

Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA 2020/1



Hungarológiai
Közlemények

Hungarološka
saopštenja

Papers of
Hungarian Studies

Támogatóink:
Štampanje ovog broja pomogli su:
The issue was supported by:



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

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
2020. LI. évf. 1. sz. ÚJ FOLYAM XXI. évf. 1. sz.

ÚJVIDÉK
2020/1

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)

E számunk szerkesztésében közreműködött Utasi Csilla.

Szerkesztőbizottság

Berszán István

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

Csernicskó 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)

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 LI-1/XXI-1



NOVI SAD
2020/1

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)

U uređivanju ovog broja učestvovala je: Čila Utaši.

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, csistanv@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)

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 LI-1/XXI-1



NOVI SAD
2020/1

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)

Csilla Utasi *contributed to the editing of this number.*

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, csistanv@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)

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

ANGYALOSI Gergely: Lírai objektivitás és imperszonalizmus – egy paradoxon genealógiája	1–10
KAPPANYOS András: Az avantgárd rendszere	11–18
GINTLI Tibor: Krúdy Gyula évtizedei	19–30
TAPODI Zsuzsa: Krúdy-effektusok, Krúdy-interferenciák	31–49
HORVÁTH Kornélia: Egy sajátos lírai műfajról József Attila, Radnóti Miklós és Kányádi Sándor verseiben	50–61
POLGÁR Anikó: Krisztus és Mária mennybemenetele (<i>Egy Weöres Sándor-vers görög–latin intertextusai</i>)	62–78
CSEHY Zoltán: „Angyal-fecskelányfiúk” (<i>Androgün, hermafrodita és queer karakterek Juhász Ferenc époszaiban</i>)	79–92
Marko ČUDIĆ: A „parafrázis eretneksége” és a felismerés között (<i>Adalék Bori Imre Krúdy- és Kosztolányi-monográfiája prózaelemzői módszereinek vizsgálatához</i>)	93–106
FARAGÓ Kornélia: A Bori-életmű dimenziói	107–117

CONTENTS

ANGYALOSI, Gergely: The objectivity and impersonalism of lyricism – the genealogy of a paradox	1–10
KAPPANYOS, András: The system of the avant-garde	11–18
GINTLI, Tibor: Decades of Gyula Krúdy	19–30
TAPODI, Zsuzsa: Krúdy effects, Krúdy interferences	31–49
HORVÁTH, Kornélia: On a special lyrical genre in the poetry of Attila József, Miklós Radnóti and Sándor Kányádi	50–61
POLGÁR, Anikó: The ascension of Christ and assumption of Mary (<i>The Greek–Latin intertexts of a poem by Sándor Weöres</i>)	62–78
CSEHY, Zoltán: “Angel swallow-girl boys” (<i>Androgynous, hermaphrodite, and queer characters in the epic poetry of Ferenc Juhász</i>)	79–92
ČUDIĆ, Marko: Between “the heresy of paraphrase” and recognition (<i>An addendum to the exploration of Imre Bori’s prose analysis technique[s] in the monographs of Krúdy and Kosztolányi</i>)	93–106
FARAGÓ, Kornélia: The dimensions of the Imre Bori’s oeuvre . . .	107–117

SADRŽAJ

Gergelj ANĐALOŠI: Objektivnost u lirici i impersonalizam – genealogija jednog paradoksa	1–10
Andraš KAPANJOŠ: Sistem avangarde	11–18
Tibor GINTLI: Decenije Đule Krudija	19–30
Žuža TAPODI: Krudijevi efekti, Krudijeve interferencije	31–49
Kornelija HORVAT: O jednom specifičnom lirskom žanru u pesmama Atila Jožefa, Mikloša Radnotija i Šandora Kanjadija	50–61
Aniko POLGAR: Uznesenje Hrista i Marije (<i>Grčko-latinski intertekstovi jedne pesme Šandora Vereša</i>)	62–78
Zoltan ČEHI: „Anđeli – laste devojčice/dečaci“ (<i>Androgini, hermafroditi i queer karakteri u epovima Ferenc Juhasa</i>)	79–92
Marko ČUDIĆ: Između „jeresi parafraze“ i spoznaje (<i>Dodatak istraživanju metoda tumačenja proze kojima se Imre Bori služio u svojim monografijama o Krudiju i Kostolanjiju</i>)	93–106
Kornelija FARAGO: Dimenzije opusa Imrea Borija	107–117

ETO: 821.511.141-1(091)BORI I.
7.035.93
7.036
DOI: 10.19090/hk.2020.1.1-10

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

ANGYALOSI Gergely

Debreceni Egyetem, Filozófia Intézet
Esztétika és Etika Tanszék
Debrecen, Magyarország
gangyalosi@gmail.com

LÍRAI OBJEKTIVITÁS ÉS IMPERSZONALIZMUS – EGY PARADOXON GENEALÓGIÁJA

The objectivity and impersonalism of lyricism –
the genealogy of a paradox

Objektivnost u lirici i impersonalizam –
genealogija jednog paradoksa

Közel fél évszázada jelent meg Bori Imre könyve, *Az avantgarde apostolai*. A szerző ebben a könyvben szokatlan módon az avantgárd egyik hazai őst véli felfedezni Füst Milánban, ezért tárgyalja egy kötetben Kassák Lajossal. A magyarországi irodalomtörténet-írás többnyire elutasította ezt a koncepciót, főleg annak az előfeltevésnek az alapján, hogy az avantgárdnak nevezett irodalmi mozgalmakat általában kollektivistá ideológiák határozták meg. Ha azonban elfogadjuk a Bori által javasolt kiindulópontot, miszerint Füst lírája egyszerre jelenti a szimbolista-preraffaelita verseszmény, valamint a klasszikus értelemben vett individuum felbomlását, találhatunk kapcsolódási pontokat az avantgárd törekvésekhez. Bori másik érdeme a lírai imperszonalitás, vagy Füst kortársainak kifejezését használva, az „objektív líraiság” fogalmának újraértelmezése volt. A tanulmány azt vizsgálja, hogy mennyire működőképes Bori Imre koncepciója – mai kontextusba helyezve.

Kulcsszavak: objektív költészet, lírai imperszonalizmus, szecesszió, avantgárd, allegorézis

Mai szemmel újraolvasva Bori Imre 1971-es könyvét, *Az avantgarde apostolait*, először is az *aufakt*, a „felütés”, vagyis a hangvétel határozottsága a meghökkentő. Mondhatnék akár agresszivitást is, hiszen aki itt megszólal, tabukat akar dönteni, követ akar hajítani a magyar irodalomtörténet-írás állóvizébe, szemléletváltást akar kiprovokálni. „A magyar irodalomtörténetírás

[sic!] valójában máig se nézett szembe annak következményeivel, hogy a XX. századi magyar lírában a francia szimbolizmuson alapuló költészeti irányzat vált egyeduralmúvá, s mi több, hogy ez az egyeduralom minden más költőiség elnyomása révén alakult ki” (Bori 1971, 7). Ez bizony „tetemrehívás” a javából, amely egy egész szakmát szólít meg; „egyeduralomról”, „elnyomásról” beszél, tehát kimondatlanul is egyfajta lázadásra szólít fel. Ezt a gondolatot aztán tovább ágítja, a kritikai élet sajátosságaitól egészen a magyar társadalomfejlődés torzulásaiig. Így például leszögezi, hogy „a magyar irodalomban az egyoldalú szemlélet általános jelenség, s már-már törvényerővel bíró tünet”. Ez utóbbi jelenséget pedig arra vezeti vissza, hogy a magyar társadalmi osztályok és rétegek „variációkban” és „alakzatokban” gazdagok voltak ugyan, de egyenként és önmagukban túl gyengék ahhoz, hogy hatást gyakoroljanak az irodalmi élet egészére. Bori arra céloz, hogy a sokféle kulturális és művészi kezdeményezés jórészt hamar elhalt valamely irányzat egyeduralma alatt.

Állítása szerint tehát a modern magyar költészet a francia–angol szimbolizmuson alapul, ez az egyirányú hatás határozta meg egész XX. századi líránkat; „a magyar verseszmény végletesen és végzetesen ennek hatása alatt formálódott, s lényegében még ma is azt követi”. Kritika és nagyközönség egy húrton pendül ebben, vagyis csak azt hajlandó versként elfogadni, ami megfelel ennek az – állítólagosan – uralkodó eszménynek. Miért is olyan végzetes dolog ez? – kérdezhetnénk némi megjátszott naivitással. Erre is megkapjuk a választ: az irodalomtörténész meg van győződve arról, hogy a sokféleség és sokrétűség az irodalomfejlődésben önérték, s ami ennek kialakulását gátolja, az negatívum. Nyilvánvalóan nem osztja azt az elképzelést, mely szerint a líra fejlődésében egy típus dominanciája (ha elfogadjuk az erre irányuló alaptézisét) még számtalan egyéb kinövés és oldalági fejleményt tehet lehetővé. A másik érve pedig az, hogy a „szimbolista-preraffaelita” költészeteszmény hegemoniája voltaképpen a XIX. század továbbélése, azaz egyértelműen elmaradottságnak tekintendő.

De mi is a baj a „francia–angol szimbolizmussal” (amelyhez néhol hozzátesszi a preraffaelitizmust is), azon túlmenően, hogy „elnyom” minden más kezdeményezést? Mindenekelőtt az, hogy az individualizációt állította a középpontba, tehát „az egyéniség kérdéseit növesztette egyetemes érvényűvé és méretűvé” (Bori 1971, 8). Ez azért problematikus szerinte, mert a XIX. század vége felé a költő és a társadalom, illetve a költő és a világ harmóniája, amelyet Bori valamiért ezen időszak jellegzetességének gondol, felbomlani látszik. Ady valamiképpen ezt a diszharmónia-élményt, az ellentétek együttélését változtatta költészetté, míg Babitsot megfeddi az irodalomtörténész, mert Fogarásról Pestre kerülve „békét kötött” a világgal, „mintha az ember világhelyzetének

síkján nem játszódtak volna le a XX. századra oly jellemző elidegenülési folyamatok”. Az értékítélet elméleti alapja világos: az a költészet, amely számot tud adni az ember és a világ viszonyának aktuális konfigurációiról, esztétikailag és irodalomtörténetileg is magasabb szinten áll, mint az, amelyik nem képes reagálni erre az elmozdulásra. Ebben a perspektívában nyer jelentést az a kijelentés, hogy Füst Milán „a magyar irodalomnak talán első elidegenült írója”. Az elidegenültség természetesen nem önmagában, hanem csak annyiban érdem, hogy az elidegenítő művészi technika révén Füst az objektív líra problematikáját „mind a költői magatartás, mind pedig a kifejezés vonatkozásában” felveti. Bori ezen a ponton nem riad vissza az önellentmondásnak legalábbis a látszatától, amikor azt állítja, hogy az elidegenedés előtti „individualizációtól” való eltávolodás adja a fiatal Füst lírájának korszakos jelentőségét, mert nem önmagára, hanem a világra mutat; ugyanakkor viszont hozzáteszi, hogy nyilvánvalóan „az egyéniség intenzív manifesztációja az ilyen költészet is”. Azaz nem arra tesz javaslatot, hogy ennek az új lírának a leírásakor szakítsuk meg azt a több évszázados rögzültséget, amely az „alanyi” költészetet a lírai Én-hez kapcsolva kívánja meghatározni. A szimbolizmuson alapuló lírai attitűd megtörését konstatálja Füstnél, vagyis az olyan líraiságét, amely az önmagára záruló szubsztanciális szubjektumot lépteti színre, s amely a világgal való harmóniát úgy akarja visszanyerni, hogy szimbolikusan bekebelezi azt. Ennek a meghaladását nevezi lírai „objektívizációnak”.

Elsőként Ungvári Tamáson veri el a port, akinek a hatkötetes magyar irodalomtörténetben írt Füst-portróját marasztalja el, mivel nem vette észre, hogy ez a költő „az élet és a mű egysége helyett a szerepjátszást, a kitárulkozó és magára mutató Én helyett a lírai objektívizációt, maga helyett a világot kínálja fel – a XX. századi írói magatartásformák egyik lehetséges típusaként” (Bori 1971, 11). Bori azt indítványozza, hogy a magyar irodalomtörténet-írásban megszokott 1905-ös korszakhatár helyett, inkább az 1912-es évet tekintsük fordulópontnak – és pedig nem pusztán azért, mert ekkor jelent meg Füst első kötete, hanem Ady, Babits, Kaffka, Krúdy, Cholnoky Viktor akkor napvilágot látott művei okán is. Az elkövetkezendő évtizedekben a szakma nem ezt a megoldást követte; ennek nyilván több oka is volt, köztük ideológiaiak is. Nem vitás azonban, hogy elsősorban Füst jelentőségének ilyen mérvű hangsúlyozását utasították volna el a hazai irodalomtörténet-írás prominens képviselői. Ma már inkább úgy látjuk, hogy a „fordulópont” fogalmával kellene szakítani. Nyilvánvaló, hogy az irodalomtörténetben vannak termékeny és jelentős művekben kevésbé gazdag évek; a paradigmaváltások vagy a jelentős következményekkel járó változások mégis inkább folyamatokban, mint gátszakadásként következnek

be. A korszakok tagolása ezért az irodalomtörténész számára inkább technikai kényszert jelent – talán ezért hajlunk még mindig arra, hogy a nagy politikai fordulatok dátumait használjuk erre a célra.

Miben is áll tehát a „lírai objektivizáció” Bori szerint?

Arról van ugyanis szó, hogy míg a szem a költőt keresi, a világ látványán kénytelen megállapodni, s amikor a költőről kellene szólnia, az ember a világ állapotáról kényszerül beszélni, a költőt pedig a versek mélyebb köreiben fedezheti csak fel, egy olyan imperszonális magatartásban, amely ugyanakkor az egyéniség minél teljesebb érvényűségét keresve a személyest mutatja fel (Bori 1971, 15).

Kétségkívül nagyon keskeny ösvényen járunk, ha érthetően meg akarjuk különböztetni „a kitárulkozó Én megszólalásait” „az önkifejezés rejtettebb és áttételesebb módozataitól”, amelyeket az objektívnek nevezett lírai magatartás hív elő. Bori ezt az attitűdöt olyannyira alapvetőnek tartja Füstnél, hogy az író által művelt összes műfaj modalitásait ebből vezeti le. Végeredményben „egyművű” íróknak tartja, kinek regényei, novellái, drámái csak „látszólagosan” teremtenek más és más világot. „Viszont ha Füst Milán művét a költői Én felől közelítjük meg, az objektivizációs tendenciákra és a világra kell figyelniük, ha pedig a világ felől érkezünk, a legszubsztívtebb »éneskedést«, már-már különcködést tapasztaljuk: az állandóságot az azonosulási kísérletek ellenében” (Bori 1971, 50).

Két világirodalmi utalást találunk Borinál arra vonatkozólag, hogy kiket lehetne rokon jelenségekként említeni. Az egyik (Richards nyomán) az elioti „érdektelenségre” vonatkozik, amelyről azt állapítja meg, hogy az imperszonalizmussal jár együtt, és arra figyelmeztet, hogy ezt a kifejezést nem a hétköznapi értelemben kell felfognunk, hiszen az Én-től való elszakadás éppen az egyéniség „tágasabb mozgási területeit” keresi, hogy „a világot szerezhesse meg”. Sajnos, nem jelöli meg, hogy Richards Eliotról szóló számos írása közül melyikre utal, mint ahogyan azt sem, hogy milyen kontextusban jelenik meg az „érdektelenség” szó, amely eredetileg talán *disinterest* vagy *indifference* lehetett. A másik „rokon lélek” érdekes módon Franz Kafka, ugyanis szerinte a századunkban „kafkainak” nevezhető módszert „akár Füst Milán-inak is nevezhetnénk” (Bori 1971, 18). Sajnos, az adott szöveghelyen valószínűleg kimaradt egy (vagy több) mondat, ezért csak találgathatjuk, hogyan értette *Az avantgarde apostolainak* szerzője ezt a párhuzamot. Valószínűleg úgy gondolta, hogy a két író a vizionárius világteremtés képessége mutatja egymáshoz közelállónak, továbbá az, hogy ebben az általuk teremtett világban az egyén által felfoghatatlan törvé-

nyek uralkodnak, amelyek láthatatlanul irányítják az ember életét. Ezt a későbbiekben a következőképpen foglalja össze: „A Füst Milán versei festette világ két pólusa (a hétköznapi és a titokzatos) s e pólusok között keletkező feszültség lesz költészetének egyik legjellemzőbb sajátja, az a feszültség, melyből az oly jellegzetes »kafkai–füsti« művészeti effektus születik meg – naturalizmust és misztikát egyaránt körébe vonva” (Bori 1971, 29). Bori Imre azonban egy pillanatra sem téveszti szem elől az említett szerzők irodalomtörténeti jelentősége közötti különbséget; távol áll tőle az a provinciális megoldás, hogy Eliottal vagy Kafkával azonos szintre helyezze a magyar költőt. Ennek megfelelően hangsúlyozza, hogy ennek a bizonyos effektusnak nem Füst Milán, hanem Franz Kafka szerzett „világirodalmi érvényt”. A párhuzamok inkább arra szolgálnak nála, hogy felmutathassa Füst munkásságának helyi értékét, valamint azt a korántsem magától értetődő tény, hogy ez az életmű a maga idejében bizvást összevethető volt a kor fontos világirodalmi jelenségeivel.

Remélem, nem tűnik szerénytelenségnek a részemről, ha ezen a ponton saját könyvemre hivatkozom, amely 1986-ban jelent meg. Teszem ezt azért, mert ez a munka ma már egy időben igencsak távoli dokumentuma annak, hogy Bori könyvének mennyire üdvösen provokatív hatása volt a XX. századi magyar irodalomtörténet kutatásában, annak ellenére, hogy „egy az egyben” tudomásom szerint senki sem fogadta el a koncepcióját. Mindenesetre nekem a nyolcvanas évek elején igencsak jól jött a lírai személytelenségnek vagy objektív líraiságnak ez a Bori-féle interpretációja, amelyet azonban rögtön tovább is próbáltam gondolni.

Bori Imre rendkívül jól tapint rá a lényegre; annyiban mégis hibát követ el, hogy a problémát válaszként tárgyalja. Ugyanis Füst költészetében éppen az a rejtélyes, hogy miképpen, mely poétikai eszközökkel éri el ezt a hatást? Hiszen az imperszonális líraiságnak már a neve is arra utal, hogy itt a személyiség visszavételéről van szó. Paradoxon ez, akár az „objektív” megjelölés, a szubjektivitás *par excellence* műfajára, a lírára alkalmazva. Az elméleti feladat viszont éppen az, hogy a magyarázat feloldja ezeket az ellentmondásokat [...]. Az „objektív” és az „imperszonális” kifejezéseket tehát azonos értelemben használtuk az eddigiekben és használjuk a továbbiakban is. Bori tanulmányának egyik nagy érdeme, hogy kifejti a Füst első kritikusaival által felvetett objektivitásgondolatot. Szélesebb összefüggésekben válik így érthetővé számunkra Füst Milán költői újításainak mély tudatossága, s az a meglepő fogékonyság, amelyel néhányan (Karinthy, Kosztolányi stb.), még ha nem is ezt az utat

kövétték a későbbiekben, reagáltak erre. A probléma: az individuumnak mint eszménynek a válsága valahogyan a „levegőben” volt (Angyalosi 1986, 116).

Mármost, ha a jelenlegi helyzetet vesszük szemügyre, nyilvánvalóan Schein Gábor monográfiája a mérvadó hivatkozási alap, hiszen ez a munka a Füst-szakirodalom legjelentősebb eseménye a közelmúltban. Schein természetesen ismeri Bori valamennyi Füstre vonatkozó írását, szerepelteti is ezeket az irodalomjegyzékben; de a több száz oldalas monográfiában konkrétan csupán egyszer hivatkozik rá, s akkor sem *Az avantgarde apostolaira*. Annyiban nem meglepő ez a hallgatás (a vita hiánya), hogy a monográfus nem tartja megfelelőnek sem az „objektív líra”, sem pedig a „lírai személytelenség” fogalmát. Persze nem kerülhette el, hogy szembenézzen az „objektív költészet” kérdéssel; ezt a jelzős szerkezetet ugyanis nem az utókor irodalomtörténészei, hanem a költő-kortársak alkalmazták először Füst verseire, s csak ezt követően nyert polgárjogot az irodalomtörténeti diskurzusban. Schein tehát elismeri a fogalom létalapját, de azonnal meg is kérdőjelezi azt, meglepőnek találva, hogy milyen „magától értetődően” rögzült irodalomtudományi nyelvünkben. Azért látja ezt meglepőnek, mert úgy véli, hogy az „objektivitás” ebben a szóhasználatban nagyon is bizonytalan értelmű fogalom. Kritikája azon a megfontoláson alapul, hogy a kortársi szóhasználatban az „objektív” nem egyéb, mint a „szubjektív” ellentéte. (Feltehetnénk persze a kérdést, hogy ugyan mi más lehetett volna, továbbá, hogy mi ezzel a probléma?) A kortársak érzékelték tehát a Füstnél megjelenő „énszerűség” szokatlanságát (például a karvezető beszédhelyzetét az *Objektív kórus*hoz mellékelte megjegyzésben), mégis egyfajta „naiv pszichológiai szemlélet” alapján közeledtek ehhez a költészethez.

A másik, az objektivitás kérdésével szorosan összefüggő pont, ahol Schein kemény kritikával illeti a magyar irodalomtörténeti hagyományt, a *szerep* fogalma körül keresendő. A Füst-versek személyességének „nyelvi megalkotottságát”, amely túlmutat a szubjektivitás egyszerű felfogásán, „még a nyolcvanas években is” a szerepek működtetési módjával akarták leírni irodalomtörténészeink, mondja (Schein 2017, 60). Ez a fordulat arra utal, hogy szerinte vannak olyan irodalomtörténeti fogalmak, amelyek menthetetlenül elavulnak, vagyis a „szerep” fogalmát a nyolcvanas években már korszerűtlen volt használni. Erről az a véleményem, hogy minden az adott fogalom alkalmazásának módjától függ, s hogy Schein azért utasítja el a szerep mint interpretációs kategória alkalmazását, mert az a meggyőződése, hogy az magában foglalja az én egyfajta lényegszerűségét. Úgy véli, hogy ahol szerepről beszélünk, ott fel kell tételeznünk az immanens személyiség létét. Beláthatónak gondolom, hogy ez nem így van: a

maszkok mögött nem feltétlenül rejtőzik „igazi” arc – ez a felismerés a romantika öröksége. Schein hegelianus gyökerei miatt elutasítja a „személytelen személyesség” koncepcióját, amelyhez Kis Pintér Imre jut el Füst-monográfiájában. A „stílus-maskarádék változása”, amelyről ő maga beszél, végső soron mégsem egyéb, mint a szerepek kavalkádja, amely mögött nem szükségszerű feltételeznünk valamely végső igazság önmagát kiteljesítő mozgását. A „személytelen személyesség” sem azonos az én végső, tovább nem redukálható igazságával. „Füst Milán első költői korszakának műveiben sajátosan, és a korszak magyar költészetében valóban rokontalanul, ám annál radikálisabban jut érvényre a maszkszerűség ironikus történeti játéka, amelyben a patetikus és komikus szüntelenül áthatja egymást” (Schein 2017, 70). Ez utóbbi megállapítással akár maradéktalanul egyet is érthetünk; nehezen érthető azonban, hogy miként lehet a „maszk” és a „szerep” fogalma közé áthatolhatatlan falat vonni. Nevezzük akár maszknak, akár szerepnek, felfogásom szerint a lírában az ilyen típusú poétikai megoldások mindenképpen a személytelenítés irányába mozdítják el a verset. Az „objektivitás” kifejezés valóban okozhat teoretikus problémákat, ha nem áll mögötte megfelelő szubjektumfilozófiai háttér. Käte Hamburger, akinek az volt a meggyőződése, hogy a lírát csak egy szubjektum megnyilatkozásaként (*Aussage*) vagyunk képesek befogadni, akárhogy is vitatjuk ennek a szubjektumnak a pozícióját vagy beszédhelyzetét, az első szinten kiiktatta volna a szubjektív-objektív szembeállítást, mint nem pertinens szempontot, és kimondta, hogy a megnyilatkozó szubjektum *egzisztenciális attitűdje* a döntő a líraiság meghatározása szempontjából (Hamburger 1957, 168). A következő lépésben ellenben visszahozta ezt a szembeállítást, amennyiben a befogadás szempontjából mégiscsak szubjektív és objektív „pólusokról” beszélt. Nemes Nagy Ágnes pontosabban fogalmaz véleményem szerint Babitsról szólván, de Borira nem hivatkozva: „a lírai ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos »én beszélek«-et más énné, nem énné tett, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét” (Nemes Nagy 1984, 9). Az én, aki egyben más én, vagy nem-én: ez egybehangzik Bori egy évtizeddel korábbi álláspontjával akkor is, ha próbaképpen mindkettejük mondatából kiemeljük az „objektív” jelzőt vagy az „objektívizálás” főnevet. Maurice Blanchot beszélt Mallarmé kapcsán a szubjektum nélküli tudat nyelvhasználatáról, vagyis arról a nyelvről, „amely már nem egy adott ember beszéde: senki sem beszél benne, és az, ami beszél, senki” (Blanchot 2005, 27). Talán belátható, hogy ez a költészetfelfogás sokkal radikálisabb személytelenítő eljárásokat involvál, mint amire a „lírai objektivitás” utalhat. Kérdés persze, hogy akad-e olyan magyar lírikus, akinek a költészetére ráillenék ez a kifejezés.

Végül hadd tegyek egy rövid kitérőt annak a kérdésnek az irányába, amely a maga idejében valószínűleg nagyobb figyelmet keltett a szakmai közvéleményben, mint a lírai személytelenség vagy objektivitás problémája. Feltételezhető, hogy senki nem akadt fel azon, hogy Bori Kassák Lajost „az avantgárd apostolának” nevezte; Kassákot elvégre bárminek lehet nevezni a magyar avantgárral kapcsolatban. Füst Milán lírájának hasonló minősítése azonban már merőben szokatlan volt, mint ahogy általában véve az is, ahogyan három egymást követő könyvében (*A szecessziótól a dadáig*, 1969; *A szürrealizmus ideje*, 1970; *Az avantgarde apostolai*, 1971) elhelyezte az avantgárdot a modern magyar irodalom térképén. A magyarországi recepció tanulságait a legpontosabban Bányai János foglalta össze ismereteim szerint.

Magyarországon az irodalomtörténet hivatalos műhelyeiben zúgolódva olvassák a könyveket, hiszen az avantgárd felfedezése veszélybe hozta a „főirány” elméletét és gyakorlatát, valamint a hozzá tartozó stabilnak, örök érvényűnek vélt ítéleteket és értelmezéseket. Nem is maradtak el az ideológiai és történetközpontú bírálatok. S ebből még a fiatal, az új elméleteket hirdető kutatók egy része is kivette a részét. De függetlenül a részben elutasító bírálatoktól, többé nem lehetett félretenni azt a gondolatot, hogy a magyar irodalomnak „főirányon” kívül vannak rejtett, a feledés homályába vesztett értékei, de olyanok is, amelyeket előítéletek és szándékos törlések fosztottak meg az utóélet rangjától (Bányai 1996, 126).

Bányai ehhez még hozzáteszi, hogy Bori fellépése nem csupán azzal járt, hogy az alap kutatás szintjén kellett feltárni az avantgárd feledésbe merült dokumentumait, hanem azt az óriási feladatot is kijelölte, hogy a XIX. század végétől újra kell olvasni mindent, „hiszen a legnagyobbak sem, a »főirány« tartóoszlopai sem vonhatók ki az avantgárd irodalom hatásköréből”. Jómagam az 1986-os könyvemben egyfajta „közvetítőként” próbáltam fellépni, mondván, hogy Bori koncepciójának elutasítása főleg „annak a félig-meddig jogosult beidegződésnek az alapján” történt, amely miatt az avantgárdot elsősorban „kollektivistairodalmi mozgalmak jelzőjeként” használjuk. Megértve a kételyeket, azért javasoltam elméletének integrálását a hazai irodalomtörténeti gondolkodásba, mert úgy láttam, hogy „ugyanannak a jelenségnek a két oldala nyilvánul meg Füst Milán és Kassák Lajos költészetében”. Ezt pedig úgy értettem, hogy az

Én gyűlölete, a felpuffasztott individualitás elutasítása vezeti Kassákot a kollektivitás [...] felmagasztosításához. Füstöt pedig a „köztes” állapotba, a Bölcs nem-individuális magányához. A kétfajta út sokban különbözik egymástól, valójában viszont az Én helyzetének tarthatatlansá-

gából, a romantikus Én-koncepció elutasításából indul ki mindegyikük (Angyalosi 1986, 115).

Ez a magyarázat, ha talán valamelyes érvennyel bír is, ma már egy kissé komikusan leszűkítőnek tűnhet fel előttünk. De talán segít rámutatni Bori Imre irodalomtörténet-írásunk lényegi kérdéseit érintő javaslatainak merészségére és dinamizáló erejére a hatvanas évek végén.

Irodalom

- Angyalosi Gergely. 1986. *A lélek lehetőségei*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bányai János. 1996. A felfedezés öröme. In *Kisebbségi magyaróra*. Újvidék: Forum.
- Blanchot, Maurice. 2005. Mallarmé tapasztalata. In *Az irodalmi tér*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Bori Imre. 1971. *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos*. Újvidék: Forum.
- Hamburger, Käthe. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Nemes Nagy Ágnes. 1984. *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról*. Budapest: Magvető.
- Schein Gábor. 2017. *Füst Milán*. Budapest: Jelenkor.

THE OBJECTIVITY AND IMPERSONALISM OF LYRICISM – THE GENEALOGY OF A PARADOX

Imre Bori's book *Az avantgarde apostolai [The Apostles of Avant-garde]* was published nearly half a century ago. In it, the author uncommonly recognizes Milán Füst as one of the forbearers of the Hungarian avant-garde, which is why he is discussed in the same book as Lajos Kassák. Hungarian literary history has chiefly rejected this view, mainly based on the premise that the literary movements subsumed under the avant-garde are typically defined by collectivist ideologies. However, if we accept the starting point proposed by Bori, according to which the lyricism of Füst embodies the symbolist and Pre-Raphaelite verse ideals and the decomposition of the individual in the classical sense, we can find some points of connection to avant-garde efforts. Bori's second contribution lies in re-defining lyric impersonalism, or, using the term of Füst's contemporaries, "objective lyricism". The study explores how applicable Imre Bori's view is in the context of today.

Keywords: poetry, lyric impersonalism, secession, avant-garde, allegoresis

OBJEKTIVNOST U LIRICI I IMPERSONALIZAM – GENEALOGIJA JEDNOG PARADOKSA

Pre skoro pola veka je objavljena knjiga Imrea Boriija *Apostoli avangarde (Az avantgarde apostolai)*. Imre Bori u ovoj knjizi otkriva jednog od domaćih začetnika avangarde u Milanu Fištu i njegov opus interpretira u istoj zbirci studija u kojoj i

avangardno delo Lajoša Kašaka. Mađarske istorije književnosti su većinom odbacile ovu koncepciju i to na osnovu pretpostavke da su avangardni književni pokreti određivani kolektivističkim ideologijama. Ako se, međutim, prihvati polazna tačka koju predlaže Imre Bori, prema kojoj lirika Milana Fišta istovremeno znači raspad simbolističko-prerafaelitskog pesničkog ideala, kao i raspad individue u klasičnom smislu, mogu se pronaći dodirne tačke sa težnjama avangarde. Druga Borijeva zasluga je bila revalorizacija pojma lirskog impersonaliteta, ili izrazom Fištovih savremenika „objektivne lirike“. U radu se razmatra koliko je koncepcija Imrea Borija delotvorna kad se primeni na današnji kontekst.

Ključne reči: objektivna poezija, lirski impersonalizam, secesija, avangarda, alegoreza

A kézirat leadásának ideje: 2019. dec. 1.

Közlésre elfogadva: 2020. febr. 5.

KAPPANYOS András

Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
kappanyos.andras@btk.mta.hu

AZ AVANTGÁRD RENDSZERE

The system of the avant-garde

Sistem avangarde

Nehéz rá pontos szavakat találni, hogy Bori Imre milyen szerepet játszott a magyar avantgárd újrafelfedezésében és kanonizálásában a hatvanas évektől kezdődően. Könyvei és tanulmányai azóta fiatalabb nemzedékek sorát inspirálták, de éppilyen fontos volt az az inspiráció, amelyet magyarországi kortársainak, az avantgárdkutatás megalapozásában szintén kulcs szerepet játszó Szabolcsi Miklósnak, Béládi Miklósnak vagy Pomogáts Bélának nyújtott. Élénk viták jellemezték ezt az eszmecserét, s a felmerült kérdések némelyike máig sem jutott még nyugvópontra. Hűtlenek lennénk Bori Imre szelleméhez, ha mindenben automatikusan neki adnánk igazat. Volt, amiben tévedett, de gondolkodásának következetes rendszerszerűsége lehetővé tette, hogy még e tévedések is új belátásokhoz vezessenek el. A felismerésekhez elvezető gondolati struktúrák az évtizedek távlatában olykor fontosabbnak és időtállóbbnak bizonyulnak maguknál a felismeréseknél. Írásomban Bori professzornak az avantgárdal kapcsolatos rendszeralkotó munkájáról, felismeréseiről és hipotéziseiről kívánok áttekintést nyújtani az egyszerre hálás és kritikus utókor szemszögéből.

Kulcsszavak: avantgárd, izmusok, tudományelmélet (paradigmák), teória és praxis

Amikor egy jelentős tudós életműve lezárul, az utókor megkezdi a maga válogató-feldolgozó munkáját. Ezt gyakran rostálásnak szokták nevezni, pedig sokkal összetettebb folyamatról van szó. Egy kiterjedt életműben bizonyára tényleg akad olyasmi, ami évtizedek után érdektelenné válik, vagy egyszerűen tévedésnek bizonyul – ugyanakkor a skála másik végén vannak olyan elemek, amelyek egyszerűen az adott szakterület mindennapos evidenciájává válnak, s nemcsak eredeti alkotójuktól szakadnak el, hanem attól a feltételezéstől is,

hogy ezt a kézenfekvő dolgot egyszer valakinek ki kellett kutatnia, fel kellett fedeznie és le kellett jegyeznie. A tudós hírnevét azonban azok a sejtések, felismerések, megfogalmazások, bizonyítások és elrendezések őrzik meg leginkább, amelyek egy-egy szűkebb szakterületen belül hosszú időre megkerülhetlenné válnak: amelyek egykor vitát keltettek, hullámokat vertek, míg végül valami-féle konszenzus formálódott körülöttük, de ismeretük nélkül az adott témában többé nem lehet hitelesen megszólalni.

Bori Imre a magyar irodalomtörténet számos részterületén elhelyezett ilyen útjelző póznákat és lépőköveket, megnyitott rejtekutakat és tágas horizontokat. Többtucatnyi az olyan életművek, alkorszakok, irányzatok száma, ahol számolni kell, vagy legalábbis számolni illik a véleményével és eredményeivel. De talán sehol sem olyan erős ez a jelenlét, mint az avantgárdkutatásban. Nélküle mások volnának az eszközeink, a fókuszaink, a preferenciáink – még akkor is Borihoz viszonyulunk valamelyest, amikor éppen mindent fel akarunk forgatni.

A szecessziótól a dadáig című, ötven évvel ezelőtt megjelent monográfiában (Bori 1969) talán az 1969-es évszám a legmeglepőbb, habár ezt a könyvet már megelőzte a Körner Évával közösen írt Kassák-monográfia (Bori–Körner 1967). Maga a Kassák-életmű természetesen időszerű volt: 1967-ben betöltött nyolcvanadik születésnapja, majd néhány hónappal későbbi halála bebiztosította Kassák klasszikus pozícióját. A *Formateremtő elvek a költői alkotásban* című ankétra már 1968-ban sor került, de anyaga csak 1971-ben jelent meg (Hankiss 1971). Mai távlatból tekintve ez az esemény sokkal inkább a strukturalizmus, mintsem az avantgárd elfogadtatását szolgálta: Kassák megítélése voltaképpen már nem volt vitás, az avantgárd egyéb képviselői azonban szóba sem kerültek. Szintén 1971-ben jelent meg Szabolcsi Miklós világirodalmi kitekintésű tanulmánya, a *Jel és kiáltás*, amely az avantgárd általános történeti elhelyezhetőségét és a kortárs folyamatokkal való kapcsolatát tárgyalta, de a magyar avantgárd jellegzetes kollektív hagyományára nem tért ki (Szabolcsi 1971). Bori tehát, aki a magyar avantgárd csaknem elfeledett szerzőit is megkísérelte történeti kontextusba állítani, nemcsak a kutatásban, hanem a pusztá tematizálásban is úttörő munkát végzett.

A Borit körülvevő kulturális és politikai kontextus csak geopolitikai távlatból hasonlított ahhoz, amellyel kortárs kollégáinak Budapesten kellett szembenéznie. Az egyik alapvető megkülönböztető tényező, hogy Bori kiindulhatott a vajdasági magyar irodalom különálló történetéből, amelyben épp a különállás kezdetekor, a húszas években jelentős történeti szerepet játszott az avantgárd. Amikor a kisebbségi kulturális identitás kiépítése hirtelen sürgető kényszerré vált (s még eldöntetlen volt, hogy ez délvidéki vagy jugoszláviai vagy vajdasági

identitás legyen-e), a nyilvánosság terében jelen lévő, tekintéllyel és cselekvőképességgel rendelkező értelmiségiek között különös súlyt képviseltek azok, akik – különböző módon és mértékben – kapcsolatban álltak Kassák körével. A szabadkai születésű György Mátyás például *A Tett* és a *Ma* tekintélyes munkatársa volt, a korai gárdából az egyetlen, aki már a Kassákkal való találkozás előtt is publikált, ráadásul a *Nyugat*-ban. A másfél évtizeddel fiatalabb Csuka Zoltán már csak életkora miatt sem juthatott az 1920 előtti budapesti lapok közelébe, de 1921-ben Újvidéken saját avantgárd lapot indított, saját csoportot gyűjtött maga köré, és sokak mellett György Mátyás írásait is publikálta. Pályakezdő költőként Sinkó Ervin – későbbi sógorához, György Mátyáshoz hasonlóan – a *Mától* kivált baloldali csoport tagja volt, s fordulatokban gazdag pályája egészen az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének megalapításáig sodorta. A sort még hosszan lehetne folytatni, de talán ennyiből is látszik, hogy a vajdasági magyar irodalom kulturális genetikájában rendkívül erős az avantgárd örökség jelenléte (vö. még Bori 1973).

Bori Imre helyzetét és lehetőségeit a hatvanas évek második felében ennél is erősebben meghatározták azok a kortárs jugoszláviai kultúrpolitikai viszonyok, amelyekhez hasonlóan budapesti kollégái talán álmodozni sem mertek. 1968 tájkán természetesen már Budapesten is jelentkezett a mozgalmoszerű neoavantgárd, de nem volt módja kilépni az illegalitásból: magánlakásokba, baráti rendezvények körébe szorult, és mivel ekkor még a szamizdat könyv- és folyóirat-kiadás sem indult meg, valós működéséről szinte csak a fennmaradt besúgói jelentésekből alkothatunk reális képet (lásd Szőnyi 2012 megfelelő részeit). Érthető, hogy a kor tekintélyes tudósai nem keresték a kapcsolatot ezekkel a körökkel, sőt valószínűleg nem is értesültek a működésükről. Ugyanezekben az években Újvidéken Bori Imre egy viszonylag szabadon működő, saját nyilvánossággal rendelkező neoavantgárd mozgalom sodrását tapasztalhatta maga körül: az *Új Symposion* közeget. Azt is hozzá kell tennünk, hogy a vajdasági magyar neoavantgárd Jugoszlávián belül egyáltalán nem volt elszigetelt jelenség: elég, ha napjaink egyik világszerte legismertebb és legbefolyásosabb művésze, Marina Abramovića gondolunk, aki ekkoriban a belgrádi Művészeti Akadémián végezte tanulmányait.

Bori Imre hatvanas évekbeli helyzete a mi perspektívánkból némiképp az orosz formalista irodalomtudósok a húszas évekbeli helyzetére emlékeztet. Erős ellenszélben kellett képviselnie meggyőződését, miközben az ellenszél erősen formálta is megfogalmazásait. A Zsdanov névvel jelzett, de névadóját jócskán túlélő kultúrpolitika évtizedeiben az avantgárd „formalizmusnak” minősült és kategorikus tiltás alatt állt. A hatvanas évek és a forradalom utáni konszolidáció

levegője Magyarországon ismét a Lunacsarszkij korszakára jellemző megengedőbb, de azért élesen kritikus felfogást hozta el. Az 1969-es könyv bevezetőjében Bori a legnagyobb terjedelemben Rényi Pétertől, a *Népszabadság* nagy hatalmú főszerkesztő-helyettesétől idéz, aki egy 1967-es *Kritika*-beli cikkében formálisan felvetette az avantgárd óvatos rehabilitálásának lehetőségét (Rényi 1967). Ez azonban távolról sem jelentette azt, hogy az ideológiai ellenszél elállt volna, hiszen még a hetvenes évek közepén is megjelenhetett ez a dogmatikus megfogalmazás: „Modernizmuson azt a művészetet értjük, amelyet a rothadó kapitalizmus szellemi kultúrájának válsága szült, s amely e válság esztétikai kifejezője” (Vanszlov–Kolpinszkij 1975, 5).

Az így felfogott „modernizmus”-fogalom voltaképpen az egész avantgárd és mellette a szecesszióig visszamenően minden „antirealistának” minősített művészeti irányzat közös megbélyegzését szolgálta. És bár a zsdanovi osztályharcos követelményrendszert a hatvanas években már felfüggesztették, a „valóságban gyökerező”, tehát ideológiailag jól kontrollálható realizmus továbbra is komoly előnyt élvezett. A realista irodalom valóságreferenciákhoz kötött természete révén szükségszerűen kognitív állításokat tesz a valóságról, amelyekről meg lehet állapítani, hogy „helyesek”-e, és ha netán „helytelenek”, akkor továbbra is közbe lehet lépni. A „modernista” avantgárd ellenáll az ilyesfajta megítélésnek, tehát továbbra is „gyanús”. Bori Imre ezzel a bárgyú automatizmussal szemben azt igyekezett bebizonyítani, hogy a történeti avantgárd is a társadalom reálfolyamataira reagált, ráadásul „helyesen”, baloldali módon reagált, következésképp helye van a realista művek számára fenntartott legmagasabb regiszterben. Könyvének üzenete végeredményben a fennálló irodalmi kánon ilyen irányú átalakítására vonatkozó javaslat.

Érdeemes megfigyelni, milyen virtuóz retorikával fordítja szembe az ideológiavezérelt konzervativizmussal annak saját fegyverét, az osztályharc logikáját. „Adyék még be sem fejezték a magyar feudális világkép bírálatát a polgárság pozíciójából, máris felléptek az avantgarde mozgalmak, s a proletariátus kérdésköre vált időszerűvé” (Bori 1969, 15). Vagyis, ha a politikai értelemben vett forradalmi kontinuitásban a proletárforradalom a polgári demokratikus forradalom logikus folytatása, akkor az esztétikum területén a mérsékelt modernségnek az avantgárd a logikus folytatása. Ezt a képletet pedig szociológiai értelemben is igazolja a háttérben az a kevésbé vitatható tény, hogy a magyar irodalom első jelentős, valóban proletár származású írója éppen Kassák Lajos volt.

A látélet, amelyet Bori az avantgárd korabeli kritikai irodalmáról nyújt, szinte kegyetlenül pontos. Legsokatmondóbb az akkoriban viszonylag frissen megjelent, *Spenót* néven közismert akadémiai irodalomtörténet Szabolcsi Miklós

által szerkesztett hatodik kötetéről (Szabolcsi 1966) írt jellemzése. Kassák saját fejezetet kap *Avantgarde és szocializmus* címmel, de társai és követői – már akikről egyáltalán szó esik – szétszóratnak a legkülönbélebb gyűjtőfejezetekbe, a *Szocialista törekvések*, az *Összefoglalók és útkeresők*, vagy épp a *Műfajok és műfaji törekvések* címszó alá (Bori 1969, 9). A hivatalos akadémiai irodalomtörténet úgyszólván elsikkasztja a magyar avantgárdot mint mozgalmat és mint jelentős, önálló történeti tényezőt. Éppen ez a megosztó tárgyalásmód az, amely ellen Bori fellép. Az a tárgyalási mód, amely nemcsak Kassákot szigeteli el az általa teremtett mozgalomtól, hanem a mozgalmat is a magyar irodalomtörténet szerves folyamataitól.

Bori szembezáll ezzel a tendenciával, de ehhez – talán kénytelenül – maga is tendenciózus eszközökkel lát hozzá. Az előbb megfogalmazott tételhez, hogy az avantgárd mozgalom és kreativitás a társadalom reálfolyamataiból következik, két úton igyekszik eljutni. Az egyik út annak a bizonyításán keresztül vezet, hogy a magyar avantgárd nem receptív, hanem „autochton”, azaz önálló nemzeti alapokon álló folyamat eredménye. A másik útvonal mentén amellet érvel, hogy az avantgárd (s így a magyar avantgárd) létrejötté és alakulástörténete szükség- és törvényszerű.

Hogy ez a gondolati építmény működőképes legyen, ahhoz további nagy-szabású hipotéziseket kell mozgatni. Bori képletében a teljes értékű nemzeti irodalomtörténetnek kötelező része a kiteljesedett avantgárd, s egy avantgárd akkor nevezhető teljesnek, ha izmusról izmusra hiánytalanul végigmegy az előírt lépések során. A könyvben tehát komoly erőfeszítéseket tesz a magyar futurizmus és a magyar dadaizmus izolálására, hiszen a felmutatandó teljesség érdekében az összes címkét ki kell osztani. Ötven évvel későbbi tudásunkkal természetesen könnyű rámutatni e gondolatépítmény hibás premisszáira és a belőlük következő téves következtetésekre, de ez nem volna méltányos, különösen annak fényében, amit ennek a gondolkodásbeli bátorságnak köszönhetünk. Ötven év távlatából talán megkockáztathatjuk, hogy Bori avantgárd-elméletének háttérében egyfajta pozitív provokáció szándéka is ott rejtett, a legjobb avantgárd hagyományok jegyében.

Nem esik nehezünkre úgy elképzelni ennek a gondolatkomplexumnak a keletkezését, hogy az ötlet szikrája éppen a *Spenót* hatodik kötete miatti bosszankodásból pattant elő. A *Spenót* narratívája szigorú egymásutániségbe rendezi az irodalmi jelenségeket, s a jelenségek kapcsolatrendszerét vagy a létharc (felemelkedés, győzelem, hanyatlás, bukás) vagy az egymásba való átfejlődés allegóriáival írja le. Egy-egy korszakban csak egyetlen adekvát norma uralkodhat, az új korszak eljövételét az új norma uralkodóvá válása jelzi, s mind-

ez egy általános fejlődési folyamatot alkot, amelyet persze olykor visszalépések is tarkíthatnak. Bori lényegében egy hasonló mintákon alapuló alternatív rendszert kínál: nála is meghatározott és szükségszerű rendben következnek egymásra a jól körülírt fázisok, csak éppen a fejlődés mércéje nem a realizmus, hanem az emberi kondíció megragadása. Azt természetesen maga a szocialista kultúrpolitika sem rejtette soha véka alá, hogy a realitáselvnek adott elsőbbség nem esztétikai, hanem politikai döntésen alapul. A realizmus ellenőrizhető és utilizálható: a realista mű autonómiája könnyen korlátozható vagy kijátszható. Bori talán átlátta ezt, talán csak megérezte, mindenesetre a realizmus helyett az *elidegenülés kifejezését* tette fő ismértévé, és ezzel a marxista irodalomtörténet által megrajzolt térképen átírta a helyneveket a realizmusról az egzisztencializmus kódrendszerére (Bori 1969, 11–17).

Bori Imre olyan narratívát konstruált a XX. századi magyar irodalomról, amelyben nemcsak a szecesszió, de voltaképpen a *Nyugat* is csak az avantgárd előszobája, és a mozgalmi avantgárd lecsengése után egy szintetizáló korszak következik, amely egészen 1948-ig elhat, és amelyben a szürrealista tendenciák az uralkodók. A narratíva talán itt, a magyar szürrealizmus nagyságrendi túlértékelésében kanyarodik el legjobban attól, amit az objektív tapasztalás mutat (lásd Bori 1970), de az elkanyarodás mértéke még így is kisebb, mint amit a *Spenót* által konstruált narratíva kirajzol. Az is fontos, hogy Bori kimondja, amit az 1945-ig jutó *Spenót* nem mond ki: hogy a „fordulat éve” megszakította a magyar kultúra természetes evolúciós folyamatait. Még fontosabb azonban, hogy úgy építi fel az elbeszélését, hogy a magyar avantgárd nem tűnhet el többé a fejlődés lépcsőfokai közötti résekben, hiszen e lépcsőfokok anyagát maga az avantgárd alkotja. Mai perspektívánkból tekintve ez túlzás, de úgy tűnik, az ilyen túlzások szükségesek voltak ahhoz, hogy a magyar mozgalmi avantgárd önálló, jelentékeny, és a magyar kultúra evolúciójába szervesen kapcsolódó objektumként jelenhessen meg szemléletünkben. Ezek a túlzások kellettnek hozzá, hogy megláthassuk a valójában távolról sem autochton magyar avantgárd olyan történeti sajátosságait, amelyek megkülönböztették a nemzetközi irányzatoktól: hogy a háborúról való álmodozás helyett egy valódi háború közvetlen tapasztalatából született meg; hogy a forradalmakról való álmodozás helyett a megélt és elvesztett forradalmak közvetlen tapasztalata indukálta legnagyobb válságát és legnagyobb műveit; és hogy végül az emberi késztetések és affekciók közvetlen megváltoztatásának programjától eljutott az emberi környezet és tevékenység racionalizálásának programjáig, amely lehetővé teszi majd a valós értékek felismerését, az elidegenülésen való túllépést. Bori Imre

olyan nagyítólencsét tartott a magyar avantgárd fölé, amely a szélein erősen torzít, de középtájt a kép olyan éles és pontos, mint korábban soha. Ezt visszük belőle tovább, ezzel dolgozunk azóta is.

Irodalom

- Bori Imre. 1969. *A szecessziótól a dadáig*. Újvidék: Forum.
- Bori Imre. 1970. *A szürrealizmus ideje*. Újvidék: Forum.
- Bori Imre szerk. 1973. *Márciusi zsoltár: A jugoszláviai magyar avantgarde költészete*. Újvidék: Forum.
- Bori Imre–Körner Éva. 1967. *Kassák Lajos irodalma és festészete*. Budapest: Magvető.
- Hankiss Elemér szerk. 1971. *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Budapest: Akadémiai.
- Rényi Péter. 1967. Az avantgarde-től a korszerű alkalmazott művészetig. *Kritika* 5 (1): 21–33.
- Szabolcsi Miklós szerk. 1966. *A magyar irodalom története 6*. Budapest: Akadémiai.
- Szabolcsi Miklós. 1971. *Jel és kiáltás*. Budapest: Gondolat.
- Szönyei Tamás. 2012. *Titkos írás 1956–1990: Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1–2*. Budapest: Noran Könyvesház.
- Vanszlov, V. V.–Kolpinski, J. D. szerk. 1975. *A modernizmus: A fő irányzatok elemzése és kritikája*. Budapest: Kossuth.

THE SYSTEM OF THE AVANT-GARDE

It is not easy to find the exact words to describe the role Imre Bori had in the rediscovery and canonisation of the Hungarian avant-garde beginning with the 1960s. His books have inspired younger generations, but just as important was the inspiration he gave to his contemporaries in Hungary, Miklós Szabolcsi, Miklós Béládi, or Béla Pomogáts, who also played a key role in researching the avant-garde. These exchanges of views were characterised by lively debates, and some of the issues raised may be an impasse even today. We would be disloyal to the spirit of Imre Bori, if we were to automatically concede that he was always right. Sometimes he was wrong, but the consistent systematic nature of his thinking allowed even these misconceptions to lead to new insights. Looking from a span of decades, thought patterns leading to realisation sometimes prove to be more important and more durable than the realisation itself. In my lecture I wish to give an overview of Professor Bori's system-building work, insights and hypotheses related to the avant-garde from the perspective of a both grateful and critical posterity.

Keywords: avant-garde, -isms, theory of science (paradigms), theory and practice

SISTEM AVANGARDE

Teško je naći prave reči za to kakvu je ulogu Imre Bori igrao u ponovnom otkrivanju i kanonizaciji mađarske avangarde počev od šezdesetih godina. Njegove knjige i studije od tada su inspirisale ceo niz mladih generacija, ali je isto tako važna bila i inspiracija koju je pružio svojim savremenima u Mađarskoj, Miklošu Sabolčiju, Miklošu Beladiju ili Beli Pomogaču, koji su takođe igrali ključnu ulogu u stvaranju fundamenata za istraživanje avangarde. Njihova razmena mišljenja je bila puna živahnih polemika a neka od tada postavljenih pitanja do dan-danas nisu do kraja razjašnjena. Izneverili bismo samog Imrea Borija da mu u svemu automatski damo za pravo. U nečemu je i on pogrešio ali je dosledna sistematičnost njegovog razmišljanja omogućila da i ove greške dovedu do novih uviđanja. Misaone strukture koje su vodile do spoznaja su iz perspektive proteklih decenija ponekad važnije i bolje trpe proveru vremena nego same spoznaje. U svom izlaganju želim da dam pregled o radu profesora Borija na polju stvaranja sistema vezanih za avangardu, o njegovim spoznajama i hipotezama, iz aspekta istovremeno zahvalnog i kritičkog novog pokoljenja.

Ključne reči: avangarda, „izmi“, teorija nauke (paradigme), teorija i praksa

ETO: 821.511.141(091)BORI I.
821.511.141-32KRÚDY GY.
DOI: 10.19090/hk.2020.1.19-30

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

GINTLI Tibor

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék
Budapest, Magyarország
gintlitibor@gmail.com

KRÚDY GYULA ÉVTIZEDEI

Decades of Gyula Krúdy

Decenije Đule Krudija

Bori Imre a szakirodalomban mindmáig páratlan részletességű tanulmányt közölt Krúdy Gyula alkotói pályájának *A vörös postakocsi* megszületésétől a *Hét Bagoly* megjelenéséig terjedő időszakáról. Jelen dolgozat azt vizsgálja, hogy négy évtized távlatából visszatekintve mennyire tűnnek időtállóak a Krúdy-életműre vonatkozó hangsúlykijelölések, milyen meggyőző erővel rendelkezik a tárgyalt korszakot egységbe foglaló írószerepről alkotott koncepció, illetve melyek azok a narratív poétika körébe tartozó megfigyelések, amelyek a mai Krúdy-recepcióra is ösztönző hatással bírnak. Érdeklődése elsősorban arra irányul, hogy mai irodalomértelmezésünk horizontjából közelítve milyen módosításokra szorul a realista elbeszélői magatartást feltételező interpretáció, illetve azt is igyekszik körüljárni, hogy a diskurzusváltás ellenére milyen maradandónak mutató eredményeket tudhat magáénak Bori Imre Krúdy-értelmezése.

Kulcsszavak: elbeszélői szerep, ironia, mellérendelő struktúra, realizmus, relativizmus

Krúdy Gyula életműve iránt a magyar irodalomtörténet-írás egyetlen korszakában sem mutatott olyan élénk érdeklődést, mint például korábban Móricz Zsigmond, az utóbbi évtizedekben pedig Kosztolányi Dezső prózája iránt, holott epikájának esztétikai teljesítménye alapján kétségtelenül a korszak legjelentősebb szerzői közé tartozik. Nyilván szerepet játszott e sajátos recepciótörténet alakulásában, hogy Krúdyt már a *Nyugat* szerkesztői sem sorolták a lap meghatározó szerzői közé, hogy műveinek esztétikai színvonala meglehetősen ingadozást mutat, kiemelkedő, korszakos remekművek és felejthető szövegek egyaránt előfordulnak benne, hogy életművét egyszerre jellemzi a nemzedék-

társait olykor messze meghaladó poétikai innováció és a már-már avítnak tetsző megoldások alkalmazása. A korpusz nagy terjedelme is közrejátszott abban, hogy olyan monografikus mű, amely részletesen és tudományos igényességgel tárgyalta volna a teljes életművet, tulajdonképpen máig nem született. A Krúdy-recepció könyvtermésének jellemző műfajai a tudományos és az ismeretterjesztő irodalom határán elhelyezkedő kismonográfia, illetve a tudományos igényű tanulmánykötet.¹

Bori Imre *Krúdy Gyula nagy évtizede* címmel mintegy kétszázhetven oldal hosszúságú tanulmányt szentelt Krúdy Gyula egyetlen alkotói évtizedének vizsgálatára. Nem ismerek még egy olyan munkát a Krúdyról szóló szakirodalomban, amely ilyen terjedelemben tárgyalná a szerzőnek akár ezt a korszakát, akár bármely más pályaszakaszát. Ebből a szempontból Bori Imre tanulmányát ma is érvényes felhívásnak is tekinthetjük egy olyan Krúdy-monográfia megírására, amely az intenzív érdeklődést és a részletes tanulmányozást az életmű egészére kiterjeszti. Bori Imre 1976-ban publikált munkája tehát a magyar irodalomtörténet-írás egyik máig kiegyenlítetlen adósságára emlékeztet bennünket, s egyúttal jelzi azt a nagyságrendet, amelyet Krúdy életműve képvisel, s amely az irodalmi köztudat számára még ma sem nyilvánvaló.

Ha fölteszük a kérdést, hogy Bori Imre írásának mai olvasója milyen inspirációt meríthet a negyvenhárom éve publikált tanulmány szövegéből, célszerűnek látszik a választ három részre bontani. Egyfelől érdemes kitérni arra, hogy a Bori által hangsúlyosan kezelt szövegek köre hogyan viszonyul mai ízlésünkhöz. Másrészt nem kerülhetjük meg annak a teoretikus koncepciónak az értékelését sem, amely a tanulmány egészét egységbe foglalja. Végül érdemes kitérni azoknak a poétikai megfigyeléseknek a jelentőségére, amelyek ettől a szemléleti kerettől leválasztva is értelmezhetők. Az utóbbi két szempont egymástól elkülönített tárgyalása első pillantásra furcsának tűnhet, azonban talán mégsem mutatkozik indokolatlannak, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a tanulmány koncepciója alapvetően ideologikus jellegű, s mint ilyen erősen kötődik a tematikus megközelítéshez, ezzel szemben a kevésbé dominánsan érvényesülő poétikai perspektíva egyes megállapításai ettől az ideologikus horizonttól függetlenül is értelmezhetők.

Ma elterjedt felfogásnak számít, hogy az irodalomtudós munkájának színvonalát elsősorban az minősíti, milyen elméleti, módszertani alapra helyezke-

¹ Az elsőként említett műfaj jellegzetes képviselőiként Szabó Ede, Bori Imre és Czére Béla kismonográfiáit lehet megjelölni (Szabó 1970, Bori 1978, Czére 1987), az utóbbira Fábri Anna, Fülöp László vagy Fried István kötetei említhetők példaként (Fábri 1978, Fülöp 1986, Fried 2006).

dik. Aligha kétséges, hogy a teoretikus reflexió elengedhetetlen követelménye a tudományos kutatásnak, ugyanakkor az elmúlt két-három évtizedben mintha elfeledtük volna, hogy az irodalomtörténetet legalább ilyen mértékben jellemzi, hogy milyen ízlésvilágot tükröznek írásai. A magyar irodalomtudomány körében az elmúlt évtizedekben örvendetesen megélnékült elméleti érdeklődés nemkívánatos mellékhatásokkal is járt. A teoretikus művek mechanikus, olykor kissé iskolás alkalmazása az interpretáció során nemritkán arra vezetett, hogy kifejezetten gyenge színvonalú szövegeket is jelentős művekké léptetett elő egy-egy értelmező afölötti lelkesedése, hogy a teoretikus tézis visszaigazolását vélte felfedezni az adott szépirodalmi szövegben. Az ilyen esetekben a primer művek olvasásán edzett irodalmi ízlés hiánya vezetett a kevésbé meggyőző végeredményhez. Az ízlésbeli hiányosságot aligha pótolhatja a teoretikus reflektáltság. Éppen ezért korántsem érdektelen, hogy Bori Imre mely Krúdy-szövegeket méltatta kiemelt figyelemre.

Ha a művek listáját áttekintjük, arra a következtetésre juthatunk, hogy az elemzett korszak műveit érintő hangsúlykijelölések többsége maradandónak bizonyult, nagy részüket a mai Krúdy-recepció is osztja. Olyan Krúdy-művet is találunk közöttük, amelyre elsőként Bori Imre irányította rá a figyelmet, s amely azóta is élénken foglalkoztatja a Krúdy-kutatást. *Az útitárs* című kisregényre gondolok, amelynek legutóbb Fried István nyújtotta alapos értelmezését (Fried, 2003). Bár a Krúdy-recepció szinte alig vesz tudomást a *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* című novellaciklusról, megítélésem szerint Bori Imre teljes joggal sorolja a jelentős Krúdy-művek közé, úgy vélem, hogy ez a kis kötet eléri az első Szindbád-ciklus esztétikai színvonalát. Nemi figyelmet még a *Pesti nőrablónak* is szentel, amely szintén az alig ismert Krúdy-elbeszélések közé tartozik, holott korántsem érdektelen alkotás. Persze nem minden hangsúlykijelöléssel ért egyet a mai olvasó. Nem tudom elfogadni a *Napraforgó* ellentmondásos esztétikai teljesítményére vonatkozó értékítéletet. Krúdynak ezt a regényét a recepció teljes joggal tartja számon a szerző legjelentősebb művei között, míg a Bori által nagyra értékelt *Asszonyok díja* meglehetősen egyenetlen alkotás, amelynek szövegében remekbe szabott groteszk jelenetek és kulisszahasogatóan szentimentális szakaszok váltják egymást. Mindez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy Bori Imre értékítélete a legtöbb mű esetében maradandónak bizonyult, a Krúdy-tanulmány szerzője az esetek túlnyomó többségében biztos ízléssel szelektált a művek között.

A gondolatmenet gerincét alkotó teoretikus koncepció már kevésbé bizonyult időtállóknak. Nem csupán arról van szó, hogy az eltelt négy évtized alapvetően átalakította a magyar irodalomtudomány elméleti horizontját. Nyilván nem

várható el, hogy a hetvenes évek közepén született dolgozat minden tekintetben megfeleljen mai tudományos normáinknak és előfeltevéseinknek. (Ezért nem térek ki például arra a problémára, hogy Bori Imre írásának narratológiai fogalomkészlete mai igényeinkhez mérve viszonylag szegényesnek mondható.) Az azonban joggal hangsúlyozható, hogy a tanulmány teoretikus foglalatát egyfajta ideológiai konstrukció alkotja, amelynek tendenciózus jellege lépten-nyomon megmutatkozik. Természetesen mindannyian ismerjük azt a történelmi korszakot, amelyben a szöveg keletkezett, s tisztában vagyunk azokkal az ideológiai elvárásokkal is, amelyeket a szocialista kultúrpolitika támasztott abban az időben az irodalomtudománnyal szemben. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy bizonyos mozgástérrel mégis rendelkeztek a korszak irodalomtörténészei, elegendő csak Komlós Aladár szimbolizmuskötetére utalni, amelyben Ady Endrét a szocialista zsargon által irracionális irányzatnak minősített szimbolizmus képviselőjeként méltatja (Komlós 1965, 32–34). Bori Imre Krúdy-tanulmánya nem tartozik az ideológiai előírásokat eminensen túlteljesítő, mereven vonalas írásművek közé, melyekre szép számmal találunk példát a korszak irodalomkritikájában, ugyanakkor kétségtelenül azt a realizmuskonceptiót képviseli, amely ezt az irodalmi irányzatot nem korhoz kötött, történelmi jelenségként, hanem mintegy érték kategóriaként kezelte.

Bori Imre alaptétele szerint Krúdy elbeszélés módja az első Szindbád-kötettől a *Hét Bagoly* megírásáig tartó időszakban a moralista író kategóriájával jellemezhető, értelmezése szerint Krúdy művei erkölcsi ítéletet fogalmaznak meg a kialakuló új társadalmi viszonyokról. E koncepciónak a kritikai realizmus jegyében fogant karakteréről árulkodik egyebek mellett az is, hogy Bori a tízes években keletkezett Krúdy-regényekben Balzac *Emberi színjátékának* párhuzamát véli felfedezni. Noha aligha vonható kétségbe, hogy Krúdy műveiben található olyan szöveghelyek, amelyek morális ítéleteket fogalmaznak meg, Bori közelítésmódja mégis egyoldalú. Az általa kifejtett állásponttal szemben ellentétesként fogalmazható meg, hogy a regények szereplőinek és narrátorainak moralizáló megnyilatkozásai lokális érvényűek. Az elbeszélőt erkölcsi eszme futtatásai korántsem gátolják meg abban, hogy néhány oldallal később érvénytelenítse ugyanezt a morális nézőpontot, s például az élet minél teljesebb kielélese mellett foglaljon állást, vagy éppen az önmegettartóztató és a hedonista életmód egyforma céltalanságát hangsúlyozza, ahogy a *Napraforgó* tesz egyenlőségjelet a borostyánba foglalt légy, illetve az ördögsekér módjára élő emberek életformája közé. Krúdy műveinek értékrendjét a századelő irodalmára jellemző relativizmus határozza meg, ami együtt jár a szövegbeli beállítódások, attitűdök és hangulatok illékonyságával. Az a közelítésmód, amely nem veszi

figyelembe a temporalitás mindent átható jelenlétét a Krúdy-szövegekben, s nem vet számot minden értékítélet pillanatnyi érvényességével, illetve a szemléletmódnak az irónia alakzatában megnyilvánuló folytonos kettősségével, leegyszerűsítő módon értelmezi Krúdy szövegeit.

Bori Imre a regénypoétika balzaci jellegét többek között *A vörös postakocsi* előszavának értelmezésével igyekszik alátámasztani. Az általa kiemelt jelentőségűnek tartott intertextuális utalások azonban nem Balzac műveit evokálják. A „pesti vásár” szókapcsolat Thackeray regényét, *A hiúság vásárát* idézi, a meztelenül sétáló hölgyekre és urakra tett célzás, valamint a „sánta ördög” említése pedig Le Sage *A sánta ördög* című művét citálja. Mindebből az következik, hogy az erkölcsi nézőpont felvetése nem fogható fel automatikusan a balzaci program ösztönzésének. Bori Imre sem az angol regényirodalomnak, sem a pikareszk hagyománynak nem tulajdonít nagy jelentőséget a moralizáló nézőpont alkalomszerű megjelenésében, jóllehet különösen Dickens, de Thackeray hatása is számottevő ezen a téren. Közismert, hogy a XVIII–XIX. századi angol regényekben gyakran jut szerephez a moralizáló attitűd, a korabeli angol olvasók nem idegenkedtek az erkölcsi tanulságoktól. Az angol regények és a francia realizmus erkölcsi kritikája között ugyanakkor számottevő különbség mutatkozik. Míg a francia regényirodalom a morális ítélet megfogalmazását összekapcsolta a társadalomkritikának azzal a változatával, amely az adott társadalmi rendszer megváltoztatásában látta a megoldást, az angol regényben sokkal inkább az emberi természet esendősége képezte az erkölcsi kritika alapját. Franciaországban a társadalmi rendszer átalakításának az igénye a restauráció késleltető hatásának következményeként egészen a XIX. század közepéig jelentős szerepet játszott az irodalomban, ezzel szemben Angliában hasonló társadalmi misszió vállalása nem volt jellemző az irodalomra.

A történelem fejlődését az osztályharcban és a társadalmi forradalomban felfedezni vélő marxista szemléletmód számára természetesen a balzaci modell volt a vonzóbb, amely az erkölcsök megromlásának alapvető okát elsősorban nem az emberi természetben, hanem a fennálló, romlott társadalmi rendszerben látja. Ugyanakkor közismert, hogy Krúdy írásművészetére az angol regényirodalom – elsősorban Dickens – sokkal számottevőbb befolyást gyakorolt, mint Stendhal, Balzac vagy Zola művészete, melyeknél a francia romantikus kalandregény hatása lényegesen számottevőbb nyomot hagyott Krúdy művein. Bár nem állítható, hogy Balzac regényei egyáltalán nem adtak ösztönzést Krúdy számára az erkölcsök bírálata terén, a magyar szerző esetében a morális nézőpont alkalmankénti felbukkanása nem párosul határozott társadalomkritikával, illetve a fennálló társadalmi rendszer bírálatával, sokkal inkább az emberi

lény általános értelemben vett – történelmi korszaktól és társadalmi státusztól független – erkölcsiségének kritikája jellemzi morális perspektíváját.

Bori Imre tanulmányának másik fő tézise szerint 1912-ben lezárul Krúdy úgynevezett mikszáthos korszaka, s pályájának következő évtizedére Jókai inspirációja nyomja rá a bélyegét. Bár kétségtelen, hogy Krúdy elbeszélés-módjára a mikszáthi örökség ösztönző befolyást gyakorolt, s az is helytálló megállapításnak tekinthető, hogy ennek a hatásnak leglátványosabb jelei az első Szindbád-elbeszéléseket megelőző időszakban mutatkoznak, a Bori Imre által javasolt periodizáció mégis erős fenntartással kezelendő. A mikszáthos korszak megjelölés az alkotói önállótlanúság képzetét sugalmazza, holott a Krúdy műveiben a tízes évek folyamán meghatározóvá váló újszerű narratív eljárások éppen ebben az időszakban formálódnak ki lépésről lépésre. Másrészt a tanulmány a Mikszáth-hatást az anekdotikus hagyománnyal azonosítja, melyet határozottan negatív jelenséggként kezel. Nem lenne méltányos Bori Imre tévedéseként értékelni az anekdotikus elbeszélésmód tradíciójának egyoldalúan negatív megítélését, hiszen ez az előítélet a kortárs irodalomtudományban is makacsul tartja magát, hiába bizonyította ez a narratív hagyomány a megújulásra, sőt a poétikai innovációra való képességét olyan jelentős művekben, mint az *Esti Kornél* vagy a *Termelési regény*. Álláspontom szerint Bori Imre megalapozatlanul állítja, hogy Krúdy művei a tízes években eltávolodtak az anekdotikus elbeszélésmódtól. Ha az olyan Szindbád-novellákra gondolunk, mint az *Iffjú évek* vagy az úgynevezett kisciklus darabjai (*Egy régi udvarházból*, *Az első virág*, *A három muskatéros*, *Az álombéli lovag*), nyomban világossá válik a tézis tarthatatlansága. Arról nem is beszélve, hogy a tízes éveket követően az anekdotikus elbeszélésmód újraértelmezésének köszönhetően olyan remekművek születtek, mint az *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* vagy a *Boldogult úrfikoromban*. Az anekdotikus hagyomány meghaladása tehát aligha alkalmas az alkotói pálya alakulástörténetének leírására. A korszakváltás Bori által adott leírása másrészt azért is kétségeket ébreszt, mert Jókai elbeszélésmódja korántsem nem mentes az anekdotikus narráció befolyásától, ezért az anekdotizmus, „zsákutcájából” történő kiszabadulást aligha meggyőző Jókai ösztönző hatásának tulajdonítani.

További problémaként merül fel, hogy a tanulmány szerzője a regényesség fogalmát azonosítani látszik Jókai életművével. Közismert, hogy Krúdy műveiben a regényes epikai megoldások hol ironikus, hol nosztalgikus megidézése kiterjedt intertextuális utalásrendszer segítségével történik. *A három testőr*; *A kaméliás hölgy*, a *Gil Blas de Santillana*, az *Anyegin* és még számos más mű megidézése révén valósul meg, s ennek a hosszú, virtuális katalógusnak Jókai művei csak kis hányadát képezik. Feltűnő, hogy Bori Imre mennyire elha-

nyagolja a korszak Krúdy-műveiben megidézett művek és szerzők hatásának vizsgálatát. Ugyan többször is említi Turgyev és Dickens nevét, de alig tér ki inspiráló befolyásuk bemutatására és értékelésére. További kételyt ébreszt a jókais korszak feltételezésével szemben, hogy míg Bori helyesen jelöli meg a pályaszakaszc prózapoétikájának egyik meghatározó vonásaként a cselekmény szerepének látványos háttérbe szorulását, a korszak elnevezésére egy olyan romantikus szerző nevét véli alkalmasnak, akinek elbeszélői gyakorlatára kifejezetten jellemző volt a kalandos cselekménybonyolítás. Még erősebb kétely ébred a tanulmány olvasójában, ha megpróbálja összefoglalni, miben látja Bori Imre a Jókai-hatás tartalmát. Azontúl, hogy néhány szereplő – mint például Alvinczi – esetében szó esik alakjának Jókai-figurákat idéző vonásairól, a tanulmány nem említi olyan narratív vonásokat, amelyek a két szerző poétikáját közelítenék egymáshoz. A Jókai-párhuzam feltételezésének alapját nem a poétikai vonások bemutatása képezi, a tézist jószerével egyetlen motívum visszatérő megidézésének konstatálása hivatott bizonyítani. Bori Imre elgondolása szerint a tízes évek Krúdy-regényeiben rendre megjelenik a Senki szigetének képzete. Azaz egyetlen Jókai-regény egyetlen motívuma jut döntő szerephez a korszak egészének jellemzésében, ami a Jókai-életmű terjedelmének ismeretében meglehetősen kétséges megoldás. A Senki szigete motívum hatásának indokolatlan felnagyítása az ideologikus koncepció szolgálatában áll: a Senki szigete az az ideális helyszín, amely mintegy ellenképe a korszak erkölcsi romlottságának. Pusztá léte már önmagában bizonyítja a társadalomkritikai szemléletmód érvényesülését. Más kérdés, hogy a motívum megjelenésének gyakoriságáról és meghatározó szerepéről a szórványosan említett és kevésbé markáns példák nem győzik meg a tanulmány olvasóját.

A „nagy évtizedet” lezáró szemléletváltás rövid, inkább jelzésszerű, mint részletesen kifejtett leírása ugyancsak a realista társadalomkritikai koncepció jegyében fogant. Közismert, hogy a realista irodalom, illetve a társadalmi regény érdeklődése a jelen vagy a közelmúlt felé fordult. Bori Imre a realista írószerep megvalósításának idejeként értelmezett nagy évtized lezárulásának jelét abban látja, hogy a korábbi írói magatartást a krónikás szerep váltja fel, melynek tartalmát így határozza meg: „ha műveiben az itt [ti. a bemutatott évtizedben] tárgyalt világba tér vissza, már csak történetíróként teszi, magatartása a krónikásé lesz, de a »jelennek« való közvetlen kapcsolatok már nem látszanak: ami tíz éven át jelen volt, s az író emberi hétköznapijait is revelálta, most már múlttá lett” (Bori 1976, 334). Ezt a kijelentést nem követi bővebb kifejtés, így az olvasó találgatásra kényszerül, hogy vajon milyen megfontolások indokolják a történetírói szerep vélelmzését. Tény, hogy a mohácsi csata négyszáz

éves évfordulója alkalmából Krúdy megírta a három tematikusan összefüggő történelmi regényből álló Mohács-trilógiát, s ebben az időszakban született *A templárius* és a *Rózsa Sándor* is. Ugyanakkor megjegyezhető, hogy ezt a műfajt korábban is művelte, ahogy azt például az 1910-ből származó *A magyar jakobinusok* című regény is mutatja. A történelmi regény azonban korántsem vált az életmű meghatározó műfajává, s azt is tudjuk, hogy a Trianon és Mohács vagy éppen a Trianon és a tatárjárás között vont közkeletű korabeli analógia időlegesen más szerzők érdeklődését is a történelmi regény felé fordította.

Bori Imre ugyanakkor nem csupán a húszas években uralkodóvá váló krónika-szerep feltételezésével törekedett alátámasztani a nagy évtized realizmusáról alkotott koncepciót. A két pályaszakaszt elválasztó kontraszthatás érvényesülése érdekében a tanulmány igyekszik csökkenteni a múlt felé forduló elbeszélői érdeklődés jelentőségét a tízes évek prózájában. Miközben a Krúdy-recepció általában kitüntetett jelentőséget tulajdonít az emlékezés poétikájának Krúdy műveiben, s Szindbád alakjában elsősorban az emlékezés hősét látja, Bori a jelen felé forduló írószerep koncepciójának elfogadtatása érdekében kétségbe vonja az emlékezés jelentőségét a Szindbád-novellákban: „az emlékeknek közlő sincs akkora szerepe a Szindbád-történetekben, mint amennyit a novellák felszíne sejtet és feltételezni enged” (Bori 1976, 80). Majd hozzáfűzi: „Egyik jellemzője ennek a szokványos emlékre nem hasonlító emlékezésnek, hogy redukált volta mellett tulajdonképpen nem az emlékezni akaró Szindbád tudatában, hanem tárgyakhöz és személyekhez tapadóan e tudaton kívül, az ún. objektív valósághoz tapadtan létezik” (Bori 1976, 81). Ezen a ponton az értelmezés realizmust preferáló előfeltevései és az olvasói tapasztalat között mutatkozó feszültség olyan műveletre készíti az értekezőt, amely logikai ellentmondásba torkollik. Tudjuk, hogy a létező szocializmus marxista szemléletmódja az objektív valóságot feltétlenül fölébe helyezte a szubjektív illúzióknak. Ugyanakkor az egyéni emlékezet kapcsán igencsak meghökkentő az emléktartalom objektív valóságtartalmának egyértelmű dominanciájáról beszélni, s lényegében kizárni az emlékezet működésének egyéni vonatkozásait.

Saját koncepcióját megalapozandó, Bori Imre hasonlóan kategorikusan és hasonlóan sajátos érveléssel tagadja a hangulat szerepének jelentőségét is a pályaszakasz műveiben:

Nem alkalmazható tehát a hangulat fogalma sem a Krúdy-novellák minősítésekor, hacsak nem jelezzük, hogy a hangulat a tárgyi világ adott pillanataból árad, és szinte független az érzékelő, esetünkben Szindbád vagy hősnői személyétől, mert a tárgyak konstellációjának terméke, s ebből következően a világnak a része, s nem az emlékezőé. (Bori 1976, 84).

Mint látható, a szubjektív hangulat a meglepő érvelés szerint szintén egyértelműen az objektív valóság uralma alá rendelődik. Bori Imre a moralista író szerepének meghatározó voltát azzal igyekezett alátámasztani, hogy kétségbe vonta a Krúdy-olvasás két nagy hagyománnyal rendelkező, meghatározó fogalmának, az emlékezésnek és a hangulatnak a jelentőségét. Ez két szempontból is létfontosságú művelet volt saját koncepciója számára: a realizmus jegyében ki kellett mutatnia az objektív valóság ábrázolásának érvényesülést, illetve a jelenre irányuló írói érdeklődés bizonyításának érdekében határozottan redukálnia kellett a múlt és az emlékezés poétikai jelentőségét.

Annak ellenére, hogy Bori Imre Krúdy „nagy évtizedét” értelmező koncepcióját elhibáztottnak vélem, a tanulmány szerzőjének több poétikai megfigyelését is figyelemre méltónak tartom. Helytállóan állapítja meg például, hogy a Krúdy-regényeknek nem ambíciója a cselekményesség (Bori 1976, 79), s ez a megfigyelés termékenyen folytatódik az úgynevezett Krúdy-effektus jelenőségének leírásában. Bori meggyőzően mutat rá arra, hogy Krúdy műveiben a szövegháttér elemei gyakran nagyobb szerephez jutnak, mint a regény előtérnek történései:

A szövegháttér sajátosságáról beszélünk, melyet elsősorban a művek képvislőgának a vizsgálata révén lehet megközelíteni: azokról a szövegrészletekről van szó, amelyeket az olvasó rendszerint nem is érzékel, csupán a mű összhatásának jellegét veszi észre, holott ebben az összhatásban nem annyira a regények ún. cselekménye játszik szerepet, hanem a szövegháttér „anyaga” (Bori 1976, 146).

A Krúdy-effektus működését Bori meggyőző elemzésben mutatja be a *Bukfenc* című kisregényben érvényesülő színhatások értelmezése során. A tanulmány szövegén következetesen végigvonul a Krúdy-effektus alakulástörténetének vizsgálata. Az *Aranykéz utcai szép napok* egyik novellája kapcsán arról olvashatunk, hogy annak szövege képek asszociatív kapcsolatára épül. Az *Asszonyágok díja* narratív struktúrájának sajátosságát a tanulmány szerzője az előtér és háttér megkülönböztetésének érvénytelenné válásában látja: „Nem beszélhetünk tehát szövegháttérről sem, mint eddig tettük, hanem már-már cselekményt pótló leírástömbökről, amelyek a cselekményváz biztosította térségeket teljesen kitöltötték” (Bori 1976, 272). A *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regénytöredék prózapoétikájáról szólva kiemeli a szem-metafora szövegösszetartó szerepét: „a szemképzet a *Mit látott Vak Béla*... szövegháttérében túllépi a szokványos képhasználat körét, a mű képrendszerének mintegy a lényegét képezi, és innen kerül át a »látás« síkjára is. A szemképzet ugyanis

az egész regényt behálózza: elsősorban a »vaknak« és a »látónak« a problematikája következtében” (Bori 1976, 300). Bori Imre meggyőzően mutat rá arra, hogy a regény egyes részleteit nem a cselekmény kapcsolja össze egymással, hanem a látás és a vakság metaforáinak az egész szövegre kiterjedő hálózata. A Krúdy-effektus változatainak nyomon követése révén a tanulmány megfontolásra érdemes ajánlatot tesz a Krúdy-regénypoétika tízes években bekövetkező átalakulásának leírására. Egyetérthetünk azzal az értékeléssel is, hogy ennek az alakulástörténetnek az egyik leginnovatívabb elemeket felmutató produktuma a *Vak Béla* regény, melynek szerkezeti leírását annak ellenére is meggyőzőnek tartom, hogy véleményem szerint az itt megjelenő narratív újításoknak nincs köze a szürrealizmus irányzatához.

Néhány olyan részletesen ki nem fejtett gondolat is figyelmet érdemel Bori Imre tanulmányában, amelyek tulajdonképpen megmaradnak a heurisztikus ötlet szintjén, mivel a műértelmezések során nem jelennek meg visszatérő szempontként. A Krúdy-effektus problémaköréhez kapcsolódik az a kérdés formájában megfogalmazott javaslat, amely a *Napraforgó* szövegszerveződésének vizsgálatakor merül fel: „nem kell-e [Krúdy] írói ösztönösségében olyan »logikát«, olyan tervezői képességet látnunk, amely a megfelelések, a párhuzamok és ellentétek rendszerévé tudja tenni egyrészt a műveket, másrészt az életművet” (Bori 1976, 255). A felvetett ötlet értelmében a Krúdy-szövegek szerveződésének nem a folyamatszerű összefüggés, hanem párhuzamok és ellentétek globális hálózata az alapja. Az egymást követő egységek nem vagy nem feltétlenül állnak szorosabb kapcsolatban egymással, mint a szöveg egymástól távolabb eső részei, ami az olvasót arra ösztönözheti, hogy alapvetően módosítsa a művek belső koherenciájára vonatkozó elvárásait. Szinte egy a Virginia Woolf *Hullámok* című regényét idéző zenei jellegű kompozíció lehetősége bontakozik ki Bori Imre felvetése nyomán. Ugyancsak figyelemre méltó megfigyelés, hogy az a Krúdy-műveknek tulajdonítható szemléletmód, amely „az élet változékony voltában is örök állandóságát” (Bori 1976, 85) érzékeli, összefüggésbe hozható a Krúdy-toposzok folytonos ismétlődésével. Bori meglátása szerint ebből a szemléletből „következnek a Krúdy-írások állandó helyei és képei, az a bizonyos monotónia, amelyet az író egyik sajátos erényeként lehet csak értelmezni” (Bori 1976, 85). Kár, hogy a konkrét műértelmezések nem térnek ki részletesen a belső ismétlések és e sajátos időszemlélet összefüggésére. A kiaknázatlanul maradt ötletek közé sorolható a betét-történet jelenségének magyarázata. A tanulmány felveti, hogy az *Őszi utazások a vörös postakocsin* szövegében a betétek felszaporodásában „közrejátszhat a nézőpontok megszorodása is: a

statikus, egy pontból látott és ábrázolt világ képe eltűnőben, egy relativizálté felsejlőben van” (Bori 1976, 202).

Végül érdemes kiemelni, hogy Bori Imre tudatosan tartott távolságot az életrajzi jellegű megközelítéstől, amely a Krúdy-hősök és a szerző közötti alakmás viszonyt feltételezve igyekezett értelmezni a szerző műveit. Ez a módszertani döntés jól jelzi, hogy a tanulmány a saját időszakának mércéjével mérve korszerű módszerekkel igyekezett meghaladni a Krúdy-filológia tradicionális eljárásait.

Irodalom

- Bori Imre. 1976. Krúdy Gyula „nagy évtizede”: Egy pályaszakasz történetének vázlata. In *Fridolin és testvérei*. 66–134. Újvidék: Forum.
- Bori Imre. 1978. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum.
- Czére Béla. 1987. *Krúdy Gyula*. Budapest: Gondolat.
- Fábr Anna. 1978. *Ciprus és jegénye: Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*. Budapest: Szépirodalmi.
- Fried István. 2003. Az elbeszélő mint útítárs. *Forrás* 35 (10): 37–49.
- Fried István. 2006. *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélő, elbeszélés, téridő Krúdy Gyula műveiben*. Budapest: Palatinus.
- Fülöp László. 1986. *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest: Szépirodalmi.
- Komlós Aladár. 1965. *A szimbolizmus és a magyar líra*. Budapest: Akadémiai.
- Szabó Ede. 1970. *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi.

DECADES OF GYULA KRÚDY

Imre Bori published a still unmatched, remarkably elaborate study on Gyula Krúdy's works in the period starting with the birth of *The Crimson Coach* and ending with *The Seven Owls*. This paper examines looking back from a distance of four decades how long-lasting are the accentuation marks regarding to Krúdy's oeuvre, what convincing power has the concept of the writer's role that unites the period under discussion, that is, what the observations are in the field of narrative poetics which also have an incentive effect on Krúdy reception today. The paper first of all focuses on what changes need to be made to the interpretation that assumes realistic narrative behaviour approaching from the horizon of interpretation of literature today, and it also makes an attempt to see what lasting results offer Imre Bori's Krúdy interpretations despite the changes in discourse.

Keywords: narrator role, irony, subordinate structure, realism, relativism

DECENIJE ĐULE KRUDIJA

Imre Bori je posvetio nekoliko izuzetno detaljnih studija stvaralaštvu Đule Krudija vezane za period koji obuhvata decenije od objavljivanja romana *Crvena poštanska kočija* do pojavljivanja dela *Sedam sova*. Ovaj rad istražuje koliko su, iz četvorodecenijske perspektive, danas aktuelne tvrdnje koje se odnose na životno delo Krudija, koliko su ubedljive koncepcije o ulozi pisca vezane za pomenuti period, odnosno koje su to konstatacije iz oblasti narativne poetike koje i danas mogu biti inspirativne za istraživanje Krudijeve recepcije. Rad se fokusira na pitanje koje su promene potrebne u interpretaciji realističkog pripovedačkog stava polazeći od perspektive današnjeg shvatanja književnosti, odnosno pokušava da sagleda koji su to rezultati interpretacije Imrea Borija vezani za stvaralaštvo Krudija koji se mogu smatrati nepromenljivim konstantama.

Ključne reči: uloga pripovedača, ironija, koordinativna struktura, realizam, relativizam

A kézirat leadásának ideje: 2020. febr. 5.

Közlésre elfogadva: 2020. márc. 20.

ETO: 821.511.141(091)BORI I.
821.511.141-32KRÚDY GY.
DOI: 10.19090/hk.2020.1.31-49

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

TAPODI Zsuzsa

Sapientia EMTE, Kolozsvár, Csíkszeredai Kar
Humántudományok Tanszék
Csíkszereda, Románia
tapodizsuzsa@uni.sapientia.ro

KRÚDY-EFFEKTUSOK, KRÚDY-INTERFERENCIÁK

Krúdy effects, Krúdy interferences

Krudijevi efekti, Krudijeve interferencije

Krúdy Gyula stílusbravúráját, a mellérendelő képek halmozásából kialakuló sajátos zeneiséget az impresszionista próza csúcsteljesítményeként értékelte már a kortárs kritika is. Bori Imre egy másik jellegzetességre hívta fel a figyelmet Krúdy-effektusnak nevezve az írónak azt a szövegalkotó eljárását, hogy a vérszegény cselekményű novellák és regények *előtérben* zajló eseménysor *háttérben* meghúzódó apró részletek, mikrorealitások, képek, utalások szövevénye éppolyan fontos, gyakran még fontosabb, mint a cselekmény tengelyében álló történések. A tanulmány a Krúdy-szövegek írói eljárásainak vizsgálatát két kortárs alkotó, a spanyol-gallego Ramón del Valle-Inclán (1866–1936) és a román Mateiu Caragiale (1885–1936) műveinek témáival, stílusával és a bennük megjelenő emlékezőtechnikával veti össze az egymástól kultúrában és térben is távoli szerzők szövegvilágának interferenciáira keresve magyarázatot.

Kulcsszavak: zeneiség, múltidézés, emlékezőtechnika, dendiség, társadalomkritika

A Belle Époque fényei és árnyai

A XX. század első felének európai irodalmában éppúgy továbbélnek a századforduló esztétizáló törekvései, mint a naturalizmus rútat kereső, éles társadalomkritikai attitűdje. A nyugati civilizáció perifériáinak a modernizáció tekintetében lépéshátrányban lévő társadalmi számára a felzárkózás vágya a kultúrában fölerősítette a kritikai szemléletet, ugyanakkor egyfajta nosztalgiát is felébresztett a múltfélben lévő feudális világ szépségei iránt.

Az összehasonlított művek szerzői közül időrendben első Ramón del Valle-Inclán (1866–1936), a spanyol századvég újjító törekvéseinek képviselője, az úgynevezett 98-as generáció tagjaként hazája kultúráját kívánta felrázni a tespedésből. Kihívó, extravagáns viselkedésével, önmítosz-teremtésével a hétköznapiság ellen lázadt. Kalandos életébe belefért az egyetemi tanulmányok befejeztével tett mexikói út, fél karjának elvesztése egy párbaj során, színház- és lapalapítás. Életműve tizenkét regényt, hat novelláskötetet, számos színdarabot ölel fel. A pályájának kezdetét jellemző szecessziós-impreszionista hangvételen túllépve egy új, expresszionista drámafajta, az esperpento megalkotása is a nevéhez fűződik.

„sebeket okozni, és együtt sírni a megsebzettekkel”

1902 és 1905 között jelentette meg a *Szonáták* című, négy kisregényből álló ciklusát, amelyben először jelent meg Valle-Inclán több későbbi színdarabjának és regényének hőse, a szerző kitalált nagybátyja, Xavier Bradomín márki. Ez a „csúnya, katolikus és szentimentális Don Juan”¹ (Valle-Inclán 2006, 5) az író sajátos alteregója, akinek emlékiratai egy-egy – a címbeli évszak hangulatának megfelelő – szerelmi kalandot idéznek fel. Az elsőként elkészült *Őszi szonáta* cselekménye Valle-Inclán szülőföldjének, az esős Galíciának a melankóliáját sugallja és Erósz meg Thanatosz együvé tartozását. Itt az érett férfiként megjelenített Xaviert magához hivatja ifjúkori szerelme, unokatestvére, a haldokló Concha, hogy utoljára még elmondhassa neki: bár a szülők akaratából másnak a felesége lett, csak őt szerette egész életében. Az oly sokáig vágyott beteljesülés egyben halált is hoz: a nő aktus közben kiszenved, Xavier pedig a másik unokanővérétől akar segítséget kérni a holttest elszállításához, ám – hogy halálában se árulja el szerelme ballépését, „lovagiasságból” – őt is leveszi a lábáról. A morbidnak tűnő cselekményelemeket a finom részleteket érzékeltető, melankolikus atmoszférát teremtő stílus ellensúlyozza. A kisregény zárószorai az őszinte gyászba vegyülő önsajnálathoz és az Übermensch-póznak a kifejeződései.

A halál hideg és néma kísértete reménytelen kétségbeesésbe sodort, lekaszálta lelkem kertjének álmait. A szerelem szépséges, bűvöletes álmai! Olyan furcsa szomorúság kerített hatalmába, mintha alkonyat szállt volna az életemre, egy olyan életre, amelyben a nyomasztó téli naplementét napsütés nélküli nappal követi. Szegény Concha meghalt! Elhervadt az az álomvirág, aki számára az én minden szavam szépnek

¹ A *Szonáták*ból vett idézetek saját fordításaim – T. Zs.

tűnt! Az az álomvirág, aki számára az én minden gesztusom fenségesnek tűnt! Találok-e még egy, ilyen szomorú szemű, sápadt, elvarázsolt királylányt, aki engem mindig csodálatosnak látna? Sírva fakadtam a gondolatra. Úgy sírtam, mint egy antik isten, amikor a kultusza kihuny (Valle-Inclán 2006, 118).

A másodikként megjelent, önéletrajzi ihletésű *Nyári szonáta* a perzselő mexikói hőségben fellobbanó szenvedélyt ábrázolja, melynek tárgya egy gyönyörű kreol lány, a kis Chole. A fiatal nő egy rettegett helyi bandavezér szeretője, de éjszaka megszökik Xavierrel rabtartó kíséreitől, azonban, amikor üldözőik élén maga a vezér is megjelenik – hogy új kedvesét megmenthesse –, a lány szó nélkül visszatér hozzá. Ebben, az egzotikus környezetben játszódó, történetben is megtalálható a dekadencia egyik kedvelt motívuma, a vérfertőzés. Amint azt a lány Xaviernek bevallotta, a bandavezér nemcsak a kis Chole szeretője, hanem egyben az apja is.

A harmadikként megjelentetett, Olaszországban játszódó *Tavaszi szonáta*ban egy kolostorba készülő fiatal lány szerelmét kívánja elnyerni az akkor még szintén fiatal, lendületesen hódító Xavier. A hős a pápai testőrség tagja, és hivatalos küldötként érkezik Gaetano hercegnő udvarába, hogy átnyújthassa a hölgy nagybátyjának az érseki kinevezést. Azonban már csak a haldoklót éri ez a kitüntetés, és amíg a virrasztás és temetés szertartására vár, Bradomín udvarolni kezd María del Rosariónak, a hercegnő legnagyobb lányának. Erősz és Thanatosz ebben a kisregényben is összekapcsolódik, és megjelenik benne a helyettesítő halott motívuma is. (Bradomín ellen sikertelen merényletet követnek el, a váratlanul tragikusan végződő történetben a lány kishúga kizuhan a hirtelen, megmagyarázhatatlan módon kinyíló emeleti ablakon és szörnyethal, María del Rosario pedig, a trauma hatására, megőrül. Utolsó szavával mintha leleplezné az őt kísértőt: „Sátán! Sátán!”)

A parkban sétáló naiv lánynak Bradomín Casanova emlékirataiból olvas fel, a nosztalgia és idill mellett az ironia ebben az epizódban is tetten érhető. A kortárs kritika elsősorban Gabriele d’Annunzio és Charles Baudelaire hatását emelte ki. A dendi magatartása minden körülmények között jellemzi Bradomín márkít. Adriana Babeți szerint az Európa-szerte divatos dendizmus fő jellegzetességei a „hiper-esztétizmus, formakultusz, individualizmus, narcisztikus jelleg, polgárellenség, széles körű negativizmus, sokkolóan újító ízlés, blazirtság, az átéltek stilizált megjelenítése, műviség, elnöiesedés, életuntság, morbiditás, dekadencia” (Babeți 2004, 168).

Ezek a mára elavult, késő romantikus-dekadens-szecceszíós pózok eltörpülnek Valle-Inclán szövegének szépsége mellett. A címek által sugallt és a

mondatszerkezetben meg a választékos kifejezésekben is megtestesülő zeneiség, az emlékező attitűd révén megteremtett eszményítő, nosztalgikus hangvétel, a részletek árnyalatainak a szépsége, az összképzet-egységre törekvés elfödi a kellemetlen tartalmakat. A női szépség érzékeltetésére gyakran az ekphraszisz szolgál:

„Gaetani hercegnő még mindig szép volt: fehér arcát szőke haj keretezte, ajkai élénk vörösek, kezei hófehérek, pillantása, mint az olvasztott méz, haja arany. [...] Vonásai Medici Máriát idézték, ahogyan Peter Paul Rubens ábrázolta, mielőtt a francia királlyal egybekelt” (Valle-Inclán 2006, 101). Az özvegy hercegnő mindegyik lányát Máriának hívják (Maria del Rosario, Maria del Carmen, Maria del Pilar, Maria de la Soledad, Maria de las Nieves), a róluk készült csoportkép olyan idill, amely több érzékre hatva, a finom és törékeny szépség friss báját sugallva teremt varázslatos atmoszférát.

A hullámok csendesen múltak ki az aranyló homokban; az egymáshoz verődő kagylók nesze a halászok hazatérését hirdette, és a tenger mély moraja meg az öreg kert frissessége teljes harmóniát sugárzott, melybe belevegyült az öt leány csacsogása, akik a rózsaszín lombú babérfák árnyékában álmaikat mesélték egymásnak. Egy nagy kőpadon ültek mindnyájan, és rózsacsokraikat rendezgették. María Rosario vállára rászállt egy galamb, és ebben a tiszta szépségű képben egy allegória megtestesülését láttam. [...] A madárcák csiviteltek az ágak között, és hangjuk összeolvadt a tenger távoli morájával. Az öt leány újra helyet foglalt a padon, csendben rendezgették a csokraikat; a vörös rózsák között úgy repkedtek a fehér kezek, mint valami fehér galambok, a lombokon átható napsugarak misztikus fénybe burkolták őket. A szökőkutak tritonjainak és nimfáinak kísértetiesen bugyborékoló kacagása és az ezüstös vízsugarak vidám csobogása kísérte a mohos tengeri szörnyek örök vágyát, hogy csókjukkal illessék a karjaikból éppen kibontakozó nimfákat (Valle-Inclán 2006, 110).

Az utolsó élethelyzetet ábrázoló *Téli szonátában* szintén felbukkan a dekadencia által olyannyira kedvelt, tabudöntögető vérfertőzés-motívum. Itt a sebesült, fél karját elvesztett, idős Bradomínt, aki a karlista háborúban a konzervatív oldalon harcolt, megszereti egy fiatal, csúnyácska ápolónő, Maximina, aki novíciaként a kórház gyanánt működő kolostor lakója. Amikor nyilvánvalóvá válik a lány szerelme, kiderül az is, hogy a leendő apáca a tulajdon lánya.

Úgy tűnt, mintha meghaltam volna, és most a sír mélyéről hallanám a világ ítéletét. A szomorú, bársonyos szemek talánya fiatalságom és ifjonti melankóliáim talánya abból az időből, amikor még költő és udvari

ember voltam. Ó, azok a szeretett szemek! Azért vonzottak annyira, mert bennük romantikus ifjúságom könnyei tükröződtek, az én be nem teljesült szerelmi álmaim. Az az állandó, reménytelen vágyakozás, amely szkepticizmusom, melankóliám és donjuanságom forrása volt: hogy sebeket okozzak, és együtt sírjak a megsebzettekkel (Valle-Inclán 2006, 196).

Ebben, az utolsóként elkészült részben még sűrűbbé válnak a dekadens vonások, hiszen a hős ereje is hanyatlóban van. Leda Schiavo arra figyelmeztet, hogy a Nietzsche-hatás ebben a kisregényben a legerőteljesebb. Olyan motívumok érzékeltetik ezt, mint a háború nagyszerűségének, a hanyatló birodalom szépségének a magasztalása; az átlagtól elütő értékrend; az Übermensch kiváltságosságának tudata; Spanyolország feltámasztásának lehetőségei *túl jön és rosszon*, azaz a morális tényezők megkerülésével; vagy az emberi problémák megoldására, a szaporodás elkerülésére kigondolt „kellemes módszer”, Szapphó és Ganümedész módjára (Schiavo 2006, 24). (Nemcsak a vérfertőzés vágya jelenik meg a műben, hanem a korban szintén tabunak számító homoszexualitásé is.) A nietzschei örök visszatérés gondolata szintén megfigyelhető a tulajdon lányát meghódítani akaró hős magatartásában, hiszen Bradomín márki saját ifjúkori énjét kívánja megtalálni a Maximina által újra megélt szerelemben.

Szó nélkül megremegett. Megismételtem:

– Tudnál engem szeretni ártatlan lelked teljes erejével?

– Igen! Szeretem magát! Szeretem!

Elnémulva tépte ki magát a karjaim közül. Elszaladt, és aznap nem láttam többé. Az ablaktámlának támaszkodva hosszasan elméláztam. A hold fölkelte a hegyek közül fantasztikus alakzatokat rajzolva a borús égre. A kert sötét volt. A házban béke honolt. Éreztem, hogy a szemhéjam mögött gyűlnek a könnyek: a szerelem érzése mélységes szomorúsággal tölti el a kihunyóban lévő életet. A legnagyobb szerencsének éreztem volna, ha a könnyeimet ez a kis szomorú, bársonyos szemű lány törölte volna le. A rózsafüzért morzsoló apácák halk moraja úgy ért el hozzám, mintha visszhangja lenne azoknak a szerény és boldog lelkeknek, akik úgy ápolták a betegeket, ahogy a rózsákat gondozták a kertjükben, és akik szakadatlanul imádták a Mi Urunkat. Az ég sötétjében egyedül bandukolt a fehér, távoli hold, mintha egy cellájából kilépő novícia volna. Maximina nővér! (Valle-Inclán 2006, 191).

Önreflexív és egyúttal a nagy példaképre, a Don Quijotéra utaló elem is megjelenik a műben: a királyi udvarban élvezettel olvasták Bradomín márki

emlékiratát, itt hangzik el a hősnek a később a regényciklus elé emelt jellemzése: sajátos Don Juan ő, aki együtt szenved elcsábított áldozataival.

Álombeli kikötők – ölelő asszonyi karok

Byron *Don Juan*ja óta az archetipikus csábító egyre inkább a nők játszótársaként, sőt, áldozataként jelenítődik meg. Krúdy Gyula 1911-től kezdte szerepeltetni az *Ezeregy éjszakából* ismert legendás hajóst novellái és regényei hőséül. Az alteregó figura hozta meg számára a népszerűséget, ezért szívesen tért vissza hozzá a későbbi években is. Utolsó regényében, a posztumusz *Purgatóriumban* is felbukkan a hajós alakja. Szindbád igazi flâneur, akinek kóborló útjai a múlt tájaira vezetnek, bennük egy-egy régi szerelem emlékét akarja felidézni, újraélni. A hajós kikötői az ölelő női karok az Osztrák–Magyar Monarchia kisvárosaiban, ahol az idő megállni látszik, „az órák olyan időt mutattak, amilyen talán soha nincs” – olvashatjuk például *A hídon* című, negyedik út elbeszélésében. A Szindbád-történetek 1917-es újrakiadásakor Krúdy így jellemzi hősét:

Szindbád szerette az élet apró örömeit. Szeretett ábrándozni és szerelmet vallani, szerette a hófúvásos időjárást, a vidéki tánciskolát és az őszi liget vérfoltos leveleit, az elhagyott szelmalmokat, a melankolikus kocsiutat a hegyek között és a vándorcirkusz lovarnőjének a mosolyát. Szerette az elhunytak hangjait őrző régi házakat, a fogadók öblös poharait, a zárdába lépők utolsó világi gondolatát, a kisvárosok álmodozó asszonyait. [...] Szerette a pirosuló alkonyatot, szeretett magányos sétákon életről, halálról és egyéb szomorúságokról gondolkodni, szerette a rózsaszínű felhőket, a holdas, szerelmes estéket, a régi magyar nótákat, a hárs és az orgona illatát s a messzi hangzó harangszót, és szerette a magateremtette ábrándvilágot (Krúdy 1969, 12).

Krúdy prózája a modern magyar epikának sajátos változatát képviseli, amelynek meghatározó jellegzetessége, hogy az újszerű poétikai megoldásokat a hagyományos formák megidézése révén hozza létre. Ugyanakkor a külső történekekről a belsőkre irányítja a figyelmet, a lelki folyamatok közül pedig az ábrándozás és az emlékezés kap kulcsszerepet. Az elmondott történetről magára az elbeszélés módjára kerül a hangsúly. Ami olyannyira egyvedivé teszi, az a jellegzetes „gordonkázó” hang, melyben a stilizáltság, a lazán fűződő mellérendelő mondatok indázása a múlt nosztalgikus megidézését szolgálja. A Szindbádot bemutató fenti idézet az emlékezés összképzet-egységre törekvő eljárásával az idő visszafordítását célozza. A negyedik utazást bemutató, *A hídon*

című elbeszélésben a múlt emlékének felkutatására induló hajós viszontlátni véli ifjúkori szerelmét, a kávéházas Amáliát. Az elbeszélés végén, a medalionban őrzött kép révén válik világossá: a változatlanul megőrződött keretben egy másik nővel, saját lányával találkozott. A kaland csak félig sikerült: az objektív idő nem fordítható vissza, de a bergsoni szubjektív idő, az emlékezés révén megidézheti, a maga számára újra élővé teheti azt, ami elmúlt. Nem véletlenül végződik a történet az idő archetípusával, a folyó látványával: „Szindbád tehát ezután nemsokára elbúcsúzott A. Marchali cukrászboltjától, és a régi hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az alkonyatban álmodozó messzi erdőségeket. A folyó fürgén futott a híd álmos ívei alatt” (Krúdy 1969, 35).

A teljesség iránti romantikus vágyakozás magában hordja a beteljesülés lehetetlenségét. A plátói idea elérhetetlen, megtestesülésekor degradálódik, folytonosan ébren tartva így a tökéletesség iránti sóvárgást. Papp Ágnes Klára az utazás toposzának átértelmezésében látja a Szindbád-novellák kulcsát.

Kétségtelen, hogy az egyik, a provinciális kisváros századfordulós képét átrajzoló, átértelmező motívuma Krúdynak a kószálásban rejelő utazás kronotoposza: a kisváros egyik célpontja ezeknek az utazásoknak, ugyanakkor ezt a célképzetet kétségbe is vonják, ki is ürítik a novellák. Egyrészt mert az utazás célszerűségét – még ha a bevezető mondatok azt is sugallják, hogy az egyetlen, az utolsó útról van szó – az elbeszélés ismétlései felülírják (ahogy a bevezetés megállapítását is ismétlődő retorikai fordulattá változtatják). Másrészt, mert maguk az egyes novellák, az utazások is a hiányt írják körül: történetük visszatérő módon egyfelől a múlt megtalálásának illúziójára és az illúzió szétfoslására épül, másfelől a szerelem, a vágyakozás beteljesületlenségére (Papp 2017, 77–78).

Nem csupán a saját lánya utáni sóvárgás motívuma emlékeztet Valle-Inclán regényeinek világára, az *Ötödik út* (*Szindbád útja a halálnál*) a helyettesítő halott motívumával szintén érdekes párhuzamot mutat a *Tavaszi szonátá*val. Szindbád számára a nők a szerelem, az élet jelképei. Öngyilkosságra gondol, amíg a nőktől távol van. Egy virágáruslány kéri meg, hogy kíséresse őt haza. A lány nem akar élni, és nem szerelmes, nem is akar tudni ilyesmiről. Mikor a férfi megpróbálja elcsábítani, visszautasítja, így minősítve kísérőjét: „jó fiúnak látszik”. A hajós által képviselt szerelemközpontú értékrenddel szemben egy etikai alapozású világrendet szögez szembe, és azért választja a halált, mert az életben nem találta meg a keresett értékeket. Mikor az emlékebe ígért virág helyett magát veti ki az ablakon, azzal megváltja a férfit.

A mondatok zenéjén túl az apró részletek ragyogása adja Krúdy történeteinek a varázsát. A regényes alakmások, Szindbád, Rezeda Kázmér figyelmét a női öltözet, a kalapok, szoknyák, ruha, harisnyák és fodros kesztyűk keltik fel. Kemény Gábor azt állapítja meg Krúdy Gyula stílusáról, hogy annak a legfontosabb ismérve az egészre utaló jellegzetes részlet.

A tízes évek novelláiban és a Szindbád-elbeszélésekkel párhuzamosan megjelenő nagy sikerű regényekben megváltozik a funkciója a szinekdochénak. Az impresszionista művész a szemléleti egész helyett részletbenyomásokat rögzít, színfoltokra és árnyalatokra bontja a látványt. Valami ilyesmire törekszik az igazi hangját végre megtaláló Krúdy is, s ennek az érzékeny és gyöngéd pointillizmusnak pompás kifejezője lesz a tartalmában és célzatában megújhodott szinekdoché (Kemény 1993, 66).

„Mit lehet írni Pestről?”

A vörös postakocsi (1913) előszavaként *A Hét* szerkesztőjének, Kiss Józsefnek címzett levélben áll a kérdés. A folytatása: „Ordináré passzió, mint az állatkínzás. De megpróbáljuk. A magányban, amelyet a regényíráshoz választottam, talán érdekesebbnek látom az embereket, mint akkor, midőn közöttük élttem. Most mindenesetre jegyet váltok a postakocsira, és Budapestre utazom” (Krúdy 1976, 6). Utóbbi mondat arról árulkodik, hogy a narrátor is az általa megidézett világ része. Társadalmi regényt ígér, de szubjektivitáson átszűrve. A bevezető a levélregények technikáját idézi fel, a szentimentális regény ironikus továbbírásának is tekinthető, a romantikus, beteljesületlen szerelem narratívájának komikus kifordítása miatt, ugyanakkor a kalandregény és a pikareszk regény hagyományára is utal. Már az *Anyegin*ből vett mottó is felidézi a kesernyés-ironikus hangulatot. Jókai *Egy magyar nábobja* az a megidézett romantikus regény, amelynek helyzetei kimozdulnak, ironikus, groteszk megvilágításba kerülnek.

Krúdy Pestről, illetve a magyar társadalomról és történelemről alkotott látomását a szerelem jelképnyelvét alkalmazva közli. A főszereplő Rezeda Kázmér, vidékről a fővárosba került újságíró, aki részben a szerző vonásait hordozza, de csak részben, mivel alaptulajdonsága, hogy reménytelenül epekedik. Noha van esélye a sikerre, a kritikus pillanatban visszariad a nőktől, és végül hoppon marad. Kitartó udvarlóként követi a két, munka nélkül maradt vidéki színésznőt, Fátyol Szilviát és Horváth Klárát, így lesz a pesti élet kalauza számukra. Az újságíró és a hölgyek szerelemre vágnak és sikerre, de többnyire csak

várákznak. Hármasukat a vörös postakocsi, azaz Alvinczi Eduárd² megjelenése hozza mozgásba. Akárcsak Jókai Kárpáthy Jánosa, Alvinczi is úgy kíván megmenteni a zülléstől egy fiatal lányt, hogy eljegyzi magának. Krúdy regényében, ironikus mozzanatként, tulajdonképpen megvásárolja szüleitől Lottit. A szerepek másként is átrendeződnek. Klára beleszeret Alvinczibe, és – hogy a közelébe férközhessen – Madame Louise félvilági szalonját és Steinné bordélyházát keresi fel. Az utolsó pillanatban azonban visszariad. Rezeda, amikor megtudja ezt, szerelmi bánatában öngyilkosságot követ el, de az ő kísérlete sem sikerül. Klára hűségesen ápolja, majd – örök szerelmet ígérve neki – otthagyja. Az újságíró Fanni módjára, csendesesen elsorvad. Helyettesítő halottként az utolsó anarchista, Bonifác Béla távozik az élők sorából. Pozitív elemnek a regényben Alvinczi jegyessége tűnik, és az, hogy a szép lábú Szilvia megtalálja gyermekkori szerelmét, Medvét, és azzal ki is lép a történetből. A szerző nem törekszik arra, hogy egységes cselekménnyé formálja az eseménysort. A töredékes részletekből mint mozaikkockákból felépülő műben lényegesebbnek látszik a hangulat felidézése.

A regény a sivár pesti vásáron túl az irodalomról szól. Nagyon sok világ-irodalmi műre utal, gyakran beszél az irodalom édes mérgéről, a művészetről mint életpótlékról. „A regényhősök gesztusainak ismételése és a szerzői ambíciók Rezeda értelmezésében nem különböző törekvések, hanem egyetlen szándékra vezethetők vissza. Regényhősnek lenni annyit tesz, mint írónak lenni, mert mű és szerző, regényalak és megalkotója között e megközelítés szerint azonossági viszony áll fenn” (Gintli 2005, 50).

Puskin *Anyegin*jéből vett mottó szerepel mind a regény, mind pedig a Rezedáról szóló fejezet elején. Dideri Dir, a vidékről a fővárosba feljött költőnő így ömleng: „Szerelmes szeretnék lenni... Még egyszer szerelmes lenni, hisz már úgysem élek soká. Ady Endrébe vagy Révész Bélába, Cholnoky Viktorba vagy Lovik Károlyba... Egy fiatal, pályája kezdetén lévő íróba, mint George Sand Musset Alfrédbe...” (Krúdy 1976, 97). Krúdy a romantikus beszédmó-

² Krúdy regényhősét élő alakról mintázta: Szemere Miklós a Monarchia utolsó évtizedeinek ismert figurája volt, családja sok hírességet adott a történelem során. Diplomataként indult, de kártyaszenvédélye miatt otthagyta a pályát, és több cikluson át függetlenségi programmal megválasztatta magát képviselőnek. Hatalmas vagyonnal rendelkezett, melyet legendás szerencsével lóverseny-spekuláció útján szerzett. Néhány, minden jelentős visszhang nélkül maradt beszédében az ország bekövetkező széthullásától félve a honvédség erősítését, önkéntes ifjúsági lövészegylet alapítását követelte. Célja volt a lecsúszott dzsentriosztály megmentése. A hivatalos millenniumi optimizmussal szembeálló különben Krúdy alkalmas jelképet talált a régi Magyarország pusztulásra ítélt fenségének és egyben nevetségességének a kifejezésére.

dokra játszik rá. Sokszor szerepel a szövegben a romantikára való utalás, hogy valaki *à la romantique* hordja a frizuráját, vagy „Madame Louise [...] az utolsó romantikus nő volt Pesten” (Krúdy 1976, 64).

Rezeda Kázmérnak, akinek a lapját csak az öngyilkosjelöltek olvassák, egész félresikerült élete benne van a jellemzésében. „Rezeda szerkesztő [...] fejtartása és hajviselete féloldalos volt, mintha valamikor őszi este elábrándozgatott volna az első kályhatűz előtt, elmúlt szerelem bizonyítékait égette, leveleket, hajfürtöket, kis ruhafodrokat, esetleg harisnyakötőt, s fejtartása megmaradt ugyanabban a helyzetben, amelyben akkor volt, midőn a lángra kapó női levelek után nézett” (Krúdy 1976, 34).

Az emlékező, szubjektív attitűd által elfedett realitás meglehetősen lehangoló: tőzsdespekuláció; fiatal lányok megvásárlása, mások bordélyba kerülése (Dideri Dir elhagyott lányai például „vengerkák” lesznek Oroszországban, végül kirabolják őket); Urbanovicsné a hősszerelme alakító férfi színészt vásárolja meg, viszi haza szeretőnek; öngyilkosság; tüdőbaj; fetiszmus. Szilvia kapcsán ezt olvassuk: „A cipőjét sosem viselte tovább egy hétnél. Akkor visszaküldte a pesti suszternek. A cipőt már várta egy öregúr, aki busás haszonnal vette át a susztertől a viseltes cipőt” (Krúdy 1976, 10).

A századelő Budapestje ugyanolyan színes, ám egyben ugyanolyan lehangoló városnak tűnik a regényben, mint Mateiu Caragiale Bukarestje.

Selyemfiúk a balkáni forgatagban

A nagy román komédiáíró törvénytelen fia, apjához hasonlóan³, sötéten látta korának társadalmát, ám ő nem karikírozni akarta, hanem az ábrándok és emlékek révén megszépíteni. Mateiu I. Caragiale (1885–1936) tízévi kihordás után, 1929-ben jelentette meg a *Craii de Curtea-Veche*, szó szerinti fordításban *Óvárosi kiskirályok*, Szenczei László magyarításában *Aranyifjak alkonya* című regényét. Az eredeti cím sokrétű szimbolikát hordoz: a Bukarest óvárosában álló régi vár romjait éppúgy felidézi (Curtea Veche), mint a bibliai háromkirályokat, de a népnyelvben pejoratív értelmet is hordoz a *crai* (király) szó: bukaresti Don Juanokat is jelent, sőt, még selyemfiút is, ahogyan Pirgu nevezi a magukat szexuális szolgáltatások céljából áruló férfiakat. A címre önreflexív módon utal a szöveg. Amikor az első részben a részeg halottmosó Pena Corcodușa hörögve így nevezi a kaptos ficsúrokat, azok elméláznak: „– Valóban,

³ Regényében intertextuálisan jelen vannak apjának, Ion Luca Caragialének egyes műveire, például az *O scrisoare pierdută [Az elveszett levél]* című komédiára vagy a *Hanul lui Mânjoală [Mânjoală fogadója]* című elbeszélésre történő utalások.

nagyon szerencsés szótársítás – ismerte el Paşadia – [...]. Van benne valami lovasszerű, misztikus. Csodálatos volna könyvcímnek” (Caragiale 1966, 30). A három „király” a névtelen szerzői alteregó, az egyes szám első személyű mesélő (povestitorul), az álnevet viselő idősebb alakmása, a görög származású Pantazi, akinek a neve az örök változást sugallja (Panta rhei) és Paşadia Măgureanu, aki a török pasák leszármazottja, az ő világukat idézi nevével is. Íme, a görög-török-cigány-örmény-zsidó színekben pompázó balkáni világ, amely a szókinszben is minduntalan felbukkan, lehetetlenné téve a fordításban ennek a stilisztikai regiszternek a visszaadását. (A *zarándoklat* szó a második rész címében például nem a latinos *pelerinaj*, hanem a köznyelvből mára kivetszett török *hagialic* formában jelenik meg.) Ugyancsak önreflexív elem, hogy a mesélő regényírás céljából végez kutatást az akadémia könyvtárában, és azt a tanácsot kapja, hogy barátait örökítse meg inkább. Aki a tanácsot adja, három főszereplőt kísérő és sátáni kísértőként minden rosszra csábító, szintén a görög kultúrát idéző nevű Gore Pirgu. A mesélő így jellemzi:

Még mint iskolás fiú, beteg nőkhöz vitte a barátait. Az ilyen dolgokban kimeríthetetlen ördögi leleményességet tanúsított. Valósággal buzdított a züllésre, testét-lelkét feslettségnek áldozta – szinte apostoli fokon. Jártas lévén mindenféle alkuszi csalárdságban és lókötésben, romlásba döntött néhány pénzes fiatalembert, és bukásba taszított több nőt; az ő rovására írható, hogy ismert nevek bemocskolták a becsületüket. Ritkán esett meg olyan alávalóság, amelybe bele ne keveredett volna ő is, gyakran csupán azért, hogy kielégíthesse kegyetlen és csillapíthatatlan gúnyolódó kedvét, s ilyenkor semmitől sem riadt vissza; koholmányokat agyalt ki, rágalmazott, pletykálgodott, vizályt szított, fenyegetőzött, hogy napvilágra hoz rábizott vagy kicsikart titkokat, névtelen leveleket írkált – minden eszköz jó volt neki. Az ember felteszi a kérdést, ugyan mit kellett volna még Gore Pirgunak elkövetnie, hogy rossz fiúnak tartsák? (Caragiale 1966, 22–23).

Roxana Sorescu a szereplő rendkívüli verbális tehetségére hívja fel a figyelmet, Pirgu törökös-cigányos argója, a beszédmódjára jellemző gyors stílusregiszter-váltás „Shakespeare-hez méltó” (Sorescu 2000, 46). A főszereplők hol az irodalom, a kultúra, a művészet arisztokratikus világába emelkednek, hol a szenvedélyek és félvilági kalandok sarában fetrengenek. Kalandozásaik finom ízléssel berendezett lakásaikból a különböző mulatóhelyek, vendéglők, bordélyok és kocsmák világába vezetnek. Elmélkedéseiket, emelkedett eszmecseréiket vagy részeg hőzöngéseiket egy egzotikus tarkaságú, levantin környezet keretezi. A hely szellemét a regényt bevezető Poincaré-mottó is megidézi: „Que

voulez vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...” (Mit akar? Hiszen itt a Kelet kapujában vagyunk, ott, ahol mindent olyan könnyedén vesznek...). A keretfejezetek cselekménye egy év alatt zajlik, 1910 és 1911 fordulóján. Az emlékezés és az álmodozás azonban, főképp a két betétrészben, messzi terekre és idősikokra terjed ki. A *Három zarándoklat* és a *Gyónások* fejezet cím szakrális tartalomra utal ugyan, de profán eseményeket mutat: a hősök múltjába és álmodozásaik világába vezet. A virtuális utazások kitágítják az időt és a teret. Pantazi távoli tájakon tett hajóútjairól mesél a narrátornak:

Mestere volt a szóval való festésnek, könnyen megtalálta a kifejezés eszközét, s ráadásul olyan nyelven, amely a lét, idő, tér határozatlan fogalmaiban is járatos, úgyhogy kábulatom mindig teljes volt. Mintha valami bűvölet hatalmába kerültem volna, hosszú képzeletbeli utazásokat tettem, amilyenekről még csak nem is álmodhattam [...], s ő csak beszélt, beszélt. S szemem előtt látomások varázslatos képsora bontakozott ki valószerűen. A magaslatokon repkény redőzte büszke romok állnak őrséget, váromladékok hevernek méregzöld tenyészlet takarója alatt. Parlagon maradt kertekben elhagyott paloták szenderegnek, hallgat a szökőkutakban a víz, zuzmóruhákba öltözött kőistennők nézik mosolyogva, hogyan szórja szét az őszi szél a rozsdás levélhalmokat. A telihold ezüstje elszunnyadt, ódon városokra ömlik, s a lép fölött fűgén lebeg a lidércfény (Caragiale 1966, 43–44).

A háttérben húzódó valóság viszont nagyon is prózai. A külvárosi lebujszókából és játéktermekből álló infernó legmélyebb bugyra, ahová Pírgunak sikerül berángatnia ivócimboráit, a magát lecsúszott arisztokratának hirdető, valójában „cigány korcs” Maiorica (Örnagyocska), az „igazi Arnoteanu” család által működtetett – előkelő szalont mímelő – játékbarlang és találkahely. A két, önmagát áruló lány, Tita és Mima mellett van a családban egy állati szintre süllyedt, nimfomániás nagymama és egy néma kislány is, aki felől az hírlik, hogy Maiorica és Tita nevű lányának részeg együttlétéből fogant. Mimáról is furcsa dolgokat pletykálnak.

[...] a sors kegyetlen tréfája folytán ez a nagy és jó természetű, sőt egy kissé otromba leány, nem tökéletes nő, valami születési hiba megfosztotta az egészséges és teljes kielégülést adó közösülés lehetőségétől; talán ez adja magyarázatát annak a szenvedélyes, természetellenes hajlamának, amely még azt a kevés józan eszét is elvette, ami volt; ha megkívánt egy nőt,

vállalt minden kellemetlenséget és megalázkodást, mi több: ő, aki annyira fukar, nem riadt vissza semmi költségtől, kocsikáztatta, selyemharisnyát, parfümöt vásárolt neki; Raşelica Nachmansohnnal a múlt nyáron egy hónap alatt elverte azt a négyezer lejt, amit egy Haralambescu nevű pasastól csent el, mialatt az nála aludt (Caragiale 1966, 139).

Míma említett barátnője szintén prostituálódik, ám ábrázolásában nem a groteszk, hanem a vonzó elem dominál, ő a végzet asszonya Paşadia számára is.

Raşelica kimondhatatlanul csinos és tetszetős, nem ok nélkül hasonlítják a nőt virághoz: ő valóban virág, fekete trópusi virág, tele méreggel és mézzel, minden mozdulata meleg illatot áraszt körös-körül, kábítószervenvedélyesen. Ám közelről, anélkül, hogy szépsége bármit is veszítene ragyogásából, van benne valami visszataszító, jobban érződik benne Éva, mint más nőkben, az idegen, örökre engesztelhetetlen Éva, aki kísértést és halált lehel maga körül. [...] Holmi hajlott hátú suhanc követte, a szeme karikás, üveges volt, arcát egészségtelen pirosság borította. [...] – Míşu – suttogta nekünk Pírgu – fél lábbal a sírban van. Ezt is kikészítette: három férfi két év alatt, nem számítva, amit még hozzákanyarított (Caragiale 1966, 23).

Akárcsak Valle-Inclán és Krúdy műveiben, a hangulatoknak, az emlékeknek a megjelenítése, az összképzet-egységre törő stílus varázslatos fátyollal fedi el a riasztó valóságelemeket. A művészet zsongító hatása gyógyír a lelki sebekre.

[...] a cigányok rázendítettek egy keringőre, Pantazi kedves muzsikájára, szelíd, kéjes, szomorú, csaknem gyászos keringőre. Lágy ringásában csaknem szívet tépő szenvedély lüktetett – oly sóvárgón és végtelen szomorúan, hogy hallatán a gyönyör is fájdalommal elegyedett. A hangfogós húrokon halkán sírt a keserű vallomás, s a dallam bénító varázsa az egész termet elnémította. Az epekedő dal – gyengédséget és csalódást, tévelygést és szenvedést, lelki-furdalást és bűnbánatot hullatva – egyre távolodott, mind fátyolosabban, mind mélyebb hangon, mind halkabban, aztán sóvárogva csitult és enyészett el, akárcsak egy kései és hiábavaló üzenet (Caragiale 1966, 10).

A művészet iránti érzékenység emeli az átlagos környezet fölé a három barátot. A dúsgazdag Paşadia, aki írói és sikeres politikusi pályafutásának hátat fordítva vonul el vidéki birtokára, a hegyekbe, vagy merül el a főváros nyújtotta félvilági örömeiben, igazi műértő. Ám képgyűjteménye mégis valami belső meghasonlottságra utal.

Beléptemkor az előszobát csak a nagy kandallóban vidáman égő néhány hasábfá világította meg: lüktető fényük különös életet lehelt a falon függő öreg vásznakba, amelyek mint múltra nyíló ablakok a vértanúság és a szenvedés megrendítő világát tárták föl. Dárdáikra támaszkodva, Domitianus vagy Decius centúriói és szilaj lovakat megülő pusztai vad lovasai kegyetlen gyönyörrel élvezték a keresztre feszített szüzek és nyíllal átütött fiúcskák agóniáját a rőt színű lombok fölött komoran száguldó fellegek árnyékában. Paşadiánál voltam. A festményeken lelki kínjainknak szimbólumát láttam (Caragiale 1966, 115).

A női szépség ellenállhatatlan erővel bír Caragiale hősei számára is. A züllött Arnoteanu lányokról ezt olvashatjuk: „Valami különös mégis van bennük: a hangjuk, amelynek szépsége valósággal megkapott. Mindegyiknek más a csengése, de mindkettő egyformán hajlékony, tiszta, hangjuk a lombsimogató szél suttogásával elegyedő szelíd vízcsobogást idézi” (Caragiale 1966, 141). Pantazi, amikor visszaemlékszik rajongva szeretett édesanyjára, az általa ismert festményekre utal: „Mama baba volt, nagyon kedves és nagyon édes baba. Szépségének híre ment, s aki látta kibontva dús, mézszínű haját, aki találkozott fekete szemöldökű kék szemének igéző pillantásával, azt mondta volna, hogy az olasz iskola hanyatlásának legszomorúbb napjaiban festett valamelyik fehér Madonna szállt ki megelevenedve keretéből” (Caragiale 1966, 83).

Szimbolikusan tekinthetjük a regény elején olvasható részt, amelyben a háromkirályok sajátos nevének kiötlője, Pena Corcoduşa tragikus szerelmi történetét Pantazi úgy meséli el, hogy a jelenben örülteként látott nő múltbeli szépsége is megelevenedik. Harminchárom évvel a regény cselekményének ideje előtt, az 1877-es, törökök elleni felszabadító háború idején a Balkánra tartó orosz főherceg beleszeretett az egyszerű bukaresti lányba, és megígérte neki, hogy a háború végén magával viszi.

Ennek a rendszerint mogorva, inkább különös, mint szép nőnek a varázsa a szemében, nagy, zöld, zavaros-zöld – vagy, ahogy a román mondja: halmoslékzöld –, seprős pillák árnyékolta erős szemöldökű, el-elrévedő tekintetében rejlett. Vagy egyéb varázslat szötte a hálót, amelyben a herceg szíve fönnakadt? Tagadhatatlan azonban, hogy kölcsönös, szenvedélyes szerelem lobbant föl az utcai virág és a tündérkirályfi között, akinek lényében két császári korona ragyogása egyesült és tükröződött (Caragiale 1966, 31).

Pena a szerelem áldozata: akkor hibbant meg, amikor álomherceg-vőlegényét koporsóban látta viszont. Szimbolikusan, ennek a szerencsétlen nőnek a halálával zárul a kisregény kerettörténete.

Valaki mécesst gyűjtött egy halott fejénél, aki tisztesen kiterítve gyékényen feküdt. Ha nem mondják, el sem hiszem, hogy Pena Corcodușa; hogyan is ismerhettem volna föl a finom vonású, szelíd arcban a tavalyi félelmetes fúriát? Elkékülten mosolygó ajkán, nyitva maradt szemének nézésében révült meghatottság volt, mintha ez a nő, aki beleőrült szerelmébe, boldogan halt volna meg; talán a végnek abban a rövid, örökkévalóságot átölelő pillanatában megjelent előtte a büszke gárdatiszt, akinek a lényében két császári korona ragyogása egyesült (Caragiale 1966, 178).

A befejezés értékvesztés-sorozat: előbb a Pantazi által eljegyzett (tulajdonképpen megvásárolt) Arnoteanu Ilinca hal meg hirtelen – a lecsúszott család távol nevelkedett, egyetlen tisztességes és gyönyörű tagja, akit Pirgu nem tudott jó pénzért eladni Pașadiának – utóbb maga Pașadia hal meg Rașelica karjai között, Pantazi pedig örökre búcsút mond Bukarestnek. Groteszk fintorként az egyetlen, akinek felível a karrierje – a valós politikai szereplőről mintázott⁴ – Gore Pirgu: ő tízszeres milliomos, hozományért házasodó és lelépési díjért elváló férfiként előbb prefektus, később képviselő, majd meghatalmazott miniszter lesz, „s a Romániába – baráti látogatásra vagy ankétra – érkezett külföldi kollégáit fényűző és szibarita vendéglátásban részesíti történelmi múltú erdélyi kastélyában” (Caragiale 1966, 177).

A visszataszító jelennel szembehelyezett, ragyogónak ábrázolt múlt csak az álmokban és álmodozásokban létezik, egy olyannak képzelt XVIII. században, amely bővelkedik a lovagi tettvágyban és gáláns kalandokban. Ahogyan a mesélő álma látatja.

Úgy rémlett, ódon palotában, a gonosz szenvedélyek kápolnájában mi, három aranyifjak [királyok], a fényességes rend főapátjai utoljára mondunk vecsernyét, csöndes vecsernyét, síron túli vecsernyét. Hosszú palást a vállunkon, övünkön pallos, kereszt a mellünkön, a kardhüvelyek skarlátvörösek, egyébként csupa arany és zöld rajtunk minden, csupa zöld és arany minden szalag és pánt [...]. Mi hárman ráléptünk a napnyugat felé vert hídra, egyre nagyobb boltívek fölött, az űr felé. Előttünk – tarka

⁴ A szabadkőműves-mozgalom irodalmi emlékeit kutató Radu Cernătescu a drámáiról Ion Luca Caragiale személyes ismerősével, a főúri származású heccmesterrel, Pantazi Ghica későbbi szenátorral azonosítja. Lásd Cernătescu, Radu. 2013. *Literatura luciferică: O istorie ocultă a literaturii române*. București: Cartea Românească. A magyar olvasó számára háborzongató lehet, hogy egy erkölcsileg csupa elítélendő cselekedeteket elkövető férfi sorsa annyira felível, hogy a frissen meghódított Erdélyben kastély tulajdonosa lesz, ő képviseli ott azt a zsarolásokkal, alpárisággal, korrupcióval fűszerezett (politikai) kultúrát, amit a havasalföldi elit meghonosított az impériumváltás után.

bohócruhában, fintorogva és torz pofákat vágva – Pirlu ugrándozott fél lábbon, hátrafelé, s egy fekete kendőt lobogtatott. Aztán belevesztünk az alkony bíborába... (Caragiale 1966, 175).

„Mateiu Caragiale hősei nem valamiféle öngyilkosok, akik büszkék arra, hogy bizonyították: az életet nem érdemes végigélni; véleményük szerint az élet igenis megélésre érdemes, de csak álmodva” (Manolescu 1992, 578).

„*Alkonyodott, mint a fáradt szív*” – *Következtetés*

Bár a három, a nyugati kultúra periferiáján élő szerző nem hallott, nem hallhatott egymásról, műveik sok közös vonása az interferenciáról árulkodik. Hőseik egyszerre idejétmúlt lovagok és hedonista értelmiségiek. Az elégikus és ironikus hangnemek keverése mindhárom alkotó munkáira jellemző. Ugy álmodják vissza a múltat, hogy közben a háttérben felsejlenek a nagyon is kiábrándító valóság elemei. Valle-Inclán hőse számára kastélyok, udvarházak a szerelmi kalandok színterei, az utazás és háború idején pedig a kolostorok jelentik a sorsfordító találkozások színhelyét. A kelet-európai szerzők műveinek heterotópiái: vendéglő, kocsmá, nyílt és titkos találkahelyek, bordélyházak és játéktérmekek, az etnikailag színes városi környezetekre, a polgárosodás anomáliáira és az identitásváltás lehetőségeire hívják fel a figyelmet. A múltidézés a sivárnak érzékelt kortárs világ, a megkésettség és felemás polgárosodás jelenségei előli elfordulás gesztusa is. Mindhárójuk említett műveit a töredékesség és ismétlődés jellemzi, valamint az egyes részletekben megfigyelhető egységes hangulatiság. A címek szimbolikus tartalmai és a beszélő nevű, alteregó-hősök jelenléte a szimbolizmust, a szecessziót, a finom enteriőrök, az esztétizmus, a zeneiség, a színesztéziás ábrázolás az impresszionizmus technikáját idézi. Mindegyik mű szereplőinek fő gondja a szerelem és az idő. A terek szempontjából nagy eltéréseket figyelhetünk meg a tanulmányozott művekben: Bradomín márki egy óceánon átnyúló birodalom egzotikus vidékein, a katolikus Európa központjában és egy nagy ország különböző provinciáiban (Galíciában, Navarrában) jár-kel otthonosan, Krúdy Szindbádja az Osztrák–Magyar Monarchia kisvárosaiban, Caragiale figurái viszont kizárólag az egyesült román fejedelemségek fővárosának a vidékies, lepusztult negyedeiben kószálnak. A román író mélyebbre ás, hangja keserűbb, mint Krúdyé. *A vörös postakocsi* pesti vásárának a háttértörténetekből kibomló kiábrándító valósága itt még kendőzetlenebbül tárul az olvasó elé. Matei Călinescu Pirlu alakjában a balkániség allegóriáját látja, azt a komolytalanságot és szemtelenséget, amelynek megvan a maga sajátos varázsa (Călinescu 2007, 353).

Olyan közös motívumokat fedezhetünk föl a vizsgált alkotásokban, mint a helyettesítő halott, egy ártatlan hajadon megvásárlása, egy múltbeli szerelem újraélésének vágya a jelenben, vérfertőzés, a szexuális egyesülés és halál (utóbbi felbukkan az 1918-as, *Napraforgó* című Krúdy-regényben is), társadalomkritika, valamint az elmúlt kor egy szeletének stiláris megidézése. A sajátos hang nem csupán Valle-Inclán *Szonátáit* teszi elandalító olvasmányá, a mondatok zenéje Krúdy és Mateiu Caragiale olvasóit is magával ragadja. Ugyanakkor míg Valle-Inclán emlékező hőse koherens személyiség, az eltűnő arisztokrácia romlottságában is vonzó képviselője, Krúdy és Mateiu Caragiale hőseinek tulajdonságai széttartóbbak. Krúdynál a személyiség múltjának és jelenének az emlékezés által és a szubjektum önértelmező gesztusai révén megképződő identitás folyamatosan elmozdul.⁵ Utóbbi esetben a mesélő viszonyulása változik meg szereplőihöz: a kisregény elején csodálattal figyelt idősebb barátai a történet végére egyre negatívabb színben tűnnek fel⁶, PIRGU iránt viszont fokozatosan megértőbbnek mutatkozik a narrátor.

Míg Valle-Inclán hőse, bár ereje fokozatosan csökken az évszakok archetípusának megfelelően, mind a négy történetben aktív: küldetése van, kalandokat keres, hódít, háborúban harcol, Krúdyé csak szemlélődik, kószál, emlékezik és álmodozik, a nyugati centrumtól legkeletebbre játszódó Caragiale-történet hősei passzívok, bábuként hagyják magukat lefelé rángatni a züllés lépcsőfokein, és csak egy képzeletbeli múltba álmodva magukat harcolnak jó ügyekért. A vizsgált művek az irodalmi dekadencia különböző aspektusainak hordozói. Angelo Mitchievici szerint a századfordulós dekadencia az individualizmus patológiás megerősödésével, arisztokratizmussal, fokozott esztétizmussal, a pszichoanalízis hatásának beszüremkedésével, szexuális kétértelműségekkel jellemezhető, emellett a műviség, a kulturális amorális, színpadiasság és múltba fordulás is gyakori velejárója (Mitchievici 2011, 306).

Irodalom

Babeți, Adriana. 2004. *Dandysmul*. Iași: Polirom.

Bori Imre. 1970. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum.

⁵ Lásd ehhez Gintli Tibor „*Valaki van, aki nincs*” című kötetének *Élettörténet és narratív identitás* című fejezetét.

⁶ „Ismertem Pașadiát, éppen úgy, ahogy Pantazit is megismertem; az előbbiben egy egészen gyermekes balítéletekkel tele elvadult sznob feszített, az utóbbiban, szükség szerint, egyre inkább megmutatkozott az a minden hájjal megkent, szerződgető üzletember, aki uzsorás nagybátyja és a perrendtartásban félelmetes jogász, aki művelt atyja ura volt (Caragiale 1966, 153).

- Călinescu, Matei. 2007. *A citi, a reciti: Către o poetică a (re)lecturii*. Iași: Polirom.
- Caragiale, Mateiu. 1966. *Aranyíffak alkonya*. Ford. Szenczei László. Budapest: Európa.
- Cernătescu, Radu. 2013. *Literatura luciferică: O istorie ocultă a literaturii române*. București: Cartea Românească.
- Gintli Tibor. 2005. „*Valaki van, aki nincs*”: *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gintli Tibor–Péterfy Gergely–Stribik Ferenc. 2016. Krúdy Gyula: A vörös postakocsi. *Beszélő*. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/krudy-gyula-a-voros-postakocsi> (2019. okt. 20.)
- Kemény Gábor. 1993. *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Budapest: Balassi.
- Krúdy Gyula. 1969. *Szindbád*. Bukarest: Irodalmi Könyvkiadó.
- Krúdy Gyula. 1976. *A vörös postakocsi*. Bukarest: Kriterion.
- Krúdy Gyula. *Napraforgó*. <https://mek.oszk.hu/16200/16275/16275.htm>. (2019. okt. 10.)
- Manolescu, Nicolae. 1992. Sub pecetea artei. In *Arca lui Noe*. București: Cartea Românească.
- Mitchievici, Angelo. 2011. *Decadență și decadentism*. Iași: Polirom.
- Papp Ágnes Klára. 2017. Szindbád, a kisvárosi flâneur. In *A tér poétikája – a poétika terei: A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*. Budapest: L'Harmattan.
- Schiavo, Leda. 2006. Introducción. In Valle-Inclán, Ramón del. *Sonatas*. Madrid: Espesa Calpe.
- Sorescu, Roxana. 2000. *Lumea, repovestită*. București: Eminescu.
- Valle-Inclán, Ramón del. 2006. *Sonatas: Memorias del Marqués de Bradomín* [1902–1905]. Madrid: Espesa Calpe.

KRÚDY EFFECTS, KRÚDY INTERFERENCES

Gyula Krúdy's flawless style, the peculiar musicality effected by the cumulation of coordinate pictures, was regarded by contemporary critics as the peak performance of impressionist prose. Imre Bori drew attention to another characteristic. He called the writer's process of text writing the Krúdy-effect, in this manner of writing the tiny details, a web of micro-realities, pictures, references in the background of foreground events are just as important, often more important, than the events on the axis of the storyline of short stories and novels with anaemic plots. The study analyses and compares the writing techniques of Krúdy's texts to the topics, styles and memory techniques of two of his contemporaries, the Spanish Ramón de Valle-Inclán (1866–1936) and the Romanian Mateiu Caragiale (1885–1936), seeking to find an explanation for the interferences in the textual world of the authors living far apart.

Keywords: musicality, reminiscing, memory techniques, dandyism

KRUDIJEVI EFEKTI, KRUDIJEVE INTERFERENCIJE

Stilsku bravuru Đule Krudija, specifičnu muzikalnost koja nastaje gomilanjem naporednih slika, već je i savremena kritika ocenila kao vrhunski učinak impresionističke proze. Imre Bori ukazuje na jednu drugu karakteristiku. On naziva „Krudijevim efektom“ piščevu tehniku naracije koju Krudi koristi u svojim pripovetkama i romanima sa veoma malo radnje. Kod ove tehnike izrada sitnih detalja, mikro-realnosti, slika i aluzija u pozadini događaja je isto tako važna a često i važnija od događaja koji su u fokusu radnje. U studiji se upoređuje Krudijev stvaralački postupak sa temama, stilom i tehnikama sećanja u delima dvojice Krudijevih savremenika, špansko-galicijskog Ramona del Valje-Inklana (1866–1936) i rumunskog Matjea Karađalea (1885–1936). Traži se objašnjenje za interferenciju tekstova autora koji su živeli prostorno udaljeni jedan od drugog.

Cljučne reči: muzikalnost, evociranje prošlosti, tehnika sećanja, dendizam

A kézirat leadásának ideje: 2019. dec. 19.

Közlésre elfogadva: 2020. márc. 15.

ETO: 821.511.141-IJÓZSEF A.
821.511.141-IRADNÓTI M.
821.511.141-1KÁNYÁDI S.
DOI: 10.19090/hk.2020.1.50-61

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

HORVÁTH Kornélia

Selye János Egyetem, Tanárképző Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Komárom, Szlovákia
kornelia.horvath71@gmail.com

EGY SAJÁTOS LÍRAI MŰFAJRÓL JÓZSEF ATTILA, RADNÓTI MIKLÓS ÉS KÁNYÁDI SÁNDOR VERSEIBEN

On a special lyrical genre in the poetry of Attila József,
Miklós Radnóti and Sándor Kányádi

O jednom specifičnom lirskom žanru u pesmama Atile Jožefa,
Mikloša Radnotija i Šandora Kanjadija

József Attilánál és később Radnótinál feltűnik egy sajátos lírai műfajforma, amelyet az irodalomelméleti és poétikai könyvek aligha tartanak számon önálló műfajként. E versek közös vonása, hogy címük egyetlen szóból, nyelvtani formáját tekintve folyamatos melléknévi igenévből áll. Az esetek egy részében a címszó főnevesült formában is használatos a magyar nyelvben (pl. a *Bevezető* vagy az *Altató* József Attilánál, a *Sírató*, a *Toborzó* Radnótinál, az *Álmodó* vagy *Ballagó* Kányádi költészetében). Több alkalommal azonban éppen önálló címszóvá emelésük ad nekik főnévi funkciót, s ezáltal sajátos műfajmegjelölő erőt (pl. *Hívogató*, *Dudoló* [József Attila], *Szusszanó*, *Bájoló* [Radnóti], *Hessegető*, *Kerekítő* [Kányádi]). Mi több, e címek között előfordulnak egészen ritka vagy tájnyelvi szavak is (pl. *Keseredő* [Radnóti], *Tűvé-tevő*, *Kallózó* [Kányádi]), s néha egy-egy önálló költői szóalkotással, hapax legomenonnal is találkozhatunk (*Tószunnyadó* [József Attila], *Emlékvirrasztó* [Kányádi]). A dolgozat e műfajforma poétikai és tematikus sajátosságait, potenciális gyökereit és az egyes költők esetében fellelhető különbözőségeit igyekszik feltárni, különösen József Attila és Radnóti költeményeinek vizsgálatával, ily módon is tisztelegve Bori Imre tudományos munkássága előtt.

Kulcsszavak: műfaj, lírai költészet, József Attila, Radnóti Miklós, Kányádi Sándor

József Attilánál, később Radnótinál, majd Kányádinál is feltűnik egy sajátos lírai műforma, amelyet az irodalomelméleti és poétikai könyvek aligha tartanak számon önálló műfajként. E versek közös vonása, hogy címük egyetlen szóból áll, amely grammatikai minőségét, avagy minősítését tekintve folyamatos melléknévi igenév. Rögtön hozzá kell tennünk, hogy a folyamatos melléknévi igenév a magyar nyelvben (is) számos alkalommal főnevesülő vagy főnevesült funkcióban szerepel, s ily módon valójában szófajt vált. Az általunk tárgyalt versek címszavainak jelentős részében ilyen kettős nyelvtani formával találkozhatunk: lásd például a *Forduló*, *Csengő*, *Bevezető* vagy az *Altató* című költeményeket József Attilánál, a *Siratót* és a *Toborzót* Radnótinál, vagy éppen az *Álmodó*, a *Mentő* vagy a *Zsörtölődő* címűeket Kányádi költészetében. A hétköznapi nyelvi tapasztalat e címeket nagy valószínűséggel főnévi megjelölésként fogadja be, holott a nyelvtani formájuk melléknévi igenévi.

Hozzátehető: e megnevezett szerzőknél több olyan költeménnyel is találkozhatunk, amelyek címe vagy *egyetlen melléknév* (grammatikai formáját és kategorizálását tekintve nem melléknévi igenév), vagy éppen olyan *jelzős* (nyelvtani struktúrájára nézve egy melléknévből és egy főnévből felépülő) *szerkezet*, ahol a jelzőnek (grammatikailag: a melléknévnek) igen erős meghatározó szerepe van. Az előbbire, a melléknéves címadásra jó példát nyújt József Attila három verse: *Keserű*, *Szomorú*, *Pirosszemű*. (Valószínűleg nem véletlen, hogy mindhárom ugyanabban az évben, 1925-ben született.) A három verscím szóformája ugyanakkor nyelvtörténetileg a folyamatos melléknévi igenév formájának megképzésére emlékeztet: a különbség mindössze annyi, hogy míg a folyamatos melléknévi igenév nyelvünkben a szóvégi *-ó*, *-ő* képzővel jön létre (pl. *álmodó*, *olvasó*, *tűnődő* stb.), addig a jelzett József Attila-szövegek címében két másik – szintén hosszú – magánhangzó zárja a címadó szóalak fonetikai struktúráját: az *ú* vagy az *ű*. Vagyis bizonyos megfontolásból akár ezek az *-ú-ra* vagy *-ű-re* végződő – egyszavas című költemények is bevonhatóak lennének a vizsgálódás körébe.

A jelzőből és főnévből álló kéttagú szintaktikai címek pedig azért lehetnek érdekesek kérdésfelvetésünk szempontjából, mert sok esetben a jelző (a melléknév vagy a melléknévek) jóval nagyobb értelmezői, mi több, esetenként műfajjelölő orientációt nyújtanak a befogadó számára, mint maga a főnév, ami „elvileg” a vers fő témáját jelölné meg. Példák József Attilától: *Fohászzkodó ének* (1922), *Elköszönő szelíd szavak* (1923), *Szélkiáltó madár* (1925), *Derengő rózsa* (1927); Radnótitól: *Pogány köszöntő* (1930), *Szerelmes keseredő* (1931), *Lábadozó szél* (1933): ez utóbbi egyúttal kötet cím is. A három vizsgált költő kapcsán talán az is érdekes lehet, hogy Kányádinál éppen ezek a melléknévvvel

kiegészített verscímek vannak kisebbségben, ám azért nála is megtalálhatóak: erre a *Földigérő kokár dapántilika* (1992) című költeménye lehet az egyik példa.

Mindazonáltal vizsgálódásunkat most a kifejezetten egyszavas, folyamatos melléknévi igeneves című versekre fókuszáljuk. Azért, mert egyfelől e szófaj főnevesülési tendenciája a költészetben számos esetben a *műfaji megjelölés* szerepét is betölti. Ugyanakkor a műfaji jelölésként működő címeknek is van legalább három „csoportja”. Az első csoportot azok a melléknévi igeneves verscímek alkotják, amelyeket az irodalmi köztudat és a szaktudósok is *műfajként* tartanak számon. Ilyen például József Attila *Altatója* (1936), amelyről még 1980-ban Bécsy Ágnes írt tanulmányt *Az Altató és az altató mint műfaj* címmel (Bécsy 1980). De ugyanitt hivatkozhatunk Radnóti *Sirató* vagy *Toborzó* című alkotásaira is, amelyek címe egyfelől ősi, archaikus, és a magyar hagyományokon messze túlmutató tradícióhoz (lásd *Sirató*) (s ha eltekintünk az egyszavas cím kritériumától, természetesen József Attila *Kései siratójára* is emlékezhetünk), illetve a magyar történelemhez, jelesül az 1848–1849-es szabadságharchoz és a XIX. század közepének irodalmi szövegeihez kapcsolódik (*Toborzó*). Különös módon ilyen, már műfajként kanonizálódott verscímeket éppen a kronológiai szempontból legkésőbbi költő, Kányádi Sándor esetében alig találunk.

A második csoporthoz meglátásom szerint azok a műcímek és művek sorolhatók, ahol éppen a folyamatos melléknévi igenév címszóvá emelése eredményezi a grammatikai főnévi funkciót, s ezen keresztül, illetve ezen túl irodalmi aspektusból a *műfajmegjelölő* hatást. Ennek számos formáját lelhetjük föl József Attila költészetében: ilyen címekben, mint *Hívogató* (1926), *Dudoló* (1928), *Biztató* (1928), *Ringató* (1928), *Dörmögő* (1929), *Tűnődő* (1930), *Biztató* (1936). Ezekben az esetekben *maga a címszó teremt műfaji hatást*, függetlenül attól, hogy ilyen névvel jegyeznek-e műfajt a különféle irodalom- és műfajelméletek. És még mindig József Attilánál maradva ide tartozik a híres *Bevezető* című vers is (1927) („Lidi nénémnek öccse itt...”), amelyről Bókay Antal készített megvilágító elemzést (Bókay 2006, 111–129). Ha meggondoljuk, a *bevezetés* szót inkább értelmezhetnénk műfaji jelölőként, mint annak egyetlen hangban, ugyanakkor szófajban is eltérő változatát, a *bevezetőt*. József Attila azonban valamilyen okból a melléknévi igeneves, és nem a tisztán főnévi formát választotta verscímmek.

Ugyanez, vagyis a folyamatos melléknévi igenév címszóvá emelése, ami egyben műfajmegjelölő erővel is bír, Radnótinál a *Keseredő* (1931), a *Szerelmes keseredő* (1931), a *Szusszanó* (1933) és a *Bájoló* (1942) című költeményekben nyer példát (megjegyzem, az utóbbit igencsak kedvelik az egyetemi hallgatók). S ami talán első pillantásra meglepő lehet, az ilyen típusú verscímek az időben

legkésőbbi, ma is élő kortárs erdélyi költő, Kányádi Sándor alkotásai között fordulnak elő a legnagyobb számmal. A 2008-ban kiadott, Tarján Tamás által szerkesztett *Egyberostált versek* (Kányádi 2008), amely nem a művek keletkezési időpontja szerint szervezi/szerkeszti az alkotásokat, igen sok ilyen című költeményt tartalmaz, például: *Zsörtölődő, Őszi biztató, Álmodó, Ballagó, Hessegető, Tűvé-tevő, Gágogó, Béka-búcsúztató, Költögető, Töprenkedő, Kallózó, Esőleső, Zümmögő, Csacsikázó, Szarvas-ítató, Madár-marasztaló* stb.

Az általam harmadik csoportnak nevezett műcímek száma jelentősen kevesebb. Olyan – az előbbi példákhoz hasonlóan folyamatos melléknévi igenevek-ként képzett – szavakról beszélek, amelyek valójában a magyar nyelvben nem léteznek, tehát költői szóalkotásoknak, *hapax legomenon*oknak minősülnek. Ilyet Radnótinál nem találtam, József Attilánál és Kányádinál viszont igen, noha csak egyet-egyét. Előbbinél a *Tószunnyadó* (1928), utóbbinál az *Emlékvirrasztó* (1976) című költeményt. Egyik szó sem „létezik” a magyar nyelvben, azonban az olvasó mindkettő potenciális jelentéseit meg tudja magában, illetve magának alkotni. Az első esetben például a csendes, nyugodt esti tó vagy az emeltt nyugodtan alvó (szunnyadó) ember képe rajzolódhat ki a befogadó értelmi és lelki horizontján, a másodikban pedig a múlt történéseitől szabadulni nem tudó, az emlékein gondolkodó, éjjel nem alvó emberé. Mindazonáltal aligha cáfolható, hogy ezek a szavak – amelyek a két említett költőnél verscímekké váltak, vagyis igen erős szemiotikai és szemantikai státuszra tettek szert – nem szerepelnek a magyar nyelv értelmezői vagy akár etimológiai szótáraiban, azaz új, sajátos szóalkotásokként értelmezhetőek, melyeket a nyelv poézise (lásd Heidegger) hozott létre a két szerző két szövegében. Különösen igaz ez József Attila költeménycímére: a *tószunnyadó* szó eléggé megmagyarázhatatlan, pontosabban elég sok értelmezői magyarázatra szorulhat a magyar ajkú közösségen belül is.

Kérdés most már, miféle tapasztalatot nyújt nekünk ez a folyamatos melléknévi igeneves címre épülő, önmagában is differenciált verscsoport: valóban lehet-e ennek a felvetésnek műfaji relevanciája, s ha igen, akkor ez miként fogalmazható meg? Illetve van-e eltérés, különbség a három említett szerző ilyen című és e típusú versei között, s kimutatható-e egyfajta történeti, illetve területi specifikum?

Az adható válasz vagy válaszok nyilvánvalóan többértűek, amiként a versek karaktere is több aspektusból eltérő, s ennek részletes kifejtésére e dolgozat keretében aligha nyílik mód. A verscímek mindazonáltal egy archaikus műfaji képződményt, a talán legrégebb lírai műfajt idézik: a *dal* műfaját (lásd például *Dudoló, Ringató, Biztató, Dörmögő* József Attilánál, *Keseredő, Bájoló* Radnótinál vagy a *Zsörtölődő, Faroltató, Zümmögő* Kányádinál). A költemények

egy része „engedelmeskedni” is látszik a klasszikus műfajelméletek szerinti dal sajátosságainak: rövid versekről van szó, amelyek egy gondolatot és – amint mondani szokás – „homogén érzelmet” közvetítenek, s feltűnő módon előtérbe állítják a nyelvnek a költészetben amúgy is nyomatékosított hangzóságát. Ez a hangzóság a verssorok rövidségének, a versritmus érzékelhetővé tételének (Tinyanov óta tudjuk, hogy a verssor ritmikai, azaz hangzásos egység, nem szemantikai vagy szintaktikai), az ugyancsak ide tartozó rímességnek és főként az ismétlődő szavaknak, szintaktikai szerkezeteknek és verssoroknak köszönhetően jut felfokozott erőhöz és hatáshoz. Az „egyszerű” és egynemű gondolat kifejezésére és az ezzel járó rövidségre jó példa József Attilától a *Ringató*, Radnótitól a *Bájosló* vagy Kányáditól a *Töprenkedő* vagy *Csacsikázó*. A dal archaikus jellege, „kántáló” beszédmódja különösen Kányádi verseiben érzékelhető: ez valószínűleg a szerző erdélyi létével és nyelvével is összefügg. De az ismétléses szerkezetekből kihallható archaikus, ráolvasásszerű beszédmód és szövegszerkesztés József Attila 1928-as *Biztatóját* is erősen jellemzi: olyannyira, hogy nehéz is lenne ezt a szöveget nem sajátos „mantraként” felolvasni vagy mormolni:

Biztató

Kinában lóg a mandarin.

Gyilkolt ma is a kokain.

Zizeg a szalma, menj, aludj.

Gyilkolt ma is a kokain.

Az áruházak üvegén

a kasszáig lát a szegény.

Zizeg a szalma, menj, aludj.

A kasszáig lát a szegény.

Végy kolbászt és végy kenyeret.

Őrizd meg jól az életed.

Zizeg a szalma, menj, aludj,

őrizd meg jól az életed.

Aki majd főz is, csókol is,

kerül majd egyszer asszony is.

Zizeg a szalma, menj, aludj,

kerül majd egyszer asszony is.

(1928)

(Mi több, ez a rövidség és kántáló jelleg még a jóval fogalmibbnak ható kései, 1936-os, azonos című *Biztató* versének szövegét és szerkezetét is meghatározza.)

Vagyis annyi elmondható, hogy ezek a folyamatos melléknévi igeneves című költemények sok esetben a dalnak a legarchaikusabb, az ismétlésre, a monotóniára, a „kántálásra”, az imaszerű mormolásra épülő műformáját és műfaját valósítják meg, előhozván ezzel a lírai költészet eredendő hangzó, verbális természetét. Kányádi mondása jól ismert: „A vers az, amit mondani kell.” De utalhatunk itt Radnóti *Mondogatóra való* című, életében kiadatlan versére is, vagy Kosztolányi ama híres elmékedésére a *Nyelv és lélekből*, mely szerint a szavalás értelme éppen abban áll, hogy a némának tűnő verset föltámasztja „papírsírjából”. Megfogalmazása szerint az ősi közlőforma a szó volt: ezt „ösztönösen érezzük, valahányszor verset szavalnak” (Kosztolányi 1999, 438). Nos, ezek a sajátos melléknévi igeneves című versek elementáris erővel nyilvánítják és szólaltatják meg a költészet eme ősi, archaikus tapasztalatát.

S ennek a felfokozott hangzásnak, a már-már monoton ismétlődésnek, a kántáló-mormoló előadásnak valóban sajátos hatása van. Ismert, hogy például Bereményi Géza a saját életművében a Cseh Tamással közösen szerzett dalokat értékeli a legmagasabbra, s a dal műfajának különleges erejéről beszél. A rövid, redukált, s látszólag egyszerű szövegforma rendkívül „célzott” módon, egyetlen aspektusra koncentrálva, felfokozottan artikulálja a gondolatot: az általam felemlített költői szövegek a dalnak éppen ezt a hatóerejét használják ki. S ebből a szempontból igencsak igaznak tűnik Bahtyin azon meglátása, mely szerint a műfaj s az irodalmi műfaj sosem csak egy forma vagy stílus, hanem mindig világlátás is, a világ szemlélésének, szemléletének egy sajátos, specifikus módja. Másfelől szükségesnek tűnik Ricœur észrevételére is emlékeznünk, aki szerint – amint azt a *Bibliai hermeneutika* című munkájában kifejti – minden, poétikailag és esztétikailag jól megformált szöveg nemcsak realizál egy műfajt, hanem bizonyos szempontból mindig meg is haladja az általa megvalósított műfaj határait.¹ S ezt a megállapítást az általunk vizsgált versek egy része bizony megerősíti. Nemcsak arról a nyilvánvaló tényről van szó, hogy három XX. századi, azaz modern szerző műveiről beszélünk, hanem az archaikus ráolvasó dalforma intencionált átsajátításáról és átértelmezéséről. Ez az átértelmezés természetesen az egyes költők különböző, e „típusba” sorolható

¹ „A taxiszs a beszéd eggyel magasabb szintjén érvényesül, mint a mondat: a szöveget bonyolult szervezetté alakítja. Az irodalmi műfajok a beszédmód e magasabb szintjét működtető kódrendszerek. [...] Egyébként – s e helyütt hoznám fel legfőbb érvemet a strukturalista ideológiával szemben – a beszédmód vagy irodalmi műfaj nem más, mint az egyedi közlemény létrehozását, a beszéd sajátos stílusát biztosító eszköz” (Ricœur 1995, 85).

verseiben is eltérő mértékű és minőségű, de mindegyiknél találhatunk olyan lírai darabot, amely, noha egyfelől megvalósítja a dal rövid, egyszerűsége és ismétlésre épülő struktúráját, látszólag „egy gondolat” hangsúlyozását, szemantikailag és gondolatilag mégis sokkal rétegzettebbnek bizonyul egy figyelme- sebb vagy mélyebb olvasás során. A legtöbb ilyen, gondolatilag többszólamúnak mondható verset alighanem József Attila lírai szövegtörzsében találhatjuk, de a másik két szerző szövegeiben is lelhetünk erre példákat. Részletes elem- zésre itt nincs mód, csak három versszövegre hivatkoznék a három szerzőtől.

József Attilától a már említett *Tószunnyadót* citálom, amely mindössze három négysoros versszakból álló szöveg, s első szinten és tematikusan szerel- mes versként is olvasható (a dal műfaji világlátásának nagyon is megfelelően): „óvja szerelmem, ki adta” (1. versszak), „Nagyon szerethet már engem, / megtűr téged is szívemben” (3. versszak). Egy kicsit figyelmesebb olvasás azonban a szerelem témájának freudi interpretációját is felismerheti a 2. versszak első két sorában („Bajocskáimat felejem, / karddá nőtt bicskám elejtem”). Még izgal- masabb azonban a *szó* témájának váratlan megjelenése az utolsó szakaszban („Szavad: nem értem, de sürgés. / Szava: nem értem, de zengés.”), valamint a személyek megháromszorozódása, ami már az első versszakban – rejtve – megjelenik („óvja szerelmem, ki adta”), a másodikban már eléggé erőtelje- sen artikulálódik („sáppadsz, kiáltó virággal, / és ő dereng, csendes ággal”). Kérdezhetnénk: ki is ez az „ő”? S végül a harmadik strófában: „Szavad” és „Szava”. Miként értelmezhetjük e három személyt egy „egyszerű” lírai dalban?

Radnótinál nagyon érdekes a korai, 1931. január 30-i datálású *Keseredő*, amennyiben formailag és hangzásában egyáltalán „nem tesz eleget” a dal műfa- jának: időmértékes szövegről van szó, amely ugyanakkor szabadvers. Aligha lehet egy egységes versmértéket kimutatni a szöveg vizsgálata során, mivel az egyes verssorok teljesen eltérő időmértékes ritmust realizálnak (az első sor tökéletes hatodfeles jambus, a második hasonló, anapesztussal tarkítva, a harmadik és negyedik trocheusi lejtésű, a hatodik végződése az antik adóniszi kólont hangoztatja fel, a hatodik és a hetedik kezdése szintén antik kólonnal, a chorijambussal él, és a kilencedik, valamint a tizedik sor egyszerre „alkalmaz” ereszkedő [trocheusi] és emelkedő [jambusi és anapesztusi] verslábakat). Vagyis a szöveg a dalforma ritmikái „egyszerűségét” (amit a magyar költészetben amúgy is az ütemhangsúlyos ritmus szokott „prezentálni”) egyáltalán nem valósítja meg, miközben témája – a szerelem – a dal műfajának talán legelementári- sabb tematikájaként azonosítható. Ugyanakkor kétségtelen, hogy itt a szerelem kifejezetten testi oldala hangsúlyozódik („nagyhasú lányok”, „tele combjuk közt”, „kicsi melles lány”, „legényke, gatyábfütyülős”), amely a dal archai-

kus műfajától nem idegen, de sosem artikulálódik ilyen explicit formában. És bár a dalhoz tartozó természetközelség a vers végén, a tizedik sor elején utalást nyer („a rét s föld”), éppen nem az ember és természet egységét, a szerelem beteljesedését, hanem annak ellenkezőjét tematizálja egy igen erős intonációs akcentussal: „a rét s föld a magot *undorral* kihányja!” (kiemelés tőlem – H. K.)

Radnóti esetében különösen meggondolkodtatónak találok, hogy a későbbi versei, így az 1933-as *Szusszanó*, de különösen az 1937-es *Toborzó* sokkal inkább közelítenek a dalformához: az előbbi ugyan még érezhetően az antik görög-római epigramma hagyományaira épít, az utóbbi azonban a két, rövid négysoros versszakával, rímeivel (*nép-tép*), ütemhangsúlyosan is működő verselésével sokkal inkább aktiválja a magyar dal műfajának régi és XIX. századi hagyományát. Persze itt is tapasztalhatunk legalább két modern eljárást. Az egyik ritmikai: a versritmus időmértékesen is értelmezhető. A másik „tartalmi”, pontosabban szólva inkább gondolati: a szöveg szavaiból kibontható utalásrendszer, azaz tematika („barna forradás / fut füstös testén végig”, „földönfutó”, „jajduló nép”, „szakállas lábu ló”) egyáltalán nem illeszthető bele a dal témájáról alkotott fogalmaink közé. Nem könnyed, nem „boldog”, nem egyszerű: tragikus, apokaliptikus jövőképet rajzol fel. S még érdekesebb, hogy Radnóti ilyen típusú költeményei közül az archaikus-ráolvasó jelleget az utolsó, az 1942-es *Bájosló* valósítja meg a leginkább, mely vers egy szerelmi „rábeszélés”, ha tetszik, csábítás szövegeként olvasható.

Végül vegyük röviden szemügyre Kányádítól az *Emlékvirrasztó* című alkotást. Míg Kányádinak az általam vizsgált típushoz sorolható versei sokszor a dal legarchaikusabb formáját és mondandóját látszanak megvalósítani (természeti téma, egyszerű forma és beszédmód stb.), addig az *Emlékvirrasztó*, amelyet a szerző Sütő Andrásnak ajánl, nagyon is gondolati költemény, amely a léttől, a létezésből való megfosztottságot teszi meg témájának. Mindezt azonban a dalforma rövidegének, rövid sorainak, látszólagos egyszerűségének érvényesítésével. Az egyszerűség azonban itt is meg van bonyolítva, például a számos intertextuális irodalmi utalással: a kétszer is elhangzó „fehérszakák” nyilvánvalóan Dosztojevszkijre és a dosztojevszkiji világlátásra, a „kutya a kölykét” valószínűleg Jeszenyinre, az ág és a roppanás motívuma a magyar költészetből például Aranyra, Kosztolányira és József Attilára, a „némafilmek” Chaplinre és a századelőre, az indián az ifjúsági indiánregényekre, Cooper és Karl May történeteire (ilyen értelemben a gyerekkorra és annak reményeire), de talán még inkább Otlík Gézára és 1968-ban publikált elbeszélésére, a *Minden megvanra* utalhatnak. A versvégi *táplálék* szó pedig ennek az egyszerűségnek, az elérhető-

ségnek a visszanyerhetőségét, vagy legalábbis annak reményét jelzi, miközben a táplálék „kifogása” Pilinszky 1946-os *Halak a hálóban* című versét és annak világképét is megidézi.

FÜGGELÉK

József Attila
Tószunnyadó

*Tószunnyadó békességgel,
elülő végtelenséggel
óvja szerelmem, ki adta
s tenyerével megnyugtatta.*

*Bajocskáimat felejttem,
karddá nőtt bicskám elejtem -
sáppadsz, kiáltó virággal,
és ő dereng, csendes ággal.*

*Szavad: nem értem, de sürgés.
Szava: nem értem, de zengés.
Nagyon szerethet már engem,
megtűr téged is szívemben.*

(1928)

Radnóti Miklós
Keseredő

*Tegnap módos legény szemétől híztak
vasárnapi lányok a templom előtt még;
holdas gond pipál ma házaink lukán
és várostjárt, nagyhasú lányok lesik
lassan kifelé kerekedő kölykeiket,
hogy tele combjuk közt liláraszorítsák,
mert mire is kell ma, kicsi melles lány
és legényke, gatyábafütyülős! hogy
álljanak majd éhesre ijedten, mikor rí
a rét s föld a magot is undorral kihányja!*

(1931)

Kányádi Sándor
Emlék-virrasztó

Sütő Andrásnak

húnyó tűz felé
alkonytalan
hajnaltalan
fehéréjszakában

se hold
se csillagok

áttetsző csönd-
titkunk sincs
hová rejtenünk

ág ha törik roppanás –
reccsenéstelen akár
a némafilmekben

vinnivalódat
vinnivalómat
kutya a kölykét
kését a kúszó indián

holdat csillagot
napot is erre a
kalapnyi égre
hangtalan tátong
a partravetett
fehéréjszaka
sirálya olykor a
tó fölé suhan

s kifog valamit
táplálékul

(1976)

Irodalom

- Bécsy Ágnes. 1980. Az *Altató* és az altató mint műfaj József Attilánál. *Irodalomtörténet* (3): 629–644.
- Bókay Antal. 2006. *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*. Budapest: Gondolat.
- Kányádi Sándor. 2008. *Egyberostált versek és műfordítások*, szerk. Tarján Tamás. Budapest: Helikon.
- Kosztolányi Dezső. 1999. Ábécé a hangról és a szavalsárról. In *Nyelv és lélek*. 438. Budapest: Osiris.
- Ricœur, Paul. 1995. Bibliai hermeneutika. Ford. Mártonffy Marcell. In *Bibliai hermeneutika*. 51–144. Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont.

ON A SPECIAL LYRICAL GENRE IN THE POETRY OF ATTILA JÓZSEF, MIKLÓS RADNÓTI AND SÁNDOR KÁNYÁDI

In the poetry of Attila József and then Miklós Radnóti a new genre-form is presented, which hardly can be found in the books of literary theory and poetics as an autonomous genre. The common feature of these poems that their title consists in only one word, from a grammatical aspect a continuous participle (gerund). In some cases the titleword is used also as a noun in Hungarian language (for ex. *Bevezető* [‘Introducing’], *Altató* [‘Sleeping’] in Attila József, *Sírató* [‘Weeping’], *Toborzó* [‘Recruiting’] in Radnóti, or *Almodó* [‘Dreaming’] and *Ballagó* [‘Walking’] in Kányádi). However, in more cases they obtain a noun-character and a genre-meaning power just because of their status as an independent title (for instance *Hívogató*, *Dudoló* [Attila József], *Szusszanó*, *Bájoló* [Radnóti], *Hessegető*, *Kerekítő* [Kányádi]). Furthermore, there are some very rare or dialect words among these titles (for e. *Keseredő* [Radnóti], *Tűvé-tevő*, *Kallózó* [Kányádi]), and sometimes we can even reveal a unique word-creation practice, a so called *hapax legomenon* (*Tószunnyadó* [Attila József], *Emlékvirrasztó* [Kányádi]). The paper aims to show the special poetic and thematic properties of this genre-form, its potential roots and its differences in the corpus of the three mentioned poets, with a special emphasis on Attila József and Miklós Radnóti, honoring in this way Imre Bori’s scholarly work. *Keywords*: genre, lyrical poetry, Attila József, Miklós Radnóti, Sándor Kányádi

O JEDNOM SPECIFIČNOM LIRSKOM ŽANRU U PESMAMA ATILE JOŽEFA, MIKLOŠA RADNOTIJA I ŠANDORA KANJADIJA

Kod Atile Jožefa, a kasnije i kod Radnotija, javlja se jedan specifičan lirski žanrovski oblik koji se u knjigama teorije književnosti i poetike ne tretira kao samostalan. Zajednička crta ovih pesama je to što im se naslov sastoji od jedne jedine reči,

gramatički gledano od nesvršenog glagolskog prideva. U jednom delu slučajeve se reč u naslovu u mađarskom jeziku koristi i kao imenica (npr. *Bevezető* ili *Altató* kod Atila Jožefa, *Sirató*, *Toborzó* kod Radnotija ili *Álmodó* ili *Ballagó* u Kanjadijevoj poeziji). U više navrata, međutim, funkciju imenice ova reč dobija upravo time što se ističe kao samostalna i naslovna, tako dobija i specifičnu snagu određivanja žanra (npr. *Hívogató*, *Dudoló* [Atila Jožef], *Szusszanó*, *Bájoló* [Radnoti], *Hessegető*, *Kerekítő* [Kanjadi]). Štaviše, među tim naslovima se mogu naći i sasvim retke reči ili reči iz nekog dijalekta (npr. *Keseredő* [Radnoti], *Tűvé-tevő*, *Kallózó* [Kanjadi]), a ponekad možemo naići i na potpuno samostalnu pesničku tvorevinu, *hapax legomenon* (*Tószunnyadó* [Atila Jožef], *Emlékvirrasztó* [Kanjadi]). U radu se istražuju poetske i tematske specifičnosti i potencijalni koreni ovog žanrovskog oblika, kao i njegove različitosti koje se javljaju u slučaju pojedinih pesnika, naročito Atila Jožefa i Radnotija. Izlaganje na taj način odaje počast naučnom radu Imrea Borija. *Ključne reči*: žanr, lirska poezija, Atila Jožef, Miklóš Radnoti, Šandor Kanjadi

A kézirat leadásának ideje: 2020. jan. 24.

Közlésre elfogadva: 2020. márc. 1.

ETO: 821.511.141(091)BORI I.
821.511.141-1WEÖRES S.
7.035
DOI: 10.19090/hk.2020.1.62-78

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

POLGÁR Anikó

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Comenius Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Pozsony, Szlovákia
polgar2@uniba.sk

KRISZTUS ÉS MÁRIA MENNYBEMENETELE

Egy Weöres Sándor-vers görög–latin intertextusai¹

The ascention of Christ and assumption of Mary

The Greek–Latin intertexts of a poem by Sándor Weöres

Uznesenje Hrista i Marije

Grčko-latinski intertekstovi jedne pesme Šandora Vereša

A tanulmány Bori Imre nagy hatású, *A látomások költészete* című Weöres-tanulmányához kötődik, de természetesen a kortárs Weöres-szakirodalomra is épít. A *Mária mennybemenetele* című versről Bori Imre még a *Tizenegy szimfónia* című kötet megjelenése előtt megállapította, hogy „az egybejátszások nagy verse ez: a »Mária-képzet« vonatkozásai egy szimfónia tételeinek módján s ellentétjeikkel bontakoznak ki” (Bori 1965, 59). A tanulmány Weöres sokrétű és több hagyományt magába olvasztó költeményének görög–latin intertextusai közül tár föl néhányat, az ókortól a középkorig (pl. Homérosz, Szent Hildegárd). A szövegkapcsolatok felmutatása nem öncélú, hanem a műértelmezés határainak kitérését célozza. Az elemzés egyik lényegi része Kürénéi Szünésziosz húsvéti éneke, melyet Weöres fordított, s mely motivikus és szövegszerű kapcsolatban is van a *Mária mennybemenetelével*. Weöresnél, ahogy Bartal Mária is megállapítja, Mária és Krisztus személyének egymásra montírozásáról van szó: az ő szövegében Mária úgy megy föl a mennybe, mint

¹ A tanulmány alapjául szolgáló kutatások az 1/0272/17. számú *Preklad, kulturna hybridita a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén (Comenius University, Faculty of Arts, Department of Hungarian Language and Literature).

Szünésziosznál Krisztus, a fénytelen mélyből indul, s onnan kerül a bolygók szférájába. Az anya és fia azonosítása azzal a püthagoreus szemlélettel is összhangban van, mely szerint a sírfeliratokon a női nemeket hímneműre változtatták, hogy a lélek neme megfeleljen az istenség nemének. Előfordul, hogy Weöres a hasonló szövélasztással szorosabbra fűzi a két vers közötti viszonyt, a Szünésziosz-fordításban pl. a mennybe menő Krisztus lába elé fényszőnyeg borul („s a Titán szőnyegként / leborítja tüzes haját”), Weöres versében pedig az anyagszárnyak borulnak szőnyegként Mária útjára. A két szöveg tudatos összekapcsolását az alapján is feltételezhetjük, hogy a görögben nincs szó szőnyegről.

Kulcsszavak: Weöres Sándor, Kürénéi Szünésziosz, középkori irodalom, műfordítás, intertextualitás

Weöres Sándor mítoszi versei kapcsán kisebb vita bontakozott ki a szakirodalomban. Újvári Edit Weöres költeményeiben a mitológiát élő anyagnak tekintő Kerényi Károly mítoszelméletének gyakorlati megvalósítását, „a mítoszi elemek kreatív kombinációit” látja (Újvári 2003a, 147). Bartal Mária a *Médeia* című vers kapcsán erős kulturális beágyazottságról beszél, „amely az értelmezés egyik lehetséges irányát a szöveg intertextuális hálózatának lehetőség szerinti feltérképezésében jelöli ki” (Bartal 2009, 200). Bartal azokat a poétikai eljárásokat vizsgálja, „amelyek fordítási műveletekhez hasonlóan hoznak létre sok tekintetben heterogén költeményeket: különböző kulturális hagyományokhoz kötődő, eltérő történeti meghatározottságú szövegek újraírásával és rekontextualizációjával” (Bartal 2014, 11). Harmath Artemisz viszont nem tartja lényegbevágónak a mítoszversek pretextusainak vizsgálatát, azzal érvelve, hogy „jöllehet, a szöveg sokrétűségének megértéséhez nagyban hozzájárul e kutatás, a mindenkori befogadás jelentésképző mechanizmusait nem képes föltárni” (Harmath 2013, 205). Tanulmányom, mely nem további lehetséges pretextusok listázását, hanem az intertextusok segítségével a szövegértelmezés újabb lehetőségeinek felmutatását tűzte ki célul, hozzászólásként is tekinthető ehhez a vitához. Egy konkrét Weöres-vershez olyan görög és latin szövegek felől próbálok ugyanis közelíteni, amelyek véleményem szerint hozzásegíthetnek a sokrétű és több hagyományt magába olvasztó költemény értelmezési horizontjának további kitágításához.

Közelítések az „egybejátszások” verséhez

Feltehetőleg nem véletlen, hogy Weöres mítoszok iránti érdeklődése a kényeszerű hallgatás éveiben fokozódott. Lengyel Balázs szerint éppen a nyilvánoságtól elzártság hatására elevenednek meg nála olyan plasztikusán, „beszédes elhallgatásokkal” a mitológiai jelenetek. Weöres „a tragikus alaphelyzetek

számbavevője, a létünkben önmagát ismétlő múlt pusztá ábrázolója, egy olyan parabolavilág feltámasztója, melyben isteni és emberi nem vált szét” (Lengyel 1969, 598). Az égit és földit egymásba szivárogtató ősi egységet Lengyel a „személyes mondanivalókat kerülő Weöres egyik legszemélyesebb mondani-valójá”-nak tartja (Lengyel 1969, 598). Beney Zsuzsa a zenei indítást hangsúlyozva állapította meg Weöresnek *A hallgatás tornyában* megjelent hosszúverseiről, hogy „a személytelenség harmonia-világában, szinte teljesen a zene téren és időn-kívülségében” íródtak, ám ez „a hideg és olykor keménynek látszó költészet az »intellektuális« Weöres legszubjektivebb lírája” (Beney 1958, 272). Weöresnek az édesanyja halálára írt, *Mária mennybemenetele* című versét (Weöres 1956, 327–334)² Bori Imre már a *Tizenegy szimfónia* című kötet megjelenése előtt szimfóniaként értelmezi, megállapítva, hogy „az egybejátszások nagy verse ez: a »Mária-képzet« vonatkozásai egy szimfónia tételeinek módján s ellentétjeikkel bontakoznak ki” (Bori 1965, 59). Szabolcsi Miklós a *Mária mennybemenetelét* az anyamítoszok és világmítoszok kontextusában vizsgálja, kiemelve, hogy „ugyanakkor még az őszanya a mindig-levő személyiség is, amelynek többértelműségét a költemények hangbeli, stílusbeli, kifejezésbeli korváltó, stíluscsereelő volta is hangsúlyozza – mindig az őslényeg, az őszalóság takarója csupán” (Szabolcsi 1957, 188).

Kenyeres Zoltán az életrajzi vonatkozás általánosítását tartja fontosnak, megállapítva, hogy a költemény „a ravatalon fekvő halott összehasonlíthatatlan és egyedüli valójától ível fel a teremtő női lét általános jelképéhez, Máriához” (Kenyeres 1986, 342). Újvári Edit a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből, a lehetséges szövegelőzményekből (Clairvaux-i Szent Bernát, Paulus Diaconus, *Stabat Mater*; Dante) és ikonográfiai mintákból kiindulva vizsgálta a *Hetedik szimfóniát*, értelmezésébe néhány antik (Platón) és keleti elemet (Lao-ce) is bevonva (Újvári 2003b). Pethő Ildikó disszertációjában a zenei vonatkozásokat vizsgálja, bár „zenei szempontból kevésbé megoldottnak” érzi a *Hetedik szimfóniát* (Pethő 2004, 78–80). Bartal Mária különböző művészeti ágak (építészet, festészet, zene) kifejezőeszközeinek jelenlétét mutatta ki a versben; a költeményt mint sírboltot, mint freskót, mint szimfóniát és siratót elemezte (Bartal 2014, 239–274).

A mariológia mellett, melynek hatását Újvári Edit elemzése meggyőzően kiaknázza, fontosnak tartom az antik, a késő antik, a gnosztikus és apokrif hagyomány bevonását is a szövegelemzésbe.

² A verset Weöres később *Hetedik szimfónia* (Weöres 1973, 69–80) címmel közölte, illetve a *Csontvály-vásznak* című ciklusba sorolta (Weöres 2009, 79).

A költemény szerkezete: epikus részletezés?

Rónay László szerint a versben „Weöres aprólékos, szinte epikus részletezéssel »leír«” (Rónay 1973, 849), közben „az epikus minduntalan leveti köpenyegét, hogy teljes tehetségével bontakozhassék ki a lírikus” (Rónay 1973, 850). Több irányból is megkísérelhetjük a költemény epikus vázát összeállítani, talán legcélszerűbb a Mária életéről szóló apokrifet (*De transitu beatae Mariae virginis*)³ vezérfonalul használva elindulni.

Az apokrif irat szerint Jézus megígéri anyjának, hogy angyalai mindig vigyázzni fognak rá: „Ecce scias quia angeli mei semper custodierunt te et custodient usque ad transitum suum” (Tischendorf 1866, 113) – ezeknek az angyaloknak az állandó jelenlétét Weöres versében a szárnyak minduntalan visszatérő motívuma érezteti. Weöres versének egyes tételei a János evangélistának tulajdonított apokrif iratban leírt történet egyes fázisaihoz rendelhetők hozzá (igaz, a sorrend nem teljesen lineáris): az 1. részben Mária meghal, s a lelkét Krisztus a mennybe viszi, a 2. rész az apostolok megjelenése Mária halotti ágyánál, a 3. részben az apostolok Mária holttestét a Jozafát völgyébe szállítják, hogy eltemessék, a 4. részben Krisztus visszahelyezi Mária lelkét a testébe, s Mária az angyalok kíséretében felmegy a mennybe.

A költemény első részében a halott Máriát látjuk, s azt, ahogy lelkét Krisztus vagy az angyalok a mennybe viszik. Mária imára kulcsolt keze kapcsán (Mária tíz ujjá mint tíz hattyúszárny, az imádkozó kezek mint csukott virág jelennek meg) arra a lelket jelképező Maria orans alakra gondolhatunk, amelyet a bizánci koimészisz-ábrázolásokon az angyalok egy mandorlában visznek fel a mennybe (Feldbusch 1951, XIII–XIV).

Weöres versének 2. részében Mária ágyához gyűlnek az apostolok. A „híjja, híjja / övéit a homály szélén!” (Weöres 1956, 328) vonatkozhat arra, hogy a haldokló Mária magához rendeli az apostolokat, akik épp prédikáltak („kövér juhokat” legeltettek). Az apokrif szerint egy felhő ereszkedett le és vitte őket (Tamás kivételével) Mária ajtajához: „ecce omnes discipuli domini ad ostia thalami beatae Mariae, excepto Thoma qui dicitur Didymus, nube ducti sunt” (Tischendorf 1866, 116). Weöres pásztorai is felhökként jönnek: „mint a felhők, lassan úsztunk” (Weöres 1956, 328), a „látta ő, / kik vagyunk” (Weöres 1956, 329) pedig vonatkozhat arra, hogy a haldokló Mária még meglátta és megismerte őket, mielőtt meghalt.

³ Tischendorf kiadásában három változatban, egy görög és két latin nyelvű szövege olvasható az apokrifnek (Tischendorf 1866, 95–123). A Mária-életrajz ókori és középkori forrásairól, az apokrif Mária-evangéliumról lásd még Feldbusch 1951, V–XI.

A *Váltakozó kórusok* a 3. részben Mária halotti menetét jelenítik meg, az angyalok, szüzek, mártírok kara váltakozik bennük a hitetlen nép megjegyzéseivel. Az eseményeknek ebben a szakaszában Krisztusnak és az angyaloknak a sokasága tűnik fel („descendit Christus cum multitudine angelorum et accepit animam suae matris dilectae”, Tischendorf 1866, 117), ugyanakkor a Sátán is megjelenik, és megszállja a Mária halálát látó jeruzsálemi sokaságot: „in uno momento obitum sanctae Mariae omnes Hierosolymitani aperte viderunt. Et illa eadem hora introivit Satanias in illos et coeperunt cogitare quid de corpore eius facerent” (Tischendorf 1866, 118). Az angyalok serege is felhőkbe van burkolózva: „apparuit nubes super feretrum magna valde, sicut apparere solet magnus circulus iuxta splendorem lunae et angelorum exercitus erat in nubibus” (Tischendorf 1866, 131). A nép a felhőktől nem lát semmit, csak az éneket hallja – az angyalok vaksággal sújtják őket: „angeli vero qui erant in nubibus percusserunt populum caecitate” (Tischendorf 1866, 132). A zárójeles részek Weöres versében értelmezhetők a megvakult nép siránkozásaként és könyörgéseként, pl. „Vedd le szivünkről a csepegő mérget, / a fekete hernyót szivünkről vedd le, / a parazsat, a sötétséget / vedd le szivünkről” (Weöres 1956, 330).

A megvakulásra utalhat a „szem óriás kék hályogán” kifejezés (Weöres 1956, 329), a vakságból kigyógyulásra a következők: „honnan színt kap a rózsa és fényt a szem”, „karéjos homályból kelő tekintet”, „a sebző fényre hunyorognak” (Weöres 1956, 330). A nép vakságának ellentétéként Máriára vagy a bűnök megbánása utáni gyógyulásra vonatkoztatható a „tisza kék szem ragyogása” (Weöres 1956, 331).

Az apostolok Jézus rendelkezése Mária holttestét a Jozafát völgyébe viszik. Félúton jártak, amikor egy Ruben nevű zsidó ki akarta lökni a holttestet a koporsóból, de a keze megdermedt és hozzátapadt a ravatalhoz. Az apostolokhoz könyörgött, hogy mentsék meg őt. Miután az apostolok könyörgésére keze meggyógyult, Ruben nyomban meg is keresztelkedett és dicsőítette Krisztust. Az ő kezébe adja Péter a Paradicsomból származó pálmaágot, hogy gyógyítsa meg vele a megvakult nép szemét: „Accipe palmam hanc de manu fratris nostris Iohannis, et ingrediens civitatem invenies populum multum caecatum, et annuntia eis magnalia dei, et quicumque crediderint in dominum Iesum Christum, impones palmam hanc super oculos eorum et videbunt; qui autem non crediderint, permanebunt caeci” (Tischendorf 1866, 133).

Mikor az apostolok letették terhüket és sírtak, fény áradt ki az égből és a szent testet az angyalok a mennybe vitték: „circumfulsit eos lux de celo, et cadentes in terram, corpus sanctum ab angelis in celum est assumptum” (Tischendorf 1866, 119).

A Weöres-vers 4. része azt jeleníti meg, amikor Mária lelke három nap után egyesül a testével, s Krisztust magasztalva, az angyalokkal körülvéve a mennybe megy. Az elején a forrás felett szétnyíló szárny Mihály arkangyal megjelenése lehet. Az angyalok – akár Donatello reliefjén a Brancacci-kápolnában – úgy száguldoznak, akár az antik szélistenek (Feldbusch 1951, XVII): „elibéd hullámzik a szárnyunk, / tengerként rendül sűrű bodra” (Weöres 1956, 332). A „magasztalom őt, aki méhembem fogant” kezdetű résznél jelenik meg Krisztus, s helyezi vissza Mária lelkét a testébe, és felemeli őt a mennybe: „és felemelte holdsarlóm az égbe / és csillagfűzért illesztett homlokomra” (Weöres 1956, 332). Ezután már trónoló Madonnaként látjuk őt: „Ki dicsőségben látsz pompázni engem” (Weöres 1956, 333).

Természetesen az apokrif történetek alapján nem magyarázható a szöveg valamennyi pontja. Az első részben a halott testét láttató képeknek (a halálos pólya, a lepel alól kilátszó láb, az alvadt erek, az elszáradt anyaméh) nincs nyomuk az apokrif iratokban. A második rész pásztormotívuma sok más irányból is magyarázható. Krisztus születése és Mária mennybemenetele olvad itt egybe, a pásztorok nem Betlehembe igyekeznek a csillag nyomán („Láttuk őt gyermekével csillag fényén”, Weöres 1956, 328), hanem az égbe, hogy Mária útjára teríthessék gyapjukat/bőrüket (hiszen ők pásztorok is, juhok is egyszerre): „Pásztorok vagyunk, juhok is vagyunk, / nosza gyapjunkat lenyírjuk, / nosza bőrünket lenyúzzuk, / ösvényére ráborítjuk” (Weöres 1956, 329).

A kék víztükrön felhökként úszó pásztorok képe azt az ókeresztény képzetet is eszünkbe juttatja, mely szerint az egyház felhők feletti, szent hegy (Vanyó 2000, 239). Alexandria Kelemen *Ezékiel könyvéhez* írt kommentárjában a pásztorok és juhok képe is társul a felhőkéhez: „Terelj bennünket, kiskorúakat mint juhokat! [...] terelj minket szent hegyedre, egyházadhoz, a fenségeshez, a felhők felettihez, mely az eget éri!” (Vanyó 2000, 239). Ehhez hasonlóan terelik Weöresnél is az égbolton, a felhők közt juhaikat a pásztorok. Weöres pásztorai először gyapjat nyírnak, aztán ők maguk is juhok lesznek, saját gyapjukat is lenyírják. A pásztorok és a juhok szerepe már a *Jelenések könyvében* összemosisodik: ὅτι τὸ ἀρνίον τὸ ἄνὰ μέσον τοῦ θρόνου ποιμανεῖ αὐτοὺς καὶ ὀδηγήσει αὐτοὺς ἐπὶ ζωῆς πηγῆς ὕδατων – hiszen a bárány, aki a trón közepén van, legelteti őket, és elvezeti őket az élet vizeinek forrásaihoz (Jel 7, 17; *Novum Testamentum* 1991, 646). A juh és a pásztor összeolvadását szimbolizálja az elkóborolt bárányt vállára vevő pásztor alakja, melynek antik előképe Hermész Kriophorosz, Hermész, aki a lelket viszi a vállán lélekvezetőként (Vanyó 2000, 232). Nüszai Gergelynél a Hermész Kriophorosz keresztény változatáról olvashatunk: „Ez [a juh] a pásztor vállán, azaz felvéve az Úr istenségébe, azzal egy

lett [...]. Aki tehát felveszi magára a juhót, az pásztor, és aki azon keresztül szól hozzánk, az juh is és pásztor is. A felvetésben bárány, a felvevőben pásztor” (Ványó 2000, 240).

A 3. részben a *Váltakozó kórusok* is sok irányból értelmezhetőek. Olvashatjuk úgy, hogy a zárójeles részek a Máriától megváltást váró halottakra vonatkoznak. Az első zárójeles szakasz utalhat az elhunyt siratására, a második a sírásásra („Kifordult torzsák, / gyökerünkkel fölfelé, / kilökött a föld”, Weöres 1956, 330), a harmadik a sírdombra ültetett virágokra („Virágok, tele féreggel”, Weöres 1956, 330). A negyedik zárójeles szakaszban az anyaföld befogadja a halottat („hagynak vesztet az ölben”, Weöres 1956, 330), az ötödikben a halottat a koporsó zárja magába („koporsó-fal körülöttünk”, Weöres 1956, 330), a hatodikban a hernyók rágják a holttestet („a fekete hernyót szivünkről vedd le”, Weöres 1956, 331), az utolsó pedig a test könnyörgése a Boldogasszonyhoz.

A vers egészének a fönix motívuma is ad egy epikus ívet. A bizánci *Fiziológus* szerint a magát elégető, harmadnapon ismét szárnyakat növesztő fönixmadár a Megváltó jelképe (Hadzisz–Kapitánffy 1974, 588–589 és Vigh [2019], 100–103). Weöres versében lángról, tűzről gyakran esik szó, ahogy szárnyakról is (bár ezek nem mindig vonatkoztathatók a fönixre). Az 1. részben a test lángban pusztul el, akár a fönixmadár: „a test homálya mint emelkedik / a végső láng fölé” (Weöres 1956, 327). Az első részben elégett fönix a 2. részben kihül: „a csönd, a hideg”, „por énekel”, „póklábu parázs / fut fölfelé”, „hamvában az ősz, / rég arctalan” (Weöres 1956, 328). Közben az újjászületésre utaló szárny is megjelenik: „ragyogó tetőn / szárny lebeg” (Weöres 1956, 328). A feltámadás leírásába a 3. részben a fönixre utaló jegyek is vegyülnek, a madárra, az elveszett fészekre, de önmaga megölésére, a lángra gyulladásra is utalva: „az anya lángja ég a világon... / (Kit öltem? Mindig magamat öltem)” (Weöres 1956, 330). A 4. részben a feltámadás diadalát jelezve „mindent betölt a szárnyak hangja” (Weöres 1956, 331). A kórus elmondja, hogy „lángon át” lebbent fel „a sötét föld szüze” (Weöres 1956, 331), akár a lángban elhamvadó fönix. A tűz motívuma ott van Mária énekében is: „eleven tüzekkel röpi diadalszekerem”, „a léptem redői alatt forgó / tüzes hadak” (Weöres 1956, 332). Mária azt is elmondja, hogy nem ő a fönix, hanem Krisztus: „tűzforrás nem vagyok”, „csak fészek” (Weöres 1956, 333). A 4. rész végén mintha a fönix lenne Krisztus, aki már örökké madár marad, nem ég el újra, parazsából feltámadt („hült ősz-parázs / újjá hevül”), s most ott van széttárt szárnyakkal az örökkévalóságban („a szárny hangja / széttárt, örök”), ahol „áll a halál, függ az idő” (Weöres 1956, 334).

A halott anya árnya az alvilágban

Az európai irodalom első alvilágjárása során egy fiú keresi fel halott anyja árnyát; az *Odüsszeia* először mutatja be egy fiú szembesülését anyja halálával. Igaz, hogy Odüsszeusz Hadészba szállásának nem ez az elsődleges célja, hanem a Teiresziással való találkozás, de ha Weöres költeménye felől olvassuk a *Neküiát* (s ennek az olvasásnak a lehetőségére számos párhuzamos szöveghely is feljogosít), akkor értelmezhetjük a homéroszi elbeszélést a fiúi ragaszkodás kifejezéseként. A *Váltakozó kórusok* jellegéből fakadóan ez a homéroszi hang a későbbi korok további hangjaival keveredik, de megpróbálhatjuk kihallani a költemény 3. részéből ezt a szólamot.

A *Mária mennybemenetele* 3. része egyszerre mennybehajózás és alvilágjárás – a zárójeles részeket mintha az alvilágból szabadulni vágyó lelkek mondanák⁴, de a *Váltakozó kórusok* szövegeinek egyéb pontjain is találhatók utalások az alvilágjárásra, pl. „hidegség fekete szájüregén”, „minden poklon megy utánad” (Weöres 1956, 329), „ha kelyhed eltakarod, melyből kitüzesedve ittak / a szakadék kóbor ködalakjai” (Weöres 1956, 330), „a pokol küszöbén sírdogál, / eves vackukban a halottak / féltett éjükbe burkolózva / a sebző fényre hunyorognak” (Weöres 1956, 330).

A „szakadék kóbor ködalakjai” olyanok, mint az alvilági árnyak az *Odüsszeiában*, csak itt nem a feláldozott állatok véréből ittak, hanem Mária kelyhéből, s úgy teltek meg élettel. Mária kelyhe tulajdonképpen a méhe, s a kelyhében nem más van, mint Krisztus, aki maga lesz az áldozati bárány. A holtak megelevenedése tehát Krisztus pokolraszállásának következménye. A „minden poklon megy utánad” az anyját a pokolban is felkereső fiú elszántságára is utalhat; a folytatás („a fészek veszhet, de visszahív”) még inkább azt erősíti, hogy itt a szülői gondoskodásra áhítózásról van szó a fészekből már kikerült, vagyis felnőtt fiú részéről. A *Váltakozó kórusok* elején megjelenő hajók („evező-párok”, „árbóc-forgatag”, „vitorla-sereg”, „arany bárka”, Weöres 1956, 329) nemcsak a lélek hajóit juttathatják eszünkbe⁵, hanem Odüsszeusz alvilágba vivő hajóját is. A lélek mennybe vágyakozó hajójának képét nagyon plasztikusan tárja elénk a bizánci Ióannész Küriotész-Geometrés, aki versével azért könyörög Krisztushoz, hogy segítsen megóvni hajóját a viharoktól, a

⁴ Újvári Edit szerint ezekben „az Édenből kiűzetett, halandóságra és testi kínokra ítélt emberiség gyötrelme, elhagyatottsága szólal meg” (Újvári 2003b, 64).

⁵ Újvári Edit ír a „mennyei révből igyekvő lélek-hajók keresztény himnusz-költészetből és ikonográfiából egyaránt ismert motívumá”-ról, amelyeket Mária mint Stella maris irányít (Újvári 2003b, 63).

szenvedés mindent elborító hullámaitól, s lelke vitorláját (τοῦ νοῦς δὲ λαΐφος) kormányozza az ég felé: ha Krisztus tartja kezében a kormányrudat, akkor hajója nem szenved hajótörést, s nem jut le a Tartarosz legmélyebb zugába (Cantarella 1992, 674; Polgár 2018, 52). A Krisztus által a mennyország felé kormányozott hajó a keresztény ellenképe annak az alvilágba irányítás nélkül, az északi szél segítségével eljutó antik hajónak, melyről az *Odüsszeiában* olvashatunk. εἰς Ἄιδος δ' οὐ πῶ τις ἀφίκετο νηὶ μελαίνῃ (Od. X. 502, Homerus 1927, 166) – „Hádészhoz még senkise ment soha barna hajóval” – mondja a megdöbbsent Odüsszeusz Kirkének, mikor megtudja, hogy fel kell keresnie Teiresziászt (Homéros 1947, 165). A hajó útnak indításáról Kirké gondoskodik: ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο / ἴκμενον οὔρον ἱεὶ πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον, / Κίρκῃ ἐνπλόκαμος (Od. XI. 6–8, Homerus 1927, 169) – „És a sötétkékorru hajó mögül íme kísérő / jó szelet is küldött az utunkra, vitorladagasztót, / széphaju Kirké” (Homéros 1947, 168). A hajó irányításán nem kell törniük a fejüket, mert az északi szél magától elviszi: μή τί τοι ἡγεμόνος γε ποθῆ παρὰ νηὶ μελέσθω, / ἰστὸν δὲ στήσας ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πετάσσας / ἦσθαι· τὴν δε κέ τοι πνοὴ Βορέαο φέρῃσιν. (Od. X. 505–507, Homerus 1927, 166) – „nem kell gondolnod rá, hogy ki vezesse hajódat; / állíts árbocot és kifeszítve a hőszinű vásznat, / ülj, s a hajódat az északi szél majd elviszi szépen” (Homéros 1947, 165). Az Ókeanosz szélén, Persephoné ligeténél kell kikötniük a hajót, s onnan Odüsszeusz indulhat is Hádész palotájához. Nem kell tehát sem egy barlangba bemennie, sem Kharón ladikjára felkérérdzkednie, mint ahogy az alvilágjárások későbbi feldolgozásaiban lenni szokott.⁶ Homérosz szerint az alvilágba azért jut nehezen le az élő, mert μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεσθρα, / Ὀκεανὸς μὲν πρῶτα, τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι / πεζὸν ἐόντ', ἦν μὴ τις ἔχη ἐνεργέα νῆα (Od. XI. 157–159, Homerus 1927, 174) – „közbul sok a szörnyű folyam, félelmetes örvény, / és legelőször az Ókeanos, melyen át sose kelhet / senki gyalog, hacsak épp nem akad jómívű hajója” (Homéros 1947, 172). Weöres *Váltakozó kórusaiban* a vizek a poklot és a mennyországot egyaránt körülveszik, mindkettőbe jutáshoz hajózni kell: „uszálya villog a habok iramán / a homályos sárga égi sarlón” (Weöres 1956, 329).

Odüsszeusz ugyan Kirké tanácsát követve Teiresziással beszél először, de nyomban utána azt tudakolja, hogyan tudná szóra bírni anyja lelkét: „elhúnyt édesanyám lelkét látom szemeimmel; / ott ül a vér közelében némán, és a fiához / nem tud szólni, hiába van itt, meglátni se tudja; / mondd meg, uram, hogy

⁶ „A Tainaronból egy barlang vezetett a halottak birodalmába. Héraklés behatolt oda...” (Kerényi 1977, 300). Aeneas is egy barlangba, a földnek mélyébe megy le kivont karddal, így jut az alvilág ajtajához, illetve a folyóhoz, melyen Charón jár, a révész (Vergilius 1984, 232–234).

anyám hogyan ismerhetne föl engem” (Homéros 1947, 172). Odüsszeusz anyja elmondja, hogy a fia utáni vágyakozás ölte meg – erre visszautalva Odüsszeusz is feltehetné kétségbeesetten a weöresi *Váltakozó kórusok* zárójelben beékelt, lelkiismeret-furdalásról tanúskodó kérdéseit: „Kit öltem? Mindig magamat öltem. / Kinek fáj? Nekem fáj. / Hagyjanak veszteg az ölben” (Weöres 1956, 330). Ez utóbbi mondat egyértelművé teszi, hogy egy gyerek és az anyja viszonyáról van szó, de vonatkozhat a gyerekkor ártatlanságába visszavágyó férfira is.

Az *Odüsszeiára* utalhat Weöresnél az állandó sírás hangoztatása: „De mi folyton sírtunk. / Mi éhezünk. / Mást mit tehattunk? / Folyton sírtunk” (Weöres 1956, 329). A sírás a *Neküia* állandóan visszatérő eleme. Amikor Kirké bejelenti, hogy az alvilágba kell mennie, Odüsszeusz nyomban zokogni kezd: κλαῖων δ’ ἐν λεχέεσσι καθήμενος (Od. X. 497, Homerus 1927, 166) – „sírtam az istennő nyoszolyáján fekvé”, ἐπεὶ κλαίων τε κυλινδόμενός τε κορέσθην (Od. X. 499, Homerus 1927, 166) – „elteltem a fetregő zokogással” (Homéros 1947, 165). Induláskor már a társak is sírnak: ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες (Od. X. 570, Homerus 1927, 176) – „a szívünk búsult s a szemünkből hullt a kövér könny” (Homéros 1947, 167). Odüsszeusz akkor is zokog, mikor nem tudja halott anyja árnyát megölelni: ἦ τί μοι εἶδωλον τόδ’ ἀγαυὴ Περσεφόνητα / ὄτρυν’, ὄφρ’ ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω; (Od. XI. 213–214, Homerus 1927, 176) – „Vagy csak egy árnykép ez, mit a nagyszerű Persephoneia / küld hozzám, hogy még keserűbben nyögve zokogjak?” (Homéros 1947, 174).

Nem véletlen, hogy az *Odüsszeiát* a kontrasztív imitáció elvét alkalmazva követő Vergiliusnál az alvilágjárás egyik legfontosabb eleme az anya helyett az apa árnyával való találkozás. Aeneas a Sibyllának könyörög, hogy juthasson le apjához az alvilágba, s a mitológiai példái különféle rokoni viszonyokra vonatkoznak: az apa-fiú viszony erejét példázza Aeneas szeretete apja iránt, emellett a férj-feleség és fivér-fivér összetartozását jelképező Orpheus–Eurydice, illetve Pollux–Castor párosra történik utalás (Vergilius 1984, 228). A fiú és az anyja közti szeretetteli viszonyra, Ulysses alvilágjárására Aeneas nem utal, ám nyilván már az ókori befogadók is a homéroszi intertextus felől olvasták ezt a szakaszt, s az archetipikus esetet magától értetődően hozzárendelték. Vergiliusnál a pokol küszöbén azok a csecsemők sírnak, akiket hamar elragadott a halál: „Continuo audita voces, vagitus et ingens, / Infantumque animae flentes in limine primo, / Quos dulcis vitae exsortes et ubere raptos / Abstulit atra dies et funere mersit acerbo” (Aen. VI. 426–429, Virgile 1935, 385), „Már a küszöbnél szívtépő zokogás nesze hangzik, / kis csecsemő-lelkek sírnak, kiket – óh jaj – az édes / életből, anyjuk kebeléről oly hamar elvitt, / elragadott ama könnyes nap, kora sírba taszítván” (Vergilius 1984, 237).

Itt ugyan az alapszituációhoz képest (a fiú siratja anyját) fordított a helyzet (a korán meghalt csecsemők sírnak az anyjuk után), de Weöres verse nem egyszólamú, a váltakozó szólamok hangjából ezeknek a csecsemőknek a sírása is kihallatszik. Weöresnél riadt gyerekszemeket látunk és sírást hallunk a pokol küszöbén, igaz, hogy az alvilág bejáratához nem a Sibylla mutatta úton, hanem Krisztus keresztje mellett állva jutunk el: „a keresztén tájékozó világot / bámulja riadt kék gyermek-szemmel, / a pokol küszöbén sírdogál” (Weöres 1956, 330). A fia keresztje mellett síró anya és az anya után síró csecsemő képe olvad itt egybe.

Krisztus és Mária, Szünésziosz és Weöres

A keresztre feszített Krisztus képe vezet el bennünket Kürénéi Szünésziosz húsvéti énekéhez, melyet Weöres fordított, s amely motivikus és szövegszerű kapcsolatban is van a *Mária mennybemenetelével*. Szünésziosz verse Krisztus pokolraszállását és mennybemenetelét írja le, de tágabb ívű, az ő s gonosz, a kígyó tovaűzésével indít, majd a refrén után Krisztus emberré válására tér át. A leszállás az emberré válást és a pokolraszállást is jelenti, a kettő egymással szorosán összefügg, hiszen aki emberként él, az mind „egynap-éltű”, ahogy Kerényi Grácia fordítja az ἐφαιμέρος szót, vagy a Weöres fordításában szereplő körülírással: „arasznyi kis életet” kap. Krisztus leszáll utána a Tartaroszba. A leírásban a keresztény és az antik pokol elemei keverednek. A Weöresfordítás választékos szóhasználatán Babits *Laodameiájának* hatása látszódik: κατέβας δ' ὑπὸ Τάρταρα, / ψυχᾶν ὄθι μωρία / θάνατος νέμεν ἔθνεα (Sinesio 1968, 147), „várt rád is a Tartarosz / hol tesped a testtelen / sereg éji homály alatt” (Synesios 1955, 118, Weöres Sándor ford.)⁷, „ki leszálltál a Tartarosz / mélyére, ahol lelkeket / őrzött a halál, ezreket” (Szünésziosz 1959, 597, Kerényi Grácia ford.). A görögben egy célzás sincs a testtelenségre, s alliteráció sincs, az adott részben az áll, hogy ’leszálltál a Tartaroszba, ahol a halál uralja lelkek ezreit’. Weöres szókincsének keresettsége (a θάνατος-nak nála az „éji homály” feleltethető meg, ψυχᾶν ... μωρία helyett – egy más igei szerkezetbe illesztve – nála a „testtelen sereg” szerepel) és az ékszerészi mívség a *Laodameia* alvilágképét juttatja eszünkbe. A testtelenség hangsúlyozása Laodameiánál a dráma alapproblémáját, az árny megfoghatatlansága és a testiség iránti vágy ellentétét emeli ki, ezért a szövegben gyakran előfordul (alliteráció részeként is) az alvilági árnyakra utaló „testtelen” szó:

⁷ Weöres egybegyűjtött műfordításainak kötetében a testtelen szó után – hibásan – vessző van (Weöres 2012, 28).

*zord Hádésban nincs ölelés,
csak tengve lengnek ott az árnyak tétova,
mint puszta képek; lengve tengnek testtelen
S nem tudják azt, hogy vannak
[...]
mint drága szesznek gáza ég tovább
a vágyak gyásza testtelen lélekben is*
(Babits 1911, 86).

Az újabb refrén után Krisztus mennybeszállása következik – eközben a csillagok kórusa hallatszik. Weöres fordításában a motívum a szférák zenéjével kerül összefüggésbe: χορὸς ἄμβροτος ἀστέρων (Sinesio 1968, 149) – „sphaerák szüzi kórusa” (Synesios 1955, 118, Weöres Sándor ford.) – „csillagok / örök kara” (Szünesziosz 1959, 598, Kerényi Grácia ford.). A Hádésban éjszaka volt, a mennybeszállás pedig hajnali fényben történik.

Weöresnél, ahogy Bartal Mária is megállapítja, Mária és Krisztus személyének egymásra montírozásáról van szó (Bartal 2014, 252). Az anya és fia azonosítása azzal a püthagoreus szemlélettel is összhangban van, mely szerint a sírfeliratokon a női nemeket hímneműre változtatták, hogy a lélek neme megfeleljen az istenség nemének (Vanyó 2000, 190). A Krisztus–Mária, anyafió azonosításra Weöres is utal: „ő benned térdepel és ő leszel” (Weöres 1956, 330). Weöres versében Mária úgy megy föl a mennybe, mint Szünesziosznál Krisztus, a fénytelen mélyből indul („Fénytelen mélybe lenn”, Weöres 1956, 333), s onnan kerül a bolygók szférájába („új sorstól hajladoznak a bolygók”, Weöres 1956, 333). Az „örök mosolygók”-hoz hasonlóan (Weöres 1956, 333) Szünesziosznál Krisztus útját is vidámság kíséri, az égben ott is mosoly és nevetés van: αἰθήρ δὲ γελάσσει (Sinesio 1968, 149). A mennybemenetel Weöresnél is hajnalban történik: „a hegyen pirkadat árad”, „de bíbor-özön fut a szürke mélybe, / örökös hajnalt hirdető” (Weöres 1956, 334). Szünesziosznál a hajnalt hozó Éoszphorosz (a latin Lucifer görög megfelelője) mosolya utal a napszakra: Μείδησεν Ἐωσφόρος, / ὁ διάκτορος ἡμέρας (Sinesio 1968, 151) – „Éoszphoros is mosolyog, / kora-reggel hírnöke” (Synesios 1955, 118, Weöres Sándor ford.) – „Mosolygott Éoszphorosz, / a jövő nappal hírnöke” (Szünesziosz, 1959, 598, Kerényi Grácia ford.). Weöres versében a „fényen át, lángon át” halad Mária, „a sötét föld szüze” (Weöres 1956, 331), közben az „árnyat és éjszakát” (Weöres 1956, 331) a tánc, a „virág-szövevények” (Weöres 1956, 331), illetve a „rózsa-ér, gerle-vér” s a „zerge-ünő vérgyöngye” (Weöres 1956, 332) teszi fényesebbé (ahogy Bingeni Hildegárd versében is „a hajnal rózsága virít az égen”,

Hildegard 2003, 19). A szétterülő hajnal véres képeként, hajnalmetaforák-ként is olvashatjuk ezeket a kifejezéseket, különösen akkor, ha a Kórus utolsó megszólalását rájuk vetítjük:

*a hegyen pirkadat árad,
gyengeség és erő
közös ujjakkal lakomát ad,
tűzhelyen hamu törmeléke,
de bíbor-özön fut a szürke mélybe,
örökös hajnalt hirdető*

(Weöres 1956, 334)

Weöresnél a kórus egyszerre anyja is, lánya is Máriának: „Édesanyánk, ifju aránk / pirosarcu zsenge leányunk” (Weöres 1956, 332). Mária arcán is ott a sötétségen átragyogó pír, az angyali kórus pedig a fény rózsza- és vérszőnyeg-ként borul elé az útján: „elibéd hullámzik a szárnyunk”, „mint szőnyeg borulunk az utadra, lágy tavaszunk, édesanyánk” (Weöres 1956, 332). Szünésziosznál, Weöres fordításában szintén ott a Krisztus lába elé boruló fényszőnyeg, ott nem a vérhez, hanem a tűzhöz hasonlítva: „s a Titán szőnyegként / leborítja tüzes haját / ama szent léptek elé” (Synesios 1955, 118). A görögben nincs szó szőnyegről, Weöres tehát a hasonló szóválasztással fűzi szorosabbra a két vers közötti intertextuális viszonyt: τὰν δ' εὐρυφαῖ κόμην / Τὶτὰν ἐπετάσσαντο / ἄρρητον ὑπ' ἰχνίον (Sinesio 1968, 151), „s szélessugarú haját / terítette a Titán / szentséges lábaid elé” (Szünésziosz 1959, 598, Kerényi Grácia ford.). A mennyben Weöres verse szerint „áll a halál, függ az idő” (Weöres 1956, 334), hasonlóképpen Szünésziosznál: ἔνθ' οὐτε βαθύρροος / ἀκαμαντοπόδοσ χρόνος (Sinesio 1968, 151), „ott nincsen a gyors-inú / örökös suhanó idő” (Synesios 1955, 118, Weöres Sándor ford.), „nincs ott a mélyfolyamú, / sose fáradt lábu idő” (Szünésziosz 1959, 598, Kerényi Grácia ford.).

Kóda: gnosztikus felocsúdás

Kenyeres szerint a kóda poétikai síkra tereli át az értelmezést, a halált legyőző mennybemenetel szerinte „költészetbeli csoda, csak a vers képzeletében valósul meg, s nem is egyéb, mint maga a költészet teremtése, a teremtő művészet munkája” (Kenyeres 1986, 342). Véleményem szerint a kóda az egész vers gnosztikus átértelmezése.⁸ Az alvás gnosztikus szimbólum, a lélek emlékezet-

⁸ A gnoszticizmushoz vezető szálak nem biztos, hogy közvetlen antik kapcsolatot jelentenek, hiszen az antropozófiai iskola, mely Weöresre hatott, szintén a gnoszticizmusból indult ki.

vesztésére, a szellemi halálra utal (Eliade 1995, 299). Weöres verse – akárcsak a legismertebb gnosztikus költemény, a *Gyöngyhimnusz* (Pokorný 1986, 16–20) – felhívásnak tekinthető arra, hogy a lélek felocsúdjon tudatlanságából és dermedtségéből. A költemény zárószavai a lélek felébresztését, a gnózis által kínált megváltás keresését célozzák: „aki hallottad ezt a dalt: / ocsudj lomha szörnyeiből” (Weöres 1956, 334). Gnosztikus elemnek tekinthető a nőnemű csönd korábban minduntalan felbukkanó motívuma is: „eleven csönd tíz anya-szárnya”, „a zengő csendben, a jeltelenben / álcák és nászruhák virulnak rajtam” (Weöres 1956, 330). A teremtmények a valentinianusok szerint a nőnemű Szigé (csönd) gyermekei.⁹ Addig csak anyánk volt, míg meg nem született Krisztus, „az óriás ürességen által / a csend szikrázó kristálya fölé / a teremtmények sodrából fölmeredve” (Weöres 1956, 332). A szöveg egésze az időt a pokollal, a megváltást az időtlenséggel azonosító gnosztikus időfelfogásra épít: a gnosztikus idő, akárcsak a *Mária mennybemenetelének* ideje, nem ciklikus, nem lineáris, hanem mitikus (Le Goff 2002, 93).

Weöres versében a különböző kulturális hagyományok többszólamú egybejátszásának vagyunk tanúi: az antik, a keresztény, a gnosztikus, az apokrif elemek hol egyszerre, hol sajátos kombinációkban egymással összefonódva, hol külön-külön megszólalva adják ki a zene időtlenségében feloldódó szimfónia összhangzását.

Irodalom

- Adamik Tamás vál. 1996. *Csodás evangéliumok*. Budapest: Telosz.
- Babits Mihály. 1911. *Herceg, hátha megjön a tél is!* Budapest: A Nyugat kiadása.
- Bartal Mária. 2009. Mítosztöredékek újraírása Weöres Sándor Medeia című költeményében. *Irodalomtörténet* 40/90 (2): 200–242.
- Bartal Mária. 2014. *Áthangzások: Weöres Sándor mítoszpoétikája*. Pozsony–Budapest: Kalligram–Pesti Kalligram.
- Beney Zsuzsa. 1958. A hallgatás tornya: Jegyzetek Weöres Sándor költészetéről. *Vigilia* 23 (5): 269–275.
- Bori Imre. 1965. A látomások költészete: Weöres Sándor. In *Eszmék és látomások*. 28–89. Novi Sad: Forum.
- Cantarella, Raffaele vál. és szerk. 1992. *Poeti bizantini II*. Milano: Rizzoli.
- Eliade, Mircea. 1995. *Vallási hiedelmek és eszmék története II*. Ford. Saly Noémi. Budapest: Osiris.

⁹ A Fülöp evangéliuma Pesthy Mónika fordításában így szól erről: „Amikor zsidók voltunk, árvák voltunk, mert csak anyánk volt. Amikor keresztények lettünk, lett atyánk is az anyánk kívül” (Adamik 1996, 85, 160).

- Feldbusch, Hans. 1951. *Die Himmelfahrt Mariä*. Düsseldorf: Verlag L. Schwann.
- Hadzisz, Dimitriosz–Kapitánffy István vál. és szerk. 1974. *A bizánci irodalom kistükre*. Budapest: Európa.
- Harmath Artemisz. 2013. *Szüntelen jóvátétel: Újraolvasni Weörest*. Budapest: Helikon.
- Hildegard von Bingen. 2003. *Égi harmóniák: Az Isteni Erők játéka*. Ford. Kulcsár F. Imre. Budapest: Paulusz Hungarus–Kairosz.
- Homéros. 1947. *Odysszia*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Új Idők Irodalmi Intézet Rt.–Singer és Wolfner.
- Homerus. 1927. *Odyssza*. Ed. Guilelmus Dindorf–C. Hentze. Lipsiae: Teubneri.
- Kenyeres Zoltán. 1986. Weöres Sándor. In *A magyar irodalom története 1945–1975. II/1.: A költészet*, szerk. Béládi Miklós. 333–362. Budapest: Akadémiai.
- Kerényi Károly. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat.
- Le Goff, Jacques. 2002. Čas. In Jacques Le Goff–Jean-Claude Schmitt. *Encyklopedie středověku*. 91–98. Praha: Vyšehrad.
- Lengyel Balázs. 1969. Weöres Sándor és a Merülő Saturnus. *Vigilia* 34 (9): 597–600.
- Novum Testamentum Graece et Latine*. 1991. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Pethő Ildikó. 2004. *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*. PhD-értekezés. Szeged. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de_2852.pdf (2019. okt. 10.)
- Pokorný, Petr. 1986. *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad.
- Polgár Anikó vál. és ford. 2018. *A föld, a tenger és az ég: A bizánci költészet gyöngyszemei*. Pozsony: Kalligram.
- Rónay László. 1973. A nagy mű tételei (Weöres Sándor szimfóniái). *Vigilia* (12): 846–851.
- Sinesio di Cirene. 1968. *Inni*. Prefazione, traduzione e note di Antonio dell’Era. Roma: Tumminelli.
- Szabolcsi Miklós. 1957. Weöres Sándor költészetéről: A Hallgatás tornya, „harminc év verseiből” megjelenése alkalmából. *Irodalomtörténet* 45 (2): 183–192.
- Synesios, Kyrénéi. 1955. Himnusz Krisztus pokolraszállásáról és mennybemeneteléről. Ford. Weöres Sándor. In *Világirodalmi antológia. II. kötet: Középkor és renaissance*, szerk. ifj. Horváth János–Kardos Tibor. 117–118. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szünesziosz. 1959. Himnusz Krisztus pokolraszállásáról és mennybemeneteléről. Ford. Kerényi Grácia. In *Görög költők antológiája*, szerk. Falus Róbert. 597–599. Budapest: Európa.
- Tischendorf, Constantinus szerk. 1866. *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis, item Mariae Dormitio*. Lipsiae: Hermann Mendelssohn.
- Újvári Edit. 2003a. Weöres Sándor Istár-átköltése: Egy mezopotámiai mítosz reimitologizációja (Szüzsépoétikai elemzés). *Irodalomtörténet* 34/84 (1): 147–160.

- Újvári Edit. 2003b. Weöres Sándor mariológiája: A Hetedik szimfónia értelmezése a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből. *Tiszatáj* 57 (6): 58–69.
- Vanyó László. 2000. *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Budapest: JEL.
- Vergilius. 1984. *Összes művei*. Ford. Lakatos István. Budapest: Európa.
- Vígh Éva szerk. [2019]. *Állatszimbólumtár*. Budapest: Balassi.
- Virgile. 1935. *Bucoliques – Géorgiques – Éneide*. Paris: J. De Gigord.
- Weöres Sándor. 1956. *A hallgatás tornya: Harminc év verseiből*. Budapest: Szépirodalmi.
- Weöres Sándor. 1973. *Tizenegy szimfónia*. Budapest: Szépirodalmi.
- Weöres Sándor. 2009. *Egybegyűjtött költemények II.* Budapest: Helikon.
- Weöres Sándor. 2012. *Egybegyűjtött műfordítások IV.: Déli költők*. Budapest: Helikon.

THE ASCENSION OF CHRIST AND ASSUMPTION OF MARY

The Greek–Latin intertexts of a poem by Sándor Weöres

This research is based on Imre Bori's influential study about Weöres titled *A látomások költészete [The Poetry of Visions]*, but it also builds on contemporary scientific literature about Weöres. Related to the poem *Mária mennybemenetele [The Assumption of Mary]*, Imre Bori established – even before the appearance of the *Tizenegy szimfónia [Eleven Symphonies]* – that “this is a poem of interplay: the dimensions of the *notion of Mary* are unveiled as if they were the movements and counterpoints of a symphony”. (B. I., *Eszmék és látomások [Ideas and Visions]*, Novi Sad, Forum, 1965, 59.) This study uncovers several Greek–Latin intertexts from antiquity to the Middle Ages in Weöres's multi-tiered poem integrating multiple traditions (e.g. Homer, Saint Hildegard). The goal of pointing out these intertextual relations is not self-serving, but aims to expand the boundaries of literary analysis. One of the key parts of the analysis is the *Easter* hymn of Synesius of Cyrenaica translated by Weöres, which is related to the *Mária mennybemenetele [The Assumption of Mary]* in its motives and text. In the poem of Weöres, as Mária Bartal established, the persons of Mary and Christ are merged: in his text, Mary takes up to heaven the same way that Christ does in the work of Synesius – starting from the lightless depths, they move into the sphere of planets. The assimilation of mother and son is in accordance with the Pythagorean approach following which the female names were changed to male names on graves, so that the gender of the soul corresponds to that of god. On occasion, Weöres brings the tie between the two poems closer, for example, in the translation of Synesius, a carpet of light appears in front of Christ's feet (“Titan spread out his far-flaming hair / as a carpet”), while in the poem of Weöres angel wings roll out as a carpet onto Mary's path. By the relation of the two texts, we can assume that in Greek there is no mention of a carpet.

Keywords: Sándor Weöres, Synesius of Cyrenaica, medieval poetry, literary translation, intertextuality

UZNESENJE HRISTA I MARIJE

Grčko-latinski intertekstovi jedne pesme Šandora Vereša

Rad se priključuje studiju Imrea Borija o Šandoru Verešu *Poezija priviđenja (A látomások költészete)* koja je imala velik uticaj ali se naravno oslanja i na savremenu stručnu literaturu o Verešu. O pesmi *Uznesenje Marijino (Mária mennybemenetele)* Imre Bori je još pre objavljivanja Verešove zbirke *Jedanaest simfonija (Tizenegy szimfónia)* konstatovao da je „to velika pesma sinhronih događaja: aspekti »predstave o Mariji« raspliću se na način i sa kontrapunktovima stavova jedne simfonije“ (B. I., *Eszmék és látomások*, Novi Sad, Forum, 1965, 59). U predavanju se otkrivaju nekoliko grčko-latinskih slojeva Verešove poeme u kojoj se stapaju različite tradicije, počev od antičkog doba do srednjeg veka (npr. Homer, Sveta Hildegarda). Utvrđivanje tekstualne povezanosti nije sama sebi cilj već se time proširuju okviri tumačenja dela. Jedan od bitnih elemenata analize predstavlja uskršnja pesma Sinezija Kirenskog koju je Vereš preveo a koja je i po motivima i po leksici povezana sa *Uznesenjem Marijinom*. Vereš na lik Marije prenosi Hristove crte, kako to konstatuje i Marija Bartal. U njegovom tekstu Bogorodica odlazi na nebo isto kao Hrist kod Sinezija, polazi iz dubine bez svetla, odatle stiže u sferu planeta. Poistovećivanje majke i sina je u suglasju i sa Pitagorinim učenjem na osnovu čega je na epitaforma ženski rod menjan u muški, da bi pol duše odgovarao polu božanstva. Imamo primere za to da Vereš sličnim izborom reči povećava blizinu originalne i prevodne pesme. U njegovom tumačenju Sinezija npr. pred noge Hrista se pri uznesenju prostire tepih od svetla („i Titan kao tepih / prostre svoju vatrenu kosu“), a u Vereševoj pesmi anđeli svojim krilima poput tepiha prekrivaju Marijin put. Da se radi o svesnom povezivanju dva teksta upućuje i to što se u grčkom originalu pesme tepih ne spominje. *Ključne reči*: Šandor Vereš, Sinezij Kirenski, poezija srednjeg veka, prevodi, intertekstualnost

CSEHY Zoltán

Comenius Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pozsony, Szlovákia
csehyzoltan@gmail.com

„ANGYAL-FECSKELÁNYFIÚK”
*Androgün, hermafrodita és queer karakterek
Juhász Ferenc époszaiban¹*

“Angel swallow-girl boys”
*Androgynous, hermaphrodite, and queer characters in the epic poetry
of Ferenc Juhász*

„Anđeli – laste devojčice/dečaci”
Androgini, hermafroditi i queer karakteri u epovima Ferencu Juhasa

Bori Imre nevezetes Juhász Ferenc-tanulmányai már az 1960-as években különös alapossággal térképezték fel a költő világának alapmintázatait. Nem voltak híján a merész, poétika-központú megállapításoknak sem: ez az előadás is Bori Imre bátorságából merítve próbálja meg megközelíteni a Juhász-féle epikus nyelv kataklizmadiskurzusának tobzódó, önmaga anyagát minduntalan átszerkesztő, apokaliptikus tragikumát. Elsősorban Juhász úgynevezett époszaira, hömpölygő szöveggkonglomerátumaira fókuszálok, s azokra a kérdésekre keresem a választ, hogy miként ölt mitikus, kozmikus és antropomorf formát Juhász szövegeiben a nemiség, az identitás átmenetisége, változó performanciája. Utólagos merészséggel ebbe a diskurzusba kerül bele a queer szemlélet néhány hasznosítható terminusa is (kivált Renate Lorenz ún. *freak theory*-ja nyomán). Juhász szövegeinek nemi ambivalenciája a mitikusság pszichologizáló tendenciáiból eredeztethető, de több annál: az otthonosban rejlő más, a húsban lévő hiány, a köztes lét polgárjoga, a történelemformáló erők széttroncsolt szimbo-

¹ A tanulmány alapjául szolgáló kutatások az 1/0272/17. számú *Preklad, kultúrnahybridita a plurilingvizmus v kontexte mad'arskej literárnej vedy a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén (Comenius University, Faculty of Arts, Department of Hungarian Language and Literature).

lizmusa, a történelmi és a pszeudomitikus térhasználat hatalmi agressziója tematizálódik benne. De, ami ennél is izgalmasabb, a teremtés szöveggeneráló aktusának önreflexív, költői formája is egyben.

Kulcsszavak: Juhász Ferenc, androgunitás, queer, freak theory, historikus és mitikus térhasználat

Az androgunitás több kultúrregiszterben is jelen lévő, változékony fogalom: a hagyományos teológiai-ontológiai felfogás értelmében az ember eredendő kétneműségének ősalapota, maga a primordiális ősharmónia. E kulturális nosztalgia háttérmentázatai Platóntól Winckelmannon át egészen maig mítoszképző erejűek, az aranykormítoszok iránti sóvárgás reaktorjai (MacLeod 1998, 11–24). Nem csoda, ha beépülnek az utópisztikus-ezoterikus szexualitáskonceptiókba, de a queer elméletbe is, ahol a heteronormatív nemi kategóriák dinamikus és diadalittas felszámolásához vezetnek. Már Krafft-Ebing a homoszexualitás nemi normákat áthágó rendszeréhez köti (Krafft-Ebing 1926, 302–306). Baudelaire a művészetteremtés lélektani bázisának tekintette az androgunitást, egyenesen a lélek szent prostitúciójáról beszél (Farwell 1975, 433–451), Virginia Woolf a kétneműséget és a nemváltást (korántsem patológikus értelemben) a művész teremtő alkatának alapsajátosságaként írja le. Ez a baudelaire-i, woolfi elgondolás köszön vissza töretlen lelkesedéssel az alkotáslélektani fókuszú esszéirodalomban (Somlyó 2000, 83–117), és folyamatos metapoétikus reflexiók tárgya lesz a költészetben. Somlyó György Weöres Sándor *Psychéjéről* írt 1972-es szövegében a tulajdonképpen nemváltó Teiresziaszban fedezi fel a művészet „pszichogenezisének” egyik ősmítoszáét, ez vezeti el őt ahhoz a kijelentéshez, hogy a „művész kétnemű” (Somlyó 2000, 84), s ebbe a diskurzusba vonja bele Eliot (*Átokföldje*), Apollinaire (*Theiresziasz emléi*) és Devecseri Gábor (*A meztelen istennő és a vak jövőmondó*) szövegeit. A nemváltás azonban csak életnarratívában tekinthető kétneműségnek, az így kialakult identitások performanciája az adott fázisban nemileg egyértelműen determinált, az így kialakult tudat komparatív tudat. Somlyó nem differenciál: a mitológiai kettősségeket, a „szüzlány-arcú Dionüoszot”, a szakállas Aphrodité vagy az emlékekkel ábrázolt Zeusz hagyományát ugyanide sorolja, sőt Piet Mondrian nézetét a művész eredendő aszexualitásáról és a nemnélküliségre sóvárgó osztatlanságérzet költői ábrándjait is. A háború utáni uniszex divatot a háborús maskulinizmus elutasításából vezeti le, s így jut el az androgün eszmény és az ősi mitológiai nosztalgia metonimikus, ok-okozati összefüggéséig.

Az androgunitás megítélése szélsőséges dimenziók között mozog: egyes kultúrák különlegességgént, mások betegséggént tartják számon: de önálló iden-

titásként definiálódik (Nanda 1993, 542–552). Kötődhet hozzá queer életforma is, mint pl. az őshonos amerikai berdache vagy a Gauguin-képekről is ismert mahu identitásokhoz, melyek egy szinte nemváltó diskurzusba illeszthetők (Reed 2011, 19–28). Antik isteneknél, illetve alakoknál a nemi ambivalencia vagy a nemváltás sokszor mitológiai tény. Például a szakállas (Venus barbata) vagy a férfi Aphrodité kultusza a magyar művészetben El Kazovszkijnél él tovább programszerűen (Csehy 2014, 671–684). Létezik teljes körű, de az átváltozáson belül stabil nemiségű átalakulás is (Teiresziasz), és a kettős nemiség egyetlen testen belül is megképződhet, megőrizve a maga ambivalens fiziológiáját, mint pl. Hermaphroditus esetében (Brisson 2002).

Az androgunitást bizonyos művészeti stílusok lételemükké vagy legalább is ismervükké avatják: jelenléte már a romantikában is pregnáns (Stevenson 1996), a camp esztétikát pedig egyenesen a kétnemű stílus dicséretéért hirdették meg (Sontag 1996, 277–293). Az androgunitás és az uniszex (a nemeket egybemosó) divat közkeletű összefüggéseire idézzük egy populáris netes blog magyarázó bejegyzéseit: „az androgün kifejezés a betegesen vékony, nőies idomok nélküli nőt jelenti, vagy éppen fordítva, olyan férfit takar, akinél a tipikusan férfias vonások csak nyomokban lelhetőek fel. [...] Tipikus androgün nő a szupermodell Agyness Deyn, míg a férfiak oldaláról a Tokio Hotel énekesét, Bill Kaulitzot említik példaként a legtöbben.” „Pár évvel ezelőtt minden magazinsrác *metroszexuális* volt, manapság viszont az sem ritka, hogy egészen egyszerűen nőnek sminkelik őket; ha kell, ha nem.”² Az opera, a revű, a színház, a drag (queer) kultúra szintén erőteljesen kötődik az androgunitás fogalmához (Koestenbaum 2001, 198–241), ha nem is rendszerszerűen.

Renate Lorenz a queer művészet kategóriáján belül új értelmezési lehetőségeket nyit az ún. „freak theory” koncepciójának megalkotásával. Ez a felfogás az egykori freak show-ként ismert emberi torzszülöttet bemutató látványszínház metaforájára alapozódik, melynek az androgün és/vagy hermafrodita test is természetes része volt. A művészettörténész, képzőművész az értelmezési stratégia módszertanát hét kardinális pontban összegzi (Lorenz 2012, 161–172). Az episztemológiai aspektust az a felismerés adja, hogy a tudás felhalmozása és létrehozása mások kezében van és kétes, ambivalens normativitást hoz létre, melynek következtében a másság „fordításra” szorul, ugyanis beszéde nem „természetes” beszéd. A hermafrodita test beszéde csak tolmácsolással érthető az uralkodó diskurzus számára, s ezt a tolmácsi feladatot vállalhatja

² http://bo20090202/5_felreismert_divatfogalom/ot_olyan_divatfogalom_amely_tisztazasra_szorul/ (2019. nov. 11.)

fel a művész. Juhász Ferenc nemegyszer vállalja fel ezt a feladatot, amikor a férfitestben rejlő női elemet kibontakoztatja, vagy a kétneműségben, illetve a köztes nemiségben ragadt szörnyszülött lények testének nyelvét, tudását episztemológiai eltökéltséggel igyekszik tolmácsolni és szembesíteni az uralkodó diskurzus felhalmozott és uralt tudásához viszonyítva.

A produktív aspektus érvényesítése Lorenznél a „freak”-ek (szörnyszülöttek, csodabogarak) és a balekok, becsapottak (dupe) produkciós tevékenységére irányul és a befogadás, a megértés esélyeit latolgtatja. A többvegyértékűség (multivalence) aspektusa olyan másság létrehozását célozza meg, mely a hagyományos dichotómiák szerint nem értelmezhető vagy kategorizálható, irreleváns vagy épphogy kitagadott. A testet öltés (embodiment) aspektusa a másság színre vitelére, a szubjektifikációra fókuszál. Olyan lehetséges test létrehozását tartja szem előtt, mely nem fixálható semmilyen társadalmi testhez: Juhász Ferenc félemler-félállat lényei egyértelműen fixálhatatlanok, ahogy a róluk szóló metaforák is sokszor azok maradnak. Lorenz számol a tér produktivitásának kihasználásával (ez az ún. heterotopológiai aspektus), illetve az idő produktivitásának kisajátításával (ez pedig az ún. heterochronikus szempont) is. Juhász belső, mitikus vagy azzá alakított történelmi terei a heterotopológia legszélösségesebben utópisztikus vagy mitikus, felmérhetetlen tereit hozzák létre (*Gyerekdalok*), hol a depresszív létszorongatottság koordinátaival behatárolt szűkösség parányi tereiből nyíló lelki terek (*A halottak királya*), hol pedig a radikális másság emberi tudással felfoghatatlan, feltérképezhetetlen vándorútjai (*Fekete Saskirály*). A heterochronikusság ilyen térképzetek mellett szinte természetes jelenség: mi más is lehetne egy ilyen koncepcióban az alapidegység, mint a megkonstruált én fantáziákkal, álmokkal, víziókkal kibővített életideje, melyet keresztül-kasul átjár az emlékezés sokféle modalításra hangolt asszociativitása. A továbbiakban három hermafrodita/androgün koncepciót vizsgálok meg: *A halottak királyában* szereplő kozmológiai és jövőteremtő androgünitását, a *Gyerekdalokban* és a *Fekete Saskirályban* kibontakoztatott hermafrodita monstrumlétét, illetve a művészi munka pszichogenezisét testivé, fizikálissá alakító kétneműségét.

Az androgün/hermafrodita király

Az androgünitás szakrális holdudvarához tartozik az a teológiai megfontolás, mely szerint Szent Pál szavaival szólva „a megkeresztelt visszanyeri az androgüné ősi állapotát is”, Tamás apokrif evangéliuma szerint az üdvözülés egyik kritériuma, hogy az úr „a hímből és a nőből egyetlen dolgot csinál”, s

eléri, hogy „a hím ne legyen hím és a nő ne legyen nő” (Eliade 1995, 317). *A halottak királya* című éposz angyalainak nemisége is a primordiális ősharmónia felől bontakozik ki, a narratíva egyfajta apokrif apokalipszis benyomását kelti, melynek elemi része az átmeneti testek, a kombinált és a szerelvényttestek jelenléte. Az angyalok absztrakt vagy olykor kifejezhetetlen érzelmi állapotok hordozói (Pomogáts 2017, 203), a költői látomások és mámoros meditációk tanúi a főszereplő, a rettenetes csatát túlélve egyetlen ingtag csónakban kuporgó, a tatárok messzehordó nyilaitól rettegő IV. Béla leírható tájjá és apokaliptikus környezeté kivetült agyában. Fülöp László fontos észrevétele, hogy IV. Béla, a „megváltó akarat hőse” és a depresszióban gyötrődő költő alakja közös nevezőre van hozva, s a narratíva, mely hol párhuzamosan, hol egymásra értve árad, közös sorsmetaforákba torkollik (Fülöp 1976, 328–337). Juhász egy Csábi Domonkosnak adott interjúbán vallja meg, hogy a csónakban üldögélő, látomásaiba feledkező IV. Béla történetében az éginek kiszolgáltatott transzcendens megváltásremény, az öngyilkosságra csábító vízi világ és a disszidálás lehetőségét felvető olasz part hármassága vonzotta (Pomogáts 2017, 80).

Az angyalok megannyi költői definíciójában metaforikus módon jelenik meg az androgünitás: „Madár-nőférfiak”, sőt „Angyal-fecskelányfiúk” ők (Juhász 1971, 19). Ez azonban csak az egyik metaforikus identitásháló, valóságos áradata bukkan fel a variánsoknak, az akkumuláció forradalmába vesző gondolat a szuggeráció ereje révén válik érzelmileg felfoghatóvá. Az angyalok többek közt „ember-formájú Csoda-madarak”, élő „Ember-Könyvek”, „Halálkönyv-kolibrik” vagy „Szent Túlvilági Emberhattyúk” is. Az androgün teljesség (ők a nemi teljesség őrzői, akik nem ismerik a hiányt) és a madárangyallét (ők Isten szívének tisztogatói) kettős gócpontja körül szétrobbant metaforazuhatag ellenpontja, ellensége az egynemű rettenet, pl. a nőinek sugallt, halált petező „Szárnyas Kurva” alakja. Az androgünitás a primordiális ősharmónia koncepciójának megfelelően lép be egy lelki tájba, melynek topográfija egy szélsőséges utópia szívében rajzolódik ki, s melyet a költő „Jégpokolként” azonosít. Az elhamvadt szíven álló angyalok „Madár-asszonyférfiak”. A nemi szervek leírásakor az elvontabb androgünitástól Juhász fokozatosan jut el a hermafrodita test fiziognómiájáig: ez az angyallétből az emberibe való átmenet egyik költői itineráriuma is. A hermafrodita angyaltestek leírása a női fiziognómia és fiziológia agresszív eltorzításából indul: szőrös asszonyemlő, szőrös „rózsacsillag köldök” után jutunk a „hermafrodita csípők” ábrázolásához, majd a férfitest attribútumaihoz, a péniszt jelképező lecsüngő „gyűrűs rózsagilisztához”, mely alatt a kancák parázsló hüvelyéhez hasonló „rózsaserleg tüzel” (Juhász 1971, 22). „Az asszonyi nemzőszerv a fardombok között, az iker comb-golyók közt

a szórliliom” Juhásznál rovarszájszervhez lesz hasonlatos, s működési elvébe szinte be is építi ezt a pars pro toto jellegű azonosulást. A hermafrodita test aprólékos, a legkülönbébb, leginkább állati, animális teremtmények metaforikus bevonásával történő, az anyag burjánzó hedonizmusát sugallja, mégsem a nemzés aktusának orgiasztikus kataklizmáját hirdeti, hanem a sírás, a sorsiratás mementószerű emlékművét hozza létre, még hozzá úgy, hogy a paradoxonok érvényét is hierarchikusan korlátozza: „És ömlik könnyetek és zuhog könnyetek a hímnős combokon, a hímnős térdeken / és hímnős lábatok piros ujjai között csobog lángolva és ropogva, / s úgy álltok ott Madár-mezetekben, pucér Angyalaim lobogva és zokogva, / Halál-sírók, mint magányos csillagon, Elátkozottak, mint egy jéghegyen” (Juhász 1971, 22). E mesterségesen létrehozott és „realisztikusan” leírt testek többvegyértékűsége egyszersmind kategorizálhatatlan, a társadalmi testekhez köthetetlen, nem fixálható entitásokat, folyékony, azaz *queer*, a megragadható identitást felborító, meghatározhatatlanul paradox identitás nélküli identitásokat eredményez.

Míg a metaforikusan legalább félemler angyalok részvétellel szemlélik a nemekre bomló történelmet, maga az androgün Isten kívül áll rajta, az anyag törvényszerű hedonizmusának engedi át a teremtés művét. Az elbeszélő én ezt fokozatosan ismeri fel. A síró angyalok halálhírnökök, fokozatosan „hermafrodita istenmadár-ágyékukba” (Juhász 1971, 33) is befészkei magát a halál, s a szó irdatlan szemantikai mezőket foglal el (ötszörösem megismételve a középkori haláltáncok anaforastruktúráit mozgósítja), szinte elsivatagosítja a költemény erre szánt territóriumát, ugyanakkor szinte fizikai fájdalmat okozóan hangosra erősíti fel a szó hangerejét. Az egyéni sorssal szemben a faj és az anyag fennmaradását szabályozó isten önmaga önfeledt hedonizmusába feledkezik, miközben saját tökéletes androgünitására merítkezve ismétli meg rendre a teremtésaktust. Juhász ezt a teremtésaktust az emberi test fiziológiájának korlátai között ábrázolja: „és önmaga őshímveszejét önmaga őshüvelyébe dugja habos mosolygással / és önmagát fölnevezzi ősz-szuszogással” (Juhász 1971, 36). A kétnemű Isten ebben a profán struktúrában szinte blaszfémiába torkollóan pogány és totemisztikus, alakváltogató lény lesz, aki „önmaga Lényegét önmaga Lényegével emsekan-tajtékzással fölcsinálja” (Juhász 1971, 36). A *Halott feketerigóban* a pogány istenek kapták meg a hermafrodita jelzőt (Juhász 1985, 171), de Szűz Máriának is lesz hím alakja („meztelen férfi-Szűz Mária megváltó fia”, aki „fiú-Asszonyként” aposztrofálódik, s a kozmosz maga is egybeolvastja a nemeket: „És mit akartam a Kétnemű Mindenség Szívéig burjánzó énekeimmel?”, kérdezi a narrátor (Juhász 1985, 278). Juhász a borbélyszékben ülő apját ugyanebben a műben „férfi Szűzanya-szoborként” írja le (Juhász 1985, 300).

A *Halott feketerigóban* az angyalok teste más genezist és fiziológiát kap, Juhász minden korábbi és későbbi szövegéhez képest éteribbet: itt az angyalok hiányokból állnak, nincsenek nemi szerveik, noha léteznek testük. Anyaguk „Istenképzet-anyagból” és „szép emberképzet látomásfényhabból” áll, s „úgy szaporodnak, ahogy az amóba osztódik” (Juhász 1985, 86–87). Ezzel szemben a sátáni nász szokatlanul obszcén eksztázisa a testrészek és funkciók radikális anyagiságát hangoztatja. Ebbe a bagzásőrületbe robbannak be a művésznévSOR-olvasások, a szokatlan aktuslisták, melynek eleme lehet többek közt az orális szex vagy a homoszexualitás is: „van aki orálisan szeret, a homoszexuális férfi a férfisegg-likat, az aranyérrózsát makkcsókkal csókolja” (Juhász 1985, 98), ide lógnak bele a barokk asszociációfürtök, madárkatalógusok, szómágiák, mitológiai leírások, archimboldeszkek és más ráolvasásszerű retorikai röntgenfelvételek a nyelv öngerjesztő eksztázisáról. A bálnaszivart szívó, a Mariana-árok fenekén ülő Neptunus isten ábrázolásában az androgunitás erőteljesen jelenik meg, s itt is, mint annyiszor Juhásznál, a test metaforikus átstrukturálásával, szinekdochikusan szerkesztett karakterformálással jár: „szakálla lebegő szőralsószoknya”, olyan, mint „egy asszony nemi szőrzete” (Juhász 1985, 145–146).

A Juhász-féle kozmológia a kopulatív energiák és az anyag küzdelmén alapszik, az őstrobbanás előtt szüzesség tenyészett (Juhász 1988, 235), majd az Isten önnemzése sarjasztotta az anyag vágyát, s az apokaliptikus nukleáris katasztrófa is önnemző folyamatokat indít el. Már a *Virágok hatalma* című kötetben szereplő *Emberszabású álmaink* című Juhász-versben feltűnik az „emberevő korszak” pusztulása, mely egyszersmind egy új, technikai-naturális nemzés lehetősége is: „már él, mint embrió, vakon, / a hermafrodita atom” (Juhász 1971, 633). Ez a hermafrodita atom később, például a *Fekete Saskirályban* „Nukleáris Tűz” lesz, az „ön-nemző értelem” egyik katalizátora (Juhász 1988, 234), mely egyszerre van belül és kívül az Istenen. A Nukleáris Tűz a 11. misztikus szobában örök emlékeztetővé válik, s a költő magzattá válva lebeg, „mint Jézus a Szűzben” (Juhász 1988, 237). A „hőgyémánt-ajtó” „pinásan” nyílik szét, majd a Nukleáris Tűz nemzete magzat a gátszakadással járó fájdalmak között „visszaszületik” a „Sasvár-gyomorba” (Juhász 1988, 238–239).

Ez az „Ősdöglégy-Isten” köpi be halállal az elbeszélő szívet: ez az aktus is a koituszhoz köthető képekkel van megjelenítve. Az aktusok, a közösülés emberi és állati létvariációi és elszörnyesített alakváltozatai Juhász hedonista szöveggenerálási technikáinak eksztázisát is modellálják. A legkisebb angyal megjelenése, az „Angyal-Árva” felbukkanása jelzi az élet reményét, a nagy struktúrában rejlő hiba mint létmegmentő energia tör fel. A legkisebb angyal nem hermafrodita, mint a többi öt, akikkel az ötszörös halálkiáltás hangja olvadt

egybe: „nincs kettősséged, szent kétneműséged, mert te asszony vagy angyal-önmagadban, / testedből nem lóg ki az eres rózsaszelvényszák, mint földigiliszta dagadtan, / a második nemzőszerv, s az iker-tojású szőrös rózsazacskó, a férfiaké” (Juhász 1971, 39), ő a maradék Tavasz, a Remény meseszerű teatralitása és mitikus realitása.

Az androgüinitás jelenléte és részletes ábrázolása a transzcendens tökély felől az egyre nyilvánvalóbbá váló halálhoz kötődik és nem feltétlenül az üdvözítő halálhoz, mígnem a hatodik angyal tökéletes nőisége az élet és a remény történelmi letéteményese lesz Béla számára. A hermafrodita sperma az örjítő királyi magány halálsejtelmait szaporítja: „halál-szívetek, halál-ágyékokot véreként, mirigynedveként fröcskölve omolva, / hermafrodita ágyékokot spermájaként lövellve”. Juhász ad absurdum viszi a különös lények egzisztenciális állapotának rajzát, lényük természetes részévé válik önmaguk negálása is, amikor „semmi-angyalokként” vagy „Nincs-hermafroditákként” jelennek meg (Juhász 1971, 46), a teremtés részei annak hiányai is, az „ősanyagtésztába” a költő szerint az Úr többek közt nyálat, spermát, taknyot, vért, vizeletet kevert. A keverék, az összegyúrás ősmoddelljében a költői technika metapoétikus gesztusaira ismerni. IV. Bélát folyvást hívja a halál, vízi királynak szánják, a mélyben az Ósvagina várja, egy „Pikkelyes Ósribanc, az Óshalasszony” (Juhász 1971, 65), egy fürtelemszírén, akivel „állatliliomágyban” kellene hálnia (Juhász 1971, 68). Miután a király elutasítja a náaszt, maga ölt kettős nemi karaktert, válik androgünné, hogy újranemzhesse és újraszülhesse elpusztult népét (Juhász 1971, 80). Férfiként a „Titkos-Csönd-Asszony” anyává tételén filozofál (Juhász 1971, 80), majd így folytatja: „lesz-e Asszony-eróm elég, nekem a Kannak, a Virágsödörnek, Világsödörnek, / a Teremtés-bikának, a Nemzés-királynak, az Asszonyt-fölmagzás Fejedelemnek, / hogy önmaga-nemzésben gyöngéd asszonytestem megtudja végre: itt az Ünnepe” (Juhász 1971, 80). A „nemző-erő” és a „magzatnövelő-erő” egyetlen elképzelt test két, egymást kiegészítő eleme lesz (Juhász 1971, 81). Az androgüinitás képességének megszerzése egy apokaliptikus játéktérben a test totális átszerkesztése után több vegyértékűvé teszi azt, s megnyitja a mitikus játéktér rítusai számára, melyek Juhásznál szinte mindig szexuálisak.

A hermafrodita monstrum

A *Fekete Saskirály* a népmesei-mitikus univerzumban válik kettős nemű lényé: a főhős az ő várának titkos kapuin hatol át, hogy felfedezze a létezés titkát, mely az utazás örök vágyának jutalma, a mindenütt ordító halandóság. Bodnár György szerint Juhász egyenesen a „maga boschi világának benépesíté-

sén” dolgozik (Bodnár 1993, 118), melynek különösen erőteljesen erotomán dimenziói nyílnak meg: a képek, a szöveg kopulációja mellett a nemzés egyetemessége és a természetközelség ilyen foka talán csak Lucretius létértelmezésében ennyire pregnáns. Bosch maga is megjelenik a költeményben, a „Nemiség-Varázslat-Őskertben” áll, ahol minden megeshet, ahol a „Nem-Üdvösség” a „seggből fejjel lefelé hull”, vagy ahol „Négykézláb Asszony” anusa kivirágzik (Juhász 1988, 99), ahol a kék tintával etetett-itatott költő éli köznapi életét, beleértve a legalantasabb emberi, testi funkciókat is. Az ál- / az antikrisztus / vagy egy blaszfémikus Krisztus-pozícióba álmodott szörny, a Fekete Saskirály a fára szögezett „kétméteres döglégny” totálisan hermafrodita lény, melyet Juhász kezdetben csak a hasonlatok szintjén kezel: „két gömbcsillár között tátog szőrös szája, / mintha férfiherék közt lenne pinája, / s kék ajakpárnák közt kilógó szívója, / mint szűz asszony-fallosz, cimpák közt csiklója” (Juhász 1988, 17). „Férfiringyó Ellen-isten” (Juhász 1988, 21). Ráadásul a vers egy pontján az elbeszélő árnyékkaként metaforizálódik (Juhász 1988, 27), hogy így utaljon a műben kialakított keresésretorika kulcskérdésére, az önismereti, belső utazásra. A két potenciális én-darab közti viszony agresszív módon szexuális: „úgy néz rám két őshalmazfüggvénnyel, / mintha meg akarna baszni a szemével!” (Juhász 1988, 30). A föld mélyére a hímnős gilisztához hasonló módon hatol, s a giliszta lényegében nemi szervként funkcionál: „elöl-hátul fitymabőr” (Juhász 1988, 44). A Fekete Saskirály megpillantása kolosszális leírást eredményez, melyben a földigiliszta már a király nemi szervét jelenti, miközben a testrészek helye, funkciója felcserélődik, a szem leírása például a herék leírásává válik: „Szeme: két vértójas, nyelve tökig lóg le, / mint Playgirlben playboy eres nemiszerve, / struccotójas heréi közt a földig csúszva, / lila-gyűrűs pöcse nyúlt földigiliszta” (Juhász 1988, 261).

A hüllő- vagy rovarszerű, kétnemű szörny a *Gyerekdalokban* bukkan fel, mely Bodnár György szerint „a negatívumok, a semmi eposza” (Bodnár 1993, 59). Egy posztapokaliptikus vagy posztthumán kor látomásában vergődő félelmeberfélétségük kerekedik ki a végtelen szinekdoché-halmazából, bár a jellemzést a bizonytalanság uralja: „De mégis férfi-nemzőszerve vala a Lénynek, a tojónyílás és a / kloakanyílás alatt, hervadt pici kő-szőlőfűrt, fonnyadt pici / körte, pórusos ütőjű kő-harangocska, férfi-nemzőszerve vala / a Vánszorgónak, s így hát nem tudni minek nevezhető ez a / Kettős-végzetű, ez az Egymásból-hús-és-kő-kiágazás, ez az / Ember-Sárkánygyík-összeforrottság, ez a Kétirányú-dupla-akarát: / hímnék, csődörnek, baknak, kakasnak, bikának, kannak, / vagy éppen hermafroditának?” (Juhász 1978, 96). Másutt a hermafrodita jelleg tapinthatóan önazonos: „ő volt a hiábavaló Sperma és Pete, a Petefészkek és az / az Ondó, az egymással-és-egymásban-terméketlen Férfi-Nő-Szerelem- / Szerv, ő volt a

hímnős Halottak Egyesülése, döglött és rothadt / és halott szerelmek hermafrodita Kő-hús-virága, ő volt az Egy- / személyben-kettős-nemiségű Undor-Csömör-Remény-Reménytelenség / jövőbe-nyíló Kő-ember-ága” (Juhász 1978, 136). A kétneműség itt nem az önreprodukció extenzív boldogság lehetősége, hanem maga a terméketlenség, a korcsállapot maximuma. Olyan helyzet, melyben „vad nőstények és kétszer-vad hermafroditák testében erjed és virágozik a / halállal-főlesinált Éden” (Juhász 1978, 154). A konstrukcióba a mitológiai keverékek (szfinx, kentaur) is beépülnek (Juhász 1978, 260–261). A lény egy gramofonról szóló hangot követ, korcs, nyomorék gyerekek örömét, az elbeszélés szövetén kurzív aranszövással megjelenített gyerekdalok csodáját: az út a hangig tart, a hang megszűntéig, melyet maga a vak őslény pusztít el az emberiség utolsó reményeivel és önmagával együtt, hogy mindent elnyeljen a matéria sarjadása, illetve a növényi lét vegetatív csöndje. A burjánzás és abundancia itt nem teremt életet: az emberi, a primitív félembri egzisztencia a pusztulás és a vízionált jelen különösen részletes, a logikát mámorba temető orgiasztikus képei-be fulladt. A hermafrodita atom embriójából a totális felszámolódás víziója születik meg. A monstrum nem kategorizálható hagyományos sémák szerint, s a posztapokaliptikus vízióban mintha ösztönelete is odaveszett volna: hatalmas értelmi tompasága és új, mutáns testisége öngyilkos pusztulásba kergeti, és fajgyilkos pusztításra készíti. Már Hatvany Lajos felfigyelt rá, hogy Juhász legelső eposzában is ott „reze” a nagy eposzok „titkos, atmoszférikus” hatása (Pomogáts 2017, 25). Az *Odüsszeia* és az *Isteni színjáték* architektonikus szörnyfiziológiáitól azonban az önpusztító, a nemiség ambivalenciáit mozgósító eksztázis idegen. Az idilli különös palinódiái jelennek meg itt, melyek a matéria próféciáit hirdetik. A szó eláradása, feltartóztatlan kopulációs készsége a költészet vegetatív kvalitásait hangsúlyozza ugyan, a költőiség sem kerülheti el az önreflexiót: ezt a küzdelmet Bori Imre kiválóan ragadja meg abban a paradoxonban, ahogy Juhász szeretne hinni a költészet erejében, miközben számára is „nyilvánvaló, hogy a szó mágikusságának ma már nem engedelmességek a dolgok, mint Orpheusz idejében” (Pomogáts 2017, 54). Juhász szövegeiben egyszerre lép működésbe a kopulációs eksztázis, a részletezés örvényes mechanikája és a logikai vegyérték-nélküliség, illetve a halmozó burjánzás vitalitása ellenére válik érzékelhetővé Cziné Mihály szavával élve a „szóinfláció” (Pomogáts 2017, 74), vagy a Somlyó György által „elolvashatatlanságnak” nevezett jelenség, és egyszerre épül föl egy koherens, túltelítettségében is otthonos nyelvezet, mely, ahogy Angyalosi Gergely *A csönd virága* című szöveggel kapcsolatban megfogalmazza: „a tudat és a tudattalan kontingenciáját tudatosan akarja egy költői terv szolgálatába állítani” (Pomogáts 2017, 333).

A hermafrodita/nemváltó művész

A költői, művészi hagyomány történeti rekapitulációi Juhász számára különösen fontosak témánk szempontjából is. A szerző- vagy művészkatalógusokban, melyek pregnáns stigmaként ülnek ki a szöveg testére, az esetleges másság látványos bélyeggé válik, és ez a meglepő emblematikus redukció hivatott mozgósítani a kulturális emlékezetet: „A fényföldben Verlaine buzi-segglik árnya, / Arthur Rimbaud ondó-taknyos szűz gatyája” (Juhász 1988, 58). A *Halott feketerigó* című önéletrajzi eposz költőkatalógusában a hatások összegzésekor már ez a bizarr „stigmatizálás” korábban is lezajlott (Juhász 1988, 44). Verlaine-nek ott „homoszexuális gyűlölet-revolver szíve” van, Oscar Wilde-nak pedig „buzeráns Salome-szíve, Readingi Fegyház Balladája-szíve”, melyekbe a fiatal költő sok más szívvel egyetemben élve beletemetkezik, Rimbaud „pimasz, pisáló részeg / angyalkanocska” szívét pedig megeszi (Juhász 1985, 160). Külön típus Juhásznál az alkotói folyamat, illetve az azt emblematikusan reprezentáló szerzők hermafroditizálása. Van Gogh például szül, még hozza Artaud-t szüli meg: „Véres a költő-fej Van Gogh hím-ölében, / mintha szülne Van Gogh sárga gyűrődésben, / Antonin Artaud, a festő most-szült fia / fekszik ölében, mint rothadó dália, / rothadó vörös dáliafej sírva / Van Gogh öle szülőnyílása és sírja” (Juhász 1988, 60). A *Halott feketerigó* Dantéjának leírásában a költőnek „tögye-szőre” van (Juhász 1985, 160), a *Fekete Saskirályban* egy sivatag fölött guggolva szülő, a kopárságot férgekkel, rovarokkal, skorpiókkal benépesítő „vörösszoknyás asszony” lesz (Juhász 1988, 60). Juhász maga is nővé válik, például amikor a Dózsa-eposzt írja: „Így hurcolom Dózsát ős-szív pocakomban, / a Világvalóság anyaméh-hasamban!” (Juhász 1988, 188). Az írói test fiziológiája átalakul, a szív és a has veszi át az anyaméh szerepét, majd sor kerül a szülésre, az írásaktusra, melyet a költő radikális részletezésbe fogva ábrázol, s a folyamatot a metaforikus behelyettesítések révén átstrukturált új testvalóság biológiai törvényeihez igazít: „Megreped a szív-méh burka élet-jajjal, / a buja rózsafej szív-vagina széthal, / s kinyílik a szív-test cimpa-sziromzára / s kicsúszik a Fény-test, a Győzelem-Árva, / vér-vizelet-epés ürülék hídon jön, / hogy a bezárt idő a halálon győzzön!” (Juhász 1988, 188).

Juhász művészhermafroditizmusa részint felveszi a hatalmi diskurzussal szembeni tolmács szerepét, hogy a hermafrodita vagy nemváltó test fizikai megképzése révén ne csak hallhatóvá, hanem érthetővé is tegye a hermafrodita test beszédét, hogy növelje a megértés esélyeit. A többvegyértékűség olyan konstrukcióit hozza mozgásba, melyek a testet öltés és a színre vitel révén a másságot az alapdiskurzus kulcsfontosságú episztemológiai komponensévé avatja.

Irodalom

- Bodnár György. 1993. *Juhász Ferenc*. Budapest: Balassi.
- Brisson, Luc. 2002. *Sexual Ambivalence: Anrogyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Trans. Jannet Loyd. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Csehy Zoltán. 2014. *Szodoma és környéke: Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony: Kalligram.
- Eliade, Mircea. 1995. Vallási hiedelmek és eszmék története II., ford. Saly Noémi, Budapest: Osiris.
- Farwell, Marilyn R. 1975. Virginia Woolf and Androgyny. *Contemporary Literature* (4): 433–451.
- Fülöp László. 1976. A halottak királya. In *Élő költészet*. 328–337. Budapest: Magvető.
- Juhász Ferenc. 1971. *A halottak királya*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Juhász Ferenc. 1978. Époszok és versek. Budapest: Szépirodalmi. (Juhász Ferenc művei II.)
- Juhász Ferenc. 1985. *Halott feketerigó*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Juhász Ferenc. 1988. *Fekete Saskirály*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Koestenbaum, Wayne. 2001. *The Queen's Throat*. Boston: Da Capo Press.
- Krafft-Ebing, R. 1926. *Psychopathia sexualis különös tekintettel a rendellenes nemi érzésre*. Ford. Dr. S.[ugár] K. M.[árton]. Budapest: Nova.
- Lorenz, Renate. 2012. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- MacLeod, Catriona. 1998. *Embodying Ambiguity: Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nanda, Serena. 1993. Hijras as Neither Man Nor Woman. In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove–Michele Aina Barale–David M. Halperin. 542–552. New York–London: Routledge.
- Pomogáts Béla szerk. 2017. *In memoriam Juhász Ferenc: Vázlat a mindenségről*. Budapest: Nap.
- Reed, Christopher. 2011. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford: Oxford University Press.
- Somlyó György. 2000. Fiú-e vagy lány? Megjegyzések Weöres Sándor „Psyché”-jéhez. In *Philoktétésztől Ariónig*. Pécs: Jelenkor.
- Sontag, Susan. 1966. Notes on Camp. In *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux. Magyarul: Susan, Sontag. 1972. A campról. In: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa. 277–299.

Stevenson, Warren. 1996. *Romanticism and the Androgynous Sublime*. Madison, Teaneck, London: Associated University Presses.

“ANGEL SWALLOW-GIRL BOYS”

Androgynous, hermaphrodite, and queer characters in the epic poetry of Ferenc Juhász

Imre Bori's renowned studies of Ferenc Juhász have already outlined the basic scheme of the poet's world with a peculiar level of detail in the 1960s. Daring statements oriented around poetics were not scant. This study attempts to approach the numerous, ever self-editing, apocalyptic tragedy of the cataclysm-discourse in the epic language of Juhász. The paper focused primarily on the billowing text-conglomerates of Juhász's so-called epics, and look for answers to how gender and the transitional nature and changing performance of identity takes on a mythical, cosmic, and anthropomorphic form in Juhász's writing. Daringly, a number of applicable terms from the queer point of view (established following Renate Lorenz's so-called *freak theory*) are added to this discourse. The gender ambivalence of Juhász's works can be traced back to the psychologizing tendency of mythicity, but, more so, it thematises the otherness hidden in the homely, the wanton existing in the flesh, the right of intermediate existence, the disrupted symbolism of history-making forces, the historical and pseudo-mythical use of space, and the aggression of might. More interestingly, it also represents a poetic, self-reflective form of the act of the text generation of creation.

Keywords: Ferenc Juhász, androgyny, queer, freak theory, historical and mythical use of space

„ANĐELI – LASTE DEVOJČICE/DEČACI“

Androgini, hermafroditi i queer karakteri u epovima Ferenca Juhasa

Znamenite studije Imrea Borija o Ferencu Juhasu su još 1960-ih godina izuzetno temeljito obuhvatile osnovne modele pesnikovog sveta. Sadržavale su i smele tvrdnje usmerene na poetiku: u radu se – crpeći hrabrost od Imrea Borija –, vrši približavanje razuzdanoj, apokaliptičnoj tragici kataklizmatičnog epskog jezika Juhasa koji stalno menja sopstveni materijal. Fokusiram se prvenstveno na tzv. epove, kotrljajuće konglomerate tekstova Juhasa i tražim odgovor na pitanja kako polnost, prelaznost i promenljiva performativnost identiteta poprimaju mitske, kosmičke i antropomorfne oblike u njegovim tekstovima. Naknadnom smelošću se u ovaj diskurs uključuje i nekoliko upotrebljivih termina *queer* shvatanja (naročito pojmovi iz tzv. *freak theory* Renate Lorenc). Polna ambivalentnost Juhasovih tekstova može da se izvede iz

psihologizirajućih tendencija mitskog, ali je ona više od toga; u njoj se tematizuju: ono drugačije koje se krije u poznatom, praznina koja se nalazi u mesu, građansko pravo na to da se bude između, razrušen simbolizam sila koje formiraju istoriju, agresija moći istorijske i pseudo-mitske upotrebe prostora. Ali, što je još uzbudljivije, ona je ujedno i autorefektivna, poetska forma tekstualnog generisanja stvaranja.

Ključne reči: Ferenc Juhas, androginost, queer, freak theory, epsko i mitsko korišćenje prostora

A kézirat leadásának ideje: 2019. nov. 20.

Közlésre elfogadva: 2020. jan. 10.

ETO: 821.511.141.1BORI I.
821.511.141-027.65
DOI: 10.19090/hk.2020.1.93-106

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Marko ČUDIĆ

Belgrádi Egyetem, Filológiai Kar
Hungarológiai Tanszék
Belgrád, Szerbia
marko.cudic@gmail.com

A „PARAFRÁZIS ERETNEKSÉGE” ÉS A FELISMERÉS KÖZÖTT

*Adalék Bori Imre Krúdy- és Kosztolányi-monográfiája prózaelemzői
módszereinek vizsgálatához*

Between “the heresy of paraphrase” and recognition

*An addendum to the exploration of Imre Bori's prose analysis technique(s)
in the monographs of Krúdy and Kosztolányi*

Između „jeresi parafraze“ i spoznaje

*Dodatak istraživanju metoda tumačenja proze kojima se Imre Bori služio
u svojim monografijama o Krudiju i Kostolanjiju*

Inkább beszédben mint írásban, Bori Imre prózapoétikai tanulmányainak olykor még a Tanár Úr legelkötelezettebb diákjai is azt szokták felróni, hogy talán túlzottan nagy hangsúlyt fektetett az elemzett regények, elbeszélések témájának, fabulájának részletes ismertetésére, leírására, mai divatos szóval élve úgymond „spoiler”-ként azoknak az érdeklődőknek, akik netán először Bori könyveit olvasnák el, és csak utána vennék kézbe az elemzett regényeket, elbeszéléseket. Azt azonban már kevesebben merik állítani, hogy ez feltétlenül az elméleti felismerések, a pontos irodalomtörténeti besorolások rovására ment volna. Jelen tanulmány egyik célja, hogy felfedje: nem véletlenül van ez így, valamint, hogy ennek oka sem a kritikusok jóindulatában, sem a Tanár Úr előtt való kötelező tisztelgésben keresendő. Tanulmányom egyik alapfelvetése az ún. „Bori Imre-paradoxon”, amely három, egymással látszólag (főleg a mai irodalmár szemével nézve) nehezen összeegyeztethető, Bori Imre módszerét jellemző tulajdonságból áll: rendkívüli elemzői alaposág, részletekbe menő tematikai leírások és olykor bizony bosszantó forrás- és idézetmegjelölés-hiány. És míg a

legutóbbival valóban nem lehet mit kezdeni, az első kettő véleményem szerint nemcsak hogy nem zárja ki egymást, hanem egyenesen függ is egymástól, egymásból következik. Ezt az (elő)feltevést két ismert Bori Imre-monográfiából merített példatár alapján próbálom majd bebizonyítani: Bori Krúdy Gyula, illetve Kosztolányi Dezső munkásságának szentelt könyveiből.

Kulcsszavak: a „parafrázis eretneksége”, „Bori Imre-paradoxon”, prózaelemző módszer

Bori Imre szerzteágazó, szinte beláthatatlan irodalomtörténeti, kritikai, komparatiztikai, tankönyvírói szellemi hagyatékában külön polcot foglalhatnának el a modern magyar klasszikusok életművével, poétikájával foglalkozó átfogó monográfiák. Mégis, az anyaországi irodalomtörténet *mainstream*jében valamivel nagyobb presztízsük van – ha a hivatkozások gyakoriságát vesszük figyelembe – azoknak a Bori-szövegeknek, amelyek a vajdasági irodalom történetével, sajátosságaival foglalkoznak, illetve azoknak a tanulmányoknak, amelyekben a jeles tudós a magyar–délszláv irodalmi kapcsolatokkal foglalkozik, azon belül is leginkább a délszláv és magyar avantgárd kapcsolatait elemző írásainak. A XX. századi magyarországi irodalom nagy klasszikusaival foglalkozó Bori-könyvek valahogy a háttérben maradtak, maradnak.

Ennek okát talán nem annyira a centrum-periféria, illetve a többségi-kisebbségi irodalom és irodalomértelmezés között feszülő ellentétekből, a foucault-i „diskurzív hatalom” birtoklásáért folyó áradó szellemi és irodalompolitikai harc-ból kiindulva kellene megpróbálni értelmezni. Inkább azt az előfeltevést kellene kiindulópontnak tekinteni, hogy azért nem tud mit kezdeni a Bori-féle módszerrel a modern irodalomtudomány, mert ez a módszer egyfajta „neopozitivist” módon viszonyul a tárgyához, rendkívüli alapossággal ugyan, ám elhanyagolva a már az ő idejében is aktuális irodalomtudományi iskolák elméleti és értelmezői horizontjait. És bár az „irodalomtudományi szóbeszéd” voltaképpen szövegszerűen bizonyíthatatlan „orális pszeudokonszenzusából” kiindulni nem tűnik komoly tudományos érvnek, e sorok írója nemegyszer találkozott olyan (főleg magyarországi) irodalomtudósokkal, akik épp emiatt – elismerve Bori alaposságát – sok elemét kifogásolták már magának a Bori-féle módszernek is, és ez leginkább épp a magyar modern klasszikusokkal foglalkozó Bori-monográfiáknak szólt. Az egyik leggyakoribb kritika, a legtöbbit hangoztatott kifogás, amely a Bori-köteteket érni szokta, az, hogy az üresjárat, a tartalomátmesélés, a *spoilere*k, az extenzív idézetek beárnyékolják az igazi szubsztanciát, az önálló interpretációt. A másik leggyakrabban hangoztatott kifogás pedig az előbbivel szorosan összefügg, hiszen azon a (tév)híten alapul, hogy önálló gondolatok helyett a már meglévő magyar szakirodalom Bori-válogatta kompilációit kapja ezekben

a monográfiákban az olvasó. Mellékszálként még a gyakran poétikusba átcsapó stílust, az esszéisztikusságot, a túlzott metaforikusságot, a heurékaszerű felkiáltásokat szokták Borinál nehezményezni a Borit szóban kritizáló tudósok. Nem a kultuszépítés vagy a már meglévő kultusznak az erősítése a célja ennek a szövegnek, mégis, ezzel a szerény Bori-monográfia újraolvasással némiképp cáfolni szeretném ezt a néhány, szerintem igaztalan vádat.

Vizsgálatom, „close-reading”-em középpontjába itt két Bori-kötetet helyezek, a szerző Krúdy- és Kosztolányi-monográfiáját. Mindkét monográfia évfordulóra készült kötet, a megjelenések évszámai egyértelműen erről tanúskodnak. Bátor vállalkozások is ezek, hiszen olyan szerzőkről ír Bori, akikről már addig is tengernyi szakirodalom született.

Kezdjük a Krúdy-kötettel és rögtön egy paradoxonnal, amit akár a Bori-módszer egyik termékeny paradoxonának is nevezhetnénk: azzal a ténnyel ugyanis, hogy a Krúdy-kötetben jelentősen több vagy legalábbis gyakoribb a tartalomismertetés, mint a Kosztolányi-monográfiában – tehát épp a „történetétől megfosztott” Krúdynál. Rendkívül értékesek, maradandóak Borinak azok az észrevételei, meglátásai, amelyekben az addigi Krúdy-szakirodalomban nem annyira elemzett fiatalkori Krúdy-termést próbálja megvilágítani, világirodalmi kontextusba helyezni. Lépésről lépésre, műről műre kíséri Bori Krúdy írói metamorfózisait:

A történet kiszorulása a novellából Krúdynál tehát korán, már kezdő író korában megindult, ám több mint egy évtizedig tart a folyamat, amelynek eredményeként a tízes években maradéktalanul vállalni is meri ezt a századvégen még nagyon is szabálytalannak, alaktalannak tartott novellatípust, amelynek szinte nincs cselekménye, csak hangulata [...], s mintha csak Reviczky Gyula tételét akarná igazolni, az ő novellái szerint is a világ csak hangulat (Bori 1978, 12).

Amikor pedig Krúdy első nagyobb lélegzetű prózai művét, a századfordulón megjelent *Az aranybánya* című regényét veszi górcső alá, akkor csak azért él extenzív tartalmi parafrázisokkal, hogy a történetvezetés, illetve a karakterek jellemzése által illusztrálhassa azt az első igazi nagy modern kori társadalmi „rendszer váltást”, amely a prózában is a régi formai és strukturális megoldások tarthatatlanságát bizonyítja (Bori 1978, 17–19). Szinte azt a feltételezést is megkockáztathatnánk, hogy az irodalomtörténész Bori itt a kortárs irodalmat kritikai szemmel olvasó Borival folytat egyfajta nem is annyira rejtett dialógust: 1979-ben fog megjelenni Esterházy korszakváltó *Termelési regénye*, amely az addigi regényírási praktikák tarthatatlanságát hirdeti ki.

Amikor Krúdy fiatalkori műveiről beszél, Borinak azért van szüksége valamivel terjedelmesebb parafrázisra, hogy effektíven dekonstruálhassa a közhelyszerű interpretációkat, amelyek „fejből dolgoznak” és a vélt Mikszáth-hatásokat hangoztatják. Ezzel szemben Bori például *A podolini kísértet* preraffaelita próbálkozásnak tartja (Bori 1978, 22–29). Amikor pedig a későbbi Krúdy-terméshez, például a Szindbád-novellákhoz nyúl, akkor már az alapos, a szakirodalomban rendkívül tájékozott, az elődöket és kortársakat tisztelő, de polemikus Borival találjuk szembe magunkat. Azzal a Borival, aki a Krúdy-effektusok elméletével aratta a legnagyobb sikert a kortárs tudósok körében. De a névadás trükkjeivel is foglalkozott Bori, amikor Krónprinc Irma vezetéknevéből egyértelműen a Monarchia-nosztalgiát hallja ki teljes joggal, további névadási, cím-összezsengési véletlenek vagy nem véletlenek utáni kutatásra csábítva az utókort (Bori 1978, 98). Példának okáért, az *Aranykéz utcai szép napok* egészen biztosan nem csak a totális véletlen folytán cseng össze Schiller *Don Carlos: Der Infant von Spanien* ötödik felvonása dialógusának első mondatával, amely nevezetesen a következőképpen hangzik: *Die schöne Tage von Aranjuez sind nun zu Ende*, és amelyet történetesen a híres kortárs filmrendező, Wim Wenders is felhasznált filmcímként. Mert létezik ugyan az Aranykéz utca mint toponímia, ám ha nem csengene össze Aranjuezzel mint földrajzi és irodalmi toponímiával, kétlem, hogy Krúdy felhasználta volna. Lehet, hogy konkrétan ez a példa nem a legnagyobb felfedezések sorába megy egyébként, hiszen maga a narrátor gondoskodik róla egy dialógusban *A nők könyvéből* című novellában: „– Elmúltak az aranjuezi szép napok – mondta barátom, mivel minden hasonlatát a színészet köréből vette” (Krúdy 1975, 21), mégis, Bori aktualitását épp ebben az ösztönző, további kutatásra inspiráló, kérdéseket felnyitó, csapásokat kijelölő problémafelvetésben is kereshetjük.

Hogy az annyira kritizált parafrázisokra, extenzív idézetekre Borinál valóban minden egyes esetben égető szükség van, hiszen egy-egy interpretációs tételt hivatottak igazolni, alátámasztani, arra jó példa a valamivel hosszabb idézet az *Őszi versenyekből*, amely a szürrealisztikus elemek felé való elmozdulást érzékelteti jó érvekkel (Bori 1978, 174–175). Még csak két fontos illusztratív funkcióval bíró tartalomátmesélő, valamivel hosszabban idéző részletre szeretnék itt kitérni, hiszen mintha a mai kor paradigmaváltását is megelégenzné. A kései, húszas évekbeli Szindbád-novellák egyikéről van szó: „Mintha az élet nagy varázsszavait felejtette volna el, vagy mintha ennek az új kornak megváltozott volna a jelbeszéde. Vallomás értékű éppen ezért a Vadkörtefa novellájának az a mozzanata, amelyben Szindbád bevallja, hogy nem tudja és nem találja immár, hol vannak a találkahelyek: »Én már nem tudom a helyet,

ahol a szerelmesek találkozni szoktak» (Bori 1978, 201–202). Mai mértékkel nézve is egy rendkívül fontos kérdés ez, bár a választ sejtjük: Tinder, Badoo, Grindr? Az Ál-Petőfiből származó hosszú idézet pedig nemcsak a kor válságát, hanem egy akkoriban divatos költői zsánert idéz meg, amelyben a világ a visszájára fordul, az ember elaljasodik stb. (lásd például Ady Endre *Krónikás ének 1918-ból*, Radnóti Miklós *Töredék* vagy akár a szerb Vladislav Petković *Dis Naši dani* című költeményét (Bori 1978, 203–204).

Az meg természetesen már csak ráadás és csemege, hogy Bori rendkívül figyel a Krúdy-mondat metamorfózisaira, és ehhez nem egy nyelvészeti-mondattani szakirodalmat is komolyan konzultál (a könyv végén található rendhagyó irodalomjegyzékből kiderül, hogy leginkább Kemény Gábor a *Magyar Nyelvőr*-ben megjelent szövegeire hivatkozik, irodalomtörténeti és korszakoló szempontból továbbgondolva azokat). És ha már a kritikai megjegyzések ellenében hivatott szólni ez a tanulmány, ahelyett a retorikai kérdés helyett, hogy szabad-e a mindenkori irodalomtörténésznek saját stílust kialakítani, szabad-e néha egy-egy költői mondattal, merész hasonlattal, találó metaforával megtörni a tudományos értekező stílust, hadd álljon itt néhány idézet ezekből: „Hiába próbálja az ódai hangot! [...] Csak merengni tudott, és az *elégia gordonkahangján* beszélni a megfogyatkozott életlehetőségekről és a megnövekedett halálhangulatról”, mondja például Bori a *Napraforgó* kapcsán (Bori 1978, 133–134). Vagy például ez: „Ha addig egy-egy regényét, *mint szigeteket az óceán*, novellák vették körül, a tízes évek derekától kezdve kis- és úgynevezett »nagyregények« váltják egymást” (Bori 1978, 145). Később ilyen meghökkentő szóösszetételeket használ: „a valóság *nyűszító igazsága*” (Bori 1978, 222), vagy melyik gondolat „a *sarkcsillaga a regény eszmei égboltozatának*”¹ (Bori 1978, 233) és még sorolhatnám. Nemcsak Krúdy sírja vissza itt a régi szép időket, hanem a mai irodalomtörténész is vissza látszik sírni a végleg letűnni látszó régi szép esszéisztikus stílus üstökösét.

Ha a Krúdy-monográfia nagy felfedezése a „Krúdy-effektusok” voltak, akkor a rendkívül alapos és gazdag Kosztolányi-monográfia legfontosabb hozadékai a Kosztolányi-regények „tükrös megoldásait” bizonyító tézis, valamint a művész-, illetve a történelmi regény metamorfózisait finoman sejtető irodalomtörténeti, világirodalmi párhuzamokat is felcsillantó tabló. És ha a Krúdy-monográfiában a világirodalmi párhuzamok úgymond sztenderdek voltak (Turgenyev, Dickens, Balzac), akkor itt a kevésbé sztenderd, talán némileg frappánsabb párhuzamokat lehetne kiemelni.

¹ Az összes kiemelés az enyém – M. Č.

Még inkább, mint a Krúdy-monográfiában, itt is helyet kap a kronológia, illetve az életrajzi tények produktív felhasználása, Kosztolányi alkotói-fejlődési stációit szinte a diltheyi szellemtörténeti módszer metodológiájához híven illusztrálendő, magyarázandó. Bori itt sem riad vissza a metaforikus, képszerű, már-már költői megoldásoktól. A legendás Négyesy-szemináriumot „amolyan írói inkubátor”-nak nevezi (Bori 1986, 18). A filozófiáról és a műfordításról pedig a következőképpen nyilatkozik: „Mind a kettő tulajdonképpen a modern né válás folyamatában katalizátora az ifjú magyar irodalomnak” (Bori 1986, 24), másutt pedig a tanulmányt és a műfordítást az „írói önnevelés eszköze”-nek látja (Bori 1986, 85).² De nemcsak a megtörtént életrajzi tényeket sorakoztatja fel izgalmas módon, hanem egy helyütt merészen eljátszadozik a „mi lett volna, ha” gondolattal, ha Babits történetesen éppen akkor nem haragszik Kosztolányira, hiszen, ha valaki, akkor épp ő védhette volna meg Kosztolányit a *Négy fal között*tért kapott vehemens kritikáktól (többek között persze Adyétól is, elsősorban Adyétól), a ma oly népszerű alternatív (kontrafaktuális) történelmet is megelőlegezve, szakmailag úgymond „megjósolva” annak eljövételét. Amikor pedig Kosztolányi Dezső és Harnos Ilona ismeretségének házassággal végződő viszonyáról úgy ír, hogy a „boldog” végkifejlet felé haladásban a „boldog” jelzőt idézőjelbe teszi, akkor úgy érezzük, hogy az egyébként, valljuk be, Borinál kissé túlzott gyakorisággal használt idézőjelek ironikus benyomást keltő volta most az egyszer nemcsak hogy ironikus benyomást kelt, hanem valóban ironikus is (Bori 1986, 45).

Ami az extenzív(ebb) tartalomismertetést illeti, abból itt jóval kevesebb van, mint a Krúdy-monográfiában; összesen csak két helyen haladja meg a két oldalt, és akkor is jó oka van rá. Például amikor az *Édes Anna* bemutatásakor Vizyné cselédekhez való viszonyát taglalja hosszasan, akkor azt egy tágabb társadalomkép és az (ebből is következő) pszichológiai profilok irodalmi, Kosztolányi általi megfestésének az érzékeltetése céljával teszi (Bori 1986, 174–176). A második példa, amely egy majdnem egyoldalnyi terjedelmű idézet tartalmaz, talán még jobban illusztrálja azt, amit itt szerencsésebb megnevezés híján „Bori-paradoxonnak” nevezhetnénk: mint ahogy ezt már Krúdy kapcsán érzékeltettem, minél jobban kiszorul a történet, a fabula egy-egy prózai műből, annál inkább érzi az értelmező annak a kényszerét, hogy idézzen, vagy fabulát ismertessen. De ez valójában sokszor voltaképpen egy vagy több feltevés bizonyítására szolgál. Amikor ugyanis Kosztolányi rövidprózáiról beszél, amelyeket találó kifejezéssel „aprózó műfajok”-nak nevez (Bori 1986, 236), és amelyek-

² Bori „költői megoldásainak” bővebb felsorolását lásd valamivel lejjebb.

ben egyenesen Örkény egyperceseseinek előfutárait látja (Bori 1986, 243), akkor például az *Ilonka* (1928) című elbeszélésből Bori fontosnak tartja a hosszabb idézetet (Bori 1986, 237), hogy igazolni tudja egy oldallal korábban kifejtett, Kosztolányi húszas évekbeli rövidprózáira vonatkozó tételét, miszerint:

A darabokra hullt, szilánkjaira szétesett világ, a lehetetlenné vált regényműfaj, az élet és a világ között támadt, s akkor áthidalhatatlannak látszó szakadék – mindez ott hagyta nyomát Kosztolányi műfajválasztásán éppenúgy, mint mondatszerkezetén – amott a regény „eltűnése”, emitt a mondatszerkezetek fellazulása és szétzilálása, a cselekvés szintjeinek elszegényedése következett be, mintha egy egyetemes érvényű szegmentálódási folyamatot akartak volna a Kosztolányi-írások dokumentálni. „Aprózó” műfajai is ezt bizonyítják (Bori 1986, 236).

S bár a Kosztolányi-monográfiában nincsenek olyan találóan eredeti, ma már szinte mindenki által ismert és idézett, már-már Bori Imre tudományos módszere „védjegyének” tekinthető felfedezések, *terminus technicusok*, mint például a „Krúdy-effektusok”, kevésbé látványos, ám ugyancsak mély felfedezések azért bőven akadnak. Ilyenek példának okáért a „tükrös megoldások”, amelyeket Bori a *Nero*-regényben, illetve a *Pacsirtában* vél felfedezni, és amelyeknek a lényege, hogy a regények két, jól elhatárolható félre oszthatóak, és mindegyik fejezetnek az első részben megvan a „tükörképe” a másodikban (Bori 1986, 146–147). Az efféle regények közti párhuzamok aztán további eredeti felfedezésekhez vezetnek el Borit. Amikor arról ír, hogy a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* világa lényegében ugyanaz a világ, csak a szereplők cserélődtek ki (Bori 1986, 148), akkor egy rendkívül érdekes lélektani párhuzamot is von „a »honi« világ két regényé”-nek (Bori 1986, 141) főszereplői, Vajkay Ákos és Novák Antal között: „[...] ahogy Vajkay Ákosban lánya csúnyasága a genealógust alázza meg, úgy alázza meg Novák Antalban a lánya a pedagógust” (Bori 1986, 148). A Krúdy-monográfia tudományos nyitottsága és továbbgondolhatósága szellemében itt akár arra is gyanakodhatnánk, hogy szinte szándékosan nem vont párhuzamba a *Nero*, a *véres koltót* is Bori, hanem annak idevonatkozó lélektani felismerését az olvasóra hagyja: szinte magától adódik ugyanis a párhuzam, hogy a Senecában viszont a filozófust és a pedagógust egyaránt megalázza Nero, hiszen egész idő alatt lényegében hazugságra készíti a nagy sztoikus gondolkodót és pedagógust.

A világirodalmi párhuzamok között a Sartre–Camus-féle egzisztenciális regénnyel való összehasonlítást kellene kiemelni. Ebből a szempontból Bori a későbbi kutatások (például Hima Gabriella kutatásai) előfutárának is tekinthe-

tő. Ennek illusztrálásához hadd álljon itt egy valamivel hosszabb idézet abból a felismerésből, amelyben Bori Novák Antal „magyar irodalmi rokonalanságát” veszi számba:

Ennek a Novák Antalnak nincs is rokona a kor magyar regényirodalmában: már-már azt kell mondanunk, hogy Sartre-nak és Camus-nek kell összefognia, hogy az undornak és a bukás előhívta filozófiai viszolygásnak nevet adjanak Novák Antal szempontjából is. Mert ha az undor filozófiájára és fiziológiájára gondolunk, akkor Sartre-ra kell hivatkoznunk, ha a „bukás” a problémája, akkor Camus-t kell idéznünk. Az *Aranysárkány* „filozófiájára” ugyanis az egzisztencialista regényirodalomban lehetünk, s legközvetlenebbül Camus *Bukás* című regényére hivatkozhatunk. Nem formális hasonlóságokról van természetesen szó, az élethelyzetek felfogásának hasonlósága lehet a rokonítás alapja. Camus is azt hirdeti, hogy az „igazság elviselhetetlen”. Ezt nem tudja elviselni Novák Antal sem, de az ő számára még kiút sincs, őt nem várja a kisváros, Sárszeg után Amsterdam, amelynek „rondabugyrában” még élhetne. Neki meg kell halnia! (Bori 1986, 151–152).

Bori két rendkívül fontos, egész tudományos életművére jellemző tulajdonsága az alaposság és a polemikus hangnem, amely még egy, kevésbé látványos, ám logikusan a kettőből következő „Bori-paradoxon”-hoz vezet, hiszen az alaposság mindenképp tudományos alázatot követelt meg szerzőnktől a (nagy) elődök előtt, ugyanakkor ez nem vezetett oda, hogy Bori megfutamodjon a jó érvekkel alátámasztott polémiától ott, ahol nem értett egyet az előző értelmezésekkel. Ebből a szempontból az efféle polémiák egyik legemlékezetesebbikje az, amelyet Bori Vas Istvánal folytat. Bori nem ért egyet Vassal a *Hajnali részegség* rímjeinek kritikus megítélésében, illetve a halmozódó rímek eredetét másféle irodalomtörténeti kontextusba helyezi, nemcsak (világirodalmi) hatástörténet szempontjából, hanem magának a költőnek a (kései) lírai opusában is:

Nem „kétes formai elemekről” van szó, mert Vas István ilyeneknek nevezi Kosztolányi megoldásait, hanem a rím manierista kultuszáról, amelynek megejtő tombolását éppen a *Számadás* cím alá vett költemények hozzák. [...] Kosztolányi egész kései költészetét besugározza a rímnek a manierista kultusza, mintha ezek az összecsengések, amelyekkel nem tud betelni, hiszen négy-öt soron át visz rímet, egész költői világának a pántjai lennének, hangharmóniájuk fogná össze, mi valóságban immár összefoghatatlan, szétesett, részeire hullott (Bori 1986, 276).

A sok polemikus élű megfigyelés közül itt talán még azt lehetne kiemelni, ahol Kosztolányi lírai opusa értelmezéseinek „közhelyeivel” vitatkozik Bori, amikor Kosztolányi *Meztelenül* című verseskötetét, a szerző Pintér Jenőnek küldött leveléből kiindulva (tehát filológiai-életrajzi érvekkel alátámasztva) épp az addigi interpretációkkal szemben, homlokegyenest másmilyennek látja:

A *Meztelenül* azonban az utolsó, még valóban megtervezett kötete, olyan, amely kompozíciójával is mondanivalót hordoz. Érthetetlen azonban, hogy jeles Kosztolányi-értők is józannak mondják a *Meztelenül* című kötetet. Pedig Kosztolányi vallomása Pintér Jenőhöz írott levelében betű szerint csak megerősíti, amit a versek kibeszélnek, nevezetesen, hogy itt is számolnunk kell az „önkívület hőfokával”, az ihlettel, a világot „érzékenyen megragadni akarás” vágyával (Bori 1986, 201–202).

A merészen költői, metaforikus nyelvezettől, a képszerű szöbokroktól Bori a Kosztolányi-monográfiában sem riad vissza, sőt, mintha valamivel bővebben is élne velük, mint a Krúdy opusának szentelt könyvében. Íme néhány kiragadott mondat, illetve szóösszetétel ennek illusztrálására. Amikor például Kosztolányi korai lírájáról ír, akkor maga Bori is bizonyos fajta lírai elemekkel színezi mondanivalóját: „A következő versköröknek is van *misztikus-szimbolikus patinájuk*, de azokon fel-feltűnik *az impresszionizmus színességének a zománca*” (Bori 1986, 80). Másutt arról beszél, mit fedezett fel Kosztolányi „*a novellák villanataiban* vagy *a versek futamaiban*” (Bori 1986, 118), a *Neró*ról írva pedig észreveszi, hogy „mintha oldalról oldalra haladva az író *virágzó jelentésbokrokat* helyezett volna” (Bori 1986, 138). A „honi világ két regényét” pedig úgy konfrontálja a *Neró*val, hogy itt a szerző „érzelmi kötődéseinek engedelmességedve nosztalgiáinak áldozott a Nero-regény inkább *intellektuális lakomája* ellenében” (Bori 1986, 141). Novák Antal megalázó megveretése után, Bori szerint „*lelke Walpurgis-éjszakáján*” (Bori 1986, 147) jut el egzisztenciális, a vidékiességet, parlagiasságot elmarasztaló tragikus, ám haszontalan beismeréséhez, Novák Hildára pedig azt mondja, hogy ő „a XX. századi magyar regényirodalom egyik *legvibrálóbb egyénisége*” (Bori 1986, 152). Amikor pedig Édes Anna, illetve a „rossz orvos” „főszereplői” státuszát megkérdőjelezi, imígyen fogalmaz: „*Édes Anna* sem a cselédlány regénye nagyobbbrészt; ő is, akárcsak a »rossz orvos« vagy Pacsirta eszköz csupán a *művészi gondviselés* kezében” (Bori 1986, 158–159). A körülbelül egy időben született versek és a regények (konkrétan a *Pacsirta* és az *Aranysárkány*) motivikus összevetése során pedig a következőket állítja: „Jelentésszinteken ellenben ezek a *kor lelki és szellemi-ideológiai kórjait diagnózisba foglaló versek* találkoznak a *regények életleletei-*

vel” (Bori 1986, 189). Az *Esti Kornélt* elemző sorok is bővelkednek az értekező prózára nem jellemző metaforikában. Amikor például egy váratlan csóknak a jelentését értelmezi az *Esti Kornél* tizenkettedik fejezetében, a következőképpen fogalmaz Bori: „Három ismervét sorolja itt fel annak, ami ebben a csókban is kifejeződött: a szervezetlenséget, a véletlent és a szeszélyt. Az elsőre kevesebb példát találunk, a másik kettő »filozófiája« befutotta repkényével az *Esti Kornél* szövegvilágát” (Bori 1986, 210). Amikor pedig a *Hajnali részegség* kezdő sorait olvassuk, akkor – Bori szerint – „a vers földszintjén”³ vagyunk (Bori 1986, 275). Ez természetesen csak egy részét képezi a hasonló poétikus megfogalmazások, szóösszetételek gazdag tárának.

E tanulmány elején a nehezen bizonyítható „tudományos szájhagyományról” esett szó. Bori kötetének más irodalomtudósok Krúdy- és Kosztolányi-monográfiáiban, tanulmánygyűjteményekben való felhasználása, idézettsége, Bori gondolatainak ezekre a könyvekre való hatása, a Bori-recepciónak ez a szegmense viszont már egyértelműen bizonyítható. Itt csak az anyaországi recepció legfontosabb idevonatkozó tanulmányait tekintjük át röviden. Czére Béla Krúdy-monográfiája 1987-ben jelent meg, kilenc évvel Bori könyve után. Czére könyve⁴ utolsó fejezetében, *Krúdy helye a magyar prózában és irodalomtörténet-írásban* címűben utolsóként bár, de részletesen taglalja a Bori-féle Krúdy-monográfiát. Czére „Bori Imre kismonográfiájának” (Czére 1987, 331) legfontosabb hozadékát a szecessziós és a szürreális elemek kiemelésében látja: „A *Szindbád ifjúságával* kezdődő alkotói korszakot szerinte elsősorban a szecesszió stílusjegyei határozzák meg, az *Őszi versenyek* és a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című művek »regényességét« viszont inkább már egy »szürreális síkon« láttatja” (Czére 1987, 332).

A gazdag magyarországi Kosztolányi-értelmezésekben, amelyek a Bori-féle Kosztolányi-monográfia után jelentek meg, nem hagyott nagy nyomot Bori gondolatvilága, vagy ha igen, akkor is inkább a *Fridolin és testvérei* (1976) tanulmánykötetre hivatkoznak a magyarországi kutatók, magára a Kosztolányi-monográfiára csak nagy ritkán. Legérdekesebb és legárulkodóbb ebből a szempontból Hima Gabriella *Kosztolányi és az egzisztenciális regény* című könyve, amely 1992-ben jelent meg, tehát hat évvel Bori monográfiája után. S bár a szerző az Utószóban leírja, hogy a könyve végső változata 1984-ben lezárult, mégis

³ Az összes kiemelés, kivéve a művek címeit, az enyém – M. Č.

⁴ Czére Béla elemzői módszere egyébként még inkább, mint Borié, a fabula és a Krúdy-hősök részletes taglalásán alapul. Érdekes lenne egyszer egy korszerű Krúdy-elemzés keretében rámutatni erre a paradoxonra, hogy annál az írónál, akinek műveiben „semmi sem történik”, az elemzők épp ehhez a módszerhez folyamodnak.

megemlíti, hogy könyve megírása után két fontos Kosztolányi-tanulmánykötet jelent meg, ám ezek közé csak Király István *Vita és vallomás* (1986) című könyvét, illetve *A rejtőző Kosztolányi* (1987) című tanulmánykötetet említi meg (Hima 1992, 173). Annál is inkább problematikus ez a kihagyás, mert éppen Bori volt az, aki az elsők között mutatott rá – mint ebben a tanulmányban is láthattuk – Kosztolányi regényeinek egzisztenciális vonásaira. Az 1998-as keltezésű *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről* című tanulmánygyűjteményben is csak Bónus Tibor említi meg, ám nagyon közvetetten, a Bori-féle monográfiát (Bónus 1998a, 117, 131; Bónus 1998b, 294–295, 323).⁵ Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-nagymonográfiájában Bori Imrének erre a könyvére csupán egyszer hivatkozik, ahol Bori *Nero, a véres költő* egy fontos jelenet-párhuzamának az értelmezésével folytat produktív vitát (Szegedy-Maszák 2010, 214–215). A legutóbbi évek Kosztolányi-értelmezéseiben azonban mintha némi elmozdulás volna észlelhető, hiszen például Szilágyi Zsófia *Az éretlen Kosztolányi* című kötetében Bori monográfiája már fontosabb szerepet kap. Kosztolányi fiatal éveinek „tomboló munkakedvéről”, illetve a lázadó, tanáraival a konfliktust kereső fiatalember részletes, dokumentumokkal jól alátámasztott Bori-féle Kosztolányi-arckép kiváló anyagot szolgáltatott Szilágyi Zsófia kötetéhez, feltevéseinek alátámasztásához, és ezt a szerző sem hallgatja el, sőt, egy helyütt hosszan idéz Bori könyvéből (Szilágyi Zs. 2017, 29, 134).

Bori monográfiáinak viszonylagos anyaországi visszhangtalanságára, az újvidéki irodalomtudós elismertsége ellenére, véleményem szerint három fő nyomon elindulva lehetne keresni a választ. Az egyik ok a módszerük vélt vagy valós elavultságában keresendő. Jelen tanulmány címében szereplő szóösszetétel, az eredetileg Cleanth Brookstól származó „parafrázis eretneksége” (Brooks 1960, 176) itt, leegyszerűsítve, elsősorban a fabulacentrikus interpretáció dominanciájára vonatkozik. Ám a mai szoros Bori-olvasás, mint azt talán ezzel a szöveggel is sikerült némileg érzékeltetni, nem biztos, hogy mindig alátámasztja ezt az előfeltevést. Egyfajta anyaországi „módszer-intoleranciára” is gyanakodhatunk tehát, márpedig, ahogy Szilágyi Márton mondja (igaz, ő a mai filológia klasszikafilológián nyugvó alapjaira gondol, de meglátásai erre a konkrét esetre is ráillenek, még akkor is, ha a történelmi léptek ebben az esetben nem évezredekre és évszázadokra, hanem csupán néhány évtizedre vonatkoznak), több toleranciát kellene tanúsítani a módszerek heterogenitása iránt: „A tudományos ismeretközlés formái változhatnak s változnak ugyan,

⁵ Az külön kuriózum, hogy Bónus a megjelenés helyeként Szabadkát tünteti fel mindkét hivatkozásban. Úgy látszik, az ő olvasatában a Minerva nyomda elsőbbséget élvezett a Forum kiadóvállalattal szemben.

de a történetiségre ügyelő kutatásnak azt kell elfogadnia tudománynak, amit az adott kor annak tekintett” (Szilágyi M. 2000, 568). A második ok talán a szöveg által remélhetőleg jól érzékeltetett metaforikus, a tudományos szövegekre nem igazán jellemző nyelvezetre lehetne visszavezethető, ám ez sem feltétlenül kizáró ok egy tudományos szöveg komolyan vételére. Ha Borit mint irodalomtörténészt tágabb értelemben filológusként fogjuk fel – márpedig Bori alapos szövegkezelése ezt indokoltta teszi –, akkor ismét Szilágyi Márton klasszika-filológiából kiinduló, ám a mai helyzetet is jellemző általános megállapításaiából idézhetnénk: „Ha a filológiát mint irodalmi szövegeket magyarázó, értelmező műveletet gondoljuk el, akkor persze nem lehet eltekinteni attól sem, hogy a figurális nyelvhasználat jelenléte alapján aligha tehető különbség irodalmi és nem irodalmi szövegek között, legfeljebb az olvasás retorikájában ragadható meg az eltérés” (Szilágyi M. 2000, 571). És végül, de nem utolsósorban, az irodalompolitikai-hatalmi-areális tényezőben kereshetnénk az okokat, vagyis abban, amit nemes egyszerűséggel egyfajta Magyarország-, sőt Budapest-centrikusságként jellemezhetnénk, vagy más szóval a szinte már tudományos közmegegyezészámba menő hitnek, hogy igazából csak „a központnak” van „teljes joga” interpretálni a nemzeti irodalom nagy klasszikusait, illetve, hogy igazából magától értetődően ezeknek az értelmezéseknek van *per definitionem* a legnagyobb súlya. Ám ebben az esetben a tágabban értelmezett régió tudósainak ebből az „exkluzív klubból” való hallgatólagos kizárásával, peremre szorításával fennállhat a veszélye annak, hogy hiányozni fog a környező nemzeti irodalmakkal való fontos összehasonlítási alap. Valamint szem elől téveszthetjük azt aényt, melyről Berkes Tamás ír: „[...] a különböző kánonok egymással vitatkozó hiedelmrendszereket testesítenek meg. Ebből következik, hogy csupán az eltérő kultúrák párbeszéde lehet az összehasonlító irodalomtörténet-írás alapja” (Berkes 2019, 295). Ha a Bori Imre-féle interpretáció teljesen kiszorul az irodalomtudomány fősodrából, akkor viszont nemcsak egysíkúbbá válik az értelmezési horizont, hanem sérül a belső szerkezet is, mint erre Berkes, a közép-európai szlavisztika és komparatiztika jeles magyarországi képviselője is figyelmeztet: „S bár valamennyi ország tudománya vetélkedő iskolák tarka egyvelegét mutatja, úgy tűnik, hogy az eltérő előfeltevések, intenciók és nemzeti önképek formálják a térségbeli irodalomkutatás belső szerkezetét is” (Berkes 2019, 297). Szilágyi Zsófia Kosztolányi fiatalkori alkotásainak szentelt könyve talán arról tanúskodik, hogy Bori Imre munkásságának ez a vonulata, ha nem is „újrafelfedezésre”, de egyfajta igazságosabb kritikai megítélésre számíthat még a jövőben.

Irodalom

- Berkes Tamás. 2019. Közép-európai komparatiztika egykor és most. *Helikon* (3): 293–306.
- Bónus Tibor. 1998a. A kontextusra ráhagyatkozó jelentés: Az *Aranysárkány* értelmezéséhez. In *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. 106–132. Budapest: Anonymus.
- Bónus Tibor. 1998b. Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók: Kritikatörténeti kísérlet. In *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. 291–325. Budapest: Anonymus.
- Bori Imre. 1978. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bori Imre. 1986. *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Brooks, Cleanth. 1960. The Heresy of Paraphrase. In Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. 176–195. London: Dennis Dobson.
- Czére Béla. 1987. *Krúdy Gyula*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Hima Gabriella. 1992. *Kosztolányi és az egzisztenciális regény: Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Krúdy Gyula. 1975. *Szindbád*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály. 2010. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram.
- Szilágyi Márton. 2000. Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció: Klasszikus módszertudat és új kihívások között. *Helikon* (4): 564–572.
- Szilágyi Zsófia. 2017. *Az éretlen Kosztolányi*. Budapest: Kalligram.

BETWEEN “THE HERESY OF PARAPHRASE” AND RECOGNITION

*An addendum to the exploration of Imre Bori's prose analysis technique(s)
in the monographs of Krúdy and Kosztolányi*

More so verbally than in writing, Imre Bori's prose-poetic research is criticized, sometimes even by his most devoted students, for placing too much focus on the detailed presentation and description of the topic or story of the analysed narratives, which, using a term popular today, can be described as a “spoiler” to those interested in reading Bori's books before approaching the novels and short stories analysed in them. However, fewer dare to claim that this would consequently be to the detriment of theoretical findings and accurate classification within literary history. The goal of this research is to uncover that this is by no accident, as well as that the reason for this might not be neither in the benevolence of the critics, nor in the indispensable underlying respect expressed for the Professor. One of the main tenants of my research is the so-called “Imre Bori Paradox” which consists of three seemingly conflicting

features (especially viewed through the eyes of literary scholars today): exceptional thoroughness in analysis, detailed thematic descriptions, and the occasionally vexing lack of sources and references. While there is not much to do about the latter, I believe that the former two do not only not exclude one another, but they directly depend on one another and stem from one another. I will attempt to prove this (pre) assumption based on two famous monographs by Imre Bori, his books devoted to the works of Gyula Krúdy and Dezső Kosztolányi.

Keywords: the “heresy of paraphrasing”, “Imre Bori Paradox”, prose analysis techniques

IZMEĐU „JERESI PARAFRAZE“ I SPOZNAJE

Dodatak istraživanju metoda tumačenja proze kojima se Imre Bori služio u svojim monografijama o Krudiju i Kostolanjiju

I najprivrženiji učenici Profesora priznaće, mada ne javno, da je Imre Bori u svojim tumačenjima proze preveliki naglasak stavljao na detaljno predstavljanje i opisivanje teme i fabule analiziranih romana i pripovedaka. Današnjim pomodnim rečnikom rečeno, bio je *spoiler* onima koji bi prvo pročitali njegove knjige, pa tek potom čitali analizirane romane i pripovetke. Malo ko bi, međutim, mogao da kaže da je takav način interpretacije išao nauštrb teorijskih spoznaja i tačne književnoistorijske kategorizacije. Jedan od ciljeva ove studije jeste da otkrije zašto je to tako. Razlog za to, sasvim sigurno, ne krije se u dobronamernosti kritičara niti u obaveznom poštovanju prema Profesoru. Jedna od osnovnih pretpostavki ove studije je tzv. „paradoks Imrea Borija”. On se sastoji od tri markantne karakteristike Borijevog metoda, a to su izuzetna analitička temeljitost, vrlo detaljni tematski opisi, ali i često i prilično iritantno izostavljanje napomena o izvorima i citatima. Ova poslednja karakteristika je takva kakva jeste, ali prve dve ne samo da se ne isključuju uzajamno, nego upravo zavise jedna od druge, proizlaze jedna iz druge. Ovu pretpostavku pokušao sam da dokažem na osnovu primera uzetih iz dve poznate monografije Imrea Borija, njegovih knjiga posvećenih opusu Đule Krudija i Dežea Kostolanjija. *Ključne reči:* „jeres parafraze“, „paradoks Imrea Borija“, metode tumačenja proze

ETO: 821.511.141.1BORI I.

821.511.141-027.65

DOI: 10.19090/hk.2020.1.107-117

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FARAGÓ Kornélia

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék, Szerbia

kornelija.farago@ff.uns.ac.rs

A BORI-ÉLETMŰ DIMENZIÓI

The dimensions of the Imre Bori's oeuvre

Dimenzije opusa Imrea Borija

A tanulmány Bori Imre széles keretű világának némely korai szerkezeti jellemzőit igyekszik számba venni, a többes dimenzionalitás összetett viszonyrendszerét kutatva. A modernitás meghatározó kérdésköreinek azonosításával, az avantgárd diskurzus értelmezői horizontba emelésével, a jugoszláv irodalmi viszonylatok látószögbe állításával, vagy például a prózavizsgálat test-tematikai újításaival ható irodalomtörténeti gondolkodás áll előttünk. Nemcsak a műfaji problematika, de az életmű tartalmi összetétele is szokatlanul bonyolult. Az egyik kiinduló kérdésünk az, hogy az irodalomtörténet-írás metaperspektívájából milyen esélyünk van az életmű korpuszának alapozó területeit, a szerepek egyes összetevőit egymás viszonylatában megragadni. Megkerülhetetlen a kérdés, hogy az életmű kezdeteitől előforduló kifejezésmodellek hogyan tesznek lehetővé egy egymással összefüggő rendszerben való látásmódot egy sajátos kisebbségi program bonyolult logikai keretei között, ahol a társadalmi pozíciók és lehetőségek speciális rendszerével is számolnunk kell.

Kulcsszavak: avantgárd, irodalomtörténet, lokalizáltság, modernitás

A többes dimenzionalitás összetett viszonyrendszerét kutatva, egy hosszú irodalomtudományos karrier, egy tekintélyes volumenű életmű – mély lokalizáltsága ellenére is – széles keretű világának némely korai tematikai és szerkezeti jellemzőit igyekszem számba venni, elsősorban azokat, amelyek megalapozó összefüggéseket teremtettek. A modernitás meghatározó kérdésköreinek azonosításával, az avantgárd diskurzus értelmezői horizontba emelésével, a jugoszláv irodalmi viszonylatok látószögbe állításával, vagy például a prózavizsgálat test-tematikai újításaival, a Krúdy- és a Móricz-olvasás megújításával stb. ható

irodalomtörténeti opus áll előttünk, amelynek úgy kell inspirálnia a jelenkori kutatást, hogy e gondolkodás sajátosságaiból fakadó alapvető beszédmód nem harmonizál a mai, erősen teoretizáló irodalomtudományos megnyilatkozásokkal, ellenérzései vannak a tudományos lábjegyzetelési kultúrával szemben, az ilyen digressziós gesztusokat szinte feltűnően mellőzi. Ezt, a műfajait tekintve is igencsak heterogén életművet ugyanis a tudomány felől érkező, de az esszé felé tartó beszédmódok karakterisztikumához való közelítésen keresztül is meg kell kísérelni felmérni és megérteni. Ugyanakkor nemcsak a műfaji problematika, de az életmű tartalmi-tematikai összetétele is szokatlanul bonyolult. A vajdasági magyar irodalmi kultúra egyik jelképének, Bori Imrének a hazai kanonizáltsága éppen a kimeríthetetlennek tűnő és szerteágazó hatások nyomán valósult meg, miközben, saját kifejezésével élve, a korok „hőmérsékletének görbéje ott mutatja a cikcakkjait” a szövegeiben. Az egyik kiinduló kérdésünk az lehetne, hogy az irodalomtörténet-írás metaperspektívájából milyen esélyünk van az életmű korpuszának különböző területeit, a szerepek egyes összetevőit egymás viszonylatában megragadni. A magyar kultúra irodalomtudományos hálózatainak alkotó részvevője, a több évtizedes intenzív kutatói tevékenységgel párhuzamosan, a tudatosan közérthető közlésmódok, a művelődés- és tudománypolitika terepein való markáns jelenlét, a széles láthatóságra való törekvés (rádiós, napi- és hetilapi szereplések), a publicisztikai szemlélet, a közéleti írás szellemi hatásainak érvényesítésére létrehozott heterogén szöveg-halmaz révén létesített egyre sűrűbb rajzolatú mintázatokat. Olykor a „tisztelgő olvasás”, máskor az antologikus javaslattevés, a reprezentálás, a kanonizálás, vagy éppen a rekanonizálás monografikus szándékával. Megkerülhetetlen a kérdés, hogyan tesznek lehetővé ezen kifejezésmodellek egy egymással összefüggő rendszerben való látásmódot, egy sajátos kisebbségi program bonyolult logikai keretei között, ahol a társadalmi pozíciók és lehetőségek speciális rendszerével is számolnunk kell?

A méreteiben kiterjedt és módszereiben sokszínű pálya témájában, nyelvében, ideológiai hangoltságában is messziről indít. A kezdetén álló *A gyermek és a könyv* című, brosúra méretű kiadvány (a társszerző Sima Cucić, a szerb gyermekkönyv-kritika megalapozója) minden bizonnyal hiátust betöltő szándékkal született. Tájékoztató kiadványként a korai olvasási-mentalitásbeli nevelés módszertanához és gyakorlati lehetőségeihez nyújt útmutatót a kívánatos szülői stratégiák kijelölésével, de nem függetleníti magát a kor ideológiai irányultságaitól, s ez a Bori Imre által írt fejezetének – bár ez olvasmányelemzési és minőségérzelési készséget is mutat – némely kitételéből (amelyek szerint az olvasás voltaképpen a szocialista tudatformálás egyik eszköze, a „szocialista

emberség”, a társadalmi arcél formálója) és a partizántörténetek ajánlási módzatából is kitetszik. „Legfőbb feladatunk ugyanis *a ma világába vezetni be a gyerekünket. [...] A ma és a közelmúlt hősi harcai, a népfelszabadító háború hős partizánjainak, ifjainak élete legyen és lesz is gyermekeink érdeklődésének tengelyében*” (Cucics–Bori 1957, 64, kiemelés az eredetiben). A szocialista értékrendből következő művészetpolitikai hatásokkal egyetemben azonban a nyelvi-kulturális kontextusra reagáló gondolkodás kezdetei is ide helyeződnek, szerbből fordított olvasmányok (Jovan Jovanović Zmaj, Branko Ćopić, Jovan Popović stb.) is megjelennek az ajánlási listában, sőt még az is felmerül, hogy mivel útleírásokból szerb nyelven nagyobb a választék, az iskolai nyelvtanítás eredményeként ezen a nyelven is olvasson a gyermek.

Az ember keresése című kötethez vezető úton, 1950 és 1960 között, egy tágabb perspektívából tűnnek fel a fontosnak tartott jelenségek, szisztematikus figyelem illeti a kortárs szerzőket és szövegeket, már a jugoszláv színteret illetően is, és a magyar vonatkozású hagyománykijelölő törekvések is egyre láthatóbbak, egyre határozottabbak. A könyv bevezető fejezetének címében (*Arcképek magunkról*) a szerző már a mi-azonosság szimbolikus megnyilvánulásában jeleníti meg önmagát. Az arcformálás kollektív önelképzelése Fehér Ferenc, Ács Károly és Zákány Antal viszonylatában nyilvánul meg. Itt még mutatkoznak ugyan, de már halványodnak az ideológiai feltételrendszer reflexei, a szerző, a „felszabadulással beköszöntött” világ, a „költészetté lényegített Vajdaság” lírai konstrukcióját vizsgálja abban a szélességben, amelyben a „haladó szocialista relációból” szemlélődő fehér költészet lehetővé teszi, új embert, új érzésű költőt kíván látni, de poétikai összefüggéseiben pontosan jellemzi ezt a költészetet, és úgy tartja, hogy e versanyag problémáit az alkotói szemléletváltás részbeni elkerülése okozza, mert még köti a múlt, amely „nem engedi a költőt a jövő felé röpdülni és meglátni a jövőndő igazibb Vajdaságát” (Bori 1960a, 21).

Bori Imre írásai reflektálnak egymásra, a későbbiek a korábbiakra építenek, a korábbiakban rendre megpillanthatjuk a későbbi témák felé való orientálás mozzanatait is. Azzal, hogy Ács Károly költészetében a könyvkultúra formálóerejét ismeri fel, hangsúlyos szöveghatásokat érzékel, eltávolodást a világ konkrétumaitól, kiszakadást a valós lét kötöttségeiből, nagyot lendít a saját gondolkodásán is, miközben arra törekszik, hogy azt láttassa meg velünk, hogy a megélt világ valósága a mű valóságában feloldódva milyen eszközök mentén érint meg bennünket. Ács a jelen urbánus költője, absztraháló, filozofikus típus, „függetlenebb lélek, akit a városi élet szabadabb formái, nagyobb mozgásszabadságot biztosító jellege az érzelmek és gondolkodás másfajta megfogalmazására ösztönzött” (Bori 1960a, 23). Bori itt egy polemikus gesz-

tussal már annak is hangot ad, hogy az urbánus költészetet másként érti mint a magyar kritika. Ez a költészet a maga szabadság-geisztusaival határozottan segíti a kortárs ideológiai viszonylatok alóli fokozatos felszabadulását, mely felszabadulás majd Vasko Popa „diszharmonikus költészete”, heterogén és sokszor apoéitikus érzésvilága révén teljesebb ki, amelyet Bori már az első kötet (*Kéreg – Kora*) anyaga alapján értékes költészeti alkotásnak azonosít.

Bori Imre az ötvenes évek végét a modern regény koraként éli meg, regény-renaissance-ként, a „regény horizontjaiban szemlélhető” valóság, a megmerevedett minták szétfeszítésének koraként. A jugoszláv irodalom ugyanis – „amely felszabadulva a sablonok bilincseiből, a kísérletezés kalandjának izgalmas légkörében él...” (Bori 1960a, 194), írja Radomir Konstantinović regényéről beszélve – kivételes teljesítményekkel szolgál. De ez a filozofikus experimentum (*Csapda*), amely Vasko Popa problémavilágával tart rokonságot, sem hat olyan felszabadítóan, mint a jugoszláv modernitás fenegyerekének, „enfant terrible-jének”, Miodrag Bulatovićnak, aki szinte rögződött ehhez a magatartáshoz, és aki „kétségtelenül sokat tanult a nyugati írók regénytechnikájából” (Bori 1960a, 213), a ma már kultikusnak számító, *Jönnek az ördögök* című kötete. Talán mondanom sem kell, hogy Bori – ebben az esetben is – már az első kötet alapján érzékeli a teljesen újnak minősülő prózai hangot. Ez az a „rettenetes gyermeki” hang, amely felforgatja a szocialista realizmus minden elvrendszerét, amely elvet minden ideológiai normát, és amelyet a pártcenzúra egészen a hetvenes évek végéig kiszorít az irodalomból. Három könyvről is ír Bulatovićnak, elismerve hatalmas elbeszélői tehetségét, emberi romlottságból táplálkozó világának erejét, de a bulatovići jellegzetes amorfitás és fragmentaritás mégis zavarja, és formálólvet, szerkesztési fegyelmet, rendező világszemléletet hiányol: „A pallérozott tehetség rendezett világa helyett egy pallérozatlan, borzas, önmagába feledkezett és önmaga bujaságával, őserdei vegetációjával megelégedett írói alkat és tehetség megnyilvánulásait látjuk” (Bori 1960a, 232) – fejtegeti, de jól érzékeljük, hogy a létezésnek az itt tapasztalható pokoli állapota, a lélek alvilága, a bulatovići „formátlan tehetség” és rendkívüli szuggesztivitás lenyűgözi, és a lehető legszélesebbre nyitja a gondolkodását. Ebben az időben a jelen és legfeljebb a közelmúlt jelenségei foglalkoztatják, ez a preokkupáció váltja ki azt az antologikus természetű mérlegkészítési igényt is, amely *A vajdasági ég alatt* című kötetet létrehozta. „Az antológiák általában egy-egy irodalom önvallomásai is, eszközei értékei megismerésének, hibái felmérésének, s ha vannak, mert vannak, erényei megcsillogtatásának” (Bori 1960b, 15) – olvassuk a *Kötet elé* című, egzisztenciálisan hangolt indoklásban. *A jugoszláviai magyar költészet antológiája* huszonegy szerző besorolásával

átfogó jellegűnek mutatkozik. Értékeit növelő céllal, az előszó hangsúlyozza a kontextuális olvasás fontosságát: „egy-egy vers csak a többiek társaságában mutatja meg valódi természetét” (Bori 1960b, 65).

Semmi kétség, és ezt is láttatni kell, hogy a későbbi intenzív hagyománykereső gondolkodást itt még a „hagyománytalan irodalom a miénk” (Bori 1960b, 7) tézise irányítja. Bori Imre az impériumváltás utáni költészetet a magyar és európai irányok visszhangjaként, epigonköltészetként aposztrofálja, és „igazi történetét” 1944-től számítja, innentől lát esélyt, lehetőséget a jugoszláviai magyar költészet számára. Mindazonáltal már érzékeli és ki is mondja, hogy a költői feladatteljesítés, a társadalmi hasznúvá váló költészet eleinte a szövegek árnyékában vegetált, a „kívánalmak és megkötöttségek béklyóiban” (Bori 1960b, 11), és elhalványította a formakultúrát. A nagy költészeti érzés-, hang- és formaváltást 1950–1951-re teszi. A másfél évtizedes vajdasági magyar költészetben ekkortól látja együttesen megjelenni a magyar költészeti tradíciót és a jugoszláv modernitás felszabadító hatásait:

Egyfelől a magyar költészet legszebb hagyományaira emlékeznek költőink, másfelől a szocialista társadalmi életünk és az új jugoszláv költészet dogmamentes, felszabadult, modern érzés- és kifejezésjellege erősen rányomta bélyegét költészetünk egészére. Ezek a mozzanatok adják meg sajátosságos jellegét is: formai és tartalmi modernsége egy újnak és sajátosságosan eredetinek a kezdetét jelenti, amely új színeket, hangulatokat, lényegében tájunk embere érzésvilágát viszi a jugoszláv szellemi életbe, de a magyar nyelvű költészetbe általában is (Bori 1960b, 15).

Az antológia válogatója kétségtelenül jól érzékeli a jugoszláv irodalmakhoz fűződő szellemi viszonylatokat, hiszen ebben az időben a vajdasági magyar művek mellett leginkább ezek kritikusként lép fel, legfőbb értékélményei is innen származnak, történetileg szituált létismereti tudását ezek értelmezésével kamatoztatja. Azzal a mérlegkészítési lehetőséggel, amit az antológia-összeállítás tesz lehetővé, később többszöri alkalommal is élt, a kanonizálás, vagy a pusztá felmutatás, a kötetben való egybefogás, az alkotói arcélek kirajzolásának különféle gesztusával.

Bori Imre pályája a *Híd*-publikációk jegyében indult, az *Új Symposion*ba a magyar avantgárd történetének rekonstruálásával, voltaképpen egy új irodalomtörténeti elgondolás lehetőségének felvillantásával lép be, de a kezdetektől fogva művelte a kortárs vonatkozású sajtókritikát és a recenzió különböző változatait is. Nagyon lényeges, hogy nézőpontja nem korlátozódik a magyar irodalomra, az összehasonlító cselekvés természetes adottságként működik, komparatív

meglátásai sok értéket hordoznak. Prezentálva, hogy egyetlen irodalmat sem lehet megérteni a tágabb összefüggései nélkül, könyvismertető formájában adott kitekintést a korszaknak a nemzeti irodalmon kívüli kulturális-művészeti mozzanatairól. Az életmű kifejezett példa az irodalom és a médiakultúra összekapcsolódására, bizonyos időszakokban nagyon is differenciálnak mondható Bori Imre ez irányú teljesítménye. Most nincs terünk rá, de eljött az ideje annak is, hogy aprólékosabban is megidézzük a konkrét mediális közeget, amelyben jelen volt, vagyis magukat a lapokat, az adott rovatokat, amelyek igényt tartottak a közreműködésére. Életműve az ötvenes évek közepétől – miután már egészében érzékeli az őt közvetlenül körülvevő léptékeket és arányokat – kapcsolódik nagyobb hangsúlyokkal világirodalmi szerzőkhöz (Sartre, Kafka, Huxley, Thomas Mann, Steinbeck, Faulkner, Ibsen, Flaubert, Gide, Virginia Woolf stb.) is, és egyre szorosabban a magyar irodalom különböző alkotóihoz és jelenségeihez, miközben továbbra is a hazai irodalmi viszonylatok dominálnak. Külön említést érdemel, hogy az ötvenes évek végén – főként a *Rukovet* munkatársaként – szükségét érezte a szerb nyelvű szövegekkel való megjelenési lehetőségek megragadásának is: magyar műveken kívül a jugoszláv kínálatból is válogat. Radomir Konstantinović 1956-os megjelenésű regényéről, az *Egérfogóról (Mišolovka)* például azzal a meglehetősen provokatív címmel ír, hogy *Egy regény, amelyről a kritika nem tud mit mondani (Roman o kome kritika ne zna šta da kaže)*. Innen számítva, bár részint még mindig a korszak sajátos nyelvében élve, de már az átformálódó irodalmi diskurzus megalakításának igényével igyekszik kilépni a kor jellemző érzékenységein nevelkedett kritika gondolkodási köreiből. A szocialista realista kritika szabályrendszerének ellenében, az irodalomkritikai nyelviség újraalkotásának hívéül szegődik. Sok tanulsággal szolgálhatna az is, ha alávételnék e kritikai életművet egy normafeltárási értelmezésnek. Mind észrevehetőbb, hogy az átformálódó irodalmi diskurzus sajátos szókincsének újrateremtésével, a sokszor változékony fogalomhasználat egyértelműsítésével, korszerű esztétikai álláspontok, új tematikus értékek kifejezésére is alkalmas nyelviséget igyekszik építeni. Az majd csak a későbbiekben lesz egyértelmű, hogy közben minden energiáját arra fordítja, hogy kimozdítsa a magyar irodalomértés bizonyos hagyományait, hogy újszerűen lássa és láttassa a folyamatokat, és új szemléletet ajánljon egy, a korábbiaktól eltérő, fejlődéstörténeti elgondolás kidolgozásához.

Amit irodalom és kontextusa viszonyában feltétlenül meg kellett vizsgálni, azt Bori Imre megvizsgálta, méghozzá egy történeti folyamat végigkísérésének igényével. Mára az is jól látszik, hogy életművének korszerűsége abból is következik, hogy viszonylag korán érzékelté, hogy a tudományközi cselekvés

fontos pontokon tárhatja fel az irodalom meghatározó kapcsolatrendszerét. Az általa is befolyásolt irodalmi-kulturális-tudományos eseményesség egyfelől a társművészeti jelenségek, másfelől az eszmetörténeti, folklórtörténeti, szociográfiai, kultúrpolitikai jelenségek irányába nyit, ilyen értelemben is terjeszkedő politikát folytatva. Minthogy kifejezett érdeklődést mutatott a kulturális emlékezet nyújtotta konstrukciók iránt, az életmű bizonyos aspektusai egy szélesebb művelődéstörténeti perspektívából tűnnek a leginkább beláthatónak. Az irodalom történeti aspektusainak erőteljesebb megjelenésével súlypontváltás történik az életmű alakulásában. Ilyen szempontból Bori Imrét kezdetben azok a folyamatok érdeklik elsősorban, amelyek a szűkebb, a regionális összefüggések közepette zajlanak és ezekből kiindulva igyekszik mind mélyebbre hatolni, és mind szélesebb összefüggésekben gondolkodni. A szemléleti és tematikai bővítés mellett mást is gyaníthatunk e váltás mögött, méghozzá a részletes hagyománykidolgozás születőben lévő igényét. S bár, mint jeleztem, kezdetben a hagyománytalanság mozzanata jelen van, már 1950-ben felmerül az irodalmi múlt birtokbavételének szükségessége is: „Amíg nálunk, vajdasági magyaroknál még kísérlet sem történt ez irányba, addig az *Izvorban* egész sorát találjuk az erre vonatkozó tanulmányoknak” (Bori 1950, 281).

Az 1967-ben induló avantgárd-projektum kezdetein, amikor újabb fázisba érkezett Bori Imre gondolkodása, fontos mozzanatként emelkedik ki egy irodalomtörténeti bátorságot feltételező szemléletváltás, a rögzült kánonokhoz való kritikusabb hozzáállást sürgető megnyilvánulás: a magyar irodalomtörténet-írás szemléleti konstellációinak az átszervezésére, a működő gondolkodási rendszereken kívüli jelenségek bevonására tett javaslat. Mai perspektívából úgy látszik, hogy

Bori munkásságának középpontjában a modernizmus rehabilitációja áll: minden a jelen szempontjából számba veendő műnek az a (rejtett vagy felfedett) fő tétele, hogy a magyar irodalom 20. századi története a modernizmus jegyében zajlott, s ezért az avantgárd ennek olyan fontos öröksége, hogy egyenesen hajtóerőnek, mozgatónak, állandóan jelen lévő ösztökélőnek kell tekintenünk (Kálmán C. 2008, 180).

Ekkoriban fontos mozzanatként rajzolódik ki az életműben a kutatási perspektíva megfordításának a kívánalma is, miszerint a „kortárs magyar irodalom szelleme, igénye, esztétikuma érvényesüljön” a múlt vizsgálatában. Nem a múlt szemszögéből tekinteni a jelenre, hanem a jelen nézőpontjából szemlélni a múlt irodalmát, hogy ne az utódkeresés, hanem az elődkutatás szempontjai érvényesüljenek. Szembesülni a korigényekkel, hogy a valódi irodalmi fordulatot

hozó jelenségek (amelyeket Bori Imre *A Tettben* és Kassák „makacs produktivitása”-ban ragad meg) láthatóvá válhassanak. Bori ugyanis alapvetően azon az állásponton volt, hogy

a magyar avantgárdhoz való viszony az, amely a legbeszédesebben mutatja az irodalomtörténet-írásnak az idegenkedését attól a gondolattól, hogy a XX. század irodalmi képének fő vonalaként fogja fel ezt az önmagában heterogén mozgalmat, s belőle indulva ki, hozzá viszonyítva szemlélje mindazokat a jelenségeket, amelyeket századunk produkált, ebből a szempontból nézze „irodalmi” századunk „előidejét”, a XIX. század második felét és a századfordulót, nem-különben pedig a Nyugat-mozgalmat, amelynek kodifikálása irodalomtörténeti szempontból éppen hogy befejeződött, ha nem is problémamentesen, hiszen sem periodizációja, sem részletkérdései nem döntötték el, hogy a *Nyugat* betetőzése-e elsősorban a XIX. század magyar irodalmának, jellegében annak XX. századi továbbélésében a kiteljesedése, vagy valóban új-e az az „új”, amit hozott, hogy XX. századi jelenségnek kell elsősorban tartanunk (Bori 1967, 294–295).

Kassák alkotói pályája, szerkesztői tevékenysége elsősorban azért köti le az érdeklődését, mert úgy tartja, hogy *A Tett* és a *Ma* „abszolúttá tette azt az irodalmi és világmépi radikalizmust, amit a *Nyugat* még csak relatíve, tehát csak a magyar irodalom palánkjá mögött vitt véghez” (Bori 1967, 296).

Ez az az alapvető javaslati összefüggésrendszer, amelynek sokrétű kidolgozása nyomán szuverén hagyományértelmezőként, jelentős szemléleti újítóként, ösztönző erejű, iskolateremtő egyéniségként, irodalmi tények merész tudatosítójaként, korrekciós szerepű irodalomtörténészként tekinthettek rá azok, akik felismerték kezdeményezői értékeit:

már a hatvanas évek közepétől mind Kassák Lajos, mind a magyar avantgárd irodalom ügyében határozott és egyértelmű „perújrafelvételt” jelentett be a magyarországi irodalompolitikával, a hivatalos irodalomtörténet-írással szemben. [...] Bori Imre szinte „vádiratnak” tetsző megállapításokkal indította „avantgárd triptichonjának” első kötetét. [...] Az irodalomtörténet-író ilyen módon az igazságtevés, a jóvátétel nem minden indulatot nélkülöző pozíciójából indult ki, s jutott el a későbbiek során a tárgyilagos kutatás és ítélezés elemző, tudósi pozíciójába (Pomogáts 2004, 153).

Bori Imre vitáinak általános szemléleti konzekvenciái is voltak az irodalomtörténeti alakulásrendet illetően, és az életmű építkezési folyamatai azt jelzik, hogy a hatvanas évekbeli felszámolhatatlan ellenállások feszültségteli viszony-

latai inkább ösztönözték, mintsem hogy letörték volna a vitapartnerei szemléletétől való *eltérés* széles ívű kibontakoztatását illetően. Kulcsár Szabó Ernő *Az új történetiség esélyei* című tanulmányában jegyzi meg, hogy „a hatvanas években egyedül az ő tanulmányai voltak képesek javaslatot tenni egy eltérő fejlődéstörténeti koncepció kidolgozására” (Kulcsár Szabó 1994, 95).

Mára idézettségi mutatók és kritikai reflexiók sora jelzi, hogy a három avantgárd-kötet megkerülhetetlen a magyar irodalomtörténet-írásban, de az már kevésbé látszik, hogy ennek a kutatási programnak a terméke a jugoszláviai magyar költészeti avantgárd beépítése a *Jugoszláviai magyar irodalom történetébe* (1918–1945) és antologikus feltárása a *Márciusi zsolttárban*. Ez az antológia voltaképpen a jugoszláviai magyar irodalom expresszionizmusban gyökerező kezdeteit hozza érintkezésbe „a magyar irodalom egyetemességével” (Bori 1973, 517), a délszláv és a világirodalmi áramlatokkal. Hat olyan költői személyiséget (György Mátyás, Csuka Zoltán, Fekete Lajos, Tamás István, Láng Árpád, Somogyi Pál) emel ki, akik a Bori-életmű ekkori tömbjeit övező gondolati terekhez tudnak újabb perspektívákkal szolgálni.

Az avantgárd felszínre kerülő problémái nyomán válik láthatóvá, hogy az életmű azon belső kérdéseire is reflektálnunk kellene, hogyan volt lehetséges, és miért volt szükséges kilépni az irodalomtudomány diszciplináris keretei közül a képzőművészet vagy más területek irányába. Bori Imre képzőművészeti publikációs tevékenysége meglehetősen szórványos, viszont a Balázs G. Árpád művészete felé forduló figyelemben a tárgyát meghatározó, de azon szükségképpen túlmutató, avantgárd iránti érdeklődés is jelen van. A könyvben a modern képzőművészeti nyelv megteremtésén munkálkodó, az expresszionizmussal szintetizált kubizmus és a futurizmus kifejezőmódját sajátos változatokban használó alkotó, az intermediális érzékenységű, az irodalomhoz kapcsolódó képzőművészeti gesztusok embere (lásd az Ady-mappa utószavát) iránti figyelem a legerőteljesebb. A monográfia középpontjában a harmincas éveknek az újdonság erejével ható anyaga áll, és a záró korszaké, amelyben a harmincas évek második felének irányzati konzekvenciái kiteljesedtek, és amely az irodalom értelmezéséhez is kínált szempontokat.

Irodalom

Bori Imre. 1950. Izvor. *Hid* (4): 278–282.

Bori Imre. 1960a. *Az ember keresése*. Novi Sad: Forum.

Bori Imre vál. és a jegyzeteket írta. 1960b. *A vajdasági ég alatt: A jugoszláviai magyar költészet antológiája*. Novi Sad: Forum.

- Bori Imre. 1967. Kassák Lajos a magyar irodalomban. *Tiszatáj* (3): 294–298.
- Bori Imre vál., az utószót és a jegyzeteket írta. 1973. *Márciusi zsoldár: A jugoszláviai magyar avantgarde költészete*. Hagyományaink IV. Újvidék: Forum.
- Bori Imre. 1977. Balázs G. Árpád Ady-illusztrációiról. Utószó. In Balázs G. Árpád, *8 Ady-illusztráció / 8 ilustracija Adijevih pesama*. Újvidék: Forum.
- Bori Imre. 1980. *Balázs G. Árpád*. Újvidék: Forum.
- Cucics Szima–Bori Imre. 1957. *A gyermek és a könyv*. Novisád: Vajdaság Gyermekgondozó Egyesületeinek és Szervezeteinek Szövetsége. Szülők Könyvtára 2.
- Kálmán C. György. 2008. *Élharcok és arcélek: A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1994. Az új történetiség esélyei: A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről. In *Az új kritika dilemmái: Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. 88–100. Budapest: Balassi Kiadó.
- Pomogáts Béla. 2004. Bori Imre avantgárd triptichonja. *Hid* (11–12): 153.
- Tešić, Gojko. 1991. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu: Dvadesete godine*. Novi Sad–Beograd: Svetovi–Institut za književnost i umetnost.

THE DIMENSIONS OF THE IMRE BORI'S OEUVRE

The article intends to thematize several structural aspects of Imre Bori's broad world, specifically exploring the complex system of multidimensionality. We are confronted with a literary-historical way of thinking, whose characteristics are the identification of certain problems of modernity, the interpretation of avant-garde discourse, the placement of Yugoslav literary relations in a particular perspective, or the problematization of prose, taking into account thematic-bodily innovations. It is not only a genre issue, but the content composition of the opus that is specifically complex. One of our starting questions is this: from the metaperspective of writing literary history, what are our chances of articulating interrelationships, specific areas of work and components of different roles. The inevitable question is, how do the expression of models, from the beginning of oeuvre, provides a way of seeing within a cohesive system, or within a logical framework of a specific minority program in accordance with special social positions and a special system of opportunity must be counted.

Keywords: avantgarde, history of literature, localization, modernity

DIMENZIJE OPUSA IMREA BORIIJA

Studija tematizuje nekoliko strukturalnih aspekata širokog sveta Imrea Borija posebno istraživajući složeni sistem odnosa multidimenzionalnosti. Pred nama stoji književnoistorijski način mišljenja čije karakteristike su identifikacija određenih

problema moderniteta, tumačenje avangardnog diskursa, postavljanje jugoslovenskih književnih odnosa u određenu perspektivu ili problematizacija proze sa aspekta tematsko-telesnih novuma. Nije samo žanrovska problematika, nego je i sadržinska kompozicija opusa specifično kompleksna. Jedno naše polazno pitanje je sledeće: iz metaperspektive pisanja književne istorije kakve su nam šanse da artikulišemo međusobne odnose specifična područja opusa i komponente različitih uloga. Neizbežno je pitanje, naime, kako modeli izražavanja od početka opusa omogućavaju način viđenja u sklopovima jednog povezanog sistema, ili u logičkim okvirima jednog specifičnog manjinskog programa u okviru kojeg se mora računati na specijalne društvene pozicije i specijalni sistem mogućnosti.

Cljučne reči: avangarda, istorija književnosti, lokalizovanost, modernitet

A kézirat leadásának ideje: 2020. márc. 4.

Közlésre elfogadva: 2020. ápr. 15.

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 véleményt 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 (absztrakt) vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is.
- Az absztraktot kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének maximális terjedelme 30 000 leütés, szóközökkel.
- 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.

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 (absztrakt), tompán (behúzás nélkül), egy bekezdés.

Kulcsszavak: 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 nagykötőjeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekszik...).

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 bámmal*, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem – X. Y.).

A hivatkozás módja:

Az idézetek leőhelyét 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 költésze*. 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. Rózsahegyi 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, Gábrriel. 1990. *Szerelem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Budapest: 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

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-helyesírási 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
URL: <http://hungarologiaikozlemeneyk.ff.uns.ac.rs>

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

Szerkesztőségi titkár / Sekretar redakcije / Editorial secretary: Szabó Laki Boglárka
Angol fordítás / Prevod na engleski / English translation: McConnell-Duff Márta

Szerb fordítás / Prevod na srpski / Serbian translation: Andrić Edit

Lektor-korrektor / Lektura i korektura / Proof-reader: Buzás Márta

A szerb szövegeket lektorálta / Lektor za srpski jezik /

Proof-reader for Serbianian Language: Ljiljana Ćuk

Fedőlapterv / Korice / Cover: Kapitány Attila

Műszaki előkészítés / Priprema za štampu / Layout: Dataprint

Példányszám / Tiraž / Copy: 150

Nyomda / Štampa / Print: Sajnos, Újvidék, 2020

ISSN 0350-2430



9 770350 1243006