

# Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA 2018/3



ETO: 821.511.141+811.511.141

ISSN 0350 2430 (Print)  
ISSN 2406-3266 (Online)

# Hungarológiai Közlemények

AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR  
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉKÉNEK  
FOLYÓIRATA

2018. XLIX. évf. 3. sz. ÚJ FOLYAM XIX. évf. 3. sz.

ÚJVIDÉK  
2018/3

## HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének lektorált tudományos folyóirata

Megjelenik évente négyszer

*Fő- és felelős szerkesztő:* Toldi Éva tanszékvezető

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

*A kiadásért felel:* Ivana Živančević-Sekeruš dékán

(Bölcsészettudományi Kar, Újvidéki Egyetem, Szerbia)

### *Szerkesztőbizottság*

Berszán István

(Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalomtudományi Intézet, Kolozsvár, Románia, iberszan@yahoo.com)

Cserniczkó István

(II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, Hodinka Antal Nyelvi Kutatóintézet, Beregszász, Ukrajna, csistvan@kmf.uz.ua)

Gintli Tibor

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, Budapest, Magyarország, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Nemes Péter

(Indiana Egyetem, Globális és Nemzetközi Tanulmányok Kar, Nemzetközi Tanulmányok Tanszék, Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Jyväskyläi Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészeti és Kultúratudományi Intézet, Jyväskylä Finnország, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Thomka Beáta

(Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs, Magyarország, thomka.beata@pte.hu)

Andrić Edit

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, andrice@sbb.rs)

Utasi Csilla

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, csilla.utasi@gmail.com)

### *Szerkesztőségi titkár*

Milanović Valéria

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, hungar@ff.uns.ac.rs)

*Angol fordítás:* McConnell-Duff Márta, *szerb fordítás:* Andrić Edit

*Lektor-korrektor:* Buzás Márta

*A szerb szövegeket lektorálta:* Ljiljana Ćuk

A szám megjelenését a Magyar Nemzeti Tanács, valamint a Magyar Nyelvstratégiai Intézet támogatta.



MAGYAR NYELVSTRATÉGIAI INTÉZET

A kéziratokat a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére várjuk.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

# Hungarološka saopštenja

FILOZOFSKI FAKULTET  
GODIŠTE XLIX-3/XIX-3



NOVI SAD  
2018/3

## HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

## HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA

Recenzirani naučni časopis Odseka za hungarologiju Filozofskog fakulteta  
Univerziteta u Novom Sadu

Izlazi kvartalno

*Glavni i odgovorni urednik:* Eva Toldi, šef odseka

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju, Srbija,  
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

*Za izdavača:* Ivana Živančević-Sekeruš, dekanica

(Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Srbija)

*Uređivački odbor*

Ištvan Bersan

(Univerzitet Babeş-Bolyai, Filozofski fakultet, Institut za mađarski jezik, Cluj-Napoca, Rumunija,  
iberszan@yahoo.com)

Ištvan Černičko

(Transkarpatska mađarska viša škola „Ferenc Rakoci II”, Lingvistički istraživački centar „Antal Hodinka”,  
Beregovo, Ukrajna, csistan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli

(Univerzitet ELTE, Filozofski fakultet, Odsek za modernu književnu istoriju, Budimpešta, Mađarska,  
gintli.tibor@btk.elte.hu)

Peter Nemeš

(Univerzitet Indiana, Fakultet za globalne i međunarodne studije, Odsek za međunarodne studije,  
Blumington, SAD, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Univerzitet Jiveskile, Filozofski fakultet, Odsek za umetnost i kulturne studije, Jiveskile, Finska,  
tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beata Tomka

(Univerzitet u Pečuju, Filozofski fakultet, Odsek za modernu istoriju i teoriju književnosti,  
Doktorski program za književne studije, Pečuj, Mađarska, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,  
andrice@sbb.rs)

Čila Utaši

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,  
csilla.utasi@gmail.com)

*Sekretar redakcije*

Valerija Milanović

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,  
hungar@ff.uns.ac.rs)

*Prevod na engleski:* Marta McConnell-Duff, *prevod na srpski:* Edit Andrić

*Lektor-korektor:* Marta Buzaš, *lektor za srpski jezik:* Ljiljana Ćuk

Objavljivanje broja potpomogao je Nacionalni savet mađarske nacionalne manjine  
i Mađarski strateški institut za jezičko planiranje.



MAGYAR NYELVSTRATÉGIAI INTÉZET

Rukopise slati na adresu glavnog urednika (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) ili redakcije (hungar@ff.uns.ac.rs).

UNIVERSITY OF NOVI SAD

# Papers of Hungarian Studies

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY  
VOLUME XLIX-3/XIX-3



NOVI SAD  
2018/3

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK  
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES  
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy  
Peer-reviewed Academic Journal of the Department of Hungarian Studies  
A quarterly publication

*Editor-in-Chief:* Éva Toldi, Head of Department  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,  
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

*Responsible Editor:* Ivana Živančević-Sekeruš, Dean  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Serbia)

*Editorial Board*

István Berszán  
(Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Hungarian Literary Studies, Romania,  
iberszan@yahoo.com)

István Cserniczkó  
(Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian Institute, Antal Hodinka Linguistic Research Center,  
Beregovo, Ukraine, csistvan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli  
(ELTE University, Faculty of Arts, Department of Modern Hungarian Literary History, Budapest,  
Hungary, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Péter Nemes  
(Indiana University, School of Global and International Studies, Department of International Studies,  
Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma  
(University of Jyväskylä, Faculty of Humanities, Department of Art and Culture Studies, Jyväskylä,  
Finland, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beáta Thomka  
(University of Pécs, Faculty of Humanities, Department of Modern Literatures and Literary Theory,  
Doctoral Programme for Literary Studies, Pécs, Hungary, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, andrice@sbb.rs)

Csilla Utasi  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,  
csilla.utasi@gmail.com)

*Editorial Secretary*

Valéria Milanović  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,  
hungar@ff.uns.ac.rs)

*English translation:* Márta McConnell-Duff, *Serbian translation:* Edit Andrić

*Proofreader for Hungarian Language:* Márta Buzás

*Proofreader for Serbianian Language:* Ljiljana Ćuk

The issue was supported by the National Council of the Hungarian Ethnic Minority and  
the Institute for Hungarian Language Strategy.



MAGYAR NYELVSTRATÉGIAI INTÉZET

All manuscripts should be submitted by e-mail to the Editor-in-Chief (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) or the  
Editorial Office (hungar@ff.uns.ac.rs).

## TARTALOM

THOMKA Beáta: „Széttartó egybetartás” ( <i>Nina Yargekov regényéről</i> ) . . . . .	1–10
Z. VARGA Zoltán: Nézőpont és ideológia – a vészkorszak ábrázolása Tersánszky Józsi Jenő két regényében . . . . .	11–25
GELENCSÉR Gábor: Szemüvegesek kitörése a falakig ( <i>Mérnökszereplők az új gazdasági mechanizmus korszakának filmjeiben [1968–1975]</i> ) . . . . .	26–57
KURUCZ Anikó: A transzparenciától a luciditásig ( <i>Hamvas Béla egzisztenciaértelmezésének fény-metaforikája</i> ) . .	58–79
GRABOVAC Beáta: Az empátia jelensége és vajdasági jellegzetességei . . . . .	80–90
SAMU-KONCSOS Kinga: A reprezentáció abjekciója Nemes Nagy Ágnes <i>Fák</i> című versében . . . . .	91–103
MÁK Ferenc: Női szenzibilitás a századforduló bácskai irodalmában . . . . .	104–127
NÉMETH Ferenc: 1919: A kisebbségi, irodalmi öneszmélés éve Nagybecskerekén ( <i>Adalék a vajdasági magyar irodalom kezdeteihez</i> ) . . . . .	128–138



## CONTENTS

THOMKA, Beáta: “Diverging Impacts of Cohesion” ( <i>On a Novel by Nina Yargekov</i> ) . . . . .	1–10
Z. VARGA, Zoltán: Viewpoint and Ideology – the Depiction of the Era of Disaster in Two Novels by Józsi Jenő Tersánszky. . . . .	11–25
GELENCSÉR, Gábor: An Escape of Men with Glasses up to the Walls ( <i>Engineer Protagonists in the Films of the Age of New Economic Mechanism [1968–1975]</i> ) . . . . .	26–57
KURUCZ, Anikó: From Transparency to Lucidity ( <i>Light-metaphors in Béla Hamvas’ Interpretation of Existence</i> ) . . . . .	58–79
GRABOVAC, Beáta: The Phenomenon of Emphaty and its Vojvodinian Aspects . . . . .	80–90
SAMU-KONCSOS, Kinga: Abjection of the Reception in the Poem <i>Trees</i> by Ágnes Nemes Nagy . . . . .	91–103
MÁK, Ferenc: Feminine Sensibility in the Literature of Bácska at the Turn of the Century. . . . .	104–127
NÉMETH, Ferenc: 1919: the Year of Awakening Minority Literary Consciousness in Nagybecskerek ( <i>Contribution to the beginnings of Hungarian literature in Vojvodina</i> ) . . . . .	128–138

## SADRŽAJ

Beata TOMKA: „Udaljavajuće jedinstvo“ ( <i>O romanu Nine Jargekov</i> ) . . . . .	1–10
Zoltan Z. VARGA: Stanovište i ideologija – Doba propasti u dva romana autora Joži Jene Teršanskog. . . . .	11–25
Gabor GELEŃČER: Proboj ljudi sa naočarima do zidina ( <i>Inženjerski likovi u filmovima iz doba novog privrednog mehanizma [1968–1975]</i> ). . . . .	26–57
Aniko KURUC: Od transparentnosti do lucidnosti ( <i>Metafora svetlosti u tumačenju egzistencije kod Bele Hamvaša</i> )	58–79
Beata GRABOVAC: Empatija i njeni vojvođanski aspekti. . . . .	80–90
Kinga ŠAMU-KONČOŠ: Abjekcija reprezentacije u stihovima Agneš Nemeš Nađ „ <i>Drveće</i> “ . . . . .	91–103
Ferenc MAK: Źenski senzibilitet u knjiŹevnosti Bačke na prekretnici vekova . . . . .	104–127
Ferenc NEMET: 1919: godina buđenja manjinske knjiŹevne svesti u Velikom Bečkereku ( <i>Prilog počecima mađarske knjiŹevnosti u Vojvodini</i> ). . . . .	128–138



ETO: 821.133.1-3Yargekov, N.  
821.511.141-3Yargekov, N.  
DOI: 10.19090/hk.2018.3.1-10

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

THOMKA Beáta

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék  
Pécs, Magyarország  
thomka.beata@pte.hu

## „SZÉTTARTÓ EGYBETARTÁS”

*Nina Yargekov regényéről*

### “Diverging Impacts of Cohesion”

*On a Novel by Nina Yargekov*

### „Udaljavajuće jedinstvo“

*O romanu Nine Jargekov*

A tanulmány a magyar–francia író, Nina Yargekov *Double nationalité* (Kettős állampolgárság, Kettős nemzetiség) című regényét interpretálja. A mű központi kérdései a kettős hovatartozás, a kétnyelvűség, azok a tapasztalatok tehát, amelyek a szülői örökséget jelentő nyelv és kultúra, valamint a kivándorlók leszármazottainak új nyelvi, művelődési és szocializációs környezete kettősségéből származnak. A regényfikció elbeszélője távolságtartó beszédmódot alakít ki, ezzel is hangsúlyozva a hősnő mentális terében lejátszódó bonyolult folyamatokat és az egymással vitázó szövegeket. Az önmegszólító beszéd, a francia többség számára második személyben közölt olvasás mintha az események alanyán kívül olvasóként mi magunk is megszólítottak lennénk. A regény bíráló hangnemen tér ki a politikai propaganda sztereotípiáira, s ebben sem a kontinens nyugati, sem a keleti felét nem kíméli. A fiatal nő helyzetét bonyolítják és kommunikációját mindkét térségben nehezítik a történelmi és nemzeti mítoszok közhelyei. A francia és a magyar környezetben is hol idegennek érzi magát, hol pedig úgy, mint aki hazatalált. Nina Yargekov művének tágabb kontextusát a kétnyelvű kortárs szerzők művei alkotják, akik világszerte az övéhez hasonló tapasztalatok megformálásán tevékenykednek.

*Kulcsszavak:* a kettős azonosság fikciója, kétnyelvűség, megszólító elbeszélő mód, nemzeti közhelyek bírálata

Nina Yargekov kifejezése a *Double nationalité* (2016) [Kettős állampolgárság és/vagy Kettős nemzetiség] című regényének központi sajátosságára mutat rá. A gondolat Paul Ricœur-variáció, a *concordance discordante* (ütköző egyezés Angyalosi Gergely fordításában) furcsa szembeállításának változata. A kifejezést a feszültség – enyhülés, kettősség – egybeolvadás hullámvonalával és kontrasztjaival együtt a regényhősnő kettős hovatarozása telíti értelemmel.

A keresgélést egy emlékezetvesztéstől szenvedő fiatal nővel együtt kezdjük. Eleinte a térképen, amelyről mintha leszorult volna az általa emlegetett Yazigie nevű ország, ám a másikkal sem megyünk sokra, hisz a lutrenzoák régiója sincs sehol megjelölve. Nevének kiejtésével is nehézségek akadnak, mégis Rkva Nnoyeig számára megkönnyebbülést jelent az, hogy a párizsi repülőtéren mindkét útlevelére rábukkan. Az még nem nyilvánvaló számára, hogy megérkezett-e, vagy éppen most indul valahova. A szálloda felé autózva mindjárt sorsközösséget vállal az arab taxisofőrrel, hisz az átmeneti amnézia ellenére önmagáról sikerült felderítenie azt, hogy yazig bevándorlók Franciaországban született leszármazottja. A francia jogi státus születése, a másik állampolgárság a szülők származása szerint illeti meg. A taxissal együtt tehát mindketten a jelentékteleneket, szerencsétleneket, a Földgolyó elesettjeit, társadalmilag megvetett, súlytalan, legyőzött embereit magába foglaló, „Mi” jelölésű többséghez tartoznak.

Az amnézia, az önazonosság kérdése, az önmegszólító elbeszélő mód és a politikai vitáirattal vetekedő szövegrészek hatásos együttessé szerveződnek Yargekov sokszólamú, időszerű, egzisztenciális, kulturális, jogi, ideológiai, imagológiai sikokat érintő regényében. A „belső keresztveződések”, egymással szembekerülő látásmódok vitája és megbékélése egyazon virtuális személy tudatában zajlik, érintkezik, váltakozik, hullámszik és higgad le időnként. A kettős azonosság tehát Ő maga, benne játszódik le az *ütköző egyezés*, az alak így maga a „széttartó egybetartás”. Vagy ilyenként éli meg magát, és ezt kívánja fikciós képzelete és elmemunkája által az elbeszélő megértés tárgyává tenni.

Minthogy a regény komplex kérdések, keleti és nyugati, európai és világlelenségek, sokrétű társadalmi, nemzedéki problémák átmeneti terepéül a megszólító, beszélő hangot, lényt jelöli ki, kivételesen megterheli szerepét. Más művek megosztják, több alakra, más-más szólamra bízzák a különféle álláspontokat: a konfliktusok a figurák és a világ, a gyermek és a szülő, az egyén és a közösség vagy más szemben álló pólusok között pattannak ki. A *Double nationalité* drámai ellentétek sorát illeszti női alakjának mentális terébe, egyetlen személy képviseli tehát a vádat, a védelmet, a szembesítést s a közvetítést is közöttük. A kiérlelt elbeszélői stratégia megértéséhez közvetetten mindazon emberi,

családi, szakmai tapasztalat is támpontot szolgáltat, ami a magyar származású, bilingvis, franciául író jogász, szociológus, kutató, bírósági szakfordító eddigi pályáját és személyiségét alakította. A szövegben is, olvasójában is keverednek a fikcióbeli elemek és az életrajzi adatok kirakásai. A rejtélyes homályosításokat néha megvilágítások követik, az elbeszélő máskor ejti a szálakat. A bizonytalanságok térképén előbb Párizs, majd később Budapest utcatérképe is fokozatosan kirajzolódik. Mintha lassan itt is, ott is hazaérne a tévelygő, aki belső monológjában gyakran utal Odüsszeuszra. Vagy éppen hol itt, hol ott érezné elveszettnek magát.

A regény felütésétől kezdve izgatott, hogy vajon a „szenvető szerkezet” mint metafora és grammatika<sup>1</sup>, az önmegszólító mód, a történet alanyként folyamatosan „Vous”-t (ön, maga) emlegető beszédmód fenntartható-e egy terjedelmes regénytörténet elbeszélésének végéig. Nem mindjárt eldönthető a kérdés, hogy itt ránk vonatkozik-e a névmás, a megszólítás, vagy az elbeszélő hang önmagát s ezzel a párizsi repülőtérré éppen megérkező fiatal nőt illeti-e meg a már-már személytelen harmadik vagy a magázódó második személlyel, vagy egy időben mindhármunkat? Ha a megszólalóra, önmagára vonatkozik a közlés, akkor a történet lényegében egyszerre léptet színre egy fiktív lányt és egy hozzá beszélő hangot. Tehát alakot és elbeszélőt. A kettőt egyszerre. Egy lenne, azonos lenne e kettő? Vagy éppen ez az osztódás, megosztottság, kettős perspektíva áll a kísérlet középpontjában? Pontos a francia kritikus észrevétele, mely szerint „Elle est ce »vous«, signe de son alterité à elle même, signe d’un singulier *peut-être* pluriel, elle est autre, inconnu”<sup>2</sup> (Mercandier 2016, 15). A kitalált nevű lány saját belső „többes lényének”, alakulásának, lehetőségeinek

<sup>1</sup> Fontos a grammatikai forma nyelvészeti pontosítása, mert olyan nyelvi lehetőségekre mutat rá, amit a regény esetleges magyar fordítása nehezen ismételt meg. Ugyanakkor a hősnőt nem beszéltető, hanem a róla beszélő közvetítő szólam önmagában is jelentésteljes. A regénybeli lány több tekintetben kiszolgáltatottja a külső látószögnek. „Passzív jelentésű igéket, passzív szerkezeteket akkor használunk, ha a cselekvőre (az ágensre) való utalás nélkül akarunk közölni valamit, tehát nem a cselekvő, hanem valaki (vagy valami) más szempontjából, perspektívájából akarjuk előadni, láttatni az eseményeket. Ilyenkor a cselekvés végrehajtóját háttérbe szorítjuk (lefokozzuk, defokuszáljuk), tehát az alany helyére – a cselekvés igazi végrehajtója (ágense) helyett – egy másik mondatrészt teszünk, mintegy kiszorítva a cselekvőt a nyelvtani alany pozíciójából. [...] »A mondatot többnyire úgy alakítjuk, hogy a cselekvés haladása az alanynál veszi kezdetét, vagyis az igének az alanyától indul ki a cselekvés [...]«, és csak ritkán élünk a másik mondatalkotási móddal, amikor is »az alany felé halad a cselekvés máshonnan, mástól« (Simonyi 1879, 25)” (H. Varga 2015).

<sup>2</sup> „Ő maga ez a Maga, az önmagához viszonyított másság, az egyes, esetleg a többes jele, ő maga a másik, az ismeretlen” – a szerző fordítása, T. B.

titkait nyomozza. Csavarosan, mégis kimondottan racionálisan, észérvekkel szembesítve a közvetlen tapasztalat gyakori irracionálisát.

A 688 oldalas könyv egészében mégis tudatosan rejtett marad, talán nincs, nem is lehet végső válasz. A tények és a képzeltek, alakok, beszélők, beszéd tárgyak, azonosságok, másságok, hitelességek és közhelyek igaza vagy hamissága között magunknak kell döntenünk. Ezt kívánja sugallni a furcsa grammatikájú beszédmód, maga az elbeszélői stratégia, valamint a kételyeknek, kettősségeknek formát kereső poétika. Az alapkérdésre és a regény dilemmáira adott saját válaszom szerint mindenkoron sok egymással civódó vagy harmonikus összetevő folyamatosan változó és állapotú tákolmányai vagyunk. Legyen útjaink jellemzője akár a helyhez kötöttség, vagy éppen a választott, illetve kényszerű helycserék dinamikája. Ha pedig a félmúlt és a jelen korszak uralkodó létformájává vált a helyek, nyelvek, kultúrák közötti folyamatos közlekedés, akkor immár a legtermészetesebb létmóduszként közelíthetjük meg a többnyelvűség és a többes kulturális hovatartozás tényét. Többletként, előnyként, lehetőségként, gazdagságként. A kérdés mindenképpen időszerű, s az is marad az elkövetkező időkben is. A *Double nationalité* közvetlen, tágabb kontextusát az a XX. század nagy történelmi fordulatai óta folyamatosan gazdagodó regénykorpusz alkotja, amit az ezredfordulótól kezdődően a szerző kettős helyzetéhez hasonló körülmények között élő, kétnyelvű írók világszerte létrehoznak és gazdagítanak.<sup>3</sup>

A figyelemfelkeltő cím és a regény provokatív kérdésfelvetései elérték hatáskukat a francia, német, szerb kritikában s azon erdélyi, romániai, budapesti kritikusoknál is, akiknek alkalmuk volt megismerni és bemutatni Nina Yargekovot és munkásságát. Regényét érdeklődés övezi, pozitív kritikai fogadtatásban, díjazásban részesült. Vannak értő kritikusai, lesznek értetlenkedők, vannak kultúrák, melyekben fordítani fogják és kiadják<sup>4</sup>, lesznek, amelyekben majd elhallgatják. A magyarázat nem feltétlenül az egyes közegek hatalmi ideológiájában rejlik, hanem a kivételesen időszerű és érzékeny kérdésekben, amiket Yargekov regénye fikciós burokokban élénk tár. Vitára ingerlő szembesítés a cél és az eredmény, kihívás, ami időnként semlegesíti a fikciós keretet, vagy éppen szétfeszíti azt. Néha túl közvetlen a politizálás, amit ez a szokatlan hangvételű és

---

<sup>3</sup> A jelenség kulturális, nyelvi és poétikai kérdéseivel foglalkozik új tanulmánykötetem is (*Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*. Kijárat, Budapest, 2018).

<sup>4</sup> A regény *Dvojno državljanstvo* címmel, Katarina Trajković kiváló fordításában 2017-ben jelent meg a belgrádi Arhipelag kiadónál. Nem vethető sem a szerb fordító, sem a szerkesztő szemére a tévedés, ám a szövegben kiemelt jelentőségű Vörösmarty-utalások, továbbá a *Szózat* többszöri emlegetése szakértői korrekciót igényelt volna. A verscím semmiképpen sem *Molba*, ami kérést, kérényt jelent.

rejtett azonosságú elbeszélői szólam megenged magának. Zavaró is, egyszerre ironikus, szarkasztikus, nevetető, s minthogy regényként nyújtották át nekünk a *Double nationalitét*, akkor olvasóként is csak e keretben kezelhetjük.

A szerző nyilatkozata is a megformálás módjára és az írói célkitűzés megvalósításának mesterségbeli vonatkozásaira helyezi a nyomatékot:

ha egy könyv tényleg arról szól, hogy az embernek a kettősséghez-hármassághoz joga van, ha jogod van gondolni valamit, majd annak az ellenkezőjét úgy, hogy közben racionális vagy, akkor nem elég ezeket egyszerűen betenni egy könyvbe, hanem az írásfolyamatban is meg kell mutatni, hogy ez mind egyben van. A mondatok szerkezetében, megírtságában is benne kell lennie ennek a sokféle darabnak. Arra próbáltam tehát koncentrálni, hogy egységes legyen a könyv. A humor, a lány gondolkodásmódja, a szókincse ne változzék. De változzon az, hogy mit gondol saját magáról. Így tud látszani az, hogy ez a sok darab mind ugyanoda tartozik (Keszeg 2017).

Átlagolvasóként reagálva a műre a beszédmód közvetettsége, a folyamatos virtualítások, a tényszerűségek helyett szereplő lehetséges körülmények, adottságok, a követhető elbeszélői logikát felváltó ingázás a képzelt, álmodott, valós között, a tények, a valótlanságok és fantazáltak variálása bizonyos mértékben nehezíti az eleinte emlékezetvesztésben szereplő lánnyal kapcsolatos események követését. A narráció nem állít, hanem feltételez, nem közöl, hanem a ténylegesen le nem játszódó eseménysorokat tudattörténetekkel helyettesíti. A szerzői képzeletet talán a virtualítások, a fantasy műfajok, az imaginatív síkokon pergő filmek iránti mai fogékonyság jellemzi. Másfelől vitathatatlan az ellensúlyként működő intellektuális felkészültség jelentősége. Módosítva az olvasói és értelmezői stratégián, majd visszafelé újraolvasva a regényt, lassan összeáll egy lehetséges összkép. Noha a közlés grammatikai alapviszonya állandó, a terjedelmes opust alakító elbeszélés következetesen a francia többes szám második személyében szól alakjáról, felmerül bennünk: lehet, hogy e narratív módusz rendeltetése az, hogy ellensúlyozza az igen sok közvetlenül felvetett, érzékeny, több kultúrát, ideológiát, nemzeti mítoszt, régi hiedelmet és az új sztereotípiákat érintő, azokat romboló, bíráló hangvételét. Hogy alkalmas-e a regényműfaj a közvetlen politikai érvelésre és ellenérvekre, az aktualitások bírálatára, az felfogás és értelmezés kérdése.

Nina Yargekov elbeszélője mindenképpen az elevenjébe vág, s helyenként az éles pamflettől sem riad vissza. A Franciaország, illetve Párizs, Yazigie, pontosabban Magyarország, Budapest között jövő-menő hősnő Európának hol a



nyugati, hol a keleti térfelén veszi számba a nemzeti közhelyek, jelképek torzító hatását, és az ideológiai felhasználásból származó visszaélések változatait. A nemzeti hagyományokból, önmítoszokból éppen aktualizált képzetek és szimbólumok rendszerint nem a kulturális örökség megismerését szolgálják, hanem ki vannak téve a céltudatos egyszerűsítésnek. Közhelygyűjtemény keletkezik, amit az egyes országok, pártok, intézmények az imagológiai örökségből előrangotott elemekből tákolnak össze, és a saját politikai céljaiknak megfelelően deformálnak. Az ilyen tárgyú regényoldalak a tudatos kritikai intenció ellenére is gyakran kiáltványszerűek, publicisztikai tónusúak függetlenül attól, hogy a fiatal nő éppen a francia átlegember arabokkal kapcsolatos sztereotípiáival, vagy a magyarországiak zsidógyűlöletével és cigányellenességével, illetve a nemzeti kisebbségekben gerjesztett téveszmékkel szembesül-e éppen. Mintha a közvettségre irányuló beszédmód néha túl közvetlenül billenne át az aktuálpolitika elutasító véleményezésébe. A szellemes érvelésű, hiteles erkölcsű, az ironia és a paródia, a szarkazmus és a humoros hangnem között játékosan közlekedő prózának ez az egyik poétikai buktatója és hatáseffektusának forrása is.

A regény francia és idegen fogadtatásaiban a politikus véna, a játékosság, az európai aktualitások merész kritikájának fontosságát hangsúlyozzák. A mű központi kérdéseire annak az előadásnak a témája is közel vihet bennünket, amit Nina Yargekov a kétnyelvűség és az azonosság közhelyeiről tartott tavalay Romániában. Kiváló ismerője a tárgykörnek, hisz a prózaíró elméjében a jogtudományi felkészültség, a francia–magyar közvetítői tapasztalat és a kétnyelvűség, a két kultúrához tartozás tudata is ott munkál. Egyezem véleményével, hogy a kisebbségi magyar vagy más kultúrák természetes és a történelmi körülmények által meghatározott helyzete alapvető hasonlóságot mutat a kivándorlók, bevándorlók gyermekeinek pozíciójával, akiknek a családi közeg átörökíti a származás szerinti anyanyelvet, míg iskoláztatásuk, a kultúra megszerzésének közege immár egy másik nyelv, társadalmi és történelmi környezet és műveltségszerkezet. Ismerős a *beleszületett* alaphelyzet, ami a XX. században nem csupán a második világháború után kisebbségben születettek, hanem sokunk nagyszüleinek, szüleinek nemzedékére is vonatkozott. Az, hogy a határokat ideoda tologatták a fejük fölött, holott ők maguk egy helyben maradtak a régió északi, keleti vagy déli vidékein, az az Osztrák–Magyar Monarchia XIX. század végén született nemzedékeit érintette közvetlenül. Saját nyelvüket az új közeg hivatalos nyelvvel kellett kiegészíteniük, vagy éppen e köteletség és a hűségeskü megtagadásával kerültek peremre, mint saját kántortanító nagyapám vagy Kosztolányi Dezső édesapja, a szabadkai gimnázium tanára. E látószögből a

regénybeli tapasztalatoknál is tragikusabbnak tűnik mindaz, amit a Trianon-jelképpel folyó visszaélésnek nevezhetünk. A regényben is, a köznapokban, a politikában, a többségi államban és a kisebbségekre oktrojált ideológiában is. Idézhetjük tehát Ricœur nézeteit folyamatosan, aki éppen a régmúlt sérelmek napirenden tartásától óvja a mindenkori józan történelmi, nemzeti és kulturális azonosságtudatot.

Nina Yargekov prózája a mai közvélekedést befolyásoló szövegek éles bírálata, amit kettős kötődésének mindkét forrásvidékére kiterjeszt. A franciaországi állapotokkal kapcsolatos állásfoglalásait közvetlenül is vállalhatja: korábban a kettős állampolgárság franciaországi felfüggesztésének terve váltott ki belőle felhőrdülést. Azóta Nyugaton és Keleten is voltak, lehetnek új tapasztalatai azokkal a nézetekkel kapcsolatban, amik az öröklött, a beleszületett és a megszerzett azonosságformák értékes együttesét tagadják, elutasítják. Ez egyben a szabad választás lehetőségének megkérdőjelezése. A *Kettős nemzetiség* érinti azt a kérdést is, hogy a kisebbségi magyarság számára nem elfogadható a magyarországi mentalitás és xenofób eszmerendszer. Mi több, létfeltétele a saját közvetlen környezetével kialakított együttműködés. Idegenségtapasztalata francia és más környezetben mindenkinek lehet, odatartozás-tapasztalata ugyancsak. Az éppen Budapesten tartózkodó lánynak valaki megemlíti, hogy a Keleti pályaudvar környékén különös események zajlanak. Odasiet, s a látottak megértetik vele a kirekesztés és számítás mechanizmusainak működését, a menekültekkel szembeni bánásmód emberi jogokat sértő eljárásait, amiről francia tapasztalatai is vannak már. A *Visszatérés, Új indulás, Egyirányú menetjegy* fejezetcímek kirajzolják az ívet, amik között a két pólus, város, közeg között közlekedő, magát, eredetét, felmenőit, forrásait kereső lánynak választania kell. Talán a visszautat választás fejezetcímét találok a legjellemzőbbnek: jobb nem menetértit, hanem egyirányú jegyet váltani.

A szerző tisztelője Paul Ricœurnek, neve többször felbukkan a regényben. Bizonyos narratív megoldások és tézisek háttérében is a francia gondolkodó hatására ismerünk. Az egyik elgondolkodtató mozzanatban is, amiről a filozófus *Emlékezet – felejtés – történelem* című tanulmányában értekezik. Az ezredvégi balkáni háború idején írja:

Van, ahol gyakran az emlékezés deficitjét és a felejtés túlsúlyát kifogásolják (főleg a nyugati világban), ezzel szemben máshol (például a Balkánon), ahol a múltbeli nagyság, de a múltbeli megaláztatások élménye is, a felejtés ellenében hatnak, inkább az emlékezet túltengésére panaszkodhatnának (Ricœur 1999, 51).

A múlthoz rögzülés, az elveszett dicsőségen rágódás kiváló eszköz az egyes kelet-európai hatalmi gépezetek számára ahhoz, hogy a közvélekedést saját céljaiknak megfelelően manipulálják. Ezt észleli a *Kettős nemzetiség* elbeszélője és női alakja Magyarországon, ezt tapasztalja az erdélyi magyar kisebbség befolyásolásában és a média propagandisztikus alárendelésében is.

A regény jellegzetes poétikai eljárásait illetően már említettem a közvetett beszédmódot és az eseményszerűség áthelyezését a megtörténekek síkjáról a képzeltek, a lehetséges síkjára, amiből elbizonytalanítás származik. Még egy formaalkotó mozzanatot említenék, amit ugyancsak Ricœur érvelése világíthat meg közelebbről. *Történelem és retorika* című tanulmányában olvassuk:

az emberi cselekvés olyan természetű, hogy önmegértéséhez elbeszélést kíván, amely alapvető artikulációit rekonstruálja. [...] a történet a cselekvés cselekményét meséli el azáltal, hogy elrendezi az okokat, az intenciókat és a véletleneket. Az út, amely összeköti a történetet a cselekvéssel, két irányból is bejárható: az elbeszéléstől a cselekvésig, ahol az elbeszélés arisztotelészi kifejezéssel *mimésis praxeôs*, vagy a cselekvéstől az elbeszélésig, ahogy elbeszélést igényel ilyen vagy olyan módon a cselekvés (Ricœur 2000).

A furcsa, képzelt nevű magyar–francia fiatal nő egész történetének mozgatója kétségtelenül az önmegértésre törekvés. A kalandok, a mese, az eseménysor úgy áll össze regénnyé, hogy általa olvasóként is egy önértelmezési folyamat részeseivé válunk. Akkor is, ha az események csak helyenként érintkeznek a lehetséges vagy valós körülményekkel, és akkor is, ha egy irreális logika vezérli sorozatukat. A konkrétumok és a képtelenségek közötti ingázás eltávolodás a szokványos narratív rendtől, de csak olyan mértékben, hogy egészében érintetlen maradjon a műfaji körvonal. Yargekov utal említett interjújában arra, hogy teljességgel nem kívánta kizárni a cselekményességet, mert a történetváz nélküli nagy szerkezet a kísérlet egészét meghiúsíthatja. A *Double nationalité* helye biztosítva van azon kortárs művek között, amelyek a jelen idő alapkérdéseire keresik a válaszokat.

### *Irodalom*

Keszeg Anna. 2017. *Az amnézia fővárosai*. Interjú Nina Yargekovval, <http://kulter.hu/2017/03/az-amnezia-fovarosai/> (2018. jún. 12.)

Mercandier, Christine. 2016. Livres, Rentrées littéraires. *Diacritik*, 11. 15.

- Ricœur, Paul. 1999. Emlékezet – felejtés – történelem. Ford. Rózsahegyi Edit. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. Thomka Beáta–N. Kovács Tímea. 51–67. Budapest: Kijárat.
- Ricœur, Paul. 2000. Történelem és retorika. Ford. Asztalos É.–Somlyó B. In *Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. Thomka Beáta. 11–24. Budapest: Kijárat.
- H. Varga Márta. 2015. *A 'passzív' jelentés és nyelvi kifejezőeszközei a magyarban*. [http://finnugor.arts.unideb.hu/fud/fud22/fud22cikkek/20\\_hvargamarta.pdf](http://finnugor.arts.unideb.hu/fud/fud22/fud22cikkek/20_hvargamarta.pdf) (2018. aug. 18.)

## “DIVERGING IMPACTS OF COHESION”

*On a Novel by Nina Yargekov*

The study interprets the novel *Double nationalité* (Dual Citizen, Bi-national) by the Hungarian-French writer Nina Yargekov. The central issues of the work are dual belonging, bilingualism, the experiences that stem from the duality of language and culture inherited from parents, and the emigrants' descendants new linguistic, cultural and socializing environment. The narrator of the fiction creates a distant mode of speech, thus also emphasizing the perplexing processes going on in the mental space of the protagonists or the voices debating with each other. The self-addressing speech and reading what is said in the second person plural in French gives the impression that next to the subject of the events we readers are also being addressed. The novel reflects with a critical tone the stereotypes of political propaganda, and it does not spare either the western or the eastern half of the continent. The situation of the young woman is complicated, and her communication is made more difficult in both regions by commonplace historical and national myths. Both in the French and in the Hungarian environment she feels sometimes to be a stranger, other times like someone finally at home. The broader context of Nina Yargekov's work is made up of works by contemporary bilingual authors who have been working on expressing similar experiences around the world.

*Keywords:* fiction of dual identity, bilingualism, narrative approach, direct address, national criticism

## „UDALJAVAJUĆE JEDINSTVO“

*O romanu Nine Jargekov*

Studija analizira roman francusko-mađarske književnice Nine Jargekov *Double nationalité* (*Dvojno državljanstvo*). Osnovna pitanja koja su sadržana u delu odnose se na dvojni identitet, na dvojezičnost, na pripadnost kulturi i jeziku nasleđenih rođenjem, ali isto tako i pripadnost kulturi i jeziku sredine gde potomci emigranata stižu znanja i gde se socijalizuju. Pripovedač romaneskne fikcije se distancira od svoje junakinje čime naglašava udvojenost i razdor koji vladaju u njenom mentalnom prostoru. Retorika distanciranog

diskursa se realizuje gramatičkim trećim licem, sa permanentnim oslovljavanjem junakinje a istovremeno i samog čitaoca. Roman se kritički osvrće na stereotipe koji vladaju u jeziku političke propagande i na zapadu i na istoku kontinenta. Stereotipi se odnose na istorijske događaje i nacionalne mitove, a sve to otežava komunikaciju i položaj junakinje koja se čas oseća kao stranac, čas kao pripadnik kako francuske tako i mađarske sredine. Kontekst romana Nine Jargekov čini širok izbor savremenih dvojezičnih pisaca koji širom sveta traže fikcionalne forme iskustva sličnih njenom.

*Ključne reči:* fikcija dvojne pripadnosti, dvojezičnost, naracija oslovljavanja, kritika nacionalnih stereotipa

A kézirat leadásának ideje: 2018. aug. 25.

Közlésre elfogadva: 2018. szept. 5.

ETO: 821.511.141-3Tersánszky J. J.  
82-311.7  
DOI: 10.19090/hk.2018.3.11-25

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Z. VARGA Zoltán

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék  
Pécs, Magyarország  
z.varga.zoltan@gmail.com

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Irodalomtudományi Intézet  
Budapest, Magyarország  
z.varga.zoltan@btk.mta.hu

## NÉZŐPONT ÉS IDEOLÓGIA – A VÉSZKORSZAK ÁBRÁZOLÁSA TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ KÉT REGÉNYÉBEN

Viewpoint and Ideology – the Depiction of the Era of Disaster  
in Two Novels by Józsi Jenő Tersánszky

Stanovište i ideologija – Doba propasti u dva romana autora  
Joži Jene Teršanskog

Tersánszky Józsi Jenő két regénye, az 1947-ben megjelent *III. Bandika a vészben*, illetve az 1949-es *Egy kézikocsi története* a második világháborús magyar szerepvállalás egy különösen tragikus eseményét, az ún. vészorszakot és Budapest ostromát teszi meg a fikció keretének. Regényei a didaktikusság kockázatát is vállalva egy egész közösséget érintő morális kérdésben foglaltak állást, s vázoltak meggyőzőségi modellt és stratégiát a kollektív, traumatikus történelmi esemény mibenlétének és okainak feltárására. A tanulmány az elbeszélések narratív-poétikai eszközeinek elemzésével (a szerzői-elbeszélői nézőpont értékelő, „ideológiai” funkciója, a szereplők szólamainak közvetlen és közvetett érték-szembeállítás, illetve eltérő frazeológiai kidolgozottsága; a műfaji modellekből átvett szereplői megszólalásmódok és karaktertípusok áthallásai stb.) arra világít rá, hogy miként szolgálják fikciós művek a (korabeli) olvasó indirekt meggyőzését, miként olvashatók az elbeszélések a közelmúlt történelmi eseményeinek még nyitott értelmezési terében egy ideológiailag nem megsemmisített álláspont (nácizmus, antiszemitizmus, fasizmus) elleni

nyelvi-irodalmi támadásként. A regények nem-emberi címszereplőinek nézőpontja egyik esetben sem válik allegorikus ellenponttá, inkább a történet egészének familiarizációját szolgálja, a belőle kibontakozó neveltségesség és humor ellenpontozza a regény didaktikus társadalmi-politikai dialógusait, illetve a szereplők előre leosztott irodalmi zsánerekből vett alakjainak és tipizált társadalmi karaktereinek direkt ideológiai formáltságát, a szereplői beszédek és cselekvések megmutatásával kibontakozó argumentációt.

*Kulcsszavak:* vészkorszak, fikció, szereplői nézőpontok, ideológiai elemzés, Tersánszky

A második világháborút követő évek közéleti, értelmiségi beszédtemáit és beszédmódjait érthető módon meghatározták az európai történelem és civilizáció nagy katasztrófájának megértésére és értelmezésére tett kísérletek. Az írók és az irodalom is kivette a részét ebből a nagyjából nyilvános és közösségi munkából, hol versengve, hol karöltve a politikai, jogi, történelmi beszédmódokkal. Az 1945 és 1949 közötti időszakban – igaz, a véleménynyilvánítás szabadságának szűkülő lehetőségei közepette – a szellemi élet és az irodalmi „termelés” óhatatlanul is politikussá és morálfilozófiai színezetűvé vált. A magyar társadalom második világháborús szerepének és felelősségének tárgyalása a független, autonóm irodalmi mező részévé vált, miközben persze az irodalmi élet keretei is képlékenyebbek lettek az „elkötelezett” irodalom korszakában. A tág értelemben vett írásos közélet eltérő színvonalon és műfajokban művelte az „eszmetermelés” kollektív munkáját az események mértékadó magyarázataért folyó retorikai harc színterein, mint azt a háború után igen népszerűvé váló memoár- és tanúságtétel-irodalom szembeni ellenérzések is kifejezik. A valódi kérdés persze az, hogy miféle előnyöket kínált az irodalom, a fikció a korszakban a történelmi szembenézés az okok és a magyarázatok előállításának kollektív munkájában más beszédmódokhoz és műfajokhoz képest?

A közelmúlt történelmi eseményeit megjelenítő fikciók, különösképpen pedig a regény egyik nagy előnye – az élményirodalom műfajaihoz (háborús naplók, tanúságtételek, memoárok stb.) képest –, hogy képes az „idegen” tudatok és gondolkodásmódok ábrázolására. A regény eseményszerűségében, cselekvővé váló szereplők közötti konfliktusokkal dramatizálva tudja megragadni az eseményeket létrehozó kollektív ideológiai konglomerátumokból összeálló tudatok összeütközését. Összevetve például a naplóirotó egyetlen nézőpontú monológjával, a regény, a fikció több nézőpontot kínál az – akár történelmi – események elgondolására. Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikája* című elbeszéléseleméleti alapművében a nézőpontok kompozíciós lehetőségeinek tipológiáját dolgozza ki. Munkájában az elbeszélésbeli nézőpont négy síkját

különíti el, közülük az ideológiai nézőpont síkját annak leírására alkalmazza, „hogya a szerző (kompozíciós értelemben) milyen nézőpontból értékeli és ideológiailag hogyan fogja fel az általa ábrázolt világot” (Uspenszkij 1984, 17). A különböző ideológiai álláspontok különböző narratív instanciák (szerző, elbeszélő, szereplő) pozícióit vehetik fel, ezeknek a pozícióknak a különböző strukturális értéke pedig hozzájárul, hogy alá-, fölé-, vagy mellérendeltségi viszonyok jönnek létre közöttük. Uspenszkij az ideológiai nézőpontok elbeszélésbeli viszonyainak tárgyalásakor két mintát ír le: a domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélést, illetve a nézőpontok polifóniájára épülő elbeszélést. A domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélés a cselekményben megjelenített eszméket, világnézeteket, erkölcsi elveket, életutakat egy központi világképhez viszonyítva mutatja be és értékeli, míg a polifonikus elbeszélésben nincs ilyen értékelő viszonyítási pont. Az értékelés formális, abban az értelemben, hogy a domináns nézőpont akár „hamis tudat” is lehet, vagyis olyan világnézetet is megjeleníthet, mely esetleg közmegegyezéses erkölcsi normákat sért, nyilvánvalóan téves és káros eszméket állít központi értékelő helyzetbe, miközben a szerző gyakran túlzással, iróniával, paródiával, esetleg szerkezeti ellenpontozással határolja el magát e domináns ideológiai pozíciótól. A szerzői nézőpont megkettőződik, és érdemes megkülönböztetni egymástól „azt a nézőpontot, melyet [a szerző] a szóban forgó műben a cselekmény, a narráció megszervezésekor képvisel”, illetve a „szerzőnek az adott műtől független általános világnézeti rendszerét” (Uspenszkij 1984, 22).

A regények saját eszközeikkel vehetnek, vesznek részt a társadalmi és morális értékekért folyó kortárs ideológiai vitákban, állhatnak az érvelés, a meggyőzés szolgálatába.<sup>1</sup> Ekkor a narratív kompozíciós eszközök retorikai, argumentatív funkciót kapnak az elbeszélés által megrajzolt különböző ideológiai (világnézeti, morális) álláspontok közötti viszonyok érzékeltetésében és a szöveg egésze által sugallt (szerzőinek tekinthető) ideológiai pozíció árnyalt megfogalmazásában. Uspenszkij szerint a nézőpont ideológiai síkjának kompozíciós lehetőségeit az adja, hogy kinek, kiknek az eszmei-értékelő szempontját jeleníti meg az elbeszélés, és milyen viszonyba kerülnek egymással ezek a különféle ábrázolt nézőpontok. A szereplők képviselte világlátások nivellálását

<sup>1</sup> A modernség autonómiára törekvő változatai irtóztak mindenféle instrumentalizmustól, például attól, hogy a műalkotást valamiféle előzetesen adott politikai, társadalmi „igazság” pusztá illusztrációjának, szemléltető ábrázolásának tekintsék. A propagandairódalom, a szocialista realizmus, az elkötelezett irodalom irányzatai, a tézisregény, az eszmeregény egyaránt rossz hírbe keveredtek amiatt, hogy a művészet sajátos igazságigényét alárendelték a politikai, társadalmi és egyéb eszmék terjesztésének.



és értékelését például azonnal és közvetlenül magára vállalhatja egy külső, a történetben alakot nem öltő, így az olvasó számára objektívnak tűnő elbeszélő, aki kommentárjaiban eligazítja az olvasót a szereplőkhöz kötött eszmék rangsorát illetően. Ugyanez a cél kevésbé direkt módon, a külső, értékelő elbeszélői nézőpont kevésbé erős jelenlétével is elérhető. Ekkor a szereplők az elbeszélés szerkezeti szintjén egymáshoz viszonyítva kapják meg helyüket az ábrázolt világ értékelő skáláján: a szereplőket saját beszédük és cselekedeteik jellemzik, melybe beletartozik mindenféle, az eszméik és cselekvéseik (beszédük) között fennálló meg nem feelés, „kognitív disszonancia” is. Rengeteg kompozíciós lehetőség létezik a narratív ágensekhez köthető ideológiai pozíciók értékrendezésére: a szerző alkalmazhat „rezonőr” figurát, lehet több elbeszélő, ugyanazt az ábrázolt eseményt egymás után több nézőpontból is láthatjuk, a szereplők nézőpontja megnyilvánulhat saját beszédben, külső elbeszélő beszédében, de akár egy másik szereplőében is stb. Az összes lehetőség áttekintése nem célom, egyedi együttállásaikat a következőkben műelemzésekben vizsgálom.

Tersánszky Józsi Jenő két, a vészkorszakban játszódó műve, az 1947-ben megjelent *III. Bandika a vészbzen*, illetve az 1949-es *Egy kézikocsi története* című regények közvetlenül kapcsolódnak az eddig elmondottakhoz. Monográfiája, Rónay László írja, hogy „az ostrom alatt írt *Napló*jában is nyomatékosan tervezi, hogy új műveiben [...] tanúságot kell tennie, milyen esztelen útra tért az emberiség a háborúban” (Rónay 1983, 230). E két regény szinte azonnali reakcióként született a vészkorszak eseményeire, ily módon legitim feltenni a kérdést, hogy miként és milyen céllal próbáltak hozzászólni a magyar történelem e gyászos eseménysorához, hogyan képzeltek el azt a társadalmi vitateret, melyben egy egész közösséget érintő morális kérdésben foglaltak állást, s miféle meggyőzési modellt és stratégiát vázoltak a kollektív, traumatikus történelmi esemény mibenlétének és okainak feltárása során? Kétségtelen, az elkötelezettség, az irodalmi művel való társadalmi állásfoglalás mégoly áttételes feltételezése is furcsa Tersánszky művészetéről szólva, legalábbis ha ezt egy kidolgozott történelmi-politikai világképre alapuló és az írással ezt a társadalomképet előkészítő, propagáló, terjesztő, vagyis a társadalmi cselekvést, gondolkodást előkészítő, bejáratozó vállalkozásként fogjuk fel. Viszont amennyiben az emberi viselkedés és együttélés morális kereteit kijelölő, azokra közvetetten, iróniával, satírával, a szereplők iránt felkeltett rokonszenvvel vagy ellenszenvvel (amibe olykor a didaktikus eszközök is belefértek) operáló műveket értünk, akkor igenis lehet társadalmi állásfoglalásnak tekinteni őket. A *III. Bandika*ban és az *Egy kézikocsi történet*ében hasonló kommunikatív célok tétélezhetők, mint Tersánszky híres, eltúlzott, színpadias gesztusoktól sem mentes, ám mégis komoly és szen-

vedélyes, a vészkorszakban írt végrendeletében: véleménynyilvánítás abban a félig-meddig nyilvános társadalmi vitában, mely a közelmúlt eseményeinek értelmezéséért folyt.

A regény műfajának a kortárs világ történelmi, politikai, társadalmi kérdései kapcsán adott állásfoglalás lehetőségeiről általában véve már beszéltem. A regény azonban sokszínű műfaj, s a kortárs társadalmi kérdésekben való véleménynyilvánítás csak bizonyos alfajainak lehetősége. Tersánszky például előszeretettel alkalmaz radikálisan fiktív, „románcos” elbeszélői formákat, melyek nem törekszenek a realiztikus világszerűség kereteinek elhíttetésére. Az állattörténetek és a tárgyregények elbeszélői formái, elbeszélői pozíciói és szerepei, a hozzájuk kapcsolódó fokolizációs lehetőségek kevéssé kedveznek a történet „valószerű” megformálásának. Műveiben gyakran találkozhatunk előadásszerű fordulatokkal, melyek magát a mesélést is színre viszik, így a történet eleve történetként jelenti be magát, nem pedig mint önmagát kinyilatkoztató „valóságot”. Joggal állítja Kulcsár Szabó Ernő az író elbeszéléseiről általában véve, hogy azokban „a műbéli jelhasználat rendre felfüggeszti a világszerű realitást” (Kulcsár Szabó 1990, 21).

Nyilvánvaló, hogy amikor kortárs történelmi, kiváltképp kollektív traumatikus tapasztalatokat választ témájául az író, akkor feszültség keletkezik a regényforma és a feldolgozott téma közt. De nemcsak arról van szó, hogy a saját kitaláltságukat készséggel elismerő elbeszélői formák eleve lemondanak a történelmi hűségnek és hitelességnek még a látszataról is, hanem a *III. Bandika a vészben* és az *Egy kézikocsi története* sem felel meg a zsidóüldözések és a vészkorszak ábrázolásával szemben támasztott dekorum elvnek. A traumatikus történelmi tapasztalat vígjátéki helyzeteket, frivolitást és humort sem nélkülöző tárgyalása ugyanis viszonylag korán kiszorult az esemény kanonikus, tragikus ábrázolásmódjai közül. Kisantal Tamás írja Török Rezső *Enyv és szappan* című, 1945-ös, Tersánszky művére sokban emlékeztető vígjátéki zsánerben írt „holokauszt regényéről”, hogy a regény mai újraolvasásának feszültségét az ábrázolásmód és az ábrázolt történelmi valóság összeegyeztethetetlennek érzett párosítása adja, mivel a „jórészt az 1960-as évektől kiformalódott holokausztkánon egyik fő premisszájának számít, hogy az eseményeket tragikus, emelkedett hangnemben kell bemutatni, a történet humoros szemszögből való ábrázolása etikailag vitatható” (Kisantal 2015, 336).

Tersánszky két regényét a vészkorszakban történtek kiváltotta felháborodás ihlette. Ha áttételesebben, a mesterség fogásaival és a műfaj eszközeivel artikulálva is, de mégis az az indulat lobog bennük, mely nevezetes 1944-es végrendeletét is fogalmazta: „elviselhetetlen már nekem az a birka bárgyúság és

gyávaság, amellyel magyar sorsosaim a német-bérenc orgyilkosok parancsára mozognak. Tehát, mint az egész világháborút végigküzdött katona, kötelességemnek érzem, hogy az igazi magyarellenség ellen, legalábbis végső soron példaadó gesztussal éljek”. Ugyanakkor a közéleti, történelmi helyzet megváltozott a két regény megírásának és közlésének idejére. Ezeknek az írásoknak a tétje a fegyveres harc helyett a náci-nyilas ideológia mindennapi élethelyzetekben tapasztalt „kisemberi minőségének” regényes eszközökkel történő leleplezése. „Azáltal sikerül egyes rétegek közgondolkodásának mélyére hatolnia, hogy szereplőit mozgatja, beszélgeti, s bepillantást enged lelkükbe, mely egyszerűségük és nem leplezett brutalitásuk miatt egyértelműen nyilatkozik meg” (Rónay 1983, 242).

A nézőpontokhoz kapcsolódó ideológiai pozíciók elemzésére azért nyílik mód, mert a két regényben Tersánszky felvonultatja az 1944–45-ös budapesti társadalom politikai és erkölcsi szempontból tipikusnak mondható képviselőit, persze hozzáigazítva a társadalmi valóság kínálta viselkedési lehetőségeket a két vígjátéki műfaj fabuláris adottságaihoz, műfajalkotó szereplői repertoárjához.<sup>2</sup> Regényidő és regénytér realista kerete, a közelmúlt felismerhető és könnyen azonosítható történelmi valósága általában ritkán fordul elő Tersánszky műveiben. Bizonyos értelemben a *III. Bandika a vészben*, illetve az *Egy kézikocsi történetében* is „történetietlen” a „történelmi valóság”, hiszen a két regényidőben a szereplők mindenféle kalandokon, viszontagságokon mennek keresztül, de a válságos időkben átélt különleges tapasztalatok „jellemüket”, személyiségük szerkezetét mégsem alakítják át gyökeresen. Ezeknek a regényeknek az alakjairól is igaz a Tersánszky-hósról általában szóló állítás, miszerint „[s]okkal inkább egy főbb vonásaiban már előre bemutatott figura kalandjai, az epizódokban megjelenített viselkedése rajzolja elénk az immár teljesebb – de nem temporálisan kiteljesített – jellemképet” (Kulcsár Szabó 1990, 26). Az 1944-es, 45-ös történések, a nagybetűs Történelem viharának bemutatása, Budapest ostroma, a zsidóüldözések látszólag mindkét történetben háttérbe szorulnak, mintegy mellékesen válnak a két mű fő témájává. A *III. Bandika a vészben* szüzséjét egy kis kanárikakas viszontagságai szervezik, míg az *Egy kézikocsi történetében* a címszereplő tárgy tölti be ugyanezt a funkciót, miközben mindkét történetben előkerül egy-egy vígjátéki zsánert idéző szerelmi szál. Nem csupán arról van tehát szó, hogy a történelmi „nagyelbeszélés”, a történetírást meghatározó ideológiai, politikai, eszmetörténeti mesternarratívák eltűnnek

---

<sup>2</sup> A nézőpontok elemzésének fontosságára már Olasz Sándor is felhívta a figyelmet Tersánszky állatregényei elemzésekor (vö. Olasz 1997).

az elbeszélésből. És nem is csak arról, hogy az ún. kisemberek szemszögéből, alulnézetből, „békaperspektívából” mutatja meg a történelem hétköznapi oldalát<sup>3</sup>, hanem valamiképpen az emberi tapasztalat határaitól kíván rálátást adni a történelem nagyon is emberi találmányára. A tárgyak, de még inkább az állatok Tersánszky számos elbeszélésében főszerepet játszottak. Bár szerepük sokszor allegorikus, időnként pedig antropomorf parabolák is válhatnak belőlük, szerepeltetésük mégis Tersánszky világlátásának sajátos szemléleti formáját adják. E helyütt nincs mód részletesen kifejtteni állat és ember, természet és erkölcs ellenpontozott, de egymást mégis feltételező és átjárható, regényeinek világában kibontott viszonyát, melyet Rónay László részletesen elemez a szerzőről írott monográfiájának *A regény ősforrásainál* című fejezetében (Rónay 1983, 185–215). A háborút követő évek átpolitizált, a múlt újraértelmezéséért, a jelen morális megtisztításáért, a jövő társadalmi formájának kialakításáért zajló közéleti, intellektuális harcának közepette azonban az állati logika és „észjárás” elképzelésére tett kísérletek, vagy az a narrációs megoldás, hogy a szerző egy élettelen, szándékok nélküli, szó szerint *objektív* tárgyat választ az elbeszélés fokalizációs pontjául, újabb funkciókkal bővült. Bármily hihetetlen és fantasztikus narratív választásról van is szó, ettől még nem csökken feltétlenül retorikai meggyőző ereje. A háborús, koncentrációs és kényszermunka-táboros „élményirodalom” dömpingjének hitelességre, realizmusra és komolyságra törekvése helyett itt egy igazán elfogulatlan, mert nem emberi nézőpontról, vagyis semelyik érdekelt felet nem pártoló etikai pozícióról van szó, amely ily módon, legalábbis a regény keretein belül, megfellebbezhetetlen erkölcsi tekintéllyé és az igazság végső döntőbírójává válik az olvasó szemében.<sup>4</sup>

Ez a domináns ideológiai pozíció összetett módon jelenik meg a művekben. Mindkét elbeszélést külső, harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor meséli el. Az elbeszélő pozíció több funkcióval rendelkezik. Egyrészt létrehoz egy az elbeszélés mint irodalmi mű egészére rálátást kínáló metareflexív nézőpontot. Narratológiai kifejezéssel (szerzői) metalepsziszt képez, mely az elbeszélés önkényes megalkotottságára, fiktív voltára emlékezteti az olvasót. Ezt a hatást kelti például az *Egy kézikocsi történetének* többszörös bevezetése, a kézikocsi

<sup>3</sup> „Nevenints János, az *Egy kézikocsi története* főalakja, a *Harmadik Bandika a vészben* szereplői vagy Feldmann doktor viszont szenvedélyes politikusok, a maguk módján – tagadhatatlanul békaperspektívából – elemzik és kommentálják az eseményeket” (Rónay 1983, 239).

<sup>4</sup> Rónay László még a gyermeki nézőpontot és naivitást állítja az emberi öldöklésen kívül maradó tárgyak és állatok mellé: „Tersánszky emberei, a háború poklában ábrázolt, mozgatott alakjai valóban gyermekek, s nemcsak az öldöklést látják naiv egyszerűséggel, hanem annak indítékait s magát a politikát is” (Rónay 1983, 238).

tulajdonosának, „Nevenints Jánosnak” önnön kitaláltságát leleplező neve, de leginkább mindkét regény irodalomtörténeti szakkifejezésekkel zsúfolt fejezet-címei (például „Sima szerelmi botrány. Ha lehet így megszövegezni az esetet”; „Csupa összefoglalás, elnagyolás és megoldás”; „Új főszereplő bemutatkozása”; „Utolsó mérsékelt borzalmas fejezet” a *III. Bandikából*, vagy „Légvédelmi kabaré”; „A csattanós végnek nincs folytatása”; vagy „Fekete vész vígjátéka”, „Költözés komoly csattanóval” stb. az *Egy kézikocsi történetéből*). Az itt megteremtett önironikus rendezői hang és alkotói szerep már eleve eltávolítja az olvasót, hiszen figyelmezteti: az itt előadottak nem közvetlenül kívánnak szólni a borzalmas és véres történekről, hanem csupán bizonyos irodalmi műfajok által kínált lehetőségeken keresztül. Ez a távolságtartás élesen szemben állt a korabeli „élményirodalom” beleélésre buzdító olvasói szerepkonstrukcióival. Retorikai funkciója a korábban már vázolt stratégiához kapcsolódik: absztrakt, fiktív, de mégis „elfogulatlan” ideológiai pozíciót képez, és nem egy elkötelezett ideológiai álláspont szenvedélyével próbálja meggyőzni vitapartnereit, hanem a távolságtartás objektivitásával, intellektuális pózával.

A külső, heterodiegetikus elbeszélő feladata továbbá a két címszereplő nézőpontjának érvényesítése. Az *Egy kézikocsi* bevezetésében beígért, „ha egy kézikocsi mesélni tudna” (amit rögtön a frivol alaptónust és szüzsét megidéző, „ha egy pamlag mesélni tudna” hasonlattal vezet fel az elbeszélő!) ötletét csak nagyon lazán követi a történetmondás, ugyanis a kézikocsi egyáltalán nem beszél (ellentétben az *Egy ceruza történetével*, bár ott sem mindig a ceruza „beszél”), és legtöbbször Bandika, a kanári is rá van utalva a külső narrátorra, aki szavait, gondolatait, érzéseit közvetíti. A nézőpontnak a címszereplőkhöz kötöttségét a tágra értett térbeli pozíció teszi koherenssé, ám itt sem közvetlen fizikai jelenlétet feltételez az elbeszélés, többnyire elég, ha a tárgy vagy az állat metonimikusan érintkezik az elbeszélésben fokalizált térrel (ebből a szempontból a *III. Bandika a vészben* következetesebb, a kézikocsi természetesen nincs jelen zárt helyiségekben, noha az események jelentős része ott zajlik).

Bár nézőpont és a fokalizáció címszereplőkhöz rögzítése csupán részlegesen valósul meg, az elbeszélés funkciójában megőrzi az alsó regiszterből választott központi nézőpontot, mely az emberi cselekedetek kisszerűségére kínál kritikai rálátást. Ez a Tersánszky más műveiből, de a világirodalom történetéből is jól ismert fogás többszörösen is meghatározza a két regény világát. Egyrészt természetesen morális kritikai nézőpontot kínál az elfajzott emberi nem szörnyű cselekedeteire, melynek tanúi és elszenvedői a tárgyak és állatok. Másrészt a regények tér-idő szerkezetét, kronotopikus felépítését is kijelöli, hiszen „fami-liáris nézőpontból” kínál rálátást a gyanútlan emberi szereplők cselekedeteire,

akiknek gyakran hétköznapi kis konyhatitkaik is napfényre kerülnek. Persze bármennyire is kísértő Tersánszky regényeinek szereplőformálását, regényidejét és regénytereit összefüggésbe hozni a XVIII. század előtti elbeszélőformák kronotoposz szerkezetével – például a próbatételes vagy a köznapi kalandregény Mihail Bahtyin által leírt tér-idő szerkezetével (Bahtyin 1976) –, az ő szövegeiben más funkciója van a „hétköznapi” látásmódnak. A Bandika által kihallgatott beszélgetések többségét tulajdonképpen amúgy is a szereplőként alakot nem öltő kívülálló narrátori hang tudósítja, amely leginkább akkor próbálja a madár érzékelés- és gondolkodásmódját elképzelni, amikor Bandika más állatokkal érintkezik vagy egyedül van. A címszereplő tárgy, illetve állat narrációban játszott szerepe így is fontos, hiszen hollétük különíti el a regényterén belül, illetve kívül történő események körét, így a több szálon futó cselekményben alkalmat kínál a szálak váltogatására, a kitararásokra, ezzel pedig az olvasói kíváncsiság felkeltésére. Így pedig nemcsak a cselekményvezetés válik töredékesé (például Blau sorsáról bevonulása után, vagyis Bandikától való távol kerülése után már csak közvetve értesülünk, de Lilián megmenekülésének részleteit sem ismerjük meg Bandika távollétében), hanem az emberi alakok megformálása is mentesül a teljes jellemmé formálás kívánalmától.

A két regény „emberi” szereplőiről elmondható, hogy megformáltságuk egyrészt a polgári vígjáték fabuláris kívánalmaihoz idomul (gyáva, képmutató férj; érzéki, elhanyagolt feleség; pénzsóvár, kiegészített díva; talpraesett szobalány; jóképű, erős, jámbor férfi; kicsit életunt, kicsit cinikus, mulató katonatiszt stb.), másrészt a korabeli nagyvárosi (sőt fővárosi) magyar társadalom „kismilliójének” jellegzetes figuráit vonultatja fel, akik a cselekedeteik morális megítélése alapján alkotnak valamiféle szereplői rendszert. Mindkét meghatározó szempont realizmus előtti, „nem változó, csak »viselkedő«” hősöket konstituál (Kulcsár Szabó 1990, 26).

A rendszert meghatározó koordináták többszörösek, néhány jellegzetes csoportot, visszatérő figurát azonban érdemes röviden kiemelni. A regények népességének összetétele is a különböző ideológiai, világnézeti pozíciók értékeléséhez igazodik. A bemutatott rétegek mind magyarok, a németek csak epizódszerepet kapnak, az oroszok pedig még náluk is kevesebbet. A hiány beszédes, hiszen a történelmi felelősség kérdése így egyértelműen a magyar társadalom belügye marad, nem hárítható valami külső, abszolút gonoszra. A másik feltűnő hiány a munkás-proletár rétegé, hiszen egyik regényben sem szerepelnek baloldali („kommunista”) ellenállók, akik nélkül a negyvenes évek végétől néhány évtizeden keresztül nem létezett második világháború- és vészorszak-ábrázolás. A hiányt magyarázhatja, hogy Tersánszky regényei-

ben a náci-nyilas eszmékkel való szembeszegülés nem politikai öntudaton és osztályhelyzeten múlik, hanem az egyén szintjén, civil kurázsiként nyilvánul meg, nem pedig szervezett politikai formában, mint például Karinthy Ferenc *Budapesti tavaszában*.

Mindkét regényben kiemelt szerepet kapnak a nyilasok, különösen az *Egy kézikocsi történetében*, a *III. Bandika a vészben* inkább a budapesti zsidó polgárság miliőjében mozog. A nyilas szereplők mindkét könyvben egyértelműen az ideológiai támadások középpontjában állnak. Többnyire lecsúszott, kispolgári figurák vagy lumpenproletárok, időnként nem is magyarok – svábok, németek (például Jáger ügyvéd, Kajlinger) –, gyakran iszákosok és munkakerülők, akik eltűrik, hogy asszonyaik dolgozzanak rájuk (Karcsi, Vicipán), börtönviseltek, akik nem csupán törvényen kívüli időszakokban lépik át a morál határait. Felülrendelt szerzői-elbeszélői ideológiai nézőpontból ábrázolt alacsony emberi minőségük, erkölcstelenségük közvetlenül (saját beszédük illogikussága és durvasága) vagy közvetetten (hétköznapi, keresztény [értsd: nem zsidó] embertársaikkal való érintkezésben) is megmutatkozik. Az elbeszélő érezteti viszont rokonszenvét a magyar középosztály képviselőivel, akik közt akadnak magyar katonatisztek (az őrnagy, Tőkész József [aki nem csupán magyar, de székely!]), akik németellenesek, bár ezt csak óvatosan fejezik ki szavakban és tettekben (szinte az egyetlen heroikus tett, mikor Andorffy felpofoz egy nyilast, aki megüt egy zsidó lányt), színésznők, értelmiségiek, egyszerű emberek. Annak ellenére, hogy Tersánszky regényei már a negyvenes évek végén, a Horthy-féle magyar világ letűnése, sőt az *Egy kézikocsi története* a kommunista hatalomátvétel után jelentek meg, jelent meg, ám az ideológiai pozíciók értékeléséhez meggyőzni vágyott „esküdtszék” még ekkor is a két háború közötti középosztályok értékeit képviseli. A nyilasokkal szembeszálló szereplők is mind innen kerülnek ki: Andorffy, a zenetanár és tartalékos katonatiszt az *Egy kézikocsi történetében*, illetve Tőkész József hadnagy a *III. Bandikában*. Az (egykori) úri-keresztény középosztályt képviselő szereplők, úgy tűnik, bensőségesebb módon jelenítetik meg Tersánszky számára a nyilas-náci ideológiával szembeni ellenállást, mint a „bolsevista” gyanúval illetett munkás-proletár réteg, illetve maguk az üldözött zsidók. Mintha Tersánszky logikája szerint a társadalmi progresszió híveit hazaárulónak bélyegző propaganda olyan erős előítéleteket keltett volna a társadalom politikailag kevésbé tudatos többségében, hogy legitim ellenállás csak a propaganda által nem érintett társadalmi osztályok képviselőitől tűnt valóban elgondolkodtató példának. Ez egyúttal újabb magyarázat a munkás vagy zsidó ellenállók szerepeltetésének mellőzésére a regényben.

A két regényben szerepel még egy politikailag szinte teljesen öntudatlan, ám többé-kevésbé erkölcsös és becsületes réteg, akik passzívan szemlélik és tűrik az eseményeket, az igazi, túlélésre játszó, politikai, közösségi kérdésekre nem fogékony alakok (Nevenints János, a kézikocsi tulajdonosa; Ági, a szobalány, Nevenints kedvese; Mari néni, Drégelyék szakácsnője), akik civil kurázsija hamar megcsappan az agresszív ideológiai hangoskodásban. A regényeknek ez a népszerűsége, de gyakran a pozitív „keresztény” hősök is, kettős morál szerint viselkednek: szavaikban és cselekedeteikben egyrészt a hétköznapi emberség és erkölcs nyilvánul meg, másrészt viszont – félelemből, gyávaságból, tudatlanságból, kishitűségből, vagy éppen taktikából – ritkán szállnak nyíltan szembe a gyászos következményekkel járó politikai eszmékkel és azok képviselőivel.

A *III. Bandika* jóval nagyobb teret szentel az áldozatok, a zsidó polgári millió bemutatásának. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy a zsidóságot nem faji, netán vallási, és még csak nem is világnézeti entitásként kezeli az elbeszélő, hanem sokkal inkább valamiféle életformaként írja le és kulturális identitásként határozza meg. Persze ez a megközelítés is sztereotipikus, de inkább egyfajta kulturális és társadalmi evolucionizmus – a környezeti hatások, előnyös társadalmi tulajdonságok kiválasztódásához járultak hozzá – kollektív identitásképző magyarázatára támaszkodik, mintsem a faji lényeg korszakban elterjedt nemzetkarakterológiai értelmezésére. A mű retorikai alaphelyzete egyfajta sajátos apológiát képez, ugyanis Lilián, a szép fiatalasszony alakjában az önkritikus zsidó polgárt viszi színre, aki szerint a zsidóság, mint társadalmi csoport kollektív „hibái” szintén a társadalmi evolúció során rögzült reflexekkel magyarázhatók. Ennek karikatúraszerű megtestesítője a műben Blau Béla, aki nem csupán, sőt főként nem a „keresztények” szemében válik ellenszenvessé, hanem elsősorban a szintén zsidó Liliánéban. A regény egyik központi pontján előadott didaktikus dialógusában, tulajdonképpen a szerzői-rezonőri ideológiai nézőpont megnyilvánulásaként fejt ki nézeteit Tökéss főhadnagy a fajok keveredéséről, mint az asszimiláció leghatékonyabb módjáról, hogy aztán csakhamar a cselekvésben (ti. udvarolni kezd Liliánnak) is megkezdje ennek megvalósítását. A regény többi zsidó szereplője, Lilián szülei, apja és főként pedig férje, Blau Béla azonban sokkal inkább a sztereotipikus zsidósággépnek a megjelenítői.

A szereplők ideológiai nézőpontjainak nivellálásának az az egyik módja, hogy a jeleneteket szerkesztő, kompozicionális értelemben vett szerző rokon-szenvet vagy ellenszenvet ébreszt az olvasóban a szereplők iránt cselekedeteik bemutatásával, illetve beszéltetésükkel. A közvetett meggyőzésnek ebből a módjából sokat lehetne idézni. Ilyen például az *Egy kézikocsi történetében*,



amikor a légvédelmi gyakorlat végén (*Légókabaréból kézikocsi-kabaré*) Jáger ügyvéd törpe unokabátyja antiszemita megjegyzésekkel próbálja provokálni a hatalmas termetű, de jámbor zsidó divatárust, aki a méretbeli különbségükből adódó helyzetkomikummal védi ki a megjegyzés élet; vagy amikor (*Költözés komoly csattanóval*) Muki, a „félbolond” nyíltan semmibe veszi az egyik kisnyilas új keletű hatalmát, aki egy fiatal zsidó lányon tölti ki dühét, amit viszont a lány zongoratanára, a már említett Andorffy hatalmas pofonnal torol meg. Mindkét jelenet komikus hatást kelt, a nagyhangú hőzöngő nyilvános megszégyenülésével végződik, ezzel is sugallva a lejárattott eszmének és képviselőinek silányságát.

Ugyancsak gyakran alkalmazott módszer, amikor a heterodiegetikus, névtelen, a történetet rendező, szerkesztő elbeszélő közvetlen értékelő, legtöbbször ironikus (ideológiai) megnyilatkozásokkal foglal állást: „Szóval ekkor történt meg, hogy a másnapi képes újságban Hitler Adolfot, Európa urát, sőt akkor még elegendő szerint, gyöngélművészetüknek dicséretére, a világ urának jelöltjét, kiszorította egy nyomorúságos kézijármű, a lapban kijelölt helyéről” (Tersánszky 1975, 237); vagy „Olyan hírlap- és plakáttömeg zúdult a szerencsétlen országra és olyan rádiószózat-zagyvalék, amit bolondokháza mozgalmának nevezni, durva sértés a derék elmebajosokkal szemben” (Tersánszky 2000, 133).

De nem ritka, hogy egy-egy szereplő rezonőrként fejt ki a szerzőhöz köthető morális, világnézeti, politikai álláspontot. Andorffy, a korábban összefoglalt jelenet után például ekként replikázik a fenyegetőző nyilas házmesternének:

Ide figyeljen, nagysád! – mondotta Andorffy. – Egy országnak törvényei vannak, és a hivatalos kormányzat felelős a betartásukért. Én csak a törvényt tartottam meg betű szerint. Magyar törvény eddig tudtommal nyilas körzetvezetőt vagy párttagot nem ruházott fel olyan hatalommal, hogy áthághassa magát a törvényt, és útonállóvá, rablóvá aljasodjék. Én mint ember és mint katona is, egy útonállót, nem egy nyilast lakoltattam meg, amikor tetten értem egy hölgy bántalmazásán és egynéhány adófizető, munkájából élő magyar polgár fölött való, jogtalan önkényeskedésén. Ha a kocsmából egyik is kidugja a pofáját, és az utamat keresztezi, akkor lelövöm, mint a kutyát. Sújja meg ezt nekik! (Tersánszky 1975, 326).

A domináns szerzői-ideológiai nézet didaktikus dialógusokban is kibomolhat, mint például amikor Drégelyék szakácsnője, Mari néni védi munkaadóit az összeesküvés-elméletekbe bonyolódó fia antiszemita vádjaitól (aki melleleg nem ismeri személyesen Drégelyéket), vagy ilyen Bandika és a veréb tanmesébe illő párbeszéde a náciizmus lényegéről, amely beleillik Tersánszky állatre-

géneinek sorába, ahol „a könnyed, mesélő hangot szentenciózus, axiomatikus tömörségű bölcselkedő részek váltják” (Olasz 1997, 153). Ezek a didaktikus részek olykor valóban szentenciózusak, s kétségtelenül van igazság Rónay László állításában, miszerint „Tersánszky primér politizálása vagy erkölcs-nemesítő kiszólásai rendszerint túlságosan tételszerűek” (Rónay 1983, 239).

Végül pedig Tersánszky kommentárok nélkül is beszéltetheti hőseit, akik így idiolektusuk általános stilisztikai, logikai színvonalával „árazzák be” magukat és az általuk képviselt eszméket:

- Vannak ezeknek olyan fegyvereik, amiket...
- Nem vesznek elő, most sem, amikor a harctéren az oroszok is, az angolok is verik őket!...
- Kis buta állat, te! Hát ezt készakarva teszik a németek. Mindenütt elfutottak, elbújtak előlük az angolok, a bolsik, hát most előreengedik őket, hadd gyűljenek össze, és akkor egyszerre reccs, a nyakukba!... Kvakk! Végük!... És itt Szálasi lesz az úr!... De ez még előbb lesz. Hitlernek már beköpték, hogy itt csak az segít!... – szavalta Vicispán tűzzel (Tersánszky 1975, 259).

Összességében elmondható, hogy Tersánszky két, a vészkorszakról szóló regényében a nagyszabású és traumatikus történelmi esemény bemutatására választott „külső” nézőpont ideológiai értelemben vett (Uszpenszkij) szerzői-elbeszélői nézőpontot takar. Ez a nézőpont elsősorban a (korabeli) olvasó indirekt meggyőzését szolgálja, a közelmúlt történelmi eseményeinek még nyitott értelmezési terében egy ideológiailag még nem megsemmisített álláspont (nácizmus, antiszemitizmus, fasizmus) elleni nyelvi-irodalmi támadás. A nem-emberi nézőpont egyik esetben sem válik allegorikus ellenponttá, inkább a történet egészének familiarizációját szolgálja, a belőle kibontakozó neveltségesség és humor ellenpontozza a regény didaktikus társadalmi-politikai dialógusait, illetve a szereplők előre leosztott irodalmi zsánerekből vett alakjainak és tipizált társadalmi karaktereinek direkt ideológiai formáltságát, a szereplői beszédek és cselekvések megmutatásával kibontakozó argumentációt. Ez a familiáris nézőpont egyébként minden szereplőre kiterjed, senki nem mentesül az önellentmondástól és a neveltségességtől. A didaktikusságot és az ideológiai direktiséget ellenpontozó másik kompozíciós elem Tersánszky jellegzetes nyelvezete: a történetben nem szereplő narrátor nyelvi, frazeológiai fölényvel, iróniával tesz neveltségessé bizonyos világnézeteket, de a nyelvi lelemény és humor nem csupán az elbeszélte események és a komplex beszédcselekvésként értett történetmondás szintjén értelmezhető, hanem nyelvi világteremtő erejük

van, s a regényeit – társadalmi, közéleti mondandójuk ellenére – többdimenziós irodalmi alkotássá teszik.

### Irodalom

- Bahtyin, Mihail Mihajlovics. 1976. A tér és az idő a regényben. In *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, szerk., ford. Könczöl Csaba. 257–302. Budapest: Gondolat.
- Kisantal Tamás. 2015. Egy elfeledett magyar Holokausztregény tanulságai. *Török Rezső: Enyv és szappan* (1945). *Jelenkor* 58 (3): 335–345.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1990. A literarizált eszköztelenség. *Hungarológiai Közlemények* 22 (82–83): 17–30.
- Olasz Sándor. 1997. Regénypoétika – állattörténetben. *Forrás* 2.
- Rónay László. 1983. *Tersánszky Józsi Jenő*. Nagy magyar írók. Budapest: Gondolat.
- Tersánszky Józsi Jenő. 1975. Egy kézikocsi története. In *Három történet*. 231–364. Budapest: Magvető.
- Tersánszky Józsi Jenő. 2000. *III. Bandika a vészben*. Unikum Könyvek. Budapest: K. u. K.
- Uszpenskij, Borisz Andrejevics. 1984. *A kompozíció poétikája: a művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Ford. Molnár István. Budapest: Európa.

## VIEWPOINT AND IDEOLOGY – THE DEPICTION OF THE ERA OF DISASTER IN TWO NOVELS BY JÓZSI JENŐ TERSÁNSZKY

Two novels by Józsi Jenő Tersánszky, *III. Bandika a vészben* (Bandika III in Disaster) published in 1947 and the *Egy kézikocsi története* (The Story of a Handcart) published in 1949, serve as the framework for the fiction of an exceptionally tragic event during Hungary's engagement in World War II, known as the era of disaster or the siege of Budapest. The novels, even taking on the risk of being didactic, took up a position in a moral question concerning a whole community, and outlined a persuasion model and strategy for revealing the causes of the nature of this collective, traumatic historical event. By examining the narrative-poetic tools employed in the stories (the assessing “ideological” function of the authors' narrative point of view, the direct and indirect dichotomy of values in the characters' pretentious language and differing phraseology or overhearing of the character types, etc.), the study casts light on the way works of fiction are indirectly in the service of convincing the (contemporary) reader, as well as on the way they can be read in the still open field of interpretation of the recent historical events as a linguistic-literary assault against an ideologically not yet annihilated outlook (Nazism, Anti-Semitism, Fascism). The non-human protagonists' viewpoint under no condition becomes an allegorical counterpoint, but rather

serves the familiarisation of the whole story, and the ridiculousness and humour that unfolds from it counteracts the didactic social-political dialogues of the novel, or rather the direct ideological moulding of the figures taken from literary genres or typified social characters along with the argumentation that unfolds through the speeches and actions of the characters.

*Keywords:* era of disaster, fiction, character's viewpoints, ideological analysis, Tersánszky

## STANOVIŠTE I IDEOLOGIJA – DOBA PROPASTI U DVA ROMANA AUTORA JOŽI JENE TERŠANSKOG

U radu se govori o tragičnim događajima vezanim za angažovanje Mađarske u II svetskom ratu, o tzv. dobu propasti i opsadi Budimpešte, te refleksijama tih događaja u romanima Joži Jene Teršanskog. Prvi roman na tu temu je objavljen 1947. godine pod naslovom „III Bandika usred propasti“, a drugi koji je izašao 1949. godine nosi naslov „Istorija jednih priručnih kolica“. U tim romanima, rizično didaktičnim, iskazan je stav u moralnim pitanjima koji se tiču čitave zajednice. Skicirani su modeli ubedenja i strategije za otkrivanje suštine i razloga ovog kolektivnog traumatičnog istorijskog događaja. Date su analize narativno-poetičkih sredstava pripovedanja (vrednosne, ideološke funkcije autorskog pripovedačkog stanovišta; direktna i indirektna vrednosna suprotstavljanja tj. različite frazeološke obrađenosti iskaza aktera; načini izražavanja i tipovi karaktera junaka preuzetih iz žanrovskih modela itd.). Takođe, ukazuje se na činjenicu kako fiktivna dela utiču na indirektna ubedenja čitalaca (iz tog određenog doba), kako se pripovetke mogu čitati u kontekstu još otvorenih tumačenja nedavnih istorijskih događanja, kao jezičko-književni napad na do sada još uvek ideološki nedovoljno prevaziđena stanovišta (kao što su nacizam, antisemitizam, fašizam). Stavovi glavnih ne-ljudskih aktera romana ni u kojem slučaju ne postaju alegorični kontrapunkt, već prevashodno služe za stvaranje utiska familijarnosti celokupne priče. Apsurd i humor koji se iz toga rađaju služe kao kontrateža didaktičkim društveno-političkim dijalozima romana, odnosno direktnom ideološkom formatiranju aktera preuzetih iz tipičnih književnih žanrova, ali i tipičnih predstavnika društvenih karaktera, odnosno argumentacije koji se mogu dokučiti na osnovu njihovih iskaza i delovanja.

*Ključne reči:* doba propasti, fikcija, stanovište aktera, ideološka analiza, Teršanski

GELENCSÉR Gábor

ELTE, Bölcsészettudományi Kar, MMI  
Filmtudomány Tanszék  
Budapest, Magyarország  
gelencser.gabor@btk.elte.hu

## SZEMÜVEGESEK KITÖRÉSE A FALAKIG

*Mérnökszereplők az új gazdasági mechanizmus korszakának filmjeiben*  
(1968–1975)<sup>1</sup>

### An Escape of Men with Glasses up to the Walls

*Engineer Protagonists in the Films of the Age of New Economic Mechanism*  
(1968–1975)

### Proboj ljudi sa naočarima do zidina

*Inženjerski likovi u filmovima iz doba novog privrednog mehanizma*  
(1968–1975)

A magyar filmművészet az államszocialista korszakban alapvetően a politikai diskurzus része: működik egyrészt a cenzúra, másrészt a szerzői film előretörésével az alkotók is azonosulnak társadalomelemző, illetve -kritikus attitűddel. Az 1948 és 1989 közötti negyvenéves periódus alkorszakait voltaképpen az állami ellenőrzés és az alkotói kifejezőmód dinamikája, a társadalmi jelenségek megfogalmazásának különféle műfaji és stílári alakzatai határozzák meg. A magyar film társadalmiságának vizsgálatára különösen alkalmasak a jól azonosítható politikai jelenségek nyomán követése a filmekben. Ilyen az új gazdasági mechanizmus 1968-as bevezetése, majd lassú visszavonása. A téma természeténél fogva olyan történetekben jelenhet meg, amelyekben mérnököt, politikust, gyárigazgatót munkahelyi konfliktusban találunk. A tanulmány az idevágó filmek elemzésével arra keresi a választ, milyen stílári és műfaji mintázatokat hoz létre az új gazdasági mechanizmus témája, s ezek a mintázatok milyen társadalmi jelentést fogalmaznak meg. A következtetések tágabb értelemben is érvényesek lehetnek az államszocialista korszak filmművészetére. *Kulcsszavak:* magyar film, új gazdasági mechanizmus, társadalomtörténet, tartalom- és motívumvizsgálat

---

<sup>1</sup> Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708. azonosítószámú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

Az 1960-as évek közepétől az MSZMP Központi Bizottsága megbízásából kidolgozott gazdasági reformot 1968. január 1-jén vezetik be Magyarországon. Az új gazdasági mechanizmusnak nevezett intézkedéssorozat 1972-re lefékeződik, 1974–75-re pedig a reform mellett elkötelezett politikusok (Nyers Rezső, Fehér Lajos, Aczél György, Fock Jenő) leváltásával, illetve háttérbe szorításával befejeződik. A folyamat a korszak jelentős társadalmi eseménye: a politikai vezetéstől az állampolgárokig mindenkit érint, bel- és külpolitikai kontextusa egyaránt meghatározó.<sup>2</sup> Az állampárton belül a reformista erők előtérbe kerülése, majd kiszorítása, s a dogmatisták ismételt megerősödése rajzolja meg az új gazdasági mechanizmus korszakának ívét, amelynek belpolitikai küzdelmében a szélsőségeket kibékítő, középutas Kádár János sikeresen megőrzi hatalmát. A gazdasági reform a fennálló politikai rendszer további megszilárdítása miatt merül fel a vezetésben, s végül a politikai akarat hiánya hiúsítja meg annak maradéktalan megvalósítását.

A tervutasításos rendszer fellazítása s még inkább az árak és a bérek viszonylagos liberalizációja a vállalatvezetőktől az alkalmazottakig érezteti hatását. Az új gazdasági mechanizmus bevezetésének terve megjelenik a társadalomtudományi és politikai folyóiratokban, népszerűsítése érdekében pedig igen hatékony formát vesz igénybe a korabeli propaganda: animációs filmsorozat „magyarázza a mechanizmust” a televízió fő műsoridejében.<sup>3</sup> Az új gazdasági mechanizmus bevezetése tehát a széles társadalmi nyilvánosság terében zajlik, szemben a lefékezésével, majd leállításával, amely viszont már a politikai színpalak mögött történik. „Jellemző azonban a szocialista rendszer egész politikumára, hogy miközben késhegyig menő harc dúlt, s lassan, de biztosan fűrészelték el a reform pilléreit, a sajtó és a KB-ülések határozatai változatlanul

<sup>2</sup> A hivatkozások élére kívánkozik egy előzetes megjegyzés. Mivel a vizsgálat az adott korszak társadalmi folyamataira és a korszakban születő filmek társadalomképére, illetve a kettő viszonyára vonatkozik, a folyamatokat annak az időszaknak a társadalomtudományi önképével, a kortársak tanulmányaival – beleértve a rendezők korabeli nyilatkozatait, írásait, illetve a filmek kritikáit – érdemes megvilágítani. Az új gazdasági mechanizmusról ezért nem a rendszerváltás utáni kutatásokra hivatkozom, hanem olyan kortársak munkáira, akik tanúi vagy alakítói voltak az eseményeknek. Akár kritikus megnyilatkozásaik fogalomhasználata, retorikája is fontos adaléka a korszak társadalomképének. Az új gazdasági mechanizmusról szóló összefoglalások közül ilyen, a rendszerváltás előestéjén, 1988-ban megjelent könyv Berend T. Ivántól *A magyar gazdasági reform útja* (Berend 1988) és a korabeli filmekben amatőr szereplőként reformközgazdászt alakító Liska Tibortól az *Ökonosztát* (Liska 1988). Jelen tanulmány számára azonban a legfontosabb értekezés Józsa Péter 1978-ban írt, ám kéziratban maradt munkája, amely az új gazdasági mechanizmust az értelmiség szempontjából tekinti át (Józsa 2001).

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wFt9IPtoXHE> (2018. jún. 6.)

arról beszéltek, hogy a reform »bevált«, a »párt tovább halad ezen az úton«, és a többi” – írja az új gazdasági mechanizmus leállításának politikájáról Józsa Péter (Józsa 2001, 61). A döntés alapoka a korábbi kedvező nemzetközi helyzettel szemben (lásd a Hruscovot váltó brezsnyevi gazdaságpolitikát és a csehszlovák reformokat) a 68-as fordulat: a szovjetek ismételt nyílt erőpolitikája. A Csehszlovákiában zajló, jóval radikálisabb, a szovjet mintájú egypárti politikai struktúrát is megbolygatni látszó reformokat a Varsói Szerződés tagországainak (kivéve Romániát) katonai intervenciója állítja le. Ebből a beavatkozásból a kádári vezetés – s mint látni fogjuk, jó néhány filmrendező – számára már a gazdasági reform bevezetésének évében voltaképpen világossá válik, hogy a magyarországi jóval enyhébb, csupán a gazdaságot érintő intézkedésekkel is óvatosan kell bánni, így azoknak a következetes végigvitele politikailag igen csak kétséges. A reform körüli bizonytalanság tehát már a bevezetés pillanatában is érzékelhető, s ez megjelenik a 68-hoz közeli, az új gazdasági mechanizmusra reflektáló filmek jellemző módon nyitott befejezésében. A reformisták és a dogmatisták közötti harc azonban ekkor még nyílt, sőt, a reformisták, kihasználva a Szovjetuniót lefoglaló csehszlovák beavatkozást, további belpolitikai enyhítéseket vívnak ki, s 1970 és 1972 között egyfajta kettős hatalom jön létre az országban, beleértve a kultúrpolitikát is (Józsa 2001, 55–61). Az enyhülés következtében egyre aggasztóbbá váló ellenzéki mozgalmak láttán (lásd például az 1972. március 15-i megmozdulást) végül 1973-tól indul el a kemény rendcsinálás, és következik be a gazdasági reform leállítása.<sup>4</sup> A belpolitikaiak mellett közvetlen külső gazdasági előzménye mindennek az 1973-as olajárrobbanás, amelyre válaszként a vezetés újabb reformellenes, központosító intézkedéseket vezet be, illetve a gazdaság külső finanszírozásában, azaz hitelekben keres megoldást. De voltaképpen már a reform bevezetése is igen óvatosan zajlik, különböző „fékek” beiktatásával, amelyeket majd a hetvenes évek elejétől terveznek „kiengedni”, ám erre végül már nem kerül sor. Érdemes ezzel kapcsolatosan a reform ellenzőinek leírását egy, a szocialista gazdaságtan keretén belül gondolkodó tanulmány (zárójeles) megjegyzéséből felidézni, amely segítheti az itt vizsgálandó filmek értelmezését: „(Ilyen ellenállás volt tapasztalható például az új gazdaságirányítási rendszer bevezetése után olyan vállalati vezetők, középszintű irányítók részéről, akik nem tudtak már megfelelni a nagyobb vállalati önállóságból fakadó követelményeknek, féltek a kockázat-

---

<sup>4</sup> A mezőgazdaság terén már korábban megindulnak a retorziók. Erről tudósít a mostani vizsgálat keretéből kiszoruló 1972-es dokumentumfilm, Ember Judit és Gazdag Gyula *A határozat* című munkája, beleértve a film betiltását is.

tal együtt járó felelősségvállalástól, illetőleg nem tudták átlátni az ilyen módon gazdálkodó vállalatok irányítását.)” (Kulcsár 1980, 90–91)

Feltételezhető, hogy egy olyan horderejű társadalmi jelenség, mint az új gazdasági mechanizmus, amelyben a politikai és a gazdasági reformkísérlet szorosan összefonódik, nyomot hagy a Kádár-korszak filmművészetén. Különös a súlya 1968-ban Lukács György megszólalásának, aki Bíró Yvette-nek és Ujhelyi Szilárdnak adott hosszú interjújában a magyar filmesek feladatát illusztráló példaként többek között az új gazdasági mechanizmusra is utal:

Nem azért írunk filmeket, hogy megmutassuk, milyen reformokat kell például a textiliparban bevezetni az új mechanizmus végrehajtása érdekében. Ez a minisztérium feladata, a filmé pedig az, hogy a társadalom jó és rossz oldalait ábrázolja – s nagyon szorgalmaznám a visszásságok kritikáját is –, mert a filmnek itt lehet óriási szerepe (Lukács 1968, 31).

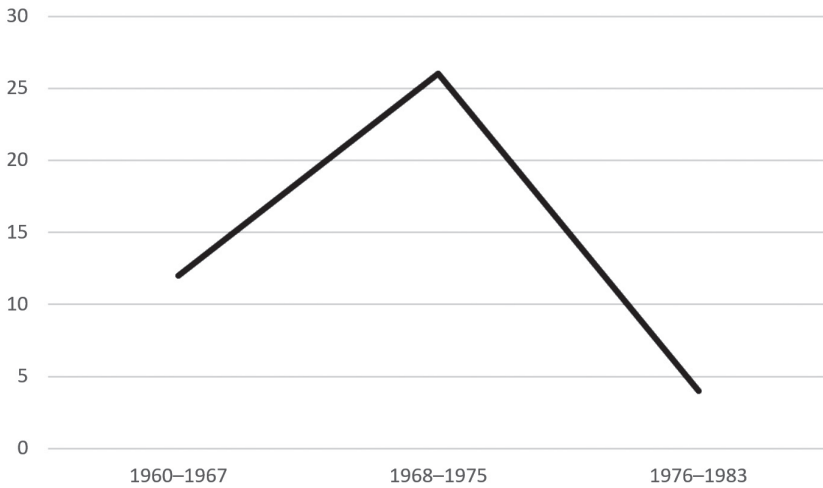
A *Filmkultúra* következő számában Huszár Tibor tovább árnyalja a társadalmi értelemben vett cselekvő film mibenlétét:

Az a filmművészet tekinthető társadalmi cselekvésnek, amely meghökent, gondolkodásra készítet, felfedez, tehát még nem ismert tényeket közöl a külső és a belső, a társadalmi és a pszichikai valóságról – vagyis a megismerést szolgálja, s a világ és önmagunk megváltoztatására ösztönöz (Huszár 1968, 14).

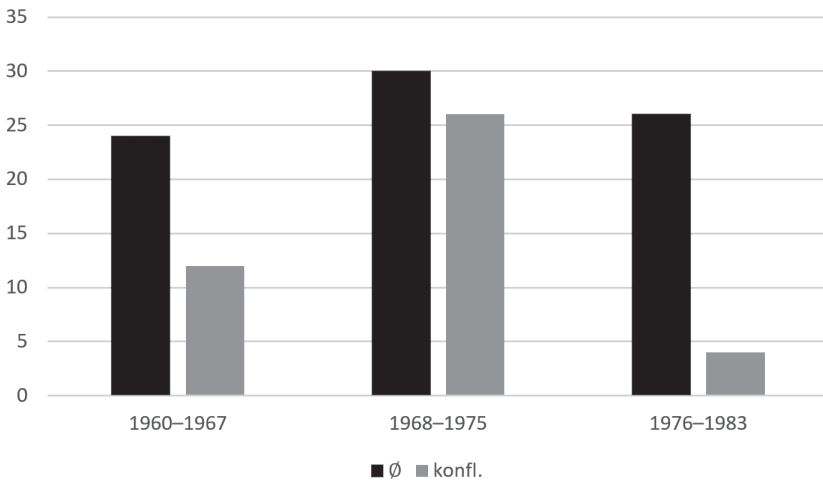
A lap következő száma pedig összeállítást közöl a pécsi filmszemlén lezajlott eszmecsereéről *Vita a film társadalmi szerepéről* címen. Mivel az aktuális reform – a termelőszövetkezetek korábbi, 1961 és 1963 között kidolgozott reformja után – elsősorban az iparra fókuszál, így a jelenség filmbeli exponenseit mindenekelőtt a mérnökök, a gyárigazgatók, illetve a politikusok/káderek között érdemes keresni, méghozzá szinkrón idejű történetekben. Az alapvető kérdés tehát az, hogy ezeknek a szereplőknek a száma mutat-e jelentős változást az új gazdasági mechanizmus 1968 és 1975 közötti, a filmek elkészítési idejével is kalkuláló tágabb, nyolc éves korszakában. Több mint meglepő, hogy az új gazdasági mechanizmus exponens szereplői a korábbi és későbbi periódusokban lényegében ugyanolyan számban képviseltetik magukat a magyar filmekben. Ezek szerint a reform nem hagy nyomot a korszak filmjeinek szereplőválasztásán? Csakhogy értelemszerűen ezek a szereplők akkor kerülhetnek kapcsolatba az új gazdasági mechanizmussal, ha a történet során munkahelyi és/vagy politikai konfliktusba keverednek. Amennyiben kiszűrjük a legtágabb



mintából azokat a filmeket, amelyek szereplői munkahelyi és/vagy politikai konfliktust élnek meg, akkor az arányok már jóval sokatmondóbbak.



Különösen szemléletes a fenti szereplőket és szerepköröket felsorakoztató, munkahelyi és/vagy politikai konfliktust nélkülöző és azzal rendelkező filmek aránya.



Ez az adatsor már tágabb és szűkebb filmtörténeti kontextusában is tanulmányos. Ezek szerint a hatvanas években a fő- és mellékszereplő mérnökök, gyárigazgatók, politikusok/káderek felerészben munkahelyi és/vagy politikai konfliktust élnek meg. Az új gazdasági mechanizmus korszakában ez az arány a

munkahelyi és/vagy politikai konfliktus javára meredeken megugrik, majd nem 100%-ossá válik, az azt követő időszakban viszont meredeken lecsökken, és elenyésző lesz. Mindez az ipari termelés irányításában alakító módon résztvevők társadalmi aktivitásáról tanúskodik, amely tehát a hatvanas években átlagos, az új gazdasági mechanizmus éveiben kiemelkedő, míg azt követően elenyésző.

A szélső értékekkel mindenképpen érdemes foglalkozni, az érintett filmek száma szempontjából pedig különösen az 1968 és 1975 közötti szakasszal, s feltenni a kérdést: vajon melyek e kimagasló arányú filmcsoport további sajátosságai. A szereplők neme, életkora, társadalmi és vagyoni helyzete, illetve változása, továbbá a történetek helyszíne és élettere, végül, de nem utolsósorban a filmek stílusa és műfaja kirajzol-e jellegzetes mintázatokat, s azok milyen összefüggésbe hozhatók az új gazdasági mechanizmus társadalmi jelenségével? Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

### *Társadalmi mintázatok*

A 26 filmet számláló korpuszból kirajzolódó mintázatok egy része nem meglepő, akadnak azonban társadalmilag figyelemre méltó jelenségek. A foglalkozásból adódóan nem váratlan a szereplők társadalmi helyzete: a felső, felső-közép és középosztályba tartoznak megközelítőleg egyenlő arányban (egyetlen alsó társadalmi osztályú mérnök főszereplő jelenik meg a filmekben), anyagi helyzetük pedig ugyancsak kiegyenlített módon átlagos, illetve jómódú. Az sem különösen meglepő, hogy ebben a szerepkörben felnőttekkel találkozunk (egyetlen fiatal és idős mérnök tűnik fel, ráadásul ugyanabban a filmben). Annál meglepőbbnek tűnhet a nemek aránya: *kizárólag* férfiakhoz kapcsolódik a mérnök, gyárigazgató, politikus/káder (igaz, ebben az előző és a következő periódusban sincs lényeges eltérés: korábban és később mindössze egy-egy női mérnök bukkan fel a filmekben). Mindez azonban megfelel a korszak statisztikai mérésének, miszerint a nők száma elenyésző a mérnökök között (Solymosi–Székelyi 1984, 8), miközben más értelmiségi pályákon megfigyelhető a nők arányának folyamatos emelkedése (Huszár 1986, 24; Solymosi–Székelyi 1984, 18).

A helyszínek tekintetében ugyancsak nem meglepő módon a főváros dominál, s kisebbségben maradnak az egyéb városokban vagy vidéken játszódó történetek. Az életterekkel ugyanez a helyzet: az otthon mellett meghatározóak a gyárakban, üzemekben, illetve hivatalokban játszódó jelenetek.

A szereplők változása a fentiekkel szemben határozott irányba mutat: legnagyobb számban az erkölcsi leépüléssel találkozunk, ezt a változatlanság köve-

ti, majd hasonló arányban a pozitív irányú változások, a jellemfejlődés és az elismerés, amely ugyanakkor elvétve találkozik anyagi elismeréssel. Fontos a szereplők változásának időbeli eloszlása. Eszerint egyértelműen a pozitívból a negatívba tartó folyamatról van szó, azaz a periódus elején (s ez kiterjeszhető a hatvanas évekre) több a jellemfejlődés és a siker, vagy legalábbis a változatlanság, míg a végén (ez pedig meghosszabbítható a hetvenes–nyolcvanas évekre) megszorodnak az erkölcsi leépülés történetei. Mindez megfelel a mérnöktársadalom helyzetének társadalmi alakulásával. A jövedelmüket vizsgáló szociológiai tanulmányban olvashatjuk a következő megállapítást:

Az 1963-ban pályára lépőket például rendkívül kedvező feltételek fogadták. Részben a gazdasági fellendülés, a reform előszele, majd beindulása, részben az 1953-tól visszafogott mérnökképzés, valamint az 1956-os disszidálás okozta felfokozott munkaerő-kereslet olyan munkahelyek és beosztások elérését tette lehetővé számukra, amelyek viszonylag magas fizetésekkel társulnak. Az 1973-ban pályára lépőket viszont a reform visszafogása, a recesszió és a műszaki főiskolák beindulása által is felduzzasztott mérnökdömping fogadta, s ezzel együtt kedvezőtlenebb munkalehetőségek és fizetések (Solymosi–Székelyi 1986b, 272–273).

A szereplők erkölcsi leépülése tehát összefüggésbe hozható a mérnökök az új gazdasági mechanizmus „kivezetéséből” fakadó rosszabb anyagi és presztízshelyzetével.

### *Stiláris és műfaji mintázatok*

A műfajok terén egyöntetűen a vígjátékok uralják a filmszoportot, ami a vígjáték általános műfaji dominanciáján belül nem meglepő, a szerepek (mérnök, gyárigazgató, politikus/káder) és a konfliktustípusok (munkahelyi és/vagy politikai) tekintetében viszont annál inkább. Az alműfajok jelenléte már sokszínűbb, s kapcsolódásuk is jóval adekvátabb a szerepekhez, különösen ha az öt-öt értelmiségi melodráma és szatírára, a négy esszéfilmre, a három lélektani drámára, a két termelési filmre, valamint az egy-egy parabolára és dokumentum-játékfilmre gondolunk. A háborús alműfaj az érintett filmet voltaképpen eltávolítja a korpuszból (*Szemtől szembe*), hiszen ennek a konfliktusa nem szinkrón idejű (ám politikai), a története viszont az, mivel a szereplők (köztük egy politikussal) a jelenből emlékeznek vissza a háborús múltba. Hasonlóan meglepő a musical jelenléte (*Szikrázó lányok*), ám ehhez a szereplők szempontjából szokatlan műfajhoz más, jóval adekvátabb alműfajok

is társulnak (szatíra, termelési film). A két leggyakoribb, öt-öt filmben előforduló alműfaj, az értelmiségi melodráma és a szatíra időbeli eloszlása érdemel figyelmet: az értelmiségi melodráma a periódus első felére, míg a szatíra annak utolsó harmadára jellemző. A váltás éve 1973, azaz az új gazdasági mechanizmus visszavonásának, a dogmatisták előretörésének kezdete. S ha egymás mellé helyezzük a vígjátékokat és a szatírákat, akkor igen lényeges kapcsolatot találhatunk: a vígjátékoktól a szatírák veszik át az (al)műfaji stafétabotot. A váltás éve ugyancsak 1973, amikor is a vígjátékok és a szatírák együttesen és nagy számban vannak jelen: összesen négy ilyen (al)műfajú film készül abban az évben, az éves termés majdnem egynegyede. Ugyanebből az összevetésből az is kiolvasható, hogy az időszak utolsó harmadától, a váltóévnek is tekinthető 1973-tól a műfajjal szemben domináló szerzői filmből a szatírák veszik át a vezető szerepet (az összesen öt szatirikus alműfajú filmből négy ekkor készül).

Összefoglalóan tehát megállapíthatjuk, hogy a mérnököt, gyárigazgatót, politikus/kádert fő- és mellékszerepben, munkahelyi és/vagy politikai konfliktusban felléptető 1968 és 1975 közötti filmek stiláris és műfaji mintázata a következő:

- a) kétszer annyi szerzői filmet látunk a korpuszban, mint műfajit, ám ez összességében így is felülmúlja az időszak műfaji filmjeinek arányát;
- b) a szerzői film alműfajai közül kettő emelkedik ki: az értelmiségi melodráma és a szatíra; előbbi az időszak első felében, utóbbi az utolsó harmadában;
- c) a műfajok tekintetében a vígjáték hegemoniája érvényesül.

Mindezek alapján a filmek stiláris és műfaji mintázatából egyértelműen a vígjáték fő- és a szatíra alműfaja emelkedik ki: a kettő együttesen 13 filmben fordul elő, épp a csoportba tartozó filmek felében. A vígjáték műfajának általános dominanciája mellett – s különösképpen a szerepekkel és a konfliktustípusokkal összefüggésben – ez feltűnően magas arány, amely magyarázatot igényel. S ezt a magyarázatot árnyalhatja még egy körülmény, nevezetesen az, hogy ezen (al)műfaji vonás a perióduson belül fokozatosan erősödik: az évek előrehaladtával a vígjátékok és a szatírák száma egyaránt növekszik.

### *A mérnökfilmek stiláris és műfaji mintázatai*

A stiláris-műfaji mintázat részletesebb elemzéséhez a mérnököket fő- és mellékszerepben mozgató filmeket érdemes részletesebben szemügyre venni: a 12 tételesre szűkített korpusz jól reprezentálja a bővebb, a gyárigazgatókat és politikusokat/kádereket is felvonultató listát, ugyanakkor a mérnök fő- és

mellékszereplőkkel az új gazdasági mechanizmus leginkább exponens alakját emeli ki; nagyobb kihagyások nélkül lefedi a vizsgált időszakot; s végül a szerzői-műfaji arány tekintetében az átlagot képviseli.

A legfeltűnőbb vonás a vígjátékok és a satírák abszolút száma (a korpusz fele) és időbeli megoszlása (a periódus második felében kizárólag vígjátékok képviselik a mérnök-filmeket). A periódus első felében szerzői filmeket találunk, s ezek közül csak egyben jelentkezik alműfajként a satíra. A többi alműfaj egyrészt a szerepek és a konfliktus drámái (értelmiségi melodráma és lélektani dráma) és politikai jellegét, illetve lehetőségét hangsúlyozza (termelési film, nevelődési film).

A szerzői filmek esetében a téma, a szereplő és a konfliktus szempontjából különös filmtörténeti súlya van az esszé alműfajának. Az európai modernizmusból átemelt, a tézisszerű társadalmi és/vagy politikai gondolatot megjeleltető, kizárólag a szerzői filmen belül működő alműfaj alkalmas az új gazdasági mechanizmus témájának közvetlen megfogalmazására. Az esszé szorosan kötődik a hatvanas évek társadalmi kérdéseket erőteljesen exponáló cselekvő- vagy kérdező filmes hagyományához, annak voltaképpen stiláris-műfaji értelemben radikálisabb, modernebb változata. A csoporton belüli legjellegzetesebb képviselője, Kovács András *Falak* című munkája 1967-ben, az új gazdasági mechanizmus bevezetése előtti évben készül (a filmet 1968. február 15-én mutatják be), ily módon egyfajta hozzászólásként értelmezhető a reformok bevezetése mellett, a kérdező vagy cselekvő film szellemében. A *Falak* forgatókönyvéhez írott „*Kormánypartiság*”, „*ellenzékiesség*” című előszavában Kovács nevével nevezi az új gazdasági mechanizmus gondolatát, ahogy pontosan meghatározza filmjének esszéműfaját is:

A *Falakban* végső soron arról van szó, hogy a gazdaság új mechanizmusa mellett szükség van az emberi kapcsolatok új mechanizmusára is. Mindaz, amiről eddig szó volt, nemcsak a háttérét, de némileg az anyagát is adja a filmnek. Ebből is látszik, hogy műfaját tekintve a megszokottól eltérő film a *Falak*, „filmesszé”, amely külföldön már kezd polgárjogot nyerni a mozikban is (Kovács 1968, 9).

A kérdező vagy cselekvő film szellemiségét pedig a rendező ugyanebben a kötetben közölt *Elképzeltem beszélgetés a nézővel – valóságos elemekből* című írása képviseli, amely a közönségtalálkozók tapasztalatának rekonstruált fogalmazványa. Ebben néhány nézőknek tulajdonított kérdés közvetlenül is utal a filmek társadalmi kontextusára és hatására, illetve a művészetet is érintő piac törvényei kapcsán az „új mechanizmus” bevezetésére (Kovács 1968, 155–158).

Kovács András ennek a filmtípusnak a legelkötelezettebb képviselője: filmjei mellett erről tanúskodnak a Magyar Filmművészek Szövetségének főtitkáraként tartott éves beszámolóit, amelyeket rendszeresen közölt a *Filmkultúra*. Az 1968-as beszámolóban konkrétan is utal az „új mechanizmusra” mint olyan társadalmi témára, amelyre a magyar film reagál (Kovács 1969, 5). Következő játékfilmje, az 1970-es *Staféta* is esszé, amely szintén kapcsolódik az új gazdasági mechanizmusból következő, önállóbb, a konfliktust vállaló, reformista értelmiségi magatartásához, ám már annak kudarcáról beszél (s a főszereplő veresége, illetve barátjának megalkuvása még reménytelenebb társadalmi kilátásokról tudósít, mivel mindez egyetemistákkal, pályakezdő értelmiségiekkel történik). A *Falak* munkahelyi-politikai konfliktusa teljes mértékben uralkodik a szereplők magánéletén, ezért tekinthető ez a film az esszé eminens magyar változatának, amely ugyanakkor nem éri el az európai modernizmus esszéinek radikalizmusát, mivel azokban (mindenekelőtt Jean-Luc Godard filmjeiben) a gondolatok közlése akár megszüntetheti a narratívát.<sup>5</sup> A *Falakkal* kapcsolatosan ily módon felvethető egy másik, a hatvanas évektől ugyancsak jellegzetes, legtöbbször a szereplők társadalmi motivációjú konfliktusát is megfogalmazó szerzői alműfaj, az értelmiségi melodráma. E film esetében mindenesetre az értelmiségi melodráma alműfaja alárendelődik az esszének, miközben a korpusz másik két filmjében, Simó Sándor *Szemüvegesek*jében és Bacsó Péter *Kitörés*ében ez a viszony kiegyenlítetté válik. Az új gazdasági mechanizmusra utaló témák és konfliktusok szintén megjelennek bennük, ám a magánéleti motivációk és konfliktusok legalábbis ezek mellé rendelődnek, így a *Szemüvegesek* esetében az értelmiségi melodráma, míg a *Kitörés* esetében (itt a mérnökök mellékszereplőkként tűnnek fel) a nevelődési film alműfaja is – az esszé mellett – jól felismerhető. Mivel az esszefilm alműfaja áll jellegénél fogva a legszorosabb kapcsolatban az új gazdasági mechanizmus társadalmi jelenségével, e három film részletes elemzésével tanulmányom befejező részében külön is foglalkozom.

A korpuszon belül további három szerzői film mutat közös (lélektani dráma és értelmiségi melodráma) alműfaji mintázatot: a *Tiltott terület*, az *Érik a fény* és *A legszebb férfikor* (utóbbiban mérnököt csak mellékszerepben találunk). Ezekben a filmekben nem tematizálódik az új gazdasági mechanizmus kérdésköre, a mérnökök konfliktusából és motivációjából azonban e társadalmi szerep kör kapcsán levonhatók következtetések. A *Tiltott terület* egy üzemi baleset körül bonyolódó, a krimi nyomozásnarratíváját is megidéző komor hangula-

<sup>5</sup> Az esszefilm műfajához és a politikai modernizmushoz lásd Kovács 2005, 140–142, 370–401.

tú lélektani dráma. A névtelen-arctalan munkásáldozat a rendszer rossz vagy embertelen működésének allegóriájaként is értelmezhető; ebben a főmérnök a felelősséget hártó hivatalnok, aki bürokratikusán, s nem pedig empatikusán cselekszik. Az igazi bűnös azonban a rosszul működő „gazdasági mechanizmus”: a felemás modernizáció, a forráshiány miatt meg nem vásárolt biztonsági berendezés, amely miatt csak szakszerűtlenül, veszélyesen lehet üzemeltetni az új gépeket. A mérnök is áldozat tehát, egy rosszul működő és felette álló mechanizmus kiszolgáltatott áldozata, aki ugyanakkor nem lázad ez ellen a helyzet ellen, hanem széttárja a kezét és elhárítja a felelősséget. Nem ő lesz tehát ennek a történetnek a cselekvő hőse, hanem a nyomozást folytató államügyész, aki jóval empatikusabban viszonyul a tragédiához, s rajta keresztül fogalmazódik meg végül az (üzemi) rendszer kritikája. A pályakezdő Gábor Pál filmje több újdonsággal is dicsekedhet. Az üzemi környezetben játszódó, rossz emlékével termelési filmek után egy munkás valódi drámáját képes bemutatni; „antagonistának” a hibásan működő gazdasági mechanizmust, egész pontosan a felemás modernizációt teszi meg, amelynek tehetetlen, passzív szereplője a főmérnök; végül, de nem utolsósorban mindezt nem intellektuális esszé vagy értelmiségi melodráma, hanem egy súlyos, emberáldozatot követelő lélektani dráma keretében valósítja meg.

Az *Érik a fény a Tiltott területtel* szemben nem túllép a termelési film műfaján, hanem ellenkezőleg, inkább visszalép a műfajba, s legfeljebb felületesen, az epizódok szintjén reflektál a korabeli társadalmi körülményekre. A film ugyan mérnökök közegében játszódik, de az értelmiségi szereplők a termelési filmek munkásait idézik: a főszereplő nem reflektív módon viszonyul a feladathoz, hanem fanatikusan; a problémát nem rendszer-, hanem személyes szinten éli meg. Az irracionális teljesítményfokozás áll a konfliktus középpontjában (ezt jelképezi, hogy a mérnökök az ország tetején, a kékesi tévéadón dolgoznak), amely ellen ugyan néhányan fellázadnak (s kortársi társadalmi motívumként disszidálnak), és morális értelemben a főhős is meginog (ezt jelzi az értelmiségi melodráma alműfaji mintázata: a nő főszereplő beleszeret a gyár pszichológusnőjébe), ám végül ellenfelei és bizonytalankodó kollégája nélkül, saját magánéleti krízisét is legyőzve folytatja a munkát. A főszereplő és a konfliktus jellege ily módon a termelési film a hetvenes évekre igencsak meghaladott műfaját idézi, s ez a műfajiság – nyilván az alkotók szándékával ellentétben – kivételes pontossággal fejezi ki a szereplő és a konfliktus anakronizmusát. Másképpen fogalmazva: Szemes Mihály filmjének alműfaji mintázata múlt idejű figurává formálja mérnök szereplőit.

*A legszebb férfikor* története groteszk jelleget ölt. Abszurdba hajló groteszk mozzanatok már Simó Sándor *Szemüvegesek* című első, mérnök főszereplőt mozgató filmjében is felismerhetők, ám azokat a főhős még komolyan, értelmiségi melodrámaként éli meg. *A legszebb férfikor* is ennek tekinthető, ám a groteszk hang itt kifejezetten felerősödik. A már-már abszurdba hajló pikareszk részletek is számos groteszk mozzanatot tartogatnak, a főhős filmvégi tótágasállása pedig már egyértelműen Örkény szellemét idézi. Noha ez a szereplő nem mérnök, hanem jelenleg üzemi újságíró (mérnök barátja csak mellékszereplője a történetnek), s a film fő konfliktusa magánéleti (húszezer forintot kéne reggeltől estig szerezni egy lakás kétéves bérleti díjának kifizetésére, ahol az elvált férfi férjezett barátnőjével végre együtt élhetne), a szereplő sorsát és a történetet teljesen átszövik a munkahelyi motívumok. A film legfőbb állítása épp a reménytelenül zavarossá váló értelmiségi élethelyzet, amelyben egymásba gabalyodik a magán- és a közélet, az otthonteremtés és a munkahelyi előmenetel, a múlt és a jelen. A film immár nem a krízis bekövetkezésével és (esetleges) megoldásával foglalkozik (mint a *Falak* és a *Szemüvegesek*), hanem állandósulását rögzíti, amely a hetvenes évektől az értelmiségiek, köztük a mérnökök visszatérő élethelyzete lesz.

*A legszebb férfikor* értelmiségi melodráájában igen vázlatosan, jelzésszerűen bontakozik ki a munkahelyi konfliktus, amely összefüggésbe hozható az új gazdasági mechanizmussal. A mérnök barát a főnök nyugdíjazása kapcsán előléptetést vár, s reformista terveiben számít munkatársára is. Bútorüzemről lévén szó, a közgazdász végzettségű főhős afféle menedzserként, variálható bútorgarnitúra koncepcióját dolgozza ki. A „rossz lakásba jó bútort” gondolata egyszerre fejezi ki a reformok felemáságát, az eleve kompromisszumos lehetőségek közgazdasági és műszaki feltételrendszerét. A mérnök barátból azonban nem lesz főnök, csak az új vezető helyettese; a reformelképzelések tehát (egyelőre) nem valósíthatók meg, talán majd egyszer, a bizonytalan, soha el nem érkező jövőben, ahogy egyszer majd megoldódik a lakáskérdés, s ezzel a magánélet is.

A bizonytalanság, az eldöntetlenség társadalmi légkörére, s ezzel a reformok hetvenes évek eleji helyzetére rímelő epizód a filmben a mérnök kolléga kinevezését talán hátráltató üzemi baleset. A *Tiltott terület* hasonló konfliktusát idéző eseményben ugyancsak a felemás modernizáció, a rossz munkaszervezés motívuma ismerhető fel. Az üzemi újságíró főhős mintegy félkézzel riportot készít az esetről, s a fiatal munkások az ő bátorítására nem hivatalos, hanem őszinte válaszokat adnak. Ám amíg a *Tiltott terület*ben ez a morális drámává váló termelési konfliktus kerül a középpontba, addig itt az újságíró már nem



maga csinálja meg a riportot, csak odaadja a magnót az egyik fiatal melósnak, a vélhetően fontos, tényfeltáró anyagot pedig nem halljuk, s későbbi sorsáról sem tudunk meg semmit. Még mintha működnének a régi értelmiségi reflexek, még ott kísért a „kérdő”, a „cselekvő” értelmiségi szerepek (és filmek) emléke, de ez már az epizódfiguraként feltűnő mérnök mellékszálának is epizódja csupán, ráadásul kifejtetlen, lezáratlan formában. Az új gazdasági mechanizmus bevezetésére, majd lefékezésére, végül visszavonására emlékeztető bizonytalanság, eldöntetlenség lesz a cselekvésképtelen értelmiségiek legfőbb vonása, amelyben – a hetvenes évektől új elemként – a cselekvésképtelenség elveszíti drámai karakterét, s a cselekvést felváltó tehetetlenség (a filmben a célorientált mozgást felváltó kapkodó összevissza rohangálás) groteszk, satirikus formát ölt. A reformok bizonytalan politikai bevezetését fejezi ki dramaturgiai jelenlétük a történetben: nem hagyhatók figyelmen kívül, adnak némi reményt, de komolyan nem lehet számítani rájuk, érdemben foglalkozni velük felesleges, harcolni, konfliktust vállalni értük nem érdemes, megoldást nem kínálnak. *A legszebb férfikorban* ezt a „cselekvésképtelen” dramaturgiát támogatja a film kivételesen dinamikus, a francia új hullámot idéző képi stílusa, amely ugyanakkor egy megváltoztathatatlan, mozdulatlan dermedő világ képét tárja elénk.

Groteszk karakterű mérnököt korábban az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmben találunk, csak hogy itt nemcsak a mérnök vonásai groteszkek, hanem valamennyi szereplőé, ahogy a film alaphelyzete, konfliktusa és élettere is az. Gyarmathy Livia első filmje a Tati-féle modernista burleszkre épülő, a cseh új hullám stilizáltabb, szürrealista irányzatához kapcsolódó szerzői satíra, amelyben a mérnök (is) ügyefogyott, pótcselekvő, tehetetlen értelmiségiként jelenik meg, s akinek nem a termelés köz-, hanem a hétvége magántermésztű kihívásai fontosak. A *Szandi mandit*... a hatvanas évek cselekvő filmjeinek – és távolabbról az ötvenes évek termelési filmjeinek – groteszk kifordítása, amelyben a „cselekvés” nem munkahelyi, hanem hétvégi, nem társadalmi, hanem magánszintű hobbiként van jelen, az üzem pedig a karneváli közélet elvarázsolt kastélyá lefokozott (vagy felstilizált) szintere. A szerzői filmek közül Gyarmathy Livia munkája ábrázol először mérnököt ebben a leértékelt, értelmetlen, nevetségés társadalmi szerepben.

Hasonlóképpen előkép a vígjáték műfajában *A veréb is madár*. Hintsch György 1969 elején bemutatott filmje satirikus éllel irányítja a figyelmet a gazdasági reform szemléletváltásának megalapozatlanságára: a zseniális feltaláló munkásságának értékét mindaddig nem ismeri fel az ostoba, elvtelen, szolgalelkű üzemi „menedzsmen”, amíg az nem egy kapitalista együttműködés sikerével kecsegtet; az abszurd találmány előtte – és utána – elsüllyed a terme-

lési bürokrácia útvesztőjében. A Nyugatról érkezett disszidens előtti hajbókolás bohózatba illő kritikája a film több epizódjában felbukkan, miközben a zárlat a nézők nevében megfogalmazott, a meg nem nevezett politikai establishment-hez intézett kérés formájában komoly ideológiai tanulságot is megfogalmaz. Mindezzel együtt a film kevésbé tekinthető társadalmi szatírának, ehelyett az alapvetően az ikerpár főszereplőkből következő helyzet- és jellemkomikum – az 1945 előtti korszak hagyományát idéző – „identitásváltó” vígjátéki sémájára épül. Ám azzal, hogy az itthon maradt szereplő sikertelen mérnök, míg disszidens ikertestvére sikeres vállalkozó, a film kifejezi az új gazdasági mechanizmus népszerűsítésének akkor még felülről támogatott politikai igényét, amennyiben annak bürokratikus megvalósítását bírálja, míg érdemi bevezetését szorgalmazza. Sokatmondó az igencsak műfajidegen, a diegetikus világból kilépő komoly üzenet hangsúlyozása a film befejezésében. A gesztus formai értelemben az új gazdasági mechanizmus témáját érintő esszéfilmeket idézi, s kérésként, óhajként, egy pozitívabb jövő programjaként fogalmazódik meg. Ezzel szemben az új gazdasági mechanizmus aktuális megvalósítása a Magyarországon élő mérnök és az üzemi vezetés tükrében bohózatba illő jelenség.

A mérnökök ábrázolásának szerzői filmes, szatirikus és groteszk jegyeket ugyancsak tartalmazó változatait követően, az új gazdasági mechanizmus lefékezésének, majd leállításának éveiben (1972 és 1975 között) e szereplők jelenléte kizárólag vígjátékokban folytatódik a magyar filmben. Az egyoldalú műfaji elmozdulás önmagában árulkodó: a mérnökök munkahelyi konfliktusa szerzői filmek, s azon belül esszéfilmek, lélektani drámák, értelmiségi melodramák helyett még csak nem is társadalomkritikus szatírákat generál, hanem egyre harsányabb, bohózatba hajló vígjátékokat, ráadásul egy olyan korszakban, amikor a műfajiság, s ezzel együtt a vígjáték háttérbe szorul, kisebbségbe kerül a magyar film történetében.

Az *Emberrablás magyar módra* című filmben egy inkompetens vállalatvezetőt rabol el az alkalmazottak allegorikus csapata, a Mérnök, a Technikus és a Munkás. A termelés teljes humánszektora fog össze tehát az ügy érdekében, amelynek eredményeként a vállalat új vezetése a Főmérnök irányításával felvirágoztatja a céget. A reform csak a valódi vezető abszurd vígjátéki eltávolítása révén lehet sikeres. Szükség van azonban az elrabolt Igazgatóra is, hiszen ő tudja a legjobban, kiket érdemes még más vállalatoknál elmozdítani a vezető beosztásából – a reform kiterjesztése érdekében. Az *Illatos út a semmibe* esetében hasonlóan érdemtelen és tehetségtelen vezetőket látunk, akiket egy gogoli revizor érkezése mozdít ki kényelmes helyzetükből mindaddig, amíg közös erővel el nem távolítják útjukból, hogy zavartalanul folytathassák terméketlen

(és terméktelen) irányítómunkájukat. A *Ki van a tojásban?* hasonló dramaturgiai alaphelyzetre épül: itt is egy fiatal és agilis „reformer” érkezése zavarja meg a titkos melléküzemágot működtető cég békés hétköznapijait, s ez végül apokaliptikus kataklizmához vezet – egy abszurd bohózat keretében. Abszurd munkahelyen, az Elhajlásvizsgáló Hivatalban játszódik az ugyancsak fiatal lázadó mérnök története az *Ereszd el a szakállamat!* című filmben. A főhős itt is a konzervatív, tehetségtelen főnökséggel küzd. Mire a korrupst és bürokratikus vezetők lelepleződnek, főszereplőnk belefárad a lázadásba, mindenkinek megbocsát, s talán pont olyan felnőtté válik, mint amilyenekkel szemben korábban ő maga is fellázadt.

Bacsó filmje több szempontból összefoglalója az 1968 és 1975 között mérnököket munkahelyi konfliktusban ábrázoló filmeknek. Megjelenik benne ugyanis a reformok szellemében fogant, ugyanakkor nemzedéki magatartásként is értelmezhető lázadástörténet, továbbá a reformok lefékezésével összefüggésbe hozható kiábrándulás, majd a leállításra reflektáló önfeladás és behódolás mozzanata, amely egyúttal a felnőtté válás, a nevelődés történeti ívét is lezárja. Bacsó pályafutásán továbbá jól nyomon követhető a téma műfaji változása. Az 1970-es *Kitörés* még a szerzői film esszéfilm és nevelődési filmes alműfaji keretében komoly lehetőségként számol az új gazdasági mechanizmus által felkínált társadalmi felemelkedés, felnőtté válás narratívájával, ugyanakkor már érzékelteti ennek nehézségeit, korlátait, amelyek megjelenítésében – de csak ebben, az egész film tekintetében még nem – már megjelennek a groteszk, szatirikus stílusjegyek. A témájával ugyancsak az új gazdasági mechanizmus-hoz kapcsolódó, ám nem mérnök, hanem munkás (*Jelenidő*) és vállalatvezető (*Harmadik nekifutás*) főszereplőt alkalmazó szerzői filmek a lélektani dráma, illetve értelmiségi melodráma és esszéfilm alműfaji keretében már a reform lefékezésének negatív következményeit vizsgálják. A *Jelenidő* minőségi ellenőr munkáshőse képtelen az elvtelen megalkuvásra, s ezért a szó szoros értelemben válságba (szívinfarktussal kórházba) kerül. A *Harmadik nekifutás* munkásból lett vezérigazgatója nem hajlandó elfogadni a nagyobb vállalatvezetői önállóságot ígérő reformok lefékezését, s lázadó gesztussal visszamegy hegeszteni, a történet végén felmerülő újabb vezetői megbízatásával pedig ismét súlyos politikai természetű erkölcsi dilemmával szembesül. A téma szerzői és alapvetően drámai, trilógiába rendezhető feldolgozását követően Bacsó egy másik, szatirikus trilógiája középső darabjában, a *Forró vizet a kopaszra!* (1972) és a *Zongora a levegőben* (1976) között foglalkoztat főszerepben mérnököt, immár abszurdba illő, szatirikus munkahelyi konfliktusban. Az *Ereszd el a szakállamat!* a szerzői szatírák vígjátékba fordulásának átmenetét is példázza, amely

tehát erőteljes társadalomkritikát fogalmaz meg, miközben a komikus elemek nagyobbik hányada inkább már vígjátéki karakterű. Ugyanez elmondható a mérnököket szerepeltető többi vígjátékról is: erős bennük a szatirikus hang, s az abszurdítás ugyancsak kifejezi az ábrázolt konfliktus társadalmi jellegét, ám a bohózatba illő komikus elemek eluralkodása sokat elárul e társadalmi jelentés léptékéről, összetettségéről és mélységéről. Nevezetesen azt, hogy az új gazdasági mechanizmus exponens szereplői miképpen válnak egyre jelentéktelenebb, nevetségesebb, abszurdabb figurákká, s velük a reformok ügye mind komikusabb társadalmi jelenséggé – párhuzamosan a reformok lefékezésével, majd felszámolásával, illetve álságos politikai eltusolásával, s ennek következtében a mérnökök társadalmi státusának csökkenésével.<sup>6</sup>

### *Három esettanulmány*

*A Falak*, a *Szemüvegesek* és a *Kitörés* közvetlenül is exponálja az új gazdasági mechanizmus téziseit. Ezt a körülményt a mérnökök, továbbá vállalatvezetők, politikusok szerepeltetése és a munkahelyi konfliktusok teszik lehetővé, s hogy mindezek valóban a 68-as reformokra reflektálnak, azt a filmek tartomelemzése bizonyíthatja. Érdeemes azonban ezen túl megvizsgálni e szerzői filmek alműfajait és stílusát: ezek alapján ugyancsak fontos következtetéseket lehet levonni a mérnökök társadalmi státusának változásáról.

#### *Falak*

Kovács András filmje tartalmi szinten közvetlenül és közvetve egyaránt megidézi az új gazdasági mechanizmust, illetve annak szellemiségét. Közvetlenül a reformok mellett elkötelezett közgazdász, Liska Tibor fejt ki gondolatait az új gazdasági mechanizmusról egy értelmiségi házibulin (amatőrként ugyanezt a szerepet alakítja majd Bacsonál a *Kitörés*ben, s egy kisebb szerepben a *Jelenidő*ben is feltűnik). Az összejövetelen a társaság több vezető értelmiségi tagja szintén szenvedélyesen vitatkozik aktuálpolitikai és társadalomfilozófiai kérdésekről; még a Lenin-összes is előkerül (a sorozat kéznél van az építész házigazda könyvespolcán, a dohányzóasztalon pedig jól látható a *Valóság* című

<sup>6</sup> Solymosi Zsuzsa és Székelyi Mária mérnökkutatásának számos kérdéssora egyértelmű hangulatromlásról tudósít. Az 1953-ban, 1963-ban és 1973-ban abszolutóriumot szerzett mérnökökre kiterjesztett vizsgálatuk szerint a felelősség és döntési jogkör, a működési feltételek áttekinthetősége, az elismertség, a társadalmi pozíció, a jövedelem és saját helyzetük megítélése egyértelmű negatív tendenciát mutat (Solymosi–Székelyi 1984, 63, 65, 76, 77, 103, 115).

folyóirat aktuális száma). A film egyetlen epizódja tehát részben közvetlenül, részben közvetve a gazdasági reform szellemi közegét exponálja. S ugyanez áll a történet konfliktusának középpontjában is.

Ambrus László gépészmérnök nem titkolja el egy hazai termék fogyatékoságait a külföldi vevő előtt, ezért felelősségre vonják, ő azonban sértő kijelentésekkel illeti a vezérigazgatót, így aztán állásából felfüggesztik. A fegyelmi eljárást Ambrus igazgatójának kell lefolytatnia, ő viszont nem akar dönteni helyettese, Benkő Béla nélkül, aki azonban egy hosszabb külföldi kiküldetés végén, a repülőgép meghibásodása miatt Párizsban ragadt. A konfliktus középpontjában az igazsága mellett kiálló, forrófejű Ambrus és a morális döntés elé kerülő Benkő áll; a sértett vezérigazgató és a szorult helyzetében kiváráó igazgató csak mellékszereplők, ahogy a két főhőst körülvevő asszonyok is. A termelési konfliktus afféle hitchcocki „McGuffin”-ként kap szerepet a történetben: nem ismerjük meg a rossz minőségű áruval kapcsolatos részleteket; csak az elv a lényeges, hogy ti. feltárjuk-e a hibákat, avagy leleplezzük őket; folytatjuk a rossz minőségű termelést, vagy pedig szakítunk végre ezzel a rossz beidegződéssel, s valódi piaci szereplőként viselkedünk a kereskedelmi partnerekkel szemben.<sup>7</sup> Ambrus számára nem kétséges, hogy a változtatás mellett kell kiállni; konfliktusos szakmai előélete is erre predesztinálja. Benkő ugyanakkor keresi a mindkét fél számára elfogadható megoldást; számára az a kérdés, meddig lehet elmenni, mikortól válik a kompromisszum megalkuvássá – vagyis hol vannak azok a bizonyos, a film címéből korszakszimbólummá vált „falak”. Ő tehát a történet drámai hőse, aki végül kiáll Ambrus mellett, vállalja a küzdelmet, s ahogy a film utolsó mondatában kijelenti, ha kell, akkor elmondja a vádbeszédet a rossz vezetéssel szemben – a reformok mellett, azok szellemében. Hogy ez mennyire lesz sikeres, arról már nem szól a film, a szereplők mindenesetre eljutnak a gazdasági-politikai konfliktus felismeréséig, s ez a reformok melletti kiállásról, a reformba vetett hitről tanúskodik. Kovács András két évvel később, a *Stafétá*ban már a reformgondolkodásúak vereségéről és a megalkuvók sikeréről tudósít. A reformpolitikával összefüggésben mindenesetre a *Falak* az egyetlen optimista végkicsengésű film, amelynek középkorú és középpvezetői szinten dolgozó hősei valódi cselekvési lehetőséggel rendelkeznek, ám a reformisták győzelmének ügye így is nyitott marad.

A történet dramaturgiai felépítése újabb alkalmat kínál a politikai gondolatok fejtegetésére, további társadalompolitikai kérdéskörök beemelésével. Benkő

---

<sup>7</sup> Erre rímelő háttéreseeményként kerül a filmbe a korszak reformszellemisége tekintetében ugyancsak jellegzetes médianyilvánosság kérdése. Egy fiatal újságíró tényfeltáró cikket ír Ambrus esetéről, ám a főszerkesztő leállítja a közlését, mivel „várni kell még”.

Afrikából hazatartva Párizsban tölt egy napot, ahol találkozik egykori egyetemi társával, az 1956-ban disszidált Lendvaival és annak francia feleségével. Lendvai révén a disszidálás korabeli társadalmi megítélése is beemelődik a film kontextusába. Eszerint az 56-osok már nem megbélyegzett státusú disszidensek, hanem elfogadott, egyenrangú vitapartnerek (sőt, *A veréb is madár* alapján igencsak vonzó és tiszteletre méltó személyek – miközben maga a disszidálás továbbra is büntetendő cselekménynek számít, ahogy ezt a *Kitörésben* vagy Bacsó egyik korábbi filmjében, az 1968-as *Fejlövésben* láthatjuk). Benkő és Lendvai beszélgetése egy sor társadalompolitikai kérdést vet fel, Lendvai felesége pedig mindezt még 68-as maoista nézeteivel is gazdagítja.

Íme néhány idézet a filmben elhangzó társadalom- és gazdaságpolitikai gondolatokból.<sup>8</sup>

Lendvai és Benkő beszélgetései:

BENKŐ: És ha tudná az ember, hogy el tud érní valamit. De ez a legritkább. Ha meg nem ér el, mindenki gyávaságot szimatol, hogy beadtam a derekam (24).

LENDVAI: A mi nemzedékünk különben is elveszett a történelem számára.<sup>9</sup> Újaknak kell jönni, akiket nem terhel ennyi emlék, akiknek nem deformálja minden mozdulatát valami félelem.

BENKŐ: Minden nemzedék átélt valamit.

LENDVAI: Amit mi, olyat még senki sem élt át. És főleg nem pár év alatt. Soroljam fel? (32).

BENKŐ: Minden baja abból származik [Ambrusnak], hogy otthon akar változtatni. Csak ahogy ő akar, úgy nem lehet (50).

BENKŐ: Az ellenőrizhetetlen hatalom előbb vagy utóbb torzulásokhoz vezet (72).

Ambrus nézetei:

Nézd, én hajlandó vagyok tótágast állva is mérnökösködni, de ha csak a tótágas marad, akkor mi értelme az egésznek?<sup>10</sup> (38)

Hódoljak a hűbérúrnak, s ő majd megbocsát. Nem vagyok hajlandó az ő [a vezérigazgató] személyes kegyének tulajdonítani, amit köteles lett

<sup>8</sup> Az idézeteket (az oldalszámok megadásával) a *Falak* korábban hivatkozott forgatókönyvéből veszem, mivel a film lényegében ugyanezeket a dialógusokat tartalmazza (Kovács 1968).

<sup>9</sup> A forgatókönyv korábbi címe *Elveszett nemzedék* volt (Kovács 1968, 138).

<sup>10</sup> Az ironikus kijelentést *A legszebb férfikor* zárata a szó szoros értelmében megvalósítja.

volna megtenni bárki, ha komolyan veszi feladatát. Nem vagyok sem jobbágy, sem hűbéres, még ha kaptam is birtokot! (46)

Isteni kölykök! [Ambrus feleségének régi tanítványai] Ezek újra olyanok, mint mi voltunk húsz éve. Nem ismernek kíméletet, gyűlölnék bennünket a megalkuvásainkért (95).

Az volt a baj, hogy fejjel mentem egy olyan falnak, amelynek csákánnyal kellett volna nekimenni (99).

A vendégek az értelmiségi házibulin:

[LISKA TIBOR:] Ész is kell, de kell egy olyan pénzügyi mechanizmus, amelyben tényleg megvan a rizikója annak a tagnak, aki vállalkozik, tehát nem azért megyek el górénak, mert most van összeköttetésem vagy nincs, hanem azért, mert mérlegelek, hogy én tudok-e kihozni valami hasznot a társadalomnak vagy nem tudok. Ha nem tudok... ma jelenleg csak előnnyel jár, ha valaki góré. Semmilyen felelőssége, semmilyen rizikója nincsen, nem kell arra gondolnia, mi lesz, ha kidob kétmilliárdot az ablakon, hát akkor viselje a társadalom, na, ez a társadalmi tulajdon... Ha ki tudunk alakítani egy olyan mechanizmust... (55).

Értsd meg, azt akarja mondani, hogy beszéljünk kevesebb szabadságról, de azt aztán biztosítsuk (61).

Miért? Ahol egypártrendszer van, ott ugyanannak a pártnak kell betöltenie az ellenzéki párt szerepét is! Különben hogy lehet demokrácia? (62)

Ambrus nem vesz részt e vitában, távolról figyeli a társaságot, s belső monológban lamentál azon, hogy ezek az értékes és radikális gondolatok miért foszlanak semmivé, amikor ugyanezek az igazgatók, főszervezők, minisztériumi vezetők bemennek a munkahelyükre. A bukott ember szájába adott keserű monológ narratív megoldása újabb alkalom a rendező számára, hogy minél direkter módon hangozhassanak el a reformszellemű gondolatfutamok.

A dialógusokban és monológokban kifejtett politikai nézetek tartalmán túl a mérnök főszereplők motivációi és személyes kapcsolatrendszereik teljes mértékben alárendelődnek munkahelyi konfliktusuknak. A szereplőket egyetlen cél vezérli: megoldani az Ambrus körül kibontakozó és elvi szintre emelkedő fegyelmi ügyet. A főszereplők valamennyi kapcsolata ennek a konfliktusnak a kibontakozását és megoldását támogatja, beleértve az érzelmiakat is.<sup>11</sup> Ambrus

---

<sup>11</sup>Heller Ágnes írja a filmről szóló korabeli kritikájában: „A hősök »arca« nem mindennapi életükben bontakozik ki, hanem egy adott konfliktushoz való viszonyukban. Csak azok a situációk, azok a mozzanatok ábrázolódnak, csak azokat a szavakat ejtik ki, amelyek az adott konfliktus vonatkozásában jelentősek” (Heller 1968, 37).

felesége Benkő feleségénél próbál közbenjárni férje érdekében; Benkő felesége ugyanakkor igyekszik távol tartani férjét a konfliktustól, mivel félti a pozícióját; erre a konspirációra buzdítja a velük közös háztartásban élő hűgát is, aki láthatóan szerelmes sógorába, flörtöl vele, miközben teljesíteni próbálja nővére kérését. Ambrus szeretője egyúttal munkahelyi kollégája, akivel így szintén az ottani konfliktusáról vitatkozik, továbbá a nő igyekszik lobbizni Ambrus érdekében a vezérigazgatónál. De még Lendvai és francia felesége között is kapcsolatuk politikai motivációi hangsúlyozódnak! A történet dramaturgiája (a párizsi párhuzamos szál), a szereplők motivációja, személyes kapcsolatrendszerük jellege tehát egyaránt alárendelődik a film társadalompolitikai gondolatrendszerének, csak és kizárólag ezt támogatja. Ezért tekinthető a *Falak* modernista esszéfilmnek.

A film további stílusmegoldásai az esszéforma „narrativizálását” segítik, vagyis a rendező nem lép ki a kereskedelmi célzatú egész estés mozifilm intézményi közegéből, és narratív formában fejt ki gondolatait. Az erőteljesen intellektuális és reflektív gondolatiság párbeszédekben fogalmazódik meg, amelyek elvont fogalmiságát változatos helyszínek és helyzetek igyekeznek ellenpontosítani. Ilyen a magyar néző számára önmagában is egzotikus párizsi környezet, s azon belül a változatos terek (repülőtér, hotelszoba, utcakép, kávéház, szórakozóhely), továbbá jellegzetes kulturális színpontként a pinceklubban elhangzó szonok. Hasonlóan dinamikusak és változatosak a magyarországi helyszínek: itt is a repülőtér modern csarnoka; több autós jelenet (a szereplők társadalmi státusának jelzésére), köztük Ambrus és barátnője száguldozása, amely jól kifejezi a férfi robbanékony természetét; az értelmiségi házibuli társadalmilag is sokatmondó lakása, illetve ugyanilyen értelemben Ambrus és Benkő otthona; a vállalat modern székháza és tárgyalója; végül Benkő és sógornője érzelmi-feszült jelenete a város feletti kert rusztikus környezetében. A dialógusok politikai, társadalmi, történelmi gondolati tartalmuk ellenére élőbeszédszerűek, több jelenetben – így az utcai helyszíneken vagy az értelmiségi házibulin – hosszú beállítási technika alkalmaz a rendező és az operatőr, improvizációra buzdítva a szereplőket. Végül a stílus tekintetében modernista önreflexióként is értelmezhető a párizsi helyszín, amely nem következik a történetből, továbbá sajátos – és a véletlennek köszönhető, ez ugyanis nem szerepel a forgatókönyvben – színpontként az épp Párizsban tartózkodó Jancsó Miklós villanásnyi cameója a pinceklubban.

A film modernista stílusa hathatósan támogatja a történet reformista gondolatiságát: magával ragadó lendülete, pergő és szellemes dialógustechnikája,



gyorsasága és elevensége mintha formailag is a reform újító, friss szellemiségét sugározná. A *Falak* szerzői alműfaja, az esszéfilm, valamint az ezt támogató stílusmegoldások olyan munkává avatják Kovács András filmjét, amely az államszocialista korszak politikailag motivált filmművészetében is kivételesen direkt társadalmi jelentésével hívja fel magára a figyelmet.

### *Szemüvegesek*

Simó Sándor első filmje bizonyos tekintetben még konkrétabb gazdasági és társadalmi kérdést exponál, mint a *Falak*, ugyanakkor a mérnök főhős konfliktus- és kapcsolatrendszerében a munkahelyi események mellé felzárkóznak a magánéletiek.<sup>12</sup> Felvethető tehát a *Szemüvegesek* kapcsolatosan az esszéfilm alműfaja, ahogy a magánéleti szál hangsúlyozása miatt az értelmiségi melodramáé is. (Ugyanez mondható el, mint láttuk, Simó más tekintetben szintén az elsővel rokon szemléletű és stílusú következő filmjéről, *A legszebb férfikor*ról.)

Valkó László harmincas éveiben járó építésmérnök. Feleségével eltartási szerződéses albérletben él; a néni a történet során meghal, ám lakását nem ők kapják meg, mivel „nem jogosultak”, hanem egy többgyermekes családdal kell cserélniük. A méltatlan és megalázó helyzet a történet mellékszála, amely nemcsak önmagában hordoz társadalmi jelentést a korszak valós lakásviszonyairól, s írja le egy lassan középkorúnak számító értelmiségi (ráadásul építész) élethelyzetét, hanem pontosan jelzi a főszereplő morális dilemmáit is a kompromisszumok világában. A fő cselekményszál Valkó váratlan és inspiratív megbízatásáról szól, majd a terv kikezdéséről, az így kikényszerített kompromisszumos átalakításáról, végül teljes leállításáról. Kudarccal végződik tehát a történet, s a kudarc mögött jól felismerhetőek a reformista és konzervatív erők nézetkülönbségei, a félelem az újítástól, a nehézkesség, a bürokratizmus. Valkó sokáig remél, aztán lelkesedik, végül dühöng és asztalt borít (mint Ambrus), ám közben már rajta is mutatkoznak a kompromisszum jelei. Amikor bírálóként véleményt fogalmaz meg egy diplomamunkáról az egyetemen, mondván, a terv jó, de kivitelezhetetlen, akkor a fiatal hallgató szó szerint ugyanazt olvasza a fejére, amit Valkó az őt kritizáló megrendelőkére. Mindennek ellenére mégsem adja fel: beugrik neki egy ötlet, hogyan lehetne az új körülmények között mégis megvalósítani a mozgatható falú lakásokat. Így veszünk búcsút

---

<sup>12</sup>A film e tekintetben megfelel Huszár Tibor korábban idézett, árnyaltabb „cselekvő” film meghatározásának, amely nemcsak a „külső”, hanem a „belső”, nemcsak a „társadalmi”, hanem a „pszichikai valóságáról” is közöl „még nem ismert tényeket” (Huszár 1968, 14).

tőle, amint töprengve üldögél személyi kölcsönből berendezett nyomorúságos főbérletében. A mechanizmus rossz, az egyéni ambíciók viszont még nem vesznek ki az emberekből. Ám hogy később milyen irányt vesz a Valkó-féle értelmiségiek sorsa, azt *A legszebb férfikorban* láthatjuk.

A filmben a *Falakhoz* mérten kisebb számban ugyan, de jócskán találhatunk olyan kijelentéseket, amelyek az új gazdasági mechanizmusra utalnak, pró és kontra. Néhány reformista gondolat a főhős szájából:

Engedjenek megbukni! Nem tudok a tükörbe nézni. Nem tudok elszámolni az időmmel.

A lehetőségeink, azt hiszem, kapcsolatban állnak a szándékainkkal.

Nem erkölcstelen bizonyos cél érdekében több munkáért több bért fizetni.

Meddig tart a kompromisszum? Amíg kérsz egy útlevelet, s azt mondd, jónapot.

A legutolsót a főhős a szeretőjének mondja az ágyban, közvetlenül lámpaoltás előtt...

S néhány reformellenes érv a terv megrendelőjétől:

Szabad-e a jelenlegi körülmények között arra vállalkoznunk, hogy kísérletezzünk?

Lakóházat építeni azonban csak politikai szempontok alapján lehet.

Utóbbi mondat különös élességgel – s noha komoly érvként hangzik el, már-már parodisztikusan – fejezi ki a korszak reformellenes retorikáját. A film-től egyébként nem áll távol az irónia: ezt bizonyítják az egy-egy társadalmi jelenséget, adatot, körülményt bemutató rövid szöveges inzertek. De iróniával szemlélik saját helyzetüket maguk a szereplők is, Valkó, valamint munkahelyi kollégái, főnökei. Mindenki tud mindent, félszavakból is értik egymást – de amit tudnak, az annak tudása, hogy valójában nem tudnak semmit, a viszonyok átláthatatlanok, a rendszer kiszámíthatatlan. Ezt csak iróniával lehet túlélni, s ez egyre jellemzőbb lesz a következő évek mérnökeire, egészen bohózati figurává züllésükig. *A Falakból* még hiányzik az irónia; legfeljebb Ambrusból tör ki néha keserűen. *A Szemüvegesek* szereplőit már áthatja – beleértve a Valkó körüli nőket is –, sőt, kifejezetten cinikusak. Egy jellegzetes párbeszéd a főhős és közvetlen főnöke között. Valkóból szakad ki az érzelmes vallomás váratlan felkérése kapcsán, s erre kapja a kijózanító választ:

– Én valami ilyesmi miatt lettem építész.

– Igen, eleinte mindnyájan ezt hisszük.

– Mondd, egy idő után mindenki ilyen cinikus lesz?

– Nem. A hülyék, azok nem.

Valkó munkahelyi konfliktusa, a lakótelepi épületek tervezése, a reformhoz köthető elvi viták mellé ugyanakkor Simó direkt módon beemeli a filmbe a lakáshelyzet korabeli társadalmi problémáját is. Azaz a *Szemüvegesek*ben a *Falakkal* ellentétben nem pusztán elvi síkon zajlik a vita a reformokról. Ráadásul a film stilisztikai eszközökkel is nyomatékosítja a lakótelepi világ sivárságát: egyrészt nagy kifejezőerejű totállokkal, amelyeken komor, sötét tömbökként merednek ki a földből a hatalmas, üres térben az egyen-kocka-épületek; másrészt egy lakógyűlés dokumentumfilmes epizódjával, amikor is civil szereplők panaszáradatát halljuk a lakások minőségéről. S a lakáshelyzet további szegmensei is megjelennek: az albérlet az egymásba nyíló szobákkal, a házineni kórházi ápolása alatt átlopott telefonnal; majd a csereként kiutalt zezugos főbérlet kopottsága, szegényessége; továbbá egy társbérlet, ahol a szabót keresi fel a főszereplő (a szabó pedig, ritka „társadalmi jelenségként” a magyar filmen, meleg).

Valkónak azonban nemcsak köz-, hanem magánélete is van; igaz, a történet konfliktusa munkahelyi, s ez foglalkoztatja a mérnök főhőst személyes kapcsolataiban is (lásd a fent idézett kompromisszumos, útleveles mondatának szituációját). Mindezzel együtt motivációját érzelmi erők is vezérik. A munkahelyi és a lakáscserés konfliktus megerősíti kapcsolatát a feleségével: ebbe a főbérletbe már talán gyerekük is születhet, s a film végén sem munkahelyén, hanem új otthonában, felesége oldalán látjuk, amikor megszületik benne reformlakásterve csak azért is megvalósításának dacos ötlete.

A *Szemüvegesek* a *Falakhoz* hasonlóan lendületes, a szűk belső terekben kézikamerát alkalmazó, hosszú beállítási, cinéma verítés stílusa ebben a filmen is a reform dinamikus szellemiségét fejezi ki. Állandó a jövés-menés, s ezt a dramaturgia is támogatja: Valkó felesége külföldről érkezik haza, kétszer is kimegy elé a pályaudvarra, ám a vonat nem jön; a házineni kórházba kerül, majd hirtelen meghal, s utolsó útjára a házaspár kíséri el; Valkó a főnökét egy alkalommal a Mátrán keresi fel, ahova barátnője viszi el autóval; s végül mozgalmassá teszi a házaspár életét a lakáscsere is. A túlfűtött lendület, a túlmozgás, benne a zavaros személyes kapcsolatokkal egy helyét kereső, lefojtott energiájú, tette kész értelmiségi közeg képét mutatja (mintegy a reform szellemében), ám ez a rengeteg energia nem hoz létre semmit, legalábbis a filmbeli történetben (ez a körülmény pedig már a reform lefékezésére utal).

Érdemes mindehhez hozzátenni, hogy Simó Sándor személyében egy pályakezdő rendező azonosul a magyar film politikai hagyományával, aki ily módon már egy következő generáció képviselője. Kovács – és forgatókönyvíró munkásságát tekintve Bacsó – még az 1945-ben induló, a szocializmust építeni igyek-

vő nemzedék tagja, míg Simó már az ötvenes évek és 1956 megrázó válságán túlesett, majd azt követően konszolidálódó „kiegyezéssel” szocializmusa. Hangja ezért is jóval kiábrándultabb és cinikusabb, mint elődjeié (ám még rajta is túl fognak tenni a következő, a 68-as reformokban is csalódott generáció tagjai). Szerzői debütálásának egyik alműfaja, az értelmiségi melodráma egy korábbi, számos válságba került mérnököt is felvonultató műfaji hagyományhoz kapcsolódik, míg az esszéfilm alműfaja – a *Falaké*hoz és a *Kitörés*éhez hasonlóan – új elem a modern magyar filmben, amely a *Szemüvegesek* esetében is az új gazdasági mechanizmus reformszellemiségét és az azzal kapcsolatos ellentmondásokat tárja elénk.

### *Kitörés*

A *Kitörés* főhősének nemzedéki, szerelmi és politikai konfliktusait egyaránt az új gazdasági mechanizmus, illetve az ezt képviselő mérnök-közgazdász mellékszereplő, Pray kontextualizálja. A *Falak* negyvenes közép-, a *Szemüvegesek* harmincas fiatal generációja után Bacsó Péter – korábbi filmjeiből következően – 23 éves fiatal munkást és egyetemista barátnőjét teszi meg főszereplőnek, s korábbi ars poeticájának megfelelően publicisztikus hevületű filmet forgat.<sup>13</sup> Főnyad László szakmunkás ugyan, de kispolgári értékrendű bátyjával ellentétben nyughatatlan, lázadó, kereső természet. A munkahelyén nem rejti véka alá véleményét, amikor anyaghiány miatt látszattervékenységre kényszerítik; angolul tanul, sikertelen disszidálási kísérletet tesz, amiért elítélik. Szabadulása után érkezik el a váratlan pozitív fordulat az életében: a vállalat mérnök-közgazdásza, Pray (öt alakítja a filmben Liska Tibor) pártfogásába veszi a tehetséges fiatalembert. Bevatja átszervezési tervébe, s felveszi a modernizációs munkát segítő számítógépes csapatába.<sup>14</sup> Laci tanfolyamra jár, később az egyetemet is el szeretné végezni, új munkahelyén pedig megismerkedik az igazgató egyetemista lányával, aki előbb szociológiai interjút készít vele, majd a barátnője lesz. Pray reformelképzeléseit nem nézi mindenki jó szemmel, provokatív szellemű beosztottját még kevésbé, így mindkettőjüktől rövid úton megszabadulnak. Laci új vállalkozásba kezd: bátyja félkész családi házába költözik barátnőjével, ahol disznóhizlálásba fog. Az akkortájt a falvakban és az agglo-

<sup>13</sup>Bacsó egy 1966-os körkérdésre válaszolva jelenti ki a következőt: „Szerintem egy filmrendezőnek politikusnak, moralistának, szociológusnak kell lennie, és csak azután filmrendezőnek” (Létay 1966, 48).

<sup>14</sup>A gazdaságszervezés „komputerizálása” a korszak valós fejleménye (vö. Bognár 1980, 60).

merációban kibontakozó háztáji üzlet bejön, ám egyetemista barátnőjének már sok ez az életformaváltás, így visszamegy jómódú értelmiségi otthonába. Laci részeg elkeseredésében, vállalkozásának jövedelméből szimbolikus gesztusként felvásárolja az éttermi akváriumban „fuldokoló” halakat, s a véletlenül éppen ott tartózkodó Pray segítségével bedobálja őket a Dunába. A két férfi együtt indul el a napfelkelteben újabb reformpróbálkozásaik felé.

A *Kitörés* történetét azért érdemes felidézni, mert ezúttal nemcsak a dialógusok, hanem a szövevényes eseménysor minden eleme a korszak társadalmi jelenségeire reflektál, élén az új gazdasági mechanizmussal. Pray vállalatátsszervezési koncepciója lényegében azonos Liska Tibor korabeli reformközgazdasági tanaival<sup>15</sup>, amelynek ideológiáját (élőbeszédben) így foglalja össze a tehetetlenségében robbantani akaró Lacinak: „Ezt a társadalomban lévő, ilyen sok mozdulatlanságra kényszerített energiát föl lehetne szabadítani, az jelentősebb lenne az atomrobbantásnál.” A fiú jó tanítványnak bizonyul, amit a következő, reformszellemű kijelentései igazolnak: „Egy olyan gyárban, ahol a munka nem igazán munka, a bér sem igazán bér.” Egyik szemléletes hasonlata az új gazdasági mechanizmusba épített „fékek” – közgazdászok által is alkalmazott – fogalmára utal: „Olyanok vagyunk, mint a féllábú sofőr: mindig a féken tartja a lábát, a gázpedálra pedig nem lép senki sem.” S végül a botrányt okozó és fegyelmit eredményező tévéinterjúját ezzel a szigorú és sokak érdekét sértő szentenciával zárja: „Ahol új feladatok vannak, ott új emberek is kellenek. És a munka mutatja meg, ki mire képes.”

Bacsó hősének magatartása és helyzetértékelése szinte pontosan megegyezik Berend T. Iván helyzetleírásával:

Ugyanakkor a meginduló jövedelmi differenciálódásnak gyakran nem sok köze volt a munkateljesítményekhez, miközben a bérezés valóságos differenciálódását nemegyszer a nagyobb és jobb teljesítmények kibontakozását akadályozó vállalati szervezési, valamint anyagellátási nehézségek akadályozták (Berend 1980, 32).

Az új gazdasági mechanizmus körüli politikai viták közvetlenül is megjelennek a Pray melletti másik mérnök, Dragonits alakjában, valamint a vállalat igazgatójában, akivel a lánya barátjaként Laci magánjellegű beszélgetéseket is folytat. Az igazgató afféle Kádár-allegória: szimpatizál a reformerekkel, de a konzervatív, dogmatista erők szorítása miatt, akiket a szatirikusan ábrázolt Dragonits képvisel, végül elutasítja őket, vagy legalábbis lassabb tempót tart

---

<sup>15</sup>Ennek összefoglalását lásd kötetében (Liska 1988).

ajánlatosnak. Szintén az új gazdasági mechanizmussal összefüggésben kerülnek a történetbe olyan további motívumok, mint a háztáji gazdálkodás, a vidék önkizsákmányoló gyarapodása (épülő, de soha be nem fejezett családi ház), illetve a felső vezetők anyagi helyzete és életmódja. Hatvannyolc szellemiségét hozzák be a történetbe az egyetemista barátnő és csoporttársai, ugyanakkor a lány kapcsolata a munkásfiúval a társadalmi különbségek korabeli áthidalhatatlanságára is utal.<sup>16</sup> Ehhez kapcsolódóan jelenik meg a filmben a társadalmi mobilitás nehézsége, amely – szemben az ötvenes évek első generációs értelmiségével – egyre kilátástalanabbnak tűnik. Berend T. Iván írja a hetvenes évek társadalmi mobilitásáról fent idézett tanulmányában:

[A] generációk szerves-természetes váltakozását megbontó, úgyszólván egy időben lejátszódó „örségváltás” a negyvenes–ötvenes évek fordulóján és részben 1956 után olyan méretű volt és annyira általános fiatalítással járt együtt, hogy húszas–harmincas éveik fordulóján járó emberek professzorok és tábornokok, gyárigazgatók és lapszerkesztők lettek, a következő értelmiségi generációk számára hosszú időre megnehezítve a pályakereteket, megnehezítve az előrehaladást, széles és kényes társadalmi területen nagyfokú merevséget, mobilitáshiányt idézve elő (Berend 1980, 19).

A társadalmi mobilitást mint alapproblémát emeli ki a filmből Liska Tibor is Bacsó Péter és Vitányi Iván szociológus társaságában adott interjújában (A társadalmi mobilitás „itt és most” 1970, 6–7). A reformok leállításával a társadalmi státusváltás lehetősége is elveszik, s ezzel párhuzamosan elmélyül a nemzedékek közötti konfliktus. S mindezek mellett még egy sor társadalmi jelenségre történik utalás a filmben: a lakáskérdésre, a jobb híján a természetbe visszavonuló szerelmesek rendőri zaklatására (erről egy félmondat erejéig a *Szemüvegesekben* is szó esik), a rendőrségnek az egész államhatalmat megtestesítő paternalista magatartására, a disszidálásra meg annak következményére és így tovább. A *Kitörés* tehát mintegy katalógusát nyújtja az új gazdasági mechanizmus bevezetése által kínált lehetőségeknek, majd a reformok visszavonása következtében beállt következményeknek, valamint számos egyéb, a hatvanas–hetvenes évtizedfordulóra jellemző társadalmi jelenségnek. Mindebben bizonyára fontos szerepe van a társ-forgatókönyvíróként közreműködő, ez idő tájt a *Látogatót* publikáló és a *Városalapító* című regényén dolgozó Konrád Györgynek, akinek

<sup>16</sup>Erről szól majd néhány év múlva Mészáros Márta *Szabad lélegzet* (1973) című filmje, s Bacsó is folytatja a témát a *Riasztólövésben* (1977).

ez az egyetlen forgatókönyvírói kreditje. A társadalmi témák halmozására utal Vitányi Iván a fent említett interjújában, hétféle csoportját sorolva fel a filmben érintett problémaköröknek, illetve alkotói szándékoknak, majd ezzel a gúnyos megjegyzéssel zárja a (*Valóság* korabeli munkatársaként) leltárját: „Mintha Rényi Péter cikkéből készült volna a *Valóság* egyik legutóbbi számából...” (A társadalmi mobilitás „itt és most” 1970, 10–11). Ezek közül még egy érdemel figyelmet: a médianyilvánosság ereje. Laci televíziós riportja – amelyet dokumentarista eszközökkel rekonstruál a film – eredményezi a végső szakítást a vállalat vezetésével. Mindez azonban a forgatókönyvírói fantázia terméke; ilyesmire a korszak televíziós műsoraiban aligha találunk példát.

A társadalmi jelenségek tematikus halmozása ellenére Bacsó igyekszik személyes motivációkat is hozzárendelni egyénített szereplőikhez, így a filmben egymás mellé kerül az esszé- és a nevelődési film alműfaja. Laci viszonya bátyja feleségével például egy ilyen, a film téziséhez nem kapcsolódó, individuális elem, ahogy az egyetemista lány iránti szerelme sem csak „osztályalapon” szerveződik, hiszen a szakítás őszintén megviseli a fiút. Hasonló mondható el a nők által körülrajongott két mérnökről: Dragonits esetében szatirikus jellemrajzát segíti, ahogy Prayhoz is a reform némiképp ironikus szellemében társít valamiféle nagyvonalúságot, könnyedséget, szabadossággal kacérkodó szabadságot az alacsony, kopaszodó gyors beszédű férfi mellett feltűnő dekoratív lányok jelentős számú és állandóan változó csoportja (s ehhez jön még apró adalékként Pray extravagáns autója, egy hatalmas régi Mercedes, valamint Dunára néző teraszos lakása). A szereplő rajza pontosan kifejezi a művészekben élő reformértelmiségi igencsak leegyszerűsítő „reform”-életmódját, s inkább a szatirikus szerepformálás szándékából, semmint valós társadalmi mintából fakad. Mindez független attól, hogy mennyi köze van a Prayt amatőrként alakító Liska Tibor valós személyiségéhez. A rendező számára fontosabb Pray és Dragonits szembeállításának (utóbbit profi színész, Kállai Ferenc formálja meg) minél gazdagabb dramaturgiai kiaknázása. Hasonló mondható el a munkásfőhős Julien Sorel-i karakteréről, amely a legkevésbé sem mondható tipikusnak, ám arra alkalmas, hogy végigvezessen a korszak aktuális társadalmi kérdésein. A *Kitörés* történetének és szereplőinek drámai hitelességén ily módon felülkerekedik a publicisztikus szándék. Mindennek következtében Bacsó filmje hagyományosabb stílusú munka, kevésbé ismerhetők fel benne modernista megoldások. Leginkább a kifejezetten fordulatos cselekményszöveg érdemel figyelmet, amely összefüggésbe hozható a reform szellemével, ám ezt képi eszközök nem támogatják.

A filmben a beszűkült, provinciális gazdasági és politikai légkörből a kitörés lehetőségét a reform, illetve az azzal összefüggésbe hozott modernizáció tenné lehetővé, majd a reformok leállítása, a reformer Pray eltávolítása akadályozza meg, s taszítja vissza a főhőst a még mélyebb provincializmusba. Mindezt további, a korszakhoz és reformszellemiséghez szorosan kapcsolódó motívumok és azok kritikái kísérik. A *Kitörés* zárlata a *Falakhoz* és a *Szemüvegesekhez* hasonlóan nyitott: felvillan valamiféle esély a reformok folytatására, ám ennek megvalósíthatósága egyre reménytelenebbnek látszik. Laci abszurd acte gratuitje, illetve az ezt megelőző részeg lovaglása a disznókon és hempergése a sárban legalábbis erre utal. A *Kitörés* a *Falakban* exponált reformreményektől jut el az 1972-től dominánssá váló abszurd-szatirikus hangig, amelyet a befejező jelenet közvetlenül is megelőlegez, s amelyet az *Ereszd el a szakállamat!* című filmjével később Bacsó maga is folytatni fog.

### *Kitekintés és összegzés*

A mérnököket foglalkoztató filmek társadalmi jelentésének vizsgálata a teljes magyar hangosfilmtörténet tekintetében is hozhat eredményeket. Már az első sikeres hangosfilmben, a *Hyppolit, a lakájban* (1931) megjelenik a mérnök szereplő (mellékszerepben), méghozzá a korszak társadalomképére jellemző helyzetben, s ez a tendencia, ha szórványosan is, folytatódik egészen 1945-ig.

Az államszocialista korszakban az értelmiségiek csoportján belül a mérnökök száma gyarapodik a legnagyobb ütemben<sup>17</sup>, így e csoport legreprezentatívabb tagjaivá válnak, ahogy a társadalmi mobilitás tekintetében is reprezentatív csoportot képviselnek, hiszen a legnagyobb arányban itt jelentek a munkásparaszt rétegből származó egyének (Solymosi–Székelyi 1984, 7; Huszár 1986, 9). Nem véletlen tehát, hogy gyakori szereplői a korszak filmjeinek, s hogy korszakonként igen változatosan alakul társadalmi megítélésük. A szocialista realista filmekben előbb reakciós, polgári származású ellenségek (Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; *Teljes gőzzel*, 1951), majd együttműködők (a Magyar Filmgyártó Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt*, 1951), végül már az új hatalom által kinevelt kommunisták (Herskó János: *Város alatt*, 1953), sőt a diktatórikus rezsिम kritikussai

<sup>17</sup> „A hetvenes évekre a mérnökség az összes felsőfokú diplomások között a második, az egyetemi diplomával rendelkezők között pedig a legnagyobb létszámú értelmiségi csoporttá vált a magyar társadalomban” (Tamás 1986, 149–150). S egy másik, ugyanezt igazoló összehasonlító adat: „[...] 1949 és 1980 között az összes diplomások száma meghatszorosodott, a műszaki diplomások száma tizenegyszeresére nőtt” (Solymosi–Székelyi 1986a, 195).



(Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság*, 1956). A hatvanas évek új hullámában – más értelmiségi hivatások, az orvosok, az újságírók mellett – ugyancsak fontos szerepet töltenek be: a középgeneráció tagjai az ötvenes évek és az 1956 utáni kiábrándulás és újrakezdés útját járják végig (Makk Károly: *Megszállottak*, 1961), a fiatalok pedig az 56 utáni kompromisszumos pályakezdés nemzedéki kihívásaival szembesülnek (Szabó István: *Álmodozások kora*, 1964). Szkepszis és remény táplálja az új gazdasági mechanizmus bevezetése körül készült filmek itt részletesen tárgyalt mérnökszereplőit, a reform lefékezésének időszakában pedig már kizárólag komikus szerepben találjuk őket. A kiábrándulás és a pangás éveiben<sup>18</sup>, egészen a rendszerváltózig folytatódik a mérnökök élethelyzetének groteszk, szatirikus ábrázolása, a hatvanas–hetvenes évtizedfordulótól felismerhető cinikus, önironikus hang fokozásával. Elég, ha csak a Simóéket követő generáció egyik képviselőjének, Szörény Rezsőnek három mérnök főszereplőt is felvonultató *BÚÉK!* (1978) című filmjére gondolunk. Az itt vizsgált periódus előtti és utáni időszakokban ugyanakkor a mérnökök kevésbé mutatnak sajátos társadalmi jelentést; lényegében hasonló funkciót töltenek be, mint más értelmiségi szereplők.<sup>19</sup> Az új gazdasági mechanizmussal viszont elsősorban mérnökök kerülnek kapcsolatba, így ennek a társadalmi, politikai és gazdasági folyamatnak a jelenléte az ő (fő)szereplésükkel készült filmekben mutatható ki.

A tanulmányomban vizsgált korpusz az államszocialista korszak politikailag motivált szerzői filmes attitűdjét reprezentálja, ugyanakkor jelzi az attitűd műfaji elmozdulását. Olyan dinamikára hívja fel tehát a figyelmet, amely kevésbé ismert aspektusa a magyar film történetének, s amelyre a társadalomtörténeti szempont világíthat rá.

### Irodalom

1970. A társadalmi mobilitás „itt és most”. Beszélgetés a *Kitérés* alkotóival. *Filmkultúra* 6 (6): 5–13.
- Berend T. Iván. 1980. Utunk a hetvenes évtizedig. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben*. 16–41. Budapest: Kossuth.
- Berend T. Iván. 1988. *A magyar gazdasági reform útja*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

---

<sup>18</sup>Józsa Péter írja a hetvenes évek második felének értelmiségi magatartásáról: „A szakértelmiségi igyekszik elvégezni munkáját azon a minimumszinten, amiből nem lehet baja” (Józsa 2001, 66).

<sup>19</sup>Az államszocialista korszak mérnökszereplőinek áttekintéséhez lásd Szakál Anna szakdolgozatát (Szakál 2018).

- Bognár József. 1980. Strukturális váltásunk társadalmi-gazdasági összetevői és ellentmondásai. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben.* 42–78. Budapest: Kossuth.
- Heller Ágnes. 1968. A konzervatív, a reformer, a lázadó. Falak. *Filmkultúra* 4 (3): 37–44.
- Huszár Tibor. 1968. A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra* 4 (4): 12–15.
- Huszár Tibor. 1986. Az MSZMP értelmiségpolitikájának néhány időszzerű kérdése. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 7–52. Budapest: Kossuth.
- Józsa Péter. 2001. Tíz esztendő. Alakulások a magyar értelmiségben 1976–1977 között. In Körösi Zsuzsanna, Rainer M. János, Standeisky Éva szerk. *Évkönyv 2001.* 42–68. Budapest: 1956-os Intézet.
- Kovács András. 1968. *Falak.* Budapest: Magvető.
- Kovács András. 1969. A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban. *Filmkultúra* 5 (1): 5–11.
- Kovács András Bálint. 2005. *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980.* Budapest: Palatinus.
- Kulesár Kálmán. 1980. Gazdasági „kihívás”, társadalmi „válasz”. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben.* 79–110. Budapest: Kossuth.
- Létay Vera. 1966. „A mi nemzedékünk”. Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* 2 (1): 40–58.
- Liska Tibor. 1988. *Ökonosztát.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Lukács György. 1968. „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van”. *Filmkultúra* 4 (3): 22–36.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1984. *A mérnökökről.* Budapest: A Művelődési Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Főosztálya.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1986a. A mérnökökről. Közhelyek, tények, következtetések. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 188–204. Budapest: Kossuth.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1986b. A mérnökök jövedelmi helyzete. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 269–294. Budapest: Kossuth.
- Szakál Anna. 2018. *Az értelmiségi karakter változása az 1960-as–1970-es évek magyar filmjeiben. A mérnök karakter jelenléte és változása az 1950 és 1980 közötti magyar játékfilmekben.* Budapest: ELTE BTK Filmtudomány Tanszék. [Kézirat]
- Tamás Pál. 1986. A mérnökség és a technológiapolitikai stílusok. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 149–187. Budapest: Kossuth.

## Filmográfia

- A Magyar Filmgyártó Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt* (1951)
- Bacsó Péter: *Ereszd el a szakállamat!* (1975)
- Bacsó Péter: *Fejlövés* (1968)
- Bacsó Péter: *Harmadik nekifutás* (1973)
- Bacsó Péter: *Jelenidő* (1971)
- Bacsó Péter: *Kitörés* (1970)
- Bacsó Péter: *Riasztólövés* (1977)
- Bacsó Péter: *Szikrázó lányok* (1974)
- Gábor Pál: *Tiltott terület* (1968)
- Gyarmathy Livia: *Ismeri a Szandi mandit?* (1969)
- Herskó János: *Város alatt* (1953)
- Hintsch György: *A veréb is madár* (1968)
- Kovács András: *Falak* (1968)
- Kovács András: *Staféta* (1970)
- Magyar József: *Illatos út a semmibe* (1973)
- Makk Károly: *Megszállottak* (1961)
- Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága* (1950)
- Máriássy Félix: *Teljes gőzzel* (1951)
- Mészáros Márta: *Szabad lélegzet* (1973)
- Simó Sándor: *A legszebb férfikor* (1971)
- Simó Sándor: *Szemüvegesek* (1969)
- Szabó István: *Álmodozások kora* (1964)
- Szalkai Sándor: *Ki van a tojásban?* (1973)
- Szemes Mihály: *Érik a fény* (1970)
- Szörényi Rezső: *BÚÉK!* (1978)
- Várkonyi Zoltán: *Emberrablás magyar módra* (1972)
- Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság* (1956)
- Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe* (1970)

## AN ESCAPE OF MEN WITH GLASSES UP TO THE WALLS

### *Engineer Protagonists in the Films of the Age of New Economic Mechanism (1968–1975)*

Hungarian cinematography in the state socialist era was essentially part of the political discourse: on the one hand, there was censorship, on the other hand, by the advancement of the author's film, filmmakers also identified with the social analysis or criticism attitude. The subperiods of the forty-year span between 1948 and 1989 were in fact determined by the dynamics of state control and creative expression, and the various genres and stylistic forms of formulating and expressing this social phenomena. Following the development of the well-identified political phenomena in films are particularly suitable for examining the social character of the Hungarian film. Such was the introduction of the new economic mechanism in 1968, followed by its slow revocation. The subject may, by its very nature, appear in stories in which engineers, politicians, and factory directors find themselves in workplace conflicts. The paper seeks to find out what kind of style and genre patterns did the topic of the new economic mechanism bring about, and what social meanings did these patterns express. The conclusions can, in a broader sense, also be valid for the cinematography of the State Socialist era.

*Keywords:* hungarian film, new economic mechanism, social history, examination of content and motives

## PROBOJ LJUDI SA NAOČARIMA DO ZIDINA

### *Inženjerski likovi u filmovima iz doba novog privrednog mehanizma (1968–1975)*

Mađarska filmska umetnost je deo političkog diskursa u doba državnog socijalizma: s jedne strane, deluje cenzura, s druge strane, prodorom autorskih filmova stvarao se poistovećuju sa ulogom analitičara, kritičara društva. Manja razdoblja četrdesetogodišnjeg perioda između 1948. i 1989. godine određuju državna kontrola i dinamika stvaralačkog izražavanja, razni žanrovi i stilske forme iskazivanja društvenih pojava. Za analizu društvenog karaktera mađarskog filma posebno je pogodno praćenje identifikovanih političkih pojava u filmovima. Takva pojava je uvođenje (1968. godine) a zatim polaganom povlačenje novog privrednog mehanizma. Po svojoj prirodi ova tema se javlja u pričama u kojima se inženjeri, političari, direktori fabrika prikazuju u konfliktnim situacijama na svom radnom mestu. Analizom filmova koji spadaju u ovu problematiku traži se odgovor na pitanja kakve stilske i žanrovske šeme stvara tema novog privrednog mehanizma i kakva društvena značenja iskazuju ove šeme. Zaključci se u širem smislu mogu odnositi i na filmsku umetnost razdoblja državnog socijalizma.

*Cljučne reči:* mađarski film, novi privredni mehanizam, društvena istorija, analiza sadržine i motiva

KURUCZ Anikó

Selye János Egyetem, Tanárképző Kar  
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék  
Komárom, Szlovákia  
kuruczkovacsaniko@gmail.com

A TRANSPARENCIÁTÓL A LUCIDITÁSIG  
*Hamvas Béla egzisztenciaértelmezésének fény-metaforikája*

From Transparency to Lucidity  
*Light-metaphors in Béla Hamvas' Interpretation of Existence*

Od transparentnosti do lucidnosti  
*Metafora svetlosti u tumačenju egzistencije kod Bele Hamvaša*

Jelen tanulmány Hamvas Béla egzisztenciaértelmezésének néhány aspektusát vizsgálja. Hamvas conceptusa, mely az igazság-kérdéssel (*alétheia*) és az emberi egzisztencia átvilágításának módozataival is vonatkozásban áll, közös vonásokat mutat a heideggeri és jaspersi filozófiai diskurzusokkal. Hamvasra hatott Jaspers, fordított is a *Vernunft und Existenz*ből. Jaspers terminusa, az *Existenzerhellung* a hamvasi gondolkodás szerves részévé vált, így az *egzisztencia átvilágítása* írásainak konstitutív összefüggéseként alapozódott meg. A dolgozat áttekintést kíván nyújtani továbbá az *alétheia* hamvasi és heideggeri használatáról. A párhuzamok ellenére e conceptus másként szerveződik a két szerző gondolkodói horizontján. Az ontológiai státuszú *alétheia* Hamvasnál egyszersmind valóságértésének nyelvi alapjává, költészetszemléletének és írásgyakorlatának mértékévé lesz. Hamvas igazságfogalma, a nyílt és fedetlen jelentésű *alétheia* a *transzparencia* szemantikáját is magában foglalja. Kései munkáinak illuminációs köre, poétikus „fény-nyelve” új terminussal, a tudomány átvilágítótechnikájaként értett *luciditással* bővül. A tanulmány megkísérli felvázolni azt a folyamatot, amelyben Hamvas egzisztenciamagyarázata a részleges megvilágítástól a teljes átlátszóságig haladt.

*Kulcsszavak:* alétheia, átvilágítás, transzparencia, luciditás, egzisztencia

### *Hamvas egzisztenciaértelmezéséről*

Hamvas Béla egzisztenciaértelmezését az illumináció körébe vonta: a létező és a fény viszonyában artikulálódnak az egzisztencia létmódját érintő meglátásai. Míg a 30-as években írt esszéiben és előadásaiban az egzisztencia, illetve az egzisztenciális gondolkodás jellemzésekor a fragmentumszerűség, a kérdésesség és a lezárhatatlanság dominálnak a fogalmi megközelítés meghatározó aspektusaiként, később az *átvilágítás* koncepciójával bővülve az egzisztenciának a *rejtőzés* és a *transzparencia* dinamikájában történő megragadása válik az értelmezési horizont vonatkozási alapjává. Feltehetően ebbe az irányba, a fény általi részleges megvilágítotttságtól a teljes átlátszósáig „terelte” Hamvast a preszókratikus eredetű (parmenidészi–héraikleitoszi) alétheiafogalom centrális jelenléte is.

A Magyar Filozófiai Társaságnak *A mai filozófia* címmel 1941. október 7-én megrendezett vitaestjén<sup>1</sup> első hozzászólóként Halasy-Nagy József (Halasy-Nagy 1942) a filozófiatörténet száraz, kronologikus ismertetése vagy hagyományos periodizációja helyett úgy próbálja hitelesen megrajzolni a kortárs bölcsélet tablóját, hogy eközben tisztában van az ítélet elfogulatlanságában, horizontfüggétlenségében bízó attitűd illuzórikus pozícióival, a kutató-gondolkodó teoretikus (akár ideológiai) meghatározottságaival vagy előzetesen kódolt módszertani föltevéseivel, s beszámolójában érezhető a bizonyos kérdésfeltevésekkel való szemléleti rokonság éppúgy, mint a más tendenciákkal szembeni kritikus távolságtartás is. A német szubjektív idealizmus hegei összeomlását követő angolszász tényimádó pozitívizmus térnyerését a szofisztikához hasonlónak látja – „az újkantiánus epigonok filozófiai ciripelését túlhaszogta mindenfelé a pragmatisták jazz-muzsikája” (Halasy-Nagy 1942, 39) – a tudományszociológiát a filozófia öngyilkosságának, az egzisztencializmust a „két Semmi kurta vége” közé hajított ember kétségbeesésének, s a XX. század első felét olyan időnek, amit a kaotikus útkeresés jellemez a szellem, illetve az abszolútum fényétől való elfordulás sötétségében. A „mesterséges fényforrások” világában pedig beteg a szív, lüktetése kihagy (Halasy-Nagy 1942, 37).

Halasy-Nagy József hozzászólását Hamvas Béláé követi az *Athenaeumban*.<sup>2</sup> A rendszerépítés lehetetlenségét, illetve e lehetetlenség szükségzerűségét belátva Hamvas is utal a spekulatív metafizikai hagyomány folytathatatlanságára,

<sup>1</sup> A Magyar Filozófiai Társaság vitaestjeinek hozzászólásait az *Athenaeum* folyóirat közölte.

<sup>2</sup> Hamvas Béla hozzászólása a Magyar Filozófiai Társaságnak *A mai filozófia* címmel 1941. október 7-én rendezett vitaestjén (Hamvas 1942, 45–46).

s az erre való képtelenséget nem a kultúrkritika által megrajzolt jelen agóniájának látja, hanem formai (mai értelemben diskurzív) kérdésnek. A rendszerben gondolkodás ugyanis totalizáló diskurzust, a végérvényesség ígéretével kecsgetető visszavonhatatlan megoldásokat jelent, azaz olyan beszédmódot, amit igazából mégiscsak „végtelen problémadialektika” (Hamvas 1942, 46) működtet. Ezzel szemben Hamvas az esszészerű nyelvhasználatot minősíti a véleményalkotás hiteles, nem autoriter megnyilatkozási formájának. Nemcsak ebben az 1941-es hozzászólásában, hanem több helyütt, például az *Imaginárius könyvekben* (Hamvas 1993) is kitér az esszének műfajiságából is adódó mediális sajátosságaira, mi több, a gondolkodói magatartást is meghatározó mibenlétére. E gyakran idézett szöveghelyek mintha fegyvertényként szolgálnának a Hamvast legitimáló irodalomtudósi szándékoknak, s nem véletlenül, hiszen az életmű besorolhatatlansága, diszciplináris „címkézhetetlensége”, definitív szándékoknak ellenálló természete okozta tanácsstalanságnak valóban segítségére siethet az esszé – diskurzív magyarázati kereteket szolgáló – műfaja. S valóban: Hamvas esszémeghatározása gondolatvezetésének (t)örvényeit is megvilágítja, ugyanis az apofantikus logosz kijelentésstruktúrája helyett az „apodikció apoteózisán” keresztül az interpenetráció, a böhmei *inqualieren* nyelvire is átültetett gyakorlata határozza meg a jellegzetesen hamvasi megszólalás poétikáját.<sup>3</sup> Az esszé legfontosabb műveletének a *theorein*, a „szent látásban való részesülés” (Hamvas 1993, 166) aktusát tartja Hamvas. Az ebből adódó teóriagazdagság (szemben például a filozófia teóriaszegénységével) nem relativizáló, alkalmi állásfoglalásokat jelent, a szélsőséges pluralitás heterogenitásának ünneplését, de nem is merül ki a dolgok közös nevezőre hozásának homogenizáló törekvésében. Bacsó Béla írja tanulmányában (Bacsó 2007), hogy az önmagát vég nélkül generáló, az öncélúságtól sem mentes elméletgyártás alapvetően különbözik a *theorein* műveletétől, amely sosem téveszti el szem elől tárgyát, illetve a szemlélt tárgy kimeríthetetlen bősége kínálja magát a teóriák szüntelen létrehozásának. Az autonóm szellem műformájaként meghatározott esszé a megértés, a rálátás perspektivikus jellegéből indul ki, s a „valóság-közellátás”, illetve a „valóság-távollátás” optikai között finoman egyensúlyoz. A tudomány kauzalitásától, a művészet esztétizáló hajlamától, a vallás líraizálásától s a filozófia rendszerigényétől magát távol tartó esszéírói attitűd „az átpislantás poétikájaként” határozza meg saját gyakorlatát (Hamvas 1993, 164). Ez az *átpislantás* valóban inkább idézi a görög *thea*-t, amely nem a szubjektum karteziánus értelemben vett megragadó, a világot képpé változtató

---

<sup>3</sup> A hamvasi nyelvszemlélettel egy korábbi tanulmányban foglalkoztam (Kurucz 2017, 85–100).

nézése, hanem sokkal inkább olyan *látás*, amely számára megmutatkoznak a dolgok. 1933-as, a műfaj (esszé) mestereként, megteremtőjeként számon tartott Montaigne-nak szentelt írásában (Hamvas 2017) Hamvas éppen ebben jelöli ki a „montaigne-i kilátóhely” specifikumát, ami ettől kezdve ennek az írásmódnak összetéveszthetetlen sajátossága. A *feleút* apoteózisa ez, az ideiglenesség stádiumáé, a világot levetkőztető, de még fel nem öltöztető körültekintő tudomásulvételé, amelyben az „igen is, nem is” nem a kontúrok megrajzolására rest vagy azt hiábavalónak tartó állásfoglalás, s végképp nem valamilyen sztoikus vagy kvietista előjelű bölcselkedés. „A meghalás iskolája” a montaigne-i filozófia, mondja Hamvas, mert a feleúton, a szellemi érettség montaigne-i fokán a világ dolgai a halál felől vannak megvilágítva. Ezen a „helyen” pedig a *hozzászólás*, a *kiegészítés* lesznek a megszólalás érvényes beszédmódjai. A fentebb említett, *A mai filozófia* elnevezésű vitaesten is hangsúlyozza Hamvas a filozófia korszerű nyelvének kommentár- és diszkussziójellegét, az aforisztikus és axiomatikus gnómával fenntartott rokonságát (Hamvas 1942, 45). A *kommentár* hamvasi felértékelése ha nem is a posztmodern destrukció jegyében történik – ami a kommentár matériájában fedezte fel „a laterális jelentésképződés végtelen sokféleségének médiumát” (Kulcsár Szabó 2008, 212) –, de rámutat arra, hogy ez a fajta diskurzus nemcsak engedi, hanem nélkülözhetetlennek tartja a vizsgálódás személyességét, többek között a Kerényi és Hamvas által is hitelesnek tartott nietzschei értelemben, azaz, amikor a filológia „filiszteri adatvadászátát”, objektivitásba burkolózó ismeretszerzését fel kell váltania az *egzisztenciális szaktudomány* praxisának. Ez természetesen nem a szubjektív véleményalkotás tetszőlegességében való önkényes feloldódást jelenti, hanem a megértés mindenkori parcialitásából és történetiségéből származó belátást, amely a *kommentár* lezárhatatlan jelentésképzésében a fragmentumszerű, ugyanakkor nyílt egzisztenciális lét adekvát (diskurzív) közegét látja.

Ez a nyitott és befejezettségnek ellenálló, töredékes jelleg az *emberi* jellemzések megőrződik Hamvasnak az egzisztenciálfilozófiát bemutató szövegeiben is. Az egzisztenciálfilozófia meglátásaira (elsősorban annak német ágára) az elsők között rezonál, s bár kezdettől válságtünetnek, a kataklizmákat kihordó XX. század szimptomatikus gondolkodási irányának tartja azt, ám ettől függetlenül a német filozófia „szelleméhsége”, általános és univerzális tudata helyett az „itt és most” konkréciójában gyökerező történeti egzisztenciára összpontosuló figyelmet szükségszerűnek ítéli, s a számára mérvadó filozófusok műveiben ekkor megalapozott egzisztenciafogalom iránt is mindvégig érzékeny marad. *Ars poetica* című írásában (Hamvas 2017) igen szemléletesen jeleníti meg az egymásba tűnő dolgok dialektikáját: ugyanazon tárgy, lény fényének



és sötétjének, nappali-jelentésének és éjszaka-jelentésének nem pusztán korrelatív egységére, hanem felbonthatatlan bizonytalanságukból adódó *homályos* szövetségére utal, amelyet az evidenciahiány tart fenn. Poétikai értelemben így az *alkonyati(ság)* képe válik a határhelyzetet jelölő integratív alakzattá. Ebben a homályos, alkonyati, a körvonalakat elmosó létezésben egzisztál az egzisztencia. Nappali vonatkozásai tárgylétet, dologlétet kölcsönöznek a szubjektumnak, s az általa megragadott objektumnak, az éjszaka-oldal azonban zuhanássá változtatja a biztosnak tétélezettet. Ebben az örökös esésben, eseményszerűségben látja Hamvas az egzisztencia lényegét.

A lét nem „Fakt” – tény, hanem „Fall” – esemény, esés. Az ember nem van, hanem történik, és pedig a végtelen időben történik, amint oszlik és nő és oszlik és nő körülötte minden: ház, táj, vidék, erdő, tenger, föld, nap, csillag. Belehull az „éj kozmikus atmoszférájában” a bizonytalanba és meg nem állítható eséssel vész el benne, ismeretlen gravitációtól ragadva tűnik el a kifürkészhetetlen homályban (Hamvas 2017, 197).

Az önmagával sohasem azonos, befejezettséget nélkülöző (s így léte lezárt faktumként nem leírható) egzisztenciának az esés, történés koordinátaival való meghatározása rokonságot mutat minden olyan elgondolással, ami a szubjektivitást a karteziánus egótól megkülönböztetett értelemben tárgyalja. Az egzisztencia eseményszerűsége így szembeállítódik a világot konstruáló tudat kontinuitásával, mert nem az identitás kontinuuus, hanem a zuhanás folyamatos. „Az ember zuhan. Esik valahonnan ellenőrizhetetlen eséssel, folyton tűnik előle, ami volt és van, közeledik, ami lesz, belép az emberbe és ismét eltűnik” (Hamvas 2017, 195).

Nemcsak az egzisztenciálfilozófia nem tekinthető egységesnek, de e gondolati irányhoz való hamvasi kötődés sem egyértelmű. Kemény Katalin, Hamvas felesége ugyan megjegyzi a *Szellem és egzisztencia* című műhöz írott zárótanulmányában (Kemény 1987), hogy Hamvas inkább az egzisztenciálfilozófia francia ágával, a Bataille–Blanchot jelezte vonallal rokon, mint a némettel, ennek ellenére a harmincas években született recenziói, könyvismertetői, s majdnem mindegyik esszékötete, illetve naplófeljegyzései is megerősítik azt az elképzelést, hogy a Kierkegaard-tól induló német egzisztenciális hagyomány végig erőteljes inspirációs forrás volt a számára.

Igaz, viszonyulása e gondolkodókhoz változott a saját szellemi út kérdésfeltevéseinek alakulásából adódóan is. A 30-as években nemcsak többet foglalkozik Jaspersszel, de filozófiai alapvetése is jobban elsajátítható számára. Heideggert sokáig csak a „gond filozófusaként” érti, ennek ironikusan hangot

is ad legtöbbször. A megértés összetettségéhez idomul a nyelv hajlékonysága is. Így, amikor a *Geworfenheit*ot Hamvas rendszeresen *elvetéltség*nek fordítja, akkor ez nemcsak fordítástechnikai kérdés, hanem éppen a fordítás aktuálának köszönhetően feltétlenül hermeneutikai is. Az *elvetélt*, jóllehet megőriz és megőrökít valamit a vetőből, a vetülésből, de a magyar nyelvben sokkal kizárólagosabb és végérvényesebb konnotációkat hív elő, mint a *beleveteltség* szemantikai tartománya. Amennyiben a helyesség kritériumait illetően nemcsak az elnagyoltnak vagy legalábbis nagyvonalúnak már nemegyszer bizonyított hamvasi fordítás mérlegelése a tét, akkor a fordításaiban közreadott „értelmek” mindenképpen beszédeselek.

Mégis, a heideggeri jelenlét implicit voltáról tanúskodik – a neki szentelt vagy vele perlekedő félmondatok explicit egyértelműségén túl – hasonlóan artikulált költészet-szemléletük, naplófeljegyzéseinek *jelöletlen* heideggeri szólamai (*A nyelv a lét háza*), s barátjának írt levele<sup>4</sup> is. Az újonnan megszerzett, kitapintott rokonság pedig nem a *Lét és idő* egzisztenciális analitikájának, hanem a „fordulat” utáni Heidegger gondolkodásának, s mindenekelőtt enigmatikus és poétikus nyelvének köszönhető.

A Hamvas számára mértékadó filozófiákból átöröklött alapszavak úgy képezik integráns részét gondolkodásának, hogy egyfajta idioszinkretikus jelentésbővüléssel, s így egy sajátos atmoszféra kimunkálásával szóhasználatának dinamikus potenciálját biztosítják.

Két ilyen állandósuló, s szinte terminusi minőségre szert tevő művelet is végigkíséri írásait. Egybefonódásuk szervesíti gondolkodását s képezik állandó metaforikus bázisát esztétizáló lendületének, alakzattá sűrítve írásainak narratív tendenciáit. Az egyik a Jasperstól kölcsönzött *átvilágítás* fogalma, a másik a preszókratikus eredetű és Heidegger gondolkodását is megtermékenyítő *alétheia*.

A jaspersi *átvilágítás* (Existenzerhellung) a hermeneutikai tevékenység egzisztenciális műveletévé válik, melynek tétje az *alétheia* nyelvbe való hatolása és egyúttal az *aléthesisz* születésének térídeje, eseménye is. A görög-keresztény eredetű *alétheia*-fogalom rendszeres felbukkanása esszéiben és tanulmányaiban nemcsak lételméleti elváráshorizontjának kérlelhetetlen kulcsfogalmává érik,

<sup>4</sup> Hamvas így ír Németh Ferencknek: „Ismét hozzájutottam néhány igen kitűnő könyvhöz, és különös találkozásaim is voltak egy könyvben olyan gondolkozóval, akit eddig egyáltalában nem éreztem rokonnak. Martin Heidegger, német gondolkozó, Hitler alatt állást vállalt, és azóta nem taníthat. Magányosan él a Fekete-erdőben egy kis hegyi házacskában, teljesen egyedül néhány könyvvel. Lehet, hogy nagyszerű magány-atmoszféráját érzem olyan vonzónak és közelinek. Sok helyütt csaknem szó szerint egyezik az, amit ír, és az, amit jegyzetemben felfirkáltam.” Hamvas Béla Németh Ferenchez írott, 1961. január 13-án, Tiszapalkonyán kelt levele (Hamvas 2011, 313–314).

de a hamvasi hang nyíltságának és leplezetlenségének elévülhetetlen magyarázataként is szolgál. Ennek értelmében az *alétheia* egyszerre minősül létmóddá, ontológiai státusza van, s egyúttal a valóságfeltárás és valóságértés preskriptív, mértéket adó nyelvi alapjává. E vizsgálódás tehát az *alétheia* filozófiai és nyelvi dimenzióinak feltárására vállalkozik egyfelől. Nézzük meg közelebbről e „műveletek” fogalomtörténeti útját Hamvasnál.

### *Jaspers és az egzisztencia átvilágítása*

1941-ben, a *Pannoniában* jelent meg Hamvas értelmező kommentárja Jaspers egzisztencialista filozófiájáról *Szellem és egzisztencia. Karl Jaspers filozófiája* címmel (Hamvas 1987). A jaspersi egzisztencia szubsztanciális ismertetése előtt körvonalazza azt a világháború tájkán induló egzisztenciális indíttatású, ihletettségtű arcképcsarnokot, melynek tagjai a kierkegaard-i–nietzschei örökségen osztoznak, s valamilyen módon továbbgondolnak, s akik közvetve vagy közvetlenül Jaspers gondolkodására is hatottak. Így Hamvas kitér a dialektikus teológia és Heidegger, Dilthey és Scheler, társadalomtudományi szempontból pedig Mannheim és Weber, Jung és Klages gondolatainak rövid bemutatására.

A kiindulást Hamvas szerint ebben az esetben is a kierkegaard-i vihar képezi. A dán gondolkodóhoz köthető fordulat eredetisége az egzisztencia fogalmának sajátos meghatározásában és eredetmegjelölésében rejlik, hiszen a bűnbeesés óta „permanens krízisben” élő, a fenyegetettség diszpozíciója által eleve meghatározott szubjektum helyzetének köztességére, szellem és élet koegzisztenciájára, összeölelkezésére világít rá. „Az embert minden rejtekéből valósággal kikorbácsoló” (Hamvas 1987, 39) kierkegaard-i világlátásnak hamvasi jellemzésében igen szemléletesen áll elő az egzisztenciálfilozófia zártságot (zárt létezés, zárt perspektívát) nem tűrő imperatívusa, az egzisztencia hamvasi értelemben vett autentikusságának kilépésre sürgető felhívás-jellege.

Bárhova érkezzünk is el, a horizont, ami az elértet körülveszi, távolabbra mutat, és kényszerít arra, hogy a végleges megnyugvást feladjam... Mindig és minden időben horizontban gondolkozunk. De azáltal, hogy horizont, további és más újabb van mögötte, amelyben az elért horizont fellobban, és így merül fel a kérdés a fellobbanás felől (Hamvas 1987, 66).<sup>5</sup>

Hamvas e helyütt a jaspersi *Das Umgreifendét*, amely *Átfogót* jelent, fellobbanással fordítja. Ezt a szóválasztását külön jelzi is lábjegyzeteiben. A hamvasi

---

<sup>5</sup> Jasperst idézi Hamvas saját fordításában.

fordításból, illetve magyarázatból annyi kitűnik, hogy a fellobbanással fordított *Umgreifende* a lét határainak felbukkanását, majd újbóli eltűnését, az önmagát felfüggesztő zárttság játszi dialektikáját, rögzíthetetlenségét jelöli. V. Király István, akárcsak Hamvas, felhívja a figyelmet a jaspersi terminológia dekódolásának nehézségeire (V. Király 1996), ami magyarázza egyfelől a többértelműség útvesztőjét, amiben a fordítás mozog(hat), illetve, amiből azonban mégis választ egy kijáratot a fordító a desifrirozás során. Ami a hamvasi fordításból szembeötlő (a filológiai-hermeneutikai problémafelvetésen túl), hogy a *fellobbanás* aktusával írja körül az egzisztencia létmódját. Olyan ontológiai kategória ez értelmezésében, amely a szellem és/vagy az élet zárt köreibe szorított emberinek – amely így csupán színpadi tere a végtelen eszmevilágnak vagy a végtelen természetnek – az önmagából kiemelő lendületét jelzi. Az *idea* és a *natura* immanenciájából így „lobban”, azaz transzcendál „kifele” az egzisztencia. A jaspersi „fény-metaforikát” viszi tovább Hamvas minden vonalon. Az *Erhellung* a szó szerintibb megvilágítás helyett *átvilágítás* lesz nála, ami a fény reflexív ontológiai struktúrájának megfelelően tulajdonképpen helytálló is, hiszen a megvilágító a megvilágításban, láthatóvá tételben maga is megvilágítódik. Az önmagát eredőjében, eredetében megvilágított a tulajdonképpeni át-világított. „Az átvilágítást nem csinálom, hanem kapom. Jön, és pedig mint a váratlan és mint az ajándék. Sohasem lehet rá felkészülni, mert az átvilágítás sohasem magamból jön, hanem magamnak a más befogadására elszánt készségéből” (Hamvas 1987, 70). Ebből a hamvasi kommentárból is világossá válik, hogy az átvilágítás nem az intelligibilis én világot feltáró, bevilágító módszertana, hanem a létezőt „lenni-hagyó”, szóhoz juttató hozzáállása. A *Hexaküimion*ban (Hamvas 1993) is felbukkanó átvilágítás a Jaspers-tanulmány után *epitheton ornansa* lesz a hamvasi gondolatvezetésnek. Az átvilágított egzisztencia nem más, mint a transzparens egzisztencia. A transzparencia pedig az autenticitás fokmérője a hamvasi dimenzióban. Nem egy közegellenállás nélküli áthatolhatóságot, hanem azt a fajta fedetlenséget, leplezetlenséget és közvetlenséget jelöli ez, ami az *alétheia* fogalmának heideggeri értelmezésében is megalapozódik.

### *Hamvas és Heidegger alétheia-értelmezése*

A heideggeri és hamvasi igazságfogalmak összevetésekor kitűnt a preszókratikus eredetű *alétheia* konstitutív jelenléte, ám az is, hogy egy átfogóbb, fogalomtörténeti kitekintésben más-más hangsúlyokkal, hangsúly-eltolódásokkal szervesült e koncepció gondolkodói horizontjukon. E korábbi elemzésnek (vö. Kurucz 2017) – melyhez elsősorban a *Lét és idő* vonatkozó

fejezetei, a „...költőien lakozik az ember”, a *Kérdés a technika nyomán* kínálta az alkalmat az összehasonlításra – szükségszerűen ki kell egészülnie a kései Heidegger többi írásával is. Így *Az igazság lényegéről*, a *Platón tanítása az igazságról*, valamint *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* címűekkel, amelyben újra tematizálódik, illetve folytatódik az *alétheia* ontológiai elemzése. „Igazság-írásaiban” a fogalmi kiindulás a *Lét és idő* alétheiát érintő elgondolásaival rokon. A *Platón tanítása az igazságról* című írásában (Heidegger 1994) az *alétheia* fogalomtörténeti útjának felfejtésekor egyértelműsíti, hogy a szó *el-nem-rejtettséggé* értéke a görögök magától értetődő léttapasztalatára utalt. Arisztotelészére is, aki *Metafizikájában* a létező útját az elrejtettségből a nyílta tartó mozgással jellemezte, ugyanakkor másutt már arról számol be, hogy az igazság (a hamis vagy igaz volt) nem a dolgokban, hanem magában az értelemben lelhető fel. Az *alétheiának* így áthagyományozott fogalma öröklődik aztán tovább az újkori gondolkodásban, a nyugati metafizika történetében, hiszen a skolasztika *veritas est adaequatio rei et intellectus* megfogalmazása a *veritasként* latinra fordított *alétheia* lényegét a megegyezésben, méghozzá a dolognak, a létezőnek a megismeréssel, azaz a képzetalkotással való megegyezésében látta, illetve azt a helyességet tette meg az ítélet kritériumává, amely a kijelentésben elgondoltat egyezteteti a dologgal, idomítja hozzá. A Heidegger szerint Nietzscheben tetőző folyamat az *el-nem-rejtetség* helyett tehát az értelem és a kijelentéslogika érvényességének körzetébe utalta az igazság fogalmát. *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* című művében (Heidegger 1994) annyival haladja meg, illetve egészíti ki Heidegger az igazságról elgondoltakat, hogy azt mondja, az *alétheia* az a tisztás, közeg, amelyen egyáltalán megvalósulhat, amely lehetővé teszi a megfelelésként értett igazság létezését. *Az igazság lényegéről* című előadásában (Heidegger 1994) az előállító mondás (logosz) helyességének mikéntjére kérdez rá Heidegger, s azt mondja, hogy a tárgyhoz igazodás csak a szabadságban, szabadlétben lehetséges, ami az *el-nem-rejtettként* megnyilvánulót a „megkötő irányulásra” (Heidegger 1994, 44) szabaddá teszi. Azonban ez a szabadság nem a szubjektivitással vagy annak önkényével összekapcsolt a heideggeri értelmezésben, amennyiben nem a „cselekedni-tudásban vagy a cselekvésképtelenség kötetlenségében” (Heidegger 1994, 48) merül ki az értelem. A szabadság itt a létező lenni-hagyását, a létezőre való ráhagyatkozást jelenti. Ez a ráhagyatkozás pedig a nyitottra, a nyílra, az *el-nem-rejtettre* irányul, amelyet a létező hoz magával. Hagyni a létezőt megnyilvánulni vagy éppen visszalépni előle, hogy az „előállító hasonulás róla vegyen zsinórmértéket” (Heidegger 1994, 47). A szabadsághoz, a lenni-engedés aktusához ezért rendeli

aztán hozzá Heidegger az *ex-isztens*, a *ki-tevő* módot. A létező felfedésébe történő *ki-tettség* a történeti ember exisztens létmódja. A *Levél a humanizmusról* című művében (Heidegger 1994) a lét világló tisztásában – azaz tulajdonképpen az *alétheiában* – való állást nevezi Heidegger *ek-szisztenciának*, amit határozotlan és radikálisan megkülönböztet a skolasztika existencia-fogalmától, amely a *potentia* mintájára elgondolt *essentia* (quidditas) „ellenpárjaként” a ténylegeset, a lehetőséghez képest a megvalósultat jelenti. „[A]z ek-szisztencia az, amely a lét igazságában való eksztatikus benneállás alapvonásával rendelkezik” (Heidegger 1994, 129). Az eksztatikusan elgondolt *ek-szisztencia* lényegi ponton találkozik e helyütt a hamvasi fogalmakkal.

Hamvas *alétheia*-értelmezése sem egyszerűen az igazság közkeletű elnevezésével fordított, bár az *alétheia* tárgyalásakor Hamvas mindig komplex fogalomcsoportot nevez meg: *alétheia* annyi, mint „helyes, igaz, való, valódi, leplezetlenség, nyíltság, átvilágítottság, átlátszóság” (Hamvas 1993, 364). Az igaz és a valódi, azaz a transzcendensre irányuló tudás és az immanens körében mozgó, azt megragadó ismeret még el nem választott módon van jelen az *alétheiában*. A kettőt egymástól a dialektikusra tagolódott emberi gondolkodás határolta el a fogalom későbbi története során. A heideggeri el-nem-rejtettség és a Hamvas által az *alétheia* egyik legjellemzőbb tulajdonságának tartott leplezetlenség a megnyilvánulás és az eltakarás dialektikájában (kölcsonösségében) ragadják meg az *alétheia* mibenlétét. A hamvasi elgondolás azonban nemcsak a megmutatkozás és elfátyolozás egymást átható műveleteit ismerte fel az *alétheiában*, hanem a fény-metaforikával kifejezésre juttatott értelmet is rögzítette. Az átlátszóság ugyanis nemcsak a lepelnélküliségből ered ebben a koncepcióban, hanem a lények és dolgok sugarainak átvilágító erejének eredményeként adódik. „Át van szöve ezzel az áthatóval és át van hatva ezzel az átszövöttséggel” (Hamvas 1993, 364). A kölcsönös megvilágítás ajándéka az, hogy az *aléthész* számára jelenvalóvá lesz a létező: az *aléthész* megvilágító tekintetében, a *nousz* világánál fénylenek a dolgok, amelyeknek lángjai viszont az *aléthészt* megfosztják lepleitől. Így a világ fedetlensége egyszerre a szubjektivitás felől megalapozott, ugyanakkor maga a szubjektivitás is az átvilágításból származik. Első látásra úgy tűnik, hogy Heidegger *alétheiája* erősebben ontológiai, a létre hangolt, a létre vonatkozó, a létre kidolgozott értelemmel bír, míg Hamvasnál a létező létét (ontikusan), a szubjektum állapotát és helyzetét jellemzi. Hamvas valóban sok értelemben használta ezt a fogalmat: *A Hexakümben*, a görögség (a *theiosz* ember) eredendő léttapasztatát nevezi *alétheiának*, a *Kiengesztelődésben* (Hamvas 1992b) és a *Poetica Metaphysicában*

(Hamvas 2014) az *alétheia* nyelvi aspektusait vizsgálja, mert az előbbiben az egzisztenciális logoszt, az Evangélium nyelvét, a *megnyitó* szót nevezi annak, utóbbiban pedig a költészet nyelvét, illetve az általa artikulált szemléletet. A *Poetica Metaphysicában* ugyanis a tudományt, vallást, művészetet is a rejtőzöttség dialektikája által működtetett területek közé sorolja, mert ezek mindig fogalmi oppozíciókkal operálnak, a külső-belső, szubjektum-objektum kategóriapárok mentén határozzák meg a létező pozícióját. Lényeglátásuk termeli ki az „alatt, fölött, mellett” térpoétikáját. E területek, diszciplínák a par excellence dialogikus lény hordozói, kinevelői. (Ebben a leírásban a metafizikai gondolkodás leírására lehet ráismerni.) Ezzel szemben a költészet az egyetlen olyan esemény, amely nem ebben a dimenzióban ragadja meg és tárja fel a szubjektum pozícióit, hanem a *Hen panta einai* héraikleitoszi alapélményének megfelelően. A panteista vagy misztikus feloldódást nélkülöző együttlátás a poézis képessége. Az *alétheia* nyelvontológiai vonatkozásait posztulálja Hamvas akkor is, amikor a logosz *alétheia*- és *misztérium*-természetét (Hamvas 1994a, 332–333), tehát a szó feltáró, s ugyanakkor elrejtő minőségét egyszerre jelenlevőnek gondolja el, csakúgy, mint amikor az infernális szó (Hamvas 1994a, 358) és a szabad szó közötti különbségtétellel nem valami eleve adott szemantikai determinációt, hanem a szóhoz, a szóval kialakított belső viszonyulást jellemzi.

Fontos megjegyezni azonban, hogy amikor Heidegger azt írja: „Minden emberi viszonyulás [Verhalten] és annak megtartása [Haltung] kitett e nyitottság nyíltjába” (Heidegger 1994, 49), akkor a vonatkozások erőterébe bevonódó *létezőt* is az *alétheia* rendíthetetlen szívéhez rendeli. (Hamvas is hivatkozik erre a parmenidészi mondatra, méghozzá *A mai világ képe* című tanulmányának záróakkordjaként a „szépen formált igazság kutatásában megingathatatlan szívet” [Hamvas 1987, 12] a *hybris scientifica* módszertani önhittségével helyezi szembe.) S mindehhez az is hozzátartozik, hogy a hamvasi axióma, mely csak az *aléthész* értelmében vett szubjektum számára tartja fenn a dolgok hozzájárulásának és arcuk megmutatásának lehetőségét, ez mégsem valamiféle egológiát vagy a mindenható tudat jelentésköréhez igazított szubjektivitást igazolja, annál is inkább, mert a *részesülés* aktusával írja le a kölcsönös el-nem-rejtetté válás dinamikáját. A transzparencia és a misztérium törvényszerű dialektikája nem a látszat-lényeg szupplementáris kapcsolatrendszerébe vonja egyszerűen a létezőt, mert akkor valamiféle hierarchikus viszonyt állítana a kettő között. A szingularitás, egyediség titka ott van már a fenoménben, a közszemlére tettben. A megnyilatkozó árulkodásában, mindent elárulásában tehát egyidejűen-e egyszerre munkál a titok és a nyilvánvaló. Talán érdemes összevetni Hamvasnak ezt a gondolatát Simone Weil mondatával – „Minden

lény hangtalanul kiált azért, hogy másként olvassák” (Weil 1995, 78) –, mivel ez annyiban egészíti ki az előzőeket, hogy a rejtett leplezetlensége vagy a leplezetlenség rejtettsége a Másik interpretációjának kiszolgáltatott, abban formálódik, feltartóztathatatlanul.

Az eksztatikus egzisztenciához *Májá* című esszéjében (Hamvas 1994b) Hamvas a szubjektivitás felől, az én-te filozófiák ismeretelméleti belátásaival közelít, hiszen Baaderre hivatkozva (Hamvas 1994b, 226) mondja, hogy az *ex-ire* a ki-lépést teszi meg az identitást teremtő mozzanatá. Az én nem is lelhető fel önmagában, „énjének magvában”, hiszen a te általi teremtés önmagán kívülségben, eksztaszisz-létben, a másnál levésben határozza meg a szubjektum terét. Világossá válik, hogy itt is a kinyílásra és elrejtésre hangolt alétheia-dimenzió szubjektumra alkalmazása válik az egzisztencia valóságának fokmérőjévé. Ez a *ki-lépés*, a másnál levés a *sub-iectum* jelentésével tökéletesen összehangolt. A szubjektumban (a görög *hüpokeimenon* latin szó szerintijében) egyszerre látja Hamvas a hordozó alapot (ami Heideggernél a jelenlevőt jelenti majd), a létesítő alanyt, de a *sub-iacio* etimológiájában az alá-vetettséggel értelmét is felismerve a létesülőt is, azt, aki a más(ik)nak, a „tápláléknak, a szemnek, a hangnak, az értelemnek, a látványoknak, a szavaknak” (Hamvas 1994b, 225) alávetettje. „A szubjektum feltétlen szolgálat, és pedig minden esetben azoknak az erőknek a szolgálatára, amelyeket az ember magába gyűjt” (Hamvas 1994b, 225). Tehát a szubjektum egyfelől az összegyűjtés helye (ahogy Lévinasnál is: illumináció), s az egybegyűjtött erők szolgálata.

Hamvas fentebb idézett *Szellem és egzisztencia* című műve Jaspers filozófiájával való számvetés, az ismertetés műfaját messze fölülíró kommentár, mely a maga líraiságával, ugyanakkor megőrzött fogalmi következetességével úgy folytatja a közvetlen idézést Jasperstól, hogy az hangnemben és felütésben nem válik el a fordított szövegtől. Erre már bevallottan is láttunk példát *Thoreau* című esszéjében (Hamvas 1993). A háromkötetes *Philosophie* második kötetének harmadik fejezete a *Kommunikation*. Hamvas nemcsak a jaspersi életműben tulajdonít e fejezetnek kitéüntetett szerepet, hanem az ilyen irányú problémafelvetés történetében később született művek között is alapvető jelentőségűnek gondolja. A *Kommunikation*ban Jaspers az én-te filozófiák Nietzschével és Kierkegaard-ral kezdődő, majd magaslatait a Martin Buber és Ferdinand Ebner filozófiájában elérő hagyományra épít. Hamvas összefoglalásában a kommunikáció nemcsak az egzisztenciát legmélyebben érintő aktus, hanem egyenesen az a hely, történés, ahol az egzisztencia áttör a filozófiai gondolkodás felé. A kommunikációval szembeni elégedetlenség válik a filozófiai szemlélet forrásává, s egyáltalán a filozofálás (a tevékeny szemlélet) elindítójává. Bár a dialogikus-



ságról való beszéd önként kínálja magát a nyelv metaforikus rabulejtésének, mégis kellően szemléletes az a hamvasi mondat, mely az egzisztencia szétesésének törvényszerűségét állítja a vágyott integrációért:

A kommunikáció belső feszültségből kirobbanó kényszer, amely az emberi Ént megrepeszti, és az egzisztencia a szétvetett Én hasadékein keresztül úgy fűtyül ki, mint a robbant kazán nyílásain az eszeveszett gőz. [...] Mert az egzisztencia mindig a határolt Én [...] merev formáinak tökéletes lerombolása által jut önmagához (Hamvas 1987, 73–74).

A maszk-értelmű persona megsemmisülésével szólalhat meg az egzisztencia önmagaként. Csak a másikon épülhet az identifikáció, mert a másik lesz az a felület, amelyen „én én lehetek”. Az idézett Jaspers-kommentárban a másikon való megnyílás a megnyilatkozás teremtője és elősegítője. A Hamvas-esszében a szubjektum dialogicitásban gyökerező önértésének az olyan érzékeny passzusai, mint: „A személyt a megszólíthatóságra való állandó lehetőség teremti meg” (Hamvas 1994b, 222), vagy „[p]usztá létezésemmel máris az igények egész seregét támasztom, és pusztá létezésükkel mások is reám igényt tartanak. Az elzárkózhatatlanság, vagyis az élet megérinthezőségének és megérinthezőségének ténye a szó. Szükségem van arra, hogy más embernek életemre való jogait biztosítsam. Ennek jele: a megszólíthatóság” (Hamvas 1994a, 223) egyúttal a világgal vonatkozásba hozó, nem instrumentumként működő nyelvi esemény kitüntetett mivoltát, a nyelv hermeneutikai struktúráját is megvilágítják. A megszólíthatóság, azaz a készenlét a „szólítás igényébe állításra” a feleletre készséget (a heideggeri–gadameri értelemben), a hívó szó meghallását emeli az emberi legfőbb sajátosságává.

Anélkül, hogy részletesebben számot adhatnánk a már többször hivatkozott *Májá* című esszéjének jól strukturáltsága ellenére sem könnyen tematizálható vonulatairól, a benne körvonalazott szubjektumfilozófiai nézőpont jól kivehető. A paradoxonokban bővelkedő közelítésmód sajátos feszültséget és lendületet kölcsönöz a leírásnak. Az ént zárt kozmoszként és rejtőzeten világegyetemként egyszerre tételezve nem pusztán a szubjektum megragadhatatlanságára vagy nyíló-záruló struktúrákkal dialektikusan leírható koncepciójára utal Hamvas, hanem ahhoz a belátáshoz irányít, ami egyidejűleg fenntartja a mást, az alteritást megtapasztalni képtelen én zártságában – hiszen az ego saját képére teremtett világban él és az idegen ösztönzéseket csak saját világnyelvére tudja lefordítani (Hamvas 1994b, 221) – a *mezőszerűséget*, a köztes teret. Az elgondolás, mely az (én)világot áthaladást engedő mezőként érti, nem rögzíti mereven az önmagát csak az objektummal szemközt meghatározni képes alany pozícióját.

Hamvas nem a megismételhetetlenséget és egyszerűséget tagadja, hanem azt nem egy uralható, tárgyi tulajdonságnak tekinti, ellenkezőleg: az individualitást a viszonyulásban, méghozzá az alávetésben teremtődőnek. Itt joggal él azzal a teológiai tájékozódást is bevonó kiegészítéssel (szintén Baaderre hivatkozva), hogy az én-te kölcsönviszony önmagában mégsem elégséges: találkozniuk kell a megalapozó isteni fundamentumon, azaz a kereszt két szárának a centrum metszéspontjában (Hamvas 1994b, 228). A szubjektivitásban a szakramentális elszegődés, az odaadás, az áldozat, valamint a gond helyett a gondoskodás nem bebörtönzi az egót, hanem határtalanul felnyitja számára a világot.

### *Cselekvésontológia*

Hamvas leggyakrabban használt, principiális fogalmai között a realizálás különösen kitüntetett helyen szerepel. Ez a művelet önkéntelenül is valamilyen átváltást vagy beváltást ígér, a szemlélet cselekvésbe való átfordíthatóságát. Hogy a szemlélődés maga is egyfajta (belső) aktivitással bír, már Jaspers tanulmányában is kifejtésre kerül. A jaspersi tevékeny szemlélet meghatározására Hamvas alkalmatlannak itéli az analízis módszeresen elemző, s kívülről, a felületről belülré, a centrum felé haladó eljárását, specifikusságát a jóga-analógia példájával világítja meg. Míg a jóga gyakorlata az „ez sem, az sem” technikájával ássa elő, illetve olvasztja ki a tárgyiságból, a dologi létből az abszolútként tételezett szubjektumot, addig a „tevékeny szemlélet szemlélő tevékenységében alakul és teremtődik meg az egzisztencia” (Hamvas 1987, 33). A szemlélet cselekvésségében, a gondolat tetté válásában valósul az egzisztencia folyamatos, nem lezáruló önteremtése. Ezt az önteremtést a kérdésszerűség „mégis minden egyebet tartó és megtöltő bizonyossága” (Hamvas 1987, 33), valamint a birtoklás, az enyémség határok közé szorított világával szemben a lehetőségben maradás tartja fenn.

A *Mágia szútra* című könyvében Hamvas mintha a realizálás módszertanát kínálná. Módszertant, de nem a kötelezően előírás intenciójával, hanem a mindenkinek számára elérhető és hozzáférhető útvonal megmutatásával. Az imaginációban végrehajtott realizálás leírásában ismét a fény-ontológia vagy tűz-metaphorika lesz a színrevitel megjelenítője, mivel a látással, látomással leírható aktusról van szó. Az álomtól, fantáziától, hallucinációtól határozottan megkülönböztetett imagináció az életképelet: az a hely, amely a láthatatlan és a manifeszt határán a „pneumatikus anyagcsere” (Hamvas 1994a, 344) középpontja, eredete. Az imaginációban kiválasztott kép (ami egyúttal szó) megjelenésekor (felrobbanásakor, a villámláskor) visszahat az iniciatív hívásra. A kezdeményezőt a hívott

és befogadott látvány „vizionárius heve” (Hamvas 1994a, 275) saját képére formálja. A befogadott kép színétől (fermentumától, minősítésétől) függ azután az életerv elkészítése, begyűjtése. A gondolat és a tett világa között az átjárhatóságot az imaginációban megfogant kép/szó teremtő aktivitása biztosítja. Mondhatni, itt dől el minden. „A teória és a praxis feszültsége a szó fundamentumán áll” (Hamvas 1994b, 192). Ezzel a szó teremtő mivoltára utal Hamvas, azaz a nyelvre, nem mint a cselekvést megelőző, attól mereven elválasztott szellemi folyamatként gondol, hanem nyilvánvalóan a szó performatív aktusára, arra a műveletre, hogy „a szó önmagát az emberben megvalósítja, kimondja” (Hamvas 1994a, 360), azaz a „potenciából a tényleges jelenlétbe való utat” (Hamvas 1994a, 356) megteszi. A miszticizálás vádját elkerülendő, Hamvas megjegyzi, hogy a látó és a látott egybeolvadása pusztán annyit jelent (vagy legalábbis így fordítható le az ismeretelmélet nyelvére), hogy a szubjektum-objektum kettőssége megszűnik ebben a transzmutációban. A teória szó fentebb jelzett görög értelme is erre az eredetre utal, a „szent látásban való részesülésre”. Más helyütt azt mondja Hamvas, hogy „a teória eksztatikus praxis és a praxis eksztatikus teória” (Hamvas 1994b, 231), ami a hangzatos tautológián túl azt hivatott jelezni, hogy az egyik a másik nélkül „beválthatatlanul megdagadt szavakhoz vagy cselekvéshóborthoz” (Hamvas 1994a, 232) vezet. A szükségből – hogy ne legyünk egészen hajléktalanok – támadó világnézetek és teóriák azonban idővel elődeik sorsára jutnak, ezért óvatosságra int *Szarepta* című esszégyűjteményének *A kérdés első fele* kezdetű gondolatsora. A teóriát mint olyat a történetiség perspektivikusságában vizsgálja, természetes folyamatként elgondolva a teória temporalitásából is adódó változékonyságát, pontosabban azt a természetéből is következő tulajdonságát, hogy egykori barlanggrombolóból lépten-nyomon maga is barlanggá változik. A teória egyaránt lehet *alétheia-templom*, megnyílásra szólító tér vagy *pszeudosz-börtön*, azaz rejtékhelyet nyújtó menedék. Amennyiben a teória menedékké válik, a pszeudoegzisztens létezés köszönt be (Hamvas 2006, 262). S ezen a ponton Hamvas arra hívja fel a figyelmet, hogy az én-te filozófiák is ebbe a csapdába esnek, azaz végső soron a megszólíthatóság teóriája óvóhellyé válik, s akárcsak az egzisztencializmus esetében, a válságtünetek megoldásának provizóriumait általánosítják.

a pszichoanalízis ma a legbiztosabb rejtőző eljárássá lett. [...] Ugyanilyen sorsra jutott az eredeti kierkegaard-i teória kivételével az egész modern egzisztencializmus, amely pedig eredetében megbízható hazugságoldó és realizáló módszernek ígérkezett. Ma az egzisztencializmus is fedőtechnikává alakult át, amellyel a pszeudoegzisztenciát nem világítják többé át (Hamvas 1992a, 63).

A *Scientia Sacra* I. részében a teória és a praxis érvényességi körén kívül helyezi a reflexiót, olyan aktusként írja le, amely igazából sem a szemlélődéssel, sem a cselekvéssel nem tart rokonságot. „A cselekvés, ha egyértelmű és közvetlen, a szemlélődést elmélyíti; a szemlélődés, ha egyértelmű és közvetlen, feszültséget ad a cselekvésnek” (Hamvas 1995, 62). Ezzel szemben a reflexió – a kontempláció produktivitásával szemben – a közvetlenség elvesztéséből adódóan „terméketlen inaktivitást” (Hamvas 1995, 63) jelent, olyan állapotot, amelyben a reflektáló valamilyen „senki földjén”, holtpontra tartja magát, az örökös *vissza-hajlás* (re-flexió) az én önmagával szemben fenntartott gyanúját, egyfajta autopátiát generál. Ismét visszautalva az *alétheia* nyíltságot hozó léttapasztalatára, mondhatjuk, hogy a reflexió éppen a zártságot hozza magával. „A reflexió az élet absztrakt helyzete, az elkülönülés, a magány, a zártság, az a fajtája, amikor az ember ezt a zártságot, mint az önmaga körül való szüntelen keringést az élettörvény rangjára emelte” (Hamvas 1995, 64). Az *alétheia* mezőjével szemben ebben az értelemben a reflexió az absztrakciók labirintusa, amely nem a létezés jóleső tágasságát kínálja, hanem kívülmaradást a lét körein. Ez a kívülmaradás pedig nem a korábban idézett eksztatikus ekszisztenciának a kilépése „a residuumokból oly nehezen felbontható csomóvá összenőtt énjéből” (Hamvas 1996a, 15). Lévinasnak a *Jelentés és értelem* című írásában (Lévinas 1997) megfogalmazott reflexiókritikája több pontban is érintkezik Hamvaséval, amennyiben a „visszatérés pillanatában megragadott tudatot” a tartózkodás állapotával jellemzi.

Természetesen a reflexió dolga, hogy a jelentéseket visszavezesse szubjektív, tudatalatti, társadalmi vagy verbális forrásaikra, és hogy elkészítse transzcendentális leltárukat. De előre sejthető e módszernek [...] egy lényegi következménye: a jelentésből előzetesen kitilt bármiféle transzcendens megcélzottat. A Másik már a kutatás megkezdése előtt Magára változtatja [...] (Lévinas 1997, 69–70).

A magára maradó gondolkodással szemben viszont a Másik arca kényszerítően hat, kimozdítja az ént önazonosságban nyugvó szuverenitásából, az önmagához visszatérés nyugalmaiból. Ez óhatatlanul morális viszonyulást jelent Lévinas szerint, és etikai következményei vannak. A Másik arca, jelenléte feleletre, s így felelősségre szólít fel, s ebben az alázatban „nincs ideje visszatérni önmagához”, azaz reflektálni. Ethosról beszél Hamvas is, amikor az imagináció képet befogadó aktusához azonnal etikai vonatkozásokat rendel.

A *Scientia Sacra* II. részében, *Az Antikrisztus* című fejezetben (Hamvas 1996b) a tett kétféle értelméből kiindulva, a görög *ergon* és *pragma* közöt-

ti különbség megmutatásával jellemzi a „gnóvizistól megtisztított” történeti kereszténység útját. Szektariánus jellege és tévtanai ellenére a gnóvizist alapvetően szakrális megismerésként értelmezi Hamvas, az értelem olyan átvilágító tevékenységeként, ahol a gondolat „létformáló erővel” bír. A szabad megismerés kizárásával (eliminálásával) kizárólag a tettek, méghozzá a *pragma* (a latin *actus*) által történő üdvözülés tana lépett. A *pragma*, mint az „egyszeri és külső, fizikai tett [...] magában álló, előzménytől és következménytől független aktus” (Hamvas 1996b, 198; 202), így izolálja a cselekvést a cselekvőtől, annak személyességétől, míg az *ergont* (az *ergomai* jelentéséből) olyan tevékenységként, teljesítményként definiálja Hamvas, amely az egészre irányuló intenciójával egy életmű szerves összefüggéseibe illeszkedik. Az „adott esetre szabott részlet-tetteket” (Hamvas 1996b, 205) követelő pragmatikának személytől elválasztható tett-morálja alapvetően különbözik az *ergon* (a latin *opus*) egzisztenciális érvényű, a kész művet és a lét igazságát szem előtt tartó tevékenység vállalás-mivoltától. Az *ergon* személyes cselekedetként a megismerés egy formáját jelöli, s ebben az értelemben „noétikus aktusokkal szaturált” (Hamvas 1994a, 235). Az „univerzális orientációt”, a tájékozódás egyetemességét képviselő gnóvizist „az igazság létnyíltságában” (Hamvas 1996b, 186) (*alétheia*) élő egzisztencia teszi lehetővé, s fordítva is, a tudás teljessége a transzparenciát fokozza, készíti elő.

A hamvasi gondolkodás cselekvésontológiáját leginkább jellemző realizálás egyszerre jelenti tehát a fentebb említett imaginációban a látomás/az öskép/a szó befogadását, s ezzel az életterv begyűjtését, majd annak tevékeny alkalmazását; a tevékenység *opus*-, illetve *ars*-jellegének megvalósítását, mert „a világ nem merev mű [...], hanem éppen a legnagyobb mértékben rugalmas. [...] Mindig a szabad tevékenység irányában tágul és rugalmasan enged” (Hamvas 1994a, 364–365).

A gnóvizist vagy a *diakriszisz pneumatón* (szellemi szétválasztás) járulékosától és esetlegestől megfosztó műveletét „ruházza fel” Hamvas az átvilágítás erejével, s az önmagát pedig éppen a fény-metaforával definiáló felvilágosodást, illetve annak racionalista módszertanát *luciditásként*<sup>6</sup> határozza meg.

Az *Északi Koronában* (Hamvas 1992a) hosszan értekezik Hamvas a *luciditás* mibenlétéről. Elsősorban Max Scheler megállapítására támaszkodva több

---

<sup>6</sup> A luciditással a *Patmosz* I. részében, de az 1963-as *Az androgünosz* című tanulmányában is részletesen foglalkozik. *Az androgünosz*ban már nem egyszerűen luciditásról, hanem lunáris luciditásról beszél, a matriarchátus rendszerét jellemezve ezzel, mert „[n]em szoláris, vagyis nem közvetlen fényforrásból sugárzó, hanem visszavert, sarkított fény, mint a fizika mondja, vagyis szekunder. Végül is a tükör fénye, nem a forrásé” (Hamvas 1996b, 284).

helyen is kifejtette a középkori klérus és az ellenében is születő újkori tudomány gyakorlatának rejtett azonosságát. A többször is visszatérő gondolatmenet az európai válságot (f)okozó *luciditást* már a kétezer évvel ezelőtti görög kezdetekhez utalja, ám az újkor elejétől, vagy úgy is mondhatnánk, a traumát szükségszerűen kifejező descartes-i gondolkodás kutató módszertanától fogva „a megrázkódtatás mérgezetebb volt” (Hamvas 1992a, 139). A klerikális pszepudológiát leleplező *luciditás* (tehát, amely egyébként átvilágító erővel bír) valójában ugyanannak a hatalmi ösztönnek, a *Wille zur Macht*nak a konserválása és mindenképpölött való érvényesítése. A tudást hatalommal azonosító újkori praxis olyan tevékeny képességeként áll elő a *luciditás*, amely a kalkulálást mértékül választva megszerkeszthetővé teszi a világot, azaz: „Legyőzni. Felkutatni, kiszámítani, kitapogatni, leleplezni, felfedezni, megismerni, kinyomozni [...]. Erőket és anyagot és törvényszerűségeket és a növényeket és az állatokat és az ásványokat, főképpen és különösképpen az embert” (Hamvas 1992a, 133–134). A felsorolt cselekvések infinitivusi alakban rögzítése a lucid gyakorlat despiritualizált és dehumanizált eljárásrendszerének személytelenségét és szenvedélytelenségét, automatizálhatóságát mutatja meg. Mivel a „luciditás mindent átvilágít, kivéve önmagát” (Hamvas 1992a, 150), ezért illuminációja nem is lehet teljes, amit Hamvas igen érzékletesen úgy fejez ki, hogy benne csupán az aktív férfi nappali tudata a jelenvaló, mert kizárja a feminint, a gyermeket, az érett öreget, az álmat és az imaginációt (Hamvas 1992a, 136). Itt nyilvánvalóan a jungi fogalmisággal is operáló Hamvas nem tagadja az ún. nappali tudat megismerési képességének igazságát és egzakt, támadhatatlan voltát, ám egyúttal azt is mondja, hogy a létről leválasztott vitalitásra kiterjedő luciditást a létkérdések iránti közömbösségében érintetlenül hagyja a dolgok ontológiai súlya és a személy gravitációja, azaz a dolgokban levő személyes hangsúly. „[a] normális ember értelmének fénye komplex, és megismerésében részt vesz a szellem, a bölcsesség, az intuíció, a megkülönböztető ész, a belső érzék, a képzelet, az anamnézisz” (Hamvas 1992a, 145). A *luciditás* ezzel szemben „A dolgokat nem szemmel és természetes fényben látja, hanem távcsővel és mikroszkóppal, és mesterségesen százezerszeresen felfokozott, de laboratóriumi fényben, és milliószoros nagyításban” (Hamvas 1992a, 146). S itt visszajutottunk oda, ahonnan elindultunk, a Halasy-Nagy József által előjelzett *mesterséges fényforrások* világához.

A *luciditással* a *Patmosz* első részében, tehát utolsó műveinek egyikében (az imént elemzett *Északi Korona* is ebben az esszégyűjteményben található) foglalozik kiemelten Hamvas. A *luciditás* által létrehozott és igazgatott apparátus, a vezérkar, a bürokrácia, kém- és rendőrszervezet, a tudomány szolgálatába állított

technika „fejlődés-hisztériája” sötét jelent rajzol és még sötétebb jövőt jósol. Ugyanakkor a *luciditás*ban manifesztálódó paradoxont – tehát, hogy egyfelől a tudás és „a támadhatatlan megismerés extrém világossága” (Hamvas 1992a, 146) bitorolni akaró gyakorlattal párosul – úgy váltja termékenyre Hamvas, hogy végső soron a *luciditást* is felemelhetőnek, átvilágíthatónak tartja a korábban kizárt minőségek (női, gyermeki, érett, azaz tulajdonképpen a művészet, filozófia, vallás) újbóli integrálásával, s így az éberség megszerzésével. Mert

[a]z éberség szublimált és egyetemesen átvilágított tudat, amely érzékeny, univerzális, nyílt [...], semmiféle irányban és viszonyban nem negatív. Semmi abból, ami létre ébredt és van, vissza nem vonható és ki nem iktatható, ez a világijáték komolyságához tartozik (Hamvas 1992a, 152).

A magas hatásfokkal dolgozó, „indifferens, jégen tartott ész-jelenlét” (Hamvas 1992a, 346), azaz a humánium életrendjét gépesített lét-apparátusra, az embert funkcióra változtató modern, extrém *luciditás* fény-technikája alapvetően különbözik tehát az (evangéliumi) átvilágításnak attól az *ad interna* gyakorlatától, ami az egzakt, üzemszerű működéssel szemben az ember lényének primordiális létigazságát helyezi. Nem egyszerűen a kozmikus gépezet khimérájával hadakozó tudománykritikáról van szó, hanem arról, hogy az abszolutizált ész, a steril ráció megismerést hirdető módszertana valójában a lét minden mozzanatát az apparátus nyelvére lefordító szcientista technika szubegzisztens létmódot működtet és tart fenn. A luciditás hallatlanul felfokozott fényereje ugyanakkor a „látótér igen nagy részét nem képes megvilágítani” (Hamvas 1996b, 284), mondja Hamvas, mert a misztérium iránt való érzéketlensége (ineptia mysterii) következtében nem *számol* azokkal a létigazságokkal, amelyek nem illeszthetők a létgépesítés szinkrón apparátusainak összehangolt rendjébe. Legutolsó művében, a már említett *Kiengesztelődés*ben Hamvas bizalommal előretekintve azt mondja, hogy az *alétheia* s annak nyelvi valója, az *egzisztenciális logosz* azonban oldja az apparátust, de mindenki maga dönt a hívó, a megszólító szó befogadása felől. Mert azáltal, „hogy az ember a hívásnak enged, vagy az elől elzárkózik, ítéel ön maga fölött” (Hamvas 1992b, 242).

### Irodalom

Bacsó Béla. 2007. Az elmélet elmélete. *Jelenkor* 50 (2): 182–188.

Halasy-Nagy József. 1942. A mai filozófia. *Athenaeum* 28 (1): 37–45.

Hamvas Béla. 1942. A mai filozófia. *Athenaeum* 28 (1): 45–46.

- Hamvas Béla. 1987. A mai világ képe. In *Szellem és egzisztencia*. 5–12. Pécs: Baranya Megyei Könyvtár.
- Hamvas Béla. 1987. Szellem és egzisztencia. Karl Jaspers filozófiája. In *Szellem és egzisztencia*. 27–84. Pécs: Baranya Megyei Könyvtár.
- Hamvas Béla. 1992a. A kétségbeesés szonáta. In *Patmosz I.* 332–361. Szombathely: Életünk és a Magyar Írók Szövetsége.
- Hamvas Béla. 1992a. Direkt morál és rossz lelkiismeret. In *Patmosz I.* 9–64. Szombathely: Életünk és a Magyar Írók Szövetsége.
- Hamvas Béla. 1992a. Északi Korona. In *Patmosz I.* 119–152. Szombathely: Életünk és a Magyar Írók Szövetsége.
- Hamvas Béla. 1992b. Kiengesztelődés. In *Patmosz II–III.* 230–242. Szombathely: Életünk és a Magyar Írók Szövetsége.
- Hamvas Béla. 1993. Az alétheia. In *A babérligetkönyv. Hexakümion.* 362–365. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1993. Hexakümion. In *A babérligetkönyv. Hexakümion.* 273–416. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1993. Imaginárius könyvek. In *A babérligetkönyv. Hexakümion.* 146–176. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1993. Thoreau. In *A babérligetkönyv. Hexakümion.* 233–239. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1994a. Mágia szútra. In *Tabula Smaragdina. Mágiai szútra.* 219–366. Szombathely: Életünk és a Magyar Írók Szövetsége.
- Hamvas Béla. 1994b. Májá. In *Arkhai.* 175–264. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1995. *Scientia Sacra I.* Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1996a. *Eksztázis.* Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1996b. Az androgünosz. In *Scientia sacra III.* 243–314. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 1996b. Az Antikrisztus. In *Scientia sacra III.* 141–241. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 2006. Szarepta. In *Szarepta. 64-es cikkek.* 7–283. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 2011. *Levelek.* Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 2014. Poetica Metaphysica. In *Művészeti írások II.* 305–333. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 2017. A négyszáz éves Montaigne. In *Álarc és koszorú.* 27–47. Szentendre: MEDIO Kiadó.
- Hamvas Béla. 2017. Ars poetica. In *Álarc és koszorú.* 189–205. Szentendre: MEDIO Kiadó.



- Heidegger, Martin. 1994. A filozófia vége és a gondolkodás feladata. Ford. Vajda Mihály. In „...költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*. 255–277. Budapest–Szeged: T-Twins–Pompeji.
- Heidegger, Martin. 1994. Az igazság lényegéről. Ford. Pongrácz Tibor. In „...költőien lakozik az ember...”. 35–63. Budapest, Szeged: T-Twins–Pompeji.
- Heidegger, Martin. 1994. Levél a „humanizmusról”. Ford. Bacsó Béla. In „...költőien lakozik az ember...”. 117–170. Budapest–Szeged: T-Twins–Pompeji.
- Heidegger, Martin. 1994. Platón tanítása az igazságról. Ford. Kocziszky Éva. In „...költőien lakozik az ember...”. 65–103. Budapest–Szeged: T-Twins–Pompeji.
- Kemény Katalin. 1987. Élet és életmű. In Hamvas Béla: *Szellem és egzisztencia*. 145–183. Pécs: Baranya Megyei Könyvtár.
- Kulcsár Szabó Ernő. 2008. A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e (még) a filológia? *Irodalomtörténet* 39/89 (2): 188–222.
- Kurucz Anikó. 2017. Az *alétheia* útjai Hamvas Béla írásaiban. *Partitúra* 12 (2): 85–100.
- Lévinas, Emmanuel. 1997. Jelentés és értelem. Ford. Tarnay László. In *Nyelv és közelség*. 43–78. Pécs: Tanulmány Kiadó–Jelenkor Kiadó.
- V. Király István. 1996. Karl Jaspers Nyugat és Kelet között. In *Határ – Hallgatás – Titok*. 28–50. Kolozsvár: Komp–Press.
- Weil, Simone. 1995. *Jegyzetfüzet*. Ford. Jelenits István. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.

## FROM TRANSPARENCY TO LUCIDITY

### *Light-metaphors in Béla Hamvas' Interpretation of Existence*

This paper investigates some aspects of Hamvas's interpretation of existence. Hamvas' concept which concerns both the question of truth (*Alétheia*) and modes of elucidating human existence, shared features with the philosophical discourses of Heidegger and Jaspers. Hamvas was influenced by Jaspers, and he even translated from *Vernunft und Existenz*. Jasper's term *Existenzerhellung* became an integral part of Hamvas' way of thinking, and thus the elucidation of existence became the base of the constitutive context of his writings. The paper also aims at giving an overview of the way Hamvas and Heidegger used *Alétheia*. Despite the parallels, the concept was differently organized on the thinking horizon of the two authors. At Hamvas the ontological *Alétheia* became the linguistic basis of his understanding of reality and the measure of his poetic approach and writing. Hamvas' concept of truth, *Alétheia*, meaning unclosed or unconcealed, also includes semantic *transparency*. The illuminating circle of his late works, his poetic “language of light” became enriched with a new term: *lucidity*, the illuminating technique of science. The study makes an attempt at outlining the process in which Hamvas' existence interpretation developed from partial illumination to complete transparency.

*Keywords:* Alétheia, illumination, transparency, lucidity, existence

## OD TRANSPARENTNOSTI DO LUCIDNOSTI

### *Metafora svetlosti u tumačenju egzistencije kod Bele Hamvaša*

Ova studija analizira neke aspekte tumačenja egzistencije Bele Hamvaša. Hamvašev koncept koji je povezan i sa pitanjem istine (*alétheia*) i načinima osvetljavanja čovekove egzistencije, pokazuje srodne crte sa filozofskim diskursima Hajdegera i Jaspersa. Hamvaš je prevodio delove iz Jaspersovog dela *Vernunft und Existenz*. Jaspersov pojam *Existenzerhellung* (osvetljavanje egzistencije) postao je sastavni deo Hamvaševog razmišljanja, kao i osnov za konstitutivnu povezanost u njegovim delima. U radu se pokušava sagledati i upotreba pojma *alétheia* kod Hamvaša i Hajdegera. Uprkos sličnosti, ovaj koncept se drugačije ostvaruje na misaonom horizontu ova dva autora. Ontološki status *alétheie* kod Hamvaša postaje jezički osnov razumevanja stvarnosti, svojevrsna mera odnosa prema poeziji i pisanju. Pojam istine kod Hamvaša sadrži i semantiku *alétheie* i *transparencie* u značenju otvorenog i ogoljenog. Iluminacioni krug njegovih kasnijih dela, poetski *jezik svetlosti*, proširuje se novim terminom *lucidnost* koji se tumači kao tehnika osvetljavanja nauke. Studija pokušava da prikaže proces u kojem se Hamvaševo tumačenje egzistencije kreće od njenog delimičnog osvetljavanja do potpune transparentnosti.

*Ključne reči:* alétheia, osvetljenost, transparentnost, lucidnost, egzistencija

GRABOVAC Beáta

Újvidéki Egyetem  
Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar  
Szabadka, Szerbia  
begrabovac2@gmail.com

## AZ EMPÁTIA JELENSÉGE ÉS VAJDASÁGI JELLEGZETESSÉGEI

The Phenomenon of Empathy and its Vojvodinian Aspects

Empatija i njeni vojvođanski aspekti

A tanulmány az empátia jelenségét és néhány ehhez kapcsolódó elméleti nézőpontot és fogalmat taglal. Az eddigi eredmények nemi eltérést mutatnak az empátia és a rendszerezés képességében: a nők többsége inkább empatikus, a férfiak pedig rendszerező elmével rendelkeznek Simon Baron-Cohen szerint. E vonalat követve mutatja be a munka az empátia (és a rendszerezés fogalmát), valamint az empátia mérésére ma gyakran alkalmazott módszereket is taglalja. Az empátiával kapcsolatos nemi különbségekre vonatkozó kutatási eredmények összegzése a további vizsgálódások előfeltétele. A tanulmány mindennek fényében kitér a magyar nyelvterületről származó, részben vajdasági eredményekre is, amelyek szintén alátámasztják az eddigi nemzetközi felismeréseket az empátia nemi alapú különbségeivel kapcsolatban.

*Kulcsszavak:* empátia, nemi különbségek, empátiahányados

### *Bevezetés*

Simon Baron-Cohen egyike azoknak a ma is alkotó neves pszichológusoknak, akik az autizmussal, az empátiával és a rendszerezés képességével, illetve az ezekhez kapcsolódó nemi különbségekkel foglalkoznak. Az empátia alappillére a megfelelő társas működésnek, a szociális világ „ragasztója” (Baron-Cohen–Wheelwright 2004, 163). Ezzel kapcsolatban a szerző feltételezése szerint

markáns nemi különbségek jelentkeznek a férfiak és a nők között a gondolkodásmódban és világlátásban, ugyanis szerinte a női agy empátiára, míg a férfi-agy rendszerezésre teremtett. „Az empátia mások érzelmeinek és gondolatainak azonosítására, rájuk megfelelő érzelmmel való reagálásra serkentő hajtóerő” (Baron-Cohen 2006, 14). „Akkor érzünk együtt, azaz empatizálunk másokkal, ha érzelmeik a megfelelő érzelmi reakciókat váltják ki belőlünk” (Baron-Cohen 2006, 14). Buda szerint „a beleélés sajátos pszichés folyamatokat indít meg, amelyek révén az ember fel tudja idézni magában a másokban zajló indulatok, érzelmek és gondolatok tartalmát és azok összefüggéseit, és e felidézés révén jutunk el a másik ember megértéséhez” (Buda 1978, 15).

Mindkét meghatározásban megjelennek az érzelmek és a gondolatok is, ami jól tükrözi Baron-Cohen (2006) véleményét, hogy az empátiás képességnek két oldala van, egy kognitív és egy érzelmi. Az első „mások érzéseinek megértése, nézőpontjaik átvétele” (Baron-Cohen 2006, 42), míg a második „a megfigyelőnek a másik érzelmi állapotára adott, a helyzethez illő érzelmi választ jelenti” (Baron-Cohen 2006, 42). Lawrence és munkatársai (2004, 911) a kognitív empátiát mint „a másik mentális állapotának intellektuális/képzetbeli megértését” definiálják, az érzelmi empátiát pedig mint az „érzelmi választ [...] mások érzelmi válaszaira”. Korábban a kutatók vagy az affektív, vagy a kognitív oldalt hangsúlyozták, emelték ki.

Baron-Cohen és Wheelwright (2004) e véleményekre alapozva az affektív nézőpontról azt vallják, hogy több eltérő dolgot foglalhat magában:

- 1) érezhetjük ugyanazt, amit az átélő,
- 2) olyan dolgot érezhetünk, ami megfelelő válasz a másik személy érzelmeire,
- 3) lehet olyan érzelmi válasz a megfigyelőben, amely helyénvaló, elfogadható, és illik ahhoz, amit az átélő érez,
- 4) lehet részvét, együttérzés valakivel vagy aggodalom.

A kognitív nézőpont követi az elmeolvasásra és a másik érzelmeinek megértésére helyezték a hangsúlyt (Baron-Cohen–Wheelwright 2004).

Az empátia meghatározásának taglalása után a rendszerezés képességének elemzésére e tanulmányban csak röviden térünk ki, azért, hogy párhuzamot tudjunk vonni és ellentétbe állíthassuk a két – a „férfias” és a „nőies” – működésmódot. A férfiakra gyakrabban jellemző a rendszerezés, vagyis a „rendszerek elemzésére, feltárására vagy létrehozására serkentő hajtóerő” (Baron-Cohen 2006, 15). Ez azt jelenti, hogy az ilyen személyek szabályokban gondolkodnak, és a rendszerek működésének feltárása érdekli őket, rendszerek viselkedését

tudják előrejelezni, és így irányítani is képesek őket; az ilyen gondolkodásban szigorú szabályok dominálnak (Baron-Cohen 2002).

A rendszerező érvelésre példa: ha a villanykapcsoló lefelé néz, nem ég az égő; míg az empátia kiszámíthatatlanságára: lehet, hogy azért nem hívott, mert megsértettem – ebben az esetben ez a feltételezés és lehetőség csak egy a sok közül (Baron-Cohen 2002). A két működés és gondolkodásmód fő ellentéte a viselkedés és történések előrejelzésének bizonyosságában, illetve bizonytalan voltában áll. Ez utóbbit Baron-Cohen (2002) az ember empátiás képességéhez köti. A szerző szerint az élettelen és élő (társas) világ működésének előrelátása hasonlít ehhez, e két világban a következmény, magyarázat bizonyossága és helyessége között óriási különbség van, az elsőkben biztosak lehetünk, míg a másodikban sokszor sötétben tapogatózunk.

### *Az empátia és a rendszerezés mérésére kidolgozott módszerek*

Az EQ (Az empátiahányados) kérdőív 2003-as változata hatvan kérdésből áll, melyek közül negyven méri az empátiát, húsz pedig tölteléktétel (Baron-Cohen et al. 2003, Baron-Cohen–Wheelwright 2004). Az EQ kérdőív az empátia kognitív és affektív aspektusait méri (Billington–Baron-Cohen–Wheelwright 2007), de a tételek nincsenek szigorúan szétválasztva e két csoportba értékeléskor, mert könnyen átszövődnek (Baron-Cohen–Wheelwright 2004).

A válaszadáshoz a teljesen egyetértek, kicsit egyetértek, nem igazán értek egyet, egyáltalán nem értek egyet kijelentések közül kell kiválasztani a legmegfelelőbbet, a személyre legjobban illőt (Baron-Cohen 2006). A kérdőív megkülönbözteti az alacsony (0–32), átlagos (33–52), átlag feletti (53–63), kiemelkedően magas (64–80) és maximális pontszámot (80) elérő személyeket (Baron-Cohen 2006).

A felnőtt SQ (A rendszerezési hányados, magyarul RQ) kérdőív szintén hatvan kérdést tartalmaz, a válaszadási skála pedig megegyezik Az empátiahányados kérdőív válaszadási skálájával, és a kérdőíven kapott eredmények alapján a személyek is ugyanolyan csoportokba sorolhatóak (például alacsony rendszerezési képességgel rendelkező személy) (Baron-Cohen 2006).

Az EQ kérdőívnek gyermekekre vonatkozó változatát is kidolgozták, valamint az SQ rendszerezés kérdőívét is, emellett egy kombinált változatot, amely ötvözve tartalmazza az empátiára és a rendszerezésre vonatkozó kérdéseket; ezeket a gyermekek szülei töltik ki (Auyeung et al. 2009). A kombinált változat huszonhét empátiára és huszonnyolc rendszerezésre vonatkozó kérdést tartalmaz, a válaszadással pedig a kijelentéssel való egyetértés mértékét jelezzük (Auyeung et al. 2009).

Az Arcok Teszt (Faces test) arcok fényképeit mutatja be, amelyek alapérzelmeket és összetett mentális állapotokat ábrázolnak. A válaszadáshoz két, a mentális állapotra vonatkozó verbális címke közül kell kiválasztani a megfelelőt. A két felkínált szó ugyanabba a kategóriába tartozik: például ha alapérzelem az egyik, a másik is az, és emellett vagy pozitív, vagy negatív valenciájú, érzelmi töltésű (Baron-Cohen–Wheelwright–Jolliffe 1997). A teszt húsz arcképet tartalmaz, és a helyes válaszokat pontozzuk (Gál 2015).

A Szemekből Olvasás Teszt (Reading the Mind in the Eyes test) (Baron-Cohen–Wheelwright–Jolliffe 1997) esetében mentális állapotokra (mind érzelmekre, mind kognitív mentális állapotokra) vonatkozó szavakat kell összepárosítani a bemutatott képpel, amely csak a szemek régióját ábrázolja, más kontextuális információt nélkülözve. Az eredeti teszt módosított és javított változata 2001-ben jelent meg. A tesztben arra a kérdésre kell választ adni, hogy a képen látható személy mit érez vagy gondol, és így megtudjuk, hogy a megfigyelő mennyire képes beleképzelni magát a megfigyelt személy mentális állapotaiba (Baron-Cohen et al. 2001a). Szerzőik „haladó tudatelméleti tesztnek” nevezik (Baron-Cohen et al. 2001a, 241), ahol a tudatelmélet azon emberi képességünkre vonatkozik, amellyel értelmezzük a másik ember viselkedését, vagy előrelátjuk azt (Baron-Cohen et al. 2001a). A szociális intelligenciát méri (Baron-Cohen et al. 2001a), emellett részben az érzelemfelismerést (Baron-Cohen et al. 2001a). A fő módosítások, amelyeket az újabb változaton eszközöltek, a következők voltak: a huszonöt tételes tesztből harminchat tételes lett, és a két lehetséges válaszopció helyett most már négyből kell kiválasztani a megfelelőt. Az új változathoz kihagyták még az alapérzelmekekre vonatkozó tételeket (könnyű megoldhatóságuk miatt), és csak a komplex mentális állapotokat hagyták benne. E kognitív lelkiállapotok felismerése olyan helyzetek felméréséhez kapcsolódik, amikor vélekedést vagy szándékot kell tulajdonítanunk a másik embernek (Baron-Cohen et al. 2001a). Emellett a szerzők a túl egyértelmű tételeket kiiktatták, és kiegyenlítették a férfiakat és nőket ábrázoló képek számát. Fontos javító mozzanat még az is, hogy az eredeti változatban a két szó egymás ellentéte volt, a revideált változatnál pedig három olyan töltelék-szót adtak hozzá minden próbához a helyes válasz mellé, amelyek valenciája, érzelmi töltése megegyezett a megoldásával, nehezítve így a döntési folyamatot. Utolsó mozzanatként a szavak jelentésének szótára is a teszt része, arra az esetre, ha a kutatás autisztikus személyekre irányul. Ezen a teszten is feltételezhető a női fölény (Baron-Cohen et al. 2001a). Gyermekváltozat is létezik, amely huszonnyolc képet tartalmaz, számukra is érthető szavakkal (Baron-Cohen et al. 2001b).

### *Empátiával kapcsolatos eddigi kutatások és eredmények – magyar nyelvterületről*

Ebben a részben – a teljesség igénye nélkül – magyar anyanyelvű adatközlőkkel dolgozó kutatásokat mutatunk be, amelyek valami módon kapcsolódnak saját kutatásainkhoz. Magyarországon Pléh és munkatársai (2017) végeztek egy olyan felmérést, amely Baron-Cohen véleményét felhasználva kiindulópontként arra kereste a választ, hogy vajon a nemi különbségek megjelennek-e a magyarországi mintán, emellett hogyan kapcsolódnak össze a természettudományok, illetve társadalomtudományok iránti vonzódással? A nemi eltérések összhangban voltak Baron-Cohen feltételezésével, a nőkre magasabb empátiaszint volt jellemző, míg a férfiakra magasabb rendszerezési együttható. Az empátia magasabb volt a társadalomtudományi irányultságú személyeknél, ellentétben a természettudományos és mérnöki affinitással rendelkezőkkel. A rendszerezésben viszont nem volt kimutatható jelentős különbség a két csoport között. A társadalomtudományi irányultságú hallgatóknál az empátia-pontszám és a rendszerezés is magas volt, nem jelent meg fordított kapcsolat köztük. Egy korábbi kutatásukban Baron-Cohen és munkatársai (2003) is kiemelik, hogy a rendszerezés és az empátia valószínűleg két független jelenség.

Korábban Billington és munkatársai (2007) hasonló kutatást végeztek, amelyben a kérdőívek adatai alapján öt agytypusba tartozó csoportot alkottak: a rendszerező típusút (S), az empatikus (E), a kiegyensúlyozott (B), az extrém módon empatikus és az extrém módon rendszerező típust. Eredményeik szerint a férfiak 66 százaléka S típusú vagy extrém módon S típusú aggyal rendelkezett, míg a nőknek csak 28,8 százaléka. Ezzel ellentétben a nők 36,8 százaléka az E vagy extrém módon E típusú aggyal rendelkező csoportba sorolódott, a férfiak 10,3 százalékához viszonyítva. A nők a Szemekből Olvasás Tesztet sikeresebben oldották meg, mint a férfiak. Az élettelen természettudományokra járó hallgatók közül 56,3 százalék mutatott S típusú vagy extrém módon S agytypust, a bölcsészettudományokra járók 29,9 százalékával szemben. E típusú vagy extrém módon E típusú aggyal a bölcsészek 41,5 százaléka rendelkezett a 14,2 százalék, élettelen természettudományokra járó hallgatókhoz viszonyítva. A Szemekből Olvasás Teszten a bölcsészek, míg a Beágyazott figurák feladaton (Embedded Figures Task) az élettelen természettudományokra járó hallgatók teljesítettek jobban. A szerzők emiatt úgy vélik, hogy az élettelen természettudományokra járó személyeknél valószínűsíthetőbb az  $S > E$  agy, vagyis a rendszerezési képesség fölénye az empátiával szemben, míg a bölcsészettudományokra járóknál a fordítottja, mégpedig nemtől függetlenül. Fontos

üzenete a munkájuknak, hogy az oktatási módszerektől, a tanári törekvéstől és segítségtől is függhet az, hogy a lányok mennyire értik meg az olyan tantárgyakat, amelyekhez a rendszerezés fejlett képessége, a szabályok megértése és követése szükséges. Ha ezt a területet sikerül közelebb hozni hozzájuk is, lehet, hogy ez utat nyit olyan egyetemek iránti érdeklődés kialakításához az érzékenyebb nemnél, amelyeknél a rendszerezés dominál (például műszaki tudományok, matematika).

Auyeung és munkatársai (2009) a gyermekek viselkedését vizsgálták az SQ és az EQ kérdőív gyermekváltozatával, és arra a következtetésre jutottak, hogy a gyermekeknél is megismétlődik a fenti sablon: a fiúknál magasabb a rendszerezési hányados, a lányoknál pedig az empátiához tartozó értéke.

Gál Zita (2015) a magyarországi gyermekek életkori sajátosságaival foglalkozott. Kutatásában többek között az Arcok Tesztet használta. Az 5–11 éves csoportban az alapérzelmek esetében nem vont le végleges következtetéseket eredményeiről, mivel a pontszámok alapján plafonhatás feltételezhető. A komplex állapotok esetében az életkorral nőtt a teljesítmény, azzal, hogy nem volt jelentős különbség az 5–6 és a 7–8 évesek között, valamint a 9, 10 és 11 évesek között és a 7–8 és 10 évesek között. A tízévesek csoportja az 5–6 és a 11 évesek eredményeitől tért el jelentősen.

Az összpontszámot elemezve, tehát az alapérzelmek és a komplex állapotok összpontszámát figyelve, a 11 éves csoport jelentősen magasabb pontszámot ért el a többi csoporthoz képest.

Az eredmények a komplex mentális állapotokkal kapcsolatban azt mutatják, hogy az életkor előrehaladásával fejlődik a felismerési képességünk velük kapcsolatban.

Nemi különbségeket és a kor és a nem közötti interakciót nem sikerült kimutatnia a szerzőnek, pedig feltételezte, hogy találni fog ilyen irányú eltéréseket is.

Az Arcok Teszt eredményeit 11–75 éves személyeknél is összehasonlította. Az alapérzelmek és az összpontszám esetében plafonhatás jelentkezett, míg a komplex érzelmek esetében nem talált különbségeket. A szerző szerint plafonhatás feltételezhető az alapérzelmek és a komplex állapotok esetében is, ezért úgy véli, hogy életkori sajátosságok kimutatására érzékenyebb mérőeszközre lenne szükség.

A nemi különbségeket is megvizsgálta a szerző, az Arcok Teszten a komplex érzelmek esetében és az összpontszám elemzésekor is jelentősen jobban teljesítettek a nők, míg a nem és a kor közötti interakció nem volt jelentős.



## *Empátia és kétnyelvűség*

Jean-Marc Dewaele 2012-ben a kétnyelvűség különböző aspektusaival foglalkozott, melyek közé az empátiát is besorolta. Releváns eredményeket a kognitív empátiával és a két- és többnyelvűséggel kapcsolatban kapott (Dewaele–Wei 2012). Dewaele és Wei szerint az empátia egy második vagy idegen nyelv elsajátításához is fontos. Feltételezésük szerint minél több nyelvet beszél valaki, annál magasabb az empátiaszintje a nyelvek iránt, emellett minél magasabb a nyelvtudás-szintje, és minél gyakoribb a különböző nyelvek használata, annál empatikusabb. A hipotézisek között szerepelt még, hogy a két- és háromnyelvűek magasabb empátiaszintet érnek majd el; azok a személyek, akik huzamosabb ideig külföldön éltek, magasabb empátiaszinttel rendelkeznek majd, végül feltételezik, hogy a nők, az iskolázottabb személyek és az idősebbek magasabb empátiaszinttel rendelkeznek majd. A kérdőívet 2158 személy töltötte ki.

Eredményeik szerint a kognitív empátia szintje nem áll kapcsolatban a következőkkel: a nyelvek számával és a nyelvtanulás történetével, valamint a két- és háromnyelvű közegben való felnövekedés az egynyelvűvel szemben nem fonódott össze a kognitív empátiával.

Jelentős eltéréseket is találtak: minél magasabb volt a többnyelvűség szintje egy személynél, annál magasabb volt a kognitív empátiája is. Részletezve ezt a jelenséget megállapították, hogy a több nyelv gyakori használata erősebb kapcsolatban állt a kognitív empátiával, mint a nyelvek tudásának szintje. A nők és a magasán képzettek magasabb kognitív empátiát mutattak, mint a férfiak és az iskolázatlanabb személyek, míg a kor nem eredményezett különbségeket. A szerző kiemeli, hogy az eredmények fényében nem feltételezhetünk kauzális kapcsolatot a jelenségek között, lehetséges, hogy a kognitív empátia magas szintje hat a nyelvek gyakori használata iránti affinitásra, de ugyanígy a fordítottja is lehetséges.

Dewaele és Wei eredményeiből megállapíthatjuk, hogy a két- és többnyelvű lét és identitás hathat az empátia működésére, és további kutatások szükségesek az empátia különböző aspektusait bevonva.

### *Az empátia jelensége a Vajdaságban – kutatási eredmények*

Az eredmények, amelyeket jelen esetben bemutatunk, egy nagyobb kutatás részeredményei. Az általunk feltett kutatási alkérdésünk arra vonatkozik, hogy vajon a vajdasági felnőtt személyeknél meg tudjuk-e ismételni azokat a nemzetközi eredményeket, melyek szerint a nők empátiaszintje magasabb.

Emellett az is érdekelt bennünket, hogy találunk-e korfüggő különbségeket az empátiaszintben.

Kutatásunkban szerbiai, vajdasági felnőttek vettek részt, összesen 144-en, különböző helységekből. Anyanyelvük a magyar. Koruk a 27-től 68 évesig terjedt, az átlagéletkor 40,74 év, a szórás pedig 9,10.

A résztvevők között 49 férfi és 95 nő volt.

Az empátiaszintben jelentős nemi különbségeket találtunk. A nők átlaga 52,95 volt, a szórás = 13,2, míg a férfiaké 42,59, a szórás = 14,51. A független mintás t-próba eredményei a következők:  $t(142) = -4.312$ ,  $p < .001$ . Ez azt jelenti, hogy a nőknél statisztikailag jelentősen magasabb az empátiaszint, mint a férfiaknál.

A kor alapján két kategóriát alakítottunk ki, az elsőbe a 27–40 éves személyek kerültek, a másodikba pedig a 41–68 évesek. Az elsőbe a résztvevők 55,6 százaléka tartozott. A fiatalabb csoportba 80 személy került, az idősebbe pedig 64. A t-próba eredményei nem mutattak jelentős különbséget a két csoport között,  $t(142) = -.752$ ,  $p = .454$ .

Kutatócsoportunk emellett fiatalabbaknál is vizsgálta az empátiaszint és a mentális egészség kapcsolatát. A kor ebben a 91 fős csoportban 14-től 45 éves korig terjedt, 21 fiú és 70 lány volt a résztvevők között. A kutatás fő célja nem az empátiaszint alapján csoportokba sorolt személyek mentális egészségére irányult, de érdekelt bennünket, hogy vannak-e különbségek az empátiaszint függvényében.

A Mentális Egészség Teszt (MET) egy új kérdőív, amelyet Oláh Attila és munkatársai állítottak össze, és húsz tétele van (Lippai 2018). A kérdőív öt faktort mér: a globális jóllétet, a savoring-et, a rezilienciát, az alkotó-végrehajtó individuális és szociális hatékonyságot és az önregulációt. E fogalmak a pozitív pszichológia tartományába tartoznak. A savoring „az élet élvezetére való képesség. Tartalmazza mind a pozitív élményeinknek szentelt kitüntetett figyelmet, mind a pozitív tapasztalatok felértékelésének, prolongálásának folyamatát, és ennek a folyamatnak a »mesteri« kézben tartását” (Nagy–Oláh 2013, 566). A globális jóllét fogalmába tartozik például az értékekkel teli élet. A többi faktor a reziliencia (lelki ellenállási képesség), az alkotó-végrehajtó hatékonyság (olyan személyiségjegyekre vonatkozik, amelyek közé például a leleményesség, problémamegoldó képesség tartozik), az önreguláció (a figyelem és a tudat feletti kontroll). (Az adatok dr. Vargha Andrásról származnak, személyes e-mailes kommunikáció útján kapott prezentációból.)

Kutatásunkban az alacsony empátiaszintű csoportba azok a személyek kerültek, akiknek a pontjai 0-tól 32-ig terjedtek (16 személy), az átlagos csoportba

a 33–52 pontosak (51 személy) és az átlag feletti csoportba az 53 és az ennél magasabb pontszámot elérik (24 személy). Az eredmények szerint jelentős a különbség a globális jóllét, a savoring, a reziliencia és az alkotó-végrehajtó hatékonyság esetében az alacsony, átlagos és átlag feletti empátiaszinttel rendelkező személyeknél.

A globális jóllét az alacsony és az átlag feletti empátiaszinttel rendelkező személyek között különbözött jelentősen, az átlag feletti pontszámot elérik javára. A savoring az alacsony és az átlagos, az átlagos és az átlag feletti és az alacsony és az átlag feletti empátiaszinttel rendelkező személyek között is jelentős eltérést mutatott. Az átlagos empátiájú személyek magasabb savoringgel rendelkeztek az alacsony empátiájúaknál. Emellett az átlag feletti empátiaszinttel rendelkezők magasabb savoringszintet mutattak, mint az átlagos empátiájúak. A reziliencia az alacsony és az átlag feletti empátiával rendelkező személyek között mutatott jelentős eltérést, az átlag feletti empátiával rendelkezők előnyével. Az alkotó-végrehajtó hatékonyság az alacsony és az átlag feletti, az alacsony és az átlagos és az átlagos és az átlag feletti empátiával rendelkező személyek között mutatott jelentős különbséget, az átlagos és az átlag feletti empátiával rendelkezők javára.

Nemi különbségeket keresve azt találtuk, hogy a fiatalabbak körében is jelentős különbségek vannak az empátiaszintben,  $t(89) = -2.228$ ,  $p = .028$ . A lányok átlaga 46,56, szórás = 11,20, a fiúk átlaga pedig 40,1, szórás = 13,11.

### *Következtetés*

Kutatásaink fő eredménye, hogy különböző korcsoportokban kimutattuk a női fölényt az empátiaszintben: egy 27–68 évesekből álló felnőtt csoportban és fiatalabbak esetében is, ahol a kor 14–45 éves korig terjedt. Az első csoportban a kor alapján nem találtunk különbséget a negyven év alattiak és a negyven év felettiek csoportjában. Ezen eredmények összhangban vannak a korábbi kutatások eredményeivel, ahol szintén megjelent a női előny (lásd például Pléh–Forgács–Fekete 2017, Billington et al. 2007, Baron-Cohen–Wheelwright 2004).

Emellett azt találtuk, hogy az empátiaszinttel variálódik a mentális egészség is, a megküzdési módok és az étellel való szembenézés, a pozitív élmények felértékelése és az érzelmi kontroll is hatékonyabb a magas empátiájú személyeknél.

Jövőbeni terveink között szerepel, hogy e kutatásokat továbbvigyük, bővítsük: a rendszerezési képességet is mérni fogjuk, az empátiát a Szemekből Olvasás Tesztel és az Arcok Tesztel is feltérképezzük, emellett a kutatásokat gyerekekre is kiterjesztjük.

### Irodalom

- Auyeung, Bonnie–Wheelwright, Sally–Allison, Carrie–Atkinson, Matthew–Samarawickrema, Nelum–Baron-Cohen, Simon. 2009. The children’s empathy quotient and systemizing quotient: Sex differences in typical development and in autism spectrum conditions. *Journal of autism and developmental disorders* 39 (11): 1509–1521.
- Baron-Cohen, Simon. 2002. The extreme male brain theory of autism. *Trends in cognitive sciences* 6 (6): 248–254.
- Baron-Cohen, Simon. 2006, 2003. *Elemi különbség. Férfiak, nők és a szélsőséges férfi-agy*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Baron-Cohen, Simon–Richler, Jennifer–Bisarya, Dheraj–Gurunathan, Nhishanth–Wheelwright, Sally. 2003. The systemizing quotient: an investigation of adults with Asperger syndrome or high-functioning autism, and normal sex differences. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences* 358 (1430): 361–374.
- Baron-Cohen, Simon–Wheelwright, Sally. 2004. The empathy quotient: an investigation of adults with Asperger syndrome or high functioning autism, and normal sex differences. *Journal of autism and developmental disorders* 34 (2): 163–175.
- Baron-Cohen, Simon–Wheelwright, Sally–Jolliffe, A. Therese. 1997. Is there a „language of the eyes”? Evidence from normal adults, and adults with autism or Asperger syndrome. *Visual cognition* 4 (3): 311–331.
- Baron-Cohen, Simon–Wheelwright, Sally–Hill, Jacqueline–Raste, Yogini–Plumb, Ian. 2001a. The “Reading the Mind in the Eyes” test revised version: A study with normal adults, and adults with Asperger syndrome or high-functioning autism. *Journal of child psychology and psychiatry* 42 (2): 241–251.
- Baron-Cohen, Simon–Wheelwright, Sally–Spong, Amanda–Scahill, Victoria–Lawson, John. 2001b. Are intuitive physics and intuitive psychology independent? A test with children with Asperger Syndrome. *Journal of Developmental and Learning Disorders* 5 (1): 47–78.
- Billington, Jac–Baron-Cohen, Simon–Wheelwright, Sally. 2007. Cognitive style predicts entry into physical sciences and humanities: Questionnaire and performance tests of empathy and systemizing. *Learning and Individual Differences* 17 (3): 260–268.
- Buda Béla. 1978. *Az empátia – a beleélés lélektana*. Budapest: Gondolat.
- Dewaele, Jean-Marc–Wei, Li. 2012. Multilingualism, empathy and multicompetence. *International Journal of Multilingualism* 9 (4): 352–366.
- Gál Zita. 2015. *A tudatelmélet életkori különbségei, kapcsolata a munkamemória kapacitással és a társas pozícióval*. Doktori disszertáció. 1–175. Szeged: Szegedi Tudományegyetem.
- Lawrence, E. J., Shaw, P., Baker, D., Baron-Cohen, S., & David, A. S. 2004. Measuring empathy: reliability and validity of the Empathy Quotient. *Psychological medicine* 34 (5): 911–920.

- Lippai Edit szerk. 2018. Változás az állandóságban. In *Kivonatkötet. A Magyar Pszichológiai Társaság XXVII. Tudományos Országos Nagygyűlése*. 80–81. Budapest: 2018. május 31–június 2.
- Nagy Henriett–Oláh Attila. 2013. A pozitív pszichológia. In *Affektív pszichológia. Az emberi késztetések és érzelmek világa*, szerk. Bányai Éva. 557–579. Budapest: Medicina.
- Pléh Csaba–Forgács Bálint–Fekete István. 2017. Nemi sztereotípiák hatásai magyar egyetemistáknál: egy empirikus elővizsgálat adatai. In *Társadalmi nemek. Elméleti megközelítések és kutatási eredmények*, szerk. Kovács Mónika. 103–115. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, Eötvös Loránd Tudományegyetem.

## THE PHENOMENON OF EMPATHY AND ITS VOJVODINIAN ASPECTS

This paper deals with the phenomenon of empathy, and it gives an overview of several related theoretical standpoints and concepts. The results so far have shown gender differences in the ability to empathize and systemize: women are on the whole more empathetic while men tend to have a systemizing mind according to Simon Baron-Cohen. Following this line of research the work presents the concepts of empathy (and systemizing). As well as the nowadays frequently used methods for measuring empathy. It sums up the results obtained so far on gender differences regarding empathy, which is the first step towards further studies. In the light of all this, the paper also deals with results obtained from regions where Hungarian is spoken, partly with results from Vojvodina, which also underpin the international results showing gender differences in empathy.

*Keywords:* empathy, gender disparity, empathy quotient

## EMPATIJA I NJENI VOJVOĐANSKI ASPEKTI

Tema rada je pojam empatije, teorijski pristupi i pojmovi povezani s njom. Dosadašnji rezultati su pokazali da postoje polne razlike kada je reč o empatiji i o sposobnosti sistematizacije: većina žena je više empatična, dok su muškarci većinom skloni sistematizaciji po Sajmonu Baronu-Koenu. Prateći ovu liniju istraživanja rad prikazuje pojam empatije (i sistematizacije), kao i metode koje se danas često koriste za merenje empatije, a navođenje prethodnih rezultata u istraživanjima empatije i polnih razlika je preduslov za dalje naučne analize. Ovaj rad daje i pregled rezultata sa mađarskog govornog područja, kao i prikaz rezultata iz Vojvodine, koji takođe potkrepljuju dosadašnja međunarodna saznanja u vezi sa polnim razlikama vezanih za empatiju.

*Ključne reči:* empatija, polne razlike, kvocijent empatije

## SAMU-KONCSOS Kinga

Pécsi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola  
Pécs, Magyarország  
Horvátországi Magyar Oktatási és Művelődési Központ  
Eszék, Horvátország  
koncsoskinga@gmail.com

## A REPREZENTÁCIÓ ABJEKCIÓJA NEMES NAGY ÁGNES *FÁK* CÍMŰ VERSÉBEN

Abjection of the Reception in the Poem *Trees*  
by Ágnes Nemes Nagy

Abjekcija reprezentacije u stihovima  
Agneš Nemeš Nađ „*Drveće*“

A *Fák* recepciója Nemes Nagy Ágnes emblematikus versét a tárgyias „mögétekintés” ön-újra-felismerést nyújtó folyamatának leírásaként értelmezi. Megközelítésünkben a *Fák* sokkal inkább a test, a lacani értelemben vett Valós (tapasztalat) elérhetetlenségét, a jelölés (és ezzel a tanúságtétel) lehetetlenségét jelzik, ezzel összhangban az ön-újra-megtalálás csábítását mint üres ígéretet, az üresség ígéretét mutatják fel. E hiány szóvá tétele ugyanakkor a Nemes Nagy-líra önfelszámoló szubjektumának életigenlését is hordozza: olyan beszédként, amelyet épp lehetlensége tesz lehetővé. A reprezentáció kristevai értelemben vett abjekciója a reprezentáció hiányának szédítő beismerése, de a reprezentáció szövetébe kapaszkodva: a Nemes Nagy-líra sokat tárgyalt „önreflexivitása” mindig (és sokkal inkább) önfelszámolás: a szubjektum (és a vele korreláló tárgy) hiányával való *szembenézés* – e hiány végtelenítése.

*Kulcsszavak:* tárgyias líra, mise en abyme, abjekció, tanúságtétel

*„Nem lehet ellenállni annak, hogy elgondoljuk: mi történik, ha két tükröt egymásnak fordítunk. Az eredmény – végtelen tükröződés – könnyen elképzelhető, de ellenőrizhetetlen. Ha ugyanis a tükröződés tengelyébe állunk, mi magunk takarjuk ki a képet. Ha viszont az ellenőrző tekintet tengelye nem esik egybe a tükröződés tengelyével, a végtelen sor egy véges számnál kifordul, eltűnik az ellenőrzés köréből. A végtelen tükröződés így csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára követhető.”*

(Bódy Gábor)

Horváth Kornélia komplex olvasata a *Fákat* a nyelvvé váló test, illetve a tárgyias mögététekintés ön-újra-felismerést nyújtó folyamatának leírásaként értelmezi: „a szöveg minden szintjén azt a köztes helyet tematizálja, ahol az anyagból~tárgyból~testből lélek~szó~fogalom lesz. [...] a költő minden egyes versében újból bejárja, megteremti, újraalkotja ezt az átmenetet, hogy a szó, a nyelv révén megértse, »újból megtudja azt, ami már megvolt a tudatában«” (Horváth 1999, 153). Miközben az „átmenet” problematizálását mi is döntőnek tartjuk a vers kapcsán, úgy véljük, a *Fák* éppen a test, a lacani értelemben vett Valós (tapasztalat) elérhetetlenségét, a jelölés (és ezzel a tanúságtétel) lehetlenségét jelzik, ezzel összhangban az ön-újra-megtalálás csábítását mint üres ígéretet, az üresség ígéretét mutatják fel. E hiány szóvá tétele ugyanakkor a Nemes Nagy-líra önfelszámoló szubjektumának életigenlését is hordozza: olyan beszédként, amelyet épp lehetlensége tesz lehetővé.

Közelítésünk elsőként a kezdő sor „téli” jelzőjén akad fenn: „Tanulni kell. A téli fákat. / Ahogyan talpig zúzmarások. / Mozdíthatatlan függönyök.” A Nemes Nagy-líra által sokrétű játékba hozott szövet-motívum, a szimbolikus jelháló mint a test materiális zajlását elleplező – ugyanakkor annak kiszolgáltatott –, a szubjektivitást helytel kínáló struktúra szempontjából izgalmas kihívás előtt állunk: a jelző jelentősége ugyanis, hogy a lombjavesztett téli fa már meztelen, s ezt az egyszer-már-leleplezettséget foglalta el, borította be a dér. Fontos kiemelni továbbá, hogy nem a zúzmaratakaró a lepel, a „mozdíthatatlan függöny”, hanem a zúzmaratakaró és az általa eltakart fedetlenség egymástól elválaszthatatlan együttese: a leleplezettség mint lepel, az át-tetszéseként fölfogott átlátszó, a levegő dicséretének Nemes Nagy-féle gesztusa, amely a szublimáció minimális struktúrájának, a szubjektivitás feltételének megóvására irányul. A téli fák mint a leleplezettség leplei ilyen szempontból kötődnek a későbbiekben megidézett csak-majdnem-halott Szemeléhez: a halott anya helyette-

seinek, a visszatérését hirdető vágytárgyaknak – a lacani objet (a) – tereként értelmezhetők.<sup>1</sup> Így számunkra a téli fa nem annyira rejtőzködő jelentésség, miként Schein Gábor olvassa<sup>2</sup>, hiszen nincs, *ami* „elbeszélhetetlen” volna (az *ami* fikcióját ugyanis épp az elbeszélhetetlenség teremti meg), sokkal inkább az a szubjektumot konstituáló törés, amely alapvető ellenállásként működik minden jelölő gyakorlattal szemben.

Ez az elmozdulás, ez a „többlet” az a nyelvben, ami mindig a szimbolizáción túl és felül marad, ami miatt a nyelv feletti uralom lehetetlen. És ez a belső ellenállás a nyelv, a Betű materialitása, amely mindig letakarja a szubjektum elől az empirikus valóságot (Kiss 1996, 56).

Ez az átlátszó takaró éppen azért mozdíthatatlan, mert „a Betű materialitásánál” tovább a nyelv nem ér el, a textust (el)sodró szemiotikus gesztus zajlása csak a nyelv szövetének felületén lecsapódva, a sodrás hordalékaként érzékelhető.

Mindezek mellett nem tudunk ellenállni, bármily erőltetettnek tűnik, a „zúzmarás” szóban rejlő „zúz” és „mar” igék agresszivitásának. Mintha a talpig zúzmarás egy totális sebesültséget, totális érintettséget, a test elérését jelenítené meg, mindezt azonban a hótiszta takaró érintetlensége hordozza. A zúzmara tehát már önmagában is – mintegy belső tükröként – azt a kettőséget, a heterogén szemiózis ellenállását mozgósítja, amely a zúzmarás fa képében jelentkezett. S e belső tükröződés, a kép végtelenítése – amit majd a „csuklyás tárgyak” esetében is látunk – indokolhatja a fák megsokszorozódását, eleve-többesszámban-létét.

A második versszak kristály-szinonimája mintha rögzíteni vágná a zúzmarás érintettség/érintetlenség folyamatos jelentésváltását: „Meg kell tanulni azt a sávot, / hol a kristály már füstölög”, mintha a jelháló az első versszak aspektusváltása után kikristályosodna, renddé rögzítődne, de ezzel éppen egy időben fel is oldódik füstölgésében. S minthogy a füstölgés éppúgy értelmezhető a mintha-eltakart fa halál-gesztusaként, égésként, mint a jégkristály szublimációjaként (összhangban az első versszak kapcsán megállapított kölcsönfüggésükkel), a kristály füstölgésével egy időben a fa is köddé válik: „és ködbe

<sup>1</sup> Az *Egy táviróoszlopra* című vers fenyőfatesteitől ezt a „túlvilági” teret is megvonja: „És most kidőlt. Bár egyszer már kidőlt. / Egy túlvilág halála.”

<sup>2</sup> Schein Gábor értelmezésében „a fákat [...] joggal tekinthetjük egy olyan jelentésség hermetikus hordozóinak, amely meghaladja a megjelenőt, és benne csak hiányként mutatkozhat meg. [...] Az elbeszélhetetlen jelentésség helyét e költészetben az átmenetiségben, az időbeli és térbeli mozgás mutatja, ami megszakíthatatlanságában maga is szemlélhetetlen” (Schein 1998, 75).



úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe”. Noha a szövet-motívum szempontjából a függöny köddé válása a mögétékintés lehetőségét eredményezné (s a vers értelmezői többnyire erre mutatnak rá), fel kell ismernünk, hogy a takaró eltűnésével együtt eltűnő dolog léte az eltakartsághoz kötött, azaz *a dolog a beszéd maga*, a Tárty a lepel ígérete/igézete: kód-kép.<sup>3</sup> Mindezt az „akár a test emlékezetbe” hasonlat hivatott megvilágítani. A pszichoanalitikus nyelvfilozófia szempontjából értelmezhető ez a(z anya)test traumatikus elfojtásaként, amely a jelölők terepét megnyitja, a test jellé válásaként, egy olyan megjelenésként, amelyből a szubjektum mindig hiányzik, a szubjektum megszakítottóságaként, újra csak: a jelölés lehetetlenségeként. Másrészt azonban, mivel a szövegrész a halál pillanatának, a test holttestté változásának leírásaként is olvasható, így arra a határvonalra utal, „amely elválasztotta a még-jelentéset a teljesen-Másiktól [...] a Halál a Tiszta Jelölő, a Tökéletesen Másik, a hiány legteljesebb jelölője (Lacan), így aztán pillanatnyilag felfüggeszteni látszik a reprezentáció elégtelenségét, hiányosságát” (Kiss 1996b, 75). E központi sor tehát egyszerre utal a jelentés felmerülésére és lebukására, a jelölés lehetetlenségére és e lehetetlenség mégis-kijátszására a szubjektivitás abjekciója révén: szublimáció és abjekció egyszerre, a jelölés tagadása, egyrészt abban az értelemben, hogy a jelölt elérhetetlen, a nyelv a szubjektum számára uralhatatlan, másrészt abban az értelemben, hogy a beszélő szubjektumot a nyelv ideológiailag vezérelt „igazság-rezsimjei” (Foucault) nem képesek maradéktalanul lefedni. A szubjektumnak ez az ellenállása, ez a tagadómechanizmus nyilvánul meg a lenini „Tanulni, tanulni, tanulni” imperativushoz való viszonyban, hiszen a tudás hatalmi-ideológiai erőmechanizmusok révén szabályozott elsajátítása a szubjektumnak kvázi-koherenciát, kvázi-autonómiát kínál – a *Fák* önfelszámoló szubjektumának „kimondhatatlan tettei”, *Az utca arányainak* kifejezésével „néma függetlenségi kiáltványa” ezzel ironizálva nemcsak a lenini „igazság-rezsim”, hanem a költői nyelv révén általában a szubjektum szimbolikus kizsákmányolása ellen szól, a szubjektivitás szökésvonalait írja meg. A *Fák* tehát a *reprezentáció abjekciójaként* nem valamilyen metafizikus

---

<sup>3</sup> Vö. ezt a működést az *A fémbe én vagyok a láthatatlan* kezdetű kiadatlan vers soraival: „Szavak ismerős fonadékán / átsüt a Tárty szeme: nézz rám, / csipkefa ágai közt mézgásszemű, / könnyű vadállat, / már ugrik is el, vércsepp, tövisek – / nézem széles, idétlen, / gyilkos kezemet.” Ez a „gyilkosság” a szubjektum saját, az első sorokban artikulált semmijével („a fémbe én vagyok a láthatatlan / légbuborék, hajszalár a falakban, / az anyagban a restség, / a vétek és az elesettség”) korrelál. A Betű materialitása éppen azt az ellenállást jelenti, hogy a szubjektum csak a nyelv szövetére támaszkodva artikulálhatja saját nemlétét: kialakulása és megsemmisülése egyaránt nyelvi folyamattal.

kimondhatatlan kimondását, hanem épp a kimondhatatlanság, a reprezentáció lehetetlenségének előtérbe állítását célozza, ami azonban egybeesik a jelölés lehetőségének vágyával: a kialakulóban lévő szubjektum a test távolságának garanciájával (a jelölés lehetetlen szükségszerűségével) születik meg nem-énként, amely negativitás ezentúl megvédi a testtől, amely felé igyekszik. A jelölés lehetőségi feltétele éppen annak lehetetlensége. A jelölés lehetősége mint annak lehetetlensége olyan aspektusváltás, amelyben a jelentéstulajdonítást (aspektuslátást mint valamiként látást) megelőző/követő pillanat feszültsége, a különbség krízise és vágya önkívületben tartja a (már/még-nem-) szubjektumot.

E központi hasonlatnál (megkésve) tegyük fel a kérdést: Nemes Nagy jellegzetes hasonlatai, amelyek az „olyan, mint” helyett szisztematikusan az „úgy, ahogy/akár/amint”<sup>4</sup> szerkezetre épülnek, nem eleve annak a mozgásnak, zajlásnak, elmosásnak végtelenített tetteről, erőfeszítéséről árulkodnak-e, amiről a szökésben lévő végtelenített képek, önmaguktól való különbségükbe beleszédülő jelölők rögzíthetlensége?

A jelölőáttűnések (kristály füstölög/fa úszik/folyó) az utolsó versszak rétegére is kihatnak, hiszen a ködbe úzás tere a folyó: „És a folyót a fák mögött, / vadkacsa néma szárnyait, / s a vakfehér, kék éjszakát, / amelyben csuklyás tárgyak állnak, / meg kell tanulni itt a fák / kimondhatatlan tetteit.” Hogy a *Fák* „mögöttése” a metamorfózis hagyományos nem-helye, antiesszencializmusával végképp kizárja azt a feltevést, mely szerint „a Fák című vers belső vitája [...] megőrzi a megjelenő és az értekek számára sosem feltáruló lényeg elválasztásának lehetőségét” (Schein 1998, 74)<sup>5</sup>, s olyan aspektusváltó kérdést sürget a tárgyiaság mögöttes „szótlanságára”, „kimondhatatlanára” vonatkozóan, amelyet Hódosy Annamária egy Babits-vers kapcsán fogalmaz meg:

<sup>4</sup> Az *amint* különösen jellemző, hiszen nemcsak mód jelölésére alkalmas, hanem a változás, cselekvés első pillanatának felmerülését (az elkülönöződés mozzanatát) is jelezheti, hasonló jelentőségű eljárás tehát, mint a *szinte*, az *alig* vagy a *majdnem*.

<sup>5</sup> Fontos megjegyezni, hogy Schein husserli fenomenológiából táplálkozó nézőpontja nem teljesen idegen a számunkra, annak ellenére sem, hogy lényegi pontokon eltér. Julia Kristeva saját szubjektumelméleti pozícióját gyakran mutatja be a husserli filozófiával való összevetésben: „bár a tétikus predikatív művelet és vellejárói (a jelölt tárgy és a transzcendentális ego) mind érvényesek a poétikus nyelv jelölő ökonómiájára, annak csak *korlátai*: alkotó, kétségtelen, de nem az egészet átfogó korlátai” (Kristeva 1995, 68). A kristevai értelemben vett szubjektivitás a jelölőfolyamatok játékból adódik, „ezért hagyja meg Kristeva a husserli fenomenológia intencionális predikációját az identitás alapvető feltételeként, a jelölés folyamatát azonban a szubjektum heterogén szerkezetében, tudatos és nem tudatos modalitásaiban egyszerre, párhuzamosan helyezi el” (Kiss 1996c, 19).

Mindez miért ne volna úgy értelmezhető, hogy a *hallható* dallal, a leírható/*olvasható* művel – mint a (jelentés)lehetőségek (beszéd)tetre váltásával – nem az elhallgatás ideálját állítja szembe, hanem a szöveg látható/hallható betűin „már mindig” túlíródó jelentések lebegését – a „rajzos regék lágy dalnál édesebb lejtését”, „lengését”? (Hódosy 1996, 192).

A fenti konzekvenciák mentén ezt a „mögöttest” a heterogén szemiózis szemiotikus modalitásaként, az értelmes beszédet (el)sodró testi zajlásként, choraként értelmezzük, amely a nyelvi rögzüléseket, megsűrűsödéseket, áttevődéseket, elválásokat (e)motiválja, létrehozza és fölbontja. Igaz ugyan az is, hogy a folyó nemcsak az érintés és az elválkozás, hanem a tükrözés toposza is lehet. Ilyen megközelítésben azonban „a folyót a fák mögött” esetében feltűnik, hogy a tükör az alak mögé került (hiszen az alak, a referens mindig a tükör előtt áll), s ezzel a vers tárgyát, jelöltjét már-mindig (kód)képként, képzeletként, referens nélküli jelölőként, hely nélküli helyfoglalóként leplezi le – amely képet, mivel a hömpölygő folyótükör hordozza, lehetetlen stabilizálni, így nem szolgálhat a jelölés talajául.

Fejtegetésünket a vadkacsa jelenléte is segíti, a finnugor teremtésmítoszokban betöltött szerepe folytán ugyanis a Nemes Nagy Ágnes költészetében megidézett szűz anyaistennőkhöz (Máriához, Artemiszhez, Szelenéhez, Hekatéhoz) köthető; a szűz anyaistennő paradoxonát pedig – a költői nyelv vonatkozásában – éppen e folyékonyvá vált „mögöttes”, a kristevai szemiotikus modalitás tere, a chora teorémája oldhatja fel. A Platón *Timaios*zából származó kifejezés Kristeva számára olyan absztrakt térességet jelöl, melyet bár a reprezentáció diskurzusa tesz nyilvánvalóvá,

magá a *chora* mint szakadás és artikuláció – ritmus – megelőzi a nyilvánvalót, a valószínűt, a térbeliséget és az időbeliséget. Beszédünk – mint minden diskurzus – a *chorával* és a *chora* ellenében, vagyis a *chorára* támaszkodva és a *chorát* visszaszorítva halad előre, a *chora* ugyanis, bár megmutatható és szabályozható, sohasem lokalizálható pontosan [...], egyedül a vokális vagy kinetikus ritmussal hasonlítható össze [...]. A tudatalan elmélete által felvetett szubjektum-elmélet képessé tesz bennünket arra, hogy ebben a mindenfajta tézis és álláspont nélküli ritmikus térben a jelentéskeltés folyamatát olvassuk (Kristeva 2002, 109–110).

Az idézett részletben többször felbukkanó ritmus-fogalmat természetesen külön kell választanunk a szimbolikus rendbe már belépett szubjektum ismétlő, re-prezentáló aktusától, a preszimbolikus folyamatok vezérelte primer nárciz-

mus kialakulóban lévő szubjektuma ugyanis olyan energiák-járta test, amelyet az ösztönök és azok sztázisai által artikulált szemiotikus khóra mozgásképesége rendez (ordonancement), de még nem tartalmazza a későbbi „alanyok” és „tárgyak” különbözőségét, hiszen a szimbolikus rend geometriája még nem kötötte helyhez, nem fixálta ezeket az energiamozgásokat: „Maga Platón vezet be bennünket ebbe a folyamatba, amikor mint dajkálót és anyait határozza meg ezt a receptákulumot (vagyis *chorát*), mely még nem egyesült egységes Világgá, mert Isten jelenléte hiányzik belőle” (Kristeva 2002, 110). A szimbolikus által már-mindig uralt szubjektum-fejlődés ezen szakaszában a szimbolikus törvényt az anya teste közvetíti a gyermek felé, egy olyan test, ami külsőként, különbségként, másikként még nem körvonalazódott, egy szűz anyáé, vagy istentelen szűz istennőé: „A chora a jelölés olyan modalitása, melyben a nyelvi jel még nem artikulálódott mint a tárgy hiánya, illetve a valóság és szimbolikusság különbsége” (Kristeva 2002, 111). A Nemes Nagy Ágnes költészetében időről időre feltűnő szűz anyaistennők ennek megfelelően a nyelv dajkájának és veszélyének, a szemiotikus chorának jelölőiként értelmezhetők, annak a testi, a re-prezentáció előtti vagy alatti, azt fenntartó és fenyegető mozdulatsornak, amelyet fixálva a nyelv megszületik, s amelynek zajlását önmagát veszélybe sodorva a költői nyelv hallgatja.

A néma szárny (toll) kommunikációképtelenségét tehát egy szubjektumot megelőző, preszimbolikus térbe való visszacsatolódás, egy különbségeket elmosó abjekt-tapasztalat indokolja. Ezek után talán nem teljesen elrugaszkodott asszociáció, ha a téli folyó és a „vadkacsa néma szárnyai” számunkra Berzsenyi néma hattyúját idézik: „Most a halandó, mint ama büszke lyány, / Villámfénybe vonult isten ölen enyész: / A szent poézis néma hattyu, / S hallgat örökre sötét vizekben” (*Poézis hajdan és most*). A Nemes Nagy-vers szempontjából megvilágító lehet, hogy Berzsenyi ódájában a „most” világa felett „halottas ének zúg”, „Mint mikor Afrika samielje // A port az éggel összezavarva dúl”, vagyis a halottas ének különbségeket eltörlő szerkezete a transzcendenciával találkozó Szemelé traumatikus (*vakfehér*) egyesülés-tapasztalatát visszhangozza<sup>6</sup>, amely természetesen a halandó számára elviselhetetlen, a poézis számára jelölhetetlen, amit a sötétség vak tartományának csendje fejez ki. További asszociációként adódik, hogy Szemelé Dionüszosz anyja, a *költőé, aki feltámasztja az anya*

<sup>6</sup> A Berzsenyi-részlet első két sora Szemelé thébai királylány történetét idézi, aki a magát halandónak álcázó Zeusz kedvese lett. A lány a féltékeny Héra tanácsára rábeszélte az istent, hogy fedje fel valódi természetét, de amikor Zeusz villámfényben jelent meg előtte (vö.: a rilkei „iszonyú angyal”-t Nemes Nagy *Téli angyal* című versében), a lány nem bírta elviselni a ragyogást, és behalt a látványba.

testét. Nem véletlen persze, hogy Dionüszosz akciója csak a fallosznak való alávetettség árán, továbbá az anyának az örület jelölőivel való megbélyegzésével sikerülhet<sup>7</sup>: hősünk érzékletesen színre vitt re-ödipalizációja nem épp a Betű materialitásáról tanúskodik-e, arról, hogy a (költői) nyelv sosem lehet teljesen szubverzív? Mivel Dionüszoszt a fák isteneként is tiszteljük (Frazer 1995), Nemes Nagy fája a genotextusként, azaz a szemiózis heterogenitását kihasználó szöveggként felfogott költői nyelv belső ellenállásának tettét, a tanúságtétel lehetetlenségét mint tanúságtételt írják vakfehér tintával.

A Szemelé-mítoszt meghívó vadkacsáról már könnyen átbillenünk a (*Hekaté*hoz címzett versben is jelen lévő)<sup>8</sup> „vakfehér, kék éjszaka” képéhez. A vakfehér önmagában felmutatva a reprezentáció abjekcióját a különbség fokozásával törli el a különbséget: az éjszaka nem sötétségéből adódóan, ellenkezőleg, azért szül láthatatlant, mert túl világos. A világosság maximuma és a teljes sötétség különbsége között elmosódik a különbség: fokozásuk nem távolítja, paradox módon közelíti őket egymáshoz. A vakfehér a mimikri túlexponálása: a világosság csak a sötét kontrasztja által megszűrve tapasztalható, feltárulkozása nem vakságot küszöböl ki, hanem elvakít, elmossa a *clare et distincte* különbségét, igazi abjekt-tapasztalat. A „kék” jelző megragadásakor a folyó lehet az egyik – bár instabil – kapaszkodónk, tükrén az ég kékjével. A vakfehér a lacani Tekintet felszámolása, anyatejjé ájulása, a távolság, a különbség érintkezésbe omlása; talán erre a folyékonyságra, érintettségre utal a folyótól/égtől kölcsönzött kék: még-nem-rögzített (kód)képei nem ígérnek az egység jelölhető illúzióját, a tükör-stádium előtt vagyunk, az elkülönöződés hajnalán, a tárgyak szülőföldjén. Abjekcióban: a fehér egyszerre kötődik a tisztasághoz mint az identitás még jelöletlen szövetéhez, és az anya bekebelezéséhez: azaz egy szűz anyához.

A „vakfehér, kék éjszaka” emellett a csillagos ég aspektusváltó képeként is értelmezhető: mintha az ég kék szövetén átsejlene, át-tetszene egy fokozha-

---

<sup>7</sup> „Dionysos Semelé keresése során leszállt az Alvilágba, s vezetőre és kalauzra volt szüksége; hogy ezt megkaphassa, teljes női odaadást kellett ígérnie: csak így juthatott el az anyjához, s vihette vissza a földre. Ígéretét egy fűgefafa-phallos segítségével teljesítette, amit fölállított erre a célra. A kalauzt – eredetileg alighanem ezt a kultikus jelvényt magát – Prosymnosnak vagy Polymnosnak, »a sokat megénekeltek«-nek hívták. Azt is mondták továbbá, hogy Dionysos, miután Semelét fölhozta és halhatatlanná tette, a Thyóné, »rajongva örjögő« nevet adta neki” (Kerényi 1977, 120).

<sup>8</sup> A kapcsolatot magyarázhatja, hogy a görög mitológiában Szemelé gyakran összemosisdik Szeléné holdistennő alakjával, akit Nemes Nagy a kiadatlan *Diva triformis*ban Artemisszel és Hekatéval feleltet meg.

tatlan fehérség, ami csak az égszövet közvetítésével, a kék szűrőjén keresztül nézhető, de most ez a vakfehér megelőzné a kéket, a mögöttes feltárulásának különbségeket elsodró abjekt-tapasztalataként: ilyen értelemben a „vakfehér, kék éjszaka” mint a leleplezettség leple a zúzmarás fák tükörképe, és ennek a szerkezetnek a színekdochéja a „csuklyás tárgy”.

Horváth Kornélia hívja fel figyelmünket a tárgy szó etimológiájára:

Ófrancia eredetű tárgy szavunk jelentése 'pajzs, hordozható fedezék' volt, vagyis a szó eredendő szemantikája szoros kapcsolatban áll az 'eltakarás, elrejtés' mozzanatával, amit a *csuklya* szó is magában hordoz. Ugyanakkor a csuklya szemantikai jellemzői közé tartozik a mozgathatóság is, azaz a csuklya hátrahajtható, s az általa elrejtett tárgy vagy arc fölfedhető (Horváth 1999, 143).

Mielőtt a „vakfehér, kék éjszaka” által körbeölelt<sup>9</sup>, az anyának mint még-nem-tárgynak belső tükröként felfogott „csuklyás tárgyak”-at kérdőre vonnánk, nem haszontalan röviden visszatérnünk a pajzs-jelentéshez, amelynek apotropaikus vonatkozásai legalább annyira izgalmasak számunkra, mint a vele összefüggő eltakarás gesztusa.

A nyugati mitológia egyik legismertebb pajzsa az aigisz, amellyel éppen a nyelvvé váló test, a fallikus anya kapcsán foglalkoztunk már egy korábbi írásunkban, amelyben az elsődleges (tükör-stádiumban létrejövő) és másodlagos (az ödipális krízis során az azonos nemű szülő introjekciójával és a szublimáció révén kialakuló) identifikáció egymásra épülését véltük nyomon követhetőnek Perseus és Medusa antik mítoszában, amelyet Medusának mint az anya<sup>10</sup> képpé tett, eltávolított vágyának történeteként olvastunk.<sup>11</sup> Tettével Perseus tükörbe zárja, képpé fagyasztja Medusát, miképpen Medusa a betolakodókat: az előbb Athéné pajzsán tükörképként megjelenő fej végül, miután a hős a harcosszűz istennőnek ajándékozza, *valóban* az aigiszon foglalja el helyét (a kép stabilizálódik), mutatva, hogy az anya egységéhez való visszatérést, vagyis a szűz anyaistennővel való egyesülést a kép dermedtsége, a test feldaraboltsága-szimbolizálása akadályozza meg végleg. A szemiózis heterogenitására rájátszó, a

<sup>9</sup> A bennefoglaltság itt fontos, a „csuklyás tárgyak” az *éjben* állnak, attól még-nem-elkülönülve: ilyen értelemben a csuklya a „vakfehér, kék éjszaka” leple.

<sup>10</sup>Perseus anyjéért cserébe ajánlja fel a gorgó fejét az uralkodónak, Polydektésnek, így válik Medusa az anya helyettesítőjévé, megfelelőjévé.

<sup>11</sup>Lásd Samu-Koncsos Kinga. 2014. A láthatatlan metamorfózis és az agresszivitás erotikája. Tekintet, tükör, érintés a DNS πllang-számában. In *Kontextus könyvek 8: Tükör*; szerk. Csányi Erzsébet. 69–87. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium.

testnek szót adó, a nyelv sensatiójaként megragadható költői nyelv ilyen értelemben az anya/test feltámasztására tett erőfeszítés (Dionüszosz).<sup>12</sup> Az aigisz mint a tisztaság védelmezője, az anya *hiányának* felel meg (a spártai hagyományban az anyától kapott pajzs a holttest *helye*), azaz egy még-nem-tárgy és egy még-nem-én elkülönböződése, amely tiszta negativitást, szakadékot a nárcisztikus vetítívászon csuklyája, a Betű materialitása fedi elválaszthatatlan kölcsönfüggésben, az anyai hasadékot/tól védő szűzhártya *mozdíthatatlan függönyeként*, amelynek felületén a későbbi tárgy-helyettesek (objektum) ködképeinek árnyjátéka zajlik – „a vers ’versus’, vagyis visszatérés”, mondja Jean Cohen, hozzátehetjük: a vers kísértet(ies), mint Tandori szerint minden igazi ismerős: bensőségesen távoli.<sup>13</sup>

A pajzs mint a rémületessel szembefordított tükör értelmeződik a *mise en abyme* eredetileg címertani eljárásában, ahol a pajzs a pajzsban öntükröző örvénye azt teszi nyilvánvalóvá, hogy minden abjekció ön-abjekció, a saját rettentés, jövőre emlékeztető valóság kilökése, *a biologikum kiválasztási folyamata*.<sup>14</sup> A *mise en abyme* öntükröző alakzata<sup>15</sup> abjekt, belső és külső, keret és kép végtelen egymásba fordulása, amely „beszív, mert nem képzi meg a nyelvi viszonyulásnak azt a tükrét, amelyről saját identitásunk visszaverődhetne” (Kiss 1999,

<sup>12</sup>Izgalmas adalék, hogy a Medusa alakjával rokonítható Hekaté nevének jelentése ’távol lévő’. Olvasatunk ezen a ponton találkozik Schein Gábor *Éjszakai tölgyfa*-értelmezésével, amely Nemes Nagy tölgyfáját „fordított Medúzaként” határozza meg, s a költői nyelv jelentésdinamizáló gesztusának megjelenítőjeként tartja számon. A mi nézőpontunkból a költői nyelv az anya/saját materiális valóságunk visszatérésének ígérete.

<sup>13</sup>Tandori épp az *Éjszakai tölgyfa* kapcsán teszi fel bámulatosan pontos kérdését: „De hát igazi ismerős lehet-e másimlyen, mint bensőségesen távoli? Ez számos szenvedés oka” (Tandori 1996, 276).

<sup>14</sup>Gyimesi Tímea szavaival: „Az abjektio a lehetetlen vágya. [...] A lehetetlen. Az pedig maga a lét, saját létem. Saját magunk abjektioja tehát ájulás. [...] Nem más ez, mint a hiány beismerése, a hiányé, amely minden lét, minden értelem, minden nyelv és vágy alapja. Ha belátjuk, hogy a hiány logikailag megelőzi a léteket és a tárgyat – a lét tárgyat –, akkor be kell látnunk, hogy a hiány egyedüli jelöltje csakis az abjektio, önmagunk abjektioja lehet. »Jelölője pedig [...] az irodalom«” (Gyimesi 1995, 141).

<sup>15</sup>A Mieke Bal-i megközelítés szerint minden *mise en abyme* peirce-i értelemben vett ikon. Van Zoest terminológiáját követve a *mise en abyme* három típusát különbözteti meg: topológiai (figuratív, képszerű ábrázolásra épülő kapcsolat esetén), diagrammatikus (jel és jelölt elemeinek kapcsolatában megmutatózó hasonlóság esetén), illetve metaforikus ikon (amennyiben egyszerre két jelölte történik utalás). Bal teorémájára támaszkodva a „csuklyás tárgy” diagrammatikus ikonként, míg az *Ekhnáton éjszakájának szaggatott* vonalát topológiai *mise en abyme*-ként határozhatjuk meg, amely figuratív belső tükröként ábrázolja a szöveg egésze által színre vitt felületsértést, szakadást. Lásd erről bővebben: Bene–Jablonczay 2007.

82). Az ilyen típusú tükrözési rendszerben, amint Bódy Gáborra hivatkozva<sup>16</sup> Gáncsos Kármén rámutat, „mindig csak egy adott – vagy legalábbis véges számú – leképezési mozzanatot lehet empirikusan megragadni, az abszolút, azaz végtelen tükröződés az ellenőrző tekintet alatt semmissé válik, »csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára« észlelhető és elérhető” (Gáncsos 2013). Az anya hiányát, a test helyét a nyelvi rendben betöltő nem-tárgy – objekt (a) – ezért csak rézsút szemlélhető<sup>17</sup>, amit a Nemes Nagy-lírában (f)eltűnő ellenállhatatlanul hívogató „hátrafutó ösvény” (*Múzeumi séta*), „hátrahajló út” (*Négy kocka*) „úttalan út” (*Hekaté*), „bizonytalan kanyarú erdei ösvény” (*Villamos-végállomás*) mozdulata is mutatja, „melyet taposni nincs cipő” (*Múzeumi séta*). Az *Ekhnáton-ciklus*-béli *A tárgy fölött* végtelen tárgysora a *Jelenések könyvét* aposztrofálva<sup>18</sup> az *anya második eljövételének* úttalan útját járja be mégis a mise en abyme önkívülete révén (az elemek ti. saját végtelenített képüket hordják homlokukon az Apa neve helyett), ami azonban a tárgyiasság abjekciójával egyenlő: „Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sarkkörök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását.”

A reprezentáció abjekciója a reprezentáció hiányának szédítő beismerése, de a reprezentáció szövetébe kapaszkodva: a Nemes Nagy-líra sokat tárgyalt „önreflexivitása” mindig (és sokkal inkább) önfelszámolás: a szubjektum (és a vele korreláló tárgy) hiányával való *szembenézés* – e hiány végtelenítése.

### Irodalom

Bene Adrián–Jablonzay Tímea szerk. 2007. *Narratívák 6: Narratív beágyazódás és reflexivitás*. Budapest: Kijarat Kiadó.

<sup>16</sup>A *Végtelen kép és tükröződés*ből származó Bódy Gábor-szöveghegy írásunk mottójaként olvasható.

<sup>17</sup>„The object assumes clear and distinctive features only if we look at it »from aside«, i.e., with an »interested look«, with a look supported, permeated, and »distorted« by a *desire*. This is precisely the Lacanian *objet petit a*, the object-cause of desire, an object which is, in a way, posited by the desire itself. [...] *Objet petit a* is »objectively« nothing, it is nothing at all, nothing of the desire itself which, viewed from a certain perspective, assumes the shape of »nothing«” (Žižek 1989, 34).

<sup>18</sup>„És látják az ő orcáját; és az ő neve homlokukon lesz.” *Jelenések* 22:4 A Nemes Nagy-vers üdvözlőjei nem az abjekt megtisztítói (a Vallás révén), nem a Szimbolikus Rend kulcsjelölőjét, az Apa nevét hirdetik megszabadulva a test mulandóságától (amely primér metaforája annak, amit a kialakuló szubjektumnak el kell veszítenie ahhoz, hogy beszélővé váljon), hanem a tükrökép végtelenítésével az Apa neve által meghatározott (vágy)struktúrák hiány-alapját fedik fel.



- Frazer, James G. 1995. Dionüszosz. In *Az aranyág*. 253–260. Budapest: Osiris–Századvég.
- Gáncsos Kármén. 2003. A nemlétezés téveszméje, avagy a posztmodern valóság, amely csak a hiányában van jelen. Charlie Kaufman Synecdoche, New York című filmjének elemzése. *Apertúra* 2013. ősz: <http://uj.apertura.hu/2013/osz/gancsos-a-nemletezes-teveszmeje-avagy-a-posztmodern-valosag-amely-csak-a-hianyaban-van-jelen/> (2018. jún. 25.)
- Gyimesi Tímea. 1995. Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában. *Helikon* (1–2): 140–143.
- Horváth Kornélia. 1999. Fák, tárgyak, szavak. In *Tűzhegyen. Versértelmezések a késő-modernség magyar lírája köréből*. 127–153. Budapest: Krónika Nova Kiadó.
- Hódosy Annamária. 1996. Tükör-kép-más-képp. In Hódosy Annamária–Kiss Attila Atilla: *Remix*. 180–200. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kerényi Károly. 1977. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kiss Attila Atilla. 1996a. A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele A Hamletgépben. In Kiss Attila Atilla–Hódosy Annamária: *Remix*. 53–62. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kiss Attila Atilla. 1996b. A dolgok bőre. A felszín szemiotikája a Titus Andronicus-ban és a Hamletben. In Kiss Attila Atilla–Hódosy Annamária: *Remix*. 63–82. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kiss Attila Atilla. 1996c. Posztszemiotika. Ki olvas? In Kiss Attila Atilla–Hódosy Annamária: *Remix*. 9–28. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kiss Attila Atilla. 1999. A tanúság posztszemiotikája a reneszánsz emblematikus színházban. In *Betűrés. Posztszemiotikai írások*. 31–86. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport.
- Kristeva, Julia. 1995. Egyik identitásból a Másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon* (1–2): 62–79.
- Kristeva, Julia. 2002. A költői nyelv forradalma (részletek). Ford. Horváth Krisztina. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal–Vilcsék Béla–Szamosi Gertrud–Sári László. 106–126. Budapest: Osiris Kiadó.
- Schein Gábor. 1998. *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Budapest: Universitas Könyvkiadó.
- Tandori Dezső. 1996. Mint egy hír, tölgy-alakban. In *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, vál. és szerk. Lengyel Balázs–Domokos Mátyás. 275–277. Győr: Nap Kiadó.
- Žižek, Slavoj. 1989. Looking Awry. *October*, Vol. 50. (Autumn, 1989): 30–55.

## ABJECTION OF THE RECEPTION IN THE POEM *TREES* BY ÁGNES NEMES NAGY

The reception of Ágnes Nemes Nagy's emblematic poem *Trees (Fák)* interprets it to be the description of the process of self re-recreation resulting from an objective "looking behind". In our approach the *Trees* signify the unattainability of the body, of the Real (experience) in the lacanian sense along with the impossibility of designation (and thus of testimony), and following from this the temptation of self re-recreation is presented as an empty promise, that is, the promise of emptiness. Nevertheless, the mention of this shortfall carries at the same time the life-affirmation of the self-eliminating subject of Nemes Nagy's lyric poetry: a speech whose very impossibility makes it possible. The abjection of representation in Kristeva's sense is the stunning recognition that the lack of representation is concurrently holding onto the texture of representation: the greatly discussed self-reflexivity of Ágnes Nemes Nagy's lyric poetry is always (and much more) self-elimination: coping with the absence of the subject (and its correlating object) – and making this absence limitless.

*Keywords:* objective lyric poetry, mise en abyme, abjection, testimony

## ABJEKCIJA REPREZENTACIJE U STIHOVIMA AGNEŠ NEMEŠ NAĐ „DRVEĆE“

Recepcije emblematičnih stihova Agneš Nemeš Nađ „Drveće“ tumači se kao opis procesa objektivnog „osvrtnja“, ponovnog samootkrivanja. „Drveće“ prevashodno predstavlja nedostižnost telesnog, u lakanovskom smislu Stvarnog (iskustva), nemogućnost označavanja (samim tim i svedočenja), a u skladu sa tim zavodljivost ponovne samospoznaje prikazuje kao prazno obećanje, obećanje praznine. Formulacija ove praznine istovremeno ukazuje na životno potvrđivanje samoukidajućeg subjekta u lirici Nemeš Nađove: kao način izražavanja kojeg upravo nemogućnost čini mogućim. Abjekcija reprezentacije, prema tumačenju Kristeve, predstavlja zapravo priznavanje nedostatka reprezentacije, ujedno se grčevito držeći tkiva reprezentacije: često pominjana „samoreflektivnost“ lirike Agneš Nemeš Nađ je uvek (i prevashodno) samoukidanje: suočavanje sa nedostatkom subjekta (i objekta koji je u korelaciji sa njim) – spoznaja beskonačnosti tog nedostatka.

*Ključne reči:* objektivna lirika, mise en abyme, abjekcija, svedočenje

MÁK Ferenc

Vajdasági Magyar Művelődési Intézet  
Zenta, Szerbia  
makferenc@yahoo.com

## NŐI SZENZIBILITÁS A SZÁZADFORDULÓ BÁCSKAI IRODALMÁBAN

Feminine Sensibility in the Literature of Bácska  
at the Turn of the Century

Ženski senzibilitet u književnosti Bačke  
na prekretnici vekova

Az 1867-es kiegyezést követő évtizedekben a Bácskában és a Bánságban előbb az iskolai katedrák körül, majd az irodalmi társaságok és egyesületek megalakulását követően a sajtó lapjain is megjelent az a szellemiség, amely a tájhoz való kötődés élményének fölfedezése pillanatában a nemzeti elkötelezettsége mentén alakította és formálta az emelkedő polgár önismeretét és öntudatát, és mellettük, velük egy időben születtek meg a tudományos élet mindazon fórumai is, amelyek eleven erővel alakították a közösségi életet. Ezekre az élményekben gazdag évtizedekre esett a magyar irodalomnak a maga műfaji teljességében történő kibomlása is. A költészetben Janda Matild, Molnárné Radich Jolán, Radványné Ruttkay Emma és Alba Nevis (Unger Ilona) verseiben különös színfoltjaként a lírának, megjelent a női szenzibilitás, a világlátásnak és az emberi kapcsolatoknak a lélek mélyén támadt különös visszhangja.

*Kulcsszavak:* XIX. századi magyar irodalom, Zombor, női írás

„*Ismeretlen vágytól reszket meg a testem*” – Janda Matild

A Zomborban megjelenő *Bácska* 1911. március 31-i számában *Poétanők és feminizmus* címmel Cs. Janda Matild – Cs. J. M. aláírással – ragyogó értekezést közölt a női líra történelmi alakváltozásairól és annak századvégi lényegéről. Értekezésében a magát „nádudvari poétanő”-nek nevező szerző nem kevesebbet

állított, minthogy a feminizmus eszméjének hódító előretörése, a nőiség lényegének átalakításával alapjaiban rendíti meg a költészet legrejtettebb és legtitkosabb forrását, a női érzelmek titkát és világát. Felszámolja az érzéseknek azt az ösztönös és szabad föltárulkozását, amely Szapphó idejében az antik líra máig utolérhetetlen virágzását eredményezte. „Sapho minden verse egy-egy buja, húsoslevelű piros virág a szerelem réjtjén” – írta értekezésében Janda Matild. A görög költőnő korának megfelelően „az erotika ezerszínű, ezervonalú, de egylényegű selymében járva, a nőt, és a nő akkori egyedüli életértelmét, életcélját, nélkülözhetetlen lényegét, a szerelmet” a teljes meztelenségében mutatta meg. Az antik világot bármilyen formában is követték a különböző, nőt elnyomó és nőt felszabadító mozgalmak, Szapphó óta az igazi poétanők egy lépésnyit sem tértek el a valódi és őszinte megmutatkozás szándékától. „Sapho után sokáig a nők alig írtak, s ha írtak, írásaik nem voltak egyebek, mint százrétű fátyollal borított, ügyetlen, recept nélkül készült, csodálatosan prúd öncenzúrára átment, de mégis erotikus szerelmi sorok.” A prúd erkölcsök a középkorban a világot hamuszínű, hazug fátyollal borították el, s e minden varázst és rejtett szépséget nélkülöző fegyelmet *női szeméremnek* nevezték el. Sok szép és őszinte érzés sírja lett ez a hamis szemérem, sok érzelmes női pillantás, vágyakozó tekintet van alája örökre eltemetve. A nők által művelt költészet ugyanis eredendően erotikus költészet. „Ami nem azt jelenti, hogy mást nem írtak volna. Írtak. De nem igen sikerült. A nő életének egy része szerelmi élet, és az, ami ebből következik. A szerelem a nővel – még azzal is, aki megtagadja – az életnek minden tényén, minden momentumán keresztül mintegy kacérkodik.” Egészen természetes tehát, hogy a nők bármit is tegyenek, mindig ezt az érzést veszik a toll alá. Ebbe az érzésvilágba tartozik az anyaság is, a nőnek ez a misztikummal áthatott „speciális érzéshona”.

Mintegy ötven éve azonban az irodalomban is föllázadtak a nők a társadalomilag reájuk kényszerített rejtőzködés ellen. A poétanők, először félszegen, majd egyre bátrabban, utóbb kissé talán túl merészen is jelezték: magukra nézve újra érvényesnek tekintik a női líra antik hagyományait. Ada Negri és Annie Vivanti, a két olasz költőnő mintha Szapphó elejtett lantjára bukkantak volna, görög asszonyelődjük nyomán „a szerelmet gyönyörűen őszinte piros sorokban éneklük meg”. Ők azok, akik a legmerészebbek és a legelszántabbak, verseikből kitetszik, hogy

minden csókjuk és szerelmük a költészetük szolgálatában állt – és nem megfordítva. [...] a szerelmet asszonyosan látni annyi, mint tökéletesen látni. A férfiköltők költészetében több a plátói sor, a testetlen vágy

sora, mint a poétanőkében. [...] Azt hiszem, ez magyarázza meg azt is, hogy a lyrikus nők a negyvenedik évükig termékenyek, negyvenen túl pedig vagy nem írnak, vagy – tán ne tennék. Halott ifjúságuknak halovány holttestévé lesz a szerelem, s vele együtt a költészetük is (Cs. J. M. 1911, 5–6).

És amikor a fölszabadult női lélek a lírában újra a legszebb virágait teremné meg, a feminizmus elszabadult eszméiben valahol ismét torz szándékok settenkednek feléje. A feminizmus ugyanis hozzáfogott átformálni a nő életét, lelkét és szellemét annak igazi nőies szépségében támadja meg. A feminizmus meg akarja mutatni a nőnek, hogy a szerelem igen másodrendű dolog, hogy érezni és lelkesedni felettébb megalázó, s hogy a nőiesség kidomborítása mérhetetlenül lealacsonyító. A századforduló világának egyik legizgalmasabb kérdése tehát, hogy a feminista mozgalom hatással lesz-e a nők által művelt költészetre?

Amikor Cs. Janda Matild e kiváló értekezését közzétette, Zomborban rajta kívül Molnárné Radich Jolán, Radványné Ruttkay Emma, Jovánovich Lea, Alba Nevis (Unger Ilona) és az Aspasia névvel is publikáló Hannig Györgyné személyében a költőnők sora szólalt meg versben, hogy folyton rejtőzködve ugyan, de mégis megmutassanak valamit a női lélek rejtelméből. Egyikük sem volt Szapphó udvarhölgye, nem volt az erotikus kertek pajkos asszonya, de az érzéseiken átszűrt világ sejtelmes szépséget nyert. Herceg János szerint valamennyien sikeres költők voltak. „Nem voltak tehetségesebbek, mint a férfiak. Éppen csak a magyar olvasó képzeletét izgatta jobban, amit a nők írtak” (Herceg 2003a, 75).

Janda Matild és Molnárné Radich Jolán költői munkásságáról utoljára Friedrich Anna tett említést *Falunap Bezdánban – Néhány adalék az 1772-ben mezővárossá nyilvánított település szellemi múltjából* című, a *Családi Körben* megjelent írásában. A beszámolóból kiderül, a helyi emlékezet még számon tartja mindkettejüket. A két bezdáni tanítónő nevét Herceg János a századforduló bácskai irodalmát méltatva együtt emlegette Dömötör Pállal, Révész Ernővel és Trenyecsény Károllyal (Herceg 1999a, 475), az említettekkel együtt mindketten tagjai voltak a Bács-Bodrog Megyei Irodalmi Társaságnak. Janda Matildnak 1903-ben Budapesten *Versék* címmel kötete jelent meg. Ekkoriban a „Jövendő című fővárosi irodalmi hetilap munkatársa [volt]; a Bródy Sándor, Ambrus Zoltán és Gárdonyi Géza által alapított lap a modern magyar írók, többek között Ady Endre írásait közölte. Itt dolgozott a bezdáni költőnő, a megyei irodalmi társaság tagja, aki költészetében szót emelt a társadalmi igazságtalanságok ellen”, s aki néhány forradalmi versében lázadásról, láncok leté-

péséről is szólt. Más úton járt a másik bezdáni tanítónő, Radich Jolán, akinek *Szürke felhők* címmel jelent meg verseskötete, ezek a versek azonban világi dolgaink helyett „a szomorú lelki életről szólnak” (F-ch 2008, 18–19). Ennyi tudható meg a figyelemfelkeltő interjúban.

Janda Matildnak az 1900-as évek elején valójában két verseskötete jelent meg, az egyik az interjúban is említett *Versek* 1903-ban, a másik nyolc évvel később, 1911-ben *Cs. Janda Matild versei* címmel, ez utóbbi címdoldalán a Budapesti Hírlap nyomdája megjelölés is szerepel. Meglepő, hogy a jelentős időbeli eltérés ellenére nagy különbség nem tapasztalható a lírikus magatartása, lírai attitűdje tekintetében – kicsit profánabban azt is mondhatnám: sem költői világában, sem eszközeiben, de még a költői indulatok hőfokában sem tapasztalható semmiféle fejlődés. Janda Matild 1903-as kötetében a csalódott szerelmes ifjú lány fájdalmát igyekszik a lelkéből kiénekelni, miközben a maga körüli világot a szívéből fakadó sötét színekbe öltözteti. A viszonzatlan szerelem nyomán érzett fájdalom és keserűség verseiben olyan képekbe rendeződnek, melyeknek lényeges elemét képezi a tövis, a sötét felhő, a hervadás és a könny szavak bánatos holdudvara. A *Hozzá* című verse egyetlen kiáltás, melynek utolsó versszakában lírai megszólalásának tényleges helyzetképét adja:

*Miért hagytál el? Olyan sötét van!  
Olyan puszta lett a határ...  
Ősz van megint..., s száraz faágon  
Zokogva sír egy kis madár.*

Ezt csak variálta az *Ősszel* című versében: „Sirass felhő, sirass! Hulló / Falevelek temessetek! / Miért is nem, miért is nem / Halhatok meg én veletek?!” Majd sorjáznak az elhagyott szerelmes panaszos versei: *Levél*, *Ő*, *Én* és az *Október*; a fényes álmoktól búcsúzik *Isten veletek* című költeményében, míg a *Castor és Pollux* az önmagát gerjesztő, az önmagáért való, a tisztának álmódott szerelem verse. Ám amikor az élet minden jelensége, vonatkozása és tartalmi eleme, minden realitása és látomása a lelki fájdalom köré szerveződné, amikor felépítené a szerelemtől szenvedő nő mitikus alakját, a költőnő váratlanul mindent felborít: „Egy nem volt csupán – szerelem”, szögezte le rideg tényszerűséggel *Finita* című versében. Ha nem volt szerelem, akkor honnan ered a bánat és nyomában a fájdalom? A magyarázat: a csalódásban meglelt, majd magára gombolt keserűség és a hatalmassá növesztett bánat alkalmasnak bizonyult a költőnő számára, hogy a megélt világ jelenségeit e fájdalom köré rendezze, e fájdalom közelében nevezze néven és örökítse meg az élet minden megélhető tragédiáját. Ezzel a szerelem élménye helyébe idővel a fájdalom

lépett, ebben az érzésben jelentek meg a világ fonák dolgai. Ekkor derült ki, hogy amikor ő a szerelemről és a szerelem körüli dolgokról, érzésekről beszélt, tulajdonképpen a látott, a tapasztalt (és teljesnek vélt) világ jelenségeiről szólt. Megalkotta magában az emberi párkapcsolat témakörét, hogy el tudja mondani mindazt, amit kora emberéről, emberi világáról megtapasztalt. Ez derül ki *Finis* című költeményéből, melyben a költői világképe megalkotásáról szólt:

*Mi a neve: magam sem tudom.  
De tudom, hogy kell lennie  
Egy büszke, hideg, szép szobornak,  
Akinek márvány a szíve.*

*Én nem tudom, boldog leszek-e,  
Vagy boldogtalan-e nagyon:  
Csak azt tudom, hogy feltalálom –  
Fel kell találnom egy napon.*

Az élmények forrásvidékén bekövetkezett változás *Tavaszi* című versében érhető tetten. A szerelemben megjelenő emberi kapcsolat helyébe itt már a szociális elemekkel telített társadalmi realitások lépnek, az ember emberrel szembeni kiszolgáltatottsága most az ember társadalommal szembeni determinizmusban jelenik meg:

*– Ez hát a tavasz? Ez a legszebb évszak?  
Oh, hideg ember, érzéketlen kor!  
Virágot szed, mikor a nyomor jajgat...  
S mennél több virág, annál több nyomor!*

[...]

*Ha nem lesz könnyű senkinek szemében,  
És nem lesznek már kolduló vakok:  
A tavasz előtt meghajtom a térdem:  
Legyőztél tavasz! Mert boldog vagyok!*

A korábban a szerelem fénykörében megjelenő tavasz, lám, a költő számára rövid úton a „jajgató nyomor” és a „kolduló vakok” szinonimája lett, és verseiben megszorodott a szociális elem: az éhen halt ember koporsója; a pincelakás sötét ürege; a penészvirág fojtó illata; a munkásférfi arcán megjelenő kín. Kétségtelen, hogy a szerelem lopta be az életébe és az élettel kapcsolatos élményeibe a szociális tartalmat, az *Anyámhoz* című versében olvasható: „Nem, jó anyám, ne hidd, ő engem nem szeret. / Világa magasan van az enyém felett”.

Innen már csak egy lépés a *Magamnak* című versében olvasható általánosítás: „Rabszolga mind, aki szeret”. Ezzel az ihletettséggel írta meg két legszebb versét, a *Szeretem én* címűt, melyben az őszirózsával azonosította magát, és a dacos *Levél a boldogságról* címűt, melyben tövistelen rózsakertnek hazudja a világot, miközben erőteljesen rámutat: a hazugságon van a hangsúly! Siratni való boldogság az, amit ő a világnak mutat.

A Cs. *Janda Matild versei* (1911) című kötetében a költő ott folytatja a maga siratását, ahol 1903-ban abbahagyta: „Érted égő férfiszív [...] / Csókkal vár és öleléssel” (*Szerelem*). A költőny nyolc év múltán is ugyanazt a kört teszi meg: a csalódás fájdalma kiszolgáltatottá teszi, kiszolgáltatottságában pedig első, amit megtapasztal: a társadalomban élő emberek közötti, általa méltánytalannak vélt különbség. Álmai, vágyai és vágyódásai a szegény-gazdag kibékíthetetlennek látott ellentétben jelennek meg, ezért kap női kiszolgáltatottsága osztályértelmezést. Az elhagyott szív fájdalma először csak az őszi hervadás színtelenségébe öltözik (mint ahogyan korábban a tavasz is a lemeztelenített nyomort juttatta az eszébe), ám innen már csak egyetlen lépés a pincelakások bűzhödött homálya és a pincevirág fojtogató illata. A jómódú, gazdag férfi semmibe vette az iránta tanúsított szerelmét és a benne fellángolt vágyakat, s amikor erre rádöbbsent, körötte minden kétpólusúvá vált: az ígéret tavaszával szemben áll az ősz valósága, a virágzással szemben áll a hervadás, a hajnal derűje helyébe az éjszaka félelmetes sötétsége lép, ahonnan természetesen már csak egy lépés a halál és a meghalás. Ha valaki mosolyog, az tulajdonképpen ármányt sző ellene, ha valaki a tavaszra emlékezteti, az a haldoklásából űz gúnyt. Ismeri ugyan a rózsakertet, de az ő virágai a „chrisanthémok”, s amikor másoknál ünnep kél a lélekben, benne az elutasítottság érzését mélyíti el. Sötétség örvénylik és kavarg benne és az őt körülvevő világban – s verseinek olvasásakor olyan érzésünk támad: ő maga védi a legmakacsabbul a lényegében maga teremtette sötétséget. Otthon érzi magát a lelkében gerjesztett fájdalomban, és mindent elutasít, mindennek hátat fordít, ami változtatna a benne eluralkodott megvertség érzésén. *Vágy* című versében szinte elárulta magát a költő, az éjszaka versében szinte leleplezi a terpeszkedő öncélúság működését:

*Ismeretlen vágytól reszket meg a testem.*

[...]

*Szomjas sóhajtásom el-elszáll messze.*

*Szomjas sóhajtással vágyom valamire...*

*Csak tudnám, hogy kire.*

Néhány versében ezt az öncélúságot látványossá igyekszik tenni, képei és jelzői merésszé, olykor harsánnyá válnak: *Várás* című versében a pogány



ima, a buja szív, az édes bűn, az égő ajak és a forró láz kifejezések szervezik maguk köré a versvilágot, a *Menyasszony-ének*ben pedig a titkos esküvő és a fekete bánat átka teszi bizarrá a verset. Mígnem a *Rím kedvéért* című költeményben a költőnő újfent maga leplezi le a magára öltött szerep lényegét: „S egy-egy borongós, őszi délután / – Rím kedvéért csupán – / Vágyom nagyon a kedvesem után.” Lám, kiderült – a *Versek* (1903) című kötet záróversére, a *Finisre* rímelve – a költőnek a költészet, a rím kedvéért van szüksége a démonivá növesztett fájdalomra, bánatra és a nyomukban támadt belső sötétségre. „Minden asszonynál többet szenvedek” – olvasható az *Én kedvesemtől...* című versében, és e meggyőződésében Janda Matild rendíthetetlen volt. E tekintetben *Virrasztás* című verse akár helyzetértékelésként is olvasható:

*Virrasztok emlékeim sírján –  
Könnyek nélkül, panasztalan.  
Nem mindig tud az könnyet sírni,  
Kinek kedves halottja van...  
Meggyújtom a múltak gyertyáját,  
Halotti fényvel, hogy hadd égje.  
E hantolatlan sírban nyugszik  
Minden szerelmem, hitem, vágyam:  
A legszebb tizenkilenc évem.  
  
...Virrasztok emlékeim sírján,  
S csukott szememmel jövőmbe látok.  
Ó, meg nem szűnnek soha többé  
E zsibbadt, komor virrasztások.  
Örök virrasztás sorsa annak,  
Kinek kedves halottja van.  
Meggyújtom a múltak gyertyáját,  
S gyászolok emlékeim sírján  
Könnyek nélkül, panasztalan.*

Előre kiszámítható módon a *Cs. Janda Matild versei* című kötetben is megjelenik a szociális elem, jóval konkrétabb formában, mint a nyolc évvel korábbi *Versek*ben. A *Halovány mécses mellett...* című költeményében a mímelte kínok és vélt szenvedések társadalmi hátterére is fény derül: „Halovány mécses mellett / Az én édesanyám / Tűnődik magában: / Hogy a nagyvárosban / – Messzemesse tőle! – / Mit csinál a lánya?” Ez voltaképpen egy kijelentő mondat, amely önmagában is megáll, nem követel magának lírai szituációt. Csupán arra

jó, hogy a tizenkilenc éves fiatal költőnő helyét megjelölje (a kozmoszban?, az életben?), a világban. A falusi lány nem leli helyét a nagyváros forgatagában, s ez természetesen megkeseríti az életét. Versben jeleníteni meg az egyén társadalmi determináltságának lényegét, önmagában is hatalmas költői feladat, ezzel a Janda Matildnál sokkal képzetesebb lírikusok is többnyire kevés sikerrel kísérleteztek. Ő tehát lelki-érzelmi területre menti át megsebzettségének fájalmát, úgy érzi azon a tájon otthonosabban mozog.

A szociális ihletésű versei valóban programszerűek. A *Proletár asszony* még szerelmes vers ugyan, de plakátszerűsége kiemeli azt a lélek belső világából, szinte mozgalmivá változtatja: „Munkából jövő, édes büszke párom, / Hadd törölöm meg izzadt, szép homlokod!” Igazán proletár-ízű verse a kötetnek azonban *A bűn* című költemény lesz, melyben a szegény napszámos asszony alakja körül megjelenik a nagyvárosi élet minden kínja, nyomora, megpróbáltatása és szenvedése: mindaz, amit a szeretetlenség vonatkozásában a költőnő egyszer már megénekelte. A részvétlenségtől szenvedett a visszautasított szerelmes és az éhező proletárasszony egyaránt – ám ahogyan korábban mesterkéltnak tűnt a szeretetlenség bánata, most ugyanolyan mesterkéltnak a nagyváros nyomor keltette szenvedés is. „A város gazdag, de a város fősvény”, ezért szinte magától értetődő, hogy az „utcán jár a bűn”. A *Gyufásgyerekek* pedig már végképp programverssé válik:

*Épülhetnek tornyok, jöhetnek évek,  
Szólhat hozsánna, diadalmas ének,  
Lehet a világ nagy, hatalmas, gazdag,  
Nagy erdejében  
Ki nem irthatják gyökerét a gaznak.  
Bár diadalmas, mámoros a harcunk,  
Piruljon sötét bíborra az arcunk,  
Hogy szű őről az óriási fában,  
Hogy voltak, vannak, lesznek mindig százan  
Penészvirágok: koldusgyerekek.*

Majd jön a *Népszava* vezércikkyszerű okítására emlékeztető figyelmeztetés: „Mi több elégnél, nem tiéd az, ember!” És innen máris a XX. századi forradalmak világára nyílik kilátás. Jó lenne tudni, hogy a proletárvilág küszöbéig eljutott, végül Bezdánban letelepedett költőnő, Janda Matild pályája hogyan alakult a továbbiakban, hiszen az 1911 utáni versei már nem lelhetőek meg. A *Családi Körben* közölt interjúban Balla István is jelezte:

Sokak számára titok, hogy Janda Matild Pestről hogyan és miért került Bezdánba [...]. Ez örök talány marad, az azonban tény, hogy Janda Matild kapcsolatban állt Bródy Sándorral, és Bezdánban úgy tudták, hogy Bródy Sándor A tanítónő című drámájában a címszereplő alakját éppen Janda Matild bezdáni tanítónőről formálta meg” (F-ch 2008, 19).

Az persze túlzás, hogy a *Proletár asszony* című költeménye „olyan, mint Ady verse a proletárfiúróól”, és forradalmi kiállás sem érzékelhető benne, de az kétségtelen, hogy Janda Matild váratlanul felbukkant alakja meglepetésként hatott a költészetünkben, a helyét kereső próbálkozásaival sajátos színfoltja az egy évszázada elfeledettnek vélt irodalmi világunknak.

„*Faust és egy barna Margaréta*” – Molnárné Radich Jolán

Az asszonyi lélek költőként is nagyon tud szenvedni – gondolja az olvasó a másik bezdáni tanítónő, Molnárné Radich Jolán *Szürke felhők* című, 1907-ben Budapesten a Singer és Wolfner bizománya által kiadott kötetét lapozgatva. „Nyár van köröttem / [de] fázik a lelkem. // Nem minden szívnek van tava-sza” (*Nyár van köröttem*), énekli tavasztalan életének dalait a költőnő, akinek „csiszolt, finom ízlésű költeményei”-t Herceg János is számontartotta huszadik századi költészetünk előtörténetében. Kötetét lapozgatva jegyezte meg: „Titkokat éreztetni, vagy megsejteni legalább, a nők előjoga volt” (Herceg 2003a, 72). Sejtelmes lírája alapélményét a költőnő *Kezembe veszem* című versében így határozta meg:

*Kezembe veszem a tollat...  
És ami nyomában fakad  
Mind, mind panasz, borongás,  
Keserű fájdalom;  
Egy vonás sincs belőled:  
Boldogság, nyugalom.*<sup>1</sup>

A tépelődő lélek bölcslektkísértő vakmerősége: az ígéret földjének távolságát, a boldogság súlyát, a mámor mélységét s az örökkévalóság bemérhetetlenségét szeretné leírni, megragadni, látomásokban megjeleníteni, ám tisztában van eszköztelensége nyomán támadt kiszolgáltatottságának. „Érzés kell, csak érzés, / Mély és örökéletű”, énekli a *Nem kell* című versében, miközben a *Túl időn és*

---

<sup>1</sup> Molnárné Radich Jolán verse először *Csak szívből lehet...* címmel jelent meg. *Bácska*, 1903. december 18. 1.

*életen* misztériumának kihívásaival is kacérkodik, de Tompa Mihály útmutatása alapján még hiszi, hogy „örök virulatban van a szerelem”. Mégsem variálja – kora női költőinek többségéhez hasonlóan – a szerelem kérdését. A szerelem nála is a csalódás fájdmájában jelenik meg. A szerelem ugyanis az alapvető életérzés, amely tulajdonképpen leírhatatlan, de homályában és bizonytalan-ságában is valami jelenvaló az örökkévalóságból – a reménység nagy birodalma, ahová az élet nagy vereségeit követően vissza lehet vonulni. A szerelem ott van a tavaszban, a zöldellő csallitban, a kertek mélyén, a fecske röptében, a virágos rét derűjében – tulajdonképpen mindenütt, ahol módja van a szívnek és a léleknek a magasba szállni. A szerelem tulajdonképpen emlékezés a lélek hatalmas ívű szárnyalásaira. Aki pedig emlékezik, az olykor bizony földhözragadtságában mérhetetlenül szenved; az *Ész és szív* című versében erről így vallott: „Dőre képzelgés! Sohse lesz való, / S álmatlanságot üzeni oly hiábavaló!” Fájó szívvel és vergődő lélekkel fordul az anyagi világ egzisztenciális gondjai felé, melyek nyomán csak kín és vergődés sarjad. Elkomorodásainak nagy-nagy sötétedéseiben mindig megszólal az a bizonyos harang, gyermekkorra „lélek-váltásának” megidézője. S a harangzúgás nyomán máris ott áll a gyerek az apai sír mellett, ahol „szívünk reszketett és fájt”, s amikor „örökre magunkra maradtunk”. Ettől acélosodik meg az égbolt, amely szerteszórja szürke felhőit.

Szépség és eszmény nélküli világot rajzol maga köré Radich Jolán, melyben az élet azzal, hogy fölbe nő, egyben ellene is fordul. Sötét fellegek vonulnak fölötte, és sötét árnyak lengik be a lelkét. Az áradó Dunáról neki a világ szennyhulláma jut az eszébe (*Megáradt*), s ha előrenéz, „Faust és egy barna Margaréta” küzdelmét látja (*Az én világom*), ha visszatekint a múltba, a rég elzengett harangszóban gyermekkorra fájdalmas tragédiája, az apa elvesztése felett érzett feloldhatatlan kín kísérti meg a lelkét (*Megszólalt*). A megrabolt gyermekévekről egészen konkrétan a *Hagyjatok magamra* című költeményében beszél, ahol elmondja: ha hazafelé tekint, úgy érzi „Zokog a szél a pusztulás felett”. Ama régi temetésről többször is megpróbál szólni, de egyszer sem jut el a történet erőteljes lírai megjelenítéséig: dadog, botladozik a költőnő, amikor régi sírról, eltűnt temetőről és árva utcákról versel. Míg nem a *Golghota virága* című ciklusban végre végigfutja a szenvedés variációit: „Hol született?! / Hulló véréből az Úrnak, / A szent kereszt alatt” – írja, érezhetően azonosulva a kínszenvedés virágával. A *Szállnak, szállnak* című versében így már a költői életélmény a szürke felhőbe burkolt Golgota látomásában jelenik meg, köréje rendeződik Zombor város régi, gyermekkort idéző világa, az Apatin utcával és az elpusztult kerttel, majd azon túl a Szent Rókus temető kíméletlen magá-

nyával. A pusztulás is magára maradt – ez a mérhetetlen enyészet birodalma, aki ide visszatér, megjárta a maga golgotáját:

*Idegen lett házunk arca.  
Idegen a nép, ki lakja,  
Elpusztult a kert tövében...  
– Nem bánkódik rajta,  
Kinek könnye hullna érte,  
Kinek áldott szíve fájna:  
Temetőben porladozik  
Szerető gazdája.*

Mindig nekirugaszkodik, mégsem tudja kiénekelni az elveszett otthon feltett érzett fájalmát. Terméketlen homály nyeli el a gyermekkor világát, de Molnárné Radich Jolánnak alig van eszköze költészeté lényegíteni a gyötrődéseit, a megrendülését. *Végtelen országról* énekel, keresett, komor színekkel fest látomást *Az életről*. Belső szorongásairól megpróbál valami figyelemre méltót mondani, majd *A végzetet* kísérti meg, de többnyire hűvösek maradnak ezek a látomásai, enerváltak a magába roskadások. Molnárné Radich Jolán újra és újra megkísérli kiénekelni magából a tragikus élet igazi színeit. Nem fakó jázmin, nem dermedt liliom és nem dércsípte rózsabokor – valami sokkal több és sokkal egyszerűbb: „Elhervadtál szép, jázmin virágom!” – dúdolja bánatosan a költő, de többet, súlyosabbat, fájdalmasabbat szeretne elmondani a világról és az életről, magáról a fájdalomról, hiszen benne is – mint későbbi jeles utódjában „Úgy fáj az élet, / Fáj a szó, fáj és éget”, mégsem ez a lényeg, hanem a mögöttes élmény – a tragédia fájdalma – „Golgotha virága / Hulló véréből az Úrnak” (*Hol születtél...?!).*

*Van egy óriás, végtelen ország,  
Térein örökös, néma csend.  
Fölötte sötét gyászfátyolként,  
Hajnaltalan, bús éjszaka leng.  
Sír síron, kereszt kereszt mellett...  
Kik nyugszanak – oh ember kérded?!  
Vágyak, melyek nem teljesültek.  
Álom, mit széttépett az élet.  
(Végtelen ország)*

Messziről tér meg képzeletben ez a bolyongó lélek az otthoni tájakra. A *Szürke felhők* című kötet költői léthelyzetéről *Az én világom* vallomása árul el a legtöbbet, ilyen tekintetben a költemény kulcsversnek is tekinthető. A

nagyváros lármája teszi próbára a költőnő idegrendszerét, a zajos forgatag, a száguldó közöny, a mindent átítató zúgás, csengés, bongás, morajlás okozta álmatlan éjszakák látomásában a zaklatott lélek tükrözött visszfénye jelenik meg: „felkelek, lenézek a lángoktól fényes / Szép Oktogón-térre s paloták sorára”, s a ragyogó lámpák alatt meglátja a fausti világot:

*Remek vagy Pest gazdag palotasoraidal!  
Zúgás, morajlás, csengés jövőd zenéje!  
De nem szeretlek téged – elűzi nyugtom  
Fényes utcáid nyomora, hangos vétke.  
Feslett az arcok rút mosolya...  
Vissza szép megyémbe.  
Enyéim körébe!  
Hol lelkemre édes derűje száll,  
Hol dalra készlet, ihlet minden fűszál.  
Tiszta szeretet, tiszta szó gyermekszájon,  
Drágább mindennél: ez! Ez az én világom!*

Azokon a nagyvárosi utcákon jár, amelyeken a költőtárs, Janda Matild megismerte a nyomort, a bűnt, a szegénységet és a kiszolgáltatottságot, valamint azt a határtalan közönyt és részvétlenséget, melybe a tömeg az egyént beburkolja. Ám amíg Janda Matildot a férfi-nő kapcsolat megpróbáltatásai teszik nyitottá a szenvedők, a megbántottak iránt érzett részvétre, addig Radich Jolánt a gyermekkorból magával cipelt keserűség avatja a golgotakínok befogadjává, a vergődő keserűségek megértőjévé. Janda Matild költészetében a „chrisanthém” válik élete szimbólumává, Radich Jolánnál a jázmin jelképezte motívum az, amely folyton visszatér a verseiben, és a haldoklás, a meghalás jelképévé válik, még akkor is, ha olykor derűsebb környezetben jelentkezik (*Álmodni vágyom, M... dala, Panasz V.*). Janda Matild a város közönyéből (férfias gonoszságából) menekülne a számára megnyugvást jelentő vidékre, Radich Jolán a pesti utcák és terek rémületéből a zombori Apatin utcába térne meg – érzéseiben és valóságértékelésében ennyivel határozottabb és konkrétabb. S mert határozottabb és konkrétabb, ő kevésbé idealizálja a valóságot. Ez derül ki *Csak egyet nem tudnak* című verséből: „Hol terem a húség? / A szép sokac lányok, / S szép sokac menyecskék...” – kérdezi, s helyettük válaszol – fogalmuk sincs, e nagy, világi felfordulásban!

Ezen túlmenően van még egy lényeges különbség a két bezdáni költőnő lírai világképében és ezzel együtt költői magatartásában is: Janda Matild a társadalomban tapasztal igazságtalanságok nyomán forrongó lélekkel a szoci-

ális lázadás küszöbéig jut el, míg Radich Jolánt ugyanez az elkeseredettség a hitében teszi próbára, és fordítja szembe egy pillanatra még a Mindenhatóval is. *Kereszt előtt* című fölhorkanásában közel jut az istenkáromláshoz: „Mit panaszoljak? – Mit kérjek? / Te sem voltál hozzám kegyes, / Hogy lennének hát az emberek!” Azonban tehetetlen indulat ez is, mint amilyen tehetetlen volt a költőtársnál a jelképes láncok letépésére történő felszólítás. Ilyen előzmények után válik Radich Jolán *Panasz I.* című verse az Istennel való szembenézés – egyszerűs mind a hiábavalóság felismerésének – ritka szép dokumentumává:

*Oh Végezés, mely a földnek férget,  
Az égnek rendelsz fényes csillagot,  
Alkottál volna előre semminek,  
Csak olyannak ne, amilyen vagyok.  
Sötétben állni – fényről álmodva  
Vágyban égni – s alkotni nem,  
Szépért rajongni, s azt el nem érni:  
Van ennél égőbb, kinzóbb gyötrelmem?*

Janda Matild és Radich Jolán tipikus gyermekei annak a kornak, melynek költészete még nem hitt a jelképek erejében, a hangulatok, a színek látomás-teremtő hatalmában. Ők még a jelenségek pontos megnevezésére törekedtek, ezért torpantak meg a kimondhatatlan küszöbénél. Szinte tárgyiasítani szeret-tek volna az érzéseiket, kezébe adni az olvasónak: nézd: ez a fájdalom, és lásd: ennyire fáj ez nekem! Nem hittek abban, hogy elegendő, ha az olvasót a költészet eszközeivel emlékeztetik a fájdalom és a részvétlenség lényegére. Ott álltak az omlásra kész világ hatalmas forgatagában, s nem vették észre, hogy nincs hová menekülniük.

*„Tüskebokros ágakon” – Radványiné Ruttkay Emma*

Radványiné Ruttkay Emma bácskai költőnő alakját ma is sűrű homály fedi. Verseivel az 1906 és 1912 közötti években gyakran szerepelt a *Bácska* tárca-rovatában, alkalmanként személyesen is megjelent a Bács-Bodrog Megyei Irodalmi Társaság felolvasóestjein. *Láncban* című, fényképpel ellátott verses-kötete a hely, a kiadó és az év feltüntetése nélkül jelent meg, minden bizonnyal magánkiadásban. Némi támaszt a *Bácska* 1913. január 21-én megjelent hirdetése nyújt, melyben ez olvasható: „*Láncban*. Dr. Radványiné Ruttkay Emma versei. [...] Megrendelhető magánál a szerzőnél Újpesten.” Janda Matild és Radich Jolán után tehát ő is bepillantatható a nagyvárosi élet rejtelmeibe. Műve jellem-

ző módon amolyan első kötet, mintha a szerző mindent egy könyvbe szeretne bezsűfolni, mintha nem hinne abban, hogy a költői ihletből hosszabb távon is erőt tud méríteni. Most, hogy szólhatok, elmondok hát mindent, amit számomra az élet jelent, amit megmutatott, amire meghívott, és amiből kirekesztett. Így kerülnek egymás mellé a beteljesült szerelem nyomában támadt ujjongó öröm – „Mind megvan / rám hull a szerelem, boldogság / És a sok édes álom: / A legszebb valóság” (*Orgonadal*) –, majd a csalódás szülte bánat stancái is – „Valaki elment mindörökre / a hó befödte lábai nyomát, / S azóta járom, egyre járom / a rózsatüskés golgotát” (*Zimankós utakon*). Fölvillan a nyomor konkrét látványa – „Nagy a szegények, árvák tábora, / Kevés a fillér, kevés a kenyér, / Sok az anyátlan, elhagyott gyerek” (*Ima az emberhez*) –, és a kiszolgáltatottság látványa nyomán kelt vallásos áhítat – „Uram, látod, hogy mennyi bűn terem? / Rabok születnek, mert nincsen kenyér!” (*Kenyér miatt*). Ezért tűnik jó választásnak a kötet címadó verse, hiszen ebben világosan mutatkozik meg a később kibomló érzések forrásvidéke. Feltűnő, hogy milyen fegyelmezett a költőnőnek ez a vallomások verse:

*Vagyunk sokan, akiket mindig ütnek,  
Akiket rúgnak, sokszor félrelöknek,  
Akiket szennyel, sárral megdobálnak,  
És akik mégis emelt fővel állnak.*

*Vagyunk sokan, akiknek útján rózsza  
Csak tüskebokros ágakon terem,  
A vánkosunk kemény, de álmunk csendes,  
Akik segítünk minden emberen.*

*Vagyunk sokan, akik hiába irtunk,  
A gaz, a burján mindig csak kinő.  
S ha százezren gyűjtünk napvilágot:  
A vaksötétség újra visszajő.*

*De mégis, mégis, hosszabb már a nappal,  
Az éjjel kurtább – akkor is dereng  
S ott fönna felhők foszlado ködében  
Egy messzehangú rabmadár kereng.<sup>2</sup>*  
(Láncban)

És mert ennyiféle életérzés van együtt a kötetben, törvényszerű, hogy nincs mód az elmélyedésre: a lelki szenvedés, a szerelmi bánat, a nyomor megértésé-

<sup>2</sup> Radványiné Ruttkay Emma: *Láncban*. H. n., k. n. [1913] 3.



nek és magyarázatának kísérlete, és az Istenhez és Máriához fordulás szándéka rendre csak a megnevezés formájában jelenik meg, a lírai szituációnak alig van érzelmi mélysége. A társtalanság „halk rózsabeszédét” váratlanul kioltja a kenyérlopás fölötti döbbenet és a nyomor látványa nyomán támadt rémület: „egyszerre csak elsötétült minden. / talán mert arra tévedt a nyomor” (*Ne lopj!*). A *Dalok szárnyán* című énekében még könnyű lélekkel emelkedik a magasba, hogy csak néhány szemrebbenéssel később *Hallgass nyomor!* című versében már penészes odvak nyílnak körülötte, melyek később bűzös barlangokká, rejtelmes mélységekké válnak. Sok ez így együtt egy kötetben, sok ez a szerzetfutó érzelmi kitörés. Tetézik mindezt az erdélyi élményeknek szentelt énekek – a *Czára Oltului (Oltvidék) I–VII.* verse, a *Fogarasi temetőben* és Fogarashoz kötődő *A börtönből* – zaklatott, kellően homályos, átláthatatlan világa, mely a „Ha elmehetnék, jaj, ha elmehetnék” fölkiáltással ér véget anélkül, hogy a költői megszólalás szituációjáról bármi is kiderülne. Egy váratlan fordulattal azután az *Új március* című költeményében már az Ady teremtette jelképek világában járunk. A kivándorlók kétségbeesésének szentelt verse azonban – jól kidolgozott szociális színeiből eredően – egészen kiváló:

*Hazám, ínséges Magyarország,  
Én megvádollak tégedet!  
Sok horpadtmellű, bús fiadnak  
Miért nem juttatsz kenyeret?  
Nézd, menniük kell, vándorbottal,  
Visznek tudatlan vágyakat,  
Mennyi éhes, fáradt álmot...  
Nem sajnálsz sok bús fiad?*

*Csikorogva áll meg a vasút,  
Magas hegyek közt apró kis falu,  
Száz rozzant viskó, száz nyomortanya  
Hajlott falán száz apróablakú.  
Az állomáson könnyes karaván:  
Nyítt arcokon borostás fájdalom  
S egy koldusélet minden kinja,  
Anyák sikolya: „Édes magzatom,  
Be messze mégy, ki tudja látlak-é?...”  
A mozdony pöffög, füstje messze száll.  
Szívemre emberértő bánat ül,  
S dacos keservvel nagy csodákra vár...  
(Kivándorlás)*

Radványné Ruttkay Emma igazán őszinte, női lélekre hangszerelt, és nem ideológiák mentén született versei nem a *Láncban* című kötetében olvashatók, hanem a lapokban szétszórtan hevernek; közöttük a *Koldus vagyok* az egyik legszebb. Szép, mert őszintén föltárulkozó:

*Koldus vagyok, kit megrabolt az élet.  
Hej pedig gazdag voltam egykoron...  
Amíg öleltél s forró csókok égett  
Örökké szomjas, csókos ajkamon.*

*Koldus vagyok – alamizsnából élek.  
Egy elhullt morzsa egész életem...  
Enyém volt minden, s most boldog vagyok, ha  
Véletlenül hozzád érhet kezem.<sup>3</sup>*

S egy másik, ugyancsak kallódó verse, a *Tűnődés*:

*Nagy lassan, lomhán múlnak hónapok,  
Sorvasztó vágyak a szívemre ülnek.  
Titkon gyilkolnak édes titkaid,  
Szemembe könnyek egyre gyűlnek.*

*Nagy lassan, lomhán múlnak hónapok,  
Fiatalon kellett öreggé lennem.  
Szeretnem téged többé nem szabad...  
Csak vergődöm bilincsre verten.*

*Nagy lassan, lomhán múlnak hónapok...  
Fekete szárnyon érkezik a vég,  
S a bánatos, nagy messzeségen át is,  
Mintha elfojtott sírást hallanék.<sup>4</sup>*

„*Tegnapi csókok szedres foltjai*” – *Alba Nevis (Unger Ilona)*

A költeményeit Alba Nevisként jegyző Unger Ilonának igazán nem volt gondja a női érzékiséget kárhóztató feminista mozgalmak hitelveivel; felszabadultan és gátlástalanul szötte versbe lelki remegéseit és testi vágyait. Otthonosan mozgott a nagyváros érzelmi szennyesében, s magának követelt mindent, amit a mámor nyújtani tudott. Pedig akadt olyan is, aki még a szelíd, a vidékre láto-

<sup>3</sup> Radványné Ruttkay Emma: *Koldus vagyok. Bácska*, 1909. május 4. 2.

<sup>4</sup> Radványné Ruttkay Emma: *Tűnődés. Bácska*, 1909. április 30. 2.

gató költőnőre emlékezett: „A Zombor és Vidéke később már néhány trafikban is kapható volt, s Vértesi Károly Gehring Mici trafikjában tartotta szombat délutáni cercl-jét, amikor már megjelent az újság, hírei előtt Alba Nevis versével, aki maga is bejött néha erre az eseményre, könnyű homokfutón, de azért parádés kocsissal a bakon, családi birtokáról, és Gehring Mici összecsapta a kezét: – Jaj, istenem, itt van az Unger Ila kisasszony, s biztosan tíz példányt akar az újságból, ahol a verse megjelent, de csak öt maradt. A többit elvitte az inas a Koczkár kisasszonyoknak!” – emlékezett Herceg János Zombor város szombat délutánjainak jeles eseményére a *Hírlapok és hírlapírók* című írásában (Herceg, 2003b, 172).

Alba Nevis (Unger Ilona) – a nevét őrző lexikon szerint – Unger József szegedi orvos leánya 1886-ban a Szabolcs vármegyei Ereszvény-pusztán született, gyermekéveit azonban Szegeden töltötte, ahol atyja, Unger József tisztii orvos volt. Édesatyja halála után került Budapestre, ahol több napi- és hetilapban jelentek meg „izzóan erotikus hangú” költeményei és realizmusra törekedő novellái. A világháború után Amerikába költözött, New Yorkban telepedett le, és haláláig iparművészettel foglalkozott. Munkái: *Hét csuda* (költemények, 1905); *Bolti leányok* (elbeszélések, 1908); *Nász előtt* (költemények, 1910); *Ádámok és Évák* (elbeszélések, 1912); *Bibor* (költemények, 1916); *Konfetti* (elbeszélések, 1918); *Összegyűjtött költeményei* (1920); *Harminc pompás mese* (gyermekmesék, 1924).<sup>5</sup> Unger Ilona azon túlmenően, hogy pályája elején gyakran publikált a zombori lapokban, soha nem volt tagja semmilyen délvidéki irodalmi társaságnak vagy egyesületnek, mégis – erotikusan hangszerelt lírája – egyéni színfoltja a vidékünk – feminizmus által érintett – századvégi irodalmának.

Első, tétova próbálkozásait követően igazi feltűnést az 1910-ben megjelent *Nász előtt* című kötetével keltett, melyben meghökkentő nyíltsággal szolt a női érzékiségről, nemegyszer kockáztatva a líra megkövetelte tapintat illetmánt.<sup>6</sup> A kötetbe gyűjtött valamennyi vers amolyan női lelki helyzetjelentés: szenvedélyek, vágyak, tomboló és elfojtott érzések, szendergő remények és dévaj lázadások kavargó együttese kap hangot bennük. „A vérem tüznél-víznél szilajabb, / Szomjúságtól gyötrött az ajkam” – énekli *Az én imám* című versében még kellő elvontsággal, még távol a testiség és a habos puha ágy konkrétumaitól. Szimbolista tétovaságnak hihetnők, ha azt olvassuk: „csók-rózsák bokra vár a hegy fokán”. Azt, hogy benn valahol forrón csatázik az élet, a kötet élén álló, *Nász előtt* című, „programadó” verse is sejteni engedi már. Az erotikával telí-

---

<sup>5</sup> *Alba Nevis*. Anonim 1929, 22.

<sup>6</sup> *Alba Nevis: Nász előtt*. Budapest: Légrády Testvérek könyvnyomdája, é. n. [1910] 127 p.

tett történetben, a címnek megfelelően, Helén szolgálólány a nászéjszakájára készíti föl az úrnőjét: hajfonatát föllazítja, langyos fürdőt készít neki, selyembe öltözteti, és izgató italt készít az asztalra. Teszi mindezt az úrnő parancsa szerint: „Azt akarom, hogy szép legyek, Helén, / Nászomnak éjjelén!”

*Siess Helén, siess. Fürge kis ujjad  
A lány lepel nyomán  
Járja be ügyesen, simogatva, puhán  
Vízgyöngyös testemet.  
A térdeimre önts egy csöppnyi illanó  
Olajat; hadd legyen gödröcskéje remek;  
Mintha kacagnának mélyiben pajkosan  
Kis Ámoristenek.*

Ússzanak hófehér rózsák a fürdővízben, és batisztból legyen a masni a negligzsén. A hajfürte pedig legyen szelíd és omlatag, „Akár a szerelmes szűz első vágya, / Mely belehal a patyolatos ágyba, / S meddő marad.” A vers kapkodó, egyenetlenül tagolt, mint kellően izgalmi állapotban a lélegzetvétel. Ettől egyszerre sejtelmes és kitérülködő. De még igazán nőies és szemérmes is. Alba Nevis lírája eddig mértéktartó, innen azonban egyfelől a személyes föltárulkozás, másfelől a személyét körülvevő világ leleplezése irányába vezet az út, és a hálószobák fátyol borította misztikumának fölébe kerekedik az utca szennyének-szemetének realitása. A *Gyónok* című versében még azt vallotta: „Én az alkonyt csak akkor élvezem, / Ha kóbor lelkünk egymást keresi”, a lila színű ruha az elmúlt nyár emlékét idézi, és később majd a tenger érintése nyomán is testében-lelkében régi emlékek rezonálnak. Lám, milyen szelíd még a *Haláltánc* nyomán kelt fájdalom is: „De szomorú farsang ez a mi szerelmünk, / Jajszó a zenéje, vonaglás a tánca. / Reménytelen, akár régi hegedősök / Lágymeleg románca.”

Azután egyszerre e líra suttagó gyöngédségére a maga brutalitásban szakad rá a való világ: megjelenik a bádogos, kormos és rozsdás tetők alatt orgiát ülő város minden bűne és léhasága: a hold részegen bukdácsol a Duna zöld vize fölött, „mint egy legény, aki még tegnap élt, / Akinek arcán szedres foltja még / Tegnap csóknak ég” (*Hold a Dunán*). Hajnalban utcaseprő gyűjti az utca szemetét, „Fekavar sarat, dinnyemagot, / Babszemet, csipkét, nyűtt cipőtalpat, / Rongydarabot”; közben mámoros utcalány tántorog hazafelé: „Arca közepén mállott a festék. / Nincs a szemében egy csöppnyi fény, / Gúnyos röhejjel utána néz a / Munkáslegény” (*Az utcáról*). A pokol azonban már egyszerre lesz éjjeli mulató, és maga a végítélet:

*Meztelen vállak, nóta, virág...  
Ez a gyöngyélet! Ez a világ!  
Kárpitolt fülkék rőt homálya  
Gyönyörre hív, s az üdvöz üdvét  
Oszlja az utcák céda lánya.*  
(A pokolban)

Két vers van Alba Nevis *Nász előtt* című kötetében, amelynek olvasásakor elszörnyed a lélek. Mind a kettő a nihilizmus rettenetes éneke. A *Tovább!* című versben megjelenő szürke kertet egyetlen fehér rózsza díszíti, amelyet a költő dalolva eltapos. Talán éppen az a halovány fehér rózsza volt ez, amely *Nász előtt* című versében még a szüziesen tiszta érzések jelképe volt. Majd így biztatja magát: „Tovább csak, tovább! Ki fog megállni, / Egy rongy virágért magába szállni! / Elpusztult? Sebaj! Eb, aki bánja! / Van még a rétnak elég virága.” Rongyos virág és a lelkiismeret hiánya egyszerre talán ekkor, 1910-ben szólalt meg először a magyar lírában. Ez a rideg, kiszámított kegyetlenség a maga testiségében jelenik meg azután a *Mester, egy éjszakát!* című ballada forrón izzó éjszakájában is:

*– Suhogva, kéken jön az alkonyat.  
Ne várd be balgán, míg tüzed kiég.  
Dobj félre mindent, csak a mának élj,  
A ma a tiéd.  
Itt a felvetett, habos puha ágy.  
Mester! Add nekem ezt az éjszakád!  
Asszony oly forrón sohase ölelt.  
Nézd ezt az izmos, hosszú, sima kart:  
Átfon, elringat, ha úgy akarod.  
Akard! Akard!  
Hogy otthon asszony, s gyerek vár reád?  
Sebaj. Töltsd velem ezt az éjszakát.*

Az ölelésnek kegyetlen gyilkosság lesz a vége, az ölelésre hívó asszony Erzsébet húgáért, aki egy éjszaka a mester karjaiban „Lizi lett”, véres bosszút áll: kacagva nézi áldozata kiömlő vérét. Vajon kinek lesz bátorsága véleményt mondani Alba Nevis *Nász előtt* című verseskötetéről? A legilletékesebbnek: Kaffka Margit a *Nyugat*-ban méltatta e meghökkenítő lírai önfeltárulkozást. Szinte mentegetőzve írta: ő maga igazán nem tartozik azok közé, akik tilalomfákat állítanak a női költők elé, eleve nem hiszi, hogy asszony ne írhasson őszinte

lírát bármelyfajta szerelmes érzéseiről. De az legyen őszinte, lélekből fakadó érzés, és találja meg a legmegfelelőbb lírai formát. Ha Alba Nevis versei nem jók, akkor az nem azért van, mert költőietlen a témájuk, hanem mert a költőnőnek nincsenek meg a kellő eszközei az érzések hangszereléséhez. „Ezen tűnődöm: miért nem kellemesek nekem sem e versek” – kérdezte hosszú fejtegetés után Kaffka Margit. Miért nem kellemesek, holott bennük „rím és mérték többnyire helyén, poént aláhúzva; pár szólam magyarán, pár jelző néha színesen és biztosan van is megakasztva és egymásba költve”. Egyszerű a válasz: „nem a szemérem hiányzik e kis kötetre való poémából, hanem a költészet”. Alba Nevis versei egyhúros hangszeren született versek, hiányoznak belőlük a szerelem érzésén kívüli dolgok. Azok a kimondatlan dolgok – „a természet, a kultúra, az ember, a munka, a könyvek, a gyermek, a sors és legfőképp önmagunk” – amelyek hitelessé teszik a költői megszólalást (Kaffka 1910, 557). A líra nem egyéb-e, mint teljes skálájú muzsikája egy gazdag léleknek? S ez bizony hiányzik Alba Nevis verseiből.

Az olvasót minden kétséget kizáróan fölzaklató kötetben – nem elkülönülten ugyan, de észrevehetően – csokorba gyűjtve olvashatók a költőnő tengerhez, az Adriához fűződő élményeit megszólaltató versek. A *Tengerparton* címűben még csak a vágyak halk futamai szólalnak meg, a *Szomorúságban* alkonyat idején sötétben lengenek a fodros leandervirágok és a babérlevelek, míg „Tenger asszony csupasz, dagadó keblére / Utolsó csókját égeti a nap”. Sirályok röpte felett gyöngyöt hány a zöld márványra emlékeztető víztükör, közben lomha hajók érkeznek a kikötőbe (*Egy üzenetre várok*). A tenger című verse azonban már újra megtelik kicsorduló érzékiséggel:

*Lásd, új szeretőm van már nékem,  
Hűséges, jó, szerelmes párom,  
Vele most nászutamat járom.*

*Legszebb legénye a világnak,  
Szeme a te szemednél kékebb,  
És híre van az erejének.*

*Ezer asszony csábítja tőlem,  
Ezer lány szakad a karjába,  
Ő csak az én testem kívánja.*

*Engem ölel át mohón. Vágyva.  
Tetőtől-talpig engem csókol.  
Sose elég néki a csókból!*

*És a mellem, a hasam, vállam  
Oly lágyan összeolvad véle,  
Úgy beszimulok az ölébe...*

*Ő meg mesél, s a fülem táját  
Egyszerre csak gyöngéden, szépen  
Megcsiklandozza, mint te éppen.*

*– Isten bocsássa meg a vétkem:  
Még itt a szeretőm ölében,  
Itt is te jutsz az eszembe nékem!*

Láthatóan Alba Nevis körül – de benne, a lelkében legfőképpen – forrt a világ: kétség nem fért hozzá, nem csinált tikot habzó, női érzéseiből. Közben a *Fiumei Estilap* 1909. július 24-i számában *Alba Nevis balesete* címmel arról tudósított, hogy a neves író nő fiumei nyaralás közben vízbe esett, és mert nem tudott úszni, Békássy Jenő hírlapíró kimentette (Anonim 1909, 24). Ismert személynek kellett lennie, hogy a nyári kalandjával is a címloldalra kerüljön. Vagy csak szerelemre vágyott újfenn?!

Kétségtelenül Alba Nevis (Unger Ilona) költészete – sem az ihletet, sem az indíttatását tekintve – nem kötődik tájhoz, és a vidék által determinált élethez. Költészetében nincs szerepe az őt kibocsátó világnak. Csak annyiban tartozik irodalmunkhoz, amennyire alakját számontartja az irodalomtörténet. S hogy számontartotta, azt ékesen bizonyítja az Újvidéken megjelenő *Reggeli Újság* 1934. július 22-i számában „*Kivételes és kiváltságos a mai ember élete*” címmel közölt „meghitt beszélgetés”, melyet így kezdett a névtelen újságíró: „Félek, hogy Alba Nevist, ezt a kiváló írónőt, akinek írásait az amerikai nagy lapvállalatok éppen olyan szívesen és gyakran közlik, mint a pesti napilapok – nálunk alig ismeri valaki. Mivel azonban még sem illenék, hogy a pályája delén túl lévő költőnőt bemutassuk, vagy éppen felfedezzük fiatal olvasóközönségünk számára, csak annyit mondunk el róla, hogy több száz elbeszélése és verse jelent meg könyv alakban is. 1921 óta Amerikában él, ahonnan kétévanként hazalátogat Magyarországra, és ilyenkor felkeresi jugoszláviai rokonait is. Most éppen Noviszádon tartózkodik nővérénél Klein Oszkár droguista vendégszerető házában.” A szemfüles újságíró az életéről, a sorsa alakulásáról és terveiről kérdezte az akkor már világhírű írónőt. A válasz hallatán maga is meglepődött.

A kérdés Alba Nevist – úgy is, mint Unger Ilonát – kellően enervált hangulatban találta: „Az utóbbi időben úgyszólván semmit sem írtam, sőt, egyelőre nem is valószínű, hogy ismét tollat veszek a kezembe – hangzott az írónő

válasza. Majd így folytatta: – Amit eddig írtam, elvesztette értelmét és létjogosultságát. Azt az irodalmat folytatni, amelyet eddig műveltem, céltalan és fölösleges időpazarlás lenne.” Majd a meglepetéstől elnémult újságíró előtt kifejtette: Yogi Hari Rama hindu bölcselő követője lett, s egy idő óta mindenben az ő útmutatása szerint él: a lélek és a szellem felszabadítására törekszik, s mert ezt csak a testi ember valójának háttérbe szorításával lehet elérni, hát egyre kevésbé foglalkoztatják a külvilág eseményei, figyelme a belső emberi értékek felé fordult. „A tökéletességre törekszem – mondta. – Minden anyagi természetű nyomorunk ellenére bizvást elmondhatjuk, hogy kivételes és kiváltságos élet a miénk, mert láthatjuk annak az eszmeáramlatnak az elindulását, amelyik meghozza az ember igazi boldogságát” – nyilatkozta a *Reggeli Újság* riporterének a jóga üdvtanába belefeledkezett Alba Nevis. De azért hozzátette: „Azt is érzem, hogy nem fejeztem még be az írói pályámat, és lesznek mondanivalóim. Akkor, ha magam is teljesen átérzem, magamévá teszem Yogi tanítását” (Anonim 1934, 21–22). Az 1886-ban született író nő negyvennyolc évesen vélte fölismerni élete és írói ténykedése értelmetlenségét? Ez azonban már túl messze van a zombori lapok egykori tárcarovatától.

### Irodalom

- Alba Nevis. 1908. *Bolti leányok*. Budapest: Légrády Testvérek.
- [Anonim]. 1909. Alba Nevis balesete. *Fiumei Estilap*, júl. 24.
- Alba Nevis é. n. [1910]: *Nász előtt*. Budapest: Légrády Testvérek könyvnyomdája.
- Alba Nevis. 1911. *Egy szerelmes lány könyvéből: Alba Nevis versei*. Budapest: Athenaeum.
- [Anonim]. 1913. Láncban. Dr. Radványiné Ruttkay Emma versei. *Bácska*, jan. 21.
- [Anonim]. 1929. Alba Nevis. In *Zsidó Lexikon*, szerk. Ujvári Péter. Budapest: A Zsidó Lexikon kiadása.
- [Anonim]. 1934. „Kivételes és kiváltságos a mai ember élete”: Meghitt beszélgetés Alba Nevis-szel. *Reggeli Újság*, júl. 22.
- Bori Imre. 2007. *A jugoszláviai magyar irodalom története*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Cs. J. M. 1911. Poétanők és feminizmus. *Bácska*, márc. 31.
- Csoór Gáspár é. n. [1909]. *Bácska társadalmi élete ezer arcképpel*. Bács-Bodrog vármege jótekonysági és kultúregyesületeinek közreműködésével szerkesztette Csoór Gáspár; Budapest: Kiadja a József kir. herceg Szanatórium Egyesület.
- F-ch [Friedrich Anna]. 2008. Falunap Bezdánban – Néhány adalék az 1772-ben mezővárossá nyilvánított település szellemi múltjából. *Családi Kör*; ápr. 10.



- Herceg János. 1999a. Emlékeinkről. In *Összegyűjtött esszék, tanulmányok I.* Összegyűjtötte, az előszót és a jegyzeteket írta Pastyik László. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Herceg János. 1999b. Irodalmi társaság a régi Bácskában. In *Összegyűjtött esszék, tanulmányok I.* Összegyűjtötte, az előszót és a jegyzeteket írta Pastyik László. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Herceg János. 2003a. Táj és irodalom. In *Összegyűjtött esszék, tanulmányok III.* Összegyűjtötte, az előszót és a jegyzeteket írta Pastyik László. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Herceg János. 2003b. Hírlapok és hírlapírók. In *Összegyűjtött esszék, tanulmányok III.* Összegyűjtötte, az előszót és a jegyzeteket írta Pastyik László. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Janda Matild. 1903. *Versek.* Budapest: k. n.
- [Janda Matild. 1911]: *Cs. Janda Matild versei.* Budapest: Budapesti Hírlap nyomdája.
- Kafka Margit. 1910. Alba Nevis: Nász előtt. *Nyugat*, ápr. 16.
- Káich Katalin. 1970. A zombori Tóth Kálmán Kör. *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 2 (4): 71–78.
- Molnárné Radich Jolán. 1903. Csak szívből lehet... *Bácska*, dec. 18.
- Radich Jolán. 1907. *Szürke felhők.* Budapest: Singer és Wolfner bizománya.
- Radványné Ruttkay Emma. 1909. Koldus vagyok. *Bácska*, máj. 4.
- Radványné Ruttkay Emma. 1913. *Láncban: versek.* H. n.: k. n.

## FEMININE SENSIBILITY IN THE LITERATURE OF BÁCSKA AT THE TURN OF THE CENTURY

In the decades following the Compromise of 1867, first around the schools and later, after the formation of literary societies and associations also in the press, a kind of intellectuality developed which moulded and fashioned the self-knowledge and consciousness of the emerging and rising middle class in the spirit of national commitment at the moment of discovering the bonding with their environment. Alongside with them were founded all those scientific forums which intensively modelled the life of the community. These decades, rich in experience, witnessed the flourishing of Hungarian literature in all its genres. In poetry, in the verses of Matild Janda, Jolán Molnárné Radich, Emma Radványné Ruttkay and Alba Nevis (Ilona Unger) feminine sensibility emerged as delicate tints of lyric poetry and the echos of world vision and human relationships in the depths of the soul.

*Keywords:* 9<sup>th</sup> century Hungarian literature, Zombor, feminine writing

## ŽENSKI SENZIBILITET U KNJIŽEVNOSTI BAČKE NA PREKRETNICI VEKOVA

U decenijama nakon nagodbe iz 1867. godine u Bačkoj i u Banatu se prvo oko školskih katedara, a zatim po osnivanju književnih društava i na stranicama listova, pojavila duhovnost. U trenutku spoznaje doživljavanja povezanosti sa lokalnim predelom, posredstvom nacionalne angažovanosti, ona je počela da utiče na formiranje građanske samosvesnosti i samospoznaje. Istovremeno su se pojavili forumi iz naučne sfere, koji su aktivno učestvovali u formiranju života zajednice. U tim živopisnim decenijama se desio celoviti žanrovski procvat u mađarskoj književnosti. U poeziji autorki Matilde Janda, Jolan Radić, udate Molnar, Eme Rutkai, udate Radvanj i Nevis Albe (Ilona Unger) javlja se neobični eho ženskog senzibiliteta, spoznaje sveta kao i ljudskih odnosa nastao u dubini duše.

*Ključne reči:* mađarska književnost XIX veka, Sombor, spisateljice

A kézirat leadásának ideje: 2018. okt. 1.

Közlésre elfogadva: 2018. okt. 25.

NÉMETH Ferenc

Újvidéki Egyetem  
Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar  
Szabadka, Szerbia  
ferenc.nemet@magister.uns.ac.rs

## 1919: A KISEBBSÉGI, IRODALMI ÖNESZMÉLÉS ÉVE NAGYBECSKEREKEN

*Adalék a vajdasági magyar irodalom kezdeteihez*

## 1919: the Year of Awakening Minority Literary Consciousness in Nagybecskerek

*Contribution to the beginnings of Hungarian literature in Vojvodina*

## 1919: godina buđenja manjinske književne svesti u Velikom Bečkereku

*Prilog počecima mađarske književnosti u Vojvodini*

A tanulmány a bánáti Nagybecskerek példáján, az 1919-es év kulturális/irodalmi eseményeinek, megnyilatkozásainak, jelenségeinek számbavételével, valamint a releváns társadalmi háttéreseemények felvázolásával helyezi értelmezési keretbe s mutatja be a kisebbségi vajdasági magyar irodalom kezdeti lépéseit, öneszmélésének első megnyilatkozásait, jellegzetességeit. Az egykori megyeszékhely írói, megfelelő intézményi háttér hiányában, valamint az 1918. december 1-jén létrejött Szerb–Horvát–Szlovén Királyság megszorító intézkedései mellett – nem csekély leleményességgel – működvelői körökben, informális asztaltársaságokban tudtak elsőként megnyilatkozni, s e működvelői háttérből bontakozhatott ki később a kisebbségi magyar lap- és könyvkiadás és virágozhatott fel a vajdasági magyar irodalom, amelynek egyik fontos tartópillérét éppen a nagybecskereki írók alkották. Nemcsak azért, mert 1919-ben ott látott napvilágot a vajdasági magyar irodalom első regénye (Tarkó János: *Amíg a nagy vihar tombolt...*), hanem azért is, mert e közösség úttörője volt a kisebbségi magyar irodalmi lapkiadásnak (*Renaissance* – 1920, *Fáklya* – 1922) és irodalmi szerveződésnek is (Ady Társaság – 1923).

*Kulcsszavak:* Nagybecskerek, irodalmi kezdeményezések, kisebbségi irodalmi öneszmélés

## Bevezető

Az 1918 őszen lejátszódó történelmi események (a szerb hadsereg bejövele, az SZHSZ Királyság megalakulása) gyors egymásutánja Torontál megye (korábbi) székhelye lakosságának sem hagyott sok időt az alkalmazkodásra és az újonnan előállt történelmi helyzetbe való belenyugvásba. Az események gyorsan peregtek tovább. A vajdasági magyarság szempontjából új államformában, kisebbségi sorsban, megváltozott életkörülmények közepette, előnytelen törvények és jogszabályok alkalmazása mellett. A városban, amely a szerb hadsereg fennhatósága alá került, 1919. november végén, december elején még dúlt és szedte áldozatait a spanyolnátha, tifuszos megbetegedések is jelentkeztek, az iskolák a járvány miatt zárva voltak (Anonim 1918a; 1918b; 1918c). Lassan hazaérkeztek a hadifoglyok is (Anonim 1918d), és december 2-án értesülhettek a nagybecskerekiek a *Torontál* híradása révén az új délszláv állam megalakulásáról, amellyről a lap első oldalán tudósított (Anonim 1918e). A városban még záróra volt érvényben (23,00), amely a kávéházakra, éttermekre, mozikra és kocsmákra vonatkozott. Ez utóbbiak este 20 óráig tarthattak nyitva (Anonim 1918f). Gondot okozott a nagy munkanélküliség (Anonim 1918g), gyakoriak voltak a betörések és a fosztogatások (Anonim 1918h; 1918i). 1918. december 5-én dr. Slavko Županski személyében Torontál megye új főispánt kapott (Anonim 1918j), december 7-én pedig új szerb napilap indult a városban, a *Banatski glasnik* (Anonim 1918k). Akkortájt táviratok feladására és interurbán telefonbeszélgetésekre csak a „szerb katonai állomásparancsnokság” adhatott engedélyt (Anonim 1918l). Nagyjából helyreállt a vasúti forgalom (Anonim 1918m), ám szénhiány miatt (Anonim 1918n) takarékoskodni kellett a villanyárammal (Anonim 1918o). Eseményszámba ment, hogy 1918. december 9-én a nagybecskereki kávéházakban (több év után) ismét megjelent a „béke biztos jele”, a zsemle: igaz, hogy alakja hosszúkás volt, nem gömbölyű, a színe sem volt fehér és az ára is borsos volt, de ennek mindenképpen hírértéke volt a helyi lapban (Anonim 1918p).

Közvetlenül a háború befejeztével sokan a kiköltözésben keresték (és találták meg) a kiutat, mások otthonaikban maradtak, és várták a fejleményeket. 1918 decemberében, az új esztendő küszöbén olvassuk a *Torontálban* a reménykeltő gondolatot, hogy „az új esztendő során eldől Magyarország sorsa” (Anonim 1918r). A szebbnek, jobbnak és boldogabbnak hitt új esztendőt (a nehézségek ellenére is) a városban jókedvben várták. Különösen a Kaszinóban volt vidám a hangulat, ahol Rác Péter zenekara muzsikált (Anonim 1918s).

### *A társadalmi érintkezés új formái – az asztaltársaságok*

Az első kulturális hírek egyike a városban 1919 februárjában az volt, hogy rendes évi közgyűlést tart a Nagybecskereki Zenekedvelők Egyesülete (Anonim 1919a). Ez többek között azért volt figyelemre méltó esemény, mert akkortájt a szerb hatóságok korlátozták a gyülekezési jogot, és valamennyi társulati közgyűlés bejelentés és engedélyezés alá esett a katonai parancsnokságnál (Anonim 1919b). Ez a megszorítás (amely egyben cenzúra is volt) érthető módon korlátozta a nagybecskereki magyar értelmiségiek művelődési és irodalmi szervezkedését, hiszen a rendelet értelmében

kereskedelmi, kulturális és emberbaráti célokra szolgáló egyletek és társulatok gyűléseiket megtarthatják, kötelesek azonban a gyűlés tárgysorozatát az illetékes helyi katonai parancsnokságnak bemutatni. A katonai parancsnokság a gyűléseken egy tiszttel képviselteti magát, aki ellenőrzi, hogy a gyűlés a kitűzött és bejelentett napirendtől el ne térjen. A tárgysorozattól való eltérés esetén az ellenőrző közeg jogosítva van a gyűlést felosztatni (Anonim 1919b).

A nagybecskereki magyar értelmiség csakhamar szervezési formát talált összejöveteleinek (amely már korábról is ismert volt), s nem esett engedélyeztetési kötelezettség alá. Ezek voltak az asztaltársaságok, amelyeknek találkozási helye a kávéházakban (Rózsa, Sólyom, Sas, Lloyd stb.) volt, s nem kellett külön engedély ahhoz, hogy egy asztalhoz üljön tucatnyi fiatal értelmiségi. Ezzel hidalták át az első időszakban az intézményhiányt meg a törvényes korlátokat, ugyanakkor színesítették is Nagybecskerek társadalmi életét. Az első világháborút követő néhány évben roppant népszerűek voltak az asztaltársaságok, s azokban indult meg először a kulturális és irodalmi szervezkedés, amelynek fő mozgatóerői a fiatalok voltak. Hogy miért? Azért, mert akkortájt Nagybecskerekén sok fiatal rekedt a városban. Csuka János tanúsítja, hogy

[a]z új délszláv állam [...] megakadályozta, hogy azok a magyar ifjak, akik már magyar főiskolákon, vagy általában külföldi egyetemeken folytatták tanulmányaikat, elhagyhassák az ország területét. [...] Az egyik esetben figyelmeztették a szülőt, hogy súlyos kellemetlenségei lesznek, ha gyermeke magyar egyetemen tanul tovább, a másik esetben megtagadták az elutazni szándékozó diáknak az útlevelet, végül volt egy általános rendelkezés is, amelyet fel tudtak használni arra vonatkozólag, hogy lehetetlenné tegyék vagy megnehezítsék a magyar fiúknak tanulmányaik folytatását (Csuka 1995, 54–55).

Ugyanakkor a nagybecskerekiek 1919 nyarán megszervezték a Budapesten rekedt főiskolai hallgatók hazahozatalát is, s abban Rubin Armand, a jeles Mangold könyvkereskedő cég tulajdonosa közvetített (Anonim 1919c). Zömmel ezek a fiatalok képezték – az önerőre támaszkodás tudatában – a szellemi alkotóerőt a városban. 1919 tavaszától kezdődően többnyire ők voltak a hangadói az új körülmények közepette kialakuló nagybecskereki művelődési és irodalmi életnek. A napisajtó tanúsága szerint táncmulatságokat, táncversenyeket, műkedvelő színelőadásokat, kabaréesteket, hangversenyeket, képkiallításokat és kultúrestélyeket szerveztek. Ugyanakkor csakhamar hozzáláttak az irodalmi élet megszervezéséhez és új lapok beindításához.

### *Az első kisebbségi irodalmi jeladás: Tarkó János regénye*

Az első fontos irodalmi jeladás, egyben a kisebbségi vajdasági magyar irodalom első terméke 1919 februárjában Tarkó János *Amíg a nagy vihar tombolt...* című regénye volt (Tarkó 1919; Anonim 1919d; Németh 2016, 111–116). Tarkó a nagybecskereki Központi Állami Elemi Iskola tanítója volt, költeményeit és elbeszéléseit pesti megvidéki lapokban közölte. A szakirodalom tankönyvíróként is számontartja. Regénye tízívnyi terjedelemben látott napvilágot a Haász testvérek nyomdájában, 1919 februárjának második felében, Kovács Gyula illusztrációival (Tarkó 1919; Anonim 1919d; Németh 2016, 111–116). Érdekessége, hogy tartalma is, megjelenésének időpontja is szimbolikus: egy francia család életét mutatja be, amely egy barlangban kénytelen rejtőzködni mindaddig, amíg a föld felszínén „a nagy vihar”, illetve az első világháború átvonul. A hús fejezetből álló regény cselekményével jelképesen is lezár egy történelmi korszakot, mindössze néhány hónappal az első világháború befejezése után (Anonim 1919d).

A kötetről megjelent korabeli méltatás nem kevés jövőbelátással, nyomatékosan hangsúlyozta a nem sokkal korábban befejezett első világháború tartós ihlető erejét, markánsnak mutatkozó irodalmi/művészeti témáját:

már elmúlt a nagy vihar, tovavonult a szörnyű égzengés, kialudtak a világ minden sarkában felvillanó tüzek, de beszélni fognak erről a párját ritkító óriási háborúról évtizedekig. [...] Sohasem lesz érdektelen, amit erről a nagy viharról mesélni fog az író, a festő, a tanító vagy a filmrendező. Ebből a hatalmas, talán soha el nem múló aktualitásból született a nagybecskereki könyvpiac legújabb terméke (Anonim 1919d).

A korabeli kritika „egészséges, jól szárnyaló fantázia” produktumának tekintette Tarkó János regényét, „avatott tollal megírt színes munkának”, mondván, hogy „öntudatosan megkonstruált, szerves egész, frissen ható történet”, amelynek ügyes a meseszövése és könnyed a stílusa (Anonim 1919d).

A háború utáni első tárca a *Torontálban* Balázs Béla *Késő* című írása, ami másfél hónappal a Tarkó-kötet megjelenése után látott napvilágot.

### *A Műkedvelő Ifjúság asztaltársaságának lapalapítási kísérlete (MI)*

Nagybecskerekén a szellemi élet legtevékenyebb ágának, a műkedvelő színjátszásnak egyik feltámasztója, újjászervezője Juhász Ferenc író és lapszerkesztő volt, aki már az államalakulás évében, Vajdaságban elsőként gyűjtötte egybe a helyi fiatalságot, és kezdte meg a műkedvelő előadások rendezését (Farkas 1940, 216–217). Az első műkedvelő előadások rendezését a Műkedvelő Ifjúság (MI) kezdeményezte, amely voltaképpen asztaltársaságot alkotott több mint harminc taggal, és népszínművek bemutatását szorgalmazta (Farkas 1940, 216–217). Tehát a fiatalok voltak a hangadói ennek a műkedvelői kezdeményezésnek, s amikor 1919 őszén összeállt a csapat, annak a régi Búzatéren a Nagybecskereki Lloyd Társaság adott otthont (Németh 1988, 16). Ők a (beszűkül) lehetőségekhez mérten fejtették ki tevékenységüket, amely (kényszerűségből) inkább a színház és kabaré felé tolódott, mert az irodalmi megnyilvánulások, lapalapítások stb. számos akadályba ütköztek (Németh 1988, 16). A MI csoport irodalmi tevékenységét a műkedveléssel igyekezett álcázni. Tevékenységüket 1919 októberében azonnal lapalapítással akarták kezdeni. A *MI* című újság a fiatal nagybecskereki irodalmárok, műkedvelők szócsove lett volna. Kiadására nem került sor, mert nem sikerült megszerezni a lapkiadáshoz szükséges hatósági engedélyt. A társaság tagjai azonban nem csüggedtek. Eredeti ötletük támadt, hogyan adhatnának mégis bizonyítékot létezésükről. 1919. november 5-én a Lloyd „aranyifjúsága” társas kabaré-előadást rendezett, s a négyoldalas meghívó címlapjára az alapítani szándékozott lap címlapját nyomtatták, szám- és évjelöléssel s egy szabályos vezércikkkel egyetemben, amelyben részletesen megmagyarázták a történeteket (Németh 1988, 16). A furcsa nyomtatvány Aleksandar Milovanov nyomdájában jelent meg, ára pedig 3 korona volt. A hatóság ezt a „meghívót” mégsem minősíthette újságnak, mert belső oldalon a kabaré műsorát közölte, utána pedig helyi iparosok és kereskedők apróhirdetéseit, amellyel bizonyára a nyomdaköltséget fedezték. Tehát – felemás módon – a *MI* első száma 1919. november 5-én meg is jelent, meg nem is. A hatóság felé meghívó volt, a közönség felé újság. „Bocsánat, hogy csak ennyit

adhatunk, nem a mi bűnünk” – magyarázkodtak a közönségnek, magyarázva egyben a csoport indítékait, szándékát is: „MI – ezzel a címmel lapot akartunk kiadni. Nem sikerült. S ez a pár mondat mentegetődzésféle akar lenni. Senkit nem akarunk vádolni, panaszkodni nem akarunk, csak éppen nem vagyunk olyan erősek még, hogy mentegetődzés nélkül kezdjük ezt a kis kabarét” (Németh 1988, 16).

Bori Imre értékelése szerint Nagybecskerekén 1919-ben ezek a fiatal értelmiségiek próbáltak irodalmi életet teremteni (Bori 1998, 77). Ezt bizonyítja a *Torontál* híradása a Lloyd fiataljainak kabaréestélyéről is, amelyet 1919. november 6-án rendeztek meg a Korona Szálló nagytermében (Anonim 1919e). A névleges kabaréest voltaképpen (részben) irodalmi rendezvényt, költészeti estet takart. Hiszen Győri Árpád Petőfi *Apostolának* egy részletét szavalta el hatásosan, Bánáti Fischer Árpád saját költeményeiből adott elő, s „különösen a Mária ciklusból való stílusos verseivel ért el nagy hatást” (Anonim 1919e). Kohn Lola pedig „Borsodi Lajosnak, a jeles tollú poétának rendkívül szellemes versét, *Az éjszakát* szavalta el” (Anonim 1919e). Három nappal később, 1919. november 9-én adott hírt a nagybecskereki sajtó Borsodi Lajos *Fenség!* című egyfelvonásosának megjelenéséről, amelyről Gyenes Viktor írt hosszabb méltatást (Gyenes 1919, 3).

A továbbiakban a csoport tagjai annak ellenére, hogy nem sikerült lapot megjelentetniük, Műkedvelő Ifjúság néven a kibontakozó nagybecskereki magyar színházi élet fellendítésén fáradoztak, s aktív szerepet vállaltak a város művelődési életében.

### *Az első riportlap, a Becskereki Futár (1919)*

A lapkiadási kezdeményezések 1919-ben folyamatosan napirenden voltak Nagybecskerekén. 1919 novemberének derekán a *Torontál* már beharangozta Rehorovszky Jenő lapkiadói vállalkozását, a *Becskereki Futár* című riportlap megjelenését (Anonim 1919f). Amint a beharangozóban olvassuk, a nagybecskerekiek már régóta hiányolnak egy heti riportújságot, amely „a napilapok látókörén kívül eső közérdekű dolgokkal, meglátásokkal, színes riportokkal, interjúkkal [...] és *irodalommal* foglalkozna” (Anonim 1919f). Az elsődleges beharangozás szerint, a lapnak november végén kellett volna elhagynia a nyomdát, de végül is első számát „eleven, érdekes riporttartalommal” egy hónappal később, 1919. december 31-én vehették kézbe az olvasók (Anonim 1920). A *Futár* első számát az olvasók a szó szoros értelmében szétkapkodták a rikkancsoktól (Anonim 1920). A szombatonként, húsz oldalon megjelenő riportújság



a riportok, tárcák és karcolatok mellett verseket is közölt, elsősorban László B. Jenőtől, aki a *Futárban* közölt verseivel honosította meg a vajdasági magyar irodalomban a bökvers-költészetet (Vékony 1920a; Vékony 1920b). Mellette mások is jelentettek meg verseket, de többnyire álnév alatt. A lap munkatársai voltak (László B. Jenő mellett) Kernné Végh Vilma, Kelemen János, Godányi Zoltán és Brázay Emil, s feltételezésünk szerint a riportújság harmadik évfolyamában, 1921-ben szűnhetett meg (Németh 1987). Löbl Árpád megállapítása szerint „hébe-korba közölt egy-egy szépirodalmi írást” (Németh 1987). Utolsó ismert száma 1921. augusztus 20-i keltezésű.<sup>1</sup>

### *Későbbi nagybecskereki irodalmi próbálkozások (1920–1923)*

Az 1919-es év szerény sikerein felbuzdulva a fiatal nagybecskereki írók, irodalom- és műkedvelők az impériumváltás utáni első időszakban *Renaissance* néven „asztaltársaságszerű kisebb körbe” tömörültek, és műkedvelő előadásokat rendeztek.

Tízen, nagyobbára főiskolások, Juhász Ferenc hírlapíró vezetésével kört alakítottak, amely [...] szépirodalmi lapot adott ki kéthetente, amely legelőször kísérelte meg a jugoszláviai magyar írók munkáinak népszerűsítését. [...] Négy író művét könyvalakban is kiadta, emellett tudományos és szépirodalmi előadásokat rendezett, melyeket szeretettel fogadott és szép számban látogatott a közönség (Farkas 1940, 216–217).

Nagybecskerekén 1920 februárjában indították útjára a *Renaissance* című irodalmi és művészeti revüt, amelynek szerkesztését a *Torontál* akkori munkatársa, Juhász Ferenc, kiadását pedig Freund Tibor vállalta el (Németh 1986).

1920. január 25-én a *Torontál* így harangozza be az új vállalkozást: „A Renaissance jól kidolgozott programmal indul neki, hogy a város közönségének kultúrigényeit kielégítse. Irodalmi matinéiben a modern művészeti és kulturális kérdésekkel, írókkal ismertet meg” (Németh 1986). Az első számban – Juhász Ferenc beköszöntője mellett – megtalálhatjuk Fischer Árpád verseit, Borsodi Lajos novelláját, Freund Tibor értekezését, Iványi Ferenc meséit és egyéb színes írást (Németh 1986).

A szerkesztőség sikeres irodalmi matinékat szervezett, sőt egy grafikai kiállítás is. Noha több fiatal alkotót gyűjtött maga köré, alig egyéves tevékenysége során főleg két fiatal irodalmárt affirmált: (Bánáti) Fischer Árpádot és Treisz

---

<sup>1</sup> Lásd a Nagybecskereki Levéltár hírlapgyűjteményében.

Gézát (Németh 1986). Már 1920 márciusában megjelent Fischer Árpád első verseskötete, a *Máriadalok*, nem sokkal később a *Vulkáandalok*, 1920 őszen pedig a *Befejezetlen szobor* (Németh 1986). Ugyanakkor Treisz Gézának két kötete jelent meg a Renaissance Könyvtár sorozatban: a *Bál előtt* és a *Cotelette* (Németh 1986). Mindkét egyfelvonásos komédiát a nagybecskereki műkedvelők is előadták.

1920 áprilisában jelent meg a Renaissance Könyvtár sorozat újabb darabjaként Selma Lagerlöf svéd író *Pipiske* című műve Freundné L. Natalie fordításában, továbbá egy Frank Wedekind-kötet is.

1922 januárjában indult be egy újabb irodalmi lapkiadó vállalkozás, a *Fáklya* (Németh 1986a). Szépirodalmi, művészeti és kritikai heti folyóirat volt, amelynek első száma 1922. január 28-án jelent meg Somfai János szerkesztésében. A harmadik számtól a *Fáklyát* Hesslein Józseffel együtt szerkesztette. Mindössze néhány hónapig tudta csak fenntartani magát, s a kilencedik szám után szűnhetett meg (Németh 1986a). Igényes, színvonalas írásokkal indult, és rövid fennállása idején néhány figyelemre méltó irodalmi rendezvényt is szervezett, felolvasásokat és teadélutánokat. Munkatársi körébe tartozott Wollák Gyula, Somlyó Zoltán, Csuka Zoltán, Kosztolányi Dezső, Arató Endre, Sugár Andor és mások. Mint Bori Imre fogalmaz, „részben az 1920 februárjában indult *Renaissance* kezdeményezését vitte tovább az akkori Becskerek még erős szellemi életére és könyvkiadói hagyományaira támaszkodva, részben pedig expresszionisztikus társadalmi célkitűzéseket hirdetett meg” (Bori 1998, 77).

1921-ben Nagybecskereken egy társaság alakítása volt napirenden. Vezetője Juhász Ferenc volt, s e műkedvelői, később irodalmi tömörülés az *Ady Társaság* nevet vette fel (Farkas 1940, 216–217). Tevékenységének első időszakában az Ady Társaság Juhász Ferenc és Nyárai Rezső vezetésével „új műkedvelő gárdát” teremtett Nagybecskeren, amely színdarabok előadásával jeleskedett (Farkas 1940, 216–217). E tömörülés a Nagybecskereken élő „fiatal magyar generációt mozdította meg. Szinte a föld alól teremtett elő előadókat, művészeket, szervezőket. [...] Ez a nagyszerűen indult kulturális szervezet nem dolgozhatott sokáig, mert működését egy év után be kellett szüntetnie” (Farkas 1940, 216–217). Egyévnyi szünet után, 1923 márciusában „a haladás és a modernség jegyében” újította fel tevékenységét, de már mint kimondottan „irodalmi és művészeti társaság” (Káich 1978, 93–100). Elnöke Farkas Geiza volt, aki az alakuló ülésen kifejtette, hogy az irodalmi tömörülés célja, „hogy megismeresse a lánglelkű Adyt a közönséggel, tömörítse a vajdasági írókat és alkotóművészeket az egyesület keretében, és munkára serkentse őket” (Káich 1978, 93–100). Két évig (1923–1924-ben) működött az Ady Társaság: felolvasásokat

rendeztek, népművelő előadásokat tartottak a vidéken, gyermek-mesedélutánokat szerveztek, meg műkedvelő színelőadásokat. A felolvasóüléseken az új irodalmi törekvések művelői is szóhoz jutottak (Káich 1978, 93–100).

Az irodalmi öneszmélés folyamata, amely Nagybecskerekén 1919-ben bátortalanul vette kezdetét, a következő években mind erőteljesebb lett, és számottevően hozzájárult a két háború közötti vajdasági magyar irodalom kibontakozásához.

### *Irodalom*

- Anonim. 1918a. Spanyol náthában elhaltak. *Torontál*, nov. 30. 2.
- Anonim. 1918b. Tífuszban meghaltak. *Torontál*, nov. 30. 2.
- Anonim. 1918c. Az iskolák továbbra is zárva maradnak. *Torontál*, nov. 30. 2.
- Anonim. 1918d. Visszajött orosz fogoly. *Torontál*, nov. 30. 2.
- Anonim. 1918e. A délszláv állam kialakulása. *Torontál*, dec. 2. 1.
- Anonim. 1918f. A záróra újra 11. *Torontál*, dec. 3. 2.
- Anonim. 1918g. Ankét a nagybecskereki munkanélküliség ügyében. *Torontál*, dec. 4. 2.
- Anonim. 1918h. A pénzügyigazgató lakásán megint betörők jártak. *Torontál*, dec. 4. 2.
- Anonim. 1918i. Vakmerő betörők a Guttmann-féle üzletben. *Torontál*, dec. 5. 2.
- Anonim. 1918j. Zsupánszky Szlavkó dr. kinevezése. *Torontál*, dec. 6. 2.
- Anonim. 1918k. Szerb napilap Nagybecskerekén. *Torontál*, dec. 6. 2.
- Anonim. 1918l. Az interurbán magánhasználata. *Torontál*, dec. 7. 2.
- Anonim. 1918m. A vasúti forgalom. *Torontál*, dec. 7. 2.
- Anonim. 1918n. A bánáti szénellátás. *Torontál*, dec. 9. 2.
- Anonim. 1918o. Takarékoskodjunk a villanyvilágítással. *Torontál*, dec. 7. 2.
- Anonim. 1918p. Zsemlye. *Torontál*, dec. 10. 2.
- Anonim. 1918r. Az 1919. év. *Torontál*, dec. 18. 2.
- Anonim. 1918s. Szilveszter-est. *Torontál*, dec. 20. 2.
- Anonim. 1919a. A Nagybecskereki Zenekedvelők Egyesülete rendes évi közgyűlést tart. *Torontál*, febr. 11. 2.
- Anonim. 1919b. Korlátozva van a gyülekezési jog. *Torontál*, dec. 16. 2.
- Anonim. 1919c. Hazahozzák a Budapesten rekedt főiskolai hallgatókat. *Torontál*, júl. 4. 2.
- Anonim. 1919d. Tarkó János regénye: Amíg a nagy vihar tombolt... *Torontál*, febr. 28. 3.
- Anonim. 1919e. Lloyd-estély a Koronában. *Torontál*, nov. 6. 2.
- Anonim. 1919f. Becskereki Futár. *Torontál*, nov. 16. 3.
- Anonim. 1920. A Becskereki Futár első száma. *Torontál*, jan. 3. 3.

- Bori Imre. 1998. *A jugoszláviai magyar irodalom története*. 77. Újvidék–Belgrád: Forum Könyvkiadó–Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Csuka János. 1995. *A délvidéki magyarság története 1918–1941*. 54–55. Budapest: Püski.
- Farkas Frigyesné Lichneckert Margit szerk. 1940. *Bokréta*. A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja. 1919–1940. 216–217. Szabadka: Fischer Testvérek.
- Gyenes Viktor. 1919. Fenség! *Torontál*, nov. 9. 3.
- Káich Katalin. 1978. A becskerekeli Ady Társaság (1923–1925?). *Hungarológiai Közlemények*, (36–37): 93–100.
- Németh Ferenc. 1986. A becskerekeli Renaissance (egy irodalmi vállalkozás margójára). *Üzenet*, 12. 751–752.
- Németh Ferenc. 1986a. Adalékok Somfai bánáti éveikhez. *Üzenet*, 1–2. 19–23.
- Németh Ferenc. 1987. „A Szabad Szó ollóz...”. Rehorovszky Jenő becskerekeli éveiről. *Üzenet*, 6.
- Németh Ferenc. 1988. A Mi csoporttól a Renaissance-ig. *Magyar Szó, Kilátó*, nov. 5. 16.
- Németh Ferenc. 2016. Tarkó Jánosról és a jugoszláviai magyar irodalom „első” regényéről. In Uő: *Írók és kötődések*. 111–116. Szabadka: Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar.
- Tarkó János. 1919. *Amíg a nagy vihar tombolt...* Nagybecskerek: Haász testvérek.
- Vékony Náci [László B. Jenő]. 1920a. Szerkesztő úr. *Becsckerekeli Futár*, jan. 17. 8.
- Vékony Náci [László B. Jenő]. 1920b. Szerkesztő úr kolosszális. *Becsckerekeli Futár*, márc. 20. 9.

## 1919: THE YEAR OF AWAKENING MINORITY LITERARY CONSCIOUSNESS IN NAGYBECSKEREK

### *Contribution to the beginnings of Hungarian literature in Vojvodina*

The present study is based on the example of Nagybecskerek, takes into consideration the cultural/literary happenings, manifestations, and also the relevant social background events of the time, and presents the beginnings of minority Hungarian literary, first utterances and characteristics. The writers of the former county seat, in the absence of adequate institutional background, and the austerity measures of the Serb-Croatian-Slovenian Kingdom, which came into effect on 1<sup>st</sup> of December 1918. were the first to emerge as creative enthusiasts circles, informal discussions. From these roots later emerged the Hungarian newspaper and book publishing and the Hungarian literature in Vojvodina, for which one of the important pillars were the great writers of Nagybecskerek. Not only because the first novel of Hungarian literature in Vojvodina was published in 1919 (János Tarkó: While the Great Storm had left...), but also because it was the pioneer of the minority Hungarian literature publishing (*Renaissance* – 1920, *Fáklya* – 1922) and literary organization (Ady Társaság – 1923).

*Keywords:* Nagybecskerek, 1919, literary initiatives, minority literary consciousness

## 1919: GODINA BUĐENJA MANJINSKE KNJIŽEVNE SVESTI U VELIKOM BEČKEREKU

### *Prilog počecima mađarske književnosti u Vojvodini*

Na primeru Velikog Bečkereka u radu se prikazuju kulturni i književni događaji iz 1919. godine. Presentovanjem relevantnih društvenih dešavanja, pomenuti događaji se smeštaju u kontekst razumevanja prvih koraka manjinske književnosti vojvodanskih Mađara, prvih naznaka buđenja manjinske književne svesti te njenih karakteristika. U nedostatku odgovarajućeg institucionalnog zaleđa, pritisnuti restriktivnim merama Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, uvedenim 1. decembra 1918. godine, pisci nekadašnjeg sedišta Torontalske županije su se na dovitljiv način, u krugu amatera, mogli oglasiti najpre samo kao neformalno društvo za kafanskim stolom, ali je ubrzo iz tog amaterskog miljea niklo manjinsko novinsko i književno izdavaštvo i počela da se razvija književnost Mađara u Vojvodini, čiji su važan oslonac predstavljali upravo pisci iz Velikog Bečkereka. I to ne samo zbog činjenice da je 1919. godine tamo svetlost dana ugledao prvi roman vojvođanske mađarske književnosti (Tarkó János: *Amíg a nagy vihar elvonult* / „Dok je velika oluja odmicala“), već i zato što je pomenuta zajednica bila začetnik manjinskog književnog izdavaštva (*Renaissance* – 1920, *Fáklya* / „Luč“ – 1922) ali i prvih književnih društava (*Ady-Társaság* / „Književno društvo Endre Adi“ – 1923).

*Ključne reči:* Veliki Bečkerek, 1919, književne inicijative, buđenje manjinske književnosti

# ÚTMUTATÓ

## *a kéziratok formai kialakításához*

Kérjük a *Hungarológiai Közlemények* szerzőit, hogy kéziratuk kialakításakor és benyújtásakor az alábbi elvekhez tartsák magukat:

- A folyóirat magyar nyelvű irodalomtörténeti és -elméleti, nyelvészeti, néprajzi, művelődéstörténeti, kapcsolattörténeti szövegeket közöl.
- A folyóiratban nem jelentethető meg másutt már publikált szöveg, sem más folyóiratokban, kiadványokban hasonló cím alatt megjelent szöveg módosított változata.
- Az a szöveg jelentethető meg, amely legalább két anonim pozitív recenziót (lektori véleményt) kapott (a recenzenseket/lektorokat a szerkesztőség bízta meg). Egy pozitív és egy negatív vélemény esetén a szerkesztőség harmadik véleményét is kér.
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel kell tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát.
- Tudományos tanácskozáson elhangzott szöveg esetében úgyszintén a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzet formájában fel kell tüntetni a tanácskozás címét, az ezt szervező intézmény megnevezését, székhelyét, valamint a tanácskozás megtartásának színhelyét és időpontját.
- Kívánatos, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ha a cím ilyen fogalmakat nem tartalmaz, tanácsos alcímbe pontosítani a szöveg tárgyát.
- A szöveget rövid (800–1000 leütésnyi) tartalmi összefoglaló vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is.
- A rezümét kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének maximális terjedelme 30 000 leütés, szóközzel.
- A hivatkozásokat nem lábjegyzetek formájában, hanem a főszövegben kérjük jelölni.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word, Times New Roman betűtípus) kérjük a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.
- A tanulmányok szerzőit arra kérjük, e-mailjükben írják meg az őket foglalkoztató intézmény nevét és postacímét is (magyarul, szerbül és angolul).

\*

### **Részletes szerkesztési utasítások:**

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla”) sorközzel kérjük írni, kivéve a rezümét és a kulcsszavakat, melyek 10 pontosak.

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

*Hungarológiai Közlemények év/szám. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék*  
*Papers of Hungarian Studies év/szám. Faculty of Philosophy, Novi Sad*

A szerző VEZETÉKNEVE és keresztnéve (rang nélkül, a vezetéknev verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve

Székhelye (vagy a szerző lakcíme)

A szerző elektronikus elérhetősége

Pl.:

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék, Szerbia

xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló (rezümé), tompán (behúzás nélkül), bekezdések nélkül (10-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz).

*Kulcsszavak:* (10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 5).

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz.

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötojeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekeznek...).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel” hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a tabulátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A négysorosnál hosszabb idézeteket egy sorral leválasztva, idézőjel nélkül, bal oldali 2 cm-es behúzással, új bekezdés nélkül (tompán) kérjük jelölni (kizárólag a Kezdőlap, Bekezdés, Behúzás, Bal parancssor alkalmazásával).

*A közcímek (középre zárva, 12-es nagyság, kurzív)*

*(számozás nélkül)* A művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűvel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bánnal*, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem – X. Y.).

### **A hivatkozás módja:**

Az idézetek leelőhelyét magában a főszövegben jelöljük. Lábjegyzetben kommentárt, főszöveghez társuló megjegyzéseket közölhetünk a szövegszerkesztő program Hivatkozás, Lábjegyzet beszúrása parancssor alkalmazásával.

Minden idézett szövegnek meg kell jelennie a szöveg végére illesztett *Irodalomban*. Az *Irodalom* nem bibliográfiát közöl, hanem csak azokat a műveket tünteti fel betűrendben, amelyekre a szövegben hivatkozott a szerző. Nem magyar szerző esetében a vezetéknevet vessző követi, majd a szerző teljes utónevét kiírjuk.

Az irodalomjegyzék létrehozása és a szövegbeli hivatkozás a következőképpen történik:

### **Könyv**

#### *Egyszerűs:*

Tverdota György. 2010. *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költészet*. Pécs: Pro Pannonia.

(Tverdota 2010), idézetet követően: (Tverdota 2010, 55)

#### *Két- vagy többszerzős:*

Tolnai Ottó–Domonkos István. 1968. *Valóban mi lesz velünk*. Újvidék: Forum.

(Tolnai–Domonkos 1968, 12–13)

Négy vagy annál több szerző esetén az *Irodalomban* minden szerzőt, a főszövegben azonban csak az elsőt tüntetjük fel:

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György. 2000.

*Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó.

(Hoppál et al. 2000, 42)

#### *Kötetszerkesztés:*

Horváth Imre–Thomka Beáta vál. és szerk. 2010. *Narratívák 8: Narratív teológia*.

Budapest: Kijárat Kiadó.

(Horváth–Thomka 2010, 58–59)

#### *Könyvfejezet:*

Szegedy-Maszák Mihály. 1998. Fordítás és kánon. In *Irodalmi kánonok*. 47–70.

Debrecen: Csokonai Kiadó.

(Szegedy-Maszák 1998, 48)

Ricoeur, Paul. 1999. Emlékezet – felejtés – történelem. Ford. Rózahegyi Edit. In

*Narratívák 3: A kultúra narratívái*, szerk. és a szövegeket gondozta Thomka Beáta. 51–68. Budapest: Kijárat Kiadó.

(Ricoeur 1999, 54)

#### *Fordításban megjelent mű:*

García Márquez, Gáboriel. 1990. *Szerellem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Bu-

dapest: Magvető.

(García Márquez 1990, 77)

#### *Elektronikus könyv:*

Dragomán György. 2014. *Máglya*. Budapest: Magvető. Epub.

(Dragomán 2014)



Interneten elérhető publikáció esetében zárójelben az utolsó megtekintés dátumát kérjük feltüntetni:

Krúdy Gyula. 1967. *Régi pesti históriák: Színes írások*. Budapest: Magvető. <http://mek.oszk.hu/00800/00869> (2015. jún. 9.)

(Krúdy 1967)

***Cikkek, tanulmányok***

*Folyóirat (a folyóirat címe után az évfolyam következik):*

Lengyel Zsolt. 2014. Szóasszociációs vizsgálatok. *Hungarológiai Közlemények* 45 (4): 1–12.

(Lengyel 2014, 10)

*Lap:*

Fenyvesi Ottó. 2015. Modern folklór. *Magyar Szó – Kilátó*, jan. 24–25. 24.

(Fenyvesi 2015, 24)

*Interneten elérhető lap vagy folyóirat:*

Szemere Katalin. 2015. Hörpölték a kultúrát. *Népszabadság*, jún. 8. <http://nol.hu/kultura/haraphato-eneklesi-vagy-1538629> (2015. jún. 9.)

(Szemere 2015)

*Elektronikus publikáció:*

Keresztesi József. 2014. Kilépés a múzeumból. *Litera* <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2015. jún. 9.)

(Keresztesi 2014)

Ha a cikknek DOI-száma van, kérjük azt is feltüntetni a hivatkozás végén.

A fenti jelölésmód érvényes a lábjegyzetekre is.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családneve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: Ricoeur, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen nyelven írandó.

A hivatkozások létrehozása során az itt föl nem tüntetett esetekben a Chicago Manual of Style Autor-Date System rendszerét tekintjük irányadónak:

[http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html)

A dolgozatot címmel ellátott angol, valamint szerb nyelvű rezümé és kulcsszavak zárják.

Kérjük a szerzőket, hogy kéziratuk beküldése előtt ellenőrizzék szövegük helyesírását, nyelvhelyességét, a jelölések pontosságát és következetességét, a közcímek következetes alkalmazását, valamint korrigálják a betűhibákat. A nyelvi-g-helyesírásilag gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be az itt feltüntetett szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK  
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA  
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

*Szerkesztőség / Redakcija / Editorial Office*

Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju  
21000 Novi Sad, ul. dr Zorana Đinđića 2.

Tel.: (+381 21) 485 3878

e-mail: [hungar@ff.uns.ac.rs](mailto:hungar@ff.uns.ac.rs)

URL: <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/hk>

Fedőlapterv: Kapitány Attila

Műszaki előkészítés: Dataprint

Készült a Futura Nyomdában Péterváradon, 2018-ban

Példányszám: 200

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása  
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of  
Hungarian Studies : az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom  
Tanszékének folyóirata / főszerkesztő Toldi Éva. – 8. évf. 26/27. sz. (1976) – . – Novi Sad :  
Filozofski fakultet, 1976–

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása =  
ISSN 0350-1353.

Kiadása másik médiumon: Hungarológiai Közlemények (online) = ISSN 2406-3266

ISSN 0350-2430 = Hungarológiai Közlemények (Print)

COBISS.SR-ID 17698

ISSN 0350-2430



9 770350 243006