

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2015/2

X. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERÚ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

SZILÁGYI Zsófia: <i>Inkább szellőztessünk (Kosztolányi Dezső: Istenítélet)</i>	3
ONDREJCSÁK Eszter: <i>Anton Straka műfordításai (Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig)</i>	21
BARNA László: <i>Az ekvivalencia-fogalmak paradoxitása: „A harmadik nyelv”</i>	31
ZÁMBÓ Bianka: <i>„Kéz és láb nélküli” költészet. Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidversei (egysorosok, kétsorosok, polaroidok)</i>	41

TÓTH Tamara:

Gasztroirodalom. Az étkezés motívumai Parti Nagy Lajos műveiben 61

KOMORNIK Eszter:

Adaptációs képregények Magyarországon (Zórád Ernő: Névtelen vár) 79

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2015

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 949
74 Nitra, email: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelené-
sének dátuma: 2015, október ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft.,
Érsekújvár ♦ Nyomta: EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Regisztrációs
szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vychávateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vychávateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, email:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:
EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Technická príprava: Kalligram Typography
kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦
Dátum vydania čísla: október 2015 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Inkább szellőztessünk (Kosztolányi Dezső: *Istenítélet*)¹

Absztrakt. Kosztolányi Dezső korai novellái hagyományosan kisebb figyelmet kapnak az értelmezőktől, mint az 1920 után születettek. Az író első novelláskötetében, az 1908-as *Boszorkányos esték*ben megjelent *Istenítélet* vizsgálatával igyekszünk megmutatni, miért lehet tanulságos ezekkel az „elhanyagolt” szövegekkel foglalkozni. Az *Istenítélet* szövegváltozatainak, a hozzá motivikusan, tematikusan kapcsolódó prózai Kosztolányi-műveknek az elemzése segíthet megrajzolni az életműben megfigyelhető szövegalkulásokat, szövegutakat. És levonhatjuk a következtetést: Kosztolányi nyelvi ereje, szövegalkotó és sűrítő képessége rengeteg munka árán teljesedett ki a húszas-harmincas évekre.

„Ha többet tudunk egy nemzeti klasszikusunkról, meglehet, kevésbé éteri jelenségnek látjuk majd, de ebből egyáltalán nem következik, hogy azontúl kevésbé lesz fontos számunkra. Sőt.”²

3

Kosztolányi első novelláskötetének, az 1908-as évszámmal kiadott, ám csak 1909-ben megjelent *Boszorkányos esték*nek az ötödik novellájára, az *Istenítéletre* egészen a közelmúltig aligha irányította rá a figyelmünket a Kosztolányi-novellisztika recepciótörténete.³ Ráadásul, még ha túlzottan általánosító kijelentésnek tűnik is ez, nehéz lenne tagadni, hogy a korai Kosztolányit úgy egészében kitakarja a húszas-harmincas évek prózaírója – szemléletesen mutatja ezt az 1998-as *Újraolvasó* című kötet szerzőinek műválasztása: „egyetlen irodalmár sem vállalkozott 1920 előtti alkotások mérlegelésére, holott nagyon is elképzelhető, hogy a költői szövegek visszafelé is

1 A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

2 ANGYALOSI Gergely, *A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában* = *Uő, A költő hét bordája*, Debrecen: Latin Betűk, 1996, 32.

3 Ha végignézzük a Kosztolányi novelláiból vagy a korszak novellaterméséből készült válogatásköteteket, leginkább az *Istenítélet* csaknem teljes hiányával szembesülünk – pedig a válogatott novellákat közlő kötetek „kifejtetlen recepciónak” is tekinthetők, hiszen elválasztanak jót a rossztól (olvasásra érdemest a felejthetőtől). Egyetlen helyen található meg az *Istenítélet: a Miért házasodunk? Magyar írók novellái* (gyűjt. és összeáll. KÖRÖSSI P. József, Budapest: Noran, 2004) című kötetben. Meglepő döntés: nászajándékba biztosan nem az *Istenítélet* szövegét adnám.

olvashatók: a korai művek is átértelmezhetőek a kései távlatából.”⁴ Ugyanakkor nem pusztán a költői szövegek olvashatóak a „kései művek előképei”-ként: Szegedy-Maszák Mihály, aki az előbbi címmel látta el monográfiájának egyik alfejezetét, említ is néhány párhuzamot korai és kései *prózai* művek közt. Például egy olyan novellát az író második novelláskötetéből, a *Bolondokból*, amely akár a Kosztolányi-értésben központi helyet elfoglaló *Esti Kornél* egyik előzményeként is olvasható: „A *Lidérc* (1911), illetve utóbb *Az ismeretlen* címmel ellátott történet a hasonmás alakját úgy bonyolítja, hogy e szöveget az Esti Kornélról ismert történetek felől is lehet olvasni.”⁵ Arra is Szegedy-Maszák hívja fel a figyelmet, hogy időnként már a Kosztolányi-kortárs értelmezők tévedtek abban, melyik is volt valójában az író első kötete, vagy egyetlen mondattal többet kitöröltek az 1920 előtti könyvei közül: „Ezeknek a műveknek az értelmezése sokáig meglehetősen felületes volt. Schöpflin Aladár 1936-ban készített mérlegében könnyű észrevenni a tévedést: „Íróink közül Kosztolányi használta ki legjobban a Freud gondolatmenete által kínált művészi lehetőségeket, de lapozd fel első, még 1916-ban megjelent könyvét, a *Bűbájosokat*, amelynek egyes novellái jóval korábban keletkeztek, mielőtt még Freudot behatóbban ismerte volna, gondolj verseire, és látni fogod, hogy a realitáson túli s a tudat alatti dolgok megsejtése Freud nélkül, eredendően is megvolt benne.”⁶ A kortársi „tévedéseket” egészen más összefüggésben emlegette 1936-ban, Kosztolányi halálára született írásában Ignó Pál, aki Kosztolányit a Nyugat indulása körül az irodalmi köztudatban berobbant szerzők egyikeként látta, a kezdeti sikereit azonban nem az akkor született művei értékének, hanem egyénisége a kortársakat jelentősen befolyásoló varázsának tudta be. Úgy vélte, azok a meghatározó művei, amelyekkel valóban megérdemelte a sikert, csak a pályája végefelé születtek meg:

A Nyugat írói közül majdnem mértani pontossággal fognak azok megmaradni, akiket a nyugatos esztétika annakidején magasba emelt, de Móricz aligha a *Sárrarany* miatt, melyben akkor a legjobb magyar regényt ünnepelték, Ady aligha *A fekete zongora* miatt, még kevésbé az Uccasarkok Rongyához zengett nyárspolgár-pukkasztó és ugyanakkor nyárspolgár-bűvölő, kulisszahasogató dicshimnusa jóvoltából, amellyel annakidején a modernség legéleire ugrott. Tévedtek a kortársak? Nem. A kortársak az igaznál is igazabbat mondtak. A zseni nagyság tagolatlan gügyögését gyakran összetévesztették a kiteljesült nagysággal; de csak annál bámulatosabb, hogy a nagyság jegyét így is felismerték, holott a gügyögés néha nem is szertelen eredetiség volt, hanem mindössze egy-egy árnyalatnyi többlet az akadémiai vagy forradalmi szokványon. Lehet-e hát ezeket a műveket szerzőtől, kortól, légkörtől elvonatkoztatva néznünk? „Az ember semmi, a mű minden” - mondhatjuk flaubertosan, verlainesen, kosztolányisan. De ha százszor mondjuk, akkor is meg kell győződnünk róla, újra meg újra, hogy igenis *van* egy pozitívum,

4 *Előszó = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Anonymus, 1998, 7.

5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2010, 80.

6 SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 74. Az idézetet ld.: SCHÖPFLIN Aladár, *Kosztolányi Dezső novellái [Tengerszem – (77 történet)]* (1936) = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi, 1967, 528.

melyet jobb kifejezés híján az *egyéniség varázsá*-nak nevezünk s amely nélkül a művek szépsége is érthetetlen maradna.

Kosztolányi a maga behízelt-ézelmes, fülbemászó hangjának köszönhető fiatal korában népszerűségét; s egyénisége varázsának a komoly elismerést. Csak később született meg az a Kosztolányi, aki az elismerést megérdemli: az *Édes Anna* című regény, az *Alfa*, a *Csók* és sereg más kitűnő novella, az *Alakok* kötetében összegyűjtött karcolatok szerzője.⁷

Bár jelentős veszélyeket is rejt magában, ha egyértelmű fejlődést látunk egy írói életműben⁸, oda kell figyelnünk azokra az értelmezőkre, akik „előképként” emlegetik a korai novellákat, hiszen Kosztolányi 1920 utáni novelláskötetei sokkal több értelmezést kaptak, mint az ezt megelőzően megjelentek. Kiss Ferenc például számos sort épít ki, az 1920 utáni regényektől, novelláktól indulva el visszafelé: a *Pacsirta* előzményeként sorolja fel *A csúf leányt*, *A rossz baba karrierjét* pedig a *Nero*, a *véres költőben* és az *Aranysárkányban* (Hilda alakjában) egyaránt továbbbíródní látja.⁹ Bucsecs Katalin, a *Pacsirta* kritikai kiadásához készült tanulmányában, a regény egyik lehetséges előzményének tartja az 1913-as, a *Bűbájosok* című kötetbe beemelt *A gipszangyalt* (amelynek „vidéki hőse bizonyos mértékig Vajkay Ákos életfölgfogását és viselkedését előlegezi”), illetve az 1916-os, a *Káin* című kötetben olvasható *Szürke glóriát* (ahol „Ijas ábrázolásával rokon költőalak bukkan föl”).¹⁰ Az előképeknek azért is van jelentőségük ebben a keletkezéstörténeti összefoglalásban, mert Bucsecs Katalin azt a széles körben elterjedt vélekedést kívánja árnyalni, hogy a *Pacsirta* kulcsregényként olvasandó, a „forrásait” kizárólag Kosztolányi személyes életében, a megírás ötletét pedig az 1920-as évek elején kellene keresni.

Találunk azonban példát arra is, hogy hangsúlyozottan a korai írások felől olvassák újra a későbbieket – igaz, ebben a közelítésben az a rejtett álláspont is felfedezhető, hogy döntően mégis a regények és az *Esti Kornél* jelentik az életmű csúcspontját, a korai szövegeket pedig az értékelheti föl, ha a húszas-harmincas évek remekműveinek értelmezésében segítenek. A fiatal Kosztolányit elsősorban lírikusnak tartó Örley István, a novellisztika egészéről gondolkodva, megpróbált szembemenni a visszatekintő szemlélettel, és a korai novellák felől igyekezett megközelíteni a későbbieket. Miként írta, „az egész Kosztolányi-műre keresek kilátást ezekből az ifjúkori novellákból”.¹¹ Nem látott

7 IGNOTUS Pál, *Kosztolányi Dezső*, Budapest, 1936, Különlenyomat a Szép Szó 9. számából, Budapest, 1936, 13–14.

8 Vö. a következővel: „A jelentős életművekből többnyire a későbbi alkotásokat szokás kiemelni, annak a hallgatóságos föltételezésnek a szellemében, mely szerint valamely életművet meghatározott irányban haladó fejlődésnek lehet megfeleltetni, s a legmagasabb pontot, a legjelentősebb alkotásokat a pálya vége felé kell keresni.” SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 78.

9 Ld. KISS FERENC, *Az érett Kosztolányi*, Budapest: Akadémiai, 1979, 136, 186, 215.

10 BUCSECS Katalin, *Keletkezéstörténet* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta. Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás*, Pozsony: Kalligram, 2013, 725.

11 ÖRLEY István, *Kosztolányi olvasása közben. Tanulmány*, Magyar Csillag, 1943. október 1., 425.

egyenesvonalú fejlődést a novellisztikában, és az 1920-as *Béla, a butát* megelőző időszakból éppen az első kötetet, a *Boszorkányos estét* helyezte a többi fölé:

A Kosztolányi-líra: szakadozott kép, a költői áram ki-kimaradásával; a Kosztolányi-próza, legalább a költő pályájának második felében, sokkal egyenletesebb, egységesebb, nyugodtabb arculatú.

A kezdete kétségtelenül zavaros, homályos, tévelygő. Az említett önvallomás nélkül¹² is az lehet az érzésünk, hogy a költő eleinte nem teljes becsvágygal vetette bele magát a lenézett kifejezőmódba. A döntő fordulat valamikor a *Béla, a buta s A rossz orvos* éveiben következhetett be. Az előttünk fekvő kötet – három hátrahagyott írás kivételével – éppen ezt az útszakaszt mutatja be a Kosztolányi-prózában: eredetét, könnyelmű korszakát, majd lassú, vagy éppen hirtelen megszigorodását. A *rossz orvos* elbeszéléseivel zárul. Sajátságos, izgalmas, pikáns ingerű kötet – vannak benne jócskán folttalan, tiszta, időtálló értékek, de legalább is minden ízében hallatlanul jellemző. Pongyola öltözet, melynek ráncvetései sokszor talán árulóbbak, mint a *Pacsirta*, az *Aranysárkány* vagy a *Tengerszem* tökéletes vonalai.

Fejlődés? Fokozatos megközelítése kifejezésnek, formának, műfajnak? Mondottam, inkább fordulatról lehet beszélni, mely a költő egy korszakában következhetett be. Valójában ez is eléggé merész és avatatlan bolygatása lenne egy végeredményben felfedhetetlen folyamatnak. Nincs kedvem e nyolc kötet elbeszéléseit valaminő módszeres fejlődéselv korlátaiba beszorítani. Ez meglehetősen meddő kísérlet is volna. A *Boszorkányos esték*-ben feltétlenül különb elbeszélések vannak, mint a költő vagy négy ezután megjelenő kötetében.¹³

6

Az *Esti Kornél* „diadalmenetének”¹⁴ időszakában megjelent, eredetileg franciául írt tanulmányában Karátson Endre, aki a társadalmi tematikához való viszonyt, Kosztolányinak a „politikus írókkal” való szembenállását, illetve a beszéd és a halál problematikáját az első világháború végéig keletkezett novellák alapján tárgyalta, arra hívta fel a figyelmet, hogy ezeknek a műveknek az értelmezése az *Esti Kornél* megértésében is segíthetne: „ezzel az időszakkal keveset foglalkoztak, holott alapvető szerepet játszott a híres estikornélos magatartásformák kialakulásában.”¹⁵ Szilasi László pedig arra vállalkozott a kilencvenes évek közepén, hogy az elejétől a végéig elolvassa az akkor

12 Örley itt a következőre utal, így indítja az írását: „A *Kortársak* kötetben egyhelyütt megemlíti, hogy pályája kezdetén milyen egyoldalúan költő volt. Első ujságcikkeit – ezt írja – előbb versben fogalmazta meg s csak azután tudta áttenni prózára.” ÖRLEY, *I. m.*, 423. Örley írása Kosztolányi novelláinak 1943-as, a Révainál megjelent háromkötetes kiadása nyomán született.

13 ÖRLEY, *I. m.*, 423–424.

14 Így határozta meg Veres András az *Esti Kornél* kritikai kiadásának befogadástörténeti fejezetében az 1981 és 1999 közti időszakot, ld. VERES András, *Az Esti Kornél befogadástörténete* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél. Kritikai Kiadás*, 745–824.

15 KARÁTSON Endre, *Kosztolányi és a közhely. Társadalom, beszéd és halál az 1920 előtti elbeszélésekben*, ford. Ádám Péter = Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs: Jelenkor, 1994, 64. (Először az Új Írás 1987/2-es számában, 112–117.)

frissen megjelent, Réz Pál által gondozott Kosztolányi-novellaösszest. Szilasi nagy port felvert esszéjében 1914-ben jelölte meg a „fordulat évét”, azt a pontot, amikor (szerinte) minőségi változás történt a Kosztolányi-novellisztikában – ennek azonban nem találta sem életrajzi, sem történelmi-társadalmi magyarázatát, vagyis nem vélte összefüggésbe hozhatónak Kosztolányi házasságkötésével, akkoriban tett külföldi útjaival, vagy az első világháború kitörésével. A korábbi értelmezőknél pedig nem találta annak nyomát, hogy a novellisztikát kétfelé, egy 1914 előtti és egy azt követő részre lehetne vágni.¹⁶ Miközben Szilasi írásának, a Kosztolányit övező rajongás éveiben¹⁷, kétségtelenül provokatív éle is volt, érdemes végiggondolni ma, milyen lehetséges értelmezési irányokra mutatott rá. Szilasi azon is eltöprengett ugyanis, *miért* nem tetszettek neki az 1914 előtti Kosztolányi-novellák, és arra jutott, hogy, minden ellenérzése dacára, ezek a szövegek *esélyt* jelentenek: „Kosztolányi első tíz évének novellatermése – mint bármi más, ami pillanatnyilag kívül áll a kánonon – olyan hagyomány-bázist, szépségmintát, alternatív (de)centrumokat jelent, amelyből kiindulva, ahonnan nézve minden megváltozik”.¹⁸

Az *Istenítélet* csupán 2014-ben vált a korai Kosztolányi-novellisztika kiemelt darabjává: Bengi László ezt a novellát választotta ki (illetve Csáth Gézáttól *A sebészt*), hogy Csáth és Kosztolányi korai művészetfogalmát körüljárja.¹⁹ Bengi, aki egyébként maga is a Kosztolányi Kritikai Kiadás egyik munkatársa és a 2014-ben a sorozatban megjelent *Aranysárkány* egyik sajtó alá rendezője, arra is kitér, hogy az *Istenítélet*nek van egy korábbi, csak néhány szöveghelyben azonos verziója. Azért fontos ezt kiemelni, mert a Kosztolányi-novellisztika recepciójában még az is ritka, hogy valaki leszögezze, miként Rigó Gyula 2013-ban, hogy az általa vizsgált szövegnek van korábbi változata is, más címen²⁰, olyan elemzéssel pedig még kevésbé találkozunk, amelyben a két változat eltéréseiből levonható következtetések az értelmezéssel összefüggésbe kerülnek.

S hogy, visszatérve Szilasi egykori ellenérzéseire és arra a töprengésére, mi minden változhat(na) meg, ha odafigyelünk a korai Kosztolányi-novellákra, megpróbálom megmutatni egyetlen szövegből, az *Istenítélet*ből kiindulva.

16 SZILASI László, *A fordulat éve: túske a köröm alatt (1914)* = Uő, *A Kopereczky-effektus*, Pécs: Jelenkor, 2000, 112–113. (Az írás először: Jelenkor, 1995/2, 162–166.)

17 Kosztolányi akkori népszerűségét, ha nem a róla megjelenő tanulmányokra, könyvekre, hanem az olvasói érdeklődésre és szeretetre gondolok, nem könnyű adatokkal alátámasztani: jobb híján személyes emlékeimre utalok itt, az nyolcvanas-kilencvenes évek gimnazistáinak és egyetemistáinak irodalmi értékrendjére.

18 SZILASI, *l. m.*, 115.

19 BENGI László, *Művészet/allegóriák. Csáth és Kosztolányi korai művészetfogalmáról*, Alföld, 2014/6, 76–86.

20 Rigó Gyula az *Esti Kornél* kapcsán Szegedy-Maszák Mihály által is emlegetett *Lidérc* című novellát (korábbi változatában: *Az ismeretlen*) elemzi, ld. RIGÓ Gyula, „*Elvesztettem magam*”. *Kosztolányi Dezső Lidérc mint fantasztikus elbeszélés*, Kalligram, 2013/7-8, 133–139.

Othellótól az istenítéletig

Amikor az *Istenítélet* a *Boszorkányos esték*ben megjelent, a szöveg, ha a változatait nézzük, már az útja közepe felé járt.²¹ A novella ezen a címen először 1907. augusztus 7-én jelent meg a Budapesti Naplóban, de volt egy előzménye is, a Bácskai Hírlap 1906. február 18-i számában közölt *A szinpad Othelloja*, amely a történet hasonlósága és néhány szövegszerű átvétel ellenére is csak előképnek, de nem szövegváltozatnak tekinthető. *A szinpad Othellojában* egy színészházaspár elmeegógyintézetbe került férfitagja meséli el rövid és feltehetően tragikus végű házassága történetét, azt, miért nem tudta elviselni, hogy a felesége a színpadon kívül is csak színésznőként volt képes viselkedni. Az *Istenítélet*ben egy fiatal házaspárt látunk kapcsolatuk megromlásának idején, amikor a „civil” férj rájön, hogy a színházból a házasságba átlépő felesége nem vetkőzi le színésznői manírjait, mindig játszik, még váratlanul, difteritiszben elhunyt kisfiuk ravatalánál is a színpadi sírását „veszi elő”. A két novellának már az eltérő elbeszélői helyzeteket jelző kezdete jelentősen különbözik:²² *A szinpad Othellojában* ketten, egy orvos és a barátja hallgatják a gyónni kívánó színészt, aki így kezdi el mondandóját:

Akarják önök meghallgatni a történetemet? Kérem legyenek szivesek, nagyon nagy szolgálatot tesznek velem. Sokszor, mikor este az orvos oda jön az ágyamhoz és korhol, hogy mért bibelődöm furcsa gondolataimmal, úgy érzem, hogy a szívem kiszakad a fájdalomtól, mert látom egyetlenegy ember sem értett meg eddig s ez aztán maga is olyan érzés, mely előbb utóbb örületbe hajt.²³

8

Az *Istenítélet* viszont, mind a kötetbeli, mind a napilapbeli változataiban²⁴, kisebb módosulásoktól eltekintve, egészen másképp indul. A férj itt már nevet

21 A novellán végzett szövegvizsgálati munka Tóth-Czifra Júlia érdeme: az ő figyelme és gondossága, a vele folytatott párbeszéd nélkül ez az írás sem készülhetett volna el. A továbbiakban, ha az *Istenítélet* című novellából származó idézetek után pusztán oldalszám van, az a következő kötetre vonatkozik: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boszorkányos esték*, Budapest-Szabadka: Jókai-Krausz-Fischer, 1908.

22 Miként Bengi László írja, a két változatban alapvetően más az elbeszélő helyzete: „Az *Istenítélet* nemcsak az elmeegógyintézetbeli jelenetkeretet hagyja el maradéktalanul, hanem az elbeszélést is személytelenné teszi: a főhős történetét nem ő maga, hanem egy kívülálló narrátor adja elő, következetesen ő-formában. Noha nem igazolja a férj gyanúját, de nem is cáfolja azt; tartózkodik attól, hogy hősét pusztán futóbolondnak állítsa be. Mindvégig bizonytalan marad, hogy a feleség viselkedése megfelel-e a férj által föltételezni vélt szándékoknak.” BENGI, *l. m.*, 82.

23 Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 2.

24 A novella megjelent még: Független Magyarország, X. évf. 164. sz., 1910. július 10., 1–3.; Tolnai Világlapja, XIII. évf. 25. sz., 1913. június 22., 26–27. Majd 1913-ban az *Istenítélet* egyelőre még általunk sem teljességében ismert „erdélyi körútra” indult. Azt már tudjuk, hogy ebben az egyetlen évben megjelent a következő lapokban: Szatmárvármegyei Közlöny, Tasnád, Szinérváralja, Zsibóvidéki Hírlap, Margitta és Vidéke. Még nem sikerült pontosan kideríteni, honnan hová vándorolt a novella, de annyi már most biztosnak látszik, hogy a lapok egy része a szöveget egymásnak adta át, nem Kosztolányitól magától kapta.

kap, nem színész, és eltűnt a vallomáshelyzet is, a helyszín pedig a házaspár otthona:

Cser Gábor izgatottan állott az asztal mellett a félig elsötétített szobában. Az arca kréta-fehér volt s nagy piros ajkai ebben az ijesztően fehér keretben karminszínűeknek, kétszer akkoráknak látszottak. (35.)

Viszont az asszony színpadias sírása, amely a férfi összeomlásának közvetlen kiváltója, már ott volt *A színpad Othellojában* is:

S mikor aztán meglátta az én kémlelő, sötét szemeimet, lassan elkezdte mimelni a zokogást úgy, a hogy a színpadon szoktuk: szemeinket jól kidörzsölve, tüdönkből a levegőt gyorsan és szakadozottan kiengedve...²⁵

Az *Istenítélet* sírásleírásában néhány „technikai részlet” változatlan maradt (így a tüdőből szakadozottan kiengedett levegő), a mondatok mégis jelentősen átalakultak:

Cser lábujjhegyre állt s úgy figyelt. Az asszony sirt.

Zsebkendőjét szeme elé szoritotta, fejét mélyen lehajtotta. Hangja megcsuklott. Tüdejéből a levegőt szakadozva engedte ki s erősen fújta az orrát. A színpadon zokogott így, emlékezett, tudta, érezte, egészen így sirt. Most már nem kellett kételkednie... (42.)

Ezek után érdemes összegezve megnézni, mit is tett Kosztolányi, miközben átirta a novellát a kötetbeli megjelenéshez. *Egyrészt* húzott: mondatokat, jelzőket – 1922-ben le is írta a *Tímár Virgil fia* kapcsán: „Az ifjú elbeszélő verésébe bele kellene írni valamit, az ifjú költő prózájából mindig ki kellene húzni valamit.”²⁶ A következő mondat (nehezen állíthatnám, hogy sajnálatos módon) például teljesen eltűnt, *A színpad Othelloja* címváltozattal együtt: „A haragszöld fák alatt arany bogárcák zümmögtek s az ünnepélyes tavaszi csendben hallatszott a csirázás hatalmas szimfoniája, a gyökerek nyujtózkodása s a nedves földtésztaának termékenyítő gerjedése.”²⁷ De nemcsak egész mondatokat érintett a húzás: még egyetlen példát hoznék az *Istenítélet* címet viselő novella két változatából – az 1907. augusztusi Budapesti Naplóban ebben a formában szerepelt a következő mondat:

Gyülni kezdte az embereket, gyülnöte a közönséget és féltékeny lett reá, hogy ezt a forró nőt egykor hideg, hüllő-karjaival ölelgette és undok nyálás szájával kiszívta belőle a lelket, az ő egyszerű, pihegő, ártatlan leány-lelkét.²⁸

A Boszorkányos estékben már a következő, rövidített változatban:

25 Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 5.

26 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tímár Virgil fia*, Nyugat, 1922/19, 1174.

27 Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 3.

28 Budapesti Napló, 1907. augusztus 7., 3.

Gyülni kezdte az embereket, gyülnötte a közönséget és féltékeny lett reá, hogy ezt a forró nőt egykor hideg, hüllő-karjaival ölelgette és undok nyálás szájjával kiszivta belőle a lelkét. (39.)

Ezt a rövidítést az is különösen érdekessé teszi, hogy *A színpad Othellojában* is találunk hasonló fordulatokból felépülő mondatot, ám a „hüllő-karú közönség” akkor még *nem* váltott ki a főhősből féltékenységet. Igaz, ebben a novellában a férj maga is a közönség szeretetére vágyó színész volt:

A közönségre sem féltékenykedtem. Hagytam hadd ölelje ez a rideg monstrum kegyetlen, hideg hüllő-karjaival; jól tudtam, az ő kegye csak addig tart, míg mi nótájára táncolunk, aztán elrug és eltípor mindnyájunkat.²⁹

Persze, miként ez Kosztolányi korai novelláinak szinte mindegyikével megessett, a kötetbeli megjelenés nem hozta el a szövegalakulás lezárultát: bár Kosztolányinak életében gyűjteményes novelláskötete nem jelent meg, a *Boszorkányos esték* megjelenése után is leadta az *Istenítéletet* közlésre, nem is egyszer. És ha ezeket a változatokat megnézzük, újra azzal kell szembe-sülnünk, hogy tendenciákat meg lehet ugyan jelölni a korai novellák szövegének alakulása kapcsán, de mindig tisztában kell lennünk azzal: csak óvatos, nem kizárólagos érvényű állításokat fogalmazhatunk meg. Kétségtelenül lényeges és jellemző eljárás volt a húzás³⁰, azonban az *Istenítéletnek* a Független Magyarországon, a kötetbeli megjelenést követően közreadott változata a Budapesti Napló-beli verzióhoz áll közel, feltehetően az alapján készült: az imént idézett mondat például a Független Magyarországon, 1910-ben, ismét „az ő egyszerű, pihegő, ártatlan leány-lelkét” fordulattal zárul. Azt is nehéz lenne tagadni, hogy a javíthatás ellenére maradtak a novella kötetbeli változatának cselekményében nehezen védhető és magyarázható furcsaságok: értesülünk róla, hogy az asszony a házasságkötés óta nem játszik színpadon, otthon ül, és egyre kedvetlenebbül várja haza a férjét, a novella kezdetén azonban a nő mégis felöltözik, és valahova elmegy. Vajon hova és miért?

De térjünk oda vissza, hogy, *másrészt*, mit alakított át Kosztolányi, amikor a szövegén dolgozni kezdett. Nemcsak húzott, címet is cserélt. *A színpad Othelloja* címváltozatnak voltaképpen nem sok értelme volt, pontosabban kevésbé lehetett összefüggésbe hozni a szöveggel magával: sokkal inkább „Az élet Othellója”-ról, a mindennapokba átáramló színházról esik szó a műben.³¹ S bár az *Istenítélet* címváltozatban is megfigyelhető némi túlzás, mondhatnám ifjúkori nagyozolás, de ez a cím a novellát a *Boszorkányos esték* azon darabjai közé helyezi, amelyek az isteni vagy emberi bosszú, büntetés kérdését bontják ki: ilyen lehet a *Kőimádó*, csakúgy, mint a kötetben épp az

29 Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 3.

30 A másik jellemző eljárása Kosztolányinak a magyarítás, ez a tendencia azonban leginkább azoknál a novelláknál figyelhető meg, amelyek 1919–20 körül vagy ezt követően is megjelentek újra, például a *Páva* című kötetben.

31 Bár Bucsecs Katalin szóbeli felvetése szerint olyan értelmezés is elképzelhető, hogy a férfi a színpadra féltékeny, így lehet „a színpad Othellója”.

Istenítéletet követő *Tamás bosszúja*, de akár a *Sakk matt* vagy a *Károly apja* is. Kosztolányi egy Csáthnak 1908. tavaszán írt levelében „erősen kiválogatott” novellákat emlegetett³², amikor készülő kötetéről számolt be: válogatott és változtatott, olyan módon, hogy kötetbeli kapcsolódások létesüljenek. A cím módosítása mögött tehát akár a „fűzér” létrehozásának vágyát is láthatjuk. Hiszen, ha egységes ciklusról nem is, legalább „fűzerszerúségről” beszélni lehet a *Boszorkányos esték* kapcsán, kiterjesztve ilyen módon Szegedy-Maszák Mihály alapvetően a verseskötetek és az *Esti Kornél*, illetve a *Tengerszem* című novelláskötet *Esti Kornél kalandjai* ciklusa kapcsán megfogalmazott álláspontjának érvényességét: „Nincs kizárva, Kosztolányi nemcsak nyelvtisztító törekvése miatt mellőzte a ciklus szót, de azért is, mert nem kívánta műveit a ciklikusságnak az ókorig visszavezethető örökségéhez kapcsolni, és ki akarta zárni a körkörösség eszményét. Annyi bizonyos, hogy a fűzér megjelölés életművének egyik fontos szervezőelvére utal, melyet röviden úgy lehet jellemezni, hogy különböző időkben készült szövegek utólagos elrendezése az egyes elemek módosításával jár együtt.”³³

Az „élet színpada”

Bár a „fűzerek” létrehozásának vágyát nem pusztán Kosztolányi versesköetei, és nem is csak az *Esti Kornél* vagy a *Tengerszem* című kötet *Esti Kornél kalandjai* ciklusa esetében lehet felfedezni, a Csáthnak írt levélben emlegetett „erős válogatás” kapcsán kétségek is megfogalmazhatók. Vagyis, miként a szövegváltozatok alakításánál, egyértelmű tendenciákat ezúttal is nehéz megállapítani – ha Kosztolányi korai novellásköteteit átnézzük, jónéhány olyan, kisebb-nagyobb „fűzért” fedezhetünk fel, amelyet a szerző *nem* hozott létre, vagyis nem tette egymás mellé a motivikusan, tematikusan szorosan összefüggőnek tűnő novelláit. Ennek az okát felesleges is lenne kutatni – a fűzerek kialakításának elmaradását ráfoghatnánk például arra, hogy Kosztolányi életében az újrendezés esélyét megadó novellagyűjtemény nem jelent meg (holott az összegyűjtött verseit tartalmazó kötet 1935-ben igen). Ez a tény azonban csak korlátozottan használható fel érvként, hiszen az 1919-es (majd 1920-ban újra kiadott) *Páva* szinte kizárólag a korábbi kötetekből átemelt novellákból áll össze, vagyis ebben az első novellaírói korszakot lezáró és szintetizáló kötetben is lehetőség nyílt volna a novellák újrendezésére, és így új kapcsolódások létrehozására.³⁴ A kideríthetetlen okok helyett inkább a jelenséget magát, ezt a különös hiányt szeretném megmutatni – erre is remek lehetőséget kínál az *Istenítélet*.

A novella ugyanis nem egyszerűen a *Boszorkányos esték* több novelláján is végigvonuló *bosszú*, *büntetés* kérdéskörével hozható összefüggésbe; leg-

32 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek-Naplók*, Budapest: Osiris, 1996, 154.

33 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fűzerszerűség Kosztolányi életművében* = Uő, *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony: Kalligram, 2011, 339. Szegedy-Maszák abból a tényből indítja el tanulmányát, hogy Kosztolányi az 1931-es *Hogyan születik a vers és a regény?* című írásában *versfűzérnek* nevezte a *Szegény kisgyermek panaszait*.

34 Erről részletesebben ld. VARGA Kinga, *Kosztolányi egyik korai elbeszéléskötete: a Páva. Előtanulmány a kritikai kiadáshoz* (kézirat).

alább ennyire jogos a *színház-élet* viszonylatot kibontó, a színpadon kívül is szerepet játszó színész(nő) alakját megrajzoló novellaként emlegetni. S ha így olvassuk, akkor vannak az *Istenítéletnek* közeli „rokonai” – ilyennek látom *A pap* és *A sűgő* című novellákat is. Ezeket azonban nem a *Boszorkányos esték*-ben kell keresnünk, holott *A pap* első változata 1907. december 1-jén jelent meg a Népszavában³⁵ *A nagy pap* címen, vagyis ez a szöveg, egy korai verziójában, már a *Boszorkányos esték* összeállításakor Kosztolányi rendelkezésére állt. De Kosztolányinak arra is lett volna módja, hogy a *Pávában* egymás mellé tegye az *Istenítéletet*, *A sűgőt* és *A papot* – ebbe az 1919-es kötetbe azonban csak a legutóbbi mű került bele, ezzel a novellával indul a kötet. *A pap*, legalábbis kötetben, először az 1912-es (esetleg 1913-as) *Beteg lelkek*-ben jelent meg, amelybe Kosztolányi nem emelt át novellákat korábbi kötetéből; *A sűgő* pedig az 1916-os *Bűbájosok* „Kis komédiák” ciklusának lett része.

Nem szabad ugyanakkor megfeledkezni arról sem, hogy a *Boszorkányos esték* összeállításakor Kosztolányi még nem azt a novellát emelhetette volna be a kötetbe, amelyet *A pap* címmel ma elolvashatunk bármelyik, Réz Pál által szerkesztett novella-összesben. *A nagy pap* (1907, Népszava) és *A pap* (*Páva*, 1919, 1920) összevetéséből világosan kiderül, hogy hiába volt minden átgondoltság, a kétségek számbavétele³⁶, az olvasókat mégis félrevezetheti az, hogy a novelláknak az író életében megjelent utolsó változata alá az első verzió évszáma került.³⁷ Hiszen a címcsere (amely ebben az esetben csekélynek tűnik – egyetlen jelző tűnt el csupán) sokkal jelentősebb változásokat takar ki, annak ellenére, hogy az alapszituáció ugyanaz *A nagy papban* és *A papban*. Mindkét műben egy férfi keresi fel színészbarátját, elsírja neki bánatát, majd színház és „valóság” összekeveredik, a papi jelmezbe bújt színész olyan lesz, mintha nem szerepet játszana, hanem az isteni kegyelem közvetítőjeként valóban megáldaná a szenvedőt. Ezen az alaphelyzeten kívül azonban szinte semmi sem egyezik. Először ismét a két változat nyitányát idézem:

35 Réz Pál, a rendelkezésemre bocsátott egykori jegyzetei alapján, ezt tartotta első megjelenésnek. *A pap* a *Páva* című kötetbe kerülése előtt *Vigasztalás* címen is megjelent, a *Tolnai Világlapjában*, 1910. április 24-én, illetve *A pap*ként a *Világban*, 1912. január 21-én. Az *Istenítéletet* viszont Réz Pál 1906-ra datálta, mivel *A színpad Othellóját* tekintette a novella első változatának.

36 „A novelláknak általában az író életében utoljára megjelent szövegét követtük, hacsak nem gondoltuk úgy, hogy a változtatásoknak (rövidítéseknek) külsődleges okai voltak – mint például a Tolnai Világlapja-beli utánközlések esetében – de az első megjelenés ideje szerint, annak helyén. Az eljárás hátránya, hogy a szöveg-változtatásokat időben visszavetítjük, előnye, hogy az író által javított, véglegesnek tekintett szöveget adjuk.” *KOSZTOLÁNYI Dezső Összes novellái II.*, a szöveggondozás és a jegyzet RÉZ Pál munkája, Budapest: Osiris, 2007, 605.

37 Ahogy ezt Szilasi meg is jegyzi, ennek a kissé kusza helyzetnek az értelmezést is érintő következményei lehetnek: „ez a fából vaskariká textológiai megoldás (egyébként: örömmörmre) némileg összekuszálja a kronológiát, megkérdőjelezi annak létét: ami ott elől van, és nem tetszik, tulajdonképpen nem is a *korai* Kosztolányi. Nem azért nem tetszik hát, mert nem a *közepe*.” *A közepe* kifejezéssel Szilasi saját megjegyzésére utal vissza: „Azt már régóta tudjuk, hogy minden hírességnek »csak a közepe Napóleon« (no, ezt például biztos, hogy Mikszáth mondta, és éppen Jókairól, Mikszáth Kálmán: *Jókai Mór élete és kora*. Bp. 1954. 362–363.) [...]” Mindkettőt ld. SZILASI, I. m., 113.

Vág, az író, este hétkor ébredt. Kidugta fejét a paplanból, fölült az ágyban és vacogva nézte a sötétséget, a ködben égő utcai lámpákat. Keserű volt a szája és didergett, mikor még az álomtól részegen meglátta a sötét, jégvirágos ablakot. (*A nagy pap*)³⁸

A komikus hét óraker megvacsorázott a színház épületében levő vendéglőben. Kispörköltet evett, utána két almát, s fehér bort ivott, sok savanyúvízzel. (*A pap*)³⁹

Már ebből a kétféle indításból jól látszik, hogy az átalakításnak köszönhetően a novella középpontjába a látogatóba érkező barát helyett a színész került, aki voltaképpen a címszereplő is, hiszen ő bújjik papi jelmezbe. A barát *A papban* már nem is „Vág, az író”, hanem „egy hórihorgas, sápadt fiatalember, malaclopó köpönyegben”. Ugyancsak jelentős változás, hogy *A nagy papban* még az élet elviselhetetlensége okozta, megmagyarázhatatlan bánat béklyózza meg az író, aki így panaszkodik a barátjának:

– Ma este, ahogy hozzád jöttem, néztem az utcát és a rekedt, ködös zürzavar majdnem megőrjített. Este keltem föl. A város már fáradtan mozgott, a zaj is halkabb volt, mint máskor, az emberek járása is csöndesebb. Éreztem, hogy amíg én aludtam, ők kifáradtak és szégyenkeztem, hogy oly reggeli frissességgel járok közöttük. Ezt azelőtt sohasem vettem észre. A város alélva, ásítóva, halkan panaszkodva ment ágyába és én futottam az emberek elől, mint a gyilkos, tudtam, hogy náluk semmi keresnivalóm sincs, mert hitványul, bután kiloptam magam közülök. (*A nagy pap*)

13

A pap címmel megjelölt változatban a szenvedés oka már egészen pontosan körvonalazható, mondhatnám egyszerű: a fiatalember azért foglalkozik az öngyilkosság gondolatával, mert megcsalta a szerelme. És mivel minderről az olvasó már értesült, amikor a többi emberről, a kibírhatatlan városról szóló leírást olvassa, a fent idézett és jelentősen átalakított bekezdés is más jelentést kap:

38 Az idézetek megtalálhatók: KOSZTOLÁNYI Dezső, *A nagy pap*, Népszava, 1907. december 1., 2–4.

39 Ezúttal *A pap* valamennyi szövegváltozatát nem idézem és elemzem, *A papból* származó idézetek a novella utolsó kötetbeli változatából, a *Páva* 1920-as kiadásából valók. Bár itt egy újabb rejtélyt érdemes felvetni. A novella megjelent még a *Képes Újságban*, 1920. január 25-én, illetve a *Kalangya Kosztolányi-számában*, 1936. márciusában – minden bizonnyal ez az utóbbi az író életében utoljára közreadott változat. Viszont, ha ez valóban így van (Réz Pál sem tüntetett fel ennél későbbit a jegyzeteiben – igaz, már a *Kalangyát* sem...), akkor a következő magyarázások (nem ez az egyetlen van a szövegben), vajon hogyan, mikor, milyen változatban történhettek: „– Nézd – mondta a drogista, – vettem egy revolvert.”, olvashatjuk a *Pávában* (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Páva*, Budapest: Légrády, 1920, 7.) és a *Kalangyában*; „Nézd – mondta a fiú –, vettem egy pisztolyt.”, így a Réz által közölt változat (KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes novellái I.*, a szöveggondozás és a jegyzet RÉZ Pál munkája, Budapest: Osiris, 2007, 128.). Hogy még bonyolítsam a kérdést: az 1943-ban, a Révai Kiadónál *Kosztolányi Dezső novellái* címen megjelent kötetben az idézett mondatot már a Réz által is közölt változatban olvashatjuk.

– Ó, hogy szenvedek, jajgatott a fiatalember. Ma este ébredtem fel. Milyen különös ilyenkor a város. Az emberek lassan-lassan járnak, alig-hogy vánszorognak már, mert kifáradtak. Én pedig friss vagyok, mint ők reggel. Nem tudom, hajnal van-e, vagy éjjel. Az aszfalton, ahogy jöttem, egy kutyával találkoztam legelőször. Azt gondoltam, hogy én is ily névtelen vagyok, mint ez a kutya. Nem ismerem többé magam. A tükör előtt állok órákig, nézem az arcomat, a barna hajamat, a kék szememet, meg kell állapítanom, hogy ez én vagyok. A szemeim sírnak. Én pedig utálom ezt az embert, szeretném szembeköpní a síró tükört. (*A pap*)⁴⁰

De az *Istenítélet* szempontjából, és most már érdemes ide visszatérni, az a legfontosabb, miként is kapcsolódik *A pap* a színház-valóság egymásbajátzását középpontba állító többi novellához. *A pap* (maradnék ezúttal ennél a változatnál) a színház és a színházon kívüli világ közti térben, a színész öltözőjében játszódik. Itt történik meg az operettben papot játszó vidéki színész átalakulása „az örök ige hirdetőjévé”: a fiatalember egy pillanatra úgy látja, mintha maga Mózes jelent volna meg a Sínai-hegy ormán. És nemcsak az öltözőben, de a színpadon is túlnő a papi jelmezbe bújt színész a vidéki operetten – még ha némi irónia a novella végén fel is fedezhető, a színész nagy pillanatát mutatja meg a zárlat:

A nézőtér dörgedelmes tapsokban zugott. Erős görögtűzben egy embert látott, aki tárt karokkal szélesre tátott, komor szájjal hirdette az ígét, az egyetlenegyet, az igazit, s a földszinten, a páholyban, a kakasülön összeremegtek a szívek. A pap prédikált, a nagy pap, előtte pedig térdreborult az operett-primadonna és sirt a kardalosleányok kórusa.

Lábainál hevert a világ.

14

A nagy papban ráadásul nemcsak színház és élet, de álom és valóság is összekeveredik, és ez a helyzet, a tükörbe nézés többszöri megidézésével együtt, egészen az *Esti Kornélig* és az *Esti Kornél kalandjaiig*, *Az utolsó föllovaság* vezethet el: „Még az öltözőben is azt hitte, hogy álmodik. Álmodja annak a kusza álomnak a folytatását, mely pillanatra félbeszakadt, de tovább bonyolódott, s most díványt álmodik, melyre rádől, egy színészt, aki tükör előtt festi magát, és beszélget vele.”⁴¹ (Ez a szövegrészlet *A pap* címen megjelent változatból aztán kimaradt, de a tükörbe nézés mint alaphelyzet megmaradt ebben a verzióban is.)

Az *Istenítélethez* ugyancsak szorosan köthető *A sűgó* című novella későbbi, mint *A nagy pap* vagy akár a *Boszorkányos esték* – először, mostani tudásunk szerint, a Világban, 1913. április 27-én jelent meg, bár a *Bűbájosok* című kötetben, amely az egyes művek végén egy-egy évszámot is közölt, az 1912

40 Ezen a részleten azt is meg lehet mutatni, hogy történetek húzások: „nézem az arcomat, a barna hajamat, a kék szememet, meg kell állapítanom, hogy ez én vagyok”, ez szerepel a *Pávában*, illetve a *Kalangyában*; „nézem arcomat, meg kell állapítanom, hogy én vagyok”, ez a Révai-féle kiadásban és a Réz Pál-féle 2007-es kötetben. Azzal kapcsolatban azonban, hogy a húzásokat az 1936-os *Kalanga*-beli megjelenés és az 1943-as Révai kiadás közt ki végezhetette el, ugyanúgy tanácstalan vagyok, mint a magyarázatoknál.

41 Népszava, 1907. december 1., 2.

olvasható. Egy sűgő egyébként megjelenik az *Alakok* című kötetben is, olyan figuraként, aki köztes létben és térben helyezhető el. Nem civil, de nem is színész, nem a színpadon van, de nem is azon kívül, sőt valójában élők és holtak között tartózkodik: „Szép fej, zúzmarás üstök, tágra nyílt kék szem. Kimunkált színészarc. Egy hírneves színész is lehetne, ki Lear királyt már számtalanszor alakította.” „Afféle föld alatti színészet. Egy kripta, elevenen eltemetett színészek számára.”⁴² Maga *A sűgő* szintén egy „föld alatt” élő, a színpadra vágyó férfit mutat meg: „Előadás közben szerette volna elrúgni a színészt, a színpadon teremni és eljátszani a szerepét, tiarával a fején, palástban, a tömeg tapsoló lázától lánggyújtva. [...] A sűgőlyukban elbujva, mint egy földalatti állat, süket vakondok várta a »dicsőség«-et.”⁴³ A férfi aztán meg-nősül, ha nem is színésznőt vesz el, de a színpadról választ feleséget (miután elbűvölik a kardalos lány két éven át a sűgőlyukból szemlélt kövér térdei). A felesége folyamatosan csalja, míg végül a sűgő egyszer rajtakapja az asszonyt aktuális szeretőjével, a „jellemszínésszel”. A színész ebben a helyzetben, megírt szerep és szöveg nélkül, gyámoltalanná és tehetetlenné válik: „Ő, akit a színpadon nem sérthettek meg, anélkül, hogy a másik pillanatban ne feleljen a jambusok zengő gorombaságával, most a fal mellé lapult, mint egy egér.”⁴⁴ Elérkezik viszont a sűgő nagy pillanata, az a „dicsőség”, amelyre a sűgőlyukban annyira áhítozott: egy nem létező drámába képzele bele magát, rátalál a megfelelő hangra, a hétköznapi tárgyak színpadi kellékekké alakulnak számára, és a szerepeket is kiosztja azonnal:

Most már biztosan állt a szobában. Szerepét gyönyörűen játszotta, a dicsőség elkábította, a gerince kiegyenesedett. Igen, ez az ötödik felvonás utolsó jelenete. „Voltak és a férj.” „Kitörő szenvedéllyel”, tajtékos szájjal kell beszélnie, az ügyelő mindent elrendezett, az asztalon a konyhakés, mellyel az asszony reggel a krumplit hámoztta, csak meg kell ragadni és belevágni a csábító szívébe. Lábai toporzékolnak. A padló döngött alatta hatalmasan, s érezte, hogy erre várt, ez a dicsőség, ez a művészet, ez az „élet színpada”.⁴⁵

És ez a novella, mintegy megerősítve a Kosztolányi által létre nem hozott „fűzérbe” tartozását, szintén „élet” és színház végzetes összekeveredésével zárul. A gyilkosság után a sűgő arra vár, hogy vége legyen a darabnak és kitörjön a taps: „Zavartan a feleségére nézett, az ajtóra, az ablakokra, s várta, hogy csöngessenek és leeresszék a függőnyt.”⁴⁶

„A színpadon zokogott így”

Az *Istenítéletben* a fordulatot a házaspár kisfiának betegsége, majd váratlan halála hozza el – a színésznői viselkedés is ezen a ponton válik elviselhetet-

42 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sűgő = Uő, Bölcsőtől a koporsóig*, Budapest: Szépirodalmi, 1987, 208, 209.

43 *A sűgő* szövegét a következő kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bűbajosok*, Budapest: Franklin, 1916, 245–256.

44 *Uo.*, 254.

45 *Uo.*, 255.

46 *Uo.*, 256.

lenné a férj számára. Bár a novellában a kisleány kissé váratlanul bukkan fel (amíg meg nem betegszik, a létéről sem értesülünk), mégis, ha a gyermekszülő viszonyra odafigyelünk az *Istenítéletet* olvasva, akkor ez a korai mű *A rossz orvos* ötletének egyik első felbukkanásaként is felfogható. Azért is különös rámutatni *A rossz orvos* egyik előzményére, mert a Kosztolányi-recepcióban az 1921-es kisregény (1920-as, Nyugat-beli megjelenésekor *elbeszélés*) ugyancsak előképként szokott említődni. Kiss Ferenc szerint például Kosztolányi „megkísérli egy gyermek halála miatt támadt büntudatból kibontani a maga *Bűn és bűnhődés*-ét. Célját ugyan nem éri el, de sok mindent felvilágit abból, ami a *Pacsirtában*, majd a *Fürdésben* hibátlanul megvalósul.”⁴⁷ Mohai V. Lajos ezt írja: „*A rossz orvos* korántsem tartozik Kosztolányi legigényesebb irodalmi vállalkozásai közé, mégsem szabad az írónak erről a művéről megfeledkezni: a prózaíró Kosztolányi gondolatvilágának ugyanis több összetevője érlelődik itt; ezek később a sárszegi regényekben kapnak valódi, esztétikailag hiteles formát.”⁴⁸ Bucsecs Katalin is rámutatott *A rossz orvos* és a *Pacsirta* szoros kapcsolatára, éppen a szülők alakjának megrajzolásában, egy jellemző részletet kiemelve a korábbi alkotásból:

A rossz orvos (1921), melyet szerzője elő regényeként tartott számon, már igen közelinek tűnik föl, az értelmezők jelentős hányada szerint is olyan részeket foglal magába, melyeket majd a *Pacsirta* fog részletezni:

A szülők bizonyos idő múltán így szoktak beszélni: Anya megy, apa jön. Mire a gyermek megtanulja a nagy szót, hogy „én”, ők elfelejtik és holtuk napjáig csak anyák, apák maradnak, személytelenek. [...]

[A] szembenlévő fűszerkereskedést, mely fölél ez volt írva: Kalmár és Társa. Izgalmában arra gondolt, hogy csak Kalmár urat ismeri, aki most is ott állt a boltajtóban, egy zsák fehér szárazbab mellett és hajlongva köszöntötte vevőit. Vajjon ki lehet a társa? [...]

István ötvenéves korában teljesen megöszült, lelkében megöregedett. Nyíltan beszélt a halálról, saját haláláról is, az öreg emberek közönyével, akik már egynek tudják magukat a földdel és nem érznek részvétet semmi iránt.⁴⁹

Ha *A rossz orvost* az *Istenítéletre* figyelve olvassuk újra, észrevehetjük egy olyan vonatkozását, amely könnyen rejtve maradhat, ha pusztán a házaspárnak a kisleány halála miatt érzett büntudatára összpontosítunk. A férfi és a nő kapcsolatának színjátékszerűsége ugyanis jelen van a kisregényben is, sőt ha felállítunk egy hagyományvonalat, amely *A szinpad Othellojától* vezet az *Istenítéletig*, majd onnan *A rossz orvosig*, azt látjuk, hogy a tényleges színház egyre inkább eltűnik, de a szerepjátszás, az álarcviselés motívuma megmarad. *A rossz orvosban* az udvarlásról mint szerepjátékról olvashatunk, először a férfi kapcsán: „Ekkor úgy szerepelt ott, mint »a budapesti miniszteri titkár«. Kecsegeorrú lakkcipőt viselt és frakkmellényt, melynek hajtókája fehér atlaszszal volt beszegve. Ez nagyon tetszett a leánynak, aki benne az idegenből érkezett lovagot és regényhőst bámulta.”⁵⁰ Később Vilmárról tudjuk meg, hogy

47 KISS, *Az érett Kosztolányi*, 165–166.

48 MOHAI V. Lajos, *Apró adalékok A rossz orvoshoz*, Kalligram, 1993/6, 83.

49 BUCSECS, *I. m.*, 726–727.

50 KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rossz orvos*, Budapest: Pallas, 1921, 6.

miközben arra vár, végre feleségül vegye valaki, olyan, „mintha színpadon lenne”: „Idegesen nevetett, nem értette, amit neki mondtak és azt se, amit ő mondott. Mintha színpadon lenne, kötelességszerűen mulatott, szüleire figyelt, akik sohase tettek szemrehányást, de minden szavukon érzett, hogy ők is csak arra gondoltak, amire ő. Attól tartottak mindnyájan, hogy pár hónap múlva »esetleg már minden késő.«⁵¹ És a házasság megkötése után is színjáték-szerű marad kettejük kapcsolata: „István nem számított rosszul. Vilma szerette őt. Finom, törékeny arca, kis fájdalmas mosolya fényt sugárzott köréje. Feleség volt, de színésznő is, aki játszott neki és átmentette a házasságba azt a regényvilágot, melytől oly fájdalmasan vált meg.”⁵² Hogy a házasságban ki az, aki színészkedik, és ki az, aki nem, már az *Istenítélet*ben sem volt könnyen eldönthető: ott a feleség dolgozott korábban színésznőként, a férfi, miként ezt idéztem is, mégis a kifestett, erős fénnel megvilágított színészekre hasonlít a novella kezdetén.⁵³

A hagyományvonalnak pedig nem ez a kisregény a végpontja: a *Pacsirtában* mintha mindaz az *írói* tapasztalat ott lenne, amely *A színpad Othellojában*, az *Istenítélet*ben, majd *A rossz orvosban* formálódott meg, műről műre egyre árnyaltabbá, mélyebbé és összetettebbé alakulva. Mintha így dolgozott volna azon Kosztolányi, amit színházról és az élet színházszzerűségéről, színjátékról és házasságról, a gyermek elvesztésének (vagy el nem vesztésének...) tragédiájáról meg akart írni. Hangsúlyozottan nem *emberi* tapasztalatról beszélek itt, hanem a szövegeken végzett munkáról; de mindezzel nem Kosztolányi „életidegenségét” kívánám hangsúlyozni. Sokkal inkább azt, hogy az *Istenítélet* bizonyítja: a „színésznőség” megértéséhez Kosztolányinak nem volt szüksége a közvetlen élettapasztalatra, arra, hogy egy (egykori) színésznővel éljen házasságban – a novella jóval a Harmos Ilonával megkötött frigy előtt keletkezett. A színésznők iránt érzett szerelem viszont erős korszaktapasztalatra látszik – ez kiolvasható Csáth Géza nemrég megjelent, Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály által sajtó alá rendezett, gyerekkori naplóból is, amelyek többek közt az unokatestvéreknek a szabadkai színház művésznői iránti rajongásáról is tudósítanak.⁵⁴ De ezt a századelős alapélményt erősítheti meg Móricz 1907-es novellája, a *Kamélia és muskátli* is, amely ugyancsak közelíthető az *Istenítélet*hez. Móricznál a feleség látogatja meg férje színésznő-szeretőjét, a színésznő egyszerre vesz részt a vitában, játssza el a szerető szerepét, és gyűjt ötleteket jövőbeli színpadi alakításaihoz: „A művésznő meghatva mosolygott, s nem tudta, mit szóljon, ellenben föltűnt neki, hogy az asszonyka nem borult le, de testtartásában benne volt a teljes megtörtség, a tökéletes megalázódás. // – Jó kis trükk, ezt meg fogom csinálni – rebegette magában, és kínosan érezte, hogy mondanía

51 Uo., 7.

52 Uo., 7.

53 Bengi László értelmezésében: „már a novella második mondata úgy mutatja be a férjet, mint aki nem is önmaga, hanem inkább saját – teátrálisan túlstilizált – portréja” BENGI, *l. m.*, 83.

54 Ld. CSÁTH Géza, „*Méla akkord: hínak lábat mosni*”. *Naplófeljegyzések 1897–1904*, az eredeti kéziratok alapján sajtó alá rendezte MOLNÁR Eszter Edina és SZAJBÉLY Mihály, Budapest: Magvető-Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013.

kellene valamit.”⁵⁵ Az *Istenítéletben* a férj emlékszik vissza borzongva felesége egykori ötletére: „Eszébe jutott, egyszer azt mondta a felesége, szeretné, ha előtte halna meg, mert rajta akarja megtanulni a színpadi halált.” (38.)

A *Pacsirtának* ezúttal csak egyetlen fejezetéből, a hatodikból, „melyben Vajkayék a Gésák sárszegi előadását nézik végig”, emelnék ki néhány jellemző részletet, hogy megmutassam, mivé teljesedett ki ebben a regényben a szülő-gyermek kapcsolatnak és a színház-élet viszonylatnak az együttese. Vajkayék számára a színház és a színpadon kívüli világ egy olyan kisvárosi közegben keveredik össze (ne feledjük, hangsúlyozottan kisvárosi figura volt a „pap” is, a „súgó” is), amelyben az egész élet olyan, mintha színpadon zajlanék. Vajkay Ákos és felesége számára először a színpad és a nézőtér válik szétbogozhatatlanná: „Ők az előadást nem tudták pontosan követni. Az, ami a nézőtérén és színpadon történt, a különböző térbeli és időbeli események, összezagyválódtak előttük, valami cifra gombolyaggá, melynek pászmáit és szárait nem mingyárt sikerült kigubancolniuk.”⁵⁶ Megjelenik itt is a köztes tér és idő, vagyis a színházi szünet, amelynél a színpad és a színdarab rendezettsége megnyugtatóbb:

Attól, amit látott, hallott, kóválygott a feje. Nem mindent fogott föl egészen, nem mindent értett. Zavartan nézett maga elé s örült, mikor ismét felgördült a függöny és belemerülhetett a játék csinált, de mégis egyszerűbb, áttekinthetőbb látványába.⁵⁷

18

És az „összekeveredés” akkor is megtörténik, amikor Vajkay Ákos a körülrajongott színésznőt, Orosz Olgát nézi, közben pedig a lányára, Pacsirtára és a két nő megítélésének fájó különbségére gondol. Ahogy az is jelentésszerű, hogy a kanzsúrról hazafelé tartva, a „nagy leszámolás” előtt Vun-Csi dalát dúdolgatja a Gésákból, amely így kezdődik: *Csúf, csúf, csakugyan:*

Van-e igazság? Erre a buja, bibliai paráznára, erre a förtelmes perszonára kénköves eső kellene és virág hull rá. Mindenki ismeri erkölcstelen életét, piszkos ügyeit, megvásárolható voltát. Tudják, hogy a társadalom szemete, ki arra sem érdemes, hogy beletöröljék a lábukat. Mit törődnek azonban ezzel? Körülrajongják, minden az övé, ő a nagy nő, több mint szelídség és jóság, szeretik őt, ki semmi szeretetre, semmit tiszteletre nem érdemes, minden szépet, minden fennköltet kigúnyol. Nincs igazság, nincs igazság.⁵⁸

A *színpad Othellojától* tehát, hogy a láncsor elsőnek tűnő darabját nevezzem meg, hosszú út vezetett el a *Pacsirtáig*, és ez az újraírási folyamat már nem is egyszerűen szövegváltozatok egymás mellé állításával, vesszők és betűk kicserélésének feltárásával bontható ki. Azért is látom elengedhetetlennek, hogy ne feledkezzünk meg a fiatal Kosztolányiról, mert a korai novellákat

⁵⁵ MÓRICZ Zsigmond, *Novellák I.*, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta H. BAGÓ Ilona, Budapest: Osiris, 2003, 202.

⁵⁶ KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta. Kritikai kiadás*, 215.

⁵⁷ *Uo.*, 237.

⁵⁸ *Uo.*, 241.

olvasva, majd alakulásukat követve megváltozhat egy írói habitusról kialakult képünk. Rájöhetünk arra, hogy Kosztolányi valóban kiemelkedő prózaírói tehetség volt ugyan, mégis, nyelvi ereje, szövegalkotó és sűrítő képessége rengeteg munka árán teljesedett ki a húszas-harmincas évekre. Ahhoz, hogy le tudja dobni a manírt, az ideológiát, a pátoszt, hogy legyen iróniája, és szigorúan tudjon bánni a saját szövegeivel, arra is rá kellett jönnie, hogy a tehetség munka. Is. És már csak ennek az alkotói útnak a megértéséhez érdemes „megszellőztetni egy kicsit a fennálló Kosztolányi-történetet. Vagy a problematikusként bizonyult első tíz évet”⁵⁹, miként Szilasi László már a kilencvenes években javasolta.

Irodalom

- ANGYALOSI Gergely, *A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában = Uő, A költő hét bordája*, Debrecen: Latin Betűk, 1996, 32–39.
- BENGI László, *Művészet/allegóriák. Csáth és Kosztolányi korai művészetfogalmáról*, Alföld, 2014/6, 76–86.
- BUCSICS Katalin, *Keletkezéstörténet = KOSZTOLÁNYI Dezső, Pacsirta. Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás*, Pozsony: Kalligram, 2013, 702–742.
- CSÁTH Géza, „Méla akkord: hínak lábat mosni”. *Naplófeljegyzések 1897–1904*, az eredeti kéziratok alapján sajtó alá rendezte MOLNÁR Eszter Edina és SZAJBÉLY Mihály, Budapest: Magvető-Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013.
- IGNOTUS Pál, *Kosztolányi Dezső*, Budapest, 1936, Különlenyomat a Szép Szó 9. számából, Budapest, 1936.
- KARÁTSON Endre, *Kosztolányi és a közhely. Társadalom, beszéd és halál az 1920 előtti elbeszélésekben*, ford. Ádám Péter = Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs: Jelenkor, 1994, 63–74.
- KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Budapest: Akadémiai, 1979.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boszorkányos esték*, Budapest-Szabadka: Jókai-Krausz-Fischer, 1908.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bűbájosok*, Budapest: Franklin, 1916.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Páva*, Budapest: Légrády, 1920.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rossz orvos*, Budapest: Pallas, 1921.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tímár Virgil fia*, Nyugat, 1922/19.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bölcsőtől a koporsóig*, Budapest: Szépirodalmi, 1987.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek-Naplók*, Budapest: Osiris, 1996.
- KOSZTOLÁNYI Dezső Összes novellái I-II.*, a szöveggondozás és a jegyzet RÉZ Pál munkája, Budapest: Osiris, 2007.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta. Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai kiadás*, Pozsony: Kalligram, 2013.
- KÖRÖSSI P. József, gyűjt. és összeáll., *Miért házasodunk? Magyar írók novellái*, Budapest: Noran, 2004.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Előszó = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Anonymus, 1998, 7–8.
- MOHAI V. Lajos, *Apró adalékok A rossz orvoshoz*, Kalligram, 1993/6.
- MÓRICZ Zsigmond, *Novellák I.*, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta H. BAGÓ Ilona, Budapest: Osiris, 2003.

- ÖRLEY István, *Kosztolányi olvasása közben. Tanulmány*, Magyar Csillag, 1943. október 1., 423–428.
- RIGÓ Gyula, „Elvesztettem magam”. *Kosztolányi Dezső Lidérce mint fantasztikus elbeszélés*, Kalligram, 2013/7-8, 133–139.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Kosztolányi Dezső novellái [Tengerszem – (77 történet)]* (1936) = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi, 1967, 527–532.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Füvészerűség Kosztolányi életművében* = Uő, *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony: Kalligram, 2011, 338–352.
- SZILASI László, *A fordulat éve: tüske a köröm alatt (1914)* = Uő, *A Kopereczky-effektus*, Pécs: Jelenkor, 2000, 110–117.
- VARGA Kinga, *Kosztolányi egyik korai elbeszélőkötete: a Páva. Előtanulmány a kritikai kiadáshoz* (kézirat).
- VERES András, *Az Esti Kornél befogadástörténete* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél. Kosztolányi Dezső Összes Művei. Kritikai Kiadás*, Pozsony: Kalligram, 2011, 573–839.

I think we should open the windows (Dezső Kosztolányi: *God's Judgement*)

Compared to his prose works published after 1920, the earlier short stories written by Hungarian author Dezső Kosztolányi have been largely ignored by literary historians. The aim of this examination is to demonstrate the wealth of knowledge to be gleaned from „abandoned” texts such as the story, *God's Judgement*, originally published in Kosztolányi's first collection of short works, *Bewitched Nights* (1908). Analysis of the various textual variations taken by *God's Judgement* - as well as comparing these to other works bearing thematic and topical similarities - will allow us to trace the routes and stages taken by texts in the evolution of Kosztolányi's oeuvre, while also casting light on how this creative process resulted in the compact and powerful language typical of Kosztolányi's works from the 20's and 30's.

Keywords: Kosztolányi, earlier short stories, textual variations, stages taken by texts, *God's Judgement*

Szilágyi Zsófia

Szegedi Tudományegyetem – MTA-ELTE TKI Hálózati Kritikai Kiadás Kutatócsoport
szilagyi73@gmail.com

Anton Straka műfordításai¹ (Móricz Zsigmond: *Légy jó mindhalálig*)

Absztrakt. A szlovák nemzetiségű Anton Straka a két világháború között volt tíz évig Budapesten csehszlovák kultúrattasé. Itteni tevékenysége alatt szervezte meg az ún. „péntek estéket”, amelyeken jeles magyar, cseh és szlovák művészeket látott vendégül, többek közt József Attilát, Szabó Lőrincet is. Ennek a csehszlovák–magyar közlekedésnek lett az eredménye a Straka szerkesztette *Cseh és szlovák költők antológiája* című könyv. Kultúraszervező tevékenysége mellett műfordítói tevékenysége is jelentős, amint azt tanulmányomban Móricz Zsigmond műveinek fordítására – különösen a *Légy jó mindhalálgra* – koncentrálni igyekszem bizonyítani.

Anton Straka csehszlovák kultúrattasé műfordítói tevékenysége a két világháború közötti időszakban három műnemre tagolódik: lírára, prózára és drámára. Próza fordításai közül kiemelkedik Jan Weiss *Ezeremeletes ház* (*Dům o tisíci patrech*, 1929) című regénye, valamint Nádass Józseffel készített két további mű: Ivan Olbracht *Suhaj, a betyár* (*Nikola Šuhaj loupežník*, 1936) és Karel Čapek *Dášenka: egy kis foxi élete* (*Dášeňka, čili život štěněte*, 1936). Magyarról cseh nyelvre történő fordításai közül Móricz Zsigmond műveinek: a *Légy jó mindhalálig* című regénynek és a *Barbárok* című elbeszélésnek van leginkább kultúrtörténeti, irodalmi jelentősége.

Móricz regénye 1920 karácsonyára jött ki az Athenaeum Kiadónál, 3000 példányban. Ezt egy évvel később egy rövidített ifjúsági kiadás, majd 1924-ben az eredeti mű újabb kiadása követte. Vargha Kálmán úgy véli: „Ha Móricz saját életéről szóló regényeit nem a megírás sorrendjében, hanem témáik szerint, az életrajz menetét követve olvassuk végig, akkor világosan kibontakozik előttünk az író életének útja és belső fejlődésének rajza a legkorábbi gyermekkor emlékektől, az iskolától elszakadó, leérettségizett diák első lépéseiig. Az *Életem regénye* a gyermekkor egyre gazdagodó és táguló határu világát mutatja be, a *Légy jó mindhalálig* az első lelki sérelem regénye, a *Forr a bor* és a *Bál* az öntudatra ébredő, önmagával, környezetével, az első szerelmekkel már harcait vívó, érettségire készülõ kisújszállási diák életének belső küzdelmeit tárja föl.”²

1 A tanulmány írója a dolgozat megjelenésekor „Anton Straka magyarországi kapcsolatai” címmel a Magyar Tudományos Akadémia Domus Hungarica (Domus junior) ösztöndíjában részesült.

2 MÓRICZ ZSIGMOND *Levelei I.*, kiad., jegyz. F. CSANAK DÓRA, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 5.

Móricz Virág *Apám regénye* című könyvében a *Légy jó mindhalálig* kapcsán említi, hogy „1920-ban írta apám, a forradalom után. Több az a könyv, mint puszta emlék. A tömegeből, a népből jött tiszta gyermek találkozik benne az iskolával, mely út a jövő, az élet felé. Ezen az úton találkozik a gyarló bűnökkel, igazságtalansággal, itt tanul igazán szenvedni s kiábrándulni a felnöttek komisz világából. De itt tanulja, hogy harcolni kell, mert a szörnyűségek minden szenvedés és viaskodás árán is változtatni kell.”³

Móricz és Kardos Gézané Magoss Olga levelezésében is sokszor felmerül a regény.⁴ Elsőként 1925. augusztus 21-én, amikor az író arra kéri Olgát, olvassa el könyvét. Neki vallja meg 1930. december 12-én, hogy a „Nyilas Misi tragédiájában valóban nem a debreceni kollégium szenvedéseit” írta meg, „hanem a kommun alatt s után elszenvedett dolgokat”, és „ami kedves van a darabban, az debreceni emlék, ami nem kellemes, az máshonnan jött”. Majd hozzáteszi: „Nekem a debreceni tanárokkal sose volt ilyen bajom vagy tapasztalatom, a Beöthy Zsoltokkal és Bársony Istvánokkal és más névtelen kegyetlenekkel volt bajom, akkor mikor a legtöbb segítségre lett volna szükségem. A legkevesebb megértést találtam ép azokban, akiknek hivatása lett volna, hogy az író megértse... Ezeket az érzéseket vetítettem ki a tanárikar figuráiban... Ilyen furcsán alakul át az írásban az élet.”⁵

Ez az írói megnyilatkozás azonban csak egy magyarázatát adja a regény értelmezési lehetőségének. „A regény létrejöttének és belső indítékainak teljesebb magyarázatát ismerjük meg akkor, ha a Magoss Olgának írt nyilatkozatot összevetjük azzal az előszóval, amelyet Móricz a *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű kiadása előtt írt, 1936-ban. A két szerzői megnyilatkozás egymást kiegészítve világítja meg teljes mértékben, hogy milyen célok vezették az író a regény írásakor, és milyen élményeket, fájdalmakat, sérelmeket kellett kiírnia magából.”⁶

1936-ban jelent meg a *Légy jó mindhalálig* (*Bud' dobrý až do smrti*) első cseh nyelvű fordítása a Mazáč Könyvkiadó *Epocha* (Korszak) című sorozatában.⁷ Straka az Athenaeum Kiadónál érdeklődött október elején a könyvről, idegen nyelvű fordításairól és kritikáiról. Katona Pál válaszában leírja, hogy sajtókritikával ez idő szerint nem rendelkezik, viszont meg fogja kérni

3 MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 15.

4 1925-től többszöri megszakításokkal egészen Móricz haláláig leveleztek. A debreceni asszonynak 1925. április 20-án írja Móricz első levelét, találkozásuk után, Holics Jankával való házassága idején. A találkozás emlékét örökíti meg *A fekete ruhás nő* című tárcájában, amelyet B. P. szerzői álnévvel adott ki a *Pesti Napló*-ban. A nő alakja a *Betyár* című regényből is visszaköszön, *Dea* alakjában. Levelezésükben az író beavatja műveinek személyes háttérébe. Vargha Kálmán szerint a „Magos Olgának szóló levelek ily módon Móricz regényeinek legilletékesebb magyarázatait is magukban foglalják.” *MÓRICZ Zsigmond Levelei I.*, 18, 25, 27.

5 *MÓRICZ Zsigmond Levelei II.*, kiad., jegyz. F. CSANAK Dóra, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 59.

6 *MÓRICZ Zsigmond Levelei I.*, 28.

7 Szalatnai Móricz Zsigmond *előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* című írásában karácsonyi megjelenést emleget, de a levelek alapján a könyv már november végén kijöhetett a nyomdából.

Móriczot, amennyiben ő birtokában van ilyen jellegű cikkeknek, küldje el számára, s más kérdésekben is adjon választ. Felvilágosítja továbbá, hogy a regény idegen nyelven még nem látott napvilágot, de lengyel fordítása nem-sokára várható. „A magyar eredeti eddig 14 kiadásban jelent meg, összesen kb. 30 000 példányban. Szerepelt a regény Móricz Zsigmond összegyűjtött munkáiban is, amelyből kb. 15 000 példányt adtunk el. Egy könyvnapi propagandakiadás ugyancsak 15 000 példányos volt, az ifjúsági átdolgozás cca 10 000 példányban jelent meg.”⁸

Straka nyáron kezdhette meg a regény fordítását. Ezt bizonyítja alábbi (eredetileg cseh nyelvű) levele a Kiadó számára, amelyet most Gál Jenő fordításában teljes terjedelmében közlök:⁹

Tisztelt
L.[eopold] Mazáč
Könyvkiadó Úrnak
Prága II.
Spálená utca 53.

Staňkov u Chlumu, 1936. július 28.

Tisztelt Könyvkiadó Úr:

Móricz Zsigmond LÉGY JÓ MINDHALÁLIG című művének cseh fordítását kínálom fel Önnek, amelyet eredetiből (azaz magyar nyelvből) készíténék el és adnám át Önnek kiadás céljából.

A fordítás olvasható kéziratát két részletben nyújtanám át: az első felét 1936. szeptember 15-ig, a másik felét pedig 1936. október 1-ig. A fordítást saját költségemre egy csehszakos szakemberrel nézetném át, és garantálom Önnek, hogy nyelvezete teljes mértékben eleget fog tenni a cseh nyelvhelyesség azon hivatalos követelményeinek, amelyek a prágai Állami Könyvkiadó által kiadott szabályzatban vannak lefektetve.

A könyvet saját költségére, az Ön kiadójának Epocha (Korszak) című sorozatában jelentetné meg, melyet Dr. Ot.[akar] Štorch-Marien szerkeszt, mégpedig ennek az esztendőnek a végéig.

A korrektúrákat én magam, vagy egy általam megbízott illetékes végzi el, aki a cseh nyelv birtokában van, és a korrektúrázott anyagot a kézbevételel követő három napon belül visszajuttatom Önnek, vagy közvetlenül a nyomdának.

A korrektúrázandó anyagban végrehajtott módosításokat (már amennyiben erre szükség lesz) egy, a nyomda által erre a célra kiállított nyugta ellenében, megtérítem.

A szerzői honoráriumot az alábbiak szerint kapom kézhez: 150 cseh korona illet meg az Epocha sorozat 16 oldalas nyomtatási ívéért, melyből 1000 (egy ezer) cseh koronát a fordítás leadásakor készpénzben veszek át, további 1000 koronát a maradék kézirat leadásakor, a honorárium fennmaradó részét pedig a könyv megjelenését követő 14 napon belül.

8 *Dr. Katona Pál levele Anton Strakának*, Budapest, 1936. október 7., Straka-hagyaték (a továbbiakban: SH), MTA KIK.

9 Köszönet Gál Jenőnek, a prágai Károly Egyetem magyar tanárának a fordítói munkájáért.

A kötetből 5 brosúrázott és 5 kötött tiszteletpéldány illet meg, melyeket csupán ajándékozhatok, de nem adhatok el. További példányokat könyvkiadói áron vásárolhatok meg.

Legyen oly kedves közölni velem, hogy egyetért-e az ajánlatommal.

Mély tisztelettel:

Antonín Straka

(ez idő tájt) Staňkov u Chlumu 4.

Fajfka úrnál

Szeptember 11-én Dr. Otakar Štorch-Marien szerkesztői rövid hírt és 40 soros szöveget kért Strakától a szerzőről és művéről, utóbbit azért, hogy elhelyezhessék a könyv fülszövegeként.¹⁰ A megjelent könyvben a szerző arcképe alatt a fülszöveg Móricz rövid életrajzát, fontosabb műveinek felsorolását tartalmazza, s hosszasan kitér a *Légy jó mindhalálig* című regény és színmű bemutatására. A könyvben a fordító Antonín Straka néven szerepel, s Móricz is dedikációjában december 21-én ezt a nevet használja.

Szeptember 15-én Móricz ezt írja Strakának az Athenaeum szerkesztőségéből:

Kedves Barátom, véletlenül bejöttem a Kiadóba s itt kezembe adták ma érkezett levelezőlapját s ebből örömmel értesültem, hogy a *Légy jó mindhalálig* fordítása milyen gőzerővel történik. Örülök, hogy Ön fordítja, hiszen így legalább minden núánsz meg fog maradni, ami a munka magyarságát illeti.

Ez a regény összes műveim között a legnépszerűbb. Azt hiszem Ön épp Budapesten volt, mikor könyvnapra külön kihozták, félnap alatt elfogyott belőle 15.000 példány. A könyvkiadásokból / van egy ifjúsági, rövidített formája is, de remélem Ön az eredeti teljes szöveget fordítja s nem mint a finnek, az ifjúságít. / több fogyott el százezer példánynál. Ezt csak a „Nem élhetek muzsik[a]szó nélkül” c. könyvem érte még el.

A regénynek színpadon még nagyobb sikere volt. A Nemzeti Színház eddig csaknem százötvenszer játszotta. [...] Csehre is le kellene fordítani a német szöveget, már a darabot, nehézség az előadásban csak ott van, hogy akkor lehet előadni, ha megfelelő színészt lehet kapni a kisfiú számára. [...] ¹¹

Németre le van fordítva, de még nem jelent meg. Most a Zsolnay cég lefordította az ERDÉLY c. nagy történelmi regényemet. / Ez is jó lenne cseh nyelvre, hiszen Bethlen Gábor a maga kora csehországi eseményekben jelentékeny és rokonszenves szerepet játszott, bár a fehérhegyi csatát nem az ő intenciói szerint vívták meg. Itt vannak a Bethlen levelei, hogy ő nem tanácsolta a cseheknek, hogy ebbe a csatába belebo-

10 Dr. Otakar Štorch-Marien levele Anton Strakának, Prága, 1936. szeptember 11., SH.

11 A *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű színdarabot Štefan Letz szerette volna bemutatni Prágában. Ebbe Móricz 1931. november 17-i levelében szíves beleegyezését adta. Tudomásunk szerint a színdarabot Belo Letz, Štefan Letz testvére fordította le, mégsem került bemutatásra, s a kézirat is elveszett. Vö. *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből. Válogatás hét évszázad írásaiból*, vál., jegyz. KEMÉNY G. Gábor, szerk. HINORA Sándor, Budapest: Tankönyvkiadó, 1962, 742.

csátkozzanak. Én ezt, a regény további folytatásában fel is fogom tární. / A Zsolnay az Erdély után akarja a Légy jó mindhalálígot kihozni. Idegen nyelven eddig csak finnül jelent meg, de most alkuszna rá a hollandok és az angolok. Valószínű, hogy mind a két szerződés hamarosan létrejön.

Örülök, ha már novemberre megjelenik. Az Erdély németül valószínűleg már októberben kijön.¹²

Ugyanezen a napon küldi meg Straka számára a könyv ismertetését is, amelyben a cseh közönség számára nyilatkozik magyar nyelven:¹³

Légy jó mindhalálíg
/ Az író, a könyvéről /

/ Móricz Zsigmond nyilatkozata cseh nyelven most meg jelenő regényéről a cseh közönség számára /

Egy kicsit biográfia, egy kicsit álmodás, de igen nagy mértékben a gyermeki lélek tragédiája.

Mikor én negyvennégy évvel ezelőtt debreceni kis diák voltam, valóban átmentem azon a tragikus konfliktuson, hogy meghasonlottam a felnőttekkel.

A gyermek a felnőttben magánál különb lényeket sejt. Érzése szerint az életnek az a rendeltetése, hogy a gyermekből felnőtt lesz, egyúttal azt is jelenti, hogy a rossz gyerekből a végén jó ember lesz. Valahogy úgy sejtí, hogy nemcsak az iskolának, de magának az életnek az a rendeltetése, hogy erkölcsi lényeket fejlesszen ki. A gyermek a maga idealizmusát a felnőttben megvalósítottának képzei. „A felnőtt már tudja mi a jó és mi a rossz. A kis gyerek nem bűnös, mert ő még nem tudja.” A felnőtt a gyermek szemében a fejlődés csúcspontján áll. A felnőtt mindazon képességeknek tökéletes képviselője, amit neki mintakép gyanánt tünnetnek fel.

Ritkán válik ez tudatossá a gyermekben, de ott van a felnőttek bálványozásában. A felnőtt ember, testi lelki képességeinek birtokában az a példánykép, mely a gyermeket minden tanításnál jobban lelkesíti.

Ha aztán egy szerencsétlen konfliktusban, egy morális balesetben, mikor a gyermek ártatlanul vádlottá lesz, egyszerre csak lelepleződnék a gyermek előtt a felnőttek, hogy nemcsak nem tökéletesebbek, jobbak, belátóbbak, mint gyermektársai, hanem ellenkezőleg, közönyösebbek, lelketlenebbek vele szemben, mint rossz kis pajtásai: akkor összeomlik a világkép s mérhetetlen szenvedéseken megy keresztül.

A problémában benne van az emberiség fejlődésének minden fázisa. Mi az oka, hogy az ember oly nehezen fejlődik? Mi az oka, hogy nem bírják egymást megérteni? Hogy nem bírnak a már felismert és az unalomig hirdetett erkölcsi alapokon egymásnak testvérkezet nyújtani? Mi az oka, hogy vakok a legfontosabb kérdésekkel szemben?

12 Móricz Zsigmond levele Strakának (az Athenaeum levelezőlapjára), Budapest, 1936. szeptember 15., SH.

13 Móricz Zsigmond magyar nyelvű előszava a Légy jó mindhalálíg cseh kiadásához, SH.

Ez a regény nem az intézetek helyes, vagy helytelen életének bírálata, nem a tanügyi állapotok, vagy az ifjúsággal való foglalkozás abszurd voltának felfedezése s kritikája. Itt a főkérdés az, hogy a felnőtt elbukik a gyermeki lélek előtt, mint értelmetlen lény.

Hogy lehet, hogy egy felnőtt nem érti meg a gyermek szemének kérdő pillantását? A gyermek nem tudja kifejezni érzéseit s gondolatait. A gyermek csak szenvedni tud. Mérhetetlen szenvedés az érzékeny gyermeki szív sorsa.

Ez az érzékenység s ez a csalódás és fájdalom, sokszor az egész életet befolyásolja. Ijedtté, félté, tehetetlenné teszi őt a felnőtt korban s épen a legkülömbeket: vigyázzatok azért felnőttek, hogy meg ne bukjatok a gyermeki áhítat mérlegén: önmagatoknak ártotok, az emberiség jövőjének.

Minden könyvem valahogy filozófiai állásfoglalás, de ebben érzem legtisztábban az emberi szolidaritás mélységes vágyakozását.

Budapest 1936. szeptember 15.

Móricz Zsigmond

Ezt a nyilatkozatot Straka ültette át cseh nyelvre. Emellé csatolja alábbi levelét:

Kedves Barátom, ma már írtam egy levelet Önnek s most kapom a számomra írott kedves levelét. Mellékelem nyilatkozatomat, melyet a nagykultúrájú cseh olvasóknak szántam. Kérem, belátása szerint használja fel. A nyilatkozatban nem tartottam illőnek külön hivatkozni a cseh közönségre. Az olvasó egyenrangú az íróval; minden ilyen vonatkozás leszálítja a megszólalás komolyságát.¹⁴

26

Az előszó eleinte nem jelent meg sehol. Novemberben Straka megküldte Szalatnai Rezsőnek, akivel elérték a Mazáč-cég beleegyezését ahhoz, hogy a szöveg még a könyv megjelenése előtt kijöjjön. Az előszót a pozsonyi Magyar Újság 1936. november 22-i száma hozta le. Később Szalatnai közétette *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* című cikkében az Irodalomtörténet 1958-as számában is. „Érdemes feljegyeznünk, hogy miután a pozsonyi Magyar Újság említett évfolyama nem található Magyarországon, Szalatnai közléséig szakköreink nem tudtak az eredeti szöveg létezéséről. Így történt, hogy a magyar olvasó első ízben Vargha Kálmán szövegközléséből¹⁵ ismerte meg a *Légy jó mindhalálig* első cseh kiadásának móríci bevezetését, Sziklay László színvonalas fordításában.”¹⁶

A cseh nyelvű előszó a könyv 7–8. oldalán *Autor o své knize u příležitosti vydání jejího českého překladu* címmel jelent meg. A Straka hagyatékában

14 *Móricz Zsigmond levele Strakának (Az Est-Lapok levelezőlapjára)*, Budapest, 1936. szeptember 15., SH.

15 VARGHA Kálmán, *Adalékok Móricz Zsigmond csehszlovákiai útjaihoz és kapcsolataihoz*, It, 1957/3, 313–336.

16 *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből*, 744.

maradt előszó címe: *Projev spisovatele Móricaže o své knize u příležitosti vydání jejího českého překladu*, illetve *Az író a könyvről. Móricz Zsigmond nyilatkozata cseh nyelven most meg jelenő regényéről a cseh közönség számára*. A két darab piszkozatban fennmaradt cseh nyelvű gépelt előszó teljesen megegyezik a könyvben megjelent szöveggel, a magyar nyelvű pedig pár szó és jel¹⁷ eltéréssel a Szalatnai által közzétett.

Földessy Gyulához címzett egyik levelében Straka megjegyzi, Móricz követelte, hogy a *Légy jó mindhalálig* cseh kiadása elé „a neve magyarul legyen kiírva, úgyhogy: Móricz Zsigmond, minek következtében itt per longum et latum csak mint Zsigmond urat ismerik, azt hívén, hogy a Móricz a keresztnév, mint Jókainál. Így írtak róla a lapok”.¹⁸

A regény kiadása után¹⁹, december 5-én Móricz azt írja Strakának, megkapta a *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű kiadását, és nagy érdeklődéssel várja, hogyan fogják fogadni a cseh irodalomban.²⁰ A sajtóvisszhangról, a sikerről Móricz Virág 1937. február 17-i leveléből is értesülünk: „Édesapám számára nagy megnyugtatás, hogy az Ön munkája oly kitűnően és hűen adta vissza az eredeti szöveget. Már a megjelenés óta készültem Önnek megköszönni becses munkáját, de hosszú idő óta tervezem, hogy Prágába megyek, s akkor személyesen tehetem ezt. [...] [F]eltétlenül szeretnék a kiadóval tárgyalni a következő Móricz regényről, melynek remélem újra Ön vállalja a fordítását.”²¹

17 A Szalatnai által közölt szöveg eltérései: „Egy kicsit biográfia, egy kicsit álmodás, de igen nagy mértékben a gyermeki lélek tragédiája ez a könyv. [...] A gyermek a felnőttben magánál *különb* lényeket sejt. Érzése szerint az életnek az a rendeltetése, hogy a gyermekből felnőtt lesz, egyúttal azt is jelenti, hogy a *rossz gyermekből* a végén jó ember lesz. [...] A felnőtt már tudja, mi a jó és mi a *rossz*. A kis gyermek nem bűnös, mert ő még nem tudja. [...] A felnőtt mindazon képességeknek tökéletes képviselője, amit neki mintakép gyanánt *tűntetnek* fel. [...] A felnőtt ember, *testilelki* képességeinek birtokában az a példánykép, mely a gyermeket minden tanításnál jobban lelkesíti. Ha aztán egy szerencsétlen konfliktusban, egy morális bal esetben, mikor a gyermek ártatlanul vádlottá lesz, egyszerre csak lelepleződnek a gyermek előtt a felnőttek, hogy nemcsak nem tökéletesebbek, jobbak, belátóbbak mint gyermektársai, hanem ellenkezőleg, közönyösebbek, lelketlenebbek vele szemben, mint *rossz* kis pajtásai: akkor összeomlik a világkép s mérhetetlen szenvedéseken megy keresztül. [...] Ez a regény nem az intézetek helyes vagy helytelen életének bírálata, az a tanügyi állapotok vagy az ifjúsággal való foglalkozás abszurd voltának felfedezése, a kritikája. [...] Ez az érzékenység s ez a csalódás és fájdalom sokszor az egész életet befolyásolja. Ijedtté, félnékké, tehetetlenné teszi őt a *felnőttkorban* s *éppen a legkülönbeket*: vigyázatok *ezért* felnőttek, hogy meg ne bukjatok...” (kiemelések tőlem – O. E.)

18 *Straka levele Földessy Gyulához*, Prága, 1940. november 16., SH.

19 Szalatnai a regény megjelenését karácsonyra teszi *Móricz Zsigmond előszava* a *Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* című recenziójában, de a levelek keltezése alapján valószínűbb a november végi kiadás.

20 *Móricz Zsigmond levele Strakának*, Budapest, 1936. december 5., SH.

21 *Móricz Virág levele Strakának*, Budapest, 1937. február 17., SH.

Balassa József, akinek Straka szintén eljuttatta könyvét, köszönőlevelében írja, hogy megpróbálja majd „ezen kezdeni a cseh nyelv tanulását”.²² Sándor László *Magyar szerzők csehül és szlovákul* című összefoglaló cikkében említi meg a könyvet a Korunk 1937. januári számában, illetve a Független Újság 1937. augusztus 21-i és szeptember 4-i számában *A csehszlovák–magyar irodalmi viszonyosság útja a háború után* címmel. Érdekesebb Braun Róbert és Szalatnai Rezső méltatása. Braun Róbert halála előtt, utolsó írásában a művel kapcsolatban ejt szót Straka buzgó fáradozásáról a csehszlovák–magyar kulturális kapcsolatok területén²³, Szalatnai pedig *Móricz Zsigmond csehül és szlovákul* címmel közöl cikket a Nagyvilág 1958. februári számában és *A „Légy jó mindhalálig” cseh fordításához* címmel a Magyar Nemzet 1959. szeptember 3-i számában.

Szalatnai az első cseh nyelvű Móricz-fordítást igen jelentős cselekedetnek tartotta. A szöveget még december elején elkérte annak érdekében, hogy recenziót írjon róla. Véleménye szerint más úgy sem vállalkozna az ismertetésére Pesten.²⁴ Hogy miért nem, azt 1958-ban az Irodalomtörténet számára írt cikkében is kifejti. Ebben hivatkozik a két világháború közötti rossz csehszlovák–magyar viszonyra. Szerinte ennek a légkörnek köszönhető, hogy a cseh könyvkiadás sokáig hanyagolta Móricz regényeit, nem véve tudomást róla. Pedig Móriczot ekkortájt rágalmazták és üldözték csehszlovák barátai és baloldali ismeretségei miatt Magyarországon.

Néhány hónappal a könyv megjelenését követően Straka azt írja Szalatnainak, hogy Móricz elbeszéléseiből gyűjteményt készít, és felkéri őt a válogatáshoz.²⁵ A könyv azonban a háborús körülmények miatt nem jelenhetett meg, mindössze egy fordítás látott napvilágot, a *Barbároké* 1937-ben.

Prágából írja 1936. május 16-án Szabó Lőrincnek, hogy most fejezte be a mű fordítását, s ennél szebb novellát életében nem olvasott. Megemlíti Babits regényét is, melyről egy cég – feltehetően a Štorché – érdeklődött ekkoriban, s ehhez készíti a szinopszist. József Attilának május 24-i levelében pedig arról tudósít, hogy jelenleg egy Márai-regény van fordítás alatt, Móricztól a *Hét krajcárt* szeretné legközelebb fordítani, majd ezek után következne valószínűleg *A gólyakalifa*.

Sándor Lászlóhoz intézett leveleiben sokszor kitér Móriczra és a magyarországi cseh nyelvű könyvkiadás állapotára. Úgy látja, annak ellenére, hogy Prágában rengeteg magyar regényt, verset fordítottak le, Magyarországon alig

22 Balassa József levele Strakának, Budapest, 1936. december 1. (?), SH.

23 Figyelmet érdemel Straka levele a Századunk szerkesztőségéhez Braun Róbert halálakor (Prága, 1937. március 18.). Vö. *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből*, 839–840.

24 Szalatnai Rezső levele Strakához, 1936. december 3-i postai bélyegzővel. SH. (A Pesti Naplóban és az Esti Kurírban megjelent pár soros kis hír a kötet megjelenése után.)

25 SZALATNAI Rezső, *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához*, It, 1958/3-4, 473.

jelent meg mű cseh írótól. Véleménye szerint, ha Prager Jenő²⁶ nem vállalta volna az ilyen munkát, nem jelent volna meg cseh könyv magyarul. Prágában többek közt kiadták Mórát, Márait, Szabó Dezsőt, talán éppen azért – mondja –, mert a csehek érdeklődési területe tágabb.

Irodalom

- ADAMOVIČ, Zuzana – ROSENBAUM, Karol – SZIKLAY László, szerk., *Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, Budapest: Akadémiai, 1965.
- CSOMA Borbála, „Hidat verj, ne éket”. *Anton Straka kulturális és irodalomszervező tevékenysége a budapesti tíz év tükrében*, Budapest: Korma Kv., 2003.
- JÓZSEF Attila *Levelezése*, s. a. r., jegyz. STOLL Béla, Budapest: Osiris, 2006.
- KEMÉNY G. Gábor, vál., jegyz., *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből. Válogatás hét évszázad írásaiból*, szerk. HINORA Sándor, Budapest: Tankönyvkiadó, 1962.
- MÓRICZ, Zsigmond, *Bud' dobrý až do smrti*, přel. Antonin Straka, Praha: Mazáč, 1936.
- MÓRICZ Zsigmond *Levelei I.*, kiad., jegyz. F. CSANAK Dóra, bev. VARGHA Kálmán, Budapest: Akadémiai, 1963.
- MÓRICZ Zsigmond *Levelei II.*, kiad., jegyz. F. CSANAK Dóra, Budapest: Akadémiai, 1963.
- MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953.
- PATYI Sándor, *József Attila leveleiből*, ItK, 1955/2, 204–226.
- SÁNDOR László, *Anton Straka kilenc levele 1940-ből*, Helikon, 1964/2-3, 256–264.
- SÁNDOR László, *A csehszlovák–magyar irodalmi viszonyosság útja a háború után*, Független Újság, 1937. augusztus 21. (34–35. sz.), 8–9.
- SÁNDOR László, *Magyar szerzők csehül és szlovákul*, Korunk, 1937/1, 78–79.
- STRAKA–hagyaték (SH), MTA KIK Kézirattár.
- SZALATNAI Rezső, *„Légy jó mindhalálig” cseh fordításához*, Magyar Nemzet, 1959. szeptember 3., 4.
- SZALATNAI Rezső, *Móricz Zsigmond csehül és szlovákul*, Nagyvilág, 1958/2, 294–295.
- SZALATNAI Rezső, *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához*, It, 1958/3-4, 472–473.
- VARGHA Kálmán, *Adalékok Móricz Zsigmond csehszlovákiai útjaihoz és kapcsolataihoz*, It, 1957/3, 313–336.
- VARGHA Kálmán, *Móricz Zsigmond kiadatlan levelei*, ItK, 1961/3, 340–343.

Anton Straka's literary translations (*Be Faithful Unto Death* by Zsigmond Móricz)

Slovakian Anton Straka has been working as the Czechoslovakian cultural attaché between World War I and World War II in Budapest for 10 years. He organized in Budapest the so-called “Friday Nights” and he hosted prominent Hungarian, Czech and Slovakian guests, such as Attila József and Lőrinc Szabó. The result of this Czechoslovakian-Hungarian overture was the *Anthology of Czech and Slovakian Poets* editing by

26 A 30-as évek elején alakult, s Bécsből Pozsonyba áttelepült Eugen Prager-féle könyvkiadó igényes kiadványaival jelentős vállalkozásnak számított a két világháború közötti időszakban.

Straka. Beside of Straka's cultural organizing work, his translations of literary works were also significant and I would like prove this in my essay, concentrating on the translations of Zsigmond Móricz's works, especially *Be Faithful Unto Death*.

Keywords: Zsigmond Móricz, *Be Faithful Unto Death*, *Barbarians*, translations of Anton Straka

Ondrejcsák Eszter

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

ondrejcsakeszter@gmail.com

Az ekvivalencia-fogalmak paradoxitása: „A harmadik nyelv”¹

Absztrakt. Az alábbi dolgozat a fordítástudomány műfordításokkal foglalkozó elméleteit járja körül, miközben megállapítja, hogy az irodalmi művek kizárólag deskriptív nyelvészeti terminológiával történő fordításelemzésének az eredményessége megkérdőjelezhető. A munka a mai fordításeleméleti diskurzus e már belátott tényét kapcsolja össze a *tertium comparationis* problémájával, ezáltal illusztrálva a hűségnek mint viszonzyszónak a poliszémiáját és az eminens szövegek hermeneutikai megközelítésű fordításelemzésének a komplexitását.

A címben megjelölt bonyodalmat, mely tágabb kontextusban a fordítástudomány, a nyelvfilozófia vagy a kognitív pszichológia örök s végérvényesen feloldhatatlannak tűnő problémájának bizonyul, talán a fordításeleméletben használatos ekvivalencia-fogalmakkal célszerű megközelíteni, mindenekelőtt pedig az *ekvivalencia* szó etimológiájával. A klasszikus latinban az *aequivaléo* 'ugyanannyit bír', 'ugyanannyit ér' jelentésű ige létezett, az ebből képzett *participium imperfectum activi* alak az *aequivalens*, melynek jelentése ekképp: 'ugyanannyit bíró/ érő', 'ugyanolyan hatást gyakorló/ kifejtő'.

Az értelmező itt rögvest problémába ütközik, hiszen hogyan lehetne például egy német szónak egy német nyelvi és kulturális közegben ugyanolyan jelentésköre és hatása, mint egy magyar szónak egy magyar nyelvi és kulturális kontextusban, ha nemcsak a nyelv mint olyan, de a kulturális beágyazottság is differens, és akkor még a blochi idiolektusokat², a mindenkori percipiáló szubjektív látásmódját nem is érintettem. Abban az esetben is elkülönözik a jelentés és a hatás, ha a forrásnyelvi és a célnyelvi szavak végső etimója azonos, például az angol nyelvű *house*, a német nyelvű *Haus* és a magyar nyelvű *ház* esetében. A felvázolt problémát Snell-Hornby tárja fel részletesen, amikor azt állapítja meg, hogy az ekvivalencia fogalma nem alkalmas arra, hogy a fordítástudomány központi kategóriája legyen. Véleménye szerint ráadásul kimondottan káros lehet, mert atomisztikus szemléletet sugall: azt a hazug illúziót kelti, hogy a nyelvek közt tiszta szimmetria van, és mindezzel el

1 A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg. Jelen tanulmány egy összefoglaló kivonata a *Szabó Lőrinc fordításai a német nyelvű klasszikus prózairodalomból* című értekezés azonos című fejezetének, így több elméleti alapvetés és azokat megvilágító példa is kimaradt az írásból.

2 Bernard BLOCH, *A Set of Postulates for Phonemic Analysis*, *Language*, 1948/24, 7.

is tereli a figyelmet a fordítás igazi problémáiról.³ Megjegyzendő, hogy Snell-Hornby mellett Paul Kufmaul, a szkoposz-elmélet⁴ egyik képviselője is polemizált az 1980-as években az ekvivalencia-fogalmakkal.⁵

Az említett példák leginkább a deskriptív nyelvészeti szempontú terminológián belül a formális ekvivalenciára hasonlítanak, pontosabban – Nida 1964-es definíciója alapján – egybeesnek vele: „[f]ormális ekvivalenciáról akkor beszélhetünk, ha a fordítás a lehető legnagyobb mértékben megőrzi a forrásnyelv formai sajátosságait.”⁶ Bár a meghatározás – a sarkos fogalmazást kerülendő – óvatosan fogalmaz a „formális megfelelés” kapcsán („a lehető legnagyobb mértékben”), mégis kitűnik belőle az a probléma, mely az ekvivalenciát „egyenértékűségnek” állítja be. A nyelvészeti leíró jellegű terminológia ez utóbbi értelmezésének elővigyázatos mivolta is határozottan implicálja, hogy a szorosan matematikai vagy logikai ekvivalencia-fogalmak és a fordítástudomány ekvivalencia-definíciói nem állnak egymással analóg viszonyban. Catford 1965-ös definíciója már nem annyira elővigyázatos: „[e]gy célnyelvi elem formális ekvivalenciájának feltétele, hogy a célnyelvi lexikai elem vagy grammatikai struktúra ugyanolyan helyet foglaljon el a célnyelv rendszerében[,] mint a forrásnyelvi grammatikai struktúra vagy lexikai egység foglalt el a forrásnyelv rendszerében.”⁷ Catford látszólag egzakt módon definiálja a formális ekvivalenciát, úgy, mintha egy logikai művelettel, matematikai képlettel tisztán leírható volna a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg viszonya. Mintha a kapcsolatuk homogén kétváltozós relációként, minden veszteség vagy többlet nélküli, steril lenne („ugyanolyan helyet foglaljon el”), ez pedig – ahogyan az eddig megfogalmazottakból is látszik – nem tartható álláspont.

32

Mindeddig – ha csak implicáltan is – a *Linguistic Turn* alapvető szkepszise nyomán fogalmaztam, amely a nyelvet a valóság megragadásának transzparens médiumaként feltüntetető elképzeléssel szemben alakult ki.⁸ Azt sem határoztam meg konkrétan, hogy mi a műfaja annak a szövegkorpusznak, amelyről az ekvivalencia-fogalmak ellentmondásos volta kapcsán beszéltem, s így kiderült, hogy a nem irodalmi szövegek (például tudományos, ismeretterjesztő vagy szakszövegek) fordításának esetében sem működőképesek, hanem problematikusak a fordításelmélet meghatározásai. A fordítástudományi irányzatok egyetértenek abban, hogy az irodalmi szövegek polivalenciája⁹ nagyobb, így azok

3 Mary SNELL-HORNBY, *Übersetzen, Sprache, Kultur = Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, hrsg. von Mary SNELL-HORNBY, Tübingen: Francke, 1986, 13–22. Vö. KLAUDY Kinga, *Fordítás I.: Bevezetés a fordítás elméletébe*, Budapest: Scholastica, 1997, 103.

4 A szkoposz-elmélet összefoglalását ld. Christiane NORD, *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Tübingen: Julius Groos Verlag, 2009, 26–29.

5 Paul KUFMAUL, *Verstehen und Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010, 63. Vö. Uő, *Übersetzen als Entscheidungsprozess: Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik = Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, Tübingen: Francke, 1986, 224.

6 KLAUDY, *Fordítás I.*, 194.

7 Uo., 194.

8 Ld. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, hrsg. von Ansgar NÜNNING, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 2004, 147.

9 Uo., 213.

fordításelemzése speciális eset.¹⁰ Az ekvivalencia-fogalmak meghaladása nélkül nemigen lehet beszélni a fordításelemzési diskurzusba: be kell látni, hogy nem nyelveket, hanem kultúrákat kell összehasonlítani.

Gadamer szerint az irodalmi szövegekben igazán *mondó* a szó (*Wort*). Ezek az eminens¹¹, eredeti és tulajdonképpen értelemben vett szövegek¹², melyeknek közös jellemzője, hogy asszociatív horizontjuk tágabb, poliszémiájuk is karakteresebb. Gadamer szerint „[n]em könnyű helyesen megragadni a szónak ezt az önprezen[ciáját]”¹³, márpedig a szó éppen itt, és csak itt, az „irodalmi szövegben nyeri el teljes önprezen[ciáját]”.¹⁴ Gadamer szövegezéséből kitűnik, hogy „az irodalmi szöveg saját státusszal rendelkezik” és hogy az „értelemvonatkozások szövevénye soha nem merül ki teljesen azokban a relációkban, amelyek a szavak főjelentései között állnak fenn.”¹⁵

A relativitás működtetésével – azt gondolom – feloldhatóvá válik az ekvivalencia-fogalmak paradoxitása. Minden leíró nyelvészeti ekvivalencia-definíció a forrásnyelvi variánst tekinti kiindulópontnak, s ehhez méri a célnyelvben kialakított szövegvariánst. Ám a probléma hermeneutikai szempontú megközelítésével megváltoztatható a nullpont, s érthetőbbé válik a fordítás, főképpen a műfordítás mechanizmusa. A forrásnyelvi és a célnyelvi szövegvariánsnak ugyanis létezik egy közös pontja, ha úgy tetszik, metszete, amely összeköti őket. Ez a „nyelven kívüli tartalom”¹⁶, a *die Sache selbst*, a metanyelvi vagy metakommunikatív üzenet, a gadameri önprezencia¹⁷, az Antal László-féle „denotátum”¹⁸, a „harmadik nyelv”¹⁹, a *tertium comparationis*²⁰, a mediális

10 Ld. Itamar EVEN-ZOHAR, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, ford. Janovits Enikő Mária = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 218.

11 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Az „eminens” szöveg és igazsága*, ford. Tallár Ferenc = Uő, *A szép aktualitása*, Budapest: T-Twins, 1994, 188–202; Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, ford. Poprády Judit = Uő, *A szép aktualitása*, 111–142; Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Cserépfalvi, é. n., 17–43.

12 GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 33.

13 Uo. 33. Hévízi Ottó fordításában: önprezentáció. Ez azonban nem annyira szerencsés jelentésbeli megfelelője a *Selbstpräsenz* (ön-jelenlét) értelmének.

14 GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 34.

15 Uo., 34.

16 Ld. PAPP György, *A magyar fordítástudomány időszerű kérdései*, *Hungarológiai Közlemények*, 44 (1980), 19–20.

17 GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 33.

18 Antal László fogalomrendszerében a denotátum – véleményem szerint – éppen ezt a gondolati magot jelöli. Vö. ANTAL László, *A jelentés világa*, Budapest: Magvető, 1978; László ANTAL, *Questions of Meaning*, Mouton: The Hague, 1964; László ANTAL, *Content, Meaning, and Understanding*, Mouton: The Hague, 1964. A denotáció fogalmának elméleti (logikai, szemantikai és szemiotikai) megközelítéseit összefoglalva ld. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, 28.

19 Ld. Sherry SIMON, *Cultural and Textual Hybridity*, *Across Languages and Cultures*, 2001/2, 227–236.

20 Ld. Umberto ECO, *A tökéletes nyelv keresése*, ford. Gál Judit – Kelemen János, Budapest: Atlantisz, 1998, 327.

Az előzőekben felvázolt gondolat a fordításelméletben nem reflexió nélküli: számos megközelítés közül három plauzibilis analógiát emelek ki, miközben többre csak utalok.

1.) Gideon Toury, a tel-avivi fordítóiskola megalapítójának célja, hogy az aktuális fordítói döntések mögött rejlő – talán szabályokba sosem rendezhető – működési rendszert feltárja. A fordítói döntések magyarázatát Toury – szerencsésen – nem a nyelvi rendszerek, hanem a kultúrák és irodalmi kánonok különbségeiben keresi, és a célnyelv felé próbálja fordítani a fordításkutatók figyelmét. A forrásnyelvi szövegnek való megfelelést adekvátságnak, a célnyelv követelményeinek való alkalmasságot megfelelésnek nevezi, ha pedig a célnyelvi olvasókra is tekintettel vagyunk, be kell vezetni az elfogadhatóság követelményét is.²⁷ Így az ekvivalencia-fogalmak mint a fordításelmélet központi kategóriái fokozatosan átadják a helyüket az imént említett *adequacy* – *appropriacy* – *acceptability* hármast kategóriájának.²⁸

2.) „[M]ennyiben szolgálhatja az értelem visszaadását épp a hűség? A szavak hű lefordítása szinte sosem adhatja vissza az eredeti mű értelmét”²⁹ – írja Walter Benjamin, aki már 1923-ban észlelte azt a problémát, melyet a nyelvészet egyes irányai az 1980-as években az ekvivalencia-fogalmak eltüntetésével igyekeztek feloldani. Benjamin a következő példával mintha ugyanarra a problémára térne ki, amelyet az elemzés elején a *ház* – *house* – *Haus* szavak differens kultúrákör és heterogén befogadás miatti elkülönülő jelentései kapcsán fogalmaztam meg: „meg kell különböztetnünk az elgondolt dolog és az elgondolás módjának intencióját. A »Brot« és a »pain« szóban ugyanazt gondoljuk, ám az elgondolás módja máris különbözik. Az elgondolás módja teszi ugyanis, hogy németek és franciák számára mást-mást jelentenek ezek a szavak”.³⁰ Mi több, Benjamin esszéje a fordítást akképpen határozza meg, mint ami új próbája – a maga tisztaságában soha meg nem ragadható – „rejtett tartalom” kinyilatkoztatásának: „a fordítás az, ami a művek örök továbbélésén és a nyelvek végtelen újjáéledésén kigyúlva, elvégzi mindig a nyelvek szent sardadásának próbáját: mennyire jár közel rejtett tartalmuk a kinyilatkoztatáshoz”.³¹ Úgy hiszem, ez a „rejtett tartalom” valódi szinonimája annak, amit eddig többnyire gondolati magnak neveztem, ráadásul Benjamin is szól a „nyelvekben elrejtett magról”³², a kinyilatkoztatás pedig azon a soha hozzá nem férhető, hipotetikus, tiszta nyelven lenne elérhető, melyet „harmadik nyelvnek” (*tertium comparationis*) nevezek.

Benjamin esszéjének egy nem annyira artikuláltan kifejtett hasonlata ugyancsak idevágó: „[a]hogy [...] egy edény cserepeinek ahhoz, hogy össze-

27 KLAUDY, *Fordítás I.*, 103. Vö. GIDEON TOURY, *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

28 KLAUDY Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata: angol/ német/ francia/ orosz fordítástechnikai példatárral*, Budapest: Scholastica, 1994, 79. Az említett fordítóiskola tagjaként ugyancsak ki lehetne emelni Itamar Even-Zohar írásait.

29 Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = *Kettős megvilágítás*, 191.

30 *Uo.*, 191.

31 *Uo.*, 188.

32 *Uo.*, 188.

illeszthetők legyenek, a legparányibb peremvonalrészletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniök korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpen hasonulás helyett [...] olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg.”³³ Itt a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg relációja jól láthatóan rokon azzal a viszonytal, melyet eddig megismertetni szándékoztam. Ám e benjaminista felfogásban többletként ismerszik fel az a sajátság, mely a forrásnyelvet és a célnyelvet vagy egyszerre több célnyelvet egymás komplementerének tételez fel. Egymást kiegészíteni jönnek létre a fordítások, melyek nem egyenértékűek. Paul de Man is megjegyzi Benjamin-kritikájában, hogy az „eredetiben *folgen* áll és nem *gleich*”.³⁴ Így a szerkezet metonimikus, az edénydarabok érintkeznek, de nem egyeznek meg, tehát a célnyelvi és forrásnyelvi szöveg nem állhat egymással ekvivalens viszonyban. Az „eredeti itt csak annyiban lényeges a számára, amennyiben fordítót és művét már fölmentette a közlendő dolog ügye, s rendezése alól. A fordítás területén is érvényes: *en arkhé én ho logosz*, kezdetben volt a Szó (das Wort).”³⁵ Benjamin e gondolatát ismétlem, amikor azt mondtam, hogy bár a forrásnyelvi szöveg – a fordítási tevékenység szempontjából – szükségszerűen kezdőpontként szolgál a fordító számára, de éppen egy magasabb értelemvonalhoz megvilágítása céljából, mely értelemvonalhozást (gondolati mag) a reprezentációk (forrásnyelvi és célnyelvi szöveg) nullpontjának neveztem, implikálva azt, hogy nemcsak a célnyelvi szöveg írójának, a fordítónak, de a forrásnyelvi szöveg szerzőjének is ez a bázisa.

36

Benjamin a fordításnak talán túlságosan is messianisztikus szerepet tulajdonít, amikor azt mondja, hogy „ami a nyelvek alakulásában megmutatkozni, sőt, megteremtődni próbál, az a tiszta nyelv magva éppen. Míg azonban ez a mag, ha az életben rejtve és töredékesen is, de mégis jelenvalóan maga szimbolizált dolog, az alakzatokban csak szimbolizálóként lakik. Ama végső lényegiség, amely maga a tiszta nyelv, a nyelvekben csak a nyelvihez s változásaihoz kötődik, az alakzatokban a súlyos és idegen értelem terhét hordozza. Hogy ettől eloldozza, hogy a szimbolizálóból szimbolizáltat alakítson, hogy a tiszta nyelvet [...] visszanyerje: ez a fordítás hatalmas – és egyetlen – képessége.”³⁶ Véleménye szerint tehát a fordítás megoldhatja a forrásnyelvi szöveg „tisztatlanságának” a problémáját. Azt „a tiszta nyelvet, amely az idegen nyelvbe száműzetett, a maga nyelvének közegében megváltta, hogy a műben foglalul ejtett az átköltés során megszabadítsa”³⁷ – Benjamin így nevezi meg az esszéje címében is jelzett műfordító feladatát. Ám megjegyzendő, ez a műfordító örökké elérhetetlen, de folyamatosan a felé törekvő feladata, hiszen a célnyelvi elemek értelemvonalhozásai is fertőzöttek. Ha nem azok lennének, akkor azt tételezem föl, hogy létezne az úgynevezett tiszta nyelv (*reine*

33 Uo., 192.

34 Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. Király Edit = *Kettős megvilágítás*, 263.

35 BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 192.

36 Uo., 193.

37 Uo., 193–194.

Sprache), a *tertium comparationis*, a „harmadik nyelv”. Benjamin pedig föltételezi: „[e]bben a tiszta nyelvben, amely már nem gondol el s nem fejez ki semmit, hanem mint kifejezés nélküli és teremtő Szó azonos azzal, amit mindegyik nyelv elgondol, ebben a nyelvben végre minden közlés, minden értelem és minden intenció olyan szintre emelkedik, ahol elenyészik. És éppen innét igazolódik a fordítás szabadsága, mely újabb s magasabb rendű jogra irányul.”³⁸ Azaz kissé szélsőségesen parafrázálva: a műfordítások elemzésénél elvetendő a fordítási hűség minőségének a vizsgálata, melyeket a különböző ekvivalencia-fogalmakkal jelölt a fordításelméleti diskurzus: „a szabadság a tiszta nyelv kedvéért érvényesül a maga nyelvén.”³⁹

3.) Az utolsó megközelítés Antal Lászlótól, az amerikai strukturalista nyelvészektől egyik első magyar képviselőjétől származik, akinek denotáció-fogalma nem a klasszikus Hjelmslev-féle konnotáció–denotáció szemiotikai modell viszonyában értelmezendő, hiszen nem zárja ki a nyelven kívüli szempontokat, éppen ellenkezőleg. Antal is szakít azzal a közhiedelemmel, amely a nyelvészeti központú fordítási terminológiában ma is makacsul tartja magát, miszerint „az ekvivalencia kialakítása nyelvtől nyelvhez halad, azaz szót szóval, szerkezetet szerkezettel, mondatot mondatokkal vetünk össze.”⁴⁰ Antal három mélységi szintet különít el:

„A” nyelv jelei → „A” nyelvi jelentés → denotátumok (nyelven kívüli tartalom)
→ „B” nyelvi jelentés → „B” nyelv jelei⁴¹

Látható, hogy Antal a fentebb említett gondolati magstruktúrát járja körül, és a nyelven kívüli tartalomban, a jeltárgyak és denotátumok síkján, egy harmadik mélységi szinten látja a megoldást. A definíció a denotátumot központi szerephez juttatva fogalmazza meg, hogy „[a] fordítás mint művelet nem más, mint [amikor] egy bizonyos nyelv jelentéseinek keresztül leírt denotátumot egy másik nyelv jelentéseinek keresztül írunk le”.⁴²

Megjegyzendő, hogy több alkalommal szándékosan szélsőségesen fogalmaztam az ekvivalencia-fogalmak paradoxitása kapcsán, célom mégsem a deskriptív nyelvészeti terminológia teljes elvetése volt – hiszen annak használata a műfordítás-elemzés során is több szinten szükséges –, hanem a megkerülhetetlen probléma és egy értelmezési keret felvázolása.

Irodalom

- ANTAL László, *A jelentés világa*, Budapest: Magvető, 1978.
ANTAL, László, *Content, Meaning, and Understanding*, Mouton: The Hague, 1964.
ANTAL, László, *Questions of Meaning*, Mouton: The Hague, 1964.
BABITS Mihály, *Memento = BABITS Mihály Összegyűjtött versei*, szerk. BELIA György, Budapest: Szépirodalmi, 1982.

38 Uo., 193.

39 Uo., 193.

40 Vö. PAPP, A *magyar fordítástudomány*, 18.

41 Uo., 19.

42 Uo., 19. Hazai viszonylatban természetesen még ki lehetne emelni Albert Sándor, Józán Ildikó és Szegedy-Maszák Mihály ide vonatkozó alapvetéseit.

- BENJAMIN, Walter, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 183–195.
- BLOCH, Bernard, *A Set of Postulates for Phonemic Analysis*, Language, 1948/24.
- DE MAN, Paul, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. Király Edit = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 240–267.
- DERRIDA, Jacques, *Bábel – térítők*, ford. Flaisz Endre = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 268–309.
- ECO, Umberto, *A tökéletes nyelv keresése*, ford. Gál Judit és Kelemen János, Budapest: Atlantisz, 1998.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, ford. Janovits Enikő Mária = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4).
- GADAMER, Hans-Georg, *Az „eminens” szöveg és igazsága*, ford. Tallár Ferenc = Uő, *A szép aktualitása*, Budapest: T-Twins, 1994, 188–202.
- GADAMER, Hans-Georg, *A szó igazságáról*, ford. Poprády Judit = Uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins, 1994, 111–142.
- GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Cserépfalvi, é. n., 17–43.
- HEINE, Heinrich, XLIX = Uő, *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, bearb. von Pierre GRAPPIN, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975, Bd. 1/1.
- KLAUDY Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata: angol/ német/ francia/ orosz fordítás-technikai példatárral*, Budapest: Scholastica, 1994.
- KLAUDY Kinga, *Fordítás I.: Bevezetés a fordítás elméletébe*, Budapest: Scholastica, 1997.
- KUßMAUL, Paul, *Übersetzen als Entscheidungsprozess: Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik = Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, Tübingen: Francke, 1986.
- KUßMAUL, Paul, *Verstehen und Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010².
- NORD, Christiane, *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Tübingen: Julius Groos Verlag, 2009⁴.
- NÜNNING, von Ansgar, szerk., *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart–Weimar: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 2004.
- PAPP György, *A magyar fordítástudomány időszerű kérdései*, Hungarológiai Közlemények, 44 (1980).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. Dömötör Edit = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Budapest: Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 119–150.
- SIMON, Sherry, *Cultural and Textual Hybridity*, Across Languages and Cultures, 2001/2.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Übersetzen, Sprache, Kultur = Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, hrsg. von Mary SNELL-HORNBY, Tübingen: Francke, 1986, 13–22.
- TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

Paradoxicality of the equivalence-notions: *tertium comparationis*

This essay examines the theories of literary translations and claims that the efficiency of analysing literary works' translations is questionable if it is merely applied by the nomenclature of descriptive grammar. The purpose of this study is to connect this acknowledged fact of the current discourse of translation theories to the issue of *tertium comparationis* which indicates the polysemy of loyalty as point of reference and the complexity of analysing eminent texts' translations using a hermeneutic approach.

Keywords: translation theory, literary translation, equivalence, *tertium comparationis*.

Barna László
Miskolci Egyetem
Modern Filológiai Intézet
Német Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék
Miskolc, 3515 Miskolc-Egyetemváros
metalepszis@gmail.com

„Kéz és láb nélküli” költészet

Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidversei
(egysorosok, kétsorosok, polaroidok)

Absztrakt. A tanulmány a műfajként tételezett rövidvers, vagy más megközelítésben a kontextus nélküli, illetve dekontextualizált költészeti hagyomány magyar líratörténeti továbbélésének egy lehetséges, a későmodernről a posztmodernbe tartó irányvonalát vizsgálja Weöres Sándor egysoros (1946, 1960), Oravecz Imre *Héj* című kötetének (1972) kétsoros és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének (2013) számozott versein keresztül. A vizsgált szövegkorpuszok olyan lírai rövidformákat tartalmaznak, amelyeknek a költészetelméletben nincs egységes elnevezése, s ezért jobbára a róluk való gondolkodás is megmaradt az életművek határain belül. A tanulmány először az említett verscsoportok recepciójával foglalkozik, majd a rövidvers műfaji sajátosságait és az azok révén felvetődő líraelméleti és líratörténeti kérdéseket járja körül, végül az említett versciklusok, illetve kötetkompozíciók nyelvi-poétikai szempontú összehasonlító vizsgálatával és hatástörténeti kapcsolatrendszerük feltárásával foglalkozik.

*Próbálkozom most olyan versekkel,
melyeknek ne legyen kezük-lábuk,
hanem úgy mozogjanak, mint a golyó.*
Weöres Sándor¹

41

Tanulmányomban a (hosszúvers mintájára) műfajként tételezett rövidvers, vagy más megközelítésben a kontextus nélküli, illetve dekontextualizált költészeti hagyomány magyar líratörténeti továbbélésének egy lehetséges, a későmodernről a posztmodernbe tartó irányvonalát vizsgálom Weöres Sándor egysoros (1946, 1960)², Oravecz Imre *Héj* című kötetének (1972) kétsoros³ és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének (2013) számozott versein keresztül.

-
- 1 Weöres Sándor levele Fülep Lajoshoz (1947. február 27.) = WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Budapest: Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, 1998, 462–463.
 - 2 Tanulmányom Weöres Sándorral foglalkozó részében az 1946-os és az 1960-as egysoros-ciklusokat számozatlan formában egyesítő kötet (WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsai*val, Budapest: Helikon–Szépirodalmi, 1979.) darabjait vizsgálom, de ugyanezek az egysorosok megtalálhatóak az *Egybegyűjtött írások* 6. kiadásának számozott darabjaiként is. Vö. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások II.*, Budapest: Argumentum, 2003, 15–20, 589–594.
 - 3 A „kétsorosok” elnevezés nem szó szerint, inkább metaforikusan értendő (a tizenhat, címmel ellátott rövidvers között három háromsoros és egy egysoros vers is található), olyan névként, amely a Weöres-féle műfaji hagyomány folytonosságát és megszakíttóságát egyszerre kívánja felmutatni. Oravecz Imre kétsorosainak ciklusa a *Héj* című kötet III. részeként jelent meg 1972-ben (ORAVECZ Imre, *Héj*, Budapest: Magvető, 1972, 63–78.), tanulmányomban erre a kiadásra hivatkozom. A 2001-ben újra kiadott kötet már nem kezeli önálló ciklusként e szövegeket, itt a 2. rész záróverseiként, az 1972-es kötet II. részével egybeolvasva szerepelnek (ORAVECZ Imre, *Héj. 1965–1974*, Pécs: Jelenkor, 2001, 57–72.)

A vizsgálat alá vont szövegtörzsek⁴ olyan lírai rövidformákat tartalmaznak, amelyeknek a költészetelméletben nincs egységes elnevezése, s ezért jobbra a róluk való gondolkodás is megmaradt az életművek határain belül. Írásomban először az említett verscsoportok recepciójával foglalkozom, majd a rövidvers műfaji sajátosságait és az azok révén felvetődő líraelméleti és líratörténeti kérdéseket járom körül, végül az említett versciklusok, illetve kötetkompozíciók nyelvi-poétikai szempontú összehasonlító vizsgálatával és hatástörténeti kapcsolatrendszerük feltárásával foglalkozom.

1. A recepció megközelítésmódjai

1.1. Weöres Sándor egysorosai

*A betűk csendje
a papíron.*
Weöres Sándor⁵

Weöres Sándor 1946-ban írt, számozott (I–XXXIII.) egysoros versei *A fogak tornáca* című kötetben jelentek meg, 1947-ben. Ezt a verscsoportot 1960-ban egy újabb, 41 szöveget tartalmazó egysoros-ciklus követte, melyet a szerző *Egysorosok és más aforizmák I–XLI* címen az 1970-es, gyűjteményes kötetében⁶ adott közre. A két ciklus (számozatlanul) 1979-ben önálló kötetként is megjelent, Szántó Tibor montázs-paratextusaival „illusztrálva”.

4 A jelzett időszak magyar nyelvű rövidverseinek kijelölésénél kizárólag az említett három szerző ide tartozó szövegeit vizsgáltam, de egy részletesebb kutatásnak (amely későbbi terveim között szerepel) természetesen más 20. századi magyar szerzők műveit is figyelembe kell vennie. Gondolhatunk itt akár a haiku magyar képviselőire (például Beney Zsuzsára, Lengyel Józsefre, Molcer Mátyásra, Illyés Gyulára, Tandori Dezsőre, Erdély Miklóstra, Fodor Ákosra, Kányádi Sándorra, Balla D. Károlyra vagy Kovács András Ferencre), de figyelembe veendők más 20. századi vagy kortárs magyar szerzők egysoros és kétsoros versei is, például Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* című kötetének kétsorosai (*Szerelem; A tárgyak; Párbeszéd*), Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című kötetének néhány verse (*Tévedhetetlenek; Koan III., P. J. névtáblájára; Edényekből; Fürdés*), Pilinszky János *Végkifejlet és Kráter* című kötetében található kétsoros versek (*Merénylet; Kétsoros; Trónfosztás; Pascal; Kisértés; Vonzásod definíciója; Életfogytiglan*), Petri György *Örökkéfé* című kötetében jelenlévő két- és háromsorosok (*Mondogatnivaló; Büszkélkedés; Építkezés; Lakótelep*), Bertók László *Magyar epigrammák* ciklusa (*A kettészakadt villamosban*), Parti Nagy Lajos *Szódalovaglásában* szereplő nulla- (csupán megjegyzésből álló), egy- és kétsoros szövegei, vagy az olyan számozott rövidversek álló kompozíciók, mint Papp Tibor *Disztichon Alfája* vagy Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötete. A későbbiekben fontosnak tartanám a műfaj tágabb, világirodalmi kontextusának feltérképezését is, például Malcolm de Chazal, Eugène Guillevic vagy Yannis Ritsos rövidverseinek vizsgálatát. A kutatás határai az Oravecz-életművön belül is kiterjeszthetők, hiszen a 2002-ben megjelent, *A megfelelő nap* című kötet szintén tartalmaz rövidverseket (pl. *Középkorú férfi születésnapi verse, Ryokan öregkorában, Hátrálás, Téli terasz, Az agónia kohója*).

5 WEÖRES Sándor, *Weöres Sándor kéziratos könyve*, Budapest: Szépirodalmi, 1981, 118. (*Kétsoros*)

6 WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I-II.*, Budapest: Magvető, 1970, 758–763.

Weöres Sándor egysorosait a szakirodalom a műfaj megjelenése, tehát *A fogak tornáca* című kötet recepciója kapcsán gyakran, ám legtöbbször csak érintőlegesen említi. Kenyeres Zoltán például *A teljesség felé* (1945) című prózakönyv bölcselmi aforizmáinak a kötetre (és nyilvánvalóan az egysorosok poétikájára) tett gondolati hatását hangsúlyozza.⁷ Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében rámutat, hogy a klasszikus modernség utáni, azt meghaladó líramodellek között a weöresi poétika sajátossága – a Pilinszky- vagy Nemes Nagy-féle tárgyias hermetizmus versnyelvi megoldásaitól eltérően – a lírai személytelenség egy sajátos változataként, a beszédformák sokféleségeként, a lírai nézőpontok változtathatóságaként mutatkozik meg.⁸ Az egysoros és egyszavas költemények az irodalomtörténész szerint „a szürrealista alkotás-mód szabadabb jelentéstani lehetőségeit” aknázzák ki anélkül, hogy Weöres poétikai látásmódja a szürrealizmushoz kötődne.⁹

Örkény István 1974-es, *Az ötlet szerepe korunk művészetében* című cikkében szintén az 1946-os egysorosokra, egészen pontosan a „Tojáséj.”-re hivatkozik, s a „művészet rangjára emelt ötlet”, vagyis a kontextus nélküli költői szó „szökkentő”, a „képzetek láncreakcióját” elindító szerepét hangsúlyozza:

A „tojáséj” tehát nemcsak összetett szó (illetve összetett nem létező szó), hanem a lét és nemlét találkozása, összefolyása és elválása. Ahogy a tyúktojást belülről repesztí föl, hogy élni tudjon, a kiscsibe, Weöres „tojáséj”-e is életet hirdet, létezését, változást, a világra jövetelt, s a vele járó sokkot sugallja. Épp szűkszavúsága – nem, egyszavúsága! – olyan sejtéseket ébreszt, melyekre egy több szakaszos, „normális” vers aligha lenne képes, oly pontosan körvonalazza önmagát. E szócska viszont nem kifejező, hanem csak szökkentő, vagyis elindítója a képzetek láncreakciójának. Ha tágulni hagyjuk, együtt tágul az egész makrokozmosszal, annak minden állócsillagával, kódéval, üstökösével s egy bolygóival a sok között, mely otthonunk.¹⁰

43

Egy, az egysorosok önálló, Szántó Tibor montázsaival kiegészített kötetét vizsgáló kritika ugyancsak kiemeli a ciklusból a „Tojáséj.”-t, megjegyezve, hogy az egyszavas vers lehetséges ihletforrását a taoista Csuang Ce egyik aforizmájában („Megpillantod a tojást és már keresed az éjszakát.”) kell keresnünk.¹¹

Török Gábor¹² tanulmányában az egysorosok, illetve egyszavas versek szóalkotásainak szótári és „átvitt” értelemléhetőségeit veszi számba például a „Húsvetés csontaratás” vagy az „Árnyének” esetében. Kiemeli, hogy a Weöres-féle „miniatűrök” titkai csupán az efféle értelmezésen keresztül válnak láthatóvá. Nagy L. János vizuális megjelenésük, nyelvi sajátosságaik és szerkezeti felépítésük alapján tipologizálja az egysorosokat, de szót ejt hangzásuk-

7 KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Budapest: Kossuth, 2013, 96.

8 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest: Argumentum, 1994, 81–82.

9 Uo., 82.

10 ÖRKÉNY István, *Az ötlet szerepe korunk művészetében*, Kritika, 1974/1.

11 Vö. SZÉKELY Júlia Anna, *Weöres Sándor: Egysoros versek*, Kortárs, 1981/7, 1147–1148.

12 TÖRÖK Gábor, *A pecsétek feltörése. Mai líránkat olvasva*, Budapest: Magvető, 1983, 52–61.

ról is.¹³ Legfőbb jelentésteremtő aktusnak a szokásos nyelvhasználat képi és formavilágától való eltérést tekinti, ilyen nyelvi „csúsztatás” például a szabálytalanul egy szóba írás („ittvagy”), az írásjel elhagyása („Itt fekszünk míg körbefutunk”), a szómontázsok alkotása („Afeurika Euafriópa”), a megszokottól eltérő felépítésű morfémasorok használata (elszentegni), a szavak összerosása („Vizegő”) vagy a sajátos tagolás alkalmazása („Haladás. Adás. Ás. Hal.”).

Az egysorosok sok szempontú, legátfogóbb vizsgálatát Visy Beatrix végzi el *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről* című tanulmányában.¹⁴ A szövegcsoport nyelvi sajátosságait, egységesnek tűnő megnyilatkozásmódját elemezve a szerző rámutat, hogy az egysorosokban „Weöres [...] olyan diskurzusokat teremt, amelyeknek lecsupaszítottágát nem csak rendkívüli rövidségük adja, hanem minden olyan (nyelvi) elemnek az elhagyása, amely a beszélő személyére, nézőpontjára, a mondás pozíciójára, idejére és a beszélőnek az általa elmondottakhoz való viszonyára vonatkozik, illetve vonatkozhatna.”¹⁵ Ezen meghatározottságok hiányában a szövegek mind a referencializáló, mind az autoreferens olvasatoknak ellenállnak, s helyettük egyfajta tértől és időtől mentes szentenciaként, a létezés, valamint a világ egészét érintő, metafizikai karakterű megállapításokként olvashatók.¹⁶ Az egysorosok szemantikai vizsgálata feltárja, hogy a szövegek egy része a paradoxonra, az egymást jelentéstanilag kizáró ellentétpárok keltette feszültégre épül¹⁷, s ez – hasonlóan az egyetlen összetett szóból álló darabokra¹⁸ – tágas és sokféle értelmezésnek esélyt adó szemantikai teret nyit meg az olvasó előtt. A tanulmány szerzője rámutat, hogy az értelemirányok sokféleségét példázzák az önálló kötetként megjelentetett egysorosok Szántó Tibor által készített illusztrációi is, melyek – hol korlátozva, hol teret adva az olvasók szövegekkel kapcsolatos asszociációinak – minden esetben a weöresi paratextusok vizuális újraértelmezését adják.

1.2. Oravecz Imre *Héj* című kötete és a kétsoros versek csoportja

egy ismeretlen szó kifordított héja
Oravecz Imre¹⁹

Az 1970-es évek magyar lírafordulatát, az „új szenzibilitás” korszakának kezdetét Celan halálának évéhez köti a szakirodalom.²⁰ Az új típusú személyes-

13 Vö. NAGY L. János, *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, Budapest: Akadémiai, 1998.

14 VISY Beatrix, *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről* = „tánc volnék, mely önmagát lejtí”. *Konferencia Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. PALKÓ Gábor, Budapest: PIM Studiolo, 2015, 329–347. [megj. előtt] (Visy Beatrix szíves közlése nyomán.)

15 *Uo.*, 334.

16 Ilyen értelemben rokonítja a szerző az egysorosokat *A teljesség felé* című kötet gondolatosságával és beszédmódbeli sajátosságaival. Vö. *Uo.*, 346–347.

17 Pl. „A termékenység meddő.”, „Koldus: akinek van valamije.”, „Az eleven mind víztől részeg.”

18 Pl. „Szárnysötét.”, „Remetebál.”, „Világhaj.”, „Bimbósütés.”, „Álomajtó.”, „Páratövis.”

19 ORAVECZ Imre, *Héj*, Budapest: Magvető, 1972, 99. (nézés)

20 Vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 184.

séget és lírai hangot megteremtő költők, mint Tandori Dezső (*Töredék Hamletnek*, 1968; *Egy talált tárgy megtisztítása*, 1973), Orbán Ottó (*A feltámadás elmarad*, 1971), Petri György (*Magyarázatok M. számára*, 1971) és Oravecz Imre (*Héj*, 1972) ekkortájt jelentkeznek első kötetekkel.

Az ifjú költőt a *Héj* megjelenése előtt három évvel Weöres Sándor mutatta be a *Költők egymás közt* című antológiában.²¹ A meghatározó „faktúra-élmény” miatt a kezdő gondolatmenetben rögtön Celan *Sprachgitter* című versével állította párhuzamba Oravecz alkotásait; úgy gondolta, csonthéjuk csupán az érintésben megvalósuló találkozás által törhető fel. Kulcsár-Szabó Zoltán ugyancsak Celan hatásával hozza összefüggésbe a pályakezdő Oravecz líranyelvének töredezettségét, a meghatározhatatlanságot, a nominális stílust, az imaginárius terének szegmentáltságát, a (hermetikus jellegű) metafora és a szimbólum használat kérdésének zavarosságát, valamint a cím nélküli versek kezdősorának vagy kezdőszavának címként való kijelölését.²² A magyar törekvések közül legfőbb előzményének az újholdasok költészete tekinthető, közülük Pilinszky János néhány verse (*Szálkák*, 1972) és Nemes Nagy Ágnes személytelensége emelendő ki. Oravecz saját bevallása szerint a korabeli irodalomból csak Weöres és Tandori költészetét érezte saját lírai koncepciójához, illetve nyelvéhez közel állónak. Weöres Sándorhoz való kapcsolata és hasonlósága több forrásból is táplálkozott. Költői indulásának nehéz időszakban (1962–75 között) Weöressel való barátsága tartotta benne a lelket; rendszeresen feljárt hozzá irodalmi beszélgetésekre, mesterének tartotta.²³ Az elismerés kölcsönös volt, Weöres az ifjú költő verseiben mélységet, tudatosságot, erős képiséget és meghatározó mondanivalót vélt felfedezni, megfoghatatlan, tárgyiasságtól „kopogó” lényegiségéről így írt a *Költők egymás közt* című antológiában:

Különös tükröt tart a világ elé, az ember elé. Mintha mindent röntgensugár hatna át, mindennek csontváza rémlik; holttestforma foszlottságban, lyukacsságban az eleven; és belső örvényléseinek, rejtett eresztékeinek látszólagos valótlanságában a valóság. Távoli, olykor önkényesnek ható, szeszélyesen variálható kapcsolatok villannak tudat és tárgyak között, de ezek a látszólag összefüggéstelen helyzetek mégis léteznek.²⁴

A Weöres és az induló Oravecz lírája közötti hatástörténeti kapcsolatra a szakirodalom is felhívja a figyelmet. A *Héj* versein végigvonulnak Weöres költészetének legmeghatározóbb motívumai, amelyek azonban az új környezetbe

21 WEÖRES Sándor, *Oravecz Imre verseit olvasva = Költők egymás közt*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Európa, 1969, 207–208.

22 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Pozsony: Kalligram, 1996, 47–68.

23 „Ebben az időben Weöres Sándorral való kapcsolatomban tartotta bennem a lelket. Bata Imre vitte el a verseimet hozzá, és először Weöres semmit sem mondott rájuk. Aztán egyszer együtt vártuk Barbara Frischmuthot a Keletiben, s ott lelkesen a nyakamba borult. Onnantól kezdve jártam fel hozzá.” KERESZTURY Tibor, *Távlatok és állomások (Oravecz Imre költészetéről)* = *Uő, Kételyek kora*, Budapest: Magvető, 2002, 339.

24 WEÖRES, *Oravecz Imre verseit olvasva*, 208.

ágyazódva megváltoztatják jelentésüket, s egy értékvesztett állapot jelölőiként, a létből való kiszakított helyzet elemeiként realizálódnak.²⁵

A *Héj* nyelvezetére jellemző a szigorúan tárgyias megnyilvánulási forma, a szubjektum teljes kiiktatása; Oravecz ezekben a versekben – Kulcsár-Szabó Zoltán szavaival élve – egyfajta „én-megnyilatkozásoktól megfosztott közlés-módot” alkalmaz, ami által a mindent átható hiányérzet egyetemessé tágul. Erre a lecsupaszításra és kiüresítésre azért van szükség, hogy a világról – a materiális oldaláról közelítve – a lehető legpontosabb, legmegragadhatóbb képet tudja adni. Az objektivitásra törekvés jelének tekinthető, hogy nincs a kötetben egyes szám első személyű megnyilatkozás és hosszabb narratív szövegegység, hogy a lírai beszélő nem ölt magára különböző költői szerepeket, nem létesít kapcsolatot a történelemmel, és hogy az élettények, társadalmi viszonyok közlését is kerüli.²⁶ A monotóniát sugárzó nominális beszédmód, valamint a kötet nagy részére jellemző antimetaforikusság és töredezettség egy hangsúlyozottan költőietlen, köznapi dikciót épít ki a fiktív térben és időben kerengő szövegegységek köré.

Ezért is figyelemre méltó, hogy a kötet rövidversei eltérnek az előbb említett poétikától, részben mivel a többi verstől eltérően kerek egészek tekinthetők (van interpunkciójuk, címük és teljes mondatokból épülnek fel), részben átmetaforizált nyelvről okán.²⁷

A *Héj* (az egyes darabokat is újraértelmező) kötetkompozíciójában négy nagyobb verscsoport különül el egymástól: az *Első* és a *Negyedik rész* tartalmazza a cím nélküli verseket, a *Harmadik rész* a címmel is meghatározott rövidverseket, a *Második rész* pedig a címmel rendelkező nagyobb költeményeket. A harmadik egység „cím-meghatározás” versei Oravecz monográfiája szerint „szótár”-szerepet töltenek be a kötet egészére nézve, amennyiben a néhány soros szövegek címeit (például *Idő*, *Test*, *Töredék*, *Fej* stb.) olyan motívumok alkotják, amelyek a kötet többi versében is szerepet kapnak, és a *Héj* egészére érvényes, jelentésteremtő funkcióval rendelkeznek.²⁸

1.3. Simon Márton *Polaroidok* című kötete

*Ami 2 mondatnál hosszabb,
az hazugság.
Simon Márton²⁹*

Simon Márton a kortárs költők ifjabb nemzedékéhez tartozik, eddig két kötete jelent meg: 2010-ben a *Dalok a magasföldszintről*, 2013-ban pedig a *Polaroidok*. Első kötetének versei, melyeket tematikusan az anya elvesztése vala-

25 Vö. ZSUPPÁN Klaudia, *A weöresi hagyomány Oravecz Imre Héj című kötetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. HORVÁTH Kornélia, Budapest: Ráció, 2011, 98–103.

26 KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 51–52.

27 PI. „Jelentés a szavak alján, / megkezdve, felzavarva, abbahagyva.” (*Lingua*), „A pihenés szobra készül. / A pusztulás vetett ágyán sűrű háló.” (*Test*), „A lélegzet egy helyben áll. Förtelmes / pókokkal teleaggatta egy kéz.” (*Férfikor*)

28 KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 52.

29 SIMON Márton, *Polaroidok*, Budapest: Libri, 2013, 10.

mint az élettárssal való szakítás szerveztségbe, a kritika szerint „már a megtalált hang magabiztosságával szólalnak meg”, beszédmódja őszinteséggel és intimitással átítatott.³⁰ Az induló kötetet a megszerkesztettség, a techné ismerete és az erős képiség jellemzi, mely utóbbi talán költészeti orientációját, a klasszikus és kortárs japán haiku, valamint Pilinszky János, Petri György és Kemény István poétikájának hatását is mutatja.³¹

A *Polaroidok*ban az imént említett vonások tovább erősödnek, a benne szereplő 533 rövidvers vagy versmondattal egy átfogó lírai koncepció következményeként alakult kötet. A szövegrészek számozása a megírás sorrendjére utal, és a szerző szerint kitágítja az olvasás lehetőségeit, szemben a címmel, amely inkább korlátozná azt.³² Kaotikus, randomizált egymásutánjuk a szerző saját bevallása szerint „indirekt állásfoglalás az emlékezésről”.³³ Az első és az utolsó vers az eredeti helyén szerepel – ezzel mintegy keretet adva a felvázolt „szöveghalmaznak” –, a többi részlet (látszólag?) véletlenszerű sorrendben követi egymást a kötet terében. A kezdést és a zárást leszámítva egyetlen biztos pont van a kötetben: a 31. oldal, az ott szereplő versek a megírás időrendjével megegyező sorrendben követik egymást.³⁴ A *Polaroidok*ban a szerző szerint érezhető, hogy egykor volt valami rend, ami mostanra megbomlott és így „már nem működik”.³⁵ A feledésbe merült vázból csupán a gerinc maradt meg, amelyet a tovább nem osztható prím-számok alkotnak: az oldalakon 1, 2, 3, 5, 7, 11 vagy 13 darab vers szerepel (egyetlen kivétel a már említett 31. oldal, ahol 9 versmondattal találkozhat).

A kötet címe a versekkel ellentétben informálisabb jellegű, műfajmegjelölő funkcióval bír. Simon „öninterjújában”, amikor a műfaj meghatározására tesz kísérletet, megállapítja, hogy ezek a szövegek nem haikuk, nem SMS-versek, hanem polaroidok.³⁶ A polaroid fotók lényege, hogy gyors pillanatképet alkotnak a világról, kiragadnak egy darabot a valóságból, amelyet fehér keretükkel elzárnak a korábbi környezetétől (kontextusától). Hozzájuk tartozik a meghatározott méret, élettenség, homályosság, színtorzítás; tehát nem tökéletes másolatok, hanem egy egyéni látásmód esetleges ábrázolásai. A képen szereplő tárgyak, mozdulatok, érzések egymáshoz való viszonya viszont teljes pontossággal kivethető; a lényegen nem változtat. Mindez – olvashatjuk a *Polaroidokról* szóló egyik kritikában – a kötetre is érvényes, hiszen hangsúlyos szerepet tölt be benne a vizualitás és az „ultrafinom nyelviség”, a számozott, de összekevert sorok pedig éppen úgy kontextusuktól megfosztott elemek, mint a direktpozitív eljárással rö-

30 SZALAY Dávid, „Ami 2 mondatnál hosszabb, az hazugság.” (Simon Márton: *Polaroidok*), Alföld, 2014/4, 123.

31 Vö. *Uo.*, 124.

32 „– És minek a számozás? M[ár]mint a versek előtt. – Cím helyett. Számok nélkül csak úgy lógnának a levegőben, egy 2 szavas akárminek viszont rendes címet adni az túl sok. És korlátozza az olvasás lehetőségeit is. A számok sz[erint]em inkább kitágítják azokat.” = <http://m2.facebook.com/profile.php?v=info&expand=1&nearby&id=451693274900123> (2014. 10. 21.)

33 BALKÁNYI Nóra, „Tegnap még háború volt, ma meg már nincs” – *slamról és versekről* (interjú Simon Mártonnal) = <http://vs.hu/magazin/osszes/tegnap-meg-haboru-volt-ma-meg-mar-nincs-slamrol-es-versekrol-0314#!s3> (2014. 10. 21.)

34 162–170. *polaroid*

35 BALKÁNYI, *l. m.*

36 Vö. <http://m2.facebook.com/profile.php?v=info&expand=1&nearby&id=451693274900123> (2014. 10. 21.)

zített fotók.³⁷ Ez a dekontextualizáltság kulcsszerepet játszik a kötetben, a szövegrészletek jelentésszóródása nem kis mértékben ennek köszönhető.

A kötet cím tagabb szemantikai tartalommal ruházza fel a számozott sorokat, és az intermedialitás terébe emeli azokat. A *Polaroidokra* több értelemben is jellemző ez a medialitás, a Macuo Basótól vett mottó („Hószín kócsagok, / fagyjatok híddá a tó / partjai között.”) is valamiféle közvetítettségre utal. A kritika e köztes állapotot a következőképpen ragadja meg: „A könyv tétje olyan köznyelvhez közel álló szövegtöredék(ek) létrehozása, amelyek a »valóság« és a »költészet« közötti köztes térben, vagyis alakulóban vannak.”³⁸

2. A rövidvers

*Munkám irreálisnak látszik, de hát a parány- és csillagvilágról
készült fényképek sem azonosak a napi látványokkal...
Weöres Sándor³⁹*

2.1. Líraelméleti és műfaji kérdések

A *kontextus nélküli*, illetve *dekontextualizált* (kontextusától megfosztott) *rövidversek* több, alapvető líraelméleti kérdést is fölvetnek. A kifejezésforma tömörsége miatt formai szempontból is indokolt lehet a rövidvers elnevezés, ugyanakkor a cím nélküli egysoros és még inkább az egyszavas darabok esetében felvetődik a versszerűség kérdése. Nyilvánvaló ugyanis, hogy verses szöveg létezhet poétikai funkció, költőiség nélkül is.⁴⁰ De hogy létezhet-e költészet versszerűség nélkül, hogy a vers minimális feltételrendszereként értett ritmus és sorképzés hiányában beszélhetünk-e líráról, az korántsem ilyen egyértelmű. A szemantikai tagoltsággal interferáló ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve⁴¹ ugyanis az ilyen típusú szövegekben nem érvényesülhet, mert belőlük hiányzik a szegmentumok (versszakok, verssorok, verslábak, ütemek, rímek) egymásra vonatkoztathatóságának feltétele.⁴² Líraként olvashatóságuk, költészet voltuk zálogát nem is annyira itt, sokkal inkább a szövegek metaforikusságban érdemes keresnünk. Visy Beatrix így ír erről Weöres egysorosaival kapcsolatban:

37 SZALAY, I. M., 124.

38 Uo., 124.

39 *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Szépirodalmi, 1993, 59.

40 Vö. Jakobson szavaival: „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtévesztő egyszerűség volna.” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, ford. Barczán Endre = *Üő, Hang – jel – vers*, Budapest: Gondolat, 1972, 239.

41 Vö. SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, *Alföld*, 1994/12, 39–49.

42 „Elsődlegesen [...] a szegmentáltság az, amely felelős azért, hogy a vers szövegét átszövik más típusú szövegek, és felületén más szövegek mintázatai jelennek meg. A szövegeknek ez a tulajdonsága különösen az egysorosok esetében szembetűnő, ahol a szegmentáltság alapján látszólag nem dönthető el, hogy versről vagy prózáról van-e szó. Figyelemre méltó azonban, hogy nálunk ennek az átszövődésnek Weöres Sándor volt leginkább a tudatában, és ennek nyoma az ő költészetében is az olvasásnak leginkább ellenálló, egyetlen szegmentumot tartalmazó egysorosokban érhető tetten, mint ezek: »Tojáséj«, »Szárnysötét.«” Uo., 42.

Weöres e rövid verseinek szinte mindegyike egyetlen állítást fogalmaz meg, legtöbbször egyetlen mondat formájában, ám ez a mondat nemegyszer csupán egy összetett szó. Az igazán tömörré formált egysoros versekben a szerző sokat bíz az egyes szavak jelentésére, a szemantikai mezőt terheli, a szavak, rövid mondatok és ezek elrendezése, viszonyrendszere, interakciója, metaforikája az az uralkodó poétikai vonás, amely a versként, költeményként olvashatóság lehetőségét, az egysorosok lírai létmódját megteremti.⁴³

Weöres és Oravecz rövidverseinek egyik fő sajátossága a kontextusnélküliség, a tömör megnyilatkozás szövegen belüli előre- vagy visszautalásának (a „kéz és láb nélküliségből”) fakadó lehetetlensége, míg Simon Mártonnál ezzel párhuzamosan a hangsúly inkább a kontextustól való megfosztottságra tehető. A *polaroidok* a kontextus jelenlétének kettős arculata miatt telítődnek többletjelentéssel; a kontextusnélküliség látszatát keltik, holott a számozás arra utal, hogy volt eredeti szöveggörnyezetük, és az újrakontextualizálás következtében jelenleg is van, hiszen a randomizált sorrend az egymásra vonatkoztatás váratlan lehetőségeit teremti meg, kitágítva ezáltal a metaforikus értelemlehetőségek terét.⁴⁴ Weöres *egysorosai* ezzel szemben nem rendelkeztek „eredeti” kontextussal, a kötet versei közti domináns kapcsolóelem (az intratextualitás, valamint a kötetbe rendezettség gyengébb szála mellett) a címnélküliség, ami részben feloldja a szövegek fragmentáltságát, de valós szöveggörnyezetet nem ad nekik. Oravecz esetében első ránézésre egyértelműnek látszik a (terjedelmesebb) szöveggörnyezet hiánya, hisz a versek a címek által (valamint a külön oldalra szedettségükből kifolyólag) teljes mértékben önálló egységet alkotnak. Egy behatóbb vizsgálat azonban egyértelművé teszi, hogy a kötetbeli többi rövidverssel való együttes értelmezés, a ciklusként olvasás lehet a legadekvátabb olvasói reakció. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt a problémakört a következőképpen tárgyalja:

[...] az egyes versek „üres helyeinek” vagy szemantikai meghatározottságainak betöltését éppen a kötet más szövegeinek a „kontextusa” végezheti el [...] az egyes elemek nem egymástól elkülönülve adnak ki egy „összképet”, hanem egymásra vonatkozathatóságukban mintegy „helyettesítik” – bár fragmentáltan – a hiányzó, „lezárt” nagyszerkezetet.⁴⁵

Az irodalomtörténet antik görög, illetve japán alkotásai között több olyan műfaj (vagy versforma) is található, melynek alapvonása a kontextusnélküliség. Tanulmányom következő fejezetében, a 20. századi, kontextus nélküli rövidvers műfaji eredetét, előképeit kutatva ezen szövegtípusok behatóbb vizsgálatára törekszem.

43 Visy, *I. m.*, 333.

44 Simon Márton szavaival: „Lett tehát egy ilyen szellős, teljesen szabad szövegtest, ami hatványozottan nem él meg az olvasó nélkül, mert épp csak létezik, de mást nem csinál. Pontos *kontextus híján* csakis azt mondja, ahogy értik. Ha semmit – hát, akkor semmit.” <http://m2.facebook.com/profile.php?v=info&expand=1&nearby&id=451693274900123>. (kiem. Z. B.) A kritika is hasonlóan hangsúlyoz: „Bár a polaroidok *dekontextualizáltság* látszatát keltik, mégis bizonyos szöveggörnyezetben vannak, egymás mellett vagy egy oldalon, és ez befolyásolja őket.” ANDRÉ FERENC, „533 *És ezt is megírod?*”, Helikon, 2013/19. = http://www.helikon.ro/index.php?m_r=3537 (2014. 10. 10.) (kiem. Z. B.)

45 KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 65–66.

2.2. A műfaj előképei: aforizma, gnóma, haiku

A kontextus nélküli rövidversek műfajához az *aforizma*, a *gnóma*, valamint a *haiku* tömör bölceletisége áll a legközelebb. Weöres egyik, Fülep Lajoshoz szóló levelében megemlíti az egysorosokat, küld is belőle néhányat mesterének, s meghatározásként így jellemzi az új műfajt: „Próbálkozom most olyan versekkel, melyeknek ne legyen kezük-lábuk, hanem úgy mozogjanak, mint a golyó. Végsőig legyalult, legömbölyített dolgok legyenek. – Ősük talán a hérakleitoszi aforizma.”⁴⁶ A görög aforizma szó jelentése 'körülhatárolás', 'meghatározás'; az antik görög filozófiában és irodalomban gondolatalakzatként volt jelen. Főbb jellemzői a rövidség, a tömörség, az életbölcesség közlése, az antitézis, chiasmus, distinkció alkalmazása, az igazság napfényre hozatala, valamint a szövegek tudatos szerkesztettsége.⁴⁷ Hérakleitosz (preszókratikus) filozófiai gondolatai is az aforizma tömörített formájában őrződtek meg, amelyre az idézett részletben Weöres is visszautalt. Az egysorosok valóban aforisztikusak, hisz legfőbb mozgatórugójuk a világ disszonanciával telítettsége, az ambivalens viszonyok megragadhatatlanságának megragadására való törekvés, amelyhez hozzájárul a filozofikus látásmód és a szofisztikált kifejezésmód antik jellege.⁴⁸

Oraveczer versei az aforizma alfajának, a gnómának a jellemvonásait viselik inkább magukon. A gnóma (gör. 'felismerés', 'megérzés') „eredeti értelmében ókori görög műfaj: irodalmi forrásból merített és átélt helyzetekre idézetként alkalmazott, tömör fogalmazású életbölcesség, szállóige.”⁴⁹ Az aforizma a szállóigék, közmondások, szólásmondások gyűjtőneve, melyben a *gnóma* az antik szállóigéknek felel meg – tehát a két „műfaj” legfőképp irodalmiság tekintetében tér el. A gnómák általános igazságot, erkölcsi tanítást, életbölcességet tartalmaznak egy összetett mondatnyi terjedelemben. Mondanivalójuk eltávolodik az intellektustól: higgadt, általános érvényű kijelentéseket tesznek a világról, az életszerűség érdekében kerülnek a meghökkentő megoldásokat, az oximoront, a paradoxont és a csattanót.⁵⁰ Margócsy István a *Héj* rövidverseinek gnomikus jellege mellett felveti még az *epigramma* és a *haiku* hasonlóságát is.⁵¹

A haikuműfaj rokonsága vagy előkép volta ugyanakkor a másik két szerző rövidverseivel kapcsolatban még hangsúlyosabban merül fel. Weöres Sándor az 1930-as évek közepétől írt haikukat, illetve haikuszerű rövidverseket, Terebess Gábor szerint „A költő némelyik egysoros versét, különösen az egyzavas verssorokat ma már szabadhaikunak tekintené a nemzetközi haiku iro-

46 WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Budapest: Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, 1998, 462–463.

47 *Világirodalmi lexikon I.*, szerk. KIRÁLY István, Budapest: Akadémiai, 1970, 76–79.

48 Az egysorosok aforisztikus jellegét támasztja alá az is, hogy az *egysorosok második ciklusát* aforizmák és egysorosok vegyítve alkották, ahogy ezt a ciklus címe is előrevetíti: *Egysorosok és más aforizmák*. Az elnevezésben szereplő „és más” kapcsoló elem is arra enged következtetni, hogy Weöres az egysorosokat is aforizmának tekintette.

49 *Világirodalmi lexikon III.*, szerk. KIRÁLY István, Budapest: Akadémiai, 1970, 587.

50 *Uo.*, 588.

51 Vö. MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? (Oraveczer Imre költészetéről)*, Alföld, 1995/10, 53–58.

dalom.”⁵² A keleti filozófiák és költészet iránt érdeklődő, japanológia szakos Simon Márton a polaroidokat „haiku-továbbgondolásként” aposztrofálja.⁵³

Ismeretes, hogy a háromsoros, tizenhét szótagból (5/7/5) álló haiku az ötsoros tankából alakult ki a kétsoros magyarázat, vagyis a bölcséleti tanulság elhagyásával. A haiku csupán a bevezető, természeti képet villantja fel, az értelmezést az olvasóra bízta. A haikunak az olvasó fokozott aktivitására apeláló gesztusa a vizsgált rövidversekben is fontos hatástényező.

A műfaj a japán kultúrából a 20. század elején terjedt át az európai költészetbe. A modern haikuk között előfordulnak olyan alkotások, amelyek elhagyják a formai megkötéseket, s „csupán” a műfaj esszenciáját őrzik meg, amelyet Kosztolányi Dezső a következőképpen foglalt össze: „A haiki (sic!) egy mozgó másodperc. Megérezkelteti a dolgok előbbi állapotát, s azt, ami majd utána következik. Az a fontos, hogy a dolgok legvelejét érintsük. Ez voltaképp csak hatodik érzékünkkel lehetséges, holmi szellemi szimattal.”⁵⁴ A dolgok „legvelejét”, a héjuk alatt rejtőző lényegét próbálják megragadni Oravecz rövidversei is, melyekben a haiku időtapasztalatának utóidejű mozzanata lesz az uralkodó temporális tapasztalat.

A klasszikus haiku nem kevésbé fontos, s a fenti szempontokból (a magyarázat elhagyása, a dolgok velejének szemlélete, a látvány mint expozíció) is szervesen következő jellemzője a lírai beszélő háttérbe szorítása, amely visszhangra találhatott a magyar líratörténet paradigmaváltásainak idején, tehát a '30-as évek második felében, valamint az 1970–80-as években kibontakozó lírai beszédmódok kialakításakor. A költői beszéd „klasszikus alanyi szituáltóságának megkérdőjelezése”⁵⁵ Weöres Sándor esetében még „nem a lírai szubjektum teljes szövegbeli felszívódásával vagy eliminációjával, hanem inkább autentikus szerepek létesítésével jár együtt.”⁵⁶ A pályája elején álló Oravecz Imre poétikájának deperszonalizációs jegyeiből pedig Kulcsár Szabó Ernő szerint az a kérdés látszik körvonalazódni, hogy

[...] van-e egyáltalán jelentősége annak, ki beszél a versben. A *Héj* azt a költészeti tapasztalatot adja tovább, hogy minél közelebb jut a beszéd a lényegiség feltételezett zónáihoz, annál nagyobb mértékben válnak le róla az individuális megnyilatkozás ismert attribútumai.⁵⁷

Simon Márton polaroidjainak egy része – Weöres és Oravecz rövidverseihez hasonlóan – személytelen hangvételű, nem viseli magán az alanyiség semmiféle nyomát⁵⁸, másik részük az *én* és/vagy a *te* kimondásával, a másikhoz

52 Vö. <http://terebeess.hu/haiku/magykezdo.html> (2014. 11. 7.)

53 BALKÁNYI, I. M. Itt kell megjegyeznünk, hogy a műfaj 16-17. századi előzményének a *haiku renga* tekinthető, amely humoros jellegével eltér a mai változatoktól: a *renga* könnyed eleganciával, humoros szófordulatokkal a valós mélységek helyett csupán a felszínig jut. Simon szövegein – a műfaj tartalmasabb formája mellett – érezhető a haikunak e szójátékokkal sziporkázó, korai vonulatának hatása is.

54 BARANYI Ferenc, *Haiku – A Távol-Kelet tömörsége* = <http://terebeess.hu/haiku/baranyi.html> (2014. 11. 15.)

55 KULCSÁR SZABÓ, I. M., 80.

56 Uo., 80.

57 Uo., 188–189.

58 Pl. „Elefánt levágott feje.” (040.), „Rúzsba harapni.” (044.), „Tej.” (051.), „Hóésés hangja.” (062.), „Csak a függés szobrai.” (186.), „Kékkopár.” (445.)

intézett, válaszra orientált kérdéssel vagy a kérdésre adott válasszal a dialógusban megképződő személyességet viszi színre.⁵⁹

Összegzésként tehát elmondható, hogy az aforizma, a gnóma, illetve a haiku is közel áll a kontextus nélküli rövidversek műfajának poétikai sajátosságaihoz, de egyikkel sem írható le kizárólagosan.⁶⁰ Legpontosabban a három együttélésével jellemezhető; megtalálható benne az aforizma filozófiai, bölcselkedő látásmódja, a gnóma egyszerű irodalmisága és a haiku pillanatképeiben rejlt szellemiség, időtapasztalat és szubjektumfelfogás.

2.3. Cím, mottó, inter-, para- és hipertextualitás

A rövidversek esetében kiemelt szerepet kapnak az olyan – a tömör lírai megnyilatkozást tágabb értelmezői keretbe helyező – elemek, mint a cím, a mottó, továbbá az intertextuális, a paratextuális és a hipertextuális szegmensek, melyek mintegy átveszik a hiányzó kontextus funkcióját.

A vizsgálat alá vont szövegkorpuszok a cím tekintetében eltérő képet mutatnak. A Weöres-féle egysorosok (a legtöbb kiadásban) egyáltalán nem rendelkeznek semmiféle megjelöléssel, egymástól csillaggal vagy külön oldalra szedetten vannak elkülönítve.⁶¹ Ennek okán csökken a szegmentáltság érzete, az egymástól elkülönülő sorok diskurzusba lépnek egymással. Oravecnél – ezzel ellentétben – a mindössze egy szóból álló címek komoly funkcionális egységek: témamegjelölést hordoznak magukban, előrevetítik a meghatározni kívánt tárgy sziluetjét; cím nélkül értelmezhetetlen lenne, hogy mire utal a vers törzsszövege. A *Héj* versei közül a kontextus nélküli rövidversek pont eme meghatározottságuk emeli ki; a többi verstől eltérően rendelkeznek középponttal. A *Polaroidok*beli randomizált számozás eltér Weöres egysorosainak számozásától, amely inkább egyfajta mennyiségi mutató, míg Simon Mártonnál – ahogy arra korábban már utaltam – az emlékezés kaotikusságának metaforájaként, valamint egy valaha létezett rendnek a nyomaként értelmezhető. A 2013-as kötetbeli mottó is erősíti a költőiség, kötetyszerűség hatását. A Macuo Basótól vett haiku előrevetíti a kötet nyelvezetének kétpólusúságát, a költészet és valóság közti pengeélen táncolást (híd-szerepet), s a két eltérő „terep” érintkezési pontjában végbemenő metamorfózist.⁶²

Mindhárom kötetben szerepet kap az intertextualitás. Oravecnél bizonyos szavak adott szövegekörnyezetben való megjelenése olvasható áthallásként; például az *arc* ábrázolása a *Rilke a telelőben* című („Viaszos arc az arcokon, / ropog a tükörben a csont.”) és az *Arc* című rövidversben („Felfűrt, likacsos, sötét fal. Nyeli a sugarat.”) párhuzamba állítható a Pilinszky *Utószó*jában („A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl, / ahogy az arcom, ez a kő / röpül felém a hófehér tükörből”), illetve *Apokrif*jében („Akkorra én már mint a kő vagyok; /

59 Pl. „Magam.” (239.), „Elkényeztetsz.” (242.), „Eszembe jutottál a borotvákról.” (518.), „És ezt is megírod?” (533.)

60 Ezek mellett megemlíthető még az epigramma, az epitáfium, a maxima, a koan és a xénia is, melyek formai hasonlóságai, tömör kifejezőmódjuk miatt rokoníthatóak volnának a 20-21. századi rövidvers műfajával.

61 Ebből a szempontból az *Egybegyűjtött írások* kivételt képez, ott a versek előtt római számok állnak.

62 „Hószín kócsagok, /fagyjatok híddá a tó / partjai között.” (Macuo Basó)

halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyéryi törmelék / akkorra már a teremtmények arca.”) szereplő arcábrázolással. Ősz című verse az eclogák hangvételéhez, a *Dél* pedig Kosztolányi egyes verseinek jelzőkkel és szinesztéziákkal telített megszólalásmódjához hasonlít. Emellett még szerepel a *Héj*-ben két Weöresre való utalás (az első ciklusban): a *Hullám tódul...* kezdetű verset neki ajánlotta, a *Férfi jobbájában...* kezdetű költeményben szereplő „gyümölcs-éj” metafora pretextusa pedig Weöres „Tojáséj”-e lehet.

Weöres egysorosain felfedezhető az indiai és az antik görög aforizmak nyoma, a kínai haikuk képvilága és a Tao gondolatisága.⁶³ A görög gondolkodók hatására engednek következtetni Weöres szofizmajelligű rövidversei (pl. „A mozdulatlan folyton közeleg.”, „Ha lányod szült téged, halhatatlan vagy.”) A taoista vonalat valószínűleg – nagy részben – Csuang Ce bölcseségei alapozták meg, mivel az egysorosok között két vers is található, aminek Csuang Ce lehetett az ihletője: „Tojáséj.” (Csuang Ce: „Megpillantod a tojást és már keresed az éjszakát.”), „Hiány teste árnyék.” (Csuang Ce: „Amit kihunyini látunk, az a tűzifa: a tűz azonban tovább ég, és nem tudunk róla, hogy valaha kilobbanna.”)⁶⁴

Simon Márton a *Polaroidok* végén szerzői jegyzetben sorolja fel, hogy kötetektől tartalmaz idézeteket „szó szerinti vagy torzított formában”⁶⁵, ám ezek az idézetek a kötetben belül jelöletlenül maradnak, így felismerésük és interpretációs értékük olvasói kompetencia függvénye.⁶⁶ A *Polaroidok* esetében a hipertextualitás kérdése is felmerül: egyes szövegek csupán egy youtube-videó linkjéből (365. <http://www.youtube.com/watch?v=dtXYiKeVH88>), képfájllra (036. *anya001.jpg*), illetve képcímre (032. A fénykép címe: / Micui Jaszutató / saját építésű robotemberével, 1931. / Ne sírj.) tett utalásból állnak. Ezek mellett fontos szerepet kap a Tarr Hajnalka *Instant nyáj* (2006) című installációjáról készült fotó, melynek részlete szerepel a borítón. A kép-paratextus és a rövidversek intermediális viszonyba lépnek; a *Polaroidok* hátlapján a következő – „kötetbemutató” – mondat szerepel: „Simon Márton új verseskötetete a nagyvárosi szorongás szótára”. A címlapon szereplő „instant nyáj” ennek képi metaforája.

A *Héj* 1972-es kiadásának borítóján szereplő grafika (amely Fajó János alkotása) szintén paratextusként áll a versek előtt. Stílusával, alapvonásaival előre jelzi a kötet „csupaszságát”, maga is kontúr nélküli, főszínekből felépülő, nonfiguratív és töredékes, akárcsak a szövegek.

Kép és szöveg szintézise figyelhető meg az *Egysoros versek* Szántó Tibor montázs-paratextusaival illusztrált kötetében is. A miniatűr költemények mellett vizuális értelmezőként álló montázsképek mintegy a félreértést gátló védőkorlátként húzódnak a szövegek határán. Az illusztrációk továbbá a kontextushiany keltette űrt is betöltik, ugyanakkor sok esetben korlátozzák is a befoga-

63 Weöres költészete az élet és az irodalom legkülönbözőbb szegmenseiből táplálkozik; az 1965-ös *Önvallomásában* ezekkel a szavakkal szól arról, hogy mik hatottak a munkáira: „Munkámra hatott: a *Tao te King*, a Gilgames-eposz, a *Biblia*, az újabbak közül Mallarmé, Babits; továbbá a matematika, a zene, az ablaküvegen máskáló légy: körülbelül minden, amire csak ráeszméltem.” *Egyedül mindenkivel*, 58.

64 SZÉKELY, *I. m.*, 1147–1148.

65 SIMON, *Polaroidok*, 86.

66 A *Polaroidok* műfaji pretextusának tekinthető továbbá Yannis Ritsos görög költő *Monochorda* című kötet (1980), amelyben számozott egy- és kétsoros szövegek szerepelnek. A számozott rövidvers műfajának legújabb továbbgondolása Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötet (2014).

dó szabad asszociációs lehetőségeit. Visy Beatrix meglátása szerint Szántó Tibor montázsai az értelmezés különböző fokozatait járják be: egyes képeken az illusztrátor egyszerűen megjeleníti, vizualizálja a vers elemeit, szavait, máshol egy lehetséges (saját) értelmezési utat jár be.⁶⁷

Az egysorosok „kontextus-pótlásával” más is megpróbálkozott: 2013-ban készült el Pethő Veronika *Egysorosok* című albuma, amely tipografikus és kaligrafikus elemekkel ábrázolja a szövegeket. A tervezőgrafikus keze alatt formálódó album „egy olyan betű-, gesztus- és vonalfolyamként született meg, mely megjeleníti a Weöres-sorok hangulatát”.⁶⁸ Weöresnek szintén van egy kéziratos könyve⁶⁹, melybe saját kezűleg karcolta be és illusztrálta verseit, ebben található néhány rövidvers is. Amikor egy rádióbeszélgetésben arról kérdezték a költőt, hogy miért tarkította az oldalakat rajzokkal, azt felelte, hogy túl nagy úrt, levegős teret érzett a szövegek körül.⁷⁰

3. A verscsoportok közötti dialógus

Minél egyszerűbb a szó, annál nagyobb feladat szellemmel átíratni.
Hamvas Béla⁷¹

A tanulmányban szereplő három verscsoport közelebbi, szövegszerű vizsgálata – amelyre ebben a fejezetben tesztek kísérletet – reményeim szerint olyan tematikus, illetve nyelvi-poétikai hasonlóságokat is feltár, amely a felvázolt hagyományvonalat dialógussá képes mélyíteni.

54

3.1. Tematikus hasonlóságok

Weöres Sándor, Oravecz Imre és Simon Márton rövidverseiben a formai váz hasonlóságain túl tartalmi egyezések is kimutathatók. A vizsgált versvilágok metszéspontjait a test, az idő, az elmúlás és a költészet témaköreiben lehet kijelölni, ezek közül a – terjedelembeli korlátok miatt – most csak az ars poeticus vonulatot ismertetem egy-egy vers kiemelésén keresztül.

Weöres Sándor lírai ars poeticájának kikristályosodása fedezhető fel két egysoros jelentéstartalmának összeérésekor. Ehhez a „művelethez” a „Szók: kavicsok; függő és lengő mondatok.” mozgalmasságát és a „Játszani kék ten-

67 „A »Lábunkat vinni.« sor illusztrációja Hieronymus Bosch *Utolsó ítéletének* azt a részletét ragadja ki, amelyen a szárnyas lények a Pokolba szállítják az elkárhozott lelkeket. A repülő szörnyek ily módon valóban maguk viszik lábukat (is), s nem a lábaik őket, ezzel a paradoxon könnyedén feloldódik; Bosch tematikájának megidézése pedig akár egy lehetséges értelmezési irányt is jelölhet.” VISY, *I. m.*, 342.

68 Pont Blogazin, *A hét műtárgya Pethő Veronika Weöres Sándor – Egysorosok című albuma* = <http://pontoldal.wordpress.com/2013/10/14/a-het-mutargya-1341-petho-veronika-weores-sandor-egysorosok-albuma/> (2015. 11. 06.)

69 WEÖRES Sándor *kézírt könyve*, Budapest: Szépirodalmi, 1981.

70 „Mivelhogy ezek rövid versek, nagyon sok úgynevezett levegő keletkezik körülötök: üresség. Azt ki kellett tölteni valamivel, és annak ellenére, hogy nem tudok rajzolni, csak olyan elemista fokon, sőt óvodás fokon, annak ellenére rajzokkal töltöttem ki a hézagokat.” *Egyedül mindenkivel*, 395.

71 HAMVAS Béla, *A fogak tornáca = Weörestől Weöresről*, szerk. Tüskés Tibor, Budapest: Tankönyvkiadó, 1993, 121–122.

ger peremén ragyogó kavicsokkal.” zeneiségét kell egymás mellé állítani. A második mű kiemelkedő szerepét jelzi az egyedülálló ritmikai struktúra: a hexameteres forma.⁷²

Játszani kék tenger peremén ragyogó kavicsokkal.
 — U U | — — | — U U | — U U | — U U | — U

A sor két szempontból is József Attila-reminiszcenciaként hat. Egyfelől, mert olyan fontos, az életmű egészén átívelő József Attila-motívumokat idéz meg, mint a játék (pl. *Könnyű emlékek*), a tenger (pl. *Zöld napsütés hintált*), a perem (pl. *A város peremén*) vagy a kavics (pl. *Perc*), másfelől olvasható a költőtárs ismert, kései hexameterének formai-ritmikai intertextusaként is:

Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!
 — U U | — U U | — U U | — — | — U U | — U

A daktilusok könnyed mozgalmassággal és játékosággal töltik meg a Weöres-sort. Az olvasó elé tárul az apró egységekből toronnyá épülő nyelv, amivel a passzív távolságból szóló lírai én „játszadozik”. Rövidsége ellenére a sor mélyen vall a költészetről: a poézisről mint játékról, mint „hangzásteremtésről”, mint szemlélődésről, mint „határtáncról”, mint értékkeresésről.

Ugyancsak ars poeticaként olvasható „A dal madárrá avat.” sor is, amely a költészet (*dal*) teremtő, átlényegítő erejét az olvasóra is kiterjeszhetőnek mutatja azáltal, hogy a tárgyi vonzat (engem/téged) elhagyásával lehetőséget ad rá, hogy a befogadó ugyanúgy vonatkoztathassa a kijelentést magára, mint a beszélőre, vagyis egyformán fontos szerepet szán az alkotónak és az olvasónak.

Szintén eldönthetetlen, hogy Oravecz Imre *Lingua* című kétsorosának passzív szerkezete vajon a versíró szerzőre vagy az értelmező olvasóra utal, egyértelműnek csak az (ön)ironikus távlat mutatkozik:

Lingua

Jelentés a szavak alján,
 megkezdve, felzavarva, abba hagyva.

Simon Márton költészetről szóló polaroidjai egyfelől szintén ironiával átitatottak, az „Ez nem vers...” (ön)ironikus kiszólás visszaérő motívuma a *Polaroid*oknak. A 235. számú rövidvers a saját mű ironikus lefokozása, relativizálása mellett lírai önvallomásként is olvasható:

235. Nem vers,
 csak tanítom beszélni
 a szorongásaimat.

Másfelől a tiszta, megfoghatatlan jelentést keresik, mint ahogy megfigyelhető ez a 385-ös polaroid önmagába való visszatérésén. Se túllépni nem tud

⁷² Nagy L. János számítása alapján a kilencvenhét egysoros közül csak itt található metrikai szabályosság s az ebből táplálkozó emelkedettség. Vö. NAGY L., *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, 81.

magán, se kilépni magából, de mintha nem is akarna. A kérdés, hogy a tautológiaszerű, szimbólumra vonatkozó deiktikus utaláson keresztül sikerült-e ráatalálni a tiszta jelentésre vagy csupán a levegőt fogta közre, nyitva marad. A 385. polaroid tehát magát a szimbólum szót avatja szimbólummá:

385. Ez egy olyan szimbólum,
ami önmagát jelenti.

3.2. Nyelvi-poétikai sajátosságok

A rövidversek nyelvi poétikai vizsgálatát a műfaji sajátosságok feltárásakor részben már érintettem. Ezúttal a szövegekben leggyakrabban megjelenő trópusokra és alakzatokra térek ki.

A kontextus nélküli versek meghatározó alakzata az ellipszis. A kihagyások következtében a versek enigmatikussá válnak, az üres helyek kiegészítésének lehetőségén keresztül az olvasó társalkotóvá válhat. Weöresnél és Simonnál az elliptikusság leginkább az ígétlen szerkezetekben nyilvánul meg (pl. Weöres: „Tojáséj.”; Simon: 398. Játékszírénazaj.). Ezen megnyilvánulási forma többnyire az egyszavas versekben figyelhető meg, hisz ott a szövegek lényege pont az, hogy csupán a mondanivaló esszenciáját ábrázolják – tehát a járulékos és evidens tartalmak kiszorulnak. Oravecz rövidverseinek elliptikus jellege a versekben szereplő mondatok, szó szerkezetek kapcsolatának gyakori jelöletlenségében, kijelentéseinek tömörségében, kontaktusnélküliségében nyilvánul meg.

56

Mindhárom ciklusnak jellegzetes alakzata a paradox állítás. Az ellentétek által a világnak olyan szegmensét láttatják, ami az igaz mélységekben rejlik: megmutatják a felszíni jelentés mögött meghúzódó esszenciális tartalmat, azaz a dolgok ősi lelkét. Az ellentétek hasonlóan tudnak működni, mint a rímek; újabb – láthatatlan – kapcsolódási pontokat fednek fel. Ez figyelhető meg a következő szövegeken:

Koldus: akinek van valamije. (Weöres Sándor)

A termékenység meddő. (Weöres Sándor)

Ölés

A behatolás helyén

rojtos forróság.

A kifordított tenyér beszorult a levegő-résbe.
(Oravecz Imre)

033. Álmodni annyi,
mint jelen lenni valahol,
ami nincs.

(Simon Márton)

A szövegek a maguk tömörségében próbálnak minél pontosabb képet adni a létezésről, ehhez járul hozzá a gyakran alkalmazott szinesztézia többoldalúsága. A rövidversek esetében leggyakrabban a hallás és a látás élménye kapcsolódik össze:

Árnyének. (Weöres Sándor)

Rilke a telelőben

Viaszos arc az arcokon,
ropog a tükörben a csont. (Oravecz Imre)

387. Hallgatom, mint labda az árnyékát. (Simon Márton)

A fenti egybeesés különlegességnek számít a három költői beszédmódban, hisz alapvonásaik teljesen más irányba tartanak. Weöres nyelve költői, trópusokkal telített; verseiben az uralkodó szerep a metaforaé, szinte minden szó metaforikus jelentéssel telítődött. Weöres *A vers születésében* így határozza meg a költészet lényegiségét: „A költészet tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészet.”⁷³ Mindez az egysorosok értelmezésénél kulcsfontosságúvá válik, mivel a metafora alapja itt sok esetben a különböző szavak hangalaki hasonlósága, paronomázikus kapcsolata:

Tojáséj. (tojáshéj)
Mennyekbe vágató prolibusz. (trolibusz)
Mennyből szállnak az angolok. (angyalok)
Úr úr.

Simon nyelvhasználata távolabb áll az irodalmi nyelvtől, rövidverseit inkább a köznapi, illetve korosztályi nyelvhasználat, a szleng jellemzi. A *Polaroidok* szövegei alulretorizáltak, csupán a szóbeliség egyszerűbb alakzataival énekel, igyekeznek kerülni a metaforák használatát (vö. 386. Metaforaszennyezés.). A nyelv fundamentális átmetaforizáltsága miatt ez a törekvés azonban eleve kudarcra ítélt, a teljesen semlegesnek, metaforikus jelentéslehetőségektől megtisztítottnak vélt, de kontextus nélkül álló szavak az olvasás során metaforikus potenciállal töltődnek fel. Az 051. polaroidként olvasható *Tej* szó például „az előző kötet ismeretében [...] a klinikai szoba ködszerűen rikító, steril fehérségével és az anyatej hiányával azonosulhat, amely pusztán tejporra redukálódik.”⁷⁴ Ugyanakkor szép számmal találunk a kötetben klasszikus, költői metaforákat is (pl. „Fehér kirakós lett a nyelv”, „Az idő egy szuszogva kocogó kisfiú.”, „A szív egy nyomdahibás naptár”).

A három verscsoport közül a *Héj* költői nyelve a „legszikárabb”, szövegeinek világát a „Bomlásnak indult tárgyak, roncsok, kövek, fémek, üres, kopár tájak, egy ember nélküli közeg szétmálló rekvizitumai” jellemzik, amelyek nem akarnak túllépni önmaguk határain.⁷⁵ A minél pontosabb megragadhatóság érdekében meg kell fosztani a szavakat (szókapcsolatokat) az átvitt – tárgyi valóságtól elrugaszkodó – jelentéstől, s mindez csak az antimetaforikusságon keresztül valósulhat meg, ami a kötet legtöbb verse esetében teljesül. A rövidversek esetében azonban a metaforikus nyelvhasználat jellemző. Jól szemlélteti ezt a *Fej* expresszív anyagszerűsége mellett jelenlévő metaforikus ív, amely a cím hangsúlyos jelenlétéből bomlik ki. („Hússzínű sisak oldalnézetben. Csordultig tele csonttal. / Hasáb támaszték, rekesz egyelőre sértetlen-

73 WEÖRES Sándor, *A vers születése. Meditáció és vallomás = Uő, Egybegyűjtött írások I.*, Budapest: Argumentum, 2003, 224.

74 ANDRÉ, *I. m.*

75 KERESZTURY, *I. m.*, 308.

nek.”) A kötet rövidverseinek nincs egy meghatározó trópusa, a szövegekben – ennek ellenére – jelenlévő költőiséget a megszemélyesítések („Vissza akarja tartani” – a száj), paralelizmusok („A pihenés szobra készül. / A pusztulás vetett ágyán”), paradoxonok („beszorult a levegőrésbe”), metonimikus érintkezések („Vert az óra”) hálózata teszi érzhetővé.

4. A rövidversek hatástörténeti kapcsolatrendszere (folytonosság és változás)

Az irodalmi sor változásai [...] csak akkor állnak össze történelmi egymásutánissággá, ha a régi és az új forma ellentéte felismerhetővé teszi sajátos közvetítő szerepüket is.
(Hans Robert Jauss)⁷⁶

Weöres Sándor egysorosai, Oravecz Imre *Héj* című kötetének címmel ellátott kétsorosai és Simon Márton számozott polaroidjai egy-egy állomásként foghatók fel a *kontextus nélküli rövidvers műfajának* a magyar líra későmodernből posztmodernbe tartó hagyományvonalán. E versformák közös sajátossága a rövid (egyetlen szótól a pár soros szövegig értett) terjedelem, a tömör, végtelenségig „lekerekített” kifejezésmód, a metrikai kötöttségek hiánya, és a cím, valamint annak pótlására beiktatott számozás vagy kép-paratextusok. Poétikai sajátosságaik közt említendő a rövidversek kontextusnélküliségből fakadó erős elliptikussága és metaforikussága, az aforisztikus (bölcselemi) beszédmód, a nominális stílus, illetve a ciklus- vagy kötetkompozícióba rendezett többi rövidverssel való önértelmező összjáték.

58

A kontextushoz (pontosabban annak hiányához) való viszony folyamatos alakulása figyelhető meg a kijelölt hagyományvonalon. Weöres egysorosai még teljes mértékben szegmentáltak, értelmezésük önmagukban, a többi szövegtől függetlenül is történhet. Oravecz akontextuális verseinek hermeneutikai vizsgálatánál már felmerül az őket körülvevő szövegekkel való együttértelmezhetőség lehetősége, aminek következtében a kontextusnélküliség nem csorbul, csupán átértelmeződik. A Kulcsár-Szabó Zoltán által szótár-versekként aposztrofált rövidversek expresszíven és sűrítetten ragadják meg a kifejezni kívánt tartalom esszenciáját, tehát önmagukban is kerek, egész egységet alkotnak. A körülöttük lévő „héjban” szereplő szövegek az általuk meghatározott fogalmakon keresztül válnak érthetővé. A *Polaroidok*ban még összetettebbé válik a kontextualitás kérdése: a versek egyrészt eredeti (keletkezési sorrend szerinti) szöveggörnyezetükből kiragadottak, tehát *dekontextualizáltak*, másrészt – a tudatos költői rendezés révén – *új kontextusba kerültek* (az azonos oldalon elhelyezkedő szövegek ciklus-jellegűek), harmadrészt *akontextuálisak*, amennyiben az adott alkotások egymástól függetlenül is értelmezhetők. A vizsgálat alá vont szövegek jól mutatják, hogy a *kontextusnélküliség* műfajának Weörestől induló hagyományvonalára változásokon ment keresztül: kilépett kizárólagos medréből és újraértelmezte magát, az önnön szöveggörnyezetének hiátusa keltette feszültségeket más versekre vonatkozathatóságán keresztül oldotta fel.

⁷⁶ Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. Bernáth Csilla = *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest: Osiris, 1997, 68.

A műfaj a személyesség pozicionálása terén is változásokat mutat. Weöres egysorosait a konkretizál(hat)atlan vershelyzet, a megszólaló hiánya, illetve az aforisztikus kijelentések általános, mindenkire vagy bárkire vonatkozathatósága jellemzi. A *Héj* beszédmódjában már a kollektív alanyiságnak sincs nyoma, teljes mértékben deperszonalizálttá válik. Simon Márton szövegei innen vesznek 180 fokos fordulatot, s telítődnek meg személyes tartalommal, dialógusra orientált és egyszersmind vallomások beszédmóddal.

Az egyes verscsoportok magukon viselik a korszakra, illetve az alkotókra jellemző költői magatartásformák jeleit is: az egysorosok a bölcséleti látásmód nézőpontján keresztül tükrözik a világ ambivalens voltát, a *Héj* akontextuális versei enigmatikusságuk és elhallgatásuk által fejezik ki az elidegenedetségi tapasztalatát, a *Polaroidok* pedig a személyes élet határpontján álló szubjektum kiábrándultságát jelenítik meg.

Végezetül elmondható, hogy a kontextus nélküli rövidversek olyan minimalista szabadverseknek tekinthetők, melyek már pusztán létükkel is líraelméleti kérdéseket feszegetnek, és a befogadót – eredeti képalkotásuk, paradoxitásuk és enigmatikusságuk okán – aktív jelenlétre, értelmezésre szólítják fel.

Irodalom

- ANDRÉ Ferenc, „533 És ezt is megírod?”, Helikon, 2013/19. = http://www.helikon.ro/index.php?m_r=3537 (2014. 10. 10.)
- BALKÁNYI Nóra, „Tegnap még háború volt, ma meg már nincs” – slamról és versekről (interjú Simon Mártonnal) = <http://vs.hu/magazin/osszes/tegnap-meg-haboru-volt-ma-meg-mar-nincs-slamrol-es-versekrol-0314#s3> (2014. 10. 21.)
- BARANYI Ferenc, *Haiku – A Távol-Kelet tömörsége* = <http://terebess.hu/haiku/baranyi.html> (2014. 11. 15.)
- DOMOKOS Mátyás, szerk., *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, Budapest: Szépirodalmi, 1993.
- HAMVAS Béla, *A fogak tornáca = Weörestől Weöresről*, szerk. Tüskés Tibor, Budapest: Tankönyvkiadó, 1993.
- JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika*, ford. Barczán Endre = Uő, *Hang – jel – vers*, Budapest: Gondolat, 1972.
- JAUSS, Hans Robert, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. Bernáth Csilla = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest: Osiris, 1997.
- KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Budapest: Kossuth, 2013.
- KERESZTURY Tibor, *Távlatok és állomások (Oravecz Imre költészetéről)* = Uő, *Kételyek kora*, Budapest: Magvető, 2002.
- KIRÁLY István, szerk., *Világirodalmi lexikon I.*, Budapest: Akadémiai, 1970.
- KIRÁLY István, szerk., *Világirodalmi lexikon III.*, Budapest: Akadémiai, 1970.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest: Argumentum, 1994.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Pozsony: Kalligram, 1996.
- MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? (Oravecz Imre költészetéről)*, Alföld, 1995/10, 53–58.
- NAGY L. János, *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, Budapest: Akadémiai, 1998.
- ORAVECZ Imre, *Héj*, Budapest: Magvető, 1972.
- ORAVECZ Imre, *Héj. 1965–1974*, Pécs: Jelenkor, 2001.
- ÖRKÉNY István, *Az ötlet szerepe korunk művészetében*, Kritika, 1974/1.

- SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld, 1994/12, 39–49.
- SIMON Márton, *Polaroidok*, Budapest: Libri, 2013.
- SZALAY Dávid, „Ami 2 mondatnál hosszabb, az hazugság.” (*Simon Márton: Polaroidok*), Alföld, 2014/4.
- SZÉKELY Júlia Anna, *Weöres Sándor: Egysoros versek*, Kortárs, 1981/7.
- TÖRÖK Gábor, *A pecsétek feltörése. Mai líránkat olvasva*, Budapest: Magvető, 1983.
- VISY Beatrix, *Őült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről = „tánc volnék, mely önmagát lejtí”*. *Konferencia Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. PALKÓ Gábor, Budapest: PIM Studiolo, 2015, 329–347. [megj. előtt]
- WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsai*, Budapest: Helikon–Szépirodalmi, 1979.
- WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások II.*, Budapest: Argumentum, 2003.
- WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Budapest: Pesti Szalon-Marfa Mediterrán, 1998.
- WEÖRES Sándor *kézírási könyve*, Budapest: Szépirodalmi, 1981.
- WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I-II.*, Budapest: Magvető, 1970.
- WEÖRES Sándor, *Oravecz Imre verseit olvasva = Költők egymás közt*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Európa, 1969.
- WEÖRES Sándor, *A vers születése. Meditáció és vallomás = Uő, Egybegyűjtött írások I.*, Budapest: Argumentum, 2003.
- ZSUPPÁN Klaudia, *A weöresi hagyomány Oravecz Imre Héj című kötetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. HORVÁTH Kornélia, Budapest: Ráció, 2011, 98–103.

„Poetry without arms and legs”. The short poems of Sándor Weöres, Imre Oravecz and Márton Simon (monostichs, two-line poems and polaroids)

The paper investigates the *short poem* seen as a particular genre and as a possible line of the continuation (moving from the late modernity towards postmodernity) of Hungarian poetic tradition in the monostich (single-line poems) of Sándor Weöres's (1946, 1960), the two lined poems of Imre Oravecz taken from the volume *Héj* (1972) and Márton Simon's numbered poems in the volume titled *Polaroids*. The examined corpuses contain such poetic short forms that have no unified terminology, thus have not been widely dealt with, neither in the light of the poets' oeuvres, nor from a contrastive perspective. Present essay deals with the reception and the problematics of genre. Furthermore, a linguistic and poetic contrastive analysis is made on the corpuses. Last but not least, the paper deals with the relationship between these short poems and their impact.

Keywords: short poem, monostichs, two-line poems, polaroids, Sándor Weöres, Imre Oravecz, Márton Simon

Gasztroirodalom

Az étkezés motívumai Parti Nagy Lajos műveiben

Absztrakt. Mindannyian alá vagyunk vetve testünk fiziológiai ritmusának, legalapvetőbb biológiai szükségleteink kielégítése közé tartozik az étkezés, melyhez mindemellett intenzív jelentést hordozó, kulturálisan különböző társadalmi szokások kapcsolódnak. Az étel és evés motívumaihoz egy ábrázolt, fiktív világban azonban többletjelentések is kapcsolódhatnak, így ezek a beszélők szavainak, tetteinek, mentális folyamatainak, érzelmi kifejezésének eszközei, szemléltetői vagy létrehozói is lehetnek irodalmi reprezentációkon belül. Parti Nagy Lajos „gasztro-műveiben” különböző társadalmakat mutat be az evés aktusán keresztül: egyes szereplői a sztálinista diktatúra idején, míg mások a kapitalizmus alatt küzdenek az ideológia kényszerítő erőivel. Az állami ideológia nemcsak az emberek mindennapjait, étkezési szokásait, külső megjelenését próbálja megváltoztatni, de gondolkodásmódjukat is – Parti Nagy Lajos főszereplői úgy küzdenek e hatalom ellen, hogy saját testüket használhatatlanná teszik a hatalom számára. Tanulmányomban az író azon szövegeit elemzem, ahol az étel és az ehhez kapcsolódó társadalmi problémák központi helyet foglalnak el.

Bevezetés

Dolgozatomban Parti Nagy Lajos azon szövegeit vizsgálom, amelyekben az evés, zabálás és az ehhez kapcsolódó fitnessvilág motívumai megjelennek. Érdeklődésem arra irányul, hogy a novellákban, elbeszélésekben ezek a cselekvések milyen járulékos jelentéssel bírnak, mit fejeznek ki és mit reprezentálnak, illetőleg mire utalnak. A táplálkozás legalapvetőbb biológiai szükségleteink közé tartozik, emiatt mondhatjuk, hogy az „étel konszenzusteremtő”.¹ Mindazonáltal annak módjában, ahogyan és amit eszünk, intenzív kulturális különbségek mutatkoznak. Az ételek, az evés szimbolikája, a kóstolás, ízlelés kódjai, valamint az asztali viselkedés megannyi szabálya a kulturális kommunikáció részei, és ennek szakavatott ismerői akadnak az irodalomban is.²

1 BALÁZS Géza, „Az étel konszenzusteremtő” = *Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 9.

2 MÓRICZNÁL az evés közösségi cselekvés, mely képes ellenségeket kiengesztelni. „Egy időre mindenki elfelejtett minden bánatot és minden haragot... Ez az igazi perc, s e percben a tál az asztalon, a tányér, a kés, a villa, ezek a legdicsőbb szerzőszámok, s a szájban szétfolyó nedvek, a pác íze, a tejfelek, a fűszerek, a zsírok, a jól sült, friss kenyér, a jó könnyű, iható szőlősi bor. Ez olyan gyönyörű és nemes érzésekkel fonta össze a társaságot, hogy ebben a szent pillanatban senkinek nem volt gyilkos szándéka felebarátja ellen.” MÓRICZ Zsigmond, *Árvalányok = Uő, Házasságtörés*, Budapest: Szépirodalmi, 1985, 37.

Parti Nagy prózájában az evés tevékenysége leggyakrabban emberfeletti bekebelezésként jelenik meg, a zsír pedig olyan ballaszt, amely többnyire a lelki feszültségekből adódó egyensúlyvesztés visszabilentéséért felelős. A Parti Nagy-féle hasnovellákról, gasztroesszékről³ összefoglalóan elmondható – amit a kritikák többsége is kiemel –, hogy három hangsúlyos kulcsmotívumból építkeznek: nyelvközpontúság, irónia, töredékesség. A novellák többségében a narráció az elbeszélő monológ-, illetve áriaszerű megszólalásaiból épül fel, a történetek nyelvhasználatát „egy személy (bizonyos esetekben fiktív, megképzett személy) szólama”⁴ határozza meg és uralja, még akkor is, ha mondandóját egy másik szereplő közvetítése által kapjuk. Főhőseinek többsége kényszeres cselekvő, ami főként az evésben és a megállíthatatlan közlési szándékban nyilvánul meg, hiszen Parti Nagy Lajos szövegeiben ez a kettő óhatatlanul összefonódik:

Az egészséges test borzasztó élvhajhász, kérem tisztelettel, és ha vérszemet kap, nem áll meg önnön természetes határainál, a bőr, köröm és szőrzet hármas határán, de nem ám! Hanem kicsap magából, akár a tenger, mert ellenállhatatlan sóvárgást érez, olyat, hogy a haja belefájdul [...]. Megtámadok mindent ezen az utolsó napon, mindent, ami hús, ami cukor, ami só, ami csak a szegény szájamon úrmértékileg átkergethető.⁵

Hőseinek pedig minden nap utolsó, minden nap végelszámolás. Úgy esznek, mintha minden étkezés utolsó lenne, és úgy beszélnek, mintha végső órájukban, életük befejezéseként mesélhetnék el történetüket. Parti Nagy Lajos egy interjú során érintőlegesen szól ennek lehetséges írói szándékáról: „...engem íróilag talán mindennél jobban az izgat, hogy miképpen lehet egy embert úgy beszéltetni, tehát nyelvet adni a szájába, hogy elárulja magától azt, amit még se ő, se én sem tudok róla.”⁶ Ehhez beszéd- és szájhősöknek kell lenniük, a szó mindennemű értelmében. Lakmározási és közlési kényszerük nem ösztön által vezérelt, hiszen a természeti készletet megállna a telítettség érzésénél, a test (és elmondhatóság) határánál – sokkal inkább szellemi irányítás (vagy defekt) hatására kényszeres cselekvők. Parti Nagy szövegeiben az evéssel kapcsolatos metaforák és hasonlatok megjelenése is számottevő, mint például: „akkora a volt a nevetése, mint egy hurkatöltő”⁷, „erős acetonszag és sült oldalasszag van”⁸, „szomorúan eveztek a zsírszag és szegényszag – az élet – tengerén”⁹, viszont jelen tanulmányban csupán azon művek vizsgálatára szorítkoztam, melyekben az evéssel kapcsolatos motívumoknak intenzív jelentésképző szerepük van.

3 A kifejezés Cserna-Szabó Andrástól származik. Ld. CSERNA-SZABÓ András, *Levin körút: hasnovellák, gasztroesszék*, Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004.

4 SZILÁGYI Márton, *Metamorphoses prosae. Parti Nagy Lajos: A hullámzó Balaton = Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. NÉMETH Zoltán, Budapest: Kijárat, 2008, 129.

5 PARTI NAGY Lajos, *Az étkezés ártalmasságáról*, Budapest: Magvető, 2011, 130.

6 *Utálok történeteket kitalálni. Beszélgetés Parti Nagy Lajossal*, Jelenkor, 2012/3, 296.

7 PARTI NAGY Lajos, *A fagyott kutya lába*, Budapest: Magvető, 2006, 47.

8 PARTI NAGY Lajos, *Mi történt avagy sem*, Budapest: Magvető, 2013, 108.

9 PARTI NAGY Lajos, *A hullámzó Balaton*, Budapest: Magvető, 2009, 83.

1. Engedetlen testek

Az egyes korok testideáljai reprezentálják azt az értékrendszert, amely a különböző társadalmakban, időszakokban az emberek saját testükre irányuló figyelmét meghatározza. Ez a figyelem a mindennapi cselekvésekre, tevékenységekre is hatással van, ezért a politikai hatalom saját céljainak megvalósítása érdekében a testre mint a hatalom tárgyára és eszközére tekint, létrehozva ezzel az egyes korszakok politikai anatómiáját.¹⁰ „A testet minden társadalomban koncentrált erők veszik körül, amelyek kényszerítéseket, tilalmakat, vagy kötelezettségeket rónak rá”¹¹, ezeknek a parancsoknak a teljesíthetőségét vagy teljesíthetetlenségét ábrázolja Parti Nagy Lajos az evés és a fogyókúrázás aktusán keresztül. Hősei legfontosabb törekvése, hogy rájöjjenek, a testüket ért kényszerítő erők feszítéséből hogyan tudják túlélni, átzálni magukat arra az oldalra, ahol a zsírszövet védőfalként funkcionál számukra. A foucault-i gondolatmenet értelmében a mindennapok apró, parányi részleteiben a test manipulálásának formái fedezhetők fel, amire a test elkerülhetetlenül válaszolni kényszerül, „ügyes lesz, erői megsokszorozódnak”¹² vagy éppen élete végéig zabálni lesz kénytelen.

A következőkben Parti Nagy hőseit (antihőseit) vizsgálom aszerint, hogy a különböző korszakokban egyesek miként dőlnek be a politikai-hatalmi utasításoknak, mások miként játsszák ki őket, és gyakorolnak kvázi-uralmat a testük felett. Mivel a hatalomfelfogásoknak, a hatalom fogalmának is rendkívül szerteágazó irodalma van, a következőkben szükségszerűen szűkítéssel élek, és a hatalmat mint a testre gyakorolt kényszerítő erőt értelmezem.

1.1. Szovjetizált testek

A szocialista realizmus – vagyis a Szovjetunióból importált kultúrpolitika – testre irányuló reformjaival számos kiváló angol nyelvű szakirodalom foglalkozik.¹³ A szocialista diktatórikus rendszer a dresszírozás, trenírozás által olyan uniformizálható testeket kívánt létrehozni, melyeket a kollektívként hirdetett célkitűzések érdekében bármikor alkalmazhatott. A privát testekbe ültetett állami ideológia az egyes ember számára meghatározta a helyes viselkedési, étkezési, szórakozási cselekvéseket, mindez egyúttal figyelő őrszolgálati pozíciót is biztosított a hatalom számára. Magyarországon az 1945–1948 utáni kommunista kultúrpolitika – és meglátásom szerint ezáltal a domináns testfelfogás – mintáiban leginkább az 1930-as évek sztálinizmusához kapcsolódott.¹⁴ Ezen korszak élehetetlen, irracionális mindennapjai szolgálnak alapul Parti Nagy

10 Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Budapest: Gondolat, 1990, 18.

11 *Uo.*, 82.

12 *Uo.*, 82.

13 Keith A. LIVERS, *Constructing the Stalinist Body*, Lanham MD: Lexington Books, 2009.; Tricia STARKS, *The Body Soviet*, University of Wisconsin Press, 2008.; David Lloyd HOFFMANN, *Stalinist Values*, Ithaca NY: Cornell University Press, 2003.

14 Ld. SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*, Budapest: Ráció Kiadó, 2014, 23–47.

Lajos *A hullámzó Balaton*¹⁵ című kötete novelláinak. A kötet novellái jórészt át, illetve újraírások, a *Se dobok, se trombiták*¹⁶ című tárcagyűjteményből, vagyis a valamikori mindennapok reflexiói, kontúrjai fogalmazódnak meg bennük.

1.1.1. A hullámzó Balaton

A kötet címadó novellája a megjelenített kor politikai visszasságait élezi ki egy olyan életút bemutatásán keresztül, amely megpróbál együttműködni az ideológia elvárásaival és elképzeléseivel – a kommunista-szocialista sportpolitikával –, s így születik meg az ideológia torz gyümölcse: Balatony Kálmán. A novella elbeszélője egy evőbajnok, aki feleleveníti emlékeit, életének mozzanatait, és azzal szorosan összefonódó sportolói pályafutását. Visszaemlékezése a „sportolói (ön)életraajz narratív mintázatá”¹⁷-ra épül, elbeszéli karrierjének főbb állomásait, amely testi növekedésének, gyarapodásának történetébe íródik bele. Emlékei teste átalakulásának bizonyos fázisaival köthetők össze, a gyomor úrtartalmának tágulása a sportolói életpálya szerves mércéje. A novellában a „szociológiai pontosság imitálásáról lenne szó: minden olyan, mint egy dokumentumszerű ábrázolásban, csak éppen a tárgy van máshonnan (a fantáziából) kölcsönözve”¹⁸, ezáltal keverednek a groteszk elemek a tényszerű igazságokkal.

A Rákosi-éra és a Kádár korszak domináns testfelfogása igen hasonló: az emberi test bekerül a hatalom gépezetébe¹⁹, a politika erejét azáltal gyakorolja, hogy edzik, acélozzák a testeket a jobb munkabírás érdekében, így a gondolkodás módját is át tudják alakítani²⁰ – a mindennapi élet legkisebb parcelláiba beférkőzve ültetnek hangzatos szövegeket az egyének fejébe, akárcsak a következő szlogen:

*Egy kicsi mozgás mindenkinek kell, a karosszékből álljanak most fel!
Ez a kis torna néhány percen át, ne tessék félni, senkinek sem árt!*²¹

A korszak jellemzéseként megvilágító lehet az a mondat, amit Keith Livers könyvében idéz Sztálin egy 1931-es konferencián adott beszédéből: „itt az ideje annak, hogy elfogadjuk az új korszak számára megfelelő irányvonalat: a mindenbe beavatkozó politikát.”²² Ez az elképzelés elmosza a határt az állami, hivatalos ideológia és az emberek privát élete között.

Balatony Kálmán a párt által támogatott Édesipar sportzabáló egyesületnél leigazolt evősportoló. A szöveg „mesterien idézi meg a szocialista sportvilágot, a pártérettel összefonódott egyesületi karrier hitvány sablonjait – írja Györffy Miklós –, és a zabálásban mint versenyszerűen úzótt teljesítménysportban

15 PARTI NAGY Lajos, *A hullámzó Balaton*, Budapest: Magvető, 2009.

16 PARTI NAGY Lajos, *Se dobok se trombiták*, Pécs: Jelenkor, 1993.

17 FODOR Péter, *Térfélcseré*, Budapest: Kijarat, 2009, 187.

18 SZILÁGYI, I. m., 130.

19 FOUCAULT, I. m., 83.

20 HOFFMANN, I. m., 25.

21 *Tévétorna*, A Magyar Televízió esti műsorának szlogenje 1975–1989.

22 LIVERS, I. m., 8.

ragyogóan sűríti a rendszer ostobaságait és embertelenségeit.”²³ A kommunizmusban és szocializmusban kiemelt támogatottságot élvezett a sport területe, ahogy Sággy Miklós is hangsúlyozza, mivel az „edzett (magyar) atléta teste [...] a dolgozó nép duzzadó életkedvét, tettekészségét, lelkesültségét volt képes kifejezni, a tömegsport pedig a (mesterségesen gerjesztett) munkaversenyre trenírozta és készítette fel a dolgozó embereket.”²⁴ A politikai funkciók közül a sport több területen is érintett, tömegszervező ereje, diplomáciai, agresszív vagy honvédelmi alkalmazhatósága hatékony eszköz volt a vezetők kezében. A Rákosi-érában, valamint a Kádár-korban is nagy figyelmet szenteltek a sport területének, szimbolikus erőt tulajdonítottak neki, hisz a kiemelkedő sportteljesítmény – a pártvezetők elgondolásában – tanúbizonyságot tett a jól működő politikai rendszerről. A sportsikerek fényében tetszelegve Rákosi ki is jelentette egy beszédében (miután labdarúgásban a magyar csapat megverte az angolt): hogy „határ a csillagos égbolt”.²⁵ A sportsikerek nemzeti büszkeséggel tölthették el az országot, és talán pillanatnyi fellélegzést nyújtottak a mindennapok szűkösségéből. A politika pedig elérte kívánt célját, hogy *látszólag* igazolja önmagát, és bizonyítsa fölényét a nyugattal, a kapitalizmussal vívott harcban. A novella elbeszélője is beszámol arról, amikor politikai támogatottságból kaptak negyvenöt kiló vörös kaviárt nyilvános felajánlásuk teljesítéséhez, a felszabadulás 30. évfordulójára, ahol pártszemélyek is megjelentek: „Biszkü elvtárs is megtekintett minket, hozta a tévé is.”²⁶ Ebből az epizódból érzékelhető a szövegben a sport és a párt ünnepi rituáléinak összefonódó, szoros kapcsolata.

Ezek a sporttörténeti momentumok jól mutatják, hogy a kor ideológiája miként tekintett a sportra, a sportolói test társadalmi hasznára. Ennek dacára a novellabéli evősport nem erőtlől duzzadóvá, fitté teszi a sportolókat, hanem éppen ellenkezőleg, hájassá, mozgásképtelenné. Egy ilyen terebélyes, zsíros test az ideológia torzszüleménye, amely éppen a kezdeti elgondolás célképzetére, a *munkára* teszi alkalmatlanná az egyént. A Parti Nagy által létrehozott párhuzamos univerzumban az ember egyetlen lehetősége a kommunista-szocialista ideológiával szemben, ha saját testét zsírral kibéleli. Így használhatatlanná teszi azt, amit az ideológia célzottan alkalmazni kívánt: a munka eszközét, a testet. Ezáltal válik fizikai értelemben érzékelhetővé a szellemi szabadság, a belső tágulás, így az evés mint az (ön)felszabadítás egyfajta eszköze, egyéni, csendes lázadás – „dolgozik bennük a zsír, a hormon, a velő, a kicsike, buta akarat.”²⁷ A novella elbeszélőjének élettörténete a zsigerekig ható hatalommal való szembeszállás abszurd szimbóluma, az ellenállás egyedüli helye pedig a zsíros test, amely fölött az uralkodási minták csak torz formában (egy hibrid test kialakításaként) működtethetők.

23 GYÖRFFY Miklós, *Líra és epika határán*, Magyar Napló, 1995/5, 42.

24 SÁGHY Miklós, *Testviszonyok Parti Nagy Lajos két novellájában*, Holmi, 2013/10, 1256.

25 *Uo.*

26 PARTI NAGY Lajos, *A hullámozó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, Budapest: Magvető, 2009, 13.

27 *Uo.*, 5.

1.2. Fogyasztói testek

A kapitalista társadalomban sem maradnak a testek ellenőrizetlenül, parancsok és investíciók tárgyai lesznek, melyeket a hatalom közvetetten, leginkább az ipari szektoron keresztül manipulál. Arra már több kritikai társadalomfilozófiai mű²⁸ rávilágított, hogy ez a hatalom nem helyezhető konkrét emberek kezébe, ugyanis anonim módon strukturálja az emberek életét, és a testek felett elsősorban nem törvények nyomán, hanem normalizálás útján fejt ki hatását (például elérhetetlen testideálok szuggerálásán keresztül). A tömegfogyasztás a tömegtermelés szükséges párja²⁹, megvalósulásához pedig alany, fogyasztó, vagyis test kell. Az evésre, étkezésre vonatkozóan a médián keresztül permanensen üzenetek, parancsok érik az embereket, az ételek az öröm, a boldogság hordozóivá váltak, a bioritmus helyett a média vette át az evés szabályozását.³⁰ A továbbiakban elemzendő Parti Nagy-szövegek hősei fogékonyak ezekre a médiaüzenetekre: „A szauna, a bigmac, az alapdolog, mit hittél? Mint az anyatej vagy a dzsepot”³¹, könnyen bedőlnek az ízek csábításának, majd ezt próbálják korrigálni fogyókúrázással és fitneszezéssel. Számukra az ellenállás is problematikusabb, hiszen az őket befolyásoló hatalom névtelen, arctalan, így ezt felismerni és ellene tiltakozni is lehetetlen vállalkozás. A fogyasztói társadalom testfelfogása kapcsán leginkább Csabai Márta, Erős Ferenc és Forgács Attila magyarországi kutatásaira³², valamint Mike Featherstone könyvére³³ támaszkodom, akik szerint a modernitásban a test társadalmi objektummá vált, melyre az intézményes hatalom írja jeleit; olyan médium, amelyre a hatalom, tudás, ellenállás írja utasításait, hogy különböző intézményes rendszereken keresztül megfigyelhesse őket.³⁴

A fogyasztóipar szüntelenül ígérget az embereknek (ízletesebb, hatásosabb, nagyobb), és szüntelenül be is csapja őket – erre alkalmanként ráeszmélnek Parti Nagy Lajos hősei is, és ez a belátás saját (testi) helyzetükre való reflexióra sarkallja őket.

1.2.1. Zsírvasárnap

A *Zsírvasárnap* című rövid elbeszélésben egy hétvégi napon, „sétaidő”-ben Isztambulékat látjuk feltűnni egy fehér sátor előtt, ahol egészségállapot-felmé-

28 Ld. pl. FOUCAULT, *I. m.*; Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest: Gondolat-Atlantisz, 1990.

29 Mike FEATHERSTONE – Mike HEPWORTH – Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*, Budapest: Józsefvárosi Műhely Kiadó, 1997, 72.

30 FORGÁCS Attila, *Médiaüzenetek és evészavarok = Gasztroszemiótika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 88.

31 PARTI NAGY Lajos, *A fagyott kutya lába*, Budapest: Magvető, 2006, 164.

32 CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Budapest: Józsefvárosi Műhely Kiadó, 2000.

33 FEATHERSTONE – HEPWORTH – S. TURNER, *I. m.*

34 CSABAI Márta, *Az egészség és a test szociális reprezentációi, a kontroll, a felelősség és az identitás összefüggései = Az általánostól a különösig*, szerk. CZIGLER István – HALÁSZ László – MARTON L. Magda, Budapest: Gondolat-MTA Pszichológiai Kutatóintézet, 2002, 374.

rés zajlik. Sorban állnak, lassan araszolnak előre, Isztambulné prospektusból a koleszterin veszélyeiről félmondatokat felolvasva fokozza férjében a vizsgálat miatti ideges, feszült hangulatot. A visszafojtott aggodás, szorongás oka a zsír, a már meglévő, bőr alatt duzzadó hájréteg: „lestrapáltak, túlsúlyosak, ahogy az itt szokás, koraközépkorú pár.”³⁵ A novella egy társadalmi szituációt, a rendszerváltás után („emdéef-sonkáért húsvét táján”³⁶) beálló helyzetet idézi fel. A piac egyre erősödő terjeszkedésével minden társadalmi réteget érintő változás állt be, az új rendszer kézzelfogható (és ehető) szabadságot kínált. A kapitalizmus hozadékaként a médián, reklámokon („Meg a májba. A tojásba. A rántotta egy időzített szívbomba, azt mondták a rádióba”³⁷) át az evést és a testet egymásnak ellentmondó üzenetek érik³⁸ – ezekre a mágikus erővel bíró felszólításokra fogékony embertípust teszi nevetség tárgyává a szöveg. Arra csak a novella végén eszmélünk rá, hogy „két túlsúlyos, koraöreg galamb”³⁹, és nem emberek aggodalmait olvassuk. A szereplők cseréjén (ember-galamb) alapuló játékkal teremt komikumot az író. Joci és Ili, a két túlsúlyos galamb is a propaganda manipulációjának áldozatául esik. A reklám által az egyének rákényszerülnek arra, hogy érzelmileg meghasonlottan folyton ellenőrizték magukat, testüket⁴⁰ – a galambokat is e világ törvényei irányítják, így testi egészségük felmérésére várva – tudván, hogy túlsúlyosak – már felsejlik bennük, mi lesz a (végső) diagnózis. A mértéktelenségük következményeivel való szembesülés érzelmi töltetű, szégyenérzettel társul. A preventív orvoslás, „bevezetve az »önmagunk okozta betegség« kategóriáját”⁴¹, elérte, hogy az emberek felelősséget vállaljanak saját egészségükért; a tubicák amiatt aggodnak, hogy ők maguk hívták közelebb a halált, és ha már így van, akkor „nem jobb, ha tudod mi az ábra? Hogy kapol-e infarktust?”⁴² A fehér sátorban a sokat hallott tiltások és szavak megisméltódnak: „ne dohányozzál”, „meg kell tartani zsírszegénységet”, „koleszterin”. A félelem beigazolódni látszik, felelőségük van testük felett, a halál fenyeget a legkülönbözőbb, legártalmatlabbnak tűnő helyekről: „Mit tudom én már, lehet hogy az is tele van veled, a fagy. Minden tele van infarktussal.”⁴³ A médián át az evésre vonatkozóan többszörösen ellentmondó üzenetek érik a testeket, ami médiaskizofréniaként definiálható.⁴⁴ Hivatalosan senkinek nem kell felelnie azért, hogy mit, hogyan és mennyit fogyaszt, viszont a normatív társadalmi értékek, ideális (vékony, vagyis egészségesnek vélt) testek szuggerálásán keresztül az embereknek

35 PARTI NAGY, *A hullámzó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 57.

36 *Uo.*, 57.

37 *Uo.*, 60.

38 Az evésre vonatkozó üzenetek nem túl kreatív módon 5 kategóriába sorolhatók: Légy sovány!, Egyél, fogyassz!, Félj az ételektől!, Az étel el fog fogyni!, Nem vagy elég nőies/férfias! Ld. FORGÁCS, *Médiaüzenetek és evészavarok*, 88.

39 *Uo.*, 54.

40 FEATHERSTONE – HEPWORTH – TURNER, *I. m.*, 77.

41 *Uo.*, 87.

42 PARTI NAGY, *A hullámzó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 60.

43 *Uo.*, 63.

44 Egymást kölcsönösen kizáró üzenetek egyazon üzenetben: „Fogyassz többet, légy sovány!” Ld. FORGÁCS, *I. m.*

(és a galamboknak is) el kell számolniuk saját testükkel, annak méretével vagy a koleszterinszinttel: „csak te ne naugyezzél! Álljál be, mérecedjél.”⁴⁵ A tubicák számára az önreflexió ontológiai szinteket is megszóllat, hiszen ezen a vasárnapi délutánon ráeszmélnék testük halandó mivoltára, és arra, hogy a halál bármikor értük jöhet. Nem lesz több vagy tovább, csak „egy abba-maradt séta”⁴⁶, és ezért „ólomboldog”⁴⁷ ez a délután. Noha mindannyian tudatában vagyunk végességünknek, mégis tesszük a dolgunk, tervezünk, számolunk előre, kivesszük „reggel a karajt a mélyhűtőből.”⁴⁸ Egy-egy ilyen pillanaton azonban, melyben halálunkkal gondolunk, kizökkent a súlytalanságból. Ezzel ellentétben az evés, az ivás a világgal való szüntelen kölcsönhatást biztosítja, a még-itt-létet erősíti bennünk, így egyfajta megnyugvás, biztosíték és kapaszkodó az életbe és az élő testünkbe. Ez a megnyugvás pillanatnyi (kvázi-uralom), ugyanis a fogyasztói társadalomban is megszabják a test mozgásterét, szinte láthatatlanul, folyton szemünk előtt lebegtető jelekkel, ellentmondásokkal teli utasításokkal, amelyeknek ha bedőlünk, félelemmel lesz tele hátralevő életünk. Parti Nagy Lajos egy interjúban így fogalmaz a galambok kapcsán: „Egy groteszk madár. Mindennapi tapasztalata a városi létezésnek, mint a szmog vagy a kutyaszar.”⁴⁹ Így a novella egy olyan könnyen felismerhető (a reklám által manipulálható) társadalmi típus karikatúrájaként is olvasható, értelmezhető, mellyel bárhol találkozhatunk a városban, akárcsak a galambokkal.

1.2.2. A magyar gyomor és Az étkezés ártalmasságáról

68

A magyar gyomor című novella szereplője (a *Mi történt avagy sem*⁵⁰ című kötetből) és *Az étkezés ártalmasságáról*⁵¹ elbeszélője egy és ugyanazon személy. Ezzel a gesztussal Parti Nagy egy szociografikus fikció univerzumát tárja elénk, amelyben a privilégiumot élvező szereplőit több helyszínen és különböző szerepekben ismerhetjük meg: ilyen figurája Fibinger, a fitneszi szörny is.

Fibinger korunk társadalmának szülötte, az állandó fogyasztó, aki már nem fél a testi következményektől, állapota patológiás: „zabolátlanul kövér. Professzionális, ebből él és ebbe hal bele.”⁵² Bemutatkozásában nem habozik megemlíteni szakavatottságát, miszerint „ő szaknévsorképes demonstrátor obezitológiákon.”⁵³ Az elbeszélő nem művész vagy alkotó, sokkal inkább a teste fölött hatalmát veszített egyén. *Az étkezés ártalmasságáról* drámai feszültsége Fibinger fizikai és lelki életének konfliktusából eredeztethető, hiszen permanensen enni, fogyasztani kénytelen, lelke, „mely halhatatlan, [...]”

45 PARTI NAGY, *A hullámzó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 60.

46 *Uo.*, 58.

47 *Uo.*, 63.

48 *Uo.*, 62.

49 *Röptér. Parti Nagy Lajossal beszélget Csontos Erika*, ÉS, 2001/11, 15.

50 PARTI NAGY Lajos, *Mi történt avagy sem*, Budapest: Magvető, 2013.

51 PARTI NAGY Lajos, *Az étkezés ártalmasságáról*, Budapest: Magvető, 2011.

52 PARTI NAGY, *Mi történt avagy sem*, 174.

53 *Uo.*, 174.

nem kövér, csak nagyon szomorú.”⁵⁴ Parti Nagy Lajos saját elmondása szerint 2001-ben kezdte el írni a szövegrészleteket a könyvhöz, az idő múlásával „ez a hatalmas, sokágú fitnesszipar a tíz év alatt nagyon is átalakult. Ahogy a közfogyasztónak az étkezéshez való viszonya is. Még több habzsolás, még több öröm és még több büntudat. Még krémesebb halálfélelem.”⁵⁵ Fibinger már visszafordíthatatlanul érzékennyé vált a média hatalma által testét ért kényszerítő erőkre: „én képtelen vagyok a kevésre. A megállásra félúton. Belekóstolni? Aki belekóstol, az amatőr, csillagvirágom.”⁵⁶ A „bestiális kép”⁵⁷, mely evésre készíti, már teljesen elhatalmasodott fölötte, a lélek pedig teljesen tehetetlenül az öngyűlölés kiúttalan spiráljába került.

Fibinger látszólagos célja az „Emese Acapulco Diabetikus Gyógyíró” révén fogyókúrára ajánlott csodaszer eladása. A méregtelenítő alatt valójában ukrán unicumot kell érteni, amelynek fogyasztása után egyre inkább lerészegedik Fibinger az előadói pulpituson. Így láthatjuk, hogy milyenek a fitnesszi szörnyek: érzelmileg labilisak, boldogtalanok, testükkel, önmagukkal meghasonlottak, és ezt kompenzálják „fitneszezéssel” és különleges gyógymódokkal, amelyek képtelenek a problémák forrását orvosolni, mert azok lelki eredetűek. Az evés kultúrája az utóbbi évtizedekben sokat formálódott, fitneszesedett, a társadalom is másképp viszonyul az étkezéshez, új embertípusok, szokások, félelmek jelentek meg a táplálkozással kapcsolatban. Az eddigiek értelmében ez összefüggésbe hozható azzal, hogy a testet ért kényszerítő erők forrása névtelen, testetlen. Balatony Kálmánhoz hasonlóan Fibinger is torzszüleménye saját kora társadalmának: túlsúlyos fitnesszguru („a szereposztásról nem voltam ugyan teljes mértékben megkérdezve, ami úgy lett kialakítva, hogy én legyek az elrettentő példa”⁵⁸), s bár ő maga képtelen uralkodni testén, mégis arra buzdítja közönségét: „Vegyük kezükbe a testüket, jobb ma, mint holnap!”⁵⁹ A felkínált módszer a diéta, a fogyókúra. A mindenki számára ismert, hiten alapuló tudománycsinálás „művészetében” – a fitneszvilágban – mindenről és mindennek az ellenkezőjéről is *kísérletileg* bizonyították, hogy igaz, így nem tudhatjuk, hogy mi segít, vagy mi ártalmas a halálunk felé vezető úton. Tanulsgékként ennyi marad: „Az igazság olyan, mint a meggy mag, vagy van a befőttben, vagy nincs.”⁶⁰

1. 3. Groteszk testek

Mihail Bahtyin François Rabelais művészetét elemezve⁶¹ fejti ki nagyhatású gondolatait a középkori karneváli kultúráról, a groteszk test fogalmáról, a

54 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmasságáról*, 44.

55 *Utálok történeteket kitalálni. Beszélgetés Parti Nagy Lajossal*, Jelenkor, 2012/3, 294.

56 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmasságáról*, 73.

57 *Uo.*, 105

58 *Uo.*, 52.

59 *Uo.*, 54.

60 *Uo.*, 53.

61 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészetete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.

nevetésről, a lakmározás népi ünnepi formáiról. Keith A. Livers *Constructing the Stalinist Body* című könyvében úgy értelmezi Bahtyin koncepcióját a karneváli kultúra emberéről, mint amely tükröt tart a sztálinista ideológiának: leráznak magukról minden hatalmat, kényszerítő erőt, mindent, ami ideológiai szabályt vagy illemtant, jól- és rendre neveltséget akar rájuk erőltetni. A vásári ünnepeken a karneválon kívüli életet parodizálták, ugyanis ezeken a mulatságokon „az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája”⁶² lép működésbe. Véleményem szerint Bahtyin groteszk testről alkotott koncepciója jól alkalmazható számos Parti Nagy Lajos-szöveg hősének bemutatására. A társadalom által groteszknek tekintett testeknek szánt sajátos funkció nemcsak a sztálinista kultúrák jellemzője, hanem korunk társadalmáé is: ellenpontjai a média által közvetített idealizált testalakoknak, amelyeket tökéletesként, hibáktól mentesként ábrázolnak, mely ideálképekhez lehetetlen felnőni.⁶³

Parti Nagy korábban elemzett szövegeiben látható, hogy Balatony Kálmán és Fibinger is groteszk testek birtokosai. Testük formátlansága, ormótlansága, határtalansága a folytonos zabálás, evés következménye, vagyis groteszk minőségük forrása az evés és ivás: „Az evés és az ivás a groteszk test egyik legfontosabb megnyilvánulása. [...] A test az evésben kilép saját határai közül, magába nyeli, fölfalja, szétszaggatja, bekebelezi a világot, a világból és a világ rovására gyarapodik és növekszik.”⁶⁴ Kálmán és Fibinger az inkorporáció által tudatosan készülnek az egész világ bekebelezésére. Az evés folyamán nyerik el a(z életük fölötti) hatalmat, minden zabálás ehhez a világhoz köti őket, ezáltal válik lehetségessé – Balatony Kálmán szavaival – *kitolni a halált*.⁶⁵ A groteszk testek így valamiféle kozmikus tudás egyedüli birtokosai, melyet más (karneválon kívüli, normalizációt követő) emberek nem érhetnek el, ugyanis a groteszk testek, melyek szüntelenül esznek és isznak, a világból gyarapítják önmagukat, a világot (és halált) leigázva lakmároznak. A „groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcordul saját kontúrjain”⁶⁶, a groteszk testhatárok áthelyeződnek, elmozdulnak a test-világ választóvonalai; Kálmán is képessé válik, hogy a sztaniolt beépítse testébe. *A hullámozó Balaton* főhőse sportolói karrierje befejeztével bezárkózik lakásába, csak a saját testhatárának feszegetése a rögeszmés célja, „elég vagyok magamnak, bezárkózom ide, lebontok és építkezem.”⁶⁷ A saját testhatár leküzdésére, a világgal való összekeveredésre további példaként szolgálhat Parti Nagy Lajos újabb hősének, Morosgoványinak a teste is.

A fagyott kutya lába című kötet címadó novellájának⁶⁸ elbeszélője egy orvos, akit felkeres a vérző fejű egyenruhaszabó, Morosgoványi. A vizsgálóá-

62 Uo., 17.

63 FORGÁCS, *Médiaüzenetek és evészavarok*, 93.

64 BAHTYIN, *I. m.*, 347.

65 PARTI NAGY, *A hullámozó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 9.

66 BAHTYIN, *I. m.*, 36.

67 PARTI NAGY, *A hullámozó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 17.

68 A novella egyik legfontosabb pretextusa az *Egy elmebeteg nő naplója*, a csáthi szituációk, szöveghelyek utalásszerűen jelennek meg Parti Nagynál.

gyon ülő katona fékezhetetlenül, a legapróbb részletekbe menően igyekszik elmesélni az orvosnak, hogy miként szerezte fejsérülését. Az ösztönök intenzív működtetői, manipulátorai Morosgoványi gondolatainak, vízióinak és cselekedeteinek is. Morosgoványi elsősorban teste által van jelen a világban. Az egyenruhaszabó számára az ösztönök olyan tudattalan, rejtélyes mozgatók – „érteni azt klinikus ésszel meg nem lehet, kérem, hogy mivégre van, ha föláll az emberi fasz”⁶⁹ –, mint *A hullámzó Balaton* elbeszélője esetében a belső űrmérték talánya. A bahtyini gondolatmenetet követve e szöveg kapcsán kiemelhető, hogy a groteszk testek legfontosabb részei a kinövészek, azok a helyek, ahol a test túlrad önmagán, ahol úgy folytatódik, hogy ezáltal kapcsolatba lép más testekkel, „ilyen rész mindenekelőtt a has és a phallosz.”⁷⁰ Morosgoványi azáltal válik groteszk test birtokosává, hogy az alteste irányítja, emiatt tud kilépni saját testhatárai közül, és összekeveredni a világgal. A nemi és más testi szükségletek (mint az evés) mechanizmusukban hasonlóak⁷¹, lefolyásuk ugyanazon közegben, a testen/testben zajlik és folyamatosan kering, a szexualitás és táplálkozás az élet állandó folytatását, megismétlését szimbolizálja.⁷² A novellában a disznóölés folyamatának leírása egy nemi aktusára emlékeztet: „nagy pösze testeket a teknőben megforgatták, és cupogott a forró, véres szőr, tanársegéd úr, kérem, és sár ide vagy oda meg a szar, arra a tiszta gőzre mégis rá lehetett feküdni.”⁷³ A nyelvjátéknak köszönhető „széhangzások”-ban megfigyelhető, hogy az étkezéshez kapcsolódó szavak, mondatok az obszcenitás irányába (is) mutatnak, kétértelműség jön létre, felerősödnek a szexuális jelentéstartalmak. A húscafatok között átélt nemi kielégülést így idézi fel a beteg: „ez a feltüzelt és dagadó teremtés, ki már csak gurgulázott és szuszogott, és a nyílásain keresztül beszélt hozzá, azzal a közvetlenséggel, mint a kolbász hús vagy az angyalok.”⁷⁴ Az egyenruhaszabó szünni nem akaró vágya kielégülést nyert, amikor Századosné és disznó, valóság és illúzió egybegyűrődtek. A testek közötti határok ekkor eltűntek, a groteszk test specifikuma, hogy képes összekeveredni a külvilággal, annak dolgaival, tárgyaival.⁷⁵ Ezen választóvonalak összemosisodásának következtében – Bahtyint követve – „a fölfaló és a fölfalt hús keveredése annyira szervesen kötődnek egymáshoz, hogy nehéz közöttük világos határokat vonni.”⁷⁶

A bahtyini gondolatmenetnek másik fontos mozzanata szerint a lakmározások szorosan összefüggnek a halállal, a pokollal. Ugyanis a „halál” szó

69 PARTI NAGY, *A fagyott kutya lába*, 8.

70 BAHTYIN, *I. m.*, 392.

71 Ld. Maslow-piramis

72 FORGÁCS Attila, *Az éhség, az evés és az étel pszichoarchaikus jelentésrétegei az evolúcióban, a kultúrában és az irodalmi szövegekben = Gasztroszemiótika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 33.

73 PARTI NAGY, *A fagyott kutya lába*, 11.

74 *Uo.*, 22.

75 BAHTYIN, *I. m.*, 384.

76 *Uo.*, 345.

„elemésztődést” és egyúttal „fölfalatást” is jelentett.⁷⁷ A bahtyini értelemben elgondolt groteszk testek kozmikussága a befejezetlenségben, határtalanságban rejlik, következésképp úgy halnak meg, hogy egyszerre új életet is keltenek.⁷⁸ Az evés folyamatában a szubjektum egyszerre alany és tárgy, vagyis egyszerre evő és ehető, így minden élő és bekebelező cselekvés egyúttal a halál aspektusát is magában hordozza. Erre Parti Nagy szereplői is reflektálnak, például Fibinger: „ugyana koporsóban, a mérgezett, lakkosra nyalogatott testünk koporsójában utazunk, melyre ugyanazon mozdulattal csukják reá a fedelet, ha finíta van a komédiának. Ugyanis egy fedél van, hölgyeim és uraim, egyetlen fedél.”⁷⁹ Morosgoványi pedig a következőképp: „A test szellőzetlen, sajgó palotájában úgy pereg a nemiség, akár egy nyirokezüst vízer, akár kinematográfban a szalag-pántlika, amit tán még a halál sem szakít el, legföljebb lekaristolja róla a sok egyenruhaszabót, meg tanársegédet, már bocsánat, egyszóval a csipisz földi embert, mint a légszart, kérem alázatosan, s mehet is tovább minden az idők végezetéig.”⁸⁰

Végül fontos kiemelni azt a bahtyini gondolatot, miszerint az emberi és az állati tulajdonságok, attribútumok és testrészek keverése a groteszk egyik ősi típusa⁸¹, amire ugyancsak találunk markáns példát Parti Nagy Lajosnál: a korábban már vizsgált *Zsírvasárnap* című novellát. A galambok Parti Nagy Lajos visszatérő szereplői, szövegeit bonyolult, rejtett csatornák, utalások kötik össze egymással. A *Zsírvasárnap* az elbeszélői pozíciót tekintve a *Hősöm tere*⁸² pretextusának tekinthető. A groteszk értelmében, ebben a szövegben az emberi test közvetlen kapcsolatba került más – állati – testekkel, ezáltal is bővítve a testek közötti átjárhatóság színterét. Parti Nagy Lajos szerint a galamb „egyszerre szent és profán, tehát mint metafora meglehetősen strapabíró.”⁸³ Vagyis a galambbal kapcsolatos motívumkeretben a groteszktől elvonatkoztatottan is szerepel a túlvilággal való kapcsolat.⁸⁴

77 Uo., 373.

78 Ahogy Keith A. Livers nevezi: „pregnant death”. Ld. LIVERS, *l. m.*, 7.

79 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmosságáról*, 46.

80 PARTI NAGY, *A fagyott kutya lába*, 9.

81 BAHTYIN, *l. m.*, 391.

82 PARTI NAGY Lajos, *Hősöm tere*, Budapest: Magvető, 2000.

83 *Röptér. Parti Nagy Lajossal beszélget Csontos Erika*, ÉS, 2001/11, 15.

84 Az állatok emberi tulajdonságokkal való felruházása a mesék világát idézheti fel bennünk, ahol nem új keletű az étkezés témájának boncolgatása (*Terülj, terülj asztalkám!*), sőt a fogyókúráé sem (Lázár Ervin: *A soványító palacsinta*). Parti Nagy Lajostól sem áll távol a meseírás gyakorlata, *A pecsenyehattyúk és más mesék* című könyvében a kakasnak „hat levesre való esze volt”, sőt hajdanán „az emberek még kisebbek voltak s könnyebbek, nem ám kövérek és kólaszagúak, mint máma”. Vö. PARTI NAGY Lajos, *A pecsenyehattyú és más mesék*, Budapest: Magvető, 2006.

2. Zsírbeszéd

Jelen tanulmány célja Parti Nagy Lajos prózáinak elsődlegesen test fölötti megközelítése, azonban úgy vélem, az előző fejezetekben a testről (és hatalomról) elmondottak hozzásegítenek az elbeszélések nyelvi megkomponáltságának megértéséhez is. Parti Nagy Lajos prózáinak nyelvi teljesítményéről több jelentős tanulmány íródott⁸⁵, valamint folyamatosan újabb elemzések jelennek meg és gazdagítják a recepciótörténetet.⁸⁶ Mindezen interpretációkat tudatosítva, az étkezésnek és az ehhez kapcsolódó motívumoknak előjogot biztosítva kívánok egy újszerű javaslatot megfogalmazni a szövegek megértéséhez.

A bevezetőben már elhangzott az a meglátás, hogy Parti Nagy Lajos hőseinek, elbeszélőinek folytonos szájinglerlési kényszere nemcsak az evésben, de a beszédben is megnyilvánul: „orvosilag regisztrált [...] abnormis beszéd-kényszeremet.”⁸⁷ A felszólalás primátusáért vívott harc minden társadalomban összekapcsolódik a hatalom különböző megnyilvánulási formáival, ahogyan a test fölötti uralom is. Parti Nagy hízóművészei az elbeszélésekben nem adják át másnak a megszólalás jogát, ezzel a beszédhez való jogosultság hatalma az övék. A *hullámozó Balaton* narrátorának beszédét, azaz a sportolói karrier alakulását leíró részeket a test belső tágulásának jellemzése szakitják meg: „Akkor kapott el először a mámor. Egy remegős érzés, hogy nagyobb az úrtartalmad, mint amekkora vagy, hogy egyre tágulsz belülről, egyre csak növekszel, ismeretlen, mély kamrák nyílnak, és kitolod a halált.”⁸⁸ Azáltal, hogy erről a testi tapasztalatról a narráció képtelen számot adni, arra következtethetünk, hogy a test olyan misztériumai, rejtelmek leírásával próbálkozik, ahová a nyelv már nem tud eljutni, ahol a fogalmaknak nincs hatalma a test felett. Fogalmi analízissel közelít testi titkok leírása felé, azonban a módszer elmondhatatlanságba ütközik. Parti Nagy hősei elsődlegesen a testük fölött szólnak a világhoz, ami által hatalmat gyakorolnak rajta, valamint ugyancsak testük révén kapcsolódnak össze, kommunikálnak más testekkel. A gyomor a kozmikus tágítható testhatárok közvetítője, ami tiszta nyelvi fogalmakkal nem definiálható, nem mesélhető el úgy, mint egy sportolói karrier, mint Kálmán élettörténete. Az evősportoló elsődlegesen a testi, és nem a nyelvi határokat képes átlépni.

Ettől eltérően jelenik meg a nyelv fölötti uralom *Az étkezés ártalmasságáról* című egyszereplős előadásban, amely Fibinger monológjából áll. A textus tehát színházi szöveggént válik értelmezhetővé, így belátható az is, hogy Fibinger monológja „írassá merevített beszéd”⁸⁹, és mint az ilyen leírt szónoklatok esetében, a retorizált nyelvnek az érvelés eszközeként is kellene szol-

85 Ld. Margócsy István, Szilágyi Márton, Németh Zoltán, Krommer Balázs, Balassa Péter, Fodor Péter, Angyalosi Gergely, Károlyi Csaba tanulmányait.

86 Ld. Neichl Nóra, Lapis József, Vaderna Gábor, Thomka Beáta tanulmányait.

87 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmasságáról*, 8.

88 PARTI NAGY, *A hullámozó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 9.

89 NEICHL Nóra, *A grafitnesztől a wellnessig. Parti Nagy Lajos: Az étkezés ártalmasságáról*, Jelenkor, 2012/3, 321.

gálnia. Ezzel szemben ez az előadás tele van közhelyekkel és tautologikus állításokkal: „Hölgyeim és uraim, induljunk ki abból, hogy a magyarság táplálkozása egyidős a magyarsággal, sőt.”⁹⁰ A rontott (élő)beszéd okán stilisztikailag és grammatikailag terheltek a mondatok. Ezen a tömörségen lazítanak a közönséghez és Ilikéhez intézett kiszólások: „Most meg simán hagynál meghalni?”⁹¹ Az efféle kérdésekre nem érkezik (nem is érkezhetsz) válasz, az előadó, sajátján kívül nem enged más szót érvényesülni. (Ál)tudományos előadása terápiás beszéddé transzformálódik. Ebben a megállíthatatlan szófolyásban időről időre visszakanyarodik önmagához, számtalan öndefinícióval szolgál: „hájbólya, lipidbuborék”, „zsírkonténer”. „Überelhetetlen szókészletem van magamra.”⁹² – sohasem marad mondandó nélkül. A túlevéstől az áltudós hatalmas, zsíros teste uralhatatlanná válik (ezért hal meg vélelmeshetően az előadás végén), azonban a túlbeszéléstől a szöveg lesz azzá. *Az étkezés ártalmasságáról* negatív kritikai fogadtatása is ebből eredeztethető, túlsúlyos lett a kötet, megterhelő, emészthetetlen a sok beszéd, Fibinger beszédkénszere elhatalmasodott a szöveg felett is.

Parti Nagy Lajos szövegeiben megtestesül a nyelv, sosem hallott vagy beszélt nyelvjárások szólalnak meg az elbeszélésekben. A legkülönbözőbb nyelvi regiszterek, szaknyelvek megszólaltatója Parti Nagy Lajos; talán emiatt is elmondható, hogy „elbeszélései egyszerűen nem mondhatók el másképpen, semmi módon nem parafrázálhatók.”⁹³

Az étkezés ártalmasságáról című kötetben Fibinger gondolkodása teljesen gasztro-irányban sematizált, így még káromkodása is kulinárisan áthatott, ennek bizonyítéka a „le se szaharintod”, „kibaszmati”, „apámszaftja” szavak. A *hullámzó Balatonban* evősport szak-, illetve szleng szavainak száma jelentős. Mivel egy fiktív szakszókincséről van szó, ezek a kifejezések időlegesek, múlékonyak, egy pillanatra bukkannak fel, és csak az adott kontextuson, mondaton belül értelmezhetőek („lenulláz”, „krumádli”, „bisztrózás”) – „az éppen most teremtett kontextus uralmát látjuk.”⁹⁴ A kitalált szavak reflektálnak az imitáció és újírás kiindulópontjával szolgáló történelmi-politikai-társadalmi univerzumra. Bizonyos szavak, szituációk csak úgy kapnak jelentést, értelmet, ha ismerjük a kontextust, melyből Parti Nagy kiemelte őket („leigazolt a Honvéd”, „Pártkongresszus, Novemberhét, meg a Magyarország felszabadulása”). A zabálás és emésztés leírása során jelen szövegben keverednek leginkább a sport („gyorsaságizik”), az orvosi („perisztaltika”), illetve szleng („ment is dosztig”) nyelvhasználat szavai. Parti Nagy Lajos prózáinak nyelve rontott köznyelvi közhelyekből építkezik, a különböző nyelvváltozatok keverésével olyan nyelvi összjáték alakul ki, mely gyakorta nyelvhelyességi hibákkal van tarkítva, primitív, rontott írásképű is lehet.⁹⁵

90 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmasságáról*, 70.

91 *Uo.*, 134

92 *Uo.*, 21.

93 MARGÓCSY István, *Parti Nagy Lajos: A hullámzó Balaton* = Uő, „Nagyon komoly játékok”, Budapest: Pesti Szalon, 1996, 143.

94 *Uo.*, 143.

95 DUSCHAK Zsuzsanna, *Hagyomány és annak kiforgatása*, Kalligram, 2003/10, 96–105.

A zsír az elemzett szövegek töltő- és bélelő anyaga, mely nemcsak különböző helyeken bővíthet új jelentéssel, hanem egy novellán belül is. Németh Zoltán tanulmányában⁹⁶ a *Taxidermia* című film⁹⁷ elemzése során a következőt írja a palimpszeszt technikáról: „az egymásra rakódó új jelentések nem törlik le egymást, hanem újraértelmezik, magukba építik a régít.”⁹⁸ Ez a mechanizmus megfigyelhető a zsír metaforája kapcsán: *A hullámzó Balatonban* a zsírt mint egyetlen jelölőt több jelölttel lát el, mint például a sport, a teljesítmény, a tehetség jele egyaránt. A palimpszeszt tárgy szerepét betöltő zsír ezen kívül az ideológia elleni lázadás eszközeként is funkcionál. A versenyzabálás által az egyének testébe bevitt kalóriamennyiség a pazarlás monumentális jelenlétére figyelmeztet⁹⁹, ami szembehelyezkedik a kommunizmus által megfogalmazott tervgazdaság elveivel. Továbbá egy harmadik jelentéssel is bővül a *zsír* metaforája. Kálmán iskolai élményének elmeséléséből megtudjuk, hogy a zabálás, amely testképét folyamatosan alakította, hozzájárult szocializációjához is az első evőbemutató alkalmával: „Volt egy Ibolya nevű leány, annak akartam imponálni, hogyhát én is tudok valamit, nem csak a szolmizálás van a világon, meg a kötélremászás.”¹⁰⁰ *A Zsírvasárnapban* a zsír (és a túlsúly) a galambok számára felelőtlenséget, egészségük eltékozlását jelenti, valamint félelmet a halál közelségétől, így reflektál a novella a kapitalizmus és a propaganda túlkapásaira, visszasságaira. Hasonló jelentést hordoz a zsír *Az étkezés ártalmasságáról* főhőse számára is, akinek ugyancsak a halál közelségét jelöli: „egy zsírba szorult, lihegő féreg vagyunk.”¹⁰¹ A terebélyes, óriási méretű testek, nagy zabálások és étkezések leírásához elengedhetetlen zsír mint palimpszeszt tárgy szerepe, ezáltal a „szemiotizációs túltengések a jel-szóródás leállíthatatlan” folyamatát eredményezik.

Összegzés

Parti Nagy Lajos prózájában az evés tematikája visszasságokat, politikai és társadalmi kudarcokat, problémákat helyez előtérbe. Az ehhez kapcsolódó motívumok segítségével reprezentálják a szövegek hőseiknek kilátástalanságát, az étel és a test nyújt számukra menedéket. A szövegek tárgyi valóságában mindenhol központi szerepet tölt be a *zsír*. Összetett jelölő, mely más-más szövegekörnyezetben új referenciális értelmeket vesz fel. A zsír bélelő anyaga szövegeinek (zsír-hasonlatok: „Esteledik, mint egy bödön zsírban”¹⁰²) és szereplőinek egyaránt, akik szerint az étkezést, „a kulináris héjanászt,

96 NÉMETH Zoltán, *Versenyzabálás = Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 99–103.

97 *Taxidermia*, rend. PÁLFI Görgy, DVD, Hungarotop, 2006.

98 NÉMETH, *Versenyzabálás*, 99.

99 *Uo.*, 103.

100 PARTI NAGY, *A hullámzó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, 8.

101 PARTI NAGY, *Az étkezés ártalmasságáról*, 105.

102 *Uo.*, 23.

melyet, mint mondtam, lassú öngyilkosságnak kéne hívnunk.”¹⁰³ Áttekintve az eddigieket elmondható, hogy Parti Nagy mint gasztrozófus sajátos kulináris nyelvvel ellátott világot alkot, melybe groteszk hőseit elhelyezi. Az író és a szakács egyaránt kreatív, tevékeny cselekvők, a maguk művészetének keretein belül mindketten műalkotásokat hoznak létre, az olvasó pedig saját tapasztalat, intuíció, ízlés szerint igyekszik értelmezni, érzékelni mindazokat, amiket kezébe, illetőleg tányérjára kap – így jelen tanulmány is egy út csupán, a Parti Nagy-féle sötét, zsíros Kulináriába.

Irodalom

- BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.
- BALASSA Péter, *Liedérc: Parti Nagy Lajos, a szociális realista*, Nappali Ház, 1995/4, 71–77.
- BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, szerk., *Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei*, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme, *Az ízlés fenomenológiája*, Budapest: Singer és Wolfner Kiadása, 1912.
- CSABAI Márta, *Az egészség és a test szociális reprezentációi, a kontroll, a felelősség és az identitás összefüggései = Az általánostól a különösöig*, szerk. CZIGLER István – HALÁSZ László – MARTON L. Magda, Budapest: Gondolat-MTA Pszichológiai Kutatóintézet, 2002.
- CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Budapest: Józsvöveg Műhely Kiadó, 2000.
- CSERNA-SZABÓ András, *Levin körút: hasnovellák, gasztroesszék*, Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004.
- CSERNA-SZABÓ András – FEHÉR Béla, *Ede a levesben. Gasztrokrimik*, Budapest: Magvető, 2011.
- DUSCHAK Zsuzsanna, *Hagyomány és annak kiforgatása*, Kalligram, 2003/10, 96–105.
- FEATHERSTONE, Mike – HEPWORTH, Mike – TURNER, Bryan S., *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*, Budapest: Józsvöveg Műhely Kiadó, 1997.
- FODOR Péter, *Térfélcseré*, Budapest: Kijárat, 2009.
- FORGÁCS Attila, *Táplálkozás és szexualitás*, Korunk, 1992/3, 22–26.
- FORGÁCS Attila, *Médiaüzenetek és evészavarok = Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Budapest: Gondolat, 1990.
- FÖLDESI Éva – KUN László – KUTASI László, szerk., *A magyar testnevelés és sport története*, Budapest: Sport, 1989.
- GYÖRFFY Miklós, *Líra és epika határán*, Magyar Napló, 1995/5, 42–43.
- HADAS Miklós, *A maskulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. <http://real-d.mtak.hu/342/1/Hadas.pdf> (2015.01.06.).
- HOFFMANN, David Lloyd, *Stalinist Values: The Cultural Norms os Soviet Modernity 1917–1941*, Ithaca NY: Cornell University Press, 2003.
- KROMMER Balázs, *A nyelv, ami történik*, Jelenkor, 1997/11, 1124–1127.
- LAPIS József, *Testesülthús*, Árgus, 2007/1, 108–113.

- LIVERS, Keith A., *Constructing the Stalinist Body: Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, Lanham MD: Lexington Books, 2009.
- MARGÓCSY István, „Nagyon komoly játékok”, Budapest: Pesti Szalon, 1996.
- MÓRICZ Zsigmond, *Árvalányok = Uő, Házasságtörés*, Budapest: Szépirodalmi, 1985.
- NEICHL Nóra, *A grafitnesztől a wellnessig. Parti Nagy Lajos: Az étkezés ártalmasságáról*, Jelenkor, 2012/3, 317–322.
- NÉMETH Zoltán, *Ami megíródott*, Alföld, 2012/5, 110–116.
- NÉMETH Zoltán, *Versenyabálás = Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei*, szerk. BALÁZS Géza – BALÁZS László – VESZELSZKI Ágnes, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012.
- NÉMETH Zoltán, szerk., *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, Budapest: Kijárat, 2008.
- PARTI NAGY Lajos, *A fagyott kutya lába*, Budapest: Magvető, 2006.
- PARTI NAGY Lajos, *A hullámzó Balaton. Waldtrockenkammeri átiratok*, Budapest: Magvető, 2009.
- PARTI NAGY Lajos, *A pecsenyehattyú és más mesék*, Budapest: Magvető, 2006.
- PARTI NAGY Lajos, *Az étkezés ártalmasságáról*, Budapest: Magvető, 2011.
- PARTI NAGY Lajos, *Hősöm tere*, Budapest: Magvető, 2000.
- PARTI NAGY Lajos, *Mi történt avagy sem*, Budapest: Magvető, 2013.
- PARTI NAGY Lajos, *Se dobok se trombiták*, Pécs: Jelenkor, 1993.
- ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Budapest: Osiris, 2010.
- ROMSICS Ignác, *Oktatás, kultúra, művelődés a rákosista diktatúrában*, Korunk, 1999/03, 105–113.
- Röptér. Parti Nagy Lajossal beszélget Csonotos Erika*, ÉS, 2001/11, 15.
- SÁGHY Miklós, *Testviszonyok Parti Nagy Lajos két novellájában. A fagyott kutya lába és A hullámzó Balaton*, Holmi, 2013/10, 1251–1259.
- SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*, Budapest: Ráció Kiadó, 2014.
- STARKS, Tricia, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, Madison: University of Wisconsin Press, 2008.
- SZILÁGYI Márton, *Metamorphoses prosae. Parti Nagy Lajos: A hullámzó Balaton = Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. NÉMETH Zoltán, Budapest: Kijárat, 2008.
- THOMKA Beáta, *Határoltság, pontosság és arány*, Jelenkor, 1997/4, 27–40.
- Utálok történeteket kitalálni. Beszélgetés Parti Nagy Lajossal*, Jelenkor, 2012/3, 293–296.
- VADERNA Gábor, *Széljegyzetek a költő Parti Nagy Lajos prózájához*, Kalligram, 2003/7, 77–89.

Gastro-literature. Motifs of eating in the works of Lajos Parti Nagy

Eating is a vital human activity, it is necessary for survival, and it is deeply related to social habits. The way how people nourish themselves expresses the indispensable needs of the social body. The human body is the invention of a culture, it has metaphorical meanings to the world, it can symbolize ideological views. Each society determines what food is, how we should eat and what is allowable to eat. Parti Nagy Lajos shows us different societies in his books through the act of eating. One of his characters lives under the Stalinist dictatorship, while others live in capitalism. What is common in these societies is that both try to transform men into productive, profitable human-machine hybrids. The writer's main characters' most important goal is to struggle against these coercive forces. The state ideologies try to transform not only people's daily

habits, eating rituals, and physical appearances but also their ways of thinking – the protagonists of PNL try to fight with this oppressive power by making their own bodies useless for the regime. In my study I am analyzing those works of PNL, where food and its society-related concerns have been given a central place (in Parti Nagy Lajos's works).

Keywords: Parti Nagy Lajos, food, social body, dictatorship, propaganda, ideology.

Tóth Tamara
ELTE BTK
tamaratoth92@gmail.com

Adaptációs képregények Magyarországon (Zórád Ernő: Névtelen vár)

Absztrakt. Az adaptációs képregények Magyarországon egyértelműen sajátos műfajt alkotnak, hiszen jóideig csak ez a típus volt elérhető a közönség számára – ezért nem is meglepő, hogy maga az elnevezés (képregény) is ebből a szoros irodalmi kötődésből ered. Az adaptációkhoz többnyire a forrásmű felől, irodalmi szempontok alapján közelítettek, mely összevetésben a képregény – érthető módon – alulmaradt. Bár népszerűsítő igénnyel készült, a legtöbben mégis az eredeti kilúgozásáról, elgiccsesítéséről, meghamisításáról beszéltek, ami nemhogy ösztönözne az irodalmi mű elolvasására, hanem egyenesen leszoktat az olvasásról. A tanulmány egyik nem titkolt célja az, hogy ezekre a kritikákra rácsáfoljon. Először a képregény eltérő definícióit ismerteti, majd rátér a magyar képregénytörténet vonatkozó szakaszának rövid ismertetésére és a hazai képregényes szcéna bemutatására. A konkrét elemzés a narratológia azon kijelentésére alapul, miszerint a narratíva eleve független médiumától.

Nem illik képregényt olvasni. Ha valaki mégis erre vetemedik, legalább ne beszéljen róla. Nem kelti művelt ember benyomását.
(Kertész Sándor)

A képregény

Comics, manga, bande dessinée, fumetto, sarjakuva. Képregény. Kép-regény.¹ „»When I use a word,« Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, »it means just what I choose it to mean – neither more nor less.«” Az valóban világos, kontrázik Robert C. Harvey, képregénykutató, hogy minden szó rábírható arra, hogy azt jelentse, amit mi szeretnénk, hogy jelentsen, ugyanakkor hiába hívunk egy robotot tanknak, ha az képtelen átgázolni egy téglafalon.² Így vezeti be a comics definiálása körüli problémát *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor* című tanulmányában, melyben azt kutatja, mi alapján nevezünk egy képregényt (comic book) képregénynek, nem pedig valami másnak. Miután végigveszi az elmúlt idők

-
- 1 A tanulmányban a képregény genézisével, a nemzetközi elnevezések magyarázatával nem foglalkozom (már csak azért sem, mert eredeztetése sem egységes). Aki szeretne többet megtudni a képregény mint olyan születéséről, annak ajánlom Kertész Sándor 2007-es könyvének *A comics születése* fejezetét.
 - 2 Robert C. HARVEY, *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor = Comics as Philosophy*, szerk. Jeff McLAUGHLIN, Jackson: University Press of Mississippi, 2005, 16–17.

nagyobb képregénydefinícióit, arra a következtetésre jut, hogy túl tág keretek között dolgoznak. Pascal Lefèvre és Charles Dierick, a *Forging a New Medium* című esszékötet szerkesztői például egy olyan prototipikus definíciót ajánlanak, melynek előnye, hogy minden kifejezés identifikálja a művek egy adott csoportját, de azt a művet sem rekeszti ki, amely nem elégíti ki a meghatározás minden kifejezését.³ Ez a szabadság Harvey szerint egészen odáig vezethet, hogy a pólóra nyomtatott szóbuborékok is a képregény kategóriájába esnek majd. Thierry Groensteen és David Kunzle meghatározásaikban ugyanarra, a képek dominanciájára mutatnak rá: előbbi a képregényt mint vizuális elbeszélést nevezi meg, amelyben a történetet képsorozat közvetíti, utóbbi szintén a kép túlsúlyát hirdeti a szöveg felett. Scott McCloud szintén olyan alapot követ (mind elméleti, mind képregényes) könyveiben, ami a vizuális narratívát és szekvenciát állítja fókuszba, s mely részben az egyik legkiemelkedőbb képregényalkotóra, Will Eisnerre támaszkodik, aki szerint a képregény képsorokból álló művészet. McCloudnál a képregény olyan meghatározásban jelenik meg, ahol az „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”⁴ tűnnek fel, és ahol a szöveg nem elmaradhatatlan, hanem opcionális elem. Harvey szerint a képi összetevők e dominanciája olyan eltolódásokhoz vezethet, melyek során nemcsak a bayeaux-i faliszőnyeg, de a kínai írás és a hieroglifák is képregényszerűként tűnnek fel, s a fogalom túlzott kitágítása végül a valódi képregény torzulását eredményezi.⁵

Coulton Waugh 1947-es definíciója –, mely szerint a képregénynek három alkotóeleme van: képek sorozata, szavak a képbe ágyazva és állandó szereplők⁶ – ezzel szemben jó, de legalábbis semleges kiindulási alpnak tűnik Harvey számára, ami végül elvezeti őt saját meghatározásához. Eszerint a képregény esszenciája a képi elbeszélésben (pictorial narrative) rejlik, azaz a vizuális és verbális elemek összemosásában, mely aktusban egy olyan új jelentés születik, amit külön nem találhatunk meg egyik létfontosságú összetevőben sem. A szöveg így egy olyan jelentést ad a képnek, ami egyébként abban nem található meg, és vice versa. Harvey meghatározása ebben az értelemben egy olyan elhagyhatatlan, kikerülhetetlen tényre mutat rá, ami megszabadítja a médiumot a humán tudományok előítéleteitől, s olyan irányból közelít, amely kép és szöveg hierarchiájának létezését eredendően tagadja.

A képregénykutatás Magyarországon – alulról szerveződés és intézményesedés

A hazai képregénykiadás láthatóan más utat járt be, mint Japánban, az Egyesült Államokban vagy a frankofón nyelvterületeken, a médiumhoz szorosan kapcsolódó, magyar nyelvű szakirodalomról pedig szinte nem is beszélhetünk. Nyugaton és Japánban már több egyetemen is létezik, Magyarorszá-

3 Pascal LEFÈVRE – Charles DIERICK, *Introduction = Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Brüsszel: VUB University Press, 1998, 12–13.

4 Scott McCLOUD, *A képregény felfedezése*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2007, 17.

5 HARVEY, *I. m.*, 18.

6 Coulton WAUGH, *The Comics*, New York: Macmillan, 1947, 14.

gon pedig – lassan, de biztosan – születőben van a *comics studies* intézményes oktatása, amellyel egy teljesen új képregénykészítői és -kritikusi közeg jöhet majd létre – ez pedig akár egy igen újszerű befogadóréteget is kinevelhet majd. Az irodalom- és filmtudomány, illetve a művészettörténet hatásától és vizsgálati módszereitől elszakadva, a *comic book studies* már önállóságra is lépett, ami figyelmet és autonóm megközelítéseket egyaránt követel, ennek érdekében pedig – az egyetemi jelenlét mellett – egyre több folyóirat is indult (pl. ImageText, Journal of Graphic Novels and Comics, International Journal of Comic Art), amelyek kiemelten foglalkoznak a terület kutatási eredményeivel.

A képregényről folytatott hazai diskurzus résztvevői sokszor maguk is képregényt készítenek, fordítanak vagy éppen kiadnak – írásaik döntően online fórumokon, közösségi oldalakon és e szűk kör által szerkesztett oldalakon jelennek meg. A hangnem általában nem tudományos igényű, sokkal inkább populáris, műfajukat tekintve pedig leginkább ismertető, összefoglaló, tudósító jellegűek, semmint részletes kritikák vagy diskurzusra törekvő szövegek. A Szabó Zoltán Ádám által főszerkesztett, 2005-ben indult, ám azóta megszűnt Panel című képregényes szaklap vagy „fanzin” hiánypótló, s hiányt hagyó kiadvány volt, melynek célja – Szabó szavaival élve – az volt, hogy „ezzel megteremtsek – még ha egyelőre szűk körben is – a hazai képregénykritikát.”⁷ Nemcsak képregényeket vagy képregény-ismertetéseket közölt, de interkulturális, intermediális témákkal, ritkán interjúkkal is foglalkozott. Ez, a képregényeket több nézőpontból és más médiumokon keresztül bemutató igény elengedhetetlen a műfaj alapjainak megszilárdításához, hiszen ezeknek is szükségük van kritikára, elemzésre, történeti áttekintésre és folyamatos párbeszédre, akárcsak az irodalmi műveknek, filmeknek vagy más alkotásoknak. Több különszámot is megjelentetett, amelyben csak magyar készítők műveivel találkozhatunk, szekundér szövegeket nem tartalmaztak. Ebből kiderül, hogy a fogyasztók kifejezetten képregényre éheztek, nem pedig erről szóló írásokra, a kortárs képregénykészítők pedig egy helyre, ahol végre bemutatkozhatnak, mivel a 2000-es években működő Eduárd is némi kivétellel újraközléseket, külföldi műveket közölt. Ekkoriban indul még útnak a *Papírhozi* képregényantológia és a Panelben bemutatkozó Buborékhámozó, a második szaklap is – mindkettő Bayer Antal képregénykiadó és -fordító, a Magyar Képregényszövetség első elnökének gondozásában.⁸ Ez a kettő még ma is létezik, Bayer saját kiadóján, a Nero Blanco Comixon keresztül adja ki őket csekély, 100–150-es példányszámban, s a terjesztés elsősorban az interneten, börszéken, fesztiválokon és egyéb olyan eseményeken történik, amelyek eredendően képregénykedvelőknek szerveződnek. Bolti forgalmazásba – és ebből eredően a szélesebb köztudatba – tehát nem kerülnek. A különböző online kiadványok, portálok és a közösségi oldalak csoportjai ezzel szemben könnyen elérhetőek és többnyire naprakészek is. A Magyar Képregényszövetség blogja fontos eseményekkel, kiadásokkal foglalkozik; a *kilencedik.hu* képregényes portál a 2003–2013 között működő *kepregeny.net* folytatása, ahová tulajdonképp minden felkerül, ami képregénnyel kapcsolatos – külön érdeme, hogy digitalizált sok olyan, a sajtóban megjelenő cikket is, amelyek az

7 http://www.kilencedik.hu/Panel_-_kepregenyes_lap/. (2015. 04. 13.)

8 A *Papírhozi* megszületéséről bővebben: DANI Áron, *Képregényes evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. (2015. 04. 13.)

elmúlt közel ötven évben a képregényről íródtak. Ezen kívül még számos alkotó és rajongó indított weboldalt, például Verebics János⁹, aki Zórád-tanítványként már negyven éve rajzol képregényeket. Meg kell még említeni a különböző közösségi oldalakon, főképp a Facebookon működő csoportokat is, ahol az azonnali reakció és az archiváló funkció egyaránt működik.

Mielőtt a hazai médiatudomány kibontakozott volna, a képregénnyel az irodalom- és filmtudomány, illetve a művészettörténet kezdett foglalkozni. Ez egyrészt haladást jelentett az ezt megelőző tudományos csendhez képest, másrészt egyre szorosabbra fűzte a médium más médiumoktól való függőségét. Önállósodása csak akkor kezdődhetett meg, amikor az „intermedialitás-felfogás helyett megjelent a multimedialitás-megközelítés”¹⁰, s elismerték a képregény két elbeszélőrendszerének elválaszthatatlanságát és sajátos viszonyát, amelynek vizsgálata új szempontokat kívánt. Ekkor már, ha csak csekély mértékben is, de megjelenik a tudományos intézményesség keretei között; a bölcsészkarokon kapcsolódó kurzusokat indítanak, bizonyos szakokon a *Maus* és a *Persepolis* az egyetemi tananyag része lesz, konferenciákat szerveznek és több tanulmány is megjelenik neves, kulturális folyóiratokban a médium mai helyzetéről, elismeréséről; a Filológiai Közöny irodalmi képregényrovatot indít, a Szépirodalmi Figyelő pedig tematikus számot készít 2013-as évfolyamában. Képregényrovatában két írás is foglalkozik a médium hazai helyzetével: az egyiket Szabó Zoltán Ádám, a másikat Dunai Tamás médiakutató írta. Dunai szerint „a képregény itthon jelenleg is többszörös peremhelyzetben létezik: sem a reputációja, sem a népszerűsége/olvasottsága nem vetekszik más médiumokéval. Perifériális helyzetét jól illusztrálja mindezek mellett az is, hogy a médiakörnyezetbe problémásan illeszkedik, más médiumokhoz csak részben kapcsolódik.”¹¹ A szöveg nem titkolt célja, hogy önálló médiumként pozicionálja a képregényt, hangsúlyozva kettős narratíváját, sajátos formanyelvét és egy új típusú olvasói szabadságot. A Médiakutató 2007-es évfolyamában még úgy ír a képregényről, mint tudományos vakfolt-ról, melyről „átfogó tudományos igényű munkák az 1980-as évek [...] óta nem jelentek meg a témában”¹², hat évvel később azonban már látja a médium intézményesedésének jeleit. A csekély számú hazai szakirodalom az újabb kézikönyvekre, tanulmánykötetekre nem, vagy alig hivatkozik, holott nyugaton számtalan antológiát kiadtak, szinte minden lehetséges szögből közelítve az új médiumhoz. A magyar képregénykutatás orientációja kapcsán Maksa Gyula médiakutató hívja fel a figyelmet arra, hogy míg francia vagy amerikai kutatók már egész kánont alakítottak ki, addig a hazai írások többnyire még mindig a képregény történetével, elfogadtatásával foglalkoznak: „A 2000-es évek magyar szakirodalmában az egyenjogúsításra törekvés jellemzi a médium megnyilatkozás-alakító eljárásaira koncentráló, de a történeti érdekeltségű

9 <http://verebics.blogspot.hu>. (2015. 04. 13.)

10 DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 2013/4, 30.

11 *Uo.*, 27.

12 DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/02_kepregeny_magyarorszagon. (2015. 04. 13.)

munkákat is.”¹³ Maksa munkáiban¹⁴ a médianarratológia felől közelít a médiumhoz, kutatásai azonban nem feltétlenül a magyar, hanem főként a frankofón diskurzust érintik. *Szuperhősök Magyarországon* című könyvének bevezetőjében Kertész Sándor, a képregényről megjelent egyetlen magyar nyelvű monográfia szerzője, a semleges hozzáállást, megtúrtságot és a problematikus besorolást említi, amikor a műfaj hazai el (nem) ismeréséről beszél. Szerinte „Magyarországon maguk a készítőik se igen tudják hova sorolni alkotásaikat. A szövegek írói mindenáron irodalmat akarnak a képkockákba csempészni, míg a rajzolók egy része a képzőművészet felé akarja elvinni a műfajt. A kettő közötti helyes összhangot szinte soha nem sikerült megtalálni a magyar szerzőknek. Így jöhetett létre a hatvanas évek elejétől egy olyan sajátos változata a képregénynek, amelyik valójában már régen elmaradt a nyugati országok képregénytípusaihoz képest.”¹⁵ Nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a képregényről való igazi párbeszéd csak a nyolcvanas évek végén, illetve a kilencvenes évek elején indult meg.¹⁶ Nagyjából ekkorra vált szükségessé a médium hazai történetének megírása (illetve ekkorra nőtt fel az a generáció, ahogy azt Dunai többször is hangsúlyozza, aki aktív képregényfogyasztó volt), amit aztán, már bőven a 2000-es, sőt majdhogynem a 2010-es években, különféle elméleti igényű tanulmányok követtek.

Mindezek fényében két megállapítást tennék. Az egyik az, hogy Magyarországon a képregénykritika pont azért van csekély mértékben jelen, mert a műfajról és a konkrét művekről szóló diskurzus résztvevőinek jelentős része – érzelmi érintettsége miatt – e közösség integritását óvja. A legtöbb új megjelenésű darabról nem elemzések, hanem leírások, kedvcsinálók születnek – a magyar képregény számára a negatív reklám nem reklám, hisz félő, hogy az elriasztaná az új olvasókat. A második megállapításom a kibontakozóban lévő intézményes vonalhoz kapcsolódik: a születő tanulmányok és a jelenlegi kutatások száma és fókuszja túl alacsony és eltérő ahhoz, hogy jelentős elmozdulás történhessen az uralkodó képregényes diskurzusban.

Képregényelmélet

Comics are a strange beast.
(Warren Ellis)

Egy képregény értelmezésekor – legyen az szerzői vagy adaptációs, hazai vagy külföldi, önálló kiadvány vagy egy napilap melléklete – nem a képeket és a szöveget kell külön-külön elemezni, hanem a képkockákat (paneleket) egyben. A tudomány és a fiziológia mai állása szerint azonban ezt lehetetlen kivitelezni, mivel szöveg és kép befogadása másképpen megy végbe. A szöveget lineárisan olvassuk, a befogadás iránya és sorrendje pedig eleve adott, ezzel

13 MAKSA Gyula, *Közelítések, elmozdulások, lehetőségek*, Korunk, 2011/2, 28.

14 Lásd pl. MAKSA Gyula, *Változatok képregényre*, Budapest-Pécs: Gondolat, 2010.

15 KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza: Akvarell Bt., 1991, 8.

16 Csak néhány példa: a kilencvenes évek előtt jelent meg a Gellért Endre szerkesztette *A képregény története*, György Péter írása a *FilmVilágban*, illetve Rubovszky Kálmán két kötete, a *Képregény* és az *Apropó, comics!* is.

szemben a kép befogadását egyfajta szabadság jellemzi, hisz mi dönthetjük el, melyik részletét mennyi időn át szemléljük; a képregény esetében még ezen belül is döntenünk kell, mire irányítjuk először figyelmünket. Az olvasás ez esetben teljesen önkényes, s ahogy panelről panelre, szövegbuborékról szövegbuborékra ugrálunk (vagy e kettőnek bármely más variációjára), a történet elménkben jelenik meg, ahogy magunkban összefűzzük az egymás után következő képkockákat, valamint összekapcsoljuk kép és szöveg tartalmát. Felmerülhet a kérdés, miképp tudjuk oly módon inkorporálni e kettőt, hogy valóban létrejöhessen az a bizonyos új, és külön-külön egyikben sem fellelhető jelentés, amelyről Robert C. Harvey beszélt. Nyilvánvaló, hogy a képregény elemzésekor muszáj valamelyik komponensből kiindulni, a fókuszban ugyanakkor a viszonyrendszer kell, hogy álljon: hogyan viszonyulnak egymáshoz a képi elemek, ezek milyen kapcsolatban vannak az adott panelen belüli szövegekkel; de ki kell térni a képkockák közti kapcsolatokra is. Ez utóbbit a panelek közti üres tér, a csatorna (gutter) adja, ami darabokra szabdalja a képregény kettős narratíváját. Az olvasó participációja itt fog tetőzni, elvégre ezeket a helyeket neki kell értelemmel és tartalommal megtöltenie – részben a környező panelek, részben viszont saját fantáziája és tapasztalatai segítségével. Éppen ezért a képregény vizsgálatakor az egyik legérdekesebb felfedezés nem más, mint hogy miképp lesz egy hiátusokkal teli narratíva értelmes, érdekes, és főképp folyamatos az olvasói részvétel segítségével. Adaptációs képregények esetében ezt tovább fokozza a tény, hogy a forrásmű irodalmi alkotás, ami ezzel szemben nem sokat bíz az olvasó fantáziájára – persze vannak olyan modern és kortárs irodalmi és művészeti irányzatok, amelyek erősen a kihagyásokra és a fragmentáltságra támaszkodnak, a magyar sajtóban megjelent feldolgozások azonban jellemzően realiztikus, koherens regényekből készültek. A másik különbség, hogy a modern vagy posztmodern irányzatok követői valamiféle (esztétikai, morális stb.) döntés során jutnak el ehhez a stílushoz, a képregény formanyelvének azonban immanens és megkerülhetetlen tulajdonsága ez.¹⁷ Mindezek alapján bátran megállapítható, hogy a képregényeknek legalább annyira fontos komponense maga az olvasó, mint a szöveg vagy a kép, méghozzá a legelemibb szinten.

Kép és szöveg viszonyáról a Harvey-féle új jelentés kapcsán már volt szó. A képregénykutatók szerint akkor válik a képregény nyelvezete a lehető leg-homogénebbé, ha minél ikonikusabb képek találkoznak minél direkter, kifejtettebb szavakkal – ilyenkor a kép a megértésre hagyatkozik, miközben a szöveg a lehető legalacsonyabb szintű megértést követeli meg, és így maga is képszerűvé válik.¹⁸ Scott McCloud a képregényben ikonok használatáról ír, amely „személyek, helyszínek, dolgok és eszmék bemutatására szolgáló képet jelent.”¹⁹ Szerinte a minél egyszerűbben lerajzolt, „jelentéssé” csupasztított figurák légüres teret képeznek; ikonikus figurák, amelyek az olvasás aktusában elevenednek meg. „Egy üres héj, amelybe belebújunk, hogy rajta keresztül más világokba utazhassunk.”²⁰ Nála a hagyományos valóságábrá-

17 Jared GARDNER, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford: Stanford University Press, 2012, xi.

18 Uo.

19 McCloud, *l. m.*, 35.

20 Uo., 44.

zolás a külső, míg a rajzfilmfigura, tehát az ikonikus ábrázolás a belső világ ábrázolására törekszik.²¹ S nemcsak az ábrázolás e kétfajta módja, de szó és kép megértése is elkülönül, amennyiben „a nyelv absztrakt szimbólumainak dekódolására időre és külön tanulásra van szükségünk.”²² Az egységes képregény nyelv mégis szükséges, hiszen ez teszi a médiumot azzá, ami: ha egy képkockára nézünk, amelyben a szereplő feje felett szövegbuborékban egy dialógus részlete olvasható, a mondottakat annak az adott szereplőnek fogjuk tulajdonítani, pusztán azért, mert a buborék csőre felé mutat. A szövegbuborék egymaga képes kifejezni egy tagmondatrészt, mi pedig képesek vagyunk ezt a behelyettesítést önkéntelenül is elvégezni. Ennek oka, hogy szemünk „a kép irányítása mellett maga is létrehoz”²³ – referenciamentes pontokat vezet vissza létező dolgok korábbi tapasztalatára, a látvány így már eleve értelmezett forma. McCloud alapján a képregény időkezelésében az egyik legnagyobb szerepet a keretezés (closure) játssza²⁴, ami ebben a felfogásban tér és idő megjelenítésének, a valóság látható töredékeinek automatikus egészé pótlását jelenti. A képkockák közti temporalitást a köztük lévő üres tér, a csatorna adja: „[a] képregény kockái felszabdalják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és időt.”²⁵ Ezeket a hézagokat a keretezés műveletével vagyunk képesek kitölteni, a különálló képkockákat pedig egyetlen nagy folyamatként tekinteni. McCloud a panelek közti lukakat a szabadeséshez hasonlítja, ahol az olvasó minden érzékszerve működésbe lép, és egészen addig lebeg az abszenciának e sajátos formájában, amíg a „következő képkocka karja meg nem fogja”.²⁶ Mikor az egyes képkockák időkezeléséről beszél, először is leszögezi, hogy a képkocka maga is egy ikon²⁷, ami tér és idő beosztására szolgál – ebben segítségére van egyrészt a panel tartalma, másrészt a képkeret alakja. „A képregényolvasás elsajátításához mindannyian megtanultuk az időt térben is észlelni, mivel idő és tér itt egy és ugyanaz.”²⁸ A gond csak annyi, írja McCloud, hogy nincs közöttük átváltási kulcs. Minden panel egy adott most-ra érvényes, amit csakis az a panel tud megjeleníteni – minden azt megelőző képkocka múltnak, s minden következő képkocka jövőidejűnek minősül. Ez a múlt-jelen-jövő hármasság azonban egyszerre van jelen az oldalpáron: szemünk sarkából mindig látjuk őket a médium nem-linearitása miatt.

A képregények koherenciáját tehát a csatornák, kohézióját pedig a képkockák adják:²⁹ az alkotónak azt és úgy kell ábrázolnia, hogy a befogadó képes legyen összeállítani magában a történetet úgy, hogy végighalad a paneleken és a panelek tartalmain. Ezt különféle eljárásokkal érheti el, például létrehozhatja összekapcsolódó tárgyak láncát, amelyben az az elem, amely korábban új információ volt, a rákövetkező panelben már ismert információként jelenik meg. Habár a képregény narratív sémája kauzális láncot hoz létre, melyben az egymást köve-

21 Uo., 49.

22 Uo., 57.

23 Gottfried BOEHM, *Látás – Hermeneutikai reflexiók*, Vulgo 2000/1-2, 228.

24 McCLOUD, *I. m.*, 70.

25 Uo., 75.

26 Uo., 98.

27 Uo., 107.

28 Uo., 108.

29 Mario SARACENI, *The Language of Comics*, New York: Routledge, 2003, 56.

tő képek így szükségszerűen (igaz, nem minden esetben) kapcsolatban állnak egymással, de adott panelen belül az elbeszélés akár további részekre is tagolódhat. Kibédi Varga Áron a képeket monoszcenikus és pluriszcenikus kategóriákba sorolja³⁰ attól függően, hány jelenetet ábrázolnak egy képfelületen, ezeken belül pedig megkülönböztet egyedi képeket és képsorozatokat. A képregény esetében elmondható, hogy vizuális narratívája olyan mono-, illetve pluriszcenikus felépítésű képek sorozatából épül fel, melyek megértéséhez egyszerre szükséges vizuális és verbális interpretáció, amennyiben képzőművészet (pl. perspektíva, szimmetria, ecsethasználat) és irodalom (pl. nyelvtan, szintaxis) rendszertana szoros egymásra épültségben jelenik meg benne.³¹

Az adaptáció mint másolás nélküli ismétlés

Az adaptációs képregények esetében kissé más a helyzet, hiszen az eredendően kapcsolatban áll a forrásszöveg tartalmával. Mégsem beszélhetünk totális függésről, hisz a képregény ebben az esetben sem az eredeti történet leképezése, utánzása lesz, hanem egy értelmezési művelet produktuma, egy „deriváció, ami nem derivatív – egy második alkotás, ami nem másodlagos”.³² Itt már nem a valódi szerző szándéka szerint képzeljük el a történetet – tehát nem egy szöveges műhöz készített illusztrációról van szó –, hanem átadjuk az irányítást a képregényváltozat készítőjének, aki a képekkel és a szövegekkel irányítja figyelmünket, korlátozza tudásunkat, mintegy kézenfogva vezetve minket a szavak útvesztőjében. Cs. Horváth Tibor azzal az igénnyel készítette adaptációit, hogy felkeltse a figyelmet bizonyos alkotások iránt, népszerűsítse az adott művet, s persze ezzel párhuzamosan magát a képregényt is (más kérdés, hogy a feldolgozható regények és novellák listája eleve adott volt), és nem egyszer fordult elő, hogy az eredetiből kihagyott részeket. Egy adaptáció azonban eredendően mentesül az ehhez hasonló számonkérések alól, elvégre nem az utánzás, hanem az újraírás, az újraértelmezés a célja. Emiatt talán nem is adaptációs képregénynek kellene hívunk a műfajt, sokkal inkább *képregényes regényinterpretációknak*. *Theory of Adaptation* című könyvében Linda Hutcheon felteszi a kérdést: ha tényleg másodlagosak az adaptációk, akkor miért kapnak ekkora figyelmet és miért vannak tömegével jelen a könyvekben, a moziban, a videójátékokban vagy épp a képregényekben? Az adaptáció mint másolás nélküli ismétlés elmélete azon a tényen alapszik, hogy a tartalom függetleníthető a hordozótól, tehát egy történet (story) többféleképp is elmesélhető (plot). Az adaptáció, mondja Hutcheon, nem vampirikus: nem szívja el forrásának életerejét és hagyja meghalni, de nem is haloványabb, mint az adaptált mű. Éppen ellenkezőleg: életben tartja azt, és egy olyan utóéletet kölcsönöz neki, amit az másképp nem érhetne el.³³

„Az irodalomtudományban külön adaptációs kutatás nincs”³⁴, az ezzel kapcsolatos kérdéseket általában periférián, sokszor a szövegkritika részeként

30 KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás* = Atheneum, 1993 I/4.

31 Will EISNER, *Comics and Sequential Art*, Florida: Poorhouse Press, 1990, 8.

32 Linda HUTCHEON, *The Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, 9.

33 *Uo.*, 176.

34 RUBOVSKY Kálmán, *Szépirodalmi művek adaptálása Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig című művének tükrében*, Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1985, 7.

tárgyalják. A textológus feladatát azonban éppen az a kijelentés adja, hogy a mű „szövege egyedi, és megváltoztathatatlan”³⁵, célja csakis az eredeti szöveg helyreállítása lehet, mivel a reprodukált szöveg immanens jellemzője a szövegromlás. Az adaptációs kutatásoknak ezzel szemben nem egy szöveg variánsait kell vizsgálniuk, hanem két vagy több szöveg, kép, képregény, film, illetve egyéb médiumok közti összefüggések kapcsolatát, ergo messzebbre kell tekinteniük, mint a textológusnak. Főképp, ha a művelet egyik lehetséges céljaként azt az igényt tekintjük, miszerint az adaptáló közelíteni kívánja a forrásszöveget a közönség pszichikumához úgy, hogy a kiinduló szövegtől távolodva megpróbál egy új, autonómiára törekvő művet létrehozni. Az így megszülető adaptáció aztán tagadhatatlanul bekerül olyan szöveghálóba, intertextuális viszonyokba, ahol nemcsak saját, de a forrásmű médiumának más darabjai is megtalálhatóak, így például egy képregény esetében az adott adaptáció bekapcsolódik mind az irodalmi, mind a képregényes diskurzusba is. De meg is teheti ezt anélkül, hogy bármiféle zavart keltene a rendszerben, elvégre az adaptálással keletkezett új mű valami egészen más, mint amelyből indult – hozzáadódtak egyrészt a célmédium jellemzői, másrészt megalkotójának víziói. A most következő műelemzésben többek között ezt a két dolgot szeretném vizsgálni, illetve a *Narratív megértés és film* írója, Edward Branigan által megfogalmazott kérdést: „hogyan befolyásolja a narratív megértést az a mód, ahogyan elképzeljük, hogy az eseményeket látjuk?”³⁶ Mindez a narratológia azon állításából indul ki, miszerint „a narratíva olyan mélystruktúra, mely teljesen független médiumától. Más szóval a narratíva alapvetően a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely szerveződés sémaként különböző módokon aktualizálódhat”³⁷ – így elválasztandó egymástól a story mint az események láncolata és a plot, amely ezzel szemben már konkrétan azt takarja, ami és ahogyan el lett beszélve.

Névtelen vár

*Ezentúl én fogom adaptálni kedvenc íróimat,
és én fogom egyedül rajzolni azokat.
(Zórád Ernő)*

Az eredeti Jókai-mű először 1877-ben, a *Jókai Mór történelmi regénytára* című sorozatban jelent meg 10 füzetben.³⁸ A tizenhárom fejezetre tagolt regény kerettörténetét egyrészt a napóleoni háborúk alatti nemesi felkelések, pontosabban az utolsó, 1809-es győri inszurrekció adja, másrészt az 1793-ban kivégzett kirá-

35 STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest: Universitas, 1996, 116.

36 Edward BRANIGAN, *Narratív megértés és film*, ford. Füzi Izabella, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegygyujtemeny/branigan/index.html> (2015. 04. 13.)

37 Seymour CHATMAN, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, ford. Ságthy Miklós, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegygyujtemeny/chatman/index.html>. (2015. 04. 13.)

38 A kritikai kiadás jegyzetei szerint a füzetek közül egy sem maradt fent.

lyi pár, XVI. Lajos és Marie Antoinette megszüktetett gyermekének történetét írta meg Jókai a Fertő-tó mellett rejtegetett Marie személyében. Az írás mögött valós események és nevesített források állnak, mintha a regény hitelességét akarná ezzel bizonyítani, s ez a nyíltság talán párhuzamba állítható az adaptációs képességek felvállalásával is, ami a forrásszöveget illeti.

Jókai azon szerzők közé tartozott, akinek műveit előszeretettel adaptálták akár filmre³⁹, akár képregényre. Zórád Ernő *Névtelen vára* a Füles 1979-es évfolyamában, 18 részletben jelent meg egy oldalpáron.⁴⁰ Laponként átlagosan hat számozott panelt láthatunk változatos elosztásban, gyakran meglepő keretezéssel, ami nemegyszer a narratívát hivatott támogatni. A tizennyolc részt minden számban eltérő színnel keretelték, a főcím („NÉVTELEN VÁR”, mellette „Jókai Mór regényéből írta és rajzolta: ZÓRÁD ERNŐ”, a jobb felső sarokban pedig arab számmal az aktuális rész sorszáma) és – a két utolsó részt kivéve – az utolsó képkockákba integrált „FOLYTATJUK” azonban állandó. Mivel ez esetben forgatókönyvíró és rajzoló ugyanaz a személy, az elkészült mű teljes egészében Zórád adaptációs technikáját tükrözi: a forrásmű megvágása, a cselekmény fő eseményeinek kiválasztása, a történet panelekre tagolása, s az egyes képkockákon belüli szöveg-kép felosztás és tartalom mind egyazon stílus és szempontrendszer által rendeződnek. Az elbeszélő és párbeszédés részek a szokásos technikával, előre szedett szövegek beragasztásával kerültek a papírra – előbbit vastagon szedett betűk jelzik, utóbbi esetben pedig mindig normál szedést használ, és az esetek egy részében a szóbuborék csőrét is megrajzolja.

A Fülesbeli megjelenés után öt évvel, 1984-ben a Közgazdasági és Jogi Kiadó, a Táltos Kiadásszervezési GM-mel karöltve, önálló, puhakötésű füzetben is kiadta a képregényt.⁴¹ A két kiadás közti kardinális különbség szembe-tűnő: utóbbi nemcsak hosszabb, de – a szerző által – színezett is. A vöröske-retes borítón (1. kép) egy külön e célból készített lavírozott tusrajzot látunk, középen egy fekete hajú hölgy apró portréjával. Alatta a cím: „NÉVTELEN VÁR”, alcímként pedig az alábbi: „ROMANTIKUS KÉPREGÉNY”.⁴² A belső borítón már a szerző(k)ről is olvashatunk: „Jókai Mór regénye nyomán írta és rajzolta: ZORÁD ERNŐ”. A Füles 310x210 mm méretével szemben a Táltos-féle kiadás nagyobb, 330x235 mm mérete már csak abból a szempontból is hálás, hogy a szöveges részek nincsenek annyira beszorulva a képkockákba, így levegősebbé válik az egész. Az így megnövelt lapméret esetében kétféle-képp jár el: vagy arányos nagyítással kompenzál, vagy pedig új rajzzal bővíti ki a legfelső sáv vagy képkockák területét (3. kép) – utóbbi esetében vagy már meglévő tárgyakat, például egy épületet egészít ki, esetleg az égboltot nyújtja meg, vagy pedig egy teljesen új, sokszor kontextusteremtő elemet helyez be. A méreten kívüli legszembe-tűnőbb eltérés, a színezés mint hangulatteremtő és kiemelő eszköz. Az újrakiadásban a szövegek pozícióján nem változtat, illetve színezést sem kapnak, ezért az eredmény egyfajta üres, lebegő felhő lesz, ami a színezést megtöri, viszont bekeretezés nélkül egészen transzparenssé válik.

39 A *Névtelen várt* Zsurzs Éva filmesítette meg 1981-ben.

40 ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Füles, 1979/23–40.

41 ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1984.

42 Fontos megjegyzés, hogy a romantikus jelző nem korszakot jelöl, hanem zsánerefo-galomként van jelen.

Az alapvető előnyökön kívül (figyelemirányítás, konkretizálás, könnyebb felismerés, mélységérzet, kiemelés stb.) Zórád színező technikájának legnagyobb érdeme a hangulatteremtés, ami egyrészt Lajos belső vívódásainál, másrészt a természetábrázolásoknál, valamint a csatajeleneteknél érvényesül leginkább.

A tagolás a 79-es kiadásban adott: itt az utolsó jelenetek bizonyos mértékben cliffhangerként próbálják fenntartani az érdeklődést a következő részig; a színes újrakiadás elbeszélése ezzel szemben folyamatos, narratíváját a közbeszúrt teljes oldalas képek sem akasztják meg, főképp mivel tartalmukban mindig szorosan kapcsolódnak a mellettük lévő laphoz. A maga 46 oldalas hosszával, elrendezésével, de a füzet méretével is megfelel az általános európai képregényalbum formátumának⁴³, viszont ez nyilvánvalóan elég csekély mennyiség egy olyan részletes elbeszélés kibontására, amelyet Jókai eredetileg írt – egyrészt ezzel magyarázható, hogy Zórád a történelmi regény tematikáját a romantikus szál bemutatására cserélte.⁴⁴ Másrészt a korabeli viszonyok miatt szerencsésebb volt óvakodni mindenfajta politikai töltetű témától. A terjedelmi korlát arra kényszeríti az alkotót, hogy minél több információt sűrítse bele az egyes panelekbe, miközben redukálja a szereplők és a helyszínek számát a gyorsabb történetvezetés, sőt a gyorsabb olvasás érdekében. A mainstream európai képregényalbumok ugyanis gyors olvasásra és gyakori újraolvasásra lettek kalibrálva; közös jellemzőjük, hogy (általában) színesek, balról jobbra olvasandók, 3-4 sorban közlik a képkockákat, akciódúsak, egyetlen protagonista alakja köré íródnak és egységes, kidolgozott képekkel operálnak.⁴⁵ A füzet paratextusai közül a hátlapról kell még feltétlen szót ejteni, ami a következő kiadványt, az *Időspirált* reklámozza egy egész oldalnyi részlet leközlésével – Magyarországon a képregényre jellemző az a fajta zártság, hogy más médiumokban nem igazán hirdetik magukat (2. kép).⁴⁶

Miközben a magazinbeli változat számozott paneljeivel irányítja az olvasót, a színes kiadás alcímével kategorizálja be a romantikus képregény tematikájába – előbbi esetben az olvasó egy, a számára kijelölt utat követ, míg a másik esetben a romantika hívószava kíséri őt olvasása közben. A Fűles a mai napig az egyik legnagyobb országosan, hetente megjelenő családi rejtvénymagazin, így képregényrovata olyanokhoz is el tud jutni, akik maguktól nem fordulnának a médium felé. Mivel folytatásos, heteken át képes a köztudatban maradni, viszont ha valaki lecsúszott az egyik részről, nem tudja olyan könnyen pótolni – igaz, ez utóbbi nehézséget a digitalizálás mára már megoldotta. Az önálló kiadás kiemelte ebből a szerialitásból a darabot és egy olyan nagy formátumú, rögtön a polcra rakható füzetbe rendezte a képregényt, amelynek megvétele direkt érdeklődést feltételez: azoknak szól, akiket foglalkoztat a képregény, a téma vagy a készítő. Azzal, hogy az önálló megjelenés feloldotta a Fűles szabta terjedelmi és formai korlátokat, még nagyobb teret

43 Pascal LEFÈVRE, *The Importance of Being Published: A Comparative Study of Different Comic Formats = Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, szerk. Anne MAGNUSSEN – Hans-Christian CHRISTIANSEN, Koppenhága: Museum Tusulanum Press & University of Copenhagen, 2000, 100.

44 Muszáj megemlíteni, hogy a képregény a forrásmű bizonyos történetzárait, így például a Franciaországban játszódó közvetlen előzményeket kihagyja a cselekményből.

45 LEFÈVRE, *The Importance of Being Published*, 101.

46 DUNAI, *A képregény Magyarországon, I. m.*

adott a szerzői szabadságnak – például lehetővé tette, hogy Zórád tíz egészoldalas képpel (vagy néma panellel) egészítse ki a művet. Habár a médium esetében az egészoldalas panelek általában a legdrámaibb képet emelik ki az akciósorozatból⁴⁷, itt a legtöbbje valamilyen állókép, a sztori szempontjából elhagyható, ugyanakkor művészi értéket hordozó jelenetek, ahol nemegyszer a Zórád által kedvelt és előszeretettel használt kollázstechnika is megjelenik. Kérdéses lehet ezen képek státusza: keretezés nélkül a képregény részét képezik-e, vagyis: minden képregénynek számít-e, ami egy képregényfüzetbe belekerül? Továbbá: ugyanaz-e a két képregény, ha az egyik tízzel több képen mesél? McCloud szerint a képregény „a keretezés művészete”⁴⁸, s olyan esszenciális momentumokat kell benne ábrázolni, amelyek dekódolásával a befogadóban megkonstruálódhat a sztori. Nyilvánvaló, hogy Zórád ezeket nem kifejezetten a megértés megkönnyítéséért tette bele, hanem egy olyan esztétikai élményért, amely egyúttal hangulatteremtést is jelent, másrészt kitölt bizonyos hézagokat. Hogyha elfogadjuk a kijelentést, miszerint a képregény megértésének kritériuma, hogy a történet a képek alapján szavakban is elmondható, akkor a két kiadás a képtöbblet miatt (de nem csak emiatt!) eredendően másként lesz elmesélhető, ergo a két képregény nem ugyanaz. Zórád állásfoglalása („Ezentúl én fogom adaptálni kedvenc íróimat, és én fogom egyedül rajzolni azokat [...] és beletettem olyan rajzot is, hogy az egész oldalon csak rajz volt, semmi szöveg!”⁴⁹) eközben olyan tudatos szerzői szándékról árulkodik, amely a két kiadást egyértelműen elválasztja egymástól: más célok, más lehetőségek mentén készültek. De nemcsak formai, hanem tartalmi eltérések is vannak a két változat között (4-6. kép). Szöveg szintjén egyetlen korrekció található: a 157. képkockában lett a „jobvat” a helyes „jobbat”-ra javítva; ezen, illetve a szövegek pozícióján és tördelésén kívül minden egyezik. A képek esetében egyrészt eltérés van a már fent is említett betoldások terén – ez a 77. panel esetében például azzal jár, hogy az eredetileg keskenyre és torzra rajzolt ablakok a 84-es kiadásban korrigálva lettek. Ezen felül két ízben található eltérés: az egyik a 13. képkocka bal szélére odarajzolt lovak, a másik a 27. képkockában a Hanyi Istóktól megrettent Marie szembe-tűnően eltérő test- és kéztartása. Mivel ezek a változtatások sem a cselekményt nem befolyásolják, sem pedig az olvasó esztétikai élményén nem javítanak, a mindig precíz Zórád utólagos elégedetlenségével magyarázhatók. Előbbi esetben a fennmaradó üres tér kitöltése (Zórád köztudottan szeretett lovakat rajzolni)⁵⁰, utóbbinál pedig az ábrázolni kívánt érzelm hitelesebb megjelenítése valósult meg – a széttárt ujjak, a teátrális kéztartás és az elke-rekedő száj jobban kifejezi a meglepettséget és félelmet, amit Marie érzett.

Az újraértelmezés és újrakreálás (szelektálás és újrakombinálás) folyamata a „romantikus képregény” zsánerének jegyében történik, saját, objektivitásra törekvő nézőpontjából. Emiatt történhet meg az, hogy a regény elején részletezett párizsi jelenetből a képregényolvasó teljesen kimarad, és emiatt nem

47 VARRÓ Attila, *A térré vált idő. Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 40(2004), 123.

48 McCLOUD, *l. m.*, 75.

49 Idézi RUBOVSKY Kálmán, *A képregény*, Gondolat: Budapest, 1989, 70.

50 „Azóta is a legnagyobb öröm számomra, ha lovakat rajzolhatok.” RÁTONYI Róbert, *Terefe Zórád Ernővel*, Füles, 1982. november 12., 46. sz.

rendelkezik azzal az előzetes tudással sem, amit a regényt kézbevevő olvasó már az első oldalakon elsajátít. Nem kerül kifejtésre a Marie és Vavel közötti kapcsolat sem, ahogy a csatát is csak röviden, egy perspektívából láthatjuk, de Zórád más szöveghelyektől is megvált a képregényben. A kihagyott fejezetek miatt aztán egyes részek más viszonyba kerülnek, és a mű fő konfliktusa is teljesen más megvilágítást nyer. A Jókai-regény egyik legfontosabb komponense például a kettős identitások kérdése: a francia kémnő, Thémire Magyarországon Katalin grófnő szerepébe bújik, a gonosz Fervlans Barthelmy ezredesként vonul be Fertőszegre, a hercegnő kilétéről Magyarországon csak Lajosnak van biztos tudomása, Lajos pontos kilétéről és múltjáról pedig még védenca, Marie is alig tud valamit. A regény első fejezete (*Cytheré dandárja*) a legtöbb kérdésre választ ad, de legalábbis felvonultat minden lényeges szereplőt és leírja a küldetést is, amiért a kémnő a páros nyomába szegődni volt kénytelen – ennyi iránymutatás már épp elég az olvasónak, hogy a regény előrehaladtával akkor is el tudja végezni a szükséges projekciókat és összekapcsolásokat, ha konkrétumokkal jóideig nem is találkozik. A képregényben a dualitásnak csak kevés szerep jut, az olvasó többé már nem áll a szereplők felett, sőt Marie kilétéről Görömbölyi alispánnal együtt értesül, a kémnő és az ezredes pedig abban a levélben bukik le, amelyet Lajos elolvas. Az egyetlen mindentudó alak maga a készítő, Zórád Ernő, aki – miután megfejtette a Jókai által feladott rejtvényeket – egy szűrt történetet tár olvasói elé. Pascal Lefèvre képregénykutató, a *Tools for Analyzing Graphic Narratives & Case Studies* weboldal készítője szerint a képregény érzéki olvasása („sensual reading”) lehetővé teszi az olvasónak, hogy a képregény megformáltságán át még inkább bevonódjon a történetbe. A médium materialitása alapjaiban határozza meg a távolságot a befogadó és a képregény között, vagyis a rajzstílus fogja befolyásolni, hogyan fogjuk befogadni a történet tartalmát. A gyenge vagy erős vonalvezetés, az erős absztrakció vagy a részletekbe menő pontosság, a fragmentáltság vagy a nagytotálók használata nyomán különböző érzések és benyomások keletkeznek a befogadóban, amelyekből az képtelen lesz elvonatkoztatni – hiába az olvasóban konstruálódik ugyanis a képregény egésze, ha a történet reprezentációja már eleve adott számára.

Az olvasó pozicionálását szabják meg a képkockákban alkalmazott nézőpontok. Zórádnál a panelek tartalma többnyire egy magasságban van az olvasóval, s az olvasónak mindenre rálátása nyílik, az alakok csak ritkán kerülnek az ő „háta mögé”. Bal külső fokalizációnak hívja⁵¹, amikor a látvány egy névtelen, a történeten kívül helyezkedő alak perspektívájából tárul szemünk elé. Ez két esetben törik meg: a levelek és a teleszkóp esetében belső fokalizációra vált, amennyiben együtt látunk az éppen aktív szereplővel (7-9. kép) – olvasó és karakter között pillanatnyi identifikáció állítható fel, hiszen az éppen megtapasztalt dolgok mindkettejüknek ugyanabban az időben és mértékben fedeződnek fel, s a beszűkült nézőpont miatt az olvasó tudása ismét nem emelkedhet a szereplők fölé. Zórád több ízben is elhelyez egy (néha voyeur-szerű) szereplőt a kép szélén, aki bevezet a képbe, sugallja az épp uralkodó érzelmet, helyes olvasói hozzáállást, vagy aki irányítja a tekintetet. Ezek a közelepek többek között abban is segítenek, hogy az olvasó minél inkább

51 Mieke BAL, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999, 148.

bent érezhesse magát a történetben. Olyan is előfordul, hogy egy szereplő egyenesen szembefordul a befogadóval és kinéz a képből (10. kép): ekkor maga a tekintet, illetve a képet kísérő szöveg válik a képkocka fő témájává. A nézőpont tehát, amelyből a paneleket az alkotó ábrázolja, fontos szerepet játszik a megértésben, hiszen ez szabja meg a közelséget, távolságot, szubjektivitást vagy objektivitást.⁵² A képregény keretezése valamelyest hasonlít a film kamerakezelésére is, ugyanakkor a mozifilm jelenetei hemzsegek a redundáns elemektől, amelyek között kezdetben nem tudunk fontossági sorrendet felállítani. Ezt – mások mellett – Seymour Chatman is megállapítja Maupassant *Kirándulás* című novellájának filmadaptációja kapcsán.⁵³ Azt mondja, hogy amellet, hogy a fokozott részletgazdagság miatt nem tudja irányítani a figyelmet, a kép képtelen állítani, csak ábrázolni tud – emiatt aztán arra sem képes, hogy a leíró részek során felfüggeszse a történések idejét. A képregény ehhez képest tud állítani és tud leírni, köszönhetően kettős narratívájának. Az olvasó részvétele és a csatornakitöltések miatt a képregényeket eleve lassabban olvassuk, mint ahogy egy regényt, vagy ahogyan egy filmet nézünk, mert a füzetet kinyitva egyszerre túl sok, azonnal látható információ áraszt el minket. Az alkotónak ezért eleve úgy kell megszerkesztenie művét, hogy a befogadót ne csak irányítsa, de kollaborálásra is törekedjen vele.

Nemcsak a panelek tartalma, hanem maga a keret is fontos alakítója a nézőpontnak, elvégre az húzza meg a határt látható és láthatatlan információ, panel és csatorna között. Zórád a legeltérőbb alakú kereteket váltogatja, s ezzel nemcsak az olvasó érdeklődését, de az olvasás dinamikusságát is fenntartja. A teleszkópos jeleneteknél a látvány megjelenítését például kör alakú panelben integrálja abba a képkockába, ahol a szereplő épp a nézés cselekvését hajtja végre (9. kép). Habár a keret megválasztása McCloud szerint csupán az olvasás élményéhez ad hozzá, a panelek és az idő kapcsolatát nem befolyásolja⁵⁴, ebben az esetben azonban egyértelmű, hogy a két esemény egy időben, csak más nézőpontból szemlélve játszódik. A tény, hogy azt nézzük, amint valaki néz valakit, mindenképp megakasztja a narratívát, mert önkéntelenül egyeztetni akarjuk a két panel tartalmát, amennyiben azokat egyszerre látjuk jelen időben. A médium temporalitásában minden képkocka egy adott mostra érvényes⁵⁵, amihez képest az azt megelőzők mindig múlt, az azt követők pedig mindig jövő idejűek, ebben az esetben ez az íratlan törvény azonban feloldódni látszik. A médium időkezelését módosítják és a képregény intenzitásához is nagyban hozzájárulnak az úgynevezett faláttörések is, amelyekkel Zórád előszeretettel él. Itt egyszerűen arról van szó, hogy adott szereplők vagy tárgyak kilépnek képkockáik keretei közül és ezáltal nemcsak a teret, hanem a időkezelést is transzformálják. Ennek egyik legradikálisabb példája, amikor Katalin viszonylag nagyméretű profilja két képkockának nézőpontját és narratíváját is módosítja – itt teljesen adekvát, hogy a mellette szereplő panelek történéseit az ő nézőpontjából látjuk. A szereplő így egyszerre

52 SARACENI, I. m., 84.

53 SEYMOUR CHATMAN, *What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) = Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, szerk. Leo BRAUDY – Marshall COHEN, New York – Oxford: Oxford University Press, 1999.

54 MCCLOUD, I. m., 107.

55 Uo., 112.

válik belső résztvevővé és külső szemlélővé, valamint egy háromfős viszonyrendszer gócpontjává is.

A panelek közötti viszony már többször felmerült a csatorna kapcsán, arról viszont csak kevés szó esett, hogy egy ilyen erős és vizuális fragmentáltság esetében mégis mi kötheti össze az egyes paneleket. Ez megteremthető egyrészt az ismétlés alakzatával, vagyis amikor két vagy több panelben ugyanaz az elem fedezhető fel (kohézió). A *Névtelen várban* ezt a funkciót általában a szereplők töltik be, akiknek pozíciója, cselekvései és érzelmei nyomán a képregény szerveződik. Zórád képregényében Lajost látjuk, amint a kastélyba éppen betörni készülő rablók felé igyekszik – a képkocka jobb szélén látjuk, amint az alakok már félig kirohantak a kereten túlra. A panel szövege („Az őt álló álarcos élelet fütttyentett, mire...”) itt az előzményekre vonatkozik, a három pont után következő részt már a kép elbeszélése fejezi be. A következő panelen Lajost (adott információ) látjuk bemászni az előző képen darabjában már látott kastély ablakán: ekkor látja meg a csillárhoz kötözött Katalint (új információ), a háttérben pedig ott hever egy izzó parázsszal teli tál és egy csipesz; a néma képkocka ezeken az utalásokon túl nem sok adatot szolgáltat. Megjegyzendő, hogy a kihagyáson és sűrítésen kívül itt Zórád kissé módosít a történeten, hisz a regényben a vonatkozó rész így szerepel: „termetének gyönyörű idomait elárulja a tapadó éji köntös, mely egész nyakáig fölé, s ott van halványsárga szalaggal összehúzza, míg hímzett szegélyei lábujjhegyeit is eltakarják.” A nő képi megjelenítése korántsem ennek a leírásnak, hanem a ponyva- és rejtvénylapok ledér nőábrázolásának felel meg. A harmadik panel lesz majd az, amelynek dialógusa megmagyarázza mind Lajosnak, mind az olvasónak a történeteket („Megkínóztak volna, ha...”), s egyben felfedi a nő számára megmentője kilétét is („Én Vavel gróf vagyok...”). McCloud alapján a képkockák között hatféle átmenet különböztethető meg: kockáról kockára, cselekményről cselekményre, szereplőről szereplőre, jelenetről jelenre történő átmenet, nézőpontváltás és logikai ugrás.⁵⁶ Itt a panelek között a negyedik fajta átmenet látható, amennyiben mind térbeli, mind időbeli ugrást tettünk, s ezért olvasói részről mérsékelten nagy logikai következtetés szükséges. Ebben segítségünkre van nemcsak Lajos újra és újra feltűnő alakja, hanem a keretezés is: habár mindhárom ugyanolyan széles, az utolsó panel térben mintegy integrálódik a másodikba, hisz ugyanabban a szobában játszódik, csak később. A képkockák közti viszonyt segít megteremteni az is, ha azonos jelentésmezőbe tartozó dolgok láncát hozzuk létre több panelen keresztül (koherencia). A csatolt részleten (9. kép) a toronybeli obszervatórium jelentésmezőjének fogalmai fedezhetőek fel: torony, lépcsőház, távcső és a lencsén át látott látvány. Az 1-3. és 5. panel között jelenetről jelenre való váltás van, míg a 4. panel idejét tekintve (közel) egyidejű az azt követővel, így itt szereplőről szereplőre történő átmenetet látunk, de a 4. képkocka eközben szintén J-J kapcsolatban áll az első három panellel. Ezt a bonyolult hálót leírni jóval hosszabb volt, mint megérteni, hiszen az üres helyek kitöltése, az események és panelek összekapcsolása automatikusan, a képregény befogadásával egy időben történik meg, a legtöbb esetben mindenfajta fennakadás nélkül.

A magyar adaptációs képregények hagyományában (de nem csak ott) az információk legfontosabb lelőhelye a szöveg. A panelekben kétféle megjele-

nési módot láthatunk: a dialógusok szóbuborékban, az elbeszélő részek pedig képaláírásokban jelennek meg. Mindkettő ugyanolyan jelentős, főleg ha azt nézzük, hogy az első képregénykezdemények eleinte csak képaláírásokat tartalmaztak, viszont az „igazi” képregény megszületését a szóbuborék megszületésére datálják. Különbség köztük, hogy míg utóbbi a képkocka része és a szereplők pillanatnyi mondanivalóját vagy gondolatait közvetíti, a képaláírás mindig alul vagy felül, a kerethez közel helyezkedik el és önállóan kezelendő, amennyiben a képkocka tartalmát magyarázza, vagyis olyan információkat közöl, amelyek túl specifikusak ahhoz, hogy ábrázolni lehessen őket. A képregényben a szöveg és a képek nem tükrözik, hanem támogatják és magyarázzák egymást – összemósódnak és kollaborálnak egyrészt az olvasóért (a tökéletes megértés érdekében), másrészt az olvasóban, hiszen a két komponens összemósását neki kell elvégeznie. Általánosan elmondható, hogy „minél többet mond a szó, annál szabadabban kalandozik a kép és fordítva”⁵⁷, ugyanakkor ez néha olyan radikális szövegtúltengéshez is vezethet, hogy az olvasóban felmerülhet, esetleg prózát olvas. A *Névtelen vár*ban a szerző megpróbál kiegyensúlyozottan lavírozni, így több különböző példát is találunk a McCloud által felvázolt kép-szó kombinációkra.⁵⁸ A szó ereje kétségtelen – ezt még azok is elismerik, akik a képek dominanciáját és a szöveg esetlegességét hirdetik – főleg e hazai képregénytípus tekintetében, ezért a szöveghangsúlyos panelek természetszerűleg dominálnak a Zórád-műben. Jókaitól csak kevés szó szerinti átvételt találunk – ahol tudta, az alkotó megpróbálta egy-két mondatba besűríteni az akár több oldalon át részletezett tényeket, az ismeretlen vagy latin szavakat pedig kihagyta vagy átírta. Erre már rögtön a legelején találunk példát, amikor a három előljáró diskurál: „Én csak megleszek a magam dikciójával valahogy – felelt a lelkész –, csak a spectabilist el ne ragadják Phaëton paripái, mikor a statutio alkalmával ki kell mondani a domina nevét.”⁵⁹ Zórádnál mindez így szerepel: „Én meglennék a magam üdvözlő beszédével valahogy, csak alispán uram ki tudja mondani az úrhölgy nevét.”

Az eddig írt általános megállapítások és képszemelvények után egy oldal részletes elemzését szeretném bemutatni, amely működésében szemlélteti a képregény kettős narratíváját, közben felhívva a figyelmet Zórád különféle adaptációs eljárásaira is. A választott részlet a regény harmadik fejezetének (*A macskák tündéresszonya*) harmadik részében olvasható, a képregény Füles-kiadásának szintén harmadik részében, a Táltos-félében pedig a 9. lapon.

Az oldalon (11. kép) a panelek elrendezéséből már következtethetünk az elbeszélésfolyam szerveződésére: az első képkocka a lap egyharmadát foglalja el a benne látható beállító képpel, míg a maradék öt a fennmaradó helyen osztozik – ezzel már fel is állítható egy hierarchikus viszony, melyben a 2-6. panel időben és térben függővé válik a legelsőtől. Az első képkockán egy gondolat látunk egy tó felszínén: a háttérben ott a Névtelen vár, ezért biztosak lehetünk abban, hogy a jelenet a Fertő-tó vizén játszódik – ezt a következő panelben a képaláírás is megerősíti. Az előzmények tudatában sejtjük, hogy Lajos épp Marie-nak tett ígéretét váltja be, miszerint megtanítja úszni, a szö-

57 Uo., 163.

58 Uo., 160–163.

59 JÓKAI Mór, *Névtelen vár (1877)*, s. a. r., Harsányi Zoltán, Budapest: Akadémiai, 1965, 58.

vegből pedig szintén erre következtethetünk („Marie igen jó tanítványnak bizonyult.”), miközben azt is megtudjuk, hogy az előző panelekhez képest egy nappal később járunk. A második panelre egy cselekményről cselekményre történő átmenettel ugrunk, amit Zórád jobban ki is fejt: „Hamarosan már elcsapongott a biztonságot adó csónak mellől”. Amit ebben a két képkockában látunk, az nem más, mint a szereplők szituálása és a szituáció felvázolása, s míg a képek a hangulatot és a helyzetet festik le, a szöveg elvégzi a narratív munkát. A regényben a páros új délutáni szórakozását hasonlóképpen írja le Jókai, viszont jóval hosszabban, így nála nem zavaró, amikor egy új bekezdésben már nem általánosítva, hanem egy konkrét alkalomról kezd beszélni („Egy este, mikor már a fogyóban levő hold jó későn kelt föl, a szokott vízi sétáján kísérté Lajos csónakja Marie-t, ki messze előreúszott.”⁶⁰). Zórád a harmadik képkocka képalírásában maga is úgy vezeti fel a jelenetet, hogy „Egy este...” – tehát nem ugyanakkor, mint az előzőek –, kissé összezavarva az elbeszélést, elvégre látszólag az első két panel közvetlen folytatásáról van szó. A panelben a jelenet tetőpontját látjuk Marie olvasatában, viszont külső nézőpontból; a regényben a sikítés oka csak akkor derül ki, amikor Lajos már behúzza a lányt a csónakba, de akkor sem Marie világosítja fel őt. Itt a lány és az olvasó számára egyszerre jelenik meg Hanyi Istók; előbbi a kép előterében, a jobb alsó sarokban helyezkedik el, egy szintben a befogadóval, utóbbi pedig a háttérben, a bal felsőben, tisztes távolságban mind Marie-től, mind tőlünk. A jelenetről jelenetre való átmenettel felvezetett negyedik képkockában ismét a szandolint látjuk, benne/körülötte pedig a három szereplőt: Lajos és Marie egymásba kapaszkodva a kép közepén, alattuk pedig az őket kémlelő víziszörny. Az eddigi átvezetések közül most, az események felpörgését követően találkozunk a legnagyobb mértékű ellipszissel a panelek között: feltételezhető, hogy a lány anélkül elérte a csónakot, hogy Hanyival bármiféle kontaktusba került volna, viszont biztosan nem tudhatunk semmit. Az ötödik, néma képkockában az elbeszélés folyamát a képi narráció viszi tovább: Lajos az evezővel a vízben menekülő mocsári fiú felé legyint, akit most valamivel közelebről láthatunk, mint eddig. Ebből megtudjuk, hogy Hanyi meztelenül és láthatóan mindenfajta riadalom nélkül bukik a felszín alá, viszont külső attribúciója meglehetősen eltér a regényétől. „A fej, az ábrázat emberé volna: férfié talán, hanem a sima arcot rőt, kurta szőr fedi, s a koponyát a haj helyett is csak vidraveres csömbölék takarja, két hosszú füle hegyesen mered fel, az alak szája úgy össze van szorulva, hogy semmi ajka nem látszik, orrcimpái összelapultak, alig kivehetők; hanem a szemei, mint a hálnak mereven, karikára kinyílván. Az egész arcon semmi indulatkifejezés.”⁶¹ A képregényolvasó számára a lerajzolt alak nem sokkal több egy szimpla suhancnál, ezért nincs is igazán alátámasztva az oldal utolsó képkockájának szövege: „Mi volt ez? Ember vagy állat? Ki küldte ezt a szörnyeteget?” Aztán eleveznek a gondolatban, és a Fülesben a következő képkocka már egy nappal később, a váron belül játszódik – a Táltos-féle kiadásban azonban a kettő közé beékelődik egy egész oldalas panel, rajta Lajos és Henry, amint a tavon hajózva megpróbálják levadászni a víziszörnyet. Az elbeszélés szempontjából kevéssé, az adaptáció felől nézve azonban igenis jelentős, mert a Jókai-regényben csak a lány

60 JÓKAI, *I. m.*, 111.

61 JÓKAI, *I. m.*, 113–114.

álmában valósul meg a férfi ígérete. A képregényolvasóban joggal fogalmazódhat meg a kérdés: ha a fertő-tavi malőr este történt, a következő képkocka cselekménye pedig másnap napközben játszódik, akkor mikor nyílt lehetőség Lajoséknak a razziára? A dolgot tovább bonyolítja a következő oldal első paneljének képaláírása: „Louis lemondott szándékáról.” Ha tehát a képregény elbeszélésben nem is történik meg a vadászat, Marie álmáról pedig szintúgy nem esik szó, mire vonatkozik az utólag hozzárajzolt kép? Gyakorlatban ez feltehetően az eltelt öt évvel indokolható – Zórád feltételezhetően már nem emlékezett pontosan a sztorira és a képet a fent taglalt jelenetsor alapján készítette el. A szerkezetbe mindeközben logikai ugrásként, egy elképzelt szituáció megjelenéseként illeszthető be, amely jelenlétének kérdésessége és következetlensége a legtöbb (laikus) olvasóban valószínűleg fel sem merül.

A keretezés ebben a részben is, mint ahogy már említettem, egy külső nézőpont alapján történik: az olvasó látókörébe csak azok a dolgok kerülnek, amelyek a jelenet számára jelentőséggel bírnak. Mintha a külső megfigyelő egy adott ponton állna és a fókuszát áthelyezve, közelítve-távolítva közvetítené nekünk az öbölben történő eseményeket, a középpontba Marie alakját állítva. Ennyiben nemcsak a másik két szereplő, de az olvasó is hozzá viszonyul, hiszen az események végig a lány alakján keresztül vannak fokolizálva – a regény olvasójának tudása ezzel szemben Lajoséval együtt mozog, mivel ő írja le Hanyi Istók alakját és ő közvetíti a történeteket is.

Összeáll a kép(regény)

96

Rövid elemzésemben megpróbáltam bemutatni, hogyan épül fel Zórád képregénye szöveg, kép és kompozíció szintjén, miben különbözik a két kiadás, s hogy a szerző milyen adaptációs technikákat használt a mű elkészítésekor. Látszott, hogy a fent taglalt változtatások nem feltétlenül az alkotó szubjektív és öncélú döntéseinek tekinthetők, sokkal inkább a képregény formanyelvének bizonyos módú használatának. Ezt mutatja az is, hogy Zórád új elemekkel vagy történetszállal nem bővítette az elbeszélést, tehát célja nem az eredeti meghaladása volt, hanem a forrásmű szövegének elbeszélése egy másik médiumon át. Az adaptációkat övező előítéletek nem változtak a mai napig, ez azonban nem akadályozza meg az egyes alkotások folyamatos újraértelmezését és újrakreálását – pedig az adaptáló személyek mindig tisztában vannak azzal, hogy alkotásuk elsődlegesen egy másik műhöz mérve fog létezni. A *Névtelen vár* című képregény kellőképpen eltávolodott Jókai Mór művétől ahhoz, hogy a róla szóló írásban csak elenyésző mértékben kelljen megemlíteni a regényt, ezzel pedig megmutatta, hogy önálló elemzésre érdemes. A kettős elbeszélőrendszer lehetőségeit talán nem aknázza ki eléggé, viszont többször is olyan módszerrel él, amely bőven túlmutat egy egyszerű adaptáción – a szerző, hivatását tekintve hiába volt grafikus, mégsem csak a képekkel, de a szöveggel és a keretezéssel, a koherencia és a hangulat megteremtésével is foglalkozott, sőt. „Képregényt rajzolni a világ legnehezebb művészi és technikai feladata”, mondta egyszer Zórád Ernő, de neki mintha mégis egészen jól menne.

Az ismert magyar képregénygyűjtő és képregénykészítő, Kiss Ferenc által alapított Képregény Kedvelők Klubjának zárt Facebook-csoportjában a minap felmerült egy kérdés, miszerint javítana-e a „régí Nagyok” képregényeinek reputációján, ha a terjengős forгатókönyveiket átírnák, újrafogalmaznák. A válaszadók

nagyrésze – maguk is képregénykészítők, fanok, a médium elkötelezett támogatói és alapos ismerői – azon a véleményen volt, hogy bár a felvetés érthető és elméleti síkon van benne ráció, egy ilyen akció nem feltétlen változtatna sem az adaptációs képregény, sem pedig a magyar képregény helyzetén úgy általában. Nem a régi művek – melyek legfőbb értékének nem feltétlen azért tekinthetők a képek, mert a szöveg annyira borzalmas, hanem mert a képi megjelenítés tényleg nagyon jó – felmelegítésére van szükség, hanem inkább kortárs szellemben születő, viszont a mai napig is etalonnak számító Korcsmáros-Sebők-Zórád hármas grafikai szintjét (és nem stílusát) megcélzó képregényekre. Úgy gondolom, ha a képregénytörténetet is paradigmákban gondolnánk el, nem pedig egy éles válaszvonal két partjaként (régi és új, rossz és jó – és ennek variációi), akkor a *Winnetou* (Zórád) 1957-es megszületésétől fokonként juthatnánk el a 2014-es *Halál és az iránytűig* (Koska). Ha a minőségi rangsort egyfajta korszakolás váltaná fel – mely időszakokban egyaránt vannak jobb és rosszabb alkotások attól függetlenül, hogy adaptációs, szerzői vagy bármilyen képregényről van szó –, akkor lehetővé válna az oda-vissza közlekedés az egyes korszakok között. Az „adaptációs” előtag így már nem billog lenne, az 1980-as évek pedig nem egy megkerülhetetlen vízvonal, hanem szimpla korszakhatár.

Irodalom

- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999.
- BOEHM, Gottfried, *Látás – Hermeneutikai reflexiók*, Vulgo 2000/1-2.
- BRANIGAN, Edward, *Narratív megértés és film*, ford. Füzi Izabella, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html>. (2015. 04. 13.)
- CHATMAN, Seymour, *What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) = Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, szerk. Leo BRAUDY – Marshall COHEN, New York – Oxford: Oxford University Press, 1999.
- CHATMAN, Seymour, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, ford. Sággy Miklós, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html>. (2015. 04. 13.)
- DANI Áron: *Képregényes Evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. (2015. 04. 13.)
- DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 2013/4.
- DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/02_kepregeny_magyarorszagon. (2015. 04. 13.)
- EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, Florida: Poorhouse Press, 1990.
- GARDNER, Jared, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford: Stanford University Press, 2012.
- GELLÉRT Endre, szerk., *A képregény története*, Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975.
- GYÖRGY Péter, *Az álomgiccs vidámparkja*, FilmVilág, 1986/4.
- HARVEY, Robert C., *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor = Comics as Philosophy*, szerk. Jeff McLAUGHLIN, Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- HUTCHEON, Linda, *The Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.
- JÓKAI Mór, *Névtelen vár (1877)*, s. a. r., HARSÁNYI Zoltán, Budapest: Akadémiai, 1965. (*Jókai Mór Összes Művei: Regények*, 34.)

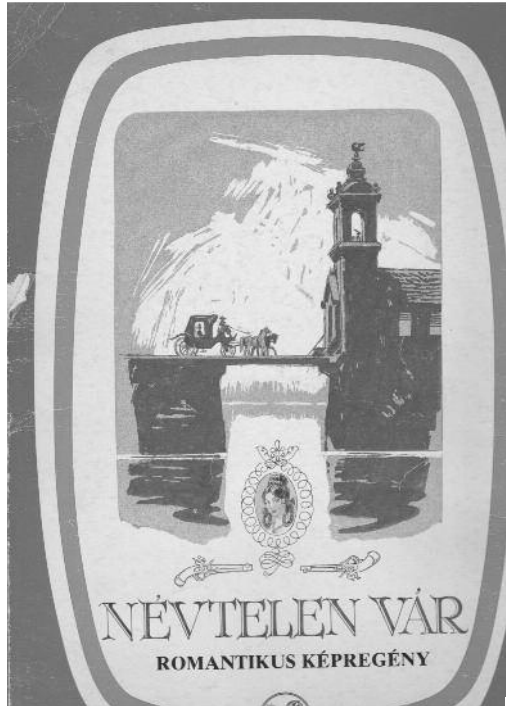
- KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista áruhában*, Nyíregyháza: Kertész Nyomda és Kiadó, 2007.
- KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza: Akvarell Bt., 1991.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993 I/4. *kilencedik.hu* = <http://www.kilencedik.hu/>. (2015. 04. 13.)
- LEFÉVRE, Pascal – DIERICK, Charles, *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Brüsszel: VUB University Press, 1998.
- LEFÉVRE, Pascal, *The Importance of Being Published, A Comparative Study of Different Comic Formats = Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, szerk. Anne MAGNUSSEN – Hans-Christian CHRISTIANSEN, Kopenhága: Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, 2000.
- MAKSA Gyula, *Közéltések, elmozdulások, lehetőségek*, Korunk, 2011/2.
- MAKSA Gyula, *Változatok képregényre*, Budapest – Pécs: Gondolat, 2010.
- MCCLOUD, Scott, *A képregény felfedezése*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2007.
- MCCLOUD, Scott, *A képregény mestersége*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2008.
- MESKIN, Aaron – COOK, Roy T., szerk., *The Art of Comics*, Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- PEETERS, Benoît, *A képregény. Egy sajátos nyelv*, Enigma, 40(2004).
- RÁTONYI Róbert, *Terefere Zórád Ernővel*, Füles, 1982. november 12., 46. sz.
- RUBOVSKY Kálmán, *Apropó, Comics!* Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1988.
- RUBOVSKY Kálmán, *A képregény*, Budapest: Gondolat, 1989.
- RUBOVSKY Kálmán, *Szépirodalmi művek adaptálása Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig című művének tükrében*, Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1985.
- SARACENI, Mario, *The Language of Comics*, New York: Routledge, 2003.
- STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest: Universitas, 1996.
- VARRÓ Attila, *A térré vált idő. Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 40(2004).
- VEREBICS János blogja = <http://verebics.blogspot.hu/>. (2015. 04. 13.)
- WAUGH, Coulton *The Comics*, New York: Macmillan, 1947.
- ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Füles, 1979/23–40.
- ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1984.

Novel-based comics in Hungary. Ernő Zórád: Névtelen vár

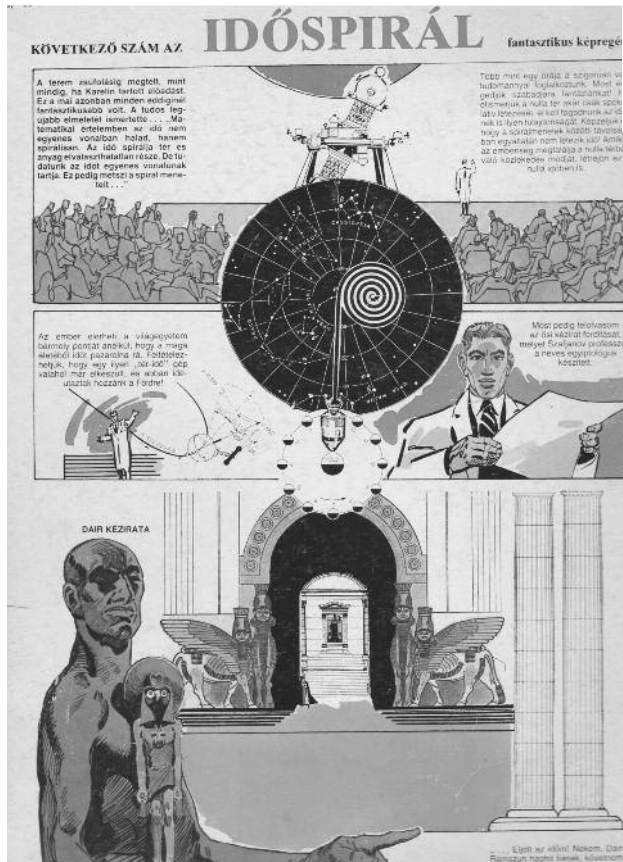
Novel-based comics own a very particular place in the medium's history: even its name ('képregény' means 'graphic novel') comes from this tight literary bonding. As a tool of advertising and propaganda, it has reached a quite low reputation level, and since they were handled secondary, they never really had a chance to be judged on their own. In the beginning of my essay, I run through the dissimilar definitions of the medium, then I proceed with the related period of the history of Hungarian comics and how its community is organized. The interpretation itself is partly based on the relation between the three most important components: words, pictures and the reader's participation.

Keywords: adaptation as interpretation, novel-based comics, narratology, comics as medium, double narrative

1. kép



2. kép



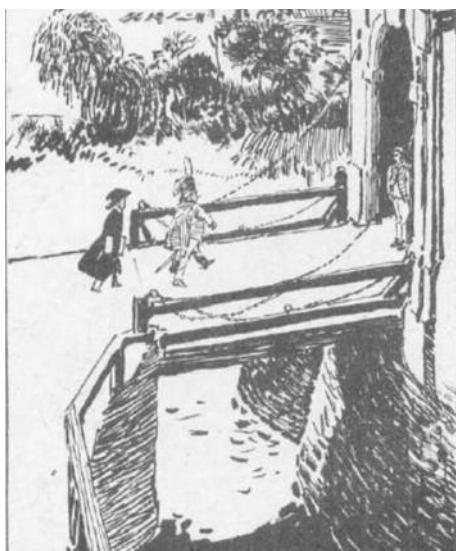
3. kép



100



4., 5., 6. kép



7., 8. kép



102



9., 10. kép



11. kép



A következő estén könnyű szandolin siklott elő a Nevelen Vár tőlelőből. Marie igen jó tanítványnak bizonyult.



ty először érezte magát adnak életében. Hamar már elcsapongott a bizágot adó csonak mellől. rtó tő apró szigetekskéi onzottak képzeletet.



Egy este ...

Louist! Segits!

104



Mi lelte? Nem látok semmit!



„Mi volt ez? Ember vagy állat? Ki küldte ezt a szörnyetget? Hát már a víz feken is ellenségeink laknak?” – Vavei nem tudott másra gondolni, mint armányra és osz-szeesküvésre.

Holnap visszatérek, megkeresem es lelovóm, ha ember, ha állat.

En sohase megyek többé uszni.