amiről Horváth Csaba így beszél: „[Tar] kialakít egy olyan nézőpontot, ahonnan humorosnak látszik az, ami egyébként egyáltalán nem az, és ez a váltás nagyon váratlannak tűnik. (...) fölépít egy elvárást, aztán nem az történik, amit várunk. Ez a „főhős” életében általában hihetetlenül keserű következményekkel jár, de az olvasó mégis a humor egy fajtájának éli meg. (...) nála a humor egyértelműen a világ keserűségének a kifejezése” (n.n. 2011).

felveti az esztétikai monotonía veszélyét, de hozzáteszi, egy „megengedőbb olvasat” szerint – mely hasonlít a fönt írt zárt világ-zárt elbeszélés párhuzamhoz – ez a monotonía „mintha az ábrázolt-megalkotott világ működésének automatizmusára, jövő nélküli monotonijára utalna vissza” (Halmai 2005, 100). Márton László szintén az „egyszerű, egyoldaltú írói eszközök” (Márton 1994, 71) jelenlétét emeli ki, ami szerinte egyenetlen színvonalat, időnkénti sablonos, görcsös megoldásokat hoz. Bengi László szerint a szövegek esetenként a példázattá válás és az eszményítés hibájába esnek (Bengi 2000, 958), Krusovszky pedig az eddigi Tar-olvasatok egyik fő szólamaként nevezi meg a jelenséget, mely során a szociográfia lecsupaszított stílusára hivatkozva éppen annak hiányát emeli ki a recepció, ami szerinte koránt sem biztos, hogy nincs jelen a novellákban: „egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy Tar prózájában nincsenek előre felkínált megoldások, írói ítéletek, didaktikus alakzatok, (felül)stilizált – rosszabb esetben giccsbe hajló – leírások vagy éppen érzelmesség és érzelgősség” (Krusovszky 2009, 80).

„Közönségének ez a világ legfeljebb szociológiai példázatnak, egzotikumnak számított” – írja Horváth Csaba is (Horváth 2005, 11), aki azon kevesek közé tartozik, akik a – Sütő Csaba által hiányzó szempontként kiemelt – befogadói aspektusra is reflektálnak (Sütő 2005, 92). Az olvasó távoli pozíciója, másság-identitása⁴³ mellett többször szóba kerül a lehetséges befogadói attitűd: a „viszolygással vegyes kíváncsiság” (Varga 1982, 91), amit az „egyszerre vonzó és viszolygató” (Sütő 2005, 95) Tar-világ okoz, az, hogy „nem szívesen olvasunk e jelenségekről, roncsolódásokról” (Domokos 1990, 115) és az, hogy „az olvasó nincs felvértezve [a nyomorúság mitológiájára], ennyi kisszerű rémségre”.⁴⁴ Végül pedig az író „tudósító” szerepének megfelelően az olvasó „szembesülő” (Ördögh 1982, 480) feladata is kimondódik.

A recepcióban gyakori a *korszerűtlenség* fogalma, amely vád alól legtöbbször felmentik Tart, aki úgy képes mozgósítani a realista prózapoétika eszközeit, hogy szövegei mégsem válnak idejétmúlttá. Azonban a kritikák és a tanulmányok elemzése közben azt a para-

43 „...azzal, hogy könyvet veszek a kezembe, máris kívülálló vagyok a Tar-világhoz képest”, mondja Simon Ádám (n.n. 2011).

44 Ez okozza Földes Anna szerint, hogy „[i]zgalmas, fontos olvasmány A mi utcánk, mégsem letehetetlen” (Földes 1996, 33).

dox jelenséget fedezhetjük fel, hogy maga a korszerűtlenség kérdésével foglalkozó recepció hordozza magán a korszerűtlenség jegyeit: a túltárgyalt referencialitást és az indokolatlan moralizálás, esszencializálás gesztusát, melyek a szempontok sokféleségének ellenére is dominálnak a változatos státuszú szövegekből álló recepcióban. Ahogy Szilágyi Márton is hangsúlyozza (Lengyel Imre Zsolt, Krusovszky Dénes és még néhány szerző írásaival együtt): a leegyszerűsített ítéletek helyett alaposabb elemzésre volna szükség, amely a Tar-próza sokszínűségét feltárhatja (Szilágyi 2005).

Irodalom

- Alexa Károly. 1981. Realizmus redivivus! Tar Sándor prózája. *Mozgó Világ* 7 (12): 112–114.
- Bán Zoltán András. 1993. A savanyítóban. *Holmi* 5 (8): 1141–1144.
- Bánki Éva. 2012. A rendszerváltás nyelve. *ÚjNautilus*. <http://ujnautilus.info/a-rendszervaltas-nyelve> (2019. nov. 18.)
- Bazsányi Sándor. 1994. A kettős látás realizmusa. *Holmi* 6 (8): 1192–1197.
- Bengi László. 2000. Tar Sándor: Nóra jön. *Vigilia* 65 (12): 958–959.
- Bényei Tamás. 2005. Tar Sándor: A térkép szélén. *Kritika* 34 (10): 32–33.
- Bombitz Attila. 1998. Lassú terhek. Tar Sándor klasszikus tényformáiról. *Tiszatáj* 52 (12): 105–111.
- Chaucan, Apurv–Foster, Juliet. 2014. Representations of Poverty in British Newspapers. A Case of ‘Othering’ the Threat?. *Journal of Community & Applied Social Psychology* 5 (24).
- Cs. Nagy Ibolya. 1994. Tar Sándor: A te országod. *Hitel* 7 (1): 108–112.
- Deczki Sarolta. 2012. A mi országunk: Tar Sándor és szociográfia. *Alföld* 63 (7): 91–97.
- Deczki Sarolta. 2013. Vonat a semmibe. Tar Sándor: A 6714-es személy. *Literatura* 39 (3): 257–263.
- Deczki Sarolta. 2017. Tar Sándor: író, melós, ügynök. *2000* 29 (5): 21–29.

- Domokos Mátyás. 1990. Olvasójel. Tar Sándor: Mért jó a póknak?. *Holmi* 2 (1): 113–116.
- Esterházy Péter. 1988. A te országod. *Hitel* 1 (11).
- Fehér Renátó. 2015. „Ha felépül végül a házunk...”. Tíz éve halott Tar Sándor. *Hévíz* 23 (1): 51–57.
- Földes Anna. 1996. Vesztesek krónikása. Tar Sándor helyzetjelentései. *Kritika* 25 (1): 32–43.
- Győrffy Miklós. 1995. Apokalipszis itt és ma. Tar Sándor: A mi utcánk. *Magyar Napló* 7 (10): 43.
- Halmi Tamás. 2005. Olyan mindegy. Tar Sándor: Az alku. *Alföld* 56 (1): 97–100.
- Hamilton, Kathy. 2014. Poverty in Consumer Culture. Towards a Transformative Social Representation. *Journal of Marketing Management* 30 (17-18): 1833–1855.
- Horváth Csaba. 2005. Jób könyvei. Tar Sándor halálára. *Kritika* 34 (3): 10–11.
- Horváth Gyöngyi. 2014. *Utazó elméletek. Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*. Budapest: Balassi.
- Kácsor Zsolt. 2015. Nóra (nem) jön. Tar Sándor halálának tizedik évfordulójára. *Hévíz* 23 (1): 43–48.
- Kálai Sándor. 2000. Az apa és a gyár. Tar Sándor prózájáról. *Alföld* 51 (3): 46–53.
- Kálai Sándor. 2004. A kiszolgáltatottság narratív variációi. Tar Sándor: A térkép szélén. *Alföld* 55 (5): 92–97.
- Kálmán C. György. 1993. Aki a beszéd-nélküliekért beszél. Tar Sándor: A te országod. *Beszélő*, június 5. 25–26.
- Kálmán C. György. 2000. Szabad, függő. Tar Sándor: Lassú teher. *Alföld* 51 (1): 79–85.
- Károlyi Csaba. 1993. „Hirtelen csend lesz és semmi”. *Nappali ház* 5 (4): 113–117.
- Kerekgyártó T. István. 1990. A megalázottak magánya. Létismeret Tar Sándor műveiben. *Jáskunság* 35 (2): 41–44.
- Keresztury Tibor. 1990. Tar Sándor: Miért jó a póknak?. *Alföld* 41 (7): 103–105.
- Keresztury Tibor. 1996. Nekünk már késő. *Jelenkor* 39 (2): 196–198.

- Kovács Dezső. 2000. Tar Sándor: Nóra jön. *Kritika* 29 (6): 40.
- Kozma Judit. 2003. A szegénység pszichológiai vonatkozásai. *Esély* 14 (2): 15–30.
- Krusovszky Dénes. 2009. Mi következik? Tar Sándor: Te következel. *Műút* 54 (12): 77–79.
- Lengyel Imre Zsolt. 2014. „Nincs vége.” Megjegyzések Tar Sándor Mért jó a póknak? című kötetének újraolvasásához. *Jelenkor* 57 (7–8): 877–887.
- Márton László. 1994. Mennyi lesz? Tar Sándor: Ennyi volt. *Alföld* 45 (7): 71–75.
- Mészáros Sándor. 1993. Mit jelent szegénynek lenni. Tar Sándor: A te országod. *Alföld* 44 (9): 63–66.
- n.n. 2006. Tökéletesen átlátszatlan. Szilágyi Zsófia beszélgetése Márton Lászlóval. *Ex Symposion* 41 (57) http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=tokeletesen-atlatszatlan_1356 (2019. nov. 13.)
- n.n. 2011. Gonosz történetek. Beszélgetés Szilágyi Zsófiával és Horváth Csabával Tar Sándor utolsó novelláskötete kapcsán. *ÚjNautilus*. <http://ujnautilus.info/gonosz-tortenetek> (2019. nov. 19.)
- Nagy Gabriella. 1994. A mi szaharánk. *Holmi* 6 (8): 1197–1201.
- Ördögh Szilveszter. 1982. Tar Sándor: A 6714-es személy. *Kortárs* 26 (3): 478–480.
- Pap Vera-Ágnes. 2004. Tar Sándor: A térkép szélén. *Vigília* 69 (6): 477–478.
- Radics Viktória. 1993. A végtelen horizontális. *Nappali ház* 5 (4).
- Radnóti Sándor. 2005. Tar Sándor. *Holmi* 17 (2): 241.
- Schein Gábor. 2013. Amikor irodalmárok a szegénységről beszélnek. *Kalligram* 22 (10): 62–67.
- Sükösd Mihály. 1998. Tar Sándor elbeszélései. Tar Sándor: Lassú teher. *Mozgó Világ* 24 (9): 125–128.
- Sütő Csaba András. 2005. Tar Sándor. *Szépirodalmi figyelő* 4 (1): 91–98.
- Szilágyi Márton. 1994. De profundis... Tar Sándor: A te országod. *Holmi* 6 (1): 115–119.
- Szilágyi Márton. 2005. A Sátán fogságában. Tar Sándor novelláinak biblikus közege. *Eső*. <http://www.esolap.hu/archive/29/758.html>

(2019. nov. 13.)

Szilágyi Zsófia. 2006. Nem ugyanannyi. *Ex Symposion*. http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=nem-ugyanannyi_1371 (2019. nov. 12.)

Tar Sándor. 1981. *A 6714-es személy*. Budapest: Magvető.

Tar Sándor. 2004. *Az alku. Gonosz történetek*. Budapest: Noran.

Valastyán Tamás. 2005. A szenvedés narrációja. Móricz Zsigmond és

Tar Sándor egy-egy novellájáról. *Alföld* 56 (9): 46–52.

Varga Pál. 1982. Tar Sándor: A 6714-es személy. *Alföld* 33 (2): 90–91.

A „melós író”, a „vesztesek krónikása”, az „iskolázatlan tökéletesség”

Tar Sándor-olvasatok és félreolvasatok

A napjainkig húzódó Tar Sándor-diskurzus a '80-as évek óta egy-két kivételtől eltekintve egyetlen koordináta-rendszeren belül mozog, amelyet a moralizálás, a homogenizálás és a referenciális olvasat félrevezető és terméketlen tendenciái határoznak meg. Mindezt elsősorban a szövegirodalom „egyeduralma”, a felszínes realizmus-értelmezés és Tar „ambivalensnek” tételezett alakja, pozíciója magyarázza. Tar Sándor ugyanis a szövegirodalom korszakában lépett színre egészen másként működő prózájával, a deprivált emberek rétegéből soha nem lépett át az értelmiségiek közé, ráadásul a ráaggatott szociális szerepet később a besúgó szerep váltotta fel, tehát immár nemcsak az irodalmi közegen belül, de azon kívül, politikailag is nehezen feldolgozhatóvá vált az alakja. Tanulmányomban a recepció legfőbb (félre)olvasásait bontom ki, de emellett hangsúlyozom a kritikák, tanulmányok tovább gondolásra érdemes állításait is, amelyek későbbi szövegelemzésemet is segíteni fogják. A recepció kritikus összegzésével együtt felvázolom a saját Tar-olvasatom tétjét és megközelítési módját is, amely a szerző helyett az elbeszélő szereplőkkel való viszonyát, a szövegek társadalmi köztudatban való lehetséges működésmódjait helyezi a vizsgálat fókuszába, vagyis a pozitívizmus felé mutató, immár rögzültnek mondható szempontok követése helyett a recepcióelmélet és az irodalomszociológia együttes perspektívájából olvassa a szövegeket.

Kulcsszavak: Tar Sándor, szegénységirodalom, recepcióelemzés, szociológia

The “labourer author”, the „losers’ chronicler”, the “uneducated perfection”

Readings and misreadings of Sándor Tar

The literary discourse of the author Tar Sándor since the 80s seems almost completely homogeneous. The dominant tendencies are moralization, homogenization and superficial, misleading and unfruitful referential reading. All these tendencies are caused by the hegemony of the so-called ‘szövegirodalom’ (textliterature), the legacy

of socialist realism and allegedly ambivalent figure and position of Tar Sándor. The author came to the scene in the era of the 'szövegirodalom' with his totally different but functioning prose, and he never really became part of the intellectuals. And what is more, the social role stuck on him shifted to the role of the informer thus he became extremely hard to interpret not only as a literary but also as a political figure. In my paper I analyse the most important (mis)readings of the reception but I also emphasize the critique's fruitful statements. Beside the critical summary of the reception I highlight the focus and the approach of my own interpretation. I concentrate on the relationship between the narrator (not the author) and the characters, and how the texts operate in the public opinion. In other words, instead of following the positivist approach I will read Sándor Tar's texts from the perspective of reception theory and literary sociology.

Keywords: Sándor Tar, poverty literature, reception analysis

VAMOS Violetta

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

PÁSZTOR- ÉS VADÁSZIDILL-MOTÍVUMOK VÖRÖSMARTY MIHÁLY EPIKUS NŐALAKJAIBAN¹

Vörösmarty Mihály epikus költészetében fontos szerepe van a női karaktereknek: az eposzaiban előkerülő nőalakok hasonló vagy azonos súlyú szereplőként jelennek meg a történetben, mint a főhős férfi figurák. Vörösmarty nőalakjait a szakirodalom javarészt a költő Perczel Etelka iránti viszonzatlan szerelméhez köti (Hajas 1931, 3–7): az életrajzi motívum irodalomtörténeti eseményként való definiálását, Etelka alakjának az életrajzban való műzsává lényegülését főként Gyulai Pál hatásának tekinthetjük (Gyulai 1890, 67–77). Az életrajz ezen motívuma olyan biztos helyet foglal el a Vörösmarty-recepcióban, hogy – bár néhány tanulmány egyéb nők inspiráló hatását is feltételezi az Etelka-szerelem előtti évekből (VMÖM 1960/a, 577–579) –, a Vörösmarty-féle epikus és drámai nőalakok eredetére vonatkozó egyéb összefüggések feltérképezése továbbra sem számít a legnépszerűbb kutatási területnek. A jelenlegi kutatások teljesen más szempontból vizsgálják a Vörösmartynál előforduló szerelem mint motívum előkerülését (Gere 2007, 3): az életrajzi és műfajtörténeti összefüggések így háttérbe szorulnak. A disszertáció témája az ovidiusi Daphné-történet hatása Vörösmarty költészetében, amely terület kutatása során fontos szerepet tulajdonítok

1 A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott azonos című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyarokanizsa, Art Garni Hotel (Fő tér 9.), 2019. december 14. (szombat). A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

a Vörösmarty-féle nőalakok műfaj- és előzménytörténeti vizsgálatának, mivel a daphnéi karakterisztika – a szakirodalomban ún. „*vadászdill-motívum*” (VMÖM 1960/b, 449) – megjelenítésében jól látszódik minden olyan irodalmi és egyéb élményanyag, amely hatással volt a költőre az adott művek megírása során. Írásomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a Vörösmarty költészetében megjelenő Daphné-történet vadászdill-motívumként való alkalmazása során mennyiben használja föl és alkalmazza a költő a bukolikus költészet kelléktárát, és a kétféle előzményszöveg által alkalmazott műfaji motívumkinsz mennyire választható szét a konkrét szövegek esetében.

Vörösmarty Mihály bukolikus költészetéhez való kötődését jól mutatja a műfaj gyakori alkalmazása fiatalkori éveiben: 1816 és 1823 között legalább 13 bukolikus hangvételi művet írt,² amelyek közül az első darabok érzékelhetően az iskolai feladatként fordított vergiliusi eklogák hatása alatt születtek (VMÖM 1960/a, 421–422). Önéletrajzában is megemlíti, hogy „A hatodik iskolában már jobb könyveket olvastam. Baróti Aeneisét, Rajnis Eclogáit s Virág Horatiusi leveleit és némely ódáit, a’ mi kiváltképpen megtetszett tisztasága s könnyűsége miatt. Olvastam nagy örömmel Révayt is” (Csiffáry 1999, 90). Révay Miklós művei között találkozhatott Moschos- és Bión-idillek fordításaival és Faludi-kiadásában egy pásztorköltészetéről szóló esszével, illetve Baróti Szabó *Aeneis*-fordítása mellett olvashatta ekloga-fordításait is, mivel ezek együtt jelentek meg (VMÖM 1960/a, 421). Már 1816-ban, Pesten töltött poétikaévében parafrázisként készítette el a *Lengedező szélről* incipitű szöveget Vergilius *II. Eclogája* alapján (VMÖM 1960/a, 422). A költő ebben az 1816/17-es tanévben ismerhette meg részletesebben a rá leginkább hatással lévő latin epikus költészetet, amit a korszakban használatos tankönyvek, szöveggyűjtemények és ekkoriban megírt szövegei egyaránt bizo-

2 *Lengedező szélről*... 1816/17, *Titirus és Moeris* 1816/17, *Dóriai folyamok*... 1817, *A puszta vadász* 1818, *Kisdéd bokrokkal*... 1819, *Egy Város és Pásztorleány* 1820, *Az Ifjúság és Ártatlanság* 1820, *A völgyi lakos* 1821, *Dámon és Dóris* 1822, *A juhász és bojtár* 1822, *Dámon panasza* 1823, *A pásztor leányok* 1823, *Mirtyll és Daphné* 1823.

nyítanak.³ A Vörösmarty költészetére hatással lévő bukolikus művek vizsgálatához szükséges körvonaloznunk azt a szövegkorpuszt, amely hatással lehetett a költőre olyan olvasmányélményként, amelyet tanári utasításra vagy saját érdeklődése alapján választott. A korszakban használatos szöveggyűjtemények közvetve vagy közvetlenül meghatározták a diákok által olvasandó bukolikus műveket: Chompré szöveggyűjteménye az I. és a IV. eklogát (Chompré 1798, 60–64), a Hannulik-féle chrestomathia pedig – amelyből valószínűleg a költő is tanult – az V. és VII. eklogát tartalmazta Vergiliustól (Hannulik 1810, 86–96), a kritikai kiadás pedig megemlíti, hogy a Juvenecus-féle poétikatankönyvben a „Quid est figura?” fejezetnél példaként a II. ekloga szerepelt (VMÖM 1960/a, 421). A diákok azonban megismerkedhettek tanáraik által választott szövegekkel is, ezeket ugyanúgy megkaphatták fordításra iskolai feladatként, akár a tankönyvi szövegeket (Horváth 1968, 57). Nincsenek tehát pontos információink azzal kapcsolatban, hogy Vörösmarty hány vergiliusi eklogát ismert, feltehetően az összeset, amit a két- vagy háromféle műfordítás olvasása is sejtet (Csiffáry 1999, 90). Vergilius művei azonban kiemelt figyelmet érdemelnek az előzményszövegek meghatározásakor, mivel bár művei Theokritos és az őt követő görög bukolikus költők művein alapulnak, a Vörösmarty korában tanuló diákok csak az egyetemi képzés filozófiai tagozatán tanultak görög nyelvet (*Ratio Educationis* 1981, 267–270). Költészetüket így latin fordításban ismerhette a költő, amire utal a szintén 1816/17-es tanévben készült *Dóriai folyamok...* incipitű vers (VMÖM 1960/a, 57–58), amely egy Theokritos-követő szerző *Epitaphium Bionis* című művének fordítása (VMÖM 1960/a, 463–464). Mivel tehát a görög eklogákat csak fordításban olvashatta Vörösmarty, a vergiliusi műveknek kiemeltebb szerepet kell tulajdonítanunk. Vörösmarty műfajhoz való kötődését

3 Míg a kritikai kiadás az 1806-os *Ratio Educationis*ban meghatározott tankönyvek (a Juvenecus-Colonia-féle) és szöveggyűjtemények (a Chompré-féle) használatát feltételezi, addig az adott tanévben készített fordításai arra utalnak, hogy a korszerűsített tansegédletekből (Grigely-féle tankönyvek és Hannulik-féle chrestomathia) is vettek példákat. Valószínűleg mindkét „tankönyvcsalád” elérhető volt a tanárok számára, akik így eldönthették, melyikből készülnek fel az adott órára.

az elkészített szövegek nagy mennyiségén kívül egy másik irodalomtörténeti adalék is bizonyítja: az első két verse, amelyet Görbőről joggyakornoki éve alatt, 1822–23-ban beküldött az *Aurorához* Kisfaludy Károlynak, a *Toldy Csepelben* és *A juhász és bojtár* című művek voltak (VMÖM 1960/a, 222–228). Amint az a második vers címéből is látszik, a Vörösmarty-szöveg műfaji értelemben eklogának tekinthető – pásztorokról szóló, párbeszédes formájú, értékszembesítést tartalmazó költemény –, a görögös sajátosságokat azonban (például a pásztorok hagyományos görög neve) népies elemekre cseréli.⁴ (Emiatt a közlés előtt a versben kért is változtatásokat Kisfaludy: „Nem lehetne e’ ezen különben szép ’s lágyan irt Idyllbe Graecismust szőni?” A versen Vörösmarty nem változtatott Kisfaludy instrukciói alapján, azonban 1823-ban három eklogája is született hagyományos görög nevű szereplőkkel: *A pásztorleányok*, a *Dámon panasza*, illetve a *Myrtill és Daphné* (VMÖM 1960/a, 641–642).

A vadászydill-tematika műfajként való vizsgálata a Vörösmarty-szakirodalomban először az 1833-as *Szép Ilonka* (VMÖM 1960/b, 131–135) című mű kapcsán merült fel: a kritikai kiadás szerint a vadászydill „nem kevésbé általános téma volt a hazai és világirodalomban (...): a vadász az erdőben vad helyett egy kedves nőalakra bukkan” (VMÖM 1960/b, 449). Sándor István szerint a vadászydill a reneszánsz-barokk bukolikus szövegekből kialakult műfaj, amely motívumaiban már a barokk korban is mesterkéltnek ható, jelképszerű pásztori kelléktárat vadász-tematikára cseréli (Sándor 1937, 230–232). Sándor szerint a szerelmes vadász alakja a magyar irodalomba föltehetően Zrínyi *Idilliuma*ival került be olasz minták alapján:

4 Az eklogákban megjelenő görög pásztornevek már Vergilius költészetében is imitációs gesztusként értelmezhetőek: Theokritos műveire történő utalások ezek, ami jelzi a műfaj eredetét, egyszersmind segíti a szereplők allegorikus figuraként való értelmezését. Minden eklogaszerző esetében más és más célnak rendelődhet alá a hagyományos pásztornevek megtartása vagy lecserélése, így nehezen adható komplex válasz arra a kérdésre, hogy ezeknek mi az oka. Vörösmarty esetében gyanítható, hogy minél rétegzettebb volt a költészetről alkotott fogalma, annál merészebb változtatásokat eszközölt a pásztori karakterek nevében és szerepében egyaránt, amire jó példát jelent a fent említett *Egy Városi és Pásztorleány* című szöveg. Ez esetben azonban olyan feltétel döntött a kérdésben, miszerint egy adott szöveg klasszicista vonásokat mutasson vagy népies stílusú legyen.

a sablonos karakterek (vadász és leány-vad), illetve a díszlet (erdő) képezte a vadászdíll további működésének alapját (Sándor 1937, 233). Motívumkincsét a 18. század európai verses epikája olvasztotta magába, és a szentimentalista szerelem-kultusszal született meg a *Szép Ilonkában* is szereplő „leány-vad” egyik legfőbb típusa, a *hervadó lány* alakja (Sándor 1937, 236). Míg Király György a vadászdíll-motívum átvételét Vörösmartynál néhány 1829-es Bajzától, Czuczortól és Kisfaludytól való szövegből származtatja (Király 1910, 231–233), Darvas János kimutatja, hogy Vörösmarty költészetében már jóval korábban, az 1821-es *Salamon* című drámájában is tetten érhető: Batori és Jolánka epizódjában Jolánka visszaemlékezéséből tudjuk meg szerelmük történetét: miközben Batori az erdőben vadászott, találkozott az erdőben virágot szedő Jolánkával (Darvas 1913, 291). Azonban még a *Salamon*-beli vadászdíll elkészülte előttől származik az a töredék, amelyben bár még nem jelenik meg a vadászdíll-motívum, szüzséjében és vershelyzetében mégis a *Szép Ilonka* előzményszövegének tekinthető. Az 1820-as *Egy Várai és Pásztorleány* (VMÖM 1960/a, 150–151) című mű az ekloga műfajába sorolható: a szöveg vershelyzete szerint egy, a városból érkező férfi összetalálkozik az erdő közelében egy juhnyáját éppen hazafelé terelő pásztorlánnyal, akit arra kér, hogy ne meneküljön el előle: a lány pedig, mivel azt hiszi, az idegen eltévedt, felajánlja neki apja vendégszeretetét. Az idegen néhány szóval megemlíti, hogy maga is arról a vidékről származik, „Melyből elragadott csábító szókkal egy álnok / S a kietlen váras zajos örvényébe merített” (VMÖM 1960/a, 150–151). Ezen a ponton véget ér a töredékben maradt szöveg, azonban látható a *Szép Ilonka* szüzséjével való rokonság: a leányra akadó férfi, illetve az apja/nagyapja vendégszeretetét az ismeretlennek felajánló leány motívuma. Amiben a szöveg eltér a bukolikus hagyományoktól, éppen abban tolódik el a vadászdíll műfaja felé: a vidéket (v. erdőt) járó férfi (v. vadász) vándorlás (v. vadászat) közben egy szép pásztorlányra (v. leány-vadra) bukkan. Fontos különbség azonban, hogy a vergiliusi eklogákban nem szerepelnek leány-karakterek, mivel a szerelem főként viszonzatlan érzésként a pásztor-dalnok szomorúságáért, művészi ihletettségeért felel. Az, hogy Vörösmartynál több szöveg esetében női karakterként jelenik meg az

esetenként viszonzatlanul szerelmes pásztor, illetve, hogy a bukolikus szövegeiben a hagyományos kelléktár az udvarlás történetelemével bővül, arra enged következtetni, hogy Vörösmarty költészetének ezen a pontján egy, a költő számára új olvasmányélmény fejtette ki a hatását: az ovidiusi Daphné-történet. A Daphné-történet tulajdonképpen a vadászydill-motívum archetípusa: Apollo szerelmével üldözi az örök szüzességre vágyakozó, menekülő Daphnét. Ovidius művében a lány erdőben való menekülésének jelenete jelenik meg történetelemként, amely motívum Vörösmarty szinte összes epikus nőalakjának bemutatása során visszatér, azonban az ehhez kapcsolódó bukolikus elemek és működési mechanizmusai azonosításához fontos körvonalaznunk, hogy miben különbözik a daphnéi nőalak a közönséges vadászydillbeli leány-vadtól.

Filológiai bizonyítékok alapján megállapítható, hogy Vörösmarty a Daphné-történetet 1820-ban olvashatta, vagy még Pesten, vagy miután Perczel Sándorral és fiaival leköltözött a család bonyhádi birtokára.⁵ A szintén 1820-ban íródott *Egy Várai és Pásztorleány* még a Daphné-történet egyik szövegrészletének a parafrázisát is tartalmazza: „Díse vidékednek, mért távozol annyira tőlem, / Mért riadoz nyájad remegő léptednek előtte?” (VMÖM 1960/a, 150), amely sorokon érezhetők az eredeti történetbeli Apollo szavai: „Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis; / nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem” (Ovidius 1982, 17). Magyarul Devecseri Gábor fordításában így hangzik az idézet: „Állj meg, Peneos deli lánya: nem ellened üzlek. / Bárány farkastól, az oroszlántól fut a szarvas...” (Ovidius 1964, 25). Egy másik 1820–21-ben született mű, *Az ifjúság és ártatlanság* (VMÖM 1960/a, 159–162) incipitű szöveg egy, az előzőhöz nagyon hasonló vershelyzetet jelenít meg: az erdőben bolyongó, megszemélyesített Ifjúság összetalálkozik a szintén arra járó allegorikus Ártatlansággal. Az ifjú a következő szavakkal szólítja meg a lányt: „Ne oly remegve, szép leány! Te félsz? / Járulj idább – igen szemérmesek, / De nyájasak lépésid, arcod, és / Pillantatid, mondd el, ki légy és honnan érkezel?” (VMÖM 1960/a, 161) Az apollói köszöntés és a vadászydilli

5 1820-ra datálható egy komikuseposz-töredék, a *Csendes volt az üdö...* incipitű szöveg, amelyben megjelenik egy Daphné-történetből származó szövegátvétel.

vershelyzet mellett a szöveg dialógus formájú, és a két szereplő egymás iránti hangvétele is inkább a bukolikus pásztori társalgás hangulatát idézi – egyetlen kivétellel: bár az apollói attitűd feltételezné, hogy Ártatlanság el szeretne menekülni Ifjúság elől, a lány mégis marad az ifjú társaságában.⁶

Daphné Ovidius történetében a dianai archetípust jeleníti meg: szűz erdei nimfa, aki íjjal járja az erdőt vadakra lesve. Szinte minden tulajdonságában hasonlít is Dianára, Apollo testvérére, azt leszámítva, hogy Dianával ellentétben ő nem dönthet szüzességének megőrzéséről: apja, Peneus folyóisten unokákat szeretne. Peneus végül beleegyezik lánya kérésébe. Ekkor kapcsolódik be Daphné történetébe Amor, aki egy konfliktus miatt szerelemgerjesztő nyilával lövi meg Apollót, és hogy Apollo isteni hatalmával se tudja elcsábítani Daphnét, a nimfát egy szerelemtaszító nyíllal lövi meg. Bényei Tamás szerint Daphnének egy *hübrisz* – a Dianával való versengés miatt kell megbűnhődnie⁷: „Versenyháza e lány már Phoebus szűzi hugának” (Bényei 2013, 33). Van azonban egy másik tulajdonsága Daphnének, ami miatt nem lehetséges kérésének teljesülése: „sed te decor iste quod optas / esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat” (Ovidius 1982, 16–17). Magyarul: „szépséged tiltja, hogy az légy / lány, ami lenni kívánsz; ez küzd szent óhajod ellen” (Ovidius 1964, 25). Vörösmarty epikus nőalakjainak egyik legfontosabb attribútuma az, hogy szépek, ezért nőkarakterei gyakran vagy nem evilági szépséggel rendelkeznek, vagy maguk is transzcendens származásúak. A leány-karakterek szépsége vagy ártatlansága azonban nem csak Ovidius művében jelenik meg, hanem jellemző elemei a vadászydilli nőábrázolásnak, ezáltal a 18–19.

6 „Pásztori társalgás” alatt a vergiliusi szövegekben megjelenő vershelyzetet értem, amikor két pásztor találkozik egymással, majd szóba elegyednek, és nem ritkán dalverseny bontakozik ki közöttük. A pásztorok szerelmének tárgya sosem jelenik meg a vergiliusi szöveghelyzetben, azonban ők jelentik a dalok leggyakoribb témáját. Ebből a szempontból is transzformáció eredményei a Vörösmartyeklogák, mivel a szövegeiben létrejövő találkozók nem egy fikciós költőpárbajt ábrázol, hanem egy udvarlási aktust.

7 Daphné, mivel nem akar Apollóé lenni, apjához, a folyóistenhez fordul segítségért, így az istenek a történet végén babérfává változtatják, mielőtt Apollo megbecszteleníthetné. Büntetés alatt azt értem, hogy éppen őt választja ki Cupido Apollo megleckéztetésére, aminek Daphnéra is visszafordíthatatlan hatása van.

századi verses epikának is. Bényei Tamás arra jut a Daphné-szöveg elemzése kapcsán, hogy a történet lényege Daphné és Apollo relációjában keresendő: a lány űzése közben bár Apollo azt sugallja, hogy szeretné elkapni a lányt, szavaival magának ellentmondva megengedi Daphnének, hogy az elszökjön előle: „Kérlek, fuss óvatosabban, / mérsékeld a futást, mérsékelem én is az űzést” (Bényei 2013, 33). Bényei Andrew Feldherr-re hivatkozva mindezt önreflexív gesztusként értelmezi, amelyben kettéválnak az istenben a férfierő és a költő aspektusai: a zabolátlan férfierő istene elkapná és magáévá tenné a lányt, míg a művészetek istene csak távolról csodálná és művészetével tenné örökké a mindig változó pillanatot, az el nem érés, a beteljesületlenség gyönyörét (Bényei 2013, 34). Daphné mindeközben vágynak teljes ellentétét kapja: az erdőben való futás helyett az örökre megállást, a szépsége elvesztése helyett tulajdonságai közül egyedül csak a szépségének megtartását. „Daphné és Apollo története ekként nem annyira a szerelem mint olyan archetípusaként jelenik meg, hanem a természeténél fogva beteljesületlen, valamely külső hatalom által ránk kényszerített, valójában mindkét fél által érthetetlen vágy archetípusaként” (Bényei 2013, 35).

A Vörösmarty-eposzok nőalakjai eltérő mértékben, de javarészt mind tartalmazzák a vadászydilli műfaji jellemzőket vagy a daphnéi (dianai) attribútumokat. Ezt a jelenséget Hajas Béla a húszas évek első felében megírt művek esetében a költő Perczel Etelka iránti viszonzatlan szerelmének tulajdonítja és ennek mentén hasonlítja össze az eposzok nőalakjait (Hajas 1931, 12), a húszas évek végén – harmincas évek elején született eposzaiból azonban már az Etelkából való kiábrándulás érzését olvassa ki (Hajas 1931, 24). Valóban érezhető a változás a költő nőalakjainak tekintetében: míg a *Zalán futása* nőábrázolása részletes – egy személyiségjegyekben gazdag daphnéi nőalakot ismerhetünk meg Hajna személyében (és Apollo „megszelidített” alakjára is ráismerhetünk a Délszaki tündérben), addig a többi eposzban már mintha a női szereplők esztétikai céloknak rendelődnének alá. Gere Zsolt Vörösmarty nő-, szerelem- és szépségábrázolásában Schedius Lajos János esztétikai előadásai és esszéi hatását érzi, amely így nem az Etelka-szerelem intenzitása által strukturálódik korszakokra, hanem

a schlegeli–herderi újmitológiai törekvések alá rendelődve próbálják egyfajta nemzeti narratívába rendezni a mitológiai karaktereket, motívumokat (Gere 2007, 26–28). Gere egyik példája a *Zalán futása* egyik betéttörténete, Nemibonta és Erő szerelmének leírása, amely történetben szerint több Vörösmarty-szöveg struktúrája felfedezhető, és ahol a tisztán daphnéi karakterjegyeket mutató Nemibonta Schedius filozófiája alapján a magyarság genealógiájának eredetpontját szimbolizálja (Gere 2007, 40–41), azonban Daphné tulajdonságai is szerves részét képezik karakterének: „Ott közel a zúgó liget alján férfi-ruhában / Gyakran egész napokon vadat űze...” (VMÖM 1963, 194); „Az előjött díszes alakban, / S csábító képpel mosolyogva közelgete hozzá: / De Nemibonta futott, a férfias arcot utálván; / Vette nyilát, s az ijedt vadakat kergette napestig” (VMÖM 1963, 194–195). Hogy Vörösmarty epikai alapstruktúráként kezelte az erdőben elshahánó leányalak motívumát, arra remek példa a *Zalán futását* követő első eposza, a *Tündérvölgy* – ebben a történetben a Jevébe szerelmes Csaba leírása hordozza a daphnéi attribútumokat: „azelől bujdosott a setét rengetegben / de nyugtot nem talált vadak űzésében” (VMÖM 1967, 29), azonban a megszólalásában – „Hallgassátok tehát Csaba kiáltását! / Hegy-völgy! Halljad te is keserű panaszát!” (VMÖM 1967, 29) – ráismerhetünk a Vergilius *II. Eclogájának* Alexiséért epedő Corydon pásztor panaszára is: „Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue veniebat. Ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani: / »O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?»” (Vergilius 1992, 44). A részlet Lakatos István fordításában így hangzik: „Lombkoszorúzza hegyek bükkös sűrűjét szakadatlan / Érte bolyongja pedig; s a magányban a bérceken, az erdőn / Így eped egyszerű érzését panaszolva hiába: / Ó, te kegyetlen Alexis, hát duzzogsz a dalomra?” (Vergilius 1967, 10). Marie-Louise von Franz női mesei alakokról szóló munkájában ír arról, hogy a női karakterek lehetnek valós női archetípusok vagy lehetnek férfi archetípusok női oldalának, illetve az ezzel kapcsolatos problémáknak a szimbólumai (Franz 1995, 13). A daphnéi karakterek Vörösmartynál – akár a Hajas-, akár a Gere-féle oldalról közelítjük is meg –, gyakran cserélgetik szerepüket a szerelmi űzés és elutasítás tekintetében. A *Zalán futásában* bár Hajna

a Délszaki tündérrel való relációban Daphné karakterét idézi meg – „de remegve kifejlék / Karjaiból deli Hajna, s futott” (VMÖM 1963, 63) –, addig az Etével való kapcsolatában némely jelenetekben ő a viszonzatlan szerelmes, aki a bérceket járva a természetnek panaszolja szerelmét: „Csendes özön, képem mellett csillogva kerengő, / Jő, meg megy maradás nélkül szép habzatod: óh bár / A Tisza mélyéhez vinné el képemet, ottan / Látná Und ékes fia...” (VMÖM 1963, 61–62) – ez pedig Apollo karakterét juttatja eszünkbe.

Az 1829-es *A Rom* című kiseposzban mintha maga a költő lenne különbséget a pásztorköltészet és a daphnéi nőábrázolás között: a főszereplő vándor az első álomban egy bukolikus díszletbe kerül, ahol ő a pásztor, és bár minden körülmény idilli, elunja magát. Második álmában nemesként ébred, a díszlet itt már a főúri erdő, ahol vadászatokkal mulatja az időt. Ebben az álomban látja meg végül az erdőben elsuhanó lányt, akinek utolérése lesz a vándor leghőbb vágya: „Állnia gyászdombnál látá a völgyi leánykát / Búja siralmában, mint rég vala állni szokása, / Majd hogy sejte tanút, félénk szaladásnak eredni, / Ő pedig a szaladót mint könnyű felleget a szél, / Űzte merész lábbal s a sír környékén eléré” (VMÖM 1967, 199). Ebből a műből valamennyire körvonalazható Vörösmarty elképzelése a bukolikus és a vadászdíszletének kifejezőerejéről: a bukolikus környezet mintha homógenebb lenne örökös tavaszával, mint a sűrű, veszélyeket rejtő erdő. Magában a Daphné-történetben is előkerülő motívum Apollo és a pásztorok oppozíciója: „Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque / horridus observo” (Ovidius 1982, 17). Devecseri Gábor fordításában a részlet így hangzik: „Nem hegy lakozója / nem pásztor vagyok én, aki borzasan őrzi a nyáját / és az ökörcsordát” (Ovidius 1964, 25–26). Bár ez a pásztoraábrázolás nem a tipikus bukolikus attitűdön alapul, mégis érezhető benne Ovidius érdeklődése a toposz iránt: a római költő maga is sokban merített történeteinek természetábrázolásában a bukolikus kelléktárból, például a bukolikus idill helye, az ún. *locus amoenus* leírásából.

Összefoglalva: nehéz feladat szétválasztani a sokféle antik művet ismerő Vörösmarty költészetében a bukolikus és vadászdíszlethez kapcsolódó elemeket, mivel ezek egyrészt már a saját korukban is aktív

intertextuális kapcsolatban voltak egymással, másrészt a későbbi korok irodalma is ezekből a motívumokból táplálkozik, így a természetleírásra vonatkozó kifejezések nagy része irodalmi toposz (pl. liget, berek, bérc, patak). Vörösmarty esetében a pásztorköltészet iránti kiemelt érdeklődése eredményezhette a bukolikus kelléktár gyakori használatát, amely környezetábrázolás segítségével a Daphné-történet motívumai könnyen adaptálhatók válhattak művei megírása során. A Daphné-történet és a bukolikus idill elemeinek kölcsönhatásából született meg az a világ, amelyet a költő talán elképzelt: csodás elemekkel tarkított emberi történetek, amelyek magukban hordozzák a pásztori világ idilljét és a daphnéi világ súlyát egyaránt. Vörösmarty nőábrázolása kortársaiétól nagyban eltérő, szereplői összetett, cselekvő nők: segítségükkel a költő egy lehetséges nemzeti mitológia történeteinek alapjait igyekezett megfesteni.

Irodalom

- Bényei Tamás. 2013. Daphné átváltozásai. *Ókor* 12 (3): 32–46.
- Chompré, Pierre. 1798. *Selecta Latini sermonis exemplaria e scriptoribus probatissimis in usum iuventutis provinciarum Hungariae recusa VI*. Budae: Typis Regiae Universitatis Pestanae.
- Csiffáry Gabriella. 1999. *Születtem...: Magyar írók önéletrajzai*. Budapest: Palatinus Kiadó.
- Darvas János. 1913. A Szép Ilonka keletkezése. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 37: 290–292.
- Franz, Marie-Louise von. 1995. *Női mesealakok*. Budapest: Európa Kiadó.
- Hajas Béla. 1931. *Vörösmarty és Perczel Etelka*. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt.
- Hannulik János Krizosztom. 1810. *Selecta Latini sermonis exemplaria e scriptoribus probatissimis excerpta in usum secundae humanitatis scholae*. Budae: Typis Regiae Universitatis Hungaricae.
- Horváth Károly. 1968. *A klasszikából a romantikába*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gere Zsolt. 2007. A szépség tudományának mitizálási kísérletei.

- Schedius Lajos János fogalom- és narratívaképző szerepe Vörösmartynál. *Irodalomtörténeti Közlemények* 88 (1): 3–50.
- Gyulai Pál. 1890. *Vörösmarty életrajza*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Király György. 1910. A „Szép Ilonka” keletkezése. *Egyetemes Philológiai Közlöny* 34: 231–233.
- Ovidius Naso, Publius. 1964. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon Kiadó.
- Ovidius Naso, Publius. 1982. *Metamorphoses*. Ed. William S. Anderson. Monachii et Lipsiae: in Aedibus K. G. Saur MMI.
- Ratio Educationis*. 1981. Ford. Mészáros István. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Sándor István. 1937. A Szép Ilonka tárgytörténete. *Egyetemes Philológiai Közlöny* 61 (6–9): 229–240.
- Vergilius Maro, Publius. 1967. *Összes Művei*. Ford. Lakatos István. Budapest: Magyar Helikon Kiadó.
- Vergilius Maro, Publius. 1992. *Virgile Bucoliques*. Ed. E. de Saint-Denis et Roger Lesueur. Paris: Les Belles Lettres.
- Vörösmarty Mihály. 1960/a. *Vörösmarty Mihály összes művei 1.: Kisebb Költeményei I.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vörösmarty Mihály. 1960/b. *Vörösmarty Mihály összes művei 2.: Kisebb Költeményei II.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vörösmarty Mihály. 1963. *Vörösmarty Mihály összes művei 4.: Nagyobb epikai művek I.*, szerk. Horváth Károly–Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly, Martinkó András. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vörösmarty Mihály. 1967. *Vörösmarty Mihály összes művei 5.: Nagyobb epikai művek II.*, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, s. a. r. Horváth Károly és Martinkó András. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Pásztor- és vadászdíll-motívumok Vörösmarty Mihály epikus nőalakjaiban

Vörösmarty Mihály epikus műveiben gyakori motívum az erdőben elsuhanó leányalak, akit egy-egy vadászó ifjú – aki gyakran a mű főhőse – üz. A vadászdíll-motívumot tartalmazó művek megírásával egy időben Vörösmarty kedvelt műfaja a bukolikus idill is, amely műfaj hasonló eszköztárral rendelkezik. Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy Vörösmarty *Zalán futása* megírása körül

egyéb műveiben milyen mértékben fedezhetők fel a pásztori költészet motívumai, cselekménye vagy eszköztára, és mindez hogyan befolyásolta a vadászidill motivikus és szerkesztésbeli jellemzőinek alkalmazhatóságát az epikus nőalakok megformálásakor. Mivel a vadászidill és a pásztoridill mint műfaj közti kapcsolat alapjában véve is releváns kérdésnek tűnik, úgy vélem, Vörösmarty korai költészetében is jelen lévő problémára utalhat. Jelen kutatásom során szeretném szétválasztani epikus nőalak-jainak karakterisztikájában a bukolikus elemeket a Daphné-motívum elemeitől, ezekből pedig Vörösmarty korai költészetére vonatkozó hatástörténettel kapcsolatos kérdéseket megfogalmazni.

Kulcsszavak: pásztoridill, vadászidill, epikus nőalakok

Shepherd and hunting-idyll motifs of the women of Vörösmarty's epic poem's

In Mihály Vörösmarty's epic poems the virgin running in the forest is a frequent motif. These running virgins are followed by a hunting, young boy: he is the protagonist of the story. Vörösmarty usually wrote poems with using hunting-idyll, which was a commonly liked motif in the 19. century's literature. However, in the works of Vörösmarty, there are many motifs with shepherd-idyll as well. In my presentation, I aim to find the motif of sheperd in other epic poems of Vörösmarty, and if there is any, how this could relate to the hunting-idyll motif.

In my current research, I would separate the bucolic motif from Ovide's Daphne-motif, to find correlations regarding the origin of these genres.

Keywords: Vörösmarty, epic poems, bucolic poems, hunting-idyll

2019. december 14-én a Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya ismét megrendezte a már sokéves hagyománynak örvendő közös irodalomtudományos tanácskozását, a Nyom-követés névre keresztelt vándorkonferenciát. A könyv, melyet a kezében tart az olvasó, a magyarkanizsai találkozásnak az előadásaiból készített tanulmányok szerkesztett és szakmai lektoráláson átesett változatait adja közre. Bízunk benne, hogy ezzel a kötettel és a korábbiakkal is sikerült reprezentálni azt a szellemiséget, amely szerint lehetséges tudományos párbeszédet folytatni szigorúan meghatározott tematikai kötöttség vagy lehatárolt történeti korszakhoz való ragaszkodás nélkül is. Valamint azt, hogy intézményi kereteken és országhatárokon átívelve is meg lehet valósítani a doktorandusz-hallgatók közötti, újabb kutatói munkára sarkalló szakmai vitát.

