

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Pál SZÁZ

Univerzita Komenského v Bratislave
Filozofická fakulta
Katedra maďarského jazyka a literatúry
Gondova 2
811 02 Bratislava
szaz2@uniba.sk

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.6>

Izvorni znanstveni članak
Original Research Article

Primljeno 1. rujna 2023.
Received: 1 September 2023

Prihvaćeno 30. studenoga 2023.
Accepted: 30 November 2023

MASZKOS KÖLTÉSZET, VILLONI BALLADAHAGYOMÁNY ÉS BALOLDALISÁG A HARMINCAS ÉVEK KÖZÉP-EURÓPAI KÖLTÉSZETÉBEN¹

Absztrakt

A tanulmány a harmincas évek második felében keletkezett két magyar, egy cseh és egy horvát verseskötettel foglalkozik. Faludy György, Erdődy János, Vitézslav Nezval, Miroslav Krleža tárgyalt kötetei problematizálják a szerzőséget, a maszkos költészet esetének minősülnek, szerepet konstruálnak (Villon, Petrica Kerempuh), esetenként álnevet használva (Robert David). A négy kötet a közép-európai Villon recepció és a francia ballada műfaji hagyománya szempontjából is érdekes, amelyhez közvetlenül vagy távolról kapcsolódnak. Mind a négy kötet továbbá a baloldali politikai líra szempontjából is jelentős teljesítménynek minősül. A szerző és a maszk kapcsolatának feltárása esetében az aposztrófé viszonyainak és a költői hang fenomenalizációjának vizsgálata megkerülhetetlen.

Kulcsszavak: szerzőség, maszkos költészet, szereplíra, álnev, Villon recepció, ballada, közép-európai irodalom, politikai költészet

¹ A tanulmány alapját képező kutatás a VEGA 1/0106/21 *Cultural memory, problems of translation and plurilingualism in the context of Hungarian literature and linguistics* projekt keretében készült.

Bevezetés

Gérard Genette a szerzői nevet a paratextualitás szempontjából tárgyalja mint a főszöveg egyik legfőbb epitextuális „megjelölését”. Előbb a szerzői név paratextuális *helyének* kialakulását, a kijelölése gyakorlati módjának eredetét vizsgálja. Míg a régi irodalomban „egyáltalán nem volt hely olyan dolgok megjelölésére, mint a szerző neve és a mű címe...” addig mára kialakult egy világosan körülhatárolható konvenció. A szerzői név „a címmel együtt bolyong minden epitextusban [...], kanonikus és hivatalos helye a címdalra és a borítóra korlátozódik” (523).

A következőkben négy olyan, a harmincas évek második felében megjelent közép-európai verseskötettel fogok foglalkozni, amely problematizálja a szerzőség kérdését. Ez már a három kötet borítói epitextusából látszik, amely – mellőzve a borító kiadói epitextusait – a következőképpen fest:

1. Villon balladái. Faludy György átköltésében
2. Villon a költő versei, amelyeket halála után négy és félszáz évvel írt Erdődy János²
3. 52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida³
4. Balade Petrice Kerempuha. Miroslav Krleža⁴

Közös ezekben az epitextusokban, hogy nem koru(n)k konvenciója szerinti bejáratott formáját használják, s mivel nem különül el világosan a szerzői név és a műcím, mintha a könyvnyomtatás hőskorára utalnának vissza, amikor e kettő elválasztásán alapuló kiadói szokás még nem létezett.⁵ Az 1. eset talán még világos, bár akkoriban nem volt szokás a fordítót a könyv lehangsúlyosabb paratextuális helyén feltüntetni (a könyvkiadásban ez az utóbbi években terjedt el). Az átköltő szerepe azonban máris rendhagyó, s elbizonytalanítja a befogadót a mű szerzőjét illetően – Villon az? Faludy? Továbbá az a furcsa helyzet áll elő, hogy a négy esetből csupán csak a 3. tulajdonítja egyetlen névnek a művet, az 1., 2. és 4. két névhez rendeli a közreadott főszöveget. Továbbá mind a négy esetben

² A belső borítón egy sorral bővül a paratextus: „Villon a költő huszonnégy verse, amelyeket halála után négy és félszáz évvel írt Erdődy János”.

³ Az *örökdiák Róbert Dávid 52 keserű balladája* (ford. Israel Efraim).

⁴ *Petrica Kerempuh balladái. Miroslav Krleža* (magyarul Csuka Zoltán fordításában *Éjtszakáknak virasztója* címen jelent meg.).

⁵ Egy példa a későbbiekben hasznos lehet: François Villon műveit Pierre Levelet 1489-ben a következő epitextussal nyomtatta ki: *Le Grant Testament Villon et le petit. Son codicille. Le iargon et ses ballades*.

– konvencionális módon – azonos műfaji megjelöléssel is találkozunk: az 1, 3. és 4. esetében a ballada megjelöléssel, az 2. pedig egyszerűen csak verseket említ.

Visszatérve a szerzői név megjelölésére, az 2. és 4. eset igazán zavarba ejtő: ki a szerző? Az, akinek a szöveget a paratextus tulajdonítja, azaz Villon és Petrica Kerempuh, vagy az a bizonyos másik név – aki „írta” (2.), vagy aki minden bizonnyal írta, hiszen a szerzői név a konvencionális *helyen* van (4.)? És vajon Robert David, akinek a balladákat a (3.) paratextus tulajdonítja, miért nem a konvencionális módon szerepel, mondjuk így: Robert David: 52 hořkých balad?

1. Faludy György Villon-balladái

A modern magyar irodalom történetében a szerző helyzetét problematizáló irodalmi jelenségek között az egyik legelőkelőbb helyet bizonyára Faludy György első, 1937-ben megjelent kötete foglalja el. Faludy kötete nagy olvasói népszerűsége tett szert, megjelenését követő néhány évben tört ki a Villon-dívat, amely szakmai diskurzust generált, az úgynevezett Villon-pörrt. A vitát a szerzőség kérdésének tisztázása indította: végül is ki a versek szerzője, François Villon vagy Faludy György? Netán Bertolt Brecht (mint például a *Ballada a kalózok szeretőjéről* esetében) vagy Paul Zech – hiszen néhány balladának nincs is villoni forrásszövege (Brecht: *Ballada a kalózok szeretőjéről*, Zech: *Rablóballada a vörös coquillard-ról*)? Faludy ráadásul Villon esetében nem az eredetit, hanem Paul Zech Villon-parafrázisait vette alapul, aki pedig K. L. Ammer korábbi német fordítását használta. Tehát nemcsak az eredetihez való többlépcsős átmenet erősíti meg az átköltés címke jogosságát a fordítással szemben, de az is, hogy vannak olyan darabok is, amelyek forrásszöveg híján való Villon imitációk. Faludy Villon parafrázisairól és a Villon-pörről több szakmunka is született, így most csak a szerzősége vonatkozó legfontosabb aspektusokra hívnám fel a figyelmet (Csiszár, *Költői szerepek* 123–131; Martin 82–165; Papp).

Abban a vitában, amelyben Faludy kísérletét a *Nyugat* és a polgári platformok elutasították, a szakmai legitimitás tekintélyével bíró kritikusok, Eckhardt Sándor, Devecseri Gábor, Bálint György leggyakrabban a hamisítás vádját igyekeztek a költő fejére olvasni. Annak ellenére, hogy az epitextus kijelöli a szerzőség viszonyait, sőt, Faludy az utószóban forrásairól is beszámolva felvállalja költői performanszának köztességét: hogy Villont az állítólagos közérthetőség miatt áthangszerelte,⁶ Bálint a *Nyugatban* nyíltan kimondja: „Faludy ezzel szem-

⁶ „Az volt a célom, hogy a nagyközönség számára érthető Villon-fordítást adjak, amely híven reprezentálja a XV. század és Villon szellemét. Hogy Villont érthetővé tegyem, rövidítettem és megtol-

ben 'Villon-balladák' címkéjével ál-Villont hozott forgalomba" (272). Eckhardt hasonló szellemben ítéli meg a jelenséget: „az egész Faludy-féle Villonnak szinte semmi köze sincs az igazihoz. Az 'átköltő' számára Villon csak ürügy, hogy saját romlott fantáziájában fogant képeit és társadalmi elkeseredését öntse versekbe és Villon neve alatt a pesti közönség elé tálalja" (318).

Érdeemes megjegyezni, hogy költőnk Villon-verseit több kritika is a Macpherson által „közreadott” Osszián-énekekhez hasonlította, a nagy karriert futott irodalmi „hamisításhoz”. Az ifjú Faludy még kötete megjelenése előtt maga írt az Osszián-énekek publikálásának évfordulójára egy hosszú, *A misztifikáció védelmében* c. cikket, amelyben az álszerzőség irodalomtörténeti eseteit tárgyalta. Ossziánnal (Macpherson), Mirza Shaffyval (Bodenstedt), Thaly Kálmán kuruc dalaival, és Chatterton utánzatával példálódzott (Faludy, „A misztifikáció...” 35–36). Faludy Villonja azonban nem hamisítvány, mivel nem álszerzőségről van szó: az átköltő furcsa, köztes helyzetét a fordító és az eredeti alkotást író szerző között világosan kijelöli a könyv epitextusa. Eljárása legitimizálására egészen a nyolcvanas évek irodalmi ízlésének változásáig várni kellett, Faludy maszkos költészete pedig a rendszerváltás után a posztmodern egyik példájává válhatott.

De térjünk vissza a kötet megjelenését követő kritikai visszhanghoz. A baloldali platformokon megjelenő kritikák egyrészt gyorsabban reagáltak, másrészt pedig nemcsak megengedőbbek voltak Faludy eljárását illetően, de kimondottan támogatták azt. Ebben persze közrejátszott Faludy György politikai meggyőződése, szociáldemokrata párttagsága (Csizsár, „Faludy és a szirének” 115) valamint az általa (is) képviselt baloldali Villon-kép, az a weimari modell, amely Bertolt Brecht *Hauspostille* c. verseskötete (1926, 1927), s legfőképpen *Koldusoperája* (1928) valamint Paul Zech 1931-ben megjelent Villon parafrázisai nyomán a középkori bűnöző „pauvre Villon”-t a modern nagyváros proletár csavargójává avanszálta (Martin 22–28).

A Szép Szóban Góra Lajos (Faragó László álneve) maliciózan „a Villon-balladák átköltője, ossziáni hamisítójá”-nak nevezi Faludyt (186), s minden

dottam, egyszerűsítettem és komplikáltam, ahol ezt szükségesnek, vagy helyesnek találtam. Villon zsvány nyelvét, jobb híján, a korszerű argóval pótoltam. A magyar fülnek – balladánál – igen diszszonáns francia stanza helyett versként más és más formát választottam. Semmilyen anakronizmustól, semmilyen szabadságtól nem ijedtem meg és amennyire lehetséges, még a Villon verseknél is jobb verseket igyekeztem adni.” (Faludy 88)

kritikus észrevétele mellett is legitimnek tartja eljárását. A *Tollban*⁷ Németh Andor szintén pozitívan értékeli a „fordítást”, szerinte Faludy „tartalmi intencióinak teljes átmentésével újraköltötte Villon költeményeit” (100). A legfontosabb baloldali platform, amelyhez Faludy később közvetlenül is kötődött, nemcsak közlései, de politikai szimpátiája okán is, a Népszava volt. Szélpál Árpád szinte rögtön Faludy kötetének megjelenése után cikket közölt *Faludy György Villon balládái* címen a *Népszavában*. Nincs mit csodálkozni azon, hogy romantizált Villon-képet fest csapszékkal és egyetemmel, de fontos kiemelni azt a kontextust, amelyben a középkori költő legnagyobb erényét a szókimondását kiemeli:

A mai kor meg-félemlített, megrendszabályozott, átlag-polgárrá vasalt költői elámulva figyelnek vissza a századokon át erre a francia költőre, aki sem életében, sem művészetében nem túrt korlátokat. [...] Ámultan figyelik, *hogy merte kimondani*, amit- gondolt, akár papokról, akár hercegekről, urakról, akár saját sorsáról, életéről volt szó. (Szélpál 12)

Szélpál cikkében nem foglalkozik behatóbban a szerzőség problémájával, pusztán reflektál az „irodalmárok” kijelentésére, akik szerint „ezek nem Villon-, hanem Faludy-versek”. Cikkében tulajdonképpen azt állítja, hogy maszkos költészetéről van szó, az ifjú költőt azért lép Villon szerepébe, hogy szabadon szólhasson.

A *Népszava* odafigyelt Faludyra, valamint a „proli”, a weimari modellt követő Villon kultuszt is ápolta, amely ekkoriban kezd a náciizmus iránti ellenállás emblémájává válni.

2. Erdődy János Villon versei

Erdődy János egy évvel volt idősebb Faludynál, három évvel Faludy „átköltései”-nek megjelenése után, 1939 júliusától az év decemberéig közölt huszonegy balladát a *Népszavában*, majd külön kötetben is. Mindkettejük első megjelent kötete imitáció: az egyéni megszólalást, a „saját hangot” firtató romantikus költői életpályamoddellel szembemenve Villon hangját „kölcsonözték”. A folytatás is beszédes: Erdődy nem adott ki több verseskötetet, a szocialista hatalomátvétel után fordítóként, majd történelmi és életrajzi regények szerzőjeként vált ismertté, míg Faludy következetesen építette további maszkok alakításával a költői életművét a megpróbáltatások, az internálás és emigrációk ellenére is.

⁷ Amely nem melleleg korábban is odafigyelt Villonra: Márai cikket közölt Brecht *Koldusoperája* nyomán kibontakozott plágiumbotrányról (1929/9), később pedig József Attila ballada fordításait közölte (1929/23, 25, 32)

Marc Martin meggyőzően bizonyítja, hogy az imitációja során Erdődynek a Faludy-féle átköltések szolgáltak modelljéül (187). Szabó Lőrinc *Nagy Testamentum* fordítását is biztosan ismerte, amely Erdődy verseinek közlését néhány hónappal megelőzve, 1939 tavaszán jelent meg, hiszen cikket közölt róla.

Erdődy Villon balladái a *Népszava* önálló kiadásaként jelentek meg 1940-ben, amelyhez a szintén párttag és író Földes Mihály írt előszót, aki 1939-től volt a *Népszava* belső munkatársa. Ebben a Szélpál cikkével szinte azonos megállapításokat olvashatunk Villon szókimondásáról.⁸ Emellett a versek legfőbb erényének a szocialista elhivatottságot tartja, ezzel érvel Erdődy szereplírai koncepciója mellett is. „Villon kosztümjében a mai kor szocialistája jár-kél, örül-búsul, dicsér és gúnyolódik” (Erdődy 4). Ami a formát illeti: Erdődy versei túllépnek a hagyományos balladaformán, sem a sorok száma, sem a rímelés nem felelnek meg a francia ballada követelményeinek. Refrénteknikája inkább a kuplék és szonok szövegvilágára emlékeztet, a ritmus és rímelés pedig szinte énekelhetővé teszik a verseket. A beszélt nyelvhez közel álló szintaktikai lazaság mellett a sorok hagyományos ötös jambikus lüktetése megmarad, az Ajánlás formulájával is gyakran találkozunk.

Erdődy villoniádái a *Népszavában* rendre olyan címeken jelentek meg, mint például a *Villon, a költő oktató verse Párizs város tanácsához*, vagy a *Villon, a költő szerény levele a Herceghez a versről*, vagy a *Villon, a költő intő balladája néma városról*. A címezés egyrészt archaikus kiadói gyakorlatot sugall, Villon neve pedig a Pierre Levet féle editio princepsben nemcsak a főcímben szerepel, de is többször bekerül a verske címébe (pl. *Ballade de Villon à s'amy, Épitaphe dudit Villon*). A kötetbe válogatott versek esetében a „Villon, a költő” címkezdés csak az első vers, és persze a főcím esetében szerepel. Ehhez hasonlóan a valódi szerző nevét a lapközlések is rendre feltüntetik, általában a versszöveg, néhol pedig a cím alatt.

Nem Villon-apokrifokról van szó tehát, amely esetében az „igaz szerző a szöveget hamis módon egy ismert szerzőnek tulajdonítja” (Genette 530), sőt, egyáltalán nincs szó pseudonímiáról. A maszkos költészetnek, a költői szerepjátszásnak egy bevallott, reflektív módjáról van szó. Polgár Anikó és Csehy Zoltán a szereplíra tipológiáját áttekintő tanulmányukban az anakronisztikus, vagy kiszólásos módszer típusa képviselőjének illik be Erdődy esete, hiszen „a maszk csak maszk ma-

⁸ „Villon igazi nagy értéke a szókimondás. A ma embere úgy érzi, hogy a szókimondás – hősiesség. Az volt ez a feudális Franciaországban is, az ma is. Lenyűgöző az a bátorság, ahogyan Villon odavágja igazságait kora hatalmasságainak. Egyetlen tekintélyt ismer csupán: az igazságot. [...] Villon a szókimondó, harcos írók szimbóluma lett így.” (Erdődy 3)

rad, nem olvad rá letéphetetlenül az arcra”, mint a redivivus típus esetében. „A megidézés ugyan irodalomtörténeti tényekhez kötődik, de a teljes azonosulás a választott modellel nem következik be, mivel a poéta megőrzi önnön integritásának egyidejűségét is.” (Polgár és Csehy 132) A szerzőpáros a klasszikus retorika hiszterológia-fogalma segítségével írja le azt a jellegzetes jelenséget, amely anakronisztikus módon összekeveri a költői maszk és a valós identitás idejét.

A kiszólásokat illetően az aposztrofé viszonyait érdemes közelebbről megvizsgálni Faludy villonládjaiban. Paul de Man rámutatott, hogy a költészetben az aposztrofé teremtette viszonyokon keresztül végbemenő fenomenalizáció segítségével tudja az olvasó az lírai hang aktualizálásain keresztül értelmezhetővé tenni a versszöveget. (de Man 55) Majdnem minden vers megszólítja vagy megnevezi Villont. Nyolc versben Villon harmadik személyben szerepel, három vers vallo-másos, tehát első személyben, önmagáról beszél a lírai én, aki néhol világosan Villonnal azonosítja magát: „Villon vagyok” (Erdődy 23). A többi versben vagy másokat szólít meg a lírai hang, vagy – és ez nagyon fontos – keveredik Villon harmadik személyű megnevezése és a lírai „én” vallomásossága. Az aposztrofé viszonyai világosan rámutatnak a jelentés lebegtetésére, amit már a címezés is intencionál: a szövegek hol Erdődy által megverselt Villonról szólnak, hol meg a lírai hang tulajdonítható Villonnak. Végül is a legerőteljesebb hatás a kettő ötvözése: a lírai hang, „Villon” hangja, önmagát hol „én”-ként, hol harmadik személyként nevezi meg. Erre alapot a *Testamentum* több önmegszólító gesztusa szolgáltat.

Az anakronisztikus idő, a lebegtetett aposztrofék mellett hangsúlyozni kell, hogy nem átköltésekről és parafrázisokról van szó, mint Faludy legtöbb Villon verse esetében, ezek pusztán összecsengések, nem szövegkapcsolatok. Erdődy egyes versei Faludy azon eljárásaira emlékeztetnek, amelyek során Villon parafrázisait a költő életrajzi tényeivel tölti fel, mint például az *Akasztófavirágok balladája* esetében. Bár Erdődynél csupán két olyan verset találhatunk, amelyben a villoni életrajz tényeinek reminiszenciái felbukkannak. A *Panaszkodás* szereplői olyan alakok, akiket Villon környezetéből ismerünk (Jehan Cotard, Kövér Margot, Ythier Méchant, Jehan de Borubon, Szép Ysabeau) de emellett a Faludyn átszúrt Paul Zech adaptációk is előképűl szolgálnak: Pierre, a vörös Coquillard most pártvezér lett. A vers ugyanis merészen aktualizál, és egyfajta allegorikus pamfletként azt írja le, hogy ezek az alakok „Akik mind új, cudar életre keltek” (Erdődy 33) hogyan hódolnak be a rendszernek – és a színes ingnek. Az *Egykedvű vers arról, hogy az ember öregszik, de ez nem baj!* pedig Margot-ot szerepelteti, lényegében Villonnal való kapcsolatának múltját, jelenét

és jövőjét írja meg – ezzel az egyedüli olyan vers a gyűjteményben, amelynek konkrét villoni előszövege van, és amely átiratnak, illetve továbbírásnak minősíthető. A villoni szerepalkotásnak ezek az esetei a Polgár és Csehy által vázolt tipológiában az anakronisztikus mellett az Erdődy gyűjteményben kevésbé dominás életregény-módszernek felel meg, hiszen a „szerző mítoszából és életrajzából” építenek szerepet (135).

Más, nyíltan pamfletszerű versekben kendőzetlenül saját korára referál Erdődy. A *Rémült vers egy fiatalemberről aki nagyjá lett napjainkban* című darabban a címben forgó illetőről ezt olvassuk: „Sötét vagány volt, bátor banditája / A pesti éjszakának [... és a] párnásajtós szobáknak” (35), aki „Felöltött szmóking helyett színes inget” (36). Ebben, valamint a *Könnyed vers kedvencemről, aki színes inget hord*, és a *Tanító vers az ingről* című versekben pedig nemcsak a valóságreferenciák utalják az olvasót Erdődy saját korába: a nemzetszocialista totalitarianizmus kiépülése ellen tett utalások szimbolikus síkon is világosan olvashatók. Az utóbbi vers ugyanis a politikai opportunizmust bírálja, a színes ing (valójában barna ing) pedig a hatalomnak való behódolás, az előnyökért való együttműködés kritikája. A *Tanító vers az ingről* témája és szimbolikája hasonló, arra figyelmeztet, „Kit stílusosan ’nímand’ név megillet”, s attól, hogy megtanulja, hogyan kell „egyszerre lépni” hirtelen részesnek érzi magát a hatalomban. A reminiscencia itt teljesen világos:

Csak akkor érzi biztosan magát,
Ha feltűz egy elcsúfított keresztet
[...] Meredt karral hódol egy szürke falnak
És négyes sorban trappol, mint a báb,
Vezényszóra beszél, parancsra hallgat. (39)

Erdődy a kötet nyitóversében a redivivus módszert (Polgár és Csehy 132) veszi igénybe a szerep kiépítéséhez: a lázadó költők „nemzetségét”, saját őseit sorolja fel, Adyt, Petőfit, Csokonait és Listius Lászlót jelöli meg elődjeként, valamint Villont, „ki első volt e néven”. Önmaga szerepét pedig úgy konstruálja meg, mint „A második Villont, ki lázadó volt”. A balos Villon-képet követve kötetében Erdődy a nagyvárosi csavargót⁹ állítja elének, aki már megégette magát az életben, kijutott neki a (proletár) nyomorból, de mindig hű maradt önmagához:

⁹ Mellesleg ekkoriban játszották a mozik *A csavargókirály* (*If I Were King*) című, Villon életét feldolgozó amerikai filmet. A *Népszava* 1939-es számainak moziprogramjában rendre felbukkan, az 1938. december 16-i szám rövid cikket is közöl róla.

[...] Itt vagyok magam:
 Csavargó Villon, rongy, nyakas poéta
 És nem másítom meg sosem szavam:
 Bókolni nem tanúltam és egyébre
 Való nyelvem, mint tálakat
 Boldog gyönyörrel nyalni és, ha végre
 Az életemnek vége, megmarad
 A büszkeségem: bármi sors is érte,
 Villon szabad volt és marad szabad. (11–12)

3. Vítězslav Nezval Robert David balladái

1936 vége felé jelent meg Prágában a František Borový kiadásában a *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida*, s mivel a szerzői nevet nem tünteti fel külön partextus a szokásnak megfelelően, felmerül a gyanú, hogy a címbe foglalt név talán még akkor sem feltétlenül az empirikus szerzőé, ha az autoritást birtokviszonnal nyilvánítja ki a cím. Hogy álnévről van szó, megerősíti a kiadás peritextusai között „a szerző”-ként szignált, a kiadóhoz címzett levél, amely egyfajta ajánlasként olvasható.

Az álneves kötet irodalmi szenzációként hatott, egyre másra igyekeztek leplezni a szerző valós kilétét. A lényegre Karel Čapek tapintott rá a *Lidové noviny*-ben közölt *Zatykač na Roberta Davida* című cikkében 1936. december 13-án. Ugyan nem mondja ki nyíltan Vítězslav Nezval nevét, de megállapításai nyomán a közeget ismerők könnyen kitalálhatták, kire gondol (Svoboda 342–345). Mások a villoni forma miatt Otokar Fischerre gyanakodtak, akinek (nem teljes) *Testamentum* fordítása tíz évvel korábban jelent meg. A František Borový kiadónál kevéssel a balladáskönyv után megjelenik a *100 sonetů zadržánky věčného studenta Roberta Davida és* (1937) és a *70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida* (1938). Nezval tulajdonképpen csak 1953-ban vallott színt azzal, hogy a Robert David balladákat beválogatta összegyűjtött műveinek hetedik kötetébe (Blahynka 129–131; Taufer 115; Svoboda 257).

Már Čapek célozgatott arra cikkében, hogy a szerző – ekkoriban a szürrealizmus zászlóvivője – minden bizonnyal azért folyamodott álnévhez, mert a villoni kötött formát és rímelést különben nem vállalhatná fel. A balladák valóban

fokozott formaszigorral bírnak és utánozhatatlan rímtechnikai bravúrokkal bővelkednek. Ugyanazokat a rímeket variálják az egész versen keresztül a „fonatos rímelést” alkalmazva, mindenhol szabályosan betartva a három nyolcsoros strófa és az ajánlás négyes jambusokban lüktető sorvégein. Nezval monográfusa, Milan Blahynka is hasonló szellemben nyilatkozik az álnévválasztás motivációjától, de azt is kiemeli, hogy Nezval szürrealista korszaka a végéhez közelít (130).

A Robert David balladák a pseudonímia klasszikus esetének számítanak. Genette típusai között ez annak felel meg, amikor „a művet valódi szerzője egy képzelt személynek tulajdonítja, ám akiből szigorúan vége semmi mást nem alkot meg, mint a nevét, és elhagy minden paratextuális apparátust, ami a feltételezett szerzők esetében arra szolgálna, hogy (komolyan vagy komolytalanul) hiteltesítse a feltételezett szerző létezését” (530). Az örök diák költői maszk, szerep, hiszen – akárcsak Erdődy esetében – itt is világosan felismerhető a forrásvidéke az irodalmi hagyományban: ezúttal is a villoni ballada és a proletárlíra találkozásáról van szó.

Nezval, ellentétben Erdődyvel, nem Villon maszkját veszi fel, hanem egy fiktív költőalakot teremt. A Polgár és Csehy féle tipológiában ez a personaváló módszerrel azonosítható, amelynek során a költői szerepjátszás „a pusztá fikción alapuló költői világ- és személyteremtésen” keresztül megy végbe (136). Villon alakja azonban mindemellett megjelenik a Robert David balladákban, igaz, nevét mindössze kétszer említi a korpusz. Annál hangsúlyosabban az első esetben, a kötetnyitó *Balada první oslovující Françoise Villona (Első ballada Françoise Villon idézésére)* c. versről van szó, amelyben a Mestert („Mistře”) szólítja meg, s az akasztottak reminiszcenciája mellett a forma kihívása jelenik meg:

Než budu, Mistře, viseti
a než si hodím pod bradu
tu smyčku, jež vše zpečetí,
chci skusit též tvou baladu.
[...] Jsem oběť svého století,
já, věčný student, Robert David. (Nezval 10)

A nyitóvers tehát a költői szerepformálás szempontjából az irodalmi ősök kijelölésével indul, hasonlóan Erdődy kötetéhez, bár Nezvalnál sokkal egyszerűbben történik: pusztán egyetlen őst jelöl meg, ám egyben a ballada műfaji hagyományát is, amelyet – ellentétben Erdődyvel – következetesen és bravúrosan művel.

Villon nevét az utolsó előtti, a halál közelségét ecsetelő ballada is említi, pontosabban a régi költőhöz intézi szavát a lírai én, amely játékosan, főleg a refrénben a szereplírára is reflektál. Az ajánlás első sorának végéből ráadásul mintha a valós költő keresztneve (Vítězslav) csengene ki:

Má role byla velmi těžká.
Kdo z vás by se jí zhostil líp?
Mám přednosti i vady dneska...
Jsem míň než člověk, víc než typ. (Nezval 111)

Az aposztrofé viszonyai világosan rajzolódnak ki a balladákban, a lírai hang Robert Daviddal azonos, illetve néhányszor nyíltan megnevezi önmagát, ahogy a fentebb idézett első ballada refrénjének esetében láthattuk. A Nezval által teremtetett szerep legdominánsabb vonása a csavargó („tulák”), valamint az örök diák, amely könnyen asszociálható Villon életrajzával. Robert David „nyomorult” („chudák”) is, amely szintén az önmagára referáló „pauvre Villon” fordulatra emlékeztet.

Robert David szerepének megalkotásában Nezvalnál ugyan a personaváltó módszer elveinek működésére ismerünk, sok tekintetben azonban a redivivus típus eljárásait is hasznosítja. A dedikáció gesztusa és az irodalmi ős kijelölése az 1. balladában, az aposztrofé viszonyai, a lírai hang önreferenciái és metapoétikus gesztusai mind-mind arra mutatnak rá, hogy a költői maszk legfontosabb jellemzőinek és jellegzetességeinek a villoni vonások minősülnek.

Említést érdemel még, hogy Nezval minden bizonnyal jól ismerte Villon költészetét, amelyet frankofón fordítóként eredetiben olvashatott. De biztosan ismerte Otokar Fischer említett fordítását, amelyről recenziót is közölt azon frissében a Kmen 1929. februári számába, amelyben Villonról alkotott képét is felvillantja.

A balladákban ritkán fordulnak elő olyan valóságreferenciák, amelyek a kor és milió lenyomatát hagynák a textuson. Ugyanakkor nem igyekeznek semmit imitálni (pl. a középkori Párizst), inkább valamiféle időbeli általánosság és koron kívüliség jellemzi őket. Villoninak minősíthető vonásai, a szegénység, nyomor, csavargás mellett azonban a kortárs proletárvilág költői is beíródnak Robert David maszkjába. A versek időtlen lebegéséből kifolyólag érthető, hogy nem céljuk sem a középkori Párizs újrateemtése, de a közköltészeti regisztertől és a

politikai lírától is távol esik a balladák nyelvezete. A szegénység és a munkanélküliség korproblémájának tematizálása a 9. (*O vůni chudoby*) és a 15. balladában a legerősebb. A szegénység továbbá a 30, 31, 32 és 45. balladában is domináns téma, a 46. ballada refrénje pedig az osztályidentitást artikulálja: „Dnes chudí patří k jené třídě” (Nezval 100–101). A 26. ballada a nyárspolgárságot figurázza ki, a 27. *O příslušnosti chudáka* című ballada refrénjében a lírai hang önmagát társadalmi osztályával azonosítja. Az első strófa a nyomor miatt bűnöző alakját idézi meg, amely a nagyvárosi félvilág s alvilág villoni-proletár világát idézi a weimari modell alapján.

Znáte mou fotografii?
 Je v policejním archivu.
 Nepěstoval jsem magii,
 hledám jen prostě obživu.
 Odvykl jsem si kuřivu,
 můj smutek s radostí se střídá,
 jak mizí odliv přílivu,
 Jsem takový jak moja třída. (Nezval 62–63)

A nyomorultak nevében beszélő 5. ballada csipkelődve a kommunistákat serkenti céljuk elérésére. Azonban a párját ritkító, legnyilvánvalóbb agitpropnak is beillő ballada, a 39. refrénje a szocialisták összefogásáért kiált, s igazi forradalmár szimbólumokkal operál: „Okovy spadnou, spadne mříž, / nepřítel zmizí ve psí budce” (Nezval 86).

Mindezen mintákon túl azonban olyan sajátos vonásait is kivehetjük Robert Davidnak, amelyek a korábbi, a poetizmus időszakának tipikus nezvali hőseire emlékeztetnek, *Edisonra*, *Az akrobatára*, vagy *A csodálatos varázslóra*. Mindegyikük a játék, a képzelet, az emberi kreativitás alakjaiként a nezvali költőkoncepció szimulakrumának tartható, hasonlóan Robert Davidhoz. Ő ugyanis bevallotta – s Villonhoz hasonlóan – szintén költő, ezt több helyen is kinyilvánítja (a 30, 38-ikban), míg máshol magára a költészetre tesz metapoétikus utalást. Számára az élet a szó legnemesebb értelmében: játék; ő az, aki örök gyermekként rácsodálkozik a világ jelenségeire. A sötét tónusok mellett gyakran felvillan az életöröm optimizmusa: „Mám přes vše radost ze života” (Nezval 42). A 20. ballada ennek a derűnek a legszebb, s egyben legnezvalibb esete, lényegében a költői imagináció életkedvvel való találkozásának öröme:

Snění je moje hlavní vzpoura
 Vidíte, že jsem se mu vzdal, [...]
 mám dojem, že jsem šťastný král,
 a na cestu mně září duha. (Nezval 48–49)

A 29. balladában öironikusan dicséri magát, türelmét, kedvességét és vidámságát, a refrénben pedig a következőképpen jellemzi magát: „já, dobrák s krví sa-
 ngvinika” (Nezval 66). Az egész nezvai költői derű és életigenlés krédója lehetne a „Pryč se smutkem a beznadějí!” refrénű 25. ballada. Következő néhány sorában a játékos, a képzeletet felszabadító, gyermeki attribútumokkal bíró nezvali költői maszk derűjét izgalmasan ellenpontozzák a sötét tónusú vonások: a szegénység kényszeréből való bűnözés, amely a weimari Villon-képnek is jellemzője:

Všichni si svorně řeknete:
 má zločineckou povahu –
 a ani prstem nehnete.
 [...] Ač pro mne štěstí nekvete,
 ač drhnu vám jen podlahu,
 mám optimismus dítěte.
 Jen tím se liším od vrahů. (Nezval 58)

4. Petrica Kerempuh balladái

A horvát irodalom egyik legfigyelemreméltóbb költői teljesítménye a Robert David balladákkal azonos évben, 1936 őszén jelent meg Ljubljánában. Ebben az esetben ugyan nem álneves misztifikációval állunk szemben, de már a címből és a szerzői névből is világos, hogy szereplíráról van szó: Miroslav Krleža Petrica Kerempuh nevében írott balladáiról.

Petrica Kerempuh nem valós alak, ellentétben a többé (Erdődy) vagy kevésbé (Faludy) fiktivizált, mégis történelmileg hitelesíthető Villonnal. De nem is teljesen költött, hiszen bár a költői fantázia termékének tartható hasonlóan Robert Davidhoz, mégis függetlenül létezik a szerzői fantáziától: az irodalmi hagyomány része. Legalábbis Jakub Lovrencič Varasdon (Varaždin) 1834-ben kiadott *Petrica Kerempuh, iliti Chini y sivlenye chloveka prokshenoga* című népi ponyvanyomtatványa óta, amellyel meghonosította és a horvát kultúrába integrálta a későközépkori karneváli bolondkultusz alakját, a népi hőst, Till Eulenspiegel. Olyannyira, hogy a Petrica Kerempuh hagyomány továbbélése Krleža koráig világosan kimutatható (Mišak, Peričić).

Lovrenčić azért is fontos forrása Krležának, mivel a kaj nyelvű irodalom képviselője: a *Petrica Kerempuh balladái* ugyanis egyben különleges nyelvi performansz, hiszen a költő korára már csak az északnyugati horvát vidék tájszólásaként élő kaj dialektus régi irodalmából is inspirálódott. A balladák ugyanis inkább egy sajátos, hibrid, jövevényszókkal, tájszavakkal és archaizmusokkal, saját leleményekkel teli amalgám nyelvet működtetnek – nem korhű nyelvi imitációról van szó tehát, amelyet Krleža úgyszólván készen kapott, hanem e nyelv feltalálásáról.

Ami furcsa, hogy a kötet főszövegében maga Petrica Kerempuh csupán három alkalommal fordul elő. A *Petrica és az akasztottak (Petrica i galženjaki)* c. nyitóversben nyilván a leghangsúlyosabban: itt rögtön az bitófa alatt látjuk tamburán játszani a fekete csavargót („čarni potempuh”).

a Petrica žalosni pismoznanec,
kaj nikaj spametnog zmislil nesem
neg tožnu ovu kerempuhovsku pesem,
pod galgami kaj ju stambural jesem. (Krleža, *Balade* 9)

Petrica Kerempuhra később is utal a vers, ám ezúttal is harmadik személyben artikulálja a megszólítást, nem azt mondja „én, Petrica” (a magyar fordításban így szerepel), sőt, a többi esetben is ugyanilyen ambivalens az aposztrófé viszonya. Ki beszél a versekben? Az „én” kinyilvánításának hiánya miatt a cím indikálta válasz („Petrica Kerempuh”) pusztán értelmezés kérdése, miszerint önmagáról harmadik személyben beszél. A költői hang az első balladában kétszer is hangsúlyosan a hallgatósághoz fordul, felszólítva őket, hogy Kerempuh szavára figyelmezzenek.¹⁰ A *Komédiások (Komendrijaši)* c. vers Petrica Kerempuhot „a megtestesült Sátán!”-nak nevezi (Krleža 83), („je v peršoni satanas!”) a *Planetárium (Planetarijom)* egy passzusa pedig így fogalmaz a zágrábi polgárvárosra utalva:

Petrice plač kajkavskog bedaka,
ognjene sloze gričkog loterščaka,
se to me je zmlelo: norega copernjaka.
(Krleža, *Balade* 115)

¹⁰ „glas posluhnete kajkavskog jazbeca!” (Krleža, *Balade* 9), „zapamtite kaj vam je Kerempuh rekel” (10)

Vizsgáljuk meg továbbá az aposztofé viszonyait és a de Man-i fenomenalizáció jelenségeit. Mivel a legtöbb Kerempuh ballada körkép jellegű, tele objektumok és jelenségek néhol katalógusszerű sorjázásával, s mivel gyakran szólítanak meg akár konkrét alakokat, akár csupán második személyű aposztrófával, a lírai hang fenomenalizációja egészen ambivalens módon nyilvánul meg bennük. Bár tudjuk *kihez*, de mégis *ki* beszél a versekben? A kérdés a szereplíra szempontjából igazán kardinális, noha ritkán foglalkozott vele az értelmezői hagyomány – egyedül Emilija Kovač (53–54) igyekezett körüljárni a problémát. Krleža mindenestre nem alkotja meg explicit módon a költői hangot, amelyet a szereppel azonosít az olvasó, mint azt ahogy Faludy, Erdődy és Nezval teszi kötetében. Az erőteljes „én”-teremtés ráadásul a villoni költészetet is jellemzi, már a *Kis-* és a *Nagy Testamentum* elején világosan artikulálódnak az aposztróf viszonyai.

A Kerempuh-balladák értelmezői alaposan feltárták azt a roppant gazdag irodalmi és kulturális hagyományt, amelyből a versgyűjtemény merít. Mindezekelőtt a horvát történelem vérzivataros századait pengeti át Petrica tamburáján a XVI. századi parasztlázadásoktól (a Gubec Máté-féle többször visszatér) a törökök elleni harcokon át egészen a nemzetté formálódás XIX. századáig. A szemléletmód azonban jellegzetesen az eulenspiegel-i hagyományon keresztül a középkori karneváli kultúrában gyökerezik: Viktor Žmegač (1986), Ivo Frangeš (1972) és Mann Jolán (2019) a *mundus inversus*, a fenekestül felfordult világ toposzát ismerik fel benne, és a nonszensz, illetve a groteskség szerepét taglalják. Žmegač Rabelais világához kapcsolja a balladák „kulináris érzékenységét” (176), míg Zdravko Malić (211) e vonásokat pantagruelizmusnak nevezi, és a „konzumálok, tehát vagyok” elvét ismeri fel benne: Petrica világában csak annak van értéke és jelentése, ami megehető.

Az irodalmi előképek között a szereplíra és a nyelvi archaizálás, valamint a(z ál)történelmiség szempontjából Ady kuruc-versei foglalnak el előkelő helyet, amelyeket Krleža jól ismert, s Ady-esszéjében is idézi őket (Spiró, Lőkös 71–72, Wierzbicki 220–221). Christian Morgenstern *Galgenliederjét* pedig elsősorban a nonszensz, a nyelvi játék és az akasztófahumor miatt említik a szakmunkák (Spiró, Frangeš 12).

Néhány értelmezésben említésre kerül Villon költészete is, amelyet elsősorban a ballada megnevezés indikál, amely mivel a címbe is bekerült, annál nagyobb hangsúllyal esik latba (Wierzbicki 215). Már az első olvasásra világos, hogy itt nem a líriko-epikus ballada műfajára, de a provanszál líra teremtette

formára lehet – legfeljebb – asszociálni, hiszen ennek formai tekintetben még csak nem is igyekszik megfelelni Krleža. Malić a műfaji beágyazódást firtatva a következőket írja: „Od dva obiležja koja *Balade Petrice Kerempuha* maksimalno približavaju onom modelu baladnog umijeća kojeg su tekstovi Françoisisa Villona normativni uzor, jedno je upravo spomenuta prigušena epičnost (drugo je tematsko: fascinacija smrću)” (208).

Hathatott-e Villon költészete Krleža balladáira? Minden bizonnyal, hiszen – bár a *Testamentum* (szerb)horvát fordítása hiányzott – eredetiben vagy német fordításban olvashatta Villont. Nem sikerült azonban semmiféle genetikai kapcsolatot kimutatnom a teljes Krleža életmű átvizsgálása során: az esszé- és naplói Krleža nem foglalkozik Villonnal, neve mindössze egy-két helyen fordul elő, s csupán említésszerűen. Az is elképzelhető, hogy a német irodalom s az expresszionista költészet felé tájékozó Krleža ismerhette a weimari Villon-képet, Bertolt Brecht és Paul Zech idevágó munkáit. Ezekre a művekre ugyan sehol nem utal Krleža, mindenesetre az *O nemirima današnje njemačke lirike* (*A mai német líra békétlenségeiről*, 1930) című esszéjében éppen az expresszionistákat tekinti át, s egy szonettet Paul Zechtől is lefordít, majd futólag említi.¹¹

Persze a genetikai kapcsolatok híján is tagadhatatlan hasonlóságokat lelhetünk fel Villon és Petrica világa között, nemcsak a „ballada” zsánermegjelölés és az akasztófa rémisztő képe miatt, de a költői hangvétel és más tipológiai hasonlóságok miatt is. Ezek leggyakrabban az prosopoeiához és az aposztrófához kapcsolódnak. Az akasztottak már a nyitóvers harmadik szekvenciájában megszólalnak, az *Akasztófavirágok énekében* (*Galženjačka*) azonnal szembetűnik a hasonlóság: éppen úgy az időjárás viszontagságainak kitett akasztottak beszélnek, akár Villon legismertebb, *Ballade des pendus* c. balladájában. Az enumeráció is közös stíluseszköz: a Kerempuh-balladák panoptikuma, katalógusszerű felsorolása is Villon ún. felsoroló balladáira emlékeztet. A *Planetárium* (*Planetarijom*) boszorkányos receptje pedig a *La Ballade des langues ennuyeesesre* emlékeztet. Az egész kötetten átvonuló *macabre* jelleg, amely (*V megli*), *Sziszeki*

¹¹ A Krleža életmű német irodalomhoz fűződő gazdag kapcsolatrendszerét feldolgozó komparatistikai művek közül Viktor Žmegač (1986) szentel nagy figyelmet a Brechtel való hasonlóságoknak, a Kerempuh-balladák és Brecht nagyrészt laza balladákat tartalmazó *Hauspostille* c. kötetének viszonyáról a következőket írja: „Krležini galženjaki i potempuhi srodni su Brechtovim gusarima, prostitutkama i boemima ne samo kao književni simboli, bliski su im i po stiliziranom idiomu koji im pristaje, izrazu koji je i u hrvatskog i u njemačkog pjesnika amalgam različitih povijesnih slojeva domaćeg jezika, stranih naslaga, znakova različitih sociolekata i tragova književne predaje od Biblije do baroka, s osobito jakom primjesom elemenata pučke, usmene kulture[.]” (162)

sírások temetési éneke (Pogrebna pesem pilkov pod Siskom) című darabokban a legerősebb, is emlékeztet a *Testamentumra*. Különösen a 149–152 oktávákra, amely az első haláltánc ábrázolás helyszínére, a párizsi Aprószentek temetőjére (Cimetière des Innocents) is utal.

Ivo Frangeš (11) említi e villoni hasonlóságot, de végül joggal el is veti, hiszen Krleža archaizálásának célja a nyelvi anyag újjáalkotása volt. A hasonlóságokon túl Frangeš fontos megállapításokat tesz a két világ különbségeit illetően. Frangeš szerint elképzelhetetlen Krležánál a villoni örök nyugalomért való aláztatos sirám, ugyanis természeténél fogva laikus, a parasztlázadások utáni alkotóművészetről van szó, míg Villon annak a középkornak az alakja, amelyet az egyéni lázadók romboltak le, nem pedig a tömegmozgalmak. Érdekes, hogy a villoni hasonlóságokat a Kerempuh balladák magyar recepciója gyakrabban említi, mint a horvát – ez bizonyára a magyar irodalomban erőteljesen kanonizálódott Villon-recepció miatt lehet. Spiró György monográfiájában mindenestre Frangeš e megállapításait is továbbgondolja, de mindenekelőtt egy fontos recepciós viszonyrendszert vázol fel. Mivel Gubec Máté és mások parasztlázadásai, a pórokkal (*bogec*) való szolidaritás a kerempuhi történelmi panoptikum leghangsúlyosabb vonása, Spiró joggal beszél plebejus elhivatottságáról s vonja párhuzamba Krleža művét József Attilával. Az ő költészetében, pontosabban a proletárlírájának harmincas évek elején való kikristályosodásában hangsúlyos szerepet játszott a villoni költészettel való megismerkedés, annak fordítása, illetve a weimari modell hatása is megnyilvánult elsősorban formai tekintetben (ballada), de az aposztrofé és az enumeráció használatában is (ld. erről: Fried, Martin 41–56). Az, hogy „...Krleža Brechtel és József Attilával párhuzamosan jut el hasonló eredményekhez, arról tanúskodik, hogy a horvát író ráértett valami lényegesre.” – összegez Spiró.

A Kerempuh balladák magyar recepcióját a villoni érzékenység mellett a maszkos költészet magyar kontextusába való integrálása is jellemzi, Spiró Weöres Sándor *Psychéjé*t hozza fel párhuzamként, hasonlóan Mann Jolánhoz, aki emellett Esterházy Péter *Tizenkét hattyúkját* és *Mily dicső a hazáért halni* című elbeszélését említi. Mann tanulmányában Viktor Žmegač és Lukács István megállapításait továbbgondolva, a nyelvi archaizálás, a maszkos költészet, a szereplírai identitásjáték, a nonszensz szerepe és a palimpszesztszerűség miatt Krleža művét a posztmodern szempontjából elemzi. Egy megjegyzése szempontunkból különös relevanciával bír:

Faludy György posztmodern szerepjátzásai is hasonló jelenségek a magyar irodalomban, melyek közül témánk szempontjából a legadekvátabbaknak – nemcsak a műfaji egyezés miatt – a Villon-balladák átköltései, újraírásai tekinthetők. A Faludy–Villon-balladák esetében nemcsak a szerepjáték ténye, hanem a szerepjátészó perspektívája is nagyon hasonló a Kerempuh-balladákéhoz: mindkettő fókuszában a bitófa áll. (Mann 119)

Krleža szereplírójának pontosabb definiálásával adósak maradtunk. Láthatunk, hogy Nezval Robert David balladái Genette kategóriái közül abba sorolhatók, amikor az álnév képzelt személyt jelöl, akiből mindössze szinte csak a nevet alkotja meg a szerző. Ha Krleža neve nélkül jelent volna meg kötete, ugyanezzel az esettel lenne dolgunk, így azonban az onimia és a pszeudonímia közötti köztetes esettel állunk szemben.

A Polgár és Csehy féle szereplíra-tipológiában pedig valóban a Weöres *Psychéjével* példázott, kánonkitöltő módszer esetének tarthatjuk a Kerempuh-balladákat, mivel „a szerző irodalomtörténeti szemfülességére hagyatkozva feltérképezi egy adott nyelvi tér fehér foltjait. E fehér foltok rendszerint egy hierarchikusan magasabb rendűnek tartott vagy épp nagyobb érdekességi fokkal rendelkező struktúrához viszonyítva ütköznek ki.” (131) Míg ez Weöres esetében a feminin beszédmód használatában nyilvánul meg a maskulin felvilágosodás ellenében, addig Krleža a „hivatalos” kaj írásbeliségéből kiszorult plebejus beszédmóddal lázad az irodalmi hagyomány hierarchiája ellen. Vagyis egy erőteljes osztályszemléletmód érvényesül, a költői performancia így az elnyomottaknak való hangadásként olvasható.

Összegzés

A harmincas évek második felének e négy, magyar, cseh és horvát nyelvű kötete között rengeteg különbséget lehetne kiemelni. Van azonban néhány tipológiai hasonlóság – túl a kor miliójén és a makrorégió kulturális beágyazottságán – amelyek a következő aspektusok mentén kristályosodnak ki:

- **Baloldaliság és politikai költészet.** Mind a négy esetben láhattuk, hogy a verseket a „pauvre Villon” weimari modellje nyomán áthatja a szegénység, a nyomor, esetenként a kényszerű bűnözés ábrázolása. Tény, hogy mind a négy szerző aktív baloldali volt: a két magyar szerző a szociáldemokrata párt tagjaként a *Népszava* köréhez kötődött többé (Erdődy), illetve kevésbé (Faludy).

Nezval 1924 óta tagja volt a Csehszlovákia Kommunista Pártjának, igaz, 1929-ben sok hasonló meggyőződésű társához, ő is aláírta a *Hetek manifestumát*.¹² Miroslav Krleža első világháború utáni, a *Plamen* folyóirat 1919-es megalapításához kapcsolódó tevékenysége közismert, marxista forradalmi meggyőződését az itt megjelent *Hrvatska književna laž* (*Horvát irodalmi hazugság*) c. cikkében fejti ki. Krleža baloldali elhivatottsága bár szelídült, a későbbiekben is megmaradt.

Faludy Villon-parafrazisai nem számítanak politikai költészetnek, a pesti szleng alkalmazása, a csavargó póz külsődleges marad, s a proletárlíra helyett inkább a nyárspolgárság ellen lázadó klasszikus modernség dekadenciáját aktualizálja. Erdődy lázadó Villonjával ezzel szemben kimondottan politikai, pamflet jellegű költészetet művel, amelynek értékét nem az esztétikai célok ostromlása adja, hanem a baloldali angazsáltság, amely ekkor a faszizmus ellen emeli fel szavát. E kötetnek az értéke nem a poétikai teljesítményében, de a közéleti elhivatottságában rejlik, abban, hogy a versek alatt keltezve reflektálja a világháború kitörését. A magyar Villon-recepcióban tulajdonképpen csak egyetlen esetben hatott a középkori költő az irodalmi hagyományozódás szempontjából valóban megtermékenyítőleg a baloldali közköltészetre, mégpedig József Attila esetében.

Nezval, aki korábbi pályája során sosem prezentálta magát kimondottan proletárköltőként, Robert Davidot megteremtve próbálta ki e szerepet. Már Karel Čapek fentebb idézett kritikájában megjegyezte, hogy nem kell túlságosan komolyan venni a szegénységre vonatkozó sorokat, mivel a valódi szerző valószínűleg nem nyomorog.¹³ De mások is hiteltelen póznak tartották Robert David proletárköltői szerepét, mindenekelőtt a kor legnagyobb proletárköltője, S. K. Neumann, aki a *Literární mystifikace* (1937) c. kritikájában nem kevesebbet állít, minthogy az álnév csupán szenzációhajász reklámfogás, a költői szerep pedig mindössze hamis póz.

Míg Erdődy és Nezval a feudális társadalmi hierarchiát a modern osztályharcra fordítja le a weimari Villon-modellt követve, addig Miroslav Krleža a középkori parasztlázadások, az úr és pór (bogec) ellentétének ábrázolását teszi lefor-

¹² A *Manifest sedmi* hét művész tiltakozása volt a Csehszlovákiai Kommunista Párt V. kongresszusát követő új irányvonal (a párt bosevizálása és a Komintern elveinek érvényesítése), az új, Gottwald-féle pártvezetés eltávolítására szólított fel.

¹³ „Robert David může být dobře živěný a ruměný muž s domicilem; rozhodně ho nebudeme hledat v nočních zlylu.” (Svoboda 343)

díthatóvá a kor osztályharcára – még akkor is, ha nem alkalmaz kiszólásokat, s nincsenek agitprop megnyilvánulásai sem. Spiró György érzékenyen járja körül elemzésében mind Krleža parasztságról való vélekedéseinek módosulását, mind pedig a Kerempuh-balladák mögött megbúvó nemzeti váteszsköltő modernista kísérletének kontextusát. Krleža baloldalisága szerinte a Kerempuh balladákban nem reális, mivel utópikus alapokon nyugszik. Következő sorai az imént Faludyval és Nezvallal kapcsolatosan felvezetett problémára is fényt vetnek:

A plebejus szemlélet Krleža számára a Balladákban megvalósítandó feladat, és nem természetes kiindulás. A plebejusság mint olyan is mítosz. Egy született plebejus alkotó ösztönösen részvétellel, megértéssel ábrázolja a társadalom aljára vagy perifériájára szorult embereket, sorstársait, barátait, akiket szeret, akikben számtalan emberi értéket és szépséget fedez föl. Gondoljunk az *Áldott szegénység* szonettjét költő Kosztolányi és az áldatlan szegénységben költő József Attila ellentétére egyfelől, a plebejusságot mint nihilista tagadást felfogó Krleža és az éppen hogy nem nihilistán mindent tagadó Villon, vagy ismét József Attila ellentétére másfelől. (Spiró)

• **Pikareszk vonások.** Ennek a plebejus szellemnek, amely mind a négy kötetben megjelenik, roppant erőteljes pikareszk jellege van. Bertolt Brecht a Kerempuh-balladák után néhány évvel írt *Kurácsi mama és gyermekei* c. drámája hasonló történelmi háttérrel idéz fel mint Krleža műve (Žmegač 189; Spiró; Konstantinović; idézi: Wierzbicki 216). Grimmelshausen a harmincéves háború durva és véres korát feldolgozó barokk regénye, amelyből Brecht is merített, az európai pikareszk hagyomány fontos alapműve: *Simplicissimus* alakját hívta életre, aki Petrica Kerempuh és Till Eulenspiegel rokona. (vö. Žmegač 166). A pikareszk világot az éhség-jóllakás, valamint a büntetés, illetve a kivégzés és a megmenekülés alapozza meg. A pikáró a társadalom perifériáján lézengő, a mindenbe belekeveredő, de magát mindenből kivágó, mindig kutyaszorítóban lévő, mégis minden slamasztikából kilábaló alak. Süpek Ottó, a legjelentősebb magyar Villon-szakértő figyelemre méltó tanulmányban elemezte a magyar Villon kép alakváltásait. A *Villon, a magyar pikáró* c. írásban politikátörténeti összefüggésekbe és a közép-európai kulturális kontextusba helyezve tárgyát a Robert David-, illetve a Kerempuh-balladákat is megemlíti. Értelmezésében „e picarók művészi megalkotása tehát humanista tiltakozás, humanista, de nem forradalmi vád és ítélet a felemásan groteszk és embertelen társadalmi rend ellen” (Süpek 78).

A négy kötet pikareszk maszkját, szerepét illetően rögtön szembetűnnek a rokonszenves csirkefogó pozitív vonásai, de emelett fontos odafigyelni sötétebb tónusaira, mélyebb vonásaira is. Erdődynél a megvillanó kés motívumára és a nagyvárosi bűnözés témájára gondolhatunk, illetve a forradalmi *Intőballadára a néma városról*, amelynek végére az intés fenyegetéssé válik.¹⁴ Ahogy fentebb idézve láthattuk, a pikáró ördögi vonásai Petrica Kerempuh esetében is feltűnnek. A nyomor kényszeréből bűnöző, de mindig derűs Robert David alakjában is megjelennek ezek a jegyek, a 18. balladában a sátánt szólítja, vigye el őt. A pikareszk jelleg azonban dominánsan derűs, amely nélkül a négy kötet világa nemcsak sötét, de kimondottan nyomasztó lenne, és éppen a pikáró túlélői optimizmusa az, amely a szubjektummal (a szereppel) végletes kontrasztba vonja az ábrázolt világ kilátástalanságát és embertelenségét.

• **Maszkos költészet és a szerzőség problematizálása.** Az eddigi megközelítésünkben kiindulva, a problémafelvetés már a szerzői név *helyén*, illetve a szerzői név és a műcím közötti határ elmosásában megnyilvánul. Faludy kötetcíme már eleve problematizálja a szerző funkcióját a fordítás határaitra való rákérdezés által. Ezzel a kor intézményes irodalma számára az átköltés köztes helyzete úgy tűnik, befogadhatatlan volt, a szerzőség kérdését pedig Faludyra javára döntötték el. A tárgyalt kötetek között klasszikus értelemben vett álnévhasználatról csupán Nezval esetében beszélhetünk, míg Erdődy és Krleža kötete esetében a „eredeti” szerzői név előtt felvállaltan a maszk jelenik meg, vagyis a feloldott álnév kategóriájába sorolhatjuk őket (Németh 8–9).

E tekintetben, illetve a bevezetőben felvetett Genette-i paratextualitás szempontjából érdemes újragondolni Michel Foucault *Mi a szerző?* című nagy hatású esszéjét. A szerzői név szerinte a valóság és a fikció határán helyezkedik el, valamint összekapcsol bizonyos szövegeket, míg másokat elválaszt. Végül a következő felismerésje jut Foucault:

A szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét; azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezmódját hozza létre. [...] A szerző-funkció tehát azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diskurzusok a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek. (127)

¹⁴ „Vigyázzatok Párizsnak városára, / a könnyű életnek halál az ára.” (Erdődy 20)

Az arc és a maszk, a szerzői név és az álnév együttes epitextuális használata (1953 óta Nezval esetét is ide sorolhatjuk), megkettőzi ezt a „törésvonalat” és a szerző-funkció ambivalenssé tételével úgy erősíti fel a diskurzus kijelölését, hogy külön szövegcsoportot határol el a szerzői név alatt, amely félig-meddig autonóm módon viselkedik: része a szerzői név által kijelölt diskurzusnak, de el is különül tőle. Faludynál a későbbiekben (*A pompeji strázsan* c. kötetétől) a maszkos költészet elburjánzik, s számos variációja születik, míg Erdődy nem is ír többé nemhogy maszkos, de „saját” verseket sem, mintha Villon-maszkjával együtt a versírást is levetné. Nezval még két kötet erejéig ismétli meg a Robert David álnéven írt költői performanszát. Krleža azonban nem alkalmazza többé Petrica Kerempuh maszkját, s nem kamatoztatja további művekben (igaz, később még néhány darabbal bővíti a gyűjteményt).

- **A protoposztmodern esetei.** A szerzőség problematizálása mellett a költői nyelv is egészen sajátos módon működik e kötetekben, az imitáció elvét követve a pastiche jelenségére ismerhetünk, amelyet éppúgy a posztmodern poétika egyik jellegzetességének szokás tartani, akár a maszkos költészetet, illetve az álneves irodalmi misztifikációt (Németh 33–40). A Kerempuh-balladák esetében fentebb már szóba került a posztmodern poétika mentén való értelmezés, Faludy György költészetével kapcsolatban szintén gyakran előkerül ez az azonosítás – monográfusa, Csiszár Gábor szerepjátékait, s Villonját is „posztmodern aktus”-ként olvassa (Csiszár, *Költői szerepek* 130). A költői stílus tekintetében nyelvileg talán Nezval és Erdődy kötete áll a legközelebb a kor köznyelvéhez, de míg az előbbi esetében szigorú formahűségnek rendeli alá ezt a természetes nyelvhasználatot, addig az utóbbi esetében a fellazított műforma csak nyomokban tartalmazza a francia balladát. Faludy szintén sokat lazít a formán, a szleng kifejezéseknek és közbeszédbeli fordulatoknak a középkori milióbe való applikálásával különös, anakronisztikus nyelvi köztességet teremt. A hagyományos műformától (amelyből alig marad több a cím allúziójánál) Krleža merészkedett a legtovább, ahogy a költői nyelv speciális sajátosságainak tekintetében is, amely az archaizmusok, a tájszólás, a saját invenció keveréke. A költői identitással, a szerzőséggel és a szereppel, a szerzői névvel és az álnévvel való játék, illetve a költői nyelv sajátos működése, amely a műfajiság gyengébb vagy erősebb feloldásában is tetten érhető, mind olyan elem, ami posztmodern előzményeként teszi olvashatóvá e műveket.

Hivatkozások

- Bálint György. „Ballada a jobb sorsra érdemes Villonról.” *Nyugat*, 1940 vol. 33, no. 5, 1940, p. 272.
- Blahynka, Milan. *Vítězslav Nezval*. Československý spisovatel, 1981.
- Csiszár Gábor. „Faludy és a szirének: egy visszautasítás története.” *Köztes terek*. Szerkesztették Lajos Katalin és Tapodi Zsuzsa, Scientia Kiadó, 2019, pp. 115–122.
- . *Költői szerepek és imázsalkotás Faludy György életművében*. Doktori disszertáció. (Témavezető: Dr. Tverdota György DSc.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar. 2008 Elektronikus hozzáférés: http://doktori.btk.elte.hu/lit/csiszar/diss_nem.pdf (letöltve: 2023. 08. 31.)
- de Man, Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss.” *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Chaviva Hosek, Patricia Parker ed., Cornell University Press, 1985, pp. 55–72.
- Eckhardt Sándor. „Szegény Villon.” *Magyar Szemle*, no. 38, 1940, pp. 318–320.
- Erdődy János. *Villon a költő versei, amelyeket halála után négy és félszáz évvel írt Erdődy János*. Népszava-könyvkereskedés kiadása, 1940. [eredetileg a kiadás évének feltüntetése nélkül]
- Faludy György. „A misztifikáció védelmében: A 165 éves Osszián.” *Literatura*, no. 11, 1936, pp. 22–36.
- . *François Villon balladáit Faludy György átköltésében*. Magyar világ, 1988.
- Frangeš, Ivo. „Seljačka buna kao hrvatski književni motiv.” *Balade Petrice Kerempuha. Prepejvi na češki, francuski, madžarski, ruski*. Krleža, Miroslav. Liber, 1972, pp. 7–13.
- Fried István. „József Attila „háromgarasos” versei.” *Irodalomtörténet*, vol. 81/31, no. 3, pp. 378–390.
- Foucault, Michel. „Mi a szerző?” (Fordították Erős Ferenc és Kicsák Lóránt) *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerkesztette Sutyák Tibor, Latin Betűk, 1999, pp. 119–145.
- Genette, Gérard. „A szerzői név.” *Helikon*, vol. 38, no. 3–4, 1992, pp. 523–535.
- Góra Lajos. „Faludy György, a Villon-balladák átköltője, ossziáni hamisítója.” *Szép Szó*, vol. 5, no. 17, 1937, pp. 186–187.
- Kovač, Emilija. „Krležin kajkavski trolik/trolist/troslik (model i varijacije u konstrukciji lika kajkavca: Joža, Petrica, Valent).” *Kaj : časopis za književnost, umjetnost, kulturu*, vol. 54, no. 5–6, 2021, 372–373.
- Krleža, Miroslav. *Kirándulás Oroszországba. Esszék*. Európa, 1965.
- . *Balade Petrice Kerempuha*. Oslobođenje, 1973.
- Krlezsa, Mirosláv. *Éjtszakáknak virrasztója*. Kerempuh-balladák. (Fordította Csuka Zoltán) Magyar Helikon, 1959.
- Lökös István. „A Kerempuh-balladákról.” *Tiszatáj*, vol. 47, no. 7, 1992, pp. 67–73.
- Malić, Zdravko. „U krugu Balada Petrice Kerempuha. (Krleža i Bagricki)” *Umijetnost riječi*, no. /3, 1969, pp. 191–214, Hrvatsko filološko društvo.

- Mann Jolán. „Miroslav Krleža Petrica Kerempuh balladáinak »mundus inversus«-a.” *Humor és sport a szláv kultúrákban. Köszöntő kötete a 60 éves Lukács István tiszteletére.* Kiss Szemán Róbert szerk., ELTE BTK, Szláv Filológiai Tanszék, 2019.
- Martin, Marc. *Villon, ce Hongrois ou l'édification culturelle de François Villon en Hongrie.* Officina Hungarica vol. 5, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995.
- Mišak, Željko. *Od Tilla Eulenspiegela do Petrice Kerempuha.* vlast. nakl. [magánkiadás], 2016.
- Németh Andor. „François Villon balladáit Faludy György átköltésében.” *A Toll*, vol. 10, no. 3, 1938, pp. 9–101. (1938. 03. 29.)
- Németh Zoltán. *Álnév és maszk.* Líceum, 2013.
- Neumann, Stanislav Kostka. „Literární mystifikace.” *U Blok*, no. 2, 1937, p. 69.
- Nezval, Vítězslav. *Básně III. 52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida / Pět minut za městem / Kůň a tanečnice / Balady Manoně / Křídla / Nedokončená.* Milan Blahynka red., Host, 2013.
- Papp Attila Zsolt. „Faludy legnagyobb kalandja: az átköltött Villon.” *Korunk*, vol. 3/16, no. 3, 2005, pp. 100–109.
- Peričić, Denis. *Petrica Kerempuh i hrvatska književna tradicija.* Magistarski rad. Poslijediplomski studij, književnost. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2000.
- Polgár Anikó és Cseh Zoltán. „Mögöttes én-ek. A szereplőrá változatai – tipológiai vázlat.” *Partitúra*, vol. 4, no. 2, pp. 131–137.
- Spiró György. *Miroslav Krleža.* Gondolat, 1981. Elektronikus hozzáférés: Digitális Irodalmi Akadémia: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/SPIRO/#> (letöltve: 2023. 08. 31.)
- Süpek Ottó. „Villon, a magyar pikáró.” *Valóság*, vol. 4, no. 4, 1963, pp. 77–87.
- Svoboda, Jiří. *Přítel Vítězslav Nezval. Vzpomínky.* Československý spisovatel, 1966.
- Szélpál Árpád. „Faludy György Villon balladáit.” *Népszava*, vol. 65, no. 114, 1937, p. 12. (1937.5.23)
- Taufer, Jiří. *Vítězslav Nezval. Studie.* Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- Wierzbicki, Jan. *Miroslav Krleža.* Sveučilišna naklada Liber, 1980.
- Žmegač, Viktor. *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu.* Znanje, 1986.

THE POET'S MASK, THE BALLAD TRADITION OF VILLON AND LEFTISM IN CENTRAL EUROPEAN POETRY OF THE 1930s

Abstract

Pál SZÁZ

Univerzita Komenského v Bratislave
Filozofická fakulta
Katedra maďarského jazyka a literatúry
Gondova 2
811 02 Bratislava
szaz2@uniba.sk

The study deals with poetry collections, two Hungarian, one Czech and one Croatian, which were written in the second half of the thirties of the 20th century. The considered collections of György Faludy, János Erdődy, Vítězslav Nezval and Miroslav Krleža pose the problem of authorship, represent masked poetry, construct other people's roles (Villon, Petrica Kerempuh) and use a pseudonym (Robert David). The aforementioned four collections are also interesting from the point of view of the Central European reception of Villon and the genre tradition of the French ballad with which they are directly or indirectly connected. From the point of view of left-wing political poetry, the collections can also be considered top productions. In the case of researching the relationship between the authors and their masks, it is inevitable to analyze the poetic appearance of apostrophes and the phenomenalization of poetic voices.

Keywords: authorship, masked poetry, pseudonym, reception of Villon's poems, ballad, Central European literature, political poetry

PJESNIČKA MASKA, TRADICIJA VILLONSKE BALADE I LJEVIČARSTVO U SREDNJOEUROPSKOM PJESNIŠTVU

1930-ih

Sažetak

Pál SZÁZ

Univerzita Komenského v Bratislave
Filozofická fakulta
Katedra mađarského jazyka a literatúry
Gondova 2
811 02 Bratislava
szaz2@uniba.sk

Studija obrađuje dvije zbirke mađarske, jednu zbirku češke i jednu hrvatske poezije, koje su nastale u drugoj polovici tridesetih godina 20. stoljeća. Razmatrane zbirke Györgya Faludyja, Jánosa Erdődyja, Vítězslava Nezvala i Miroslava Krleže postavljaju problem autorstva, reprezentiraju maskirano pjesništvo, konstruiraju tuđe uloge (Villon, Petrica Kerempuh) i koriste pseudonim (Robert David). Navedene četiri zbirke zanimljive su i s gledišta srednjoeuropske recepcije Villona i žanrovske tradicije francuske balade s kojom su izravno ili posredno povezane. Sa stajališta ljevičarske političke poezije zbirke se može smatrati i vrhunskim produkcijama. U slučaju istraživanja odnosa autora i njihovih maski nezaobilazno je analizirati pjesničku pojavu apostrofa i fenomenalizaciju pjesničkih glasova.

Ključne riječi: autorstvo, maskirana poezija, pseudonim, recepcija Villonovih pjesama, balada, srednjoeuropska književnost, politička poezija