Literatura

Tartalom

XLIII. évf. 2017/4.

Tanulmány

Rebecca L. WALKOWITZ
Összehasonlítás irodalom (Albert Noémi fordítása) 259

HEGYI Pál
The Weird – kísérteties mémek és hátborzongató mesék az elmondhatatlan történetről 274

Simona KOLMANOVÁ
A cseh varjú és a magyar holló
− E. A. Poe *A Holló* című versének cseh és magyar nyelvű fordításai, a fordítások viszonya a cseh és a magyar irodalmi hagyományhoz − 286

KISANTAL Tamás
„…mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla”
– Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor *A tanúk* című drámájában – 296

S. HORVÁTH Géza
Az identitásvesztéstől a szubjektivitásig
– Mészöly Miklós: *Saulus* – Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* – 310

VALASTYÁN Tamás
„Amikor valaminek vége”
− Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben − 329

Műhely

KONDOR Péter János
Nyugtalanító esemény
− Problémafelvetés az *esemény* vizsgálatának lehetőségét illetően − 344

VERES András
Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez 358

Szemle

BOZSOKI Petra
Lázas tompítás
– *Angyal vagy démon, Tanulmányok Gyulai Pál Írónőink című írásáról,* szerkesztette Török Zsuzsa, reciti, Budapest, 2016 (Hagyományfrissítés 4) – 377

Függelék

Címleírás és jegyzetelés az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet kiadványaiban 387

Tanulmány

Rebecca L. Walkowitz[1]

ÖSSZEHASONLÍTÁS IRODALOM[2]

Egy híres dél-afrikai szerző tervezi, hogy kiad egy sor angol esszét, először németül, majd franciául. Az esszék címe *Strong Opinions (Erős vélemények)* lesz. A szerző azonban nem egyszerűen csak *megírja* az esszéket. Inkább firkál néhány érthetetlen jegyzetet egy köteg papírra, másokat magnóra vesz, majd mind a jegyzeteket, mind a felvételt átadja egy filippino-ausztrál gépírónak, aki a szerző szavait számítógépes lemezekre írja át, viszont előtte rendbe teszi ott – ahogy ő fogalmaz –, „ahol valami hiányzik belőlük".[3] Ezek az esszék, keletkezésük és terjesztésük történetével együtt jutnak el hozzánk J. M. Coetzee regényében, a *Diary of a Bad Year*ben *(Egy rossz év naplója),* amelynek „Wereldprimeur"-je 2007. augusztus 2-án volt Hollandiában.[4] A könyvet nem sokkal ezután kiadták Ausztráliában, Coetzee otthonában, majd az Egyesült Királyságban, Kanadában, Spanyolországban, az Egyesült Államokban, Németországban, Japánban és Franciaországban. Tizennégy hónappal a kiadások után Coetzee regénye legalább kilenc nemzeti kiadásban és hat nyelven volt elérhető.[5]

---

[1] A szerző a Rutgers University (School of Arts and Sciences) Angol Tanszékének professzora.

[2] Ez az esszé felhasználta több egyetem és konferencia hallgatóságának kérdéseit. Köszönet minden házigazdának és felszólalónak. Különösen hálás vagyok Rita FELSKI, Susan STANFORD FRIEDMAN és Henry TURNER szellemi nagyvonalúságáért. – A tanulmány eredeti címe és megjelenése: Rebecca L. WALKOWITZ, Comparison Literature, *New Literary History* 2009/40, 567–582.

[3] J. M. COETZEE, *Diary of a Bad Year,* London, Harvill Secker, 2007, 29. A jelzett passzusok kivételével minden szövegre történő utalás erre a kiadásra vonatkozik.

[4] J. M. COETZEE, *Dagboek van een slecht jaar* [*Diary of a Bad Year*], fordította Peter BERGSMA, Amsterdam, Cossee, 2007. A borítóra ragasztott címke a holland kiadást „Wereldprimeur de nieuwe roman van de Nobelprijswinnaar"-nak nevezi (megközelítő fordítása „a Nobel-díjas új regényének világpremiere").

[5] 2007-ben a *Diary*t szeptember 3-án Ausztráliában; szeptember 6-án az Egyesült Királyságban; október 23-án Kanadában; október 30-án Spanyolországban és december 27-én az Egyesült Államokban adták ki. 2008-ban a könyv Németországban április 1-jén, Japánban szeptember 9-én, Franciaországban október 1-jén jelent meg.

A *Diary of a Bad Year,* amely inkább hollandul, mint angolul kezdődik, nem egyetlen nemzeti, etnikai vagy nyelvi hagyományhoz tartozik. Ehelyett a mű összehasonlító regény vagy példa arra, amit én *összehasonlítás irodalom*nak nevezek. Természetesen főleg a kiadástörténete, de emellett a megalkotottsága miatt is beleillik a rubrikába: formailag a szöveg olyan komparatív struktúrákkal kísérletezik, mint a listák és katalógusok; tipográfiailag a fordítás azon történelmi gyakorlatait idézi fel, amelyek a forrás és cél összehasonlítását hangsúlyozzák; tematikusan pedig az etikai, nemzeti és generikus összehasonlítás gesztusaira reflektál. Ezek az elemek gyakran együtt jelennek meg, amikor például a regény összehasonlító architektúrája – szinte minden oldalon egy publikált esszé ötvöződik személyes naplókkal az egyes bekezdésekben – olyan vizuális érintkezést hoz létre, amely a sorról sorra történő fordítás és a kétnyelvű oldaltükör [*facing-page translation*] klasszikus módjaival egyezik meg. A szöveg verbális és vizuális összehasonlítást sürget: hogy megszemléljük, egy filozófiai esszében megjelenő szó az oldal tetején hogyan kapcsolódik egy naplóban való megjelenéséhez lejjebb, és hogyan változik meg egy gondolat értelme, miközben a regény számtalan diszkurzív regisztere között mozog. Ilyen regiszterek a tudományos és a populáris, a privát és a publikus, a geopolitikai és a helyi, a szóbeli, írott, analóg és digitális, a standard és a népnyelvi. Továbbá az összehasonlítás a regény egyik maradandó etikai irányultságaként is funkcionál: a szöveg rákérdez arra, hogy a transznacionális kitágítás valójában erősíti-e – vagy végső soron megakadályozza – a társadalmi felelősségre és politikai működésre való képességünket.

Az *összehasonlítás irodalom* fogalmát használva célom felhívni figyelmünket a nemzeti irodalom és az összehasonlító irodalom közötti hagyományos megkülönböztetésre: az előbbiben tudósok rendszerint egy helyen alkotnak (egy hely, egy közösség, egy nyelv), az utóbbi esetében pedig egyazon elemzési struktúrát használnak (az összehasonlítás különböző módjait). Míg a brit irodalom például olyan szövegek vizsgálatát jelenti, amelyeket az Egyesült Királyságban írtak, illetve szerzőik vagy publikálóik az Egyesült Királyság állampolgárai voltak, az összehasonlító irodalom semmiféle konkrét gyűjteményt nem jelöl ki.[6] Ehelyett intellektuális stratégiák repertoárja, amelyek több irodalmi kultúrát és nyelvi hagyományt szólítanak meg. Azonban mivel az összehasonlító irodalom természetesnek veszi, hogy minden irodalmi kultúra földrajzilag és politikailag elhatárolt, a területek közötti eltérések nem olyan élesek, ahogyan ez első pillantásra tűnik. Mind a brit, mind pedig az összehasonlító irodalomtudomány nemzeti kategóriákkal operál, és egy adott szöveg ontológiai egységét feltételezi. Az *összehasonlítás irodalom* nehézkesen illeszkedik be a metodológiákba, legyenek azok komparatívak vagy nemzetiek, amelyek egyedi helyszíneket vagy egyedi lényeget tulajdonítanak az irodalmi alkotásoknak. Felszólít arra,

---

[6] A *Globalization and World Literature* [*Globalizáció és világirodalom*] egyik különkiadásának bevezetőjében Djelal Kadir írja: „Az összehasonlító irodalom sem alany, sem tárgy, sem pedig egy probléma. Ez egy alkalmazás." Djelal Kadir, To World, To Globalize – Comparative Literature's Crossroads, *Comparative Literature Studies* 41, no. 1 (2004), 4.

hogy új geográfiákat képzeljünk el az irodalmi alkotásoknak, és olyan módszertanokat követel, amelyek egy könyv történetén annak több kiadását és fordítását is értik.

Az olyan regények, mint amilyen a Coetzee-é is, a transznacionális szépirodalom létrejövő műfajába tartoznak, amelyeknek az összehasonlításban való elmélyülését részben a globális irodalmi piac történelmi állapotai, részben pedig számos összefüggő fejlemény stimulál, mint például a migráns közösségek, és főként a migráns írók befutása világszerte. Továbbá az összehasonlítás irodalom a hontalanság problematikájára és a kisebbségeket érintő vitákra is válaszol. Egyesíti a megújult törekvést, hogy transznacionális és/vagy kozmopolita paradigmákat képzeljünk el, amelyek alternatívákat kínálnak a politikai közösség nemzeti modelljeire. Az összehasonlítás irodalom része egy általános folyamatnak, fordításhoz való odafordulásnak is, ami elengedhetetlen volt az elmúlt húsz év számos intellektuális projektje számára, így például a politikai filozófia, az irodalomtörténet és a posztkoloniális kutatások [*postcolonial studies*] számára. Judith Butler nemrég amellett érvelt, hogy egy „nem nacionalista vagy ellen-nacionalista hovatartozási mód", egy olyan hovatartozási mód, amely nem zárja ki a kisebbségeket, „bizonyos távolságot vagy törést" fog megkövetelni, amelyet Butler szó szerint és átvitt értelemben is a fordításhoz társít.[7] „[A] nemzet homogenitásának kiterjesztése és fokozása" helyett azt állítja, hogy a valódi egyenlőség feltétele „olyan kollektivitás, amely szabadságát olyan nyelven vagy nyelveken gyakorolja, amelyek számára az eltérés és fordítás nem egyszerűsíthető" (61–62). Míg Butler a fordítást a nemzetpolitika filozófiáiról szóló vita központjába helyezte, Susan Bassnett azt vallotta, hogy az összehasonlító irodalom területe számára mindenekfelett szükséges „újragondolni a fordítástudományhoz fűződő kapcsolatát"; sőt, „ahogy a fordítástudomány az interkulturális tudományban gyökerező diszciplínaként létesül, és bizonyos szigorúságú módszertant kínál […], úgy az összehasonlító irodalom kevésbé tudományágként, mint inkább valami másnak az elágazásaként jelenik meg".[8]

Mindazonáltal, utal rá Bassnett, nem egyszerűen a régi fordítástudomány új transznacionális kontextusba való átviteléről van szó. Butler és Bassnett egyaránt olyan fordítási módot hív segítségül, amely hangsúlyozza a) a kultúrákban és közöttük zajló fordítás történelmi használatait; b) a nemzetállamokon belül a fordítás és többnyelvűség fontosságát; és c) a fordítás azon jellegének, és e jelleg etikai és intellektuális imperatívuszának megtartását, miszerint az „nem egyszerűsíthető le" – vagyis a kollektív beszédaktusokban való láthatósága (Butler példája a nemzeti himnusz) és a fordított szövegek a fontosak számukra. Naoki Sakai, Rey Chow és Lawrence Venuti, mint ezen fordítási mód talán legismertebb szószólói, mind amellett érveltek, hogy – Venuti szavaival – a legmegbízhatóbb fordítás elutasítja „az átláthatóság illúzióját […] azáltal, hogy eltér a célnyelvben aktuálisan uralkodó értékektől, eszméktől és

---

[7] Judith Butler and Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-State?, Language, Politics, Belonging,* London, Seagull Books, 2007, 58–61.

[8] Susan Bassnett, *Comparative Literature, A Critical Introduction,* Oxford, Blackwell, 1993, 11.

reprezentációktól".[9] Továbbá, amint Chow vallja, a forrásnyelvet és -kultúrát „komparatívként" fogja értelmezni, nem pedig „egynyelvűként, egykultúrájúként vagy egynemzetűként" (85). Más szóval, az új fordításstudomány ragaszkodik egy olyan nemzeti nyelv-meghatározáshoz, amely belső változatosságot, illetve lokális, regionális és globális idiómák összetett keveredését hangsúlyozza. Az összehasonlítás így állításként és gyakorlatként egyaránt megjelenik. Mindenekfelett ez a fejlődés áll Coetzee munkájának középpontjában, amelyben azt vizsgálja, hogyan alakítja a transznacionális összehasonlítás a regényeket, embereket és közösségeket belülről.

Az összehasonlítást a tipográfia, nyelv, műfaj és téma szintjén kezelő *Diary of a Bad Year* világirodalmi alkotásként előrevetíti saját jövőjét. Következésképp, egy olyan regényről van szó, amely nem csupán *megjelenik* fordításban, de jelentős mértékben *fordításra írták*. Matthew Kirschenbaum kifejezését alkalmazva, amit olyan művészeti alkotásokra használ, amelyek a számítógépen születnek („digitálisan-született" – "*born-digital*"), azt mondhatjuk, hogy Coetzee regénye *fordításra született* [*born-translated*] diegetikus és nondiegetikus értelemben egyaránt.[10] Mielőtt rátérnék arra, hogyan hatják át ezek a problémák a regény diegézisét, fontos megjegyezni, hogy a mű számos és azonnali fordítása történelmileg példátlan, ha figyelembe vesszük, ahogyan a *Diary* több kontinensen és a különböző nemzeti piacokra betört. Ezen az egyazon nyelven (például angolul, franciául és japánul) publikált különböző kiadásokat értem; ezek a kiadások a világ különböző területein jelentek meg (például Ausztráliában, Japánban, Észak-Amerikában, Nyugat-Európában). Természetesen jóval a huszonegyedik század előtt is léteztek olyan irodalmi alkotások, amelyek eredeti nyelvükből számtalan más nyelvbe és nemzeti kiadásba eljutottak. De ezek az utazások viszonylag lassan és regionális szinten történtek. Hogy néhány jól ismert példát említsek, a nemzetközi bestsellernek, a *Don Quijoté*nak – amelyet Franco Moretti a rendkívül gyorsan számos nyelvi rendszerbe történő beszippantása okán említett – ötvenegy évbe telt, 1605-től 1656-ig, hogy hat nemzeti nyelvre lefordítsák; és csak 1769-ben adták ki Nyugat-Európán kívül.[11] Isabel Hofmeyr említi *A zarándok útja a jelenvaló világból az eljövendőbe* című művet, amely 1678-ban jelent meg először, több mint 200 nyelvre lefordították, melyek közül nyolcvan afrikai, de migrációját Európán és Észak-Amerikán túlra 1835-ben kezdte meg.[12] Martin Puchner pedig elmondja: a *Kommunista kiáltvány* 1848-as német megjelenését svéd, angol, orosz, szerb és francia kiadások

---

[9] Lawrence VENUTI, 1990s and Beyond, in Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., New York, Routledge, 2004, 334. A megközelítés Sakai és Chow-féle verziójához lásd Naoki SAKAI, *Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; és Rey CHOW, *The Age of the World Target, Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work,* Durham, NC, Duke University Press, 2006.

[10] Matthew KIRSCHENBAUM, *Mechanisms, New Media and the Forensic Imagination,* Cambridge, MA, MIT Press, 2008, 114.

[11] Franco MORETTI, *Atlas of the European Novel*, 1800–1900, London, Verso, 1998, 171–173.

[12] Isabel HOFMEYR, *The Portable Bunyan, A Transnational History of the Pilgrim's Progress,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 2004, 240–243.

követték röpke huszonnégy év alatt; az első nem európai nyelven nyomtatott kiadás a japán fordítás volt, amelyet 1904-ben publikáltak.[13] Végezetül egy kortárs példa, amely a kiterjedő földrajzot és bizonyos mértékben a *Diary* terjedésének sebességét tükrözi: 2005 júliusa és decembere között a *Harry Potter* sorozat fenomenálisan sikeres hatodik része, a *Harry Potter és a Félvér Herceg* tizenöt nyelvi közegbe jutott el, néhány ezek közül: a vietnámi, az afrikaans, az észt, bár kalózkodási problémák miatt az első fordítás két hónapot késett.[14] Ebben az esetben éppen a nyelvi és gazdasági fordíthatóság késleltethette a fordítási folyamatot.

A fordításra született könyveket utazásra tervezik, így hajlamosak elfordulni a nyelvi kísérletezést hangsúlyozó modernizmustól. James Joyce és Samuel Beckett, később pedig Anthony Burgess meg Salman Rushdie a tematikus innovációt összeköti a köznyelvi idiómák eszköztárával, így a mű – Tim Parks kortárs regényíró és fordító szavaival – „egy nyelvből álló dologgá" válik.[15] Ahhoz, hogy helyet kapjanak a globális piacon, állítja Parks, a fordításra írott regényeknek az egyéni nyelvhasználatra kell alternatívákat találniuk. Ha tetszik, ha nem, „az írót, akinek a nyelvvel folytatott harca narratív szinten nem lázadó és provokatív eseményeken keresztül nyilvánul meg, szinte biztosan mellőzik" (245). A fordításra született regényeknek hozzáférhetőknek kell lenniük, amint azt Parks hangsúlyozza, viszont szerénynek kell maradniuk. A fordítás lehetőségének létrehozása végső soron nemcsak annak bátorításából áll. Az összehasonlítás irodalom ezért, ahogy azt én elképzelem, a narratívát hangsúlyozza az idióma helyett, de ezt a hangsúlyt arra használja, hogy a nyelvpolitika történetét kutassa olyan formális és tematikus regiszterekben, amelyek képesek túlélni a fordítást. Ily módon az összehasonlítás irodalom a transznacionális kapcsolat regényét egy többnyelvű keringéshez adaptálja.

Bármely olyan listának, amely fordításra született regények szerzőit tartalmazza, tartalmaznia kell Coetzeet, Ishiguro Kazuót, W. G. Sebaldot, Tim Parksot, Caryl Phillipset és Jamaica Kincaidet. Emellett utalhatunk David Peace, David Mitchell, a Young-Hae Chang Heavy Industries szerző–művész kollaborációra, Peter Ho Davies, Kiran Desai és Mohsin Hamid (a sikeres *Kétkedő fundamentalista* írójának) bizonyos műveire. Ezen szerzőknél az általam „antológiai regénynek" [*anthological novel*] nevezett művek burjánzása érhető tetten: gondolok itt a földrajzi mintavételre és összehasonlításra Sebald *Kivándoroltak,* Phillips *The Distant Shore,* Ho Davies *The Welsh Girl* és Desai *The Inheritance Loss* című művében.[16] Az összehasonlítás irodalom többnyire angolul íródik, és a legtöbb mű regényformájú. A regények más

---

[13] Martin PUCHNER, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006, 62–65.

[14] A *Potter* fordítástörténetének részleteit lásd Rebecca L. WALKOWITZ, Unimaginable Largeness, Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature, *Novel* 40, no. 3, 2007, 5.

[15] Tim PARKS, *Translating Style: A Literary Approach to Translation – A Translation Approach to Literature*, 2nd ed., Manchester, St. Jerome Publishing, 2007, 147.

[16] Az antológiás regényt részletesebben lásd The Location of Literature, the Transnational Book and the Migrant Writer, *Contemporary Literature* 47, no. 4, 2006, 527–545.

műfajoknál könnyebben találnak terjesztőre, az anglofón regények pedig különösen könnyen, mert az angol vált a legolvasottabb és legfordítottabb nyelvvé a világon. A piac hegemóniája mégsem garantálja a szépirodalmi piac egyeduralmát. Az átlagos nemzetközi bestsellerrel ellentétben az összehasonlítás irodalom fordított művei a nyelv történetével és politikájával szembesítik az olvasót, és jobban csinálják, mint a sok úgynevezett fordíthatatlan regény, amelyek a vernakuláris kultúrát és idiómákat hangsúlyozzák. Ez talán elsőre ellentmondásnak tűnhet, de teljesen érthető, amikor úgy tartjuk, hogy egy jó fordítástól elvárható, hogy olyan legyen, mintha eredetileg a célnyelven íródott volna. Ahhoz, hogy ezt elérjék, a fordítók gyakran homogenizálják a nemzeti nyelveken belüli regionális különbségeket azáltal, hogy a népnyelvi idiómákat leegyszerűsítik, vagy bizonyos népnyelvi szókapcsolatokat standard megfogalmazásokra cserélnek. Olyan összetett idiomatikus munka esetében, mint az *Ulysses* vagy a *Finnegan ébredése/Finnegans Wake* egyes fordítói ellenállnak az egyszerűsítéseknek, s inkább elfogadják, hogy az új nyelveken megírt variánsok messze merészkednek az eredeti művektől. Ezeket a gyakorlatokat figyelembe véve nyilvánvalóvá válik, hogy az olyan regények esetében, amelyek a többnyelvűséget narratív eseményeken, jellemzéseken és struktúrájukon keresztül közelítik meg, sokkal valószínűbb, hogy a fordításban fenntartják a kapcsolatot a nyelv lokális történeteivel, mint azok a regények, amelyek azt a többnyelvűséget idiómák révén kezelik.

Coetzee nem csupán a fentebb részletezett jelentős okok miatt, hanem a politikai stratégia okán is kitartóan érvel azon feltételezés ellen, miszerint minden mű az eredetijében a lokális közösségekhez jobb vagy jellegzetesebb megközelítést nyújt, mint a fordítások. Regényeiben Coetzee gyakran feltüntet nem angol beszédet vagy írást, de elutasítja az olyan stilisztikai jelzéseket, mint a fordított szórend vagy tört beszéd, amik az olvasót egy bizonyos eredeti nyelvre emlékeztetnék. Legalább három következménye van ennek a döntésének. Coetzee szövegeit könnyebb fordítani, mivel nincs dialektus, amit egy másik nyelvre kéne lefordítani. Egy bizonyos szereplő tudatát – ahol az bizonyos etnikai közösségként vagy harmadik világbeli élményként definiálódik– nem társítja a nyelv specifikus jellemzőihez. Végül pedig olyan szöveget alkot, amelyben még az angol olvasók sem tudnak közvetlen, szimultán találkozást elképzelni egy olyan nyelvvel, amely a sajátjuk. Ez az utolsó pont elengedhetetlen: Coetzee számára mind etikailag, mind pedig történelmileg mindig helytelen volt a sugallat, miszerint írása egy egyedi nemzet nyelvhagyományának része, vagy hogy egy összefüggő nemzeti közösségből kerül ki. Ily módon azt mondhatnánk, hogy Coetzee teljes munkássága – nemcsak a transznacionális összehasonlítással tematikusan foglalkozó szövegek – a komparatív kezdeteket vetíti előre.

A nemzeti hagyományokat érintő ambivalenciával többé-kevésbé kifejtetten találkozhatunk Coetzee interjúiban, kritikáiban és szépirodalmi alkotásaiban. „Talán – lehetséges ez? – nincs más nyelvem" – elmélkedik az esszéista a *Diary of a Bad Year*ben (195). Az esszéírónak az a kényelmetlenség érzete, amikor egy bármilyen különálló nyelvben úgy érzi, hogy hangjában „valaki mást (de kit?) imitál, követ, sőt utánoz" (195), a kolonializmus történetének tulajdonítható. Elképzeli, amint középosztálybeli indiánok valami hasonlót tapasztalnak: „Sokan lehetnek, akik angolul

végezték el az iskolát, akik munkahelyükön és otthon is rutinosan beszélnek angolul (a fura helyi szólásmódokkal tűzdelve), akik más nyelveket csupán tökéletlenül beszélnek, de akiket, amint saját beszédüket hallgatják, vagy amint saját írásukat olvassák, az a kényelmetlen érzés fog el, hogy valami hamis történik" (197). A hamisság, amit Coetzee saját hangjában hall, és amit a posztkoloniális olvasók és írók hangjáról is elképzel, nem az angol nyelv sikeres használatának kudarcát állítja. Ellenkezőleg: a regisztrálás nehézségét tételezi, ahogy valaki hibátlanul beszél vagy ír, az erőszak történetét, amit elfojtott a folyékonyság és egynyelvűség. Mint egyszerre koloniális és posztkoloniális nemzet, Andrew van der Vlies hasznos megfogalmazását használva, Dél-Afrika továbbra is azzal küszködik, hogy egyetlen nyelvvel kell-e azonosítani a nemzeti hovatartozást.[17]

Coetzee munkája sokat beépített a fordítás azon stratégiái közül, amelyek átalakították az irodalomtudományokat, köztük az irodalmi kultúra transznacionális és többnyelvű történeteinek kutatását, valamint annak analízisét, hogyan kötötték össze az irodalom globális terjesztését az állami intézményekkel és az imperializmus eszközeivel, illetve felvetették a technológia és a fordítás kapcsolatára vonatkozó nézőpontot.[18] A *Diary of a Bad Year* az egyik fajta összehasonlítást egy másikra cseréli: a jellemző példák különböző helyszínekről, műfajból, nézőpontból történő elrendezése helyett a regény a narratív történéseket, a szereplőket és a történelmi eseményeket több tárlóba [*container*] helyezi. Néha úgy tűnhet, mintha egyáltalán nem lennének tárlók, és ez a központi probléma, amit az összehasonlítás irodalom mind az irodalomtörténet, mind pedig a politikai közösség modelljei elé állít. Az esszé hátralévő részében először az irodalom meglévő paradigmájához fordulok, amely összehasonlítást igényel – világirodalom –, majd Coetzee regényét vizsgálom röviden, amely betekintést nyújt abba, hogyan utasítja el, és hogyan tartja meg bizonyos módokon az összehasonlítás irodalom a nemzeti paradigmákat.

A világirodalom létrehozása

A világirodalom mai vitái azt feltételezik, hogy a könyvek egy helyről indulnak, majd más helyekre vándorolnak.[19] De sok, migránsok által, nemzetközi közönségnek írott regény eleve több helyen létezik. Természetesen az az elképzelés, miszerint egy

---

[17] Andrew van der VLIES, *South African Textual Cultures, White, Black, Read All Over,* Manchester, Manchester University Press, 2007, 5. A többnyelvűségről, könyvtörténetről és Coetzee munkájának dél-afrikai kontextusáról szóló legjobb mai tanulmány van der VLIES és Rita BARNARD *Coetzee in / and Africaans*" című publikálatlan kézirata.

[18] Az összehasonlító irodalom területén végbemenő számos új fejleményre példaként lásd Haun SAUSSY (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

[19] Franco MORETTI, Conjectures on World Literature, *New Left Review* 1 (2000), 54–68; David DAMROSCH, *What is World Literature?* Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.

könyv több helyen is útjára indulhat, bonyolítja az irodalomtörténet és politikai közösség hagyományos modelljeit. Az irodalomkritikusoknak fel kell tenniük a kérdést, hogy a könyv többnyelvűsége hogyan változtatja meg a mű nemzeti szingularitását. A nemzet filozófusainak pedig arra kell rákérdezniük, hogy az irodalmi művek több nyelvre történő és a mindenkorinál gyorsabb fordítása hogyan hoz létre olyan kapcsolati hálókat, amelyek kevésbé kizáró jellegűek és kevésbé kötöttek, mint a nemzet „sorsközössége" [*community of fate*]. Általánosan két paradigmát azonosíthatunk, amelyek a legtöbb irodalomtörténet és politikai közösség közötti kapcsolatról adott kortárs leírást befolyásolják: a „birtokló kollektivizmus" [*possessive collectivism*] pradigmája, amelynek hosszú története van a filozófiában, az antropológiában és a jogelméletben, illetve az „elképzelt közösségek" paradigmája, amelyet Benedict Anderson vezetett be 1983-ban. Ez utóbbi igen nagy jelentőségre tett szert a történettudományban, az irodalomtudományban és más területen, és kimondatlanul is ott munkál a könyvek politikai közösségekre gyakorolt hatásáról folytatott diskurzusban.[20] Hová vezettek ezek az elméletek, és miképp foglalkozik az irodalomnak a kollektíva-koncepcióval?

A „birtokló kollektivizmus" a birtokló individualizmus gondolatát terjeszti ki nemzetekre és etnikai csoportokra.[21] A quebeci nemzeti mozgalomról szóló kutatásában Richard Handler kultúrantropológus kifejti, hogy a nemzetet egyszerre tekintették „egyének közösségének és kollektív egyénnek", ami/aki olyan egyedi, végleges tulajdonságokkal rendelkezik, mint „egy lélek, szellem és személyiség", és ami/aki rendelkezik a szuverenitás, szabad akarat és választás gyakorlásának képességével.[22] Rosemary Coombe Handler nacionalista ideológiáról szóló munkájából indult ki, hogy a nemzetközi szerzői jog hatásait és mögöttes feltételezéseit jellemezhesse. A szerzői jogi törvényben, vallja Coombe, „[m]inden nemzet vagy csoport olyan szerzőként értendő, aki a kultúrát belülről származó forrásokból eredezteti, és ily módon kizárólagosan birtokolják a személyiségüket megtestesítő munkákat" (224–225). Az irodalmi alkotások a nemzethez tartoznak, mert belső lelkének és géniuszának megtestesülései, és tudjuk, hogy a nemzetnek van lelke és géniusza, mert irodalmi alkotásai tanúskodnak róla. Ez egy visszacsatolási hurok: a nemzeti lét identitását a szerzőségnek köszönheti, de nincs szerzőség nemzeti lét nélkül, mivel a kifejezés egyénekhez tartozik, akik maguk is egyénekből álló csoportok tagjai. Kisebbségek és kolonizált alanyok viszonylatában a birtokló kollektivizmus az intel-

---

[20] Benedict ANDERSON, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 3rd ed., London, Verso, 2006.

[21] Rosemary COOMBE, *The Cultural Life of Intellectual Properties, Authorship, Appropriation, and the Law,* Durham, NC, Duke University Press, 1998, 225. Coombe szóhasználatára lásd Richard HANDLER, Who Owns the Past? History, Cultural Property, and the Logic of Possessive Individualism, in Brett WILLIAMS (ed.), *The Politics of Culture,* Washington, DC, Smithsonian Institution, 1991, 63–74.

[22] R. HANDLER, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec,* Madison, University of Wisconsin Press, 1988, 39–41.

lektuális munka jóváhagyása és a politikai szuverenitás védelme révén pozitív hatást fejtett ki. Céljaink szempontjából fontos megemlíteni a birtokló kollektivizmust, mert segít megmagyarázni azt, hogy a művészeti alkotások létrehozása miért hajlamos a nemzeti irodalomtörténetek megerősítésére. Az eredeti művészet és az eredeti nemzetek együtt nőnek fel. Viszont azt feltételezhetnénk, hogy a művészeti alkotások azon elmélete, amely a szerkesztés és fordítás aktusát létrehozásként értelmezi, az irodalomtörténet egy eltérő normáját és a közösségről alkotott egy más elképzelést erősít meg, mint amit az irodalomtörténet segít igazolni.

Mielőtt folytatnám ezt a gondolatmenetet, vegyük szemügyre Benedict Anderson „elképzelt közösségek" gondolatát. Ahelyett, hogy elismételném Anderson mára klasszikussá vált elméletét, egy fontos különbséget szeretnék kiemelni az irodalmi nemzet kialakításáról szóló leírása és a birtokló kollektivizmus modellje között. Anderson újítása volt az az érvelés, miszerint a nyomtatás kultúrája és főként a regények és folyóiratok születése hozzájárult a nemzetnek az idegenek közötti megosztott, exkluzív kollektivitásként való elképzeléséhez. A nyomtatott kultúra strukturálisan kétféleképpen segített ebben: a szimultán olvasás téren átívelő képzetét keltve, valamint a regényen belül olyan emberek közötti szimultaneitás benyomását létrehozva, akik sosem találkoztak –olyan benyomását, amelyet Anderson az „időközbeni" [*meanwhile*] tapasztalatnak hív (25). A második benyomás erősíti az elsőt: ha a regényt úgy képzeljük el, mint idegenek tárhelyét, akik tudtukon kívül együttműködnek, akkor elképzelhetjük a nemzetet mint számunkra, a regény olvasói számára lévő tárhelyet, akik ugyanilyen módon együttműködnek – szimultán, kollektíven és láthatatlan módon. Amint azt Jonathan Culler megjegyezte Anderson munkájáról szóló esszéjében, nem a regény tartalma vagy témája, hanem annak formája, a mód, az idegenek közötti szimultaneitás tárhelye az, ami létrehozza „a barát és ellenség közötti politikai megkülönböztetést".[23] Anderson modellje nem utal arra, hogy a művészeti alkotás olyan nemzeti jellemzők repertoárját fejezné ki, amelyeket birtokolhatunk; inkább amellett érvel, hogy a regény egy közösséget reprezentál – és generál –, amely a tett elképzelt megjelenésén alapul. Ha fellelhető Anderson materializmusában a birtokló kollektivizmus maradványa, akkor az abban a feltevésében jelenik meg, miszerint a szövegnek van egy eredeti nyelve, és a szöveg nyelve megegyezik az olvasó nyelvével. Fel kell tennünk a kérdést: mi történik akkor, ha ezek a nyelvek nem azonosak? Vagy amikor nincs eredeti nyelv, amiről beszélhetnénk?

Ezeket a kérdéseket az Anderson projektjéhez való visszatérés segítségével ragadhatjuk meg. De ahelyett, hogy az *Elképzelt közösségek*et érvként közelítenénk meg, amint azt mások tették,[24] én példaként szeretném kezelni, világirodalmi példaként,

---

[23] Jonathan CULLER, Anderson and the Novel, in Pheng CHEAH and Jonathan CULLER (ed.), *Grounds of Comparison, Around the Work of Benedict Anderson*, New York, Routledge, 2003, 50.

[24] Lásd Wai Chee DIMOCK, *Through other Continents, American Literature across Deep Time,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006; Jahan RAMAZANI, *A Transnational Poetics,* Chicago: University of Chicago Press, 2009; és Brent Hayes EDWARDS, *The Practice of Diaspora, Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.

minthogy Anderson könyve történelmileg és formálisan is az utazási regényhez hasonlatos. Akárcsak Coetzee legújabb műve, az *Elképzelt közösségek* is, amely az irodalomtörténet és politikatudomány közötti találkozást viszi színre. És mint Coetzee regényei, a tanulmány maga is a világirodalom részeként funkcionál, terjedése és létrehozása okán egyaránt. Az *Elképzelt közösségek* tárgya a nyomtatás kultúrájának a nemzetállamok fejlődésére gyakorolt világszintű hatása. Az egyes fejezeteket olyan kis országok esettanulmányainak szenteli, mint Magyarország, Thaiföld, Svájc vagy a Fülöp-szigetek. Az *Elképzelt közösségek* mint könyv e kis országok többségébe, ezen kívül pedig számos nagy országba is eljutott. Először angolul jelent meg 1983-ban, és az elkövetkező huszonhat év alatt huszonhét nyelvre fordították le (többek között japán, német, portugál, szerb-horvát és katalán nyelvre). Viszont Anderson projektjének rendkívüli sikere nemcsak fordításhoz és újrafordításhoz vezetett, de új kiadáshoz is. 1991-ben és 2006-ban Anderson második és harmadik angol kiadása új anyaggal bővült, amely a kritikákra válaszol, és reflektál a transznacionális közösségekre, amelyek létrehozásában a könyv is segítségül szolgált.

A harmadik kiadás a könyv tárgyát – azt, hogy a nyomtatás kultúrája hogyan járul hozzá a közösség képzelőerejéhez – egy beszámolóval bővíti arról, hogy az általunk olvasott könyv fordítása és recepciója hogyan járul hozzá azon közösségek képzelőerejéhez, amelyeknek immár tagja. A beszámolóból megtudjuk, hogy az *Elképzelt közösségek* transznacionális és többnyelvű terjesztése Andersont arra a következtetésre vezette, hogy érvelésének globális felhívását saját transznacionális eredete sarkallhatta – azaz eredeten nem egyszerűen Londont vagy az angol-amerikai akadémiát értve, hanem az Egyesült Királyságot, a transznacionális konglomerátumot, amelyben a decentralizáció és multikulturalizmus a politikatörténet és kollektív sors ellentétes modelljeit kínálja. A 2006-os kiadásban Anderson belátja, hogy a könyv eredeti retorikáját részben a posztkoloniális migrációról és a birodalom hanyatlásáról szóló vitákból kölcsönözte, amelyek főként a hetvenes évek végén és nyolcvanas évek elején az Egyesült Királyságban különösen sürgetővé váltak. A későbbi kiadások alapján Anderson szövege transznacionálisabbnak tűnik, mint azt először véltük. Viszont amit transznacionálisnak nevezek – a narratíva multikulturalizmusról és decentralizálásról szóló történetekre való hangoltsága –, jelentős értelemben egyben lokális is marad. Regionális, félmetropolita: Anderson munkája szerint a globális összefüggéstelenség [*disarticulation*] – a sehova sem tartozás – nem az egyetlen alternatíva a nemzeti szimultaneitásra. Továbbá arra utal, hogy a fordítás elfojtása, ahogy az Anderson szövegében is történik, a transznacionális impulzusok nemzeti projekteken belüli elfojtásához köthető.

Nincs olyan fejezet az *Elképzelt közösségek*ben, amely a mai regény elemzéseként prezentálná önmagát, de a harmadik kiadás utószava a fordítás irodalomtörténetre gyakorolt hatását illetően is sokatmondó. Az olvasók részeseivé válnak a könyv arról szóló történetének, hogy a nyomtatás kultúrája hogyan strukturálja az elképzelt közösségeket, és ahogyan ezáltal a könyv közössége felülmúlja a szöveg közösségét. Ily módon az *Elképzelt közösségek* narratív struktúrája sok más kortárs transznacio-

nális írásával azonos, illetve korábbi korszakok szerkesztett és fordított műveiére is hasonlít. Amint Anderson vallja, a fordítás hozzájárulhat a nemzeti közösségek képzelőerejéhez. Anderson bebizonyítja azt is, hogy a fordítás nyomást gyakorol a közösségek közötti konceptuális határokra, és teljesen új közösségek érzékelését ösztönözheti. Az Anderson példájára és érvelésére vonatkoztatott kezdeti különbségtételemet feladva, olyan tizenkilencedik századi könyveket vehetünk figyelembe, mint az antológiák, folyóiratok és folytatásos regények, amelyekben az egyetlen tárló élményét az alternatív közösségek észlelése rombolja le.[25]

A modern irodalom térbeli, időbeli szimultaneitását a szabad függő beszéd – több nyelv és elbeszélői keret által – rendszeresen megszegi. A második világháborút követő évtizedekben, az anglofón írás széles körű terjedésével, a transznacionális regényírók olyan „időközbeni" struktúrákat fejlesztettek ki, amik nemcsak „viszonylagosak", ahogy azt Wai Chee Dimock állította, hanem visszahatók és vetélkedők is.[26] De az Anderson és Coetzee, illetve más komparatív írók közötti folyamatosság talán legjelentősebb megnyilvánulása az új elméletekre és fordítási gyakorlatokra adott válaszuk. Ha az anglofón modernisták regényei szinte lefordíthatatlanok, mert annyira szorosan kapcsolódtak az angol nyelv sajátosságaihoz, az olyan írók, mint Coetzee és Ishiguro (és Anderson) szándékosan lehetővé teszik a fordítást azáltal, hogy támogatják műveik több kiadását, illetve hogy komparatív szövegeket alkotnak, amelyek a kollektivitás hálózatait hangsúlyozzák. Ezek a fejlemények – az irodalmi alkotás idejében és terében végbemenő átalakulások a következők: a migráns írók számának növekedése, akik különböző méretű közösségek felé nyitnak műveikben, és a szépirodalmon belül a fordítással történő új foglalkozás – az összehasonlítás irodalom megjelenése szempontjából elengedhetetlenek.

Diary of a Bad Year

Coetzee regényei lehetőséget teremtenek a világirodalom létrehozása és befogadása közötti kapcsolatának vizsgálatára, mert amellett, hogy széles körben elterjedtek, a terjesztés gyakorlatát elsődleges szempontjukká tették. A könyv formájában nemcsak a nemzeti helynek állnak ellen azáltal, hogy egyszerre több helyen és nyelven indulnak, hanem a nemzeti hely problémáját tárgyalják a szöveg formájában azáltal, hogy mind strukturálisan, mind pedig tematikusan összehasonlítást alkalmaznak. Ezt három újabb regényben látjuk kifejtetten: a 2007-es *Diary of a Bad Year*ben, a 2005-ös *Slow Man*ben, amely migrációs és művészetelméleteket hoz össze; és a 2003-as

---

[25] A regionális cikkek nemzeti újságokba való beillesztéséről mint a nemzeti tudat homogén, üres idő / terének szétszakításáról lásd James Buzard, *Disorienting Fiction, The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 2005, 172–173.

[26] Wai Chee Dimock, Literature for the Planet, *PMLA* 116, no. 1 (2001), 174.

*Elizabeth Costelló*ban, amely a fikcionális íróról kapta címét, akinek a nemzetközi előadássorozaton szerzett élményeit sok fejezet leírja. A *Slow Man* és a *Diary* arra kérdez rá, hogy a reprodukció és protézis új technológiái hogyan változtatják meg a zárt nemzeti közösségről alkotott képünket. Anderson két alapállítását tesztelik: az elsőt, miszerint „a könyv […] egy külön, önálló, széles körben tökéletesen reprodukált tárgy" (34); és a másodikat, azaz hogy a könyv önelszigetelése [*self-containment*] egy elszigetelt, szimultán közösség képzeletét imitálja, sőt szimulálja (30). A *Slow Man*ben Coetzee azt vizsgálja, hogy az 1945 utáni migráció különböző szálai hogyan vezették be (az „új" Európából és posztkoloniális nemzetekből egyaránt) az anglofón irodalmi alkotás új ágenseit; hogy új technológiák, mint a személyi számítógépek és digitális szkennerek hogyan változtatták meg a világban a műalkotásokról alkotott képünket, valamint a protézis elméletei (egy plusz láb vagy egy lefordított kiadás) hogyan változtathatják meg az individualitásról és nemzeti hovatartozásról alkotott felfogásunkat. A *Diary*ban ezeket a problémákat úgy közelíti meg Coetzee, hogy egy világirodalmi alkotást – egy angolul írott és németül kiadott globális politikáról szóló esszésorozatot – egy olyan történet mellett tárgyal, amely ezen munka születéséről és a szerző, valamint a gépíró közötti kapcsolatról szól.

A *Diary of a Bad Year* részletei megjelentek a *New York Review of Books* 2007. júliusi számában, ahol rövid esszék olvashatók az állam születéséről [on the origins of the state], az anarchizmusról [on anarchism], a demokráciáról [on democracy], Machiavelliről [on Machiavelli] és a terrorizmusról [on terrorism]. Ezeket a terjedelmükben és stílusukban aforisztikus esszéket időről időre félbeszakítja egy kövér betűtípussal szedett bekezdés, amelyben az elbeszélő leírja egy formás nővel való találkozását, aki rövid piros ruhát visel, és akivel a háza mosókonyhájában fut össze. A ruha rövidségére, a nő csinosságára és az elbeszélő rokkantságára tett durva megjegyzések furcsa, de kellemes kontrasztot biztosítanak a politikai fogalmazások keserű komolyságával szemben. A részlet végére kiderül, hogy a napló és az esszék írója egy és ugyanaz a személy, a formás, rövid piros ruhás nő pedig a gépírónője lesz.

A júliusi ízelítő azt a benyomást kelti, hogy a hosszabb könyvet két hang alkotja: az egyik személyes, politikai és kissé dagályos; a másik pedig bizalmas, szolipszista és kissé durva. De a regényben egy harmadik hang is felbukkan – a gépírónő beszámolója az íróval folytatott beszélgetéseiről –, és szinte az összes oldalon legalább két, de többnyire mindhárom hang felismerhető. Mindet vékony horizontális vonal választja el egymástól. Fent az esszéket olvashatjuk; középen a szerző beszámolója a gépírónővel való találkozásokról; a lap alján pedig a gépírónő beszámolóját ugyanazokról az alkalmakról. Ami a *New York Review of Books* részletében politikai és filozófiai esszék sorának tűnik, amit néha egy személyes napló egy-egy bekezdése szakít félbe, a regényben sokkal kiegyensúlyozottabb struktúraként, sőt rivalizálásként jelenik meg. Az esszék és a két napló a mi figyelmünkért versengenek, és valóban megkövetelik tőlünk, hogy figyelmünket minden alkalommal oda is fordítsuk. Míg a részlet azt a benyomást kelti, hogy a napló csupán könnyed háttérként szolgál az erős vélemények számára, a regény nagyobb hangsúlyt fektet a napló témájára, a diktálás,

a gépelés, a szerző és gépírónő között zajló beszélgetések alkalmaira. A regény arra enged következtetni, hogy ezek a folyamatok közvetítik az esszék szuverenitás- és politikai cselekvés-modelljeit.

Coetzee projektje számára fontos, hogy a személyes esszé és a napló az a két műfaj, amelyet leginkább a személyes hanggal társítunk. A *Diary* első angol kiadása azáltal ösztönzi ezt az asszociációt, hogy borítóján kéziratot, címlapján pedig írógépes betűtípust jelenít meg – bár sem kézirat, sem írógép nem jelenik meg az elbeszélésben. Mindkét technológia azt ígéri, amit a Shakespeare-kutatók „karakternek" neveznek: a kézírás karakterét, az írógép egyedi hatásának karakterét, egy szerző kifejezőerejének karakterét. De a regény gátolja az önreveláció generikus ígéreteit azáltal, hogy bevezet több naplót, és ezeket a naplókat a regény cselekményének részévé teszi. Továbbá a tény, hogy a szerző diktálta az esszéit, majd számítógépbe írták őket, lehetetlenné teszi annak kiderítését, hogy az esszék, amelyeket olvasunk, vajon a szerző szavai-e, vagy pedig a szerző azon szavai, amelyeket a gépíró szándékosan, illetve a számítógép automatikus közbelépései átszerkesztettek. A regény megerősíti, hogy az egyes részek, ha minimálisan is, de együttműködnek: például a negyedik esszé a „betelefonálós rádióra" [*talkback radio*, 17] tett utalással indít, majd jó néhány oldallal később a naplók egyikéből kiderül, hogy a dél-afrikai-ausztrál szerző ezt az Adelaide-ből származó idiómát a filippino-ausztrál titkárnője javaslatára építette be (51). A rekurzív javítás láttán feltesszük a kérdést, kinek az érzéseit, nyelvét és hangulatát olvassuk a regény különböző részeiben, és a szöveg azt közvetíti, hogy a személyes esszé és napló látszólag elkülönülő hangjai egyben fontos szempontok alapján mégis közösek.

Fontos megjegyeznünk, hogy a nyelvjárási különbségeket, mint például a „betelefonálós rádiót", diegetikusan kezeljük, és ezáltal az idióma problémája, ha nem is a konkrét példa, túléli a fordítást. És az sem lehet véletlen, hogy a betelefonálós rádió önmagában a hétköznapi regiszterbe tartozó technológia: olyan műfaj, amely műsorvezetőket és hallgatókat láttat, akik nem standard szókapcsolatokkal beszélnek és válaszolnak. De az idióma témáját a regény összehasonlító struktúrája is aláhúzza. Arra invitál, hogy vegyük figyelembe, többféleképpen lehet beszélni, akár minden oldalon másképp, mint ahogy a naplók burjánzása is, amelyek az esszéíró individualizmusának kiegészítései és javításai, társadalmi természetére utal. A nyelv és közösség közötti kapcsolatot így a regény a tájnyelvi írásra való utaláson keresztül kezeli, és ezt szolgálják a fordítás formális mintái és a tárgyakkal való tematikus foglalkozás (például a bensőség, migráció, beágyazottság és összetartás) is.

Azon túl, hogy az együttműködő interioritást fejezi ki, a naplók burjánzása a regényben fontos generikus hatású. A szöveg hangsúlyát a politikaelmélet ügyeiről (globális gazdaság, tömeggyilkosság, etikai absztrakció stb.) a társadalmi realizmus témái (személyes ökonómia, féltékenység, érzés stb.) felé mozdítja el, ugyanakkor azt sugallja, hogy a társadalmi realizmus, azáltal, hogy a társadalmi szereplők beágyazottságát hangsúlyozza, erős, kollektív – azt is mondhatnánk, hogy nemzeti – húzóerőt gyakorol a regény nemzetellenes elméleteire. Ezekkel a nemzetellenes

elméletekkel mind explicit, mind implicit módokon találkozunk a műben. Impliciten a *Diary* a nemzeti behatárolás problémáját a mérték [*scale*] problémájának felhasználásával közelíti meg: hogyan határozzuk meg egy személy vagy egy nemzet határait? A regény azon oldalai, amelyek csak egyetlen narratívát tartalmaznak – azaz azok az oldalak, amelyek látszólag egyetlen hangot szólaltatnak meg – azok, amelyek *A túlvilágról* [On the afterlife] – az egyéni lélek kérdésével foglalkozó – esszéjét tartalmazzák. Nem meglepő módon az esszéíró „az egyéni túlvilág fogalmát" nem tartja meggyőzőnek (154). Kritikája középpontjában az énnek a többi énnel való találkozása során létrejövő átalakulásainak változékonysága áll. Az egyén melyik verzióját – kérdi az esszéíró – fogja elismerni a túlvilág? Az individualitás mint fogalom korlátozottságairól szóló megfigyeléseket közvetlenül a regény második része követi, amelyben az esszéíró nem csupán véleményét, de a gépíróval való kapcsolatát is próbálja felülvizsgálni. Ezekből a későbbi oldalakból megtudjuk, hogy a korábbi esszéket – beleértve a túlvilágról szólót is – a szerző és a gépíró beszélgetései befolyásolták, amiket pedig a gépíró barátjával folytatott, ezeket pedig befolyásolta a gépíró barátja, aki titokban olvasta a szerző esszéit és a számítógépen született naplóját. Így tehát még azok az oldalak is, amelyek látszólag egyetlen hangot szerepeltetnek és az én egyértelmű elképzelésére koncentrálnak, más hangok kontextusában funkcionálnak: nem magukban valók. Ha az esszék nem támasztják alá az egyén egyediségét sem fogalomként, sem elbeszélési eszközként, akkor a nemzet egyediségét sem támasztják alá. Az író iróniával és ellenszenvvel kezeli a feltételezést, miszerint „minden ember a földön egyik vagy másik nemzethez tartozik, és egyik vagy másik nemzeti ökonómiájában működik" (78). Panasza részben a feltételezés úgynevezett természetességére, részben pedig az ebből következő nemzeti kizárólagosságra és versengésre irányul.

Bár elveti az egyének és nemzetek egyediségét, a szöveg mégis talál helyet olyan közösségek egyediségének, mint például amelyeket a regény bekezdései alkotnak, vagy pedig a szerző és gépíró között létrejövő közösség, amelyet a bekezdések viszonya hoz létre. Továbbá Coetzee társadalmi realizmus iránti vonzalma – a regényen átfutó utalások Lev Tolsztojra és Fjodor Dosztojevszkijre – vetekszik a karikatúra és nemzeti tárlók iránt táplált gyanújával. A kollektivitás kitartása egyre hangsúlyosabbá válik a regény utolsó részében, ahol az esszéíró már nem elkötelezett az iránt a kiterjesztési verzió iránt, amelyet kezdeti írásaiban támogatott, ahol felkarolja a realizmus érzését és bensőségét, bár gyakran nem ért egyet a realizmusnak a szimultán közösséghez való hozzáállásával.

A *Diary* elsöprő transznacionális és transzhistorikus összehasonlításokkal kezdődik. Az esszéíró egyszerre tárgyalja az USA foglyainak kínzását, a dél-afrikai fajüldözés erőszakos fenntartását, és Nagy-Britannia koloniális uralmának kivetését (39–45). Másutt az Ausztráliában élő bennszülött populációk elnyomását a dél-afrikai és egyesült államokbeli tömeggyilkosságok történeteivel folytatja (107–109). A regény azzal az érzettel zárul, hogy a nagy ívű összehasonlítások míg etikailag szükségesek, társadalmilag bénítók. „A morál elmélete – véli az esszéíró – sosem

tudta igazán, mit tegyen a mennyiséggel, a számokkal. Rosszabb-e két ember meggyilkolása egy ember megölésénél, például? És ha igen, mennyivel rosszabb?" (204). Majd pedig a minőségbeli összehasonlításokat kérdőjelezi meg: „Melyik rosszabb: egy madár vagy pedig egy gyermek halála?" (205) Az ezekben a kérdésekben rejlő probléma, amely az összes újabb világ-irodalmában [*world fiction*] foglalkoztatja Coetzeet, nem csupán az, hogyan rendezzük az erőszak narratíváit, hanem az is, hogy létezik-e egyetlen konceptuális mértékegység, amely képes különböző elemzési egységeket felfogni. Az összehasonlítás mint mennyiségi (melyik több?) vagy minőségi (melyik rosszabb?) mérce helyett Coetzee azt javasolja, hogy az összehasonlítás jobban – hatékonyabban, szimpatikusabban – működne a redukálhatatlan fordítás gyakorlataként. Ebben nem kerüli el, sőt nem is játssza ki a nemzeti tárhely kártyát. Nem igazán. Kizárás nélküli szolidaritásra, birtoklás nélküli képviseletre törekedve az összehasonlítás irodalom művei mégis sokféle csoportot alkotnak. A Coetzee-hez hasonló írók számára az összehasonlítás elve csak azt garantálja, hogy ezeket a csoportokat újra meg újra létre kell hozni. Olyan regényt alkotva, amelyben az egyéni hangokat a terjesztés alakítja, Coetzee azt sugallja, hogy a transznacionális közösségek – akár a transznacionális regények – egyszerre több skálán működnek.

Coetzee összehasonlító szemlélete, ahogy arra kér, vegyük figyelembe, hogy a transznacionális terjesztés logikája hogyan helyezi el a szereplőket, epizódokat és még a bekezdéseket is több tárhelybe, új irányokat mutat az irodalomkritika módszertana számára. A transznacionális regény történészeinek elemezniük kell majd azt, hogy a mű nemcsak első nyelvi rendszerében vesz részt, hanem más rendszerekben is, amelyekben megjelenik. Mivel egy szöveg több helyen is megjelenhet, és mivel utazását folytathatja számos régióba és nyelvbe, elhelyezkedése és kultúrája dinamikussá és kiszámíthatatlanná válik. Többé már nemcsak a mű irodalmi kultúrában egyszer s mindenkorra meghatározott helyéről van szó. Az összehasonlítás irodalom, mint a Coetzee-é, három nagy metodológia kereszteződését foglalja magába: könyvtörténetet, a globalizáció elméleteit és a fordítástudomány területeit. Benedict Andern segített a felismerésben, miszerint a nemzeti irodalmak történetének szüksége van a könyvtörténetre. Az összehasonlítás irodalom története pedig sok könyv történetét igényli: kivonatok, antológiák, kiadások és fordítások történetét.

Angolból fordította Albert Noémi[27]

[27] A fordító a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Anglisztika Intézetének tanára.

Hegyi Pál[1]

THE WEIRD – KÍSÉRTETIES MÉMEK ÉS HÁTBORZONGATÓ MESÉK AZ ELMONDHATATLAN TÖRTÉNETRŐL

"Weird" és az "új weird"

Amennyiben a hermeneutikai és a posztstrukturalista műfajelméletek egyik gyakorlati hozadékának tekinthető, hogy a tudományos fantasztikus címkét egyre inkább kiszorítani látszik a spekulatív fikció mint műfaji meghatározás,[2] úgy a másik ilyen kézzelfogható következmény a "weird" fogalmának visszatérése az angolszász és nemzetközi populáris kultúrába közel százéves lappangás után. A "new weird"[3] számos egyéb versenytársával együtt ("steampunk", "fantastique", "bizarro", "science fantasy", "slipstream") nem csupán a sci-fit (avagy tu-fát) látszik felváltani, de régi-új frissességével a horrortörténet megnevezést is idejétmúltnak láttatja. A változásban rejlő kérdés az lehet, hogy ezen poétikai elmozdulás a történetmesélés melyik olyan területére hatol be, amely bár mindig is elérhető, bejárható volt, most mégis új távlatokat képes nyitni írók és olvasóik előtt. Ez az írás arra keresi a választ, hogy a félelmet, a hátborzongató, kísérteties tapasztalatot tematizáló műfajok mutációiban, variációiban mi az a közös poétikai tulajdonság, amely éppen az átfedések révén teszi lehetővé a szembeötlő műfaji eltávolodást és megsokszorozódást.

Az 1923-ban induló *Weird Tales* című magazin és az abban számos alkalommal publikáló H. P. Lovecraft révén ismertté vált megjelölés újrahasznosítását tudatos poétikai szándékok motiválják. Míg a "weird" jellemzőiként a történetépítés elemeit találjuk: a természetfölötti, az ál- és féltudományos, a fantasztikus, a kísérteties jellemzőit, a "new weird" esetében kifejezetten műfajelméleti, metapoétikai megállapí-

---

[1] A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Amerikanisztika Tanszékének adjunktusa.

[2] Vö. P. L. Thomas (ed.), *Science Fiction and Speculative Fiction – Challenging Genres,* Sense Publishers, Boston, 2013.

[3] Vö. Ann Vandeermeer, Jeff Vandermeer, *The New Weird,* Tachyon Publications, San Francisco, 2008, x.

tásokkal találkozunk, amikor homályos önmeghatározásról, a klisék, a hagyományos keretek felbontásáról, összemosásáról, a műfaji határok elsöpréséről nyilatkoznak kritikusok[4] és szerzők[5] egyaránt.

A kísértetiesen különös "weird" és "new weird" történetek révén H. P. Lovecraftot China Miéville-lel összekötő száz esztendő szintén nem volt mentes a hemzsegő műfaji megjelölésektől. Ezek sokféleségét olyan címkék mutatják, mint "uncanny literature", "the gothic", "the fantastique", "the grotesque", "supernatural fiction", "macabre" és természetesen "horror stories". Jelen vizsgálat irányát éppen a megjelölések számosságából következő előfeltevések határozzák meg, amennyiben azok mindenekelőtt műfajelméleti kérdésföltevésre késztetnek. Feltételezem, hogy a "horror" kifejezést háttérbe szorító kortárs műfaji változatosság az "uncanny" (vö. *Das Unheimliche*, a kísérteties) poétikai szerepének hangsúlyozását szolgálja. A két zsánerhalmaz közös poétikai metszetének leírásakor a "weird" műfajmegjelölésre szorítkozom, mivel azt irodalomtörténeti újrahasznosítása magára a műfajiságra *per se* teszi jelöltté. A "weird"-del szinonim "uncanny", kísérteties fogalmát, ami egyszerre teoréma és műfaji meghatározás, a módszer számára különítem el. Freud pszichoanalitikus terminusát *(Das Unheimliche)* Bókay Antal és Erős Ferenc fordításához hűen „a kísérteties" formában használom az érvelés során.[6]

A műfajok természetének vizsgálatakor Jauss, Todorov, Genette, illetve Derrida tudományos munkáiban mindannyiszor magának a műfajnak a meghatározása, annak paradox, visszamenőlegesen és előrehatóan formálódó alakzatai kerülnek tárgyalásra. A műfajiság ilyen értelmű atemporalitására új szempontból világít rá az esszéíró Michelle Houllebecq anekdotája, mégpedig éppen Lovecraft és a "weird" kapcsán:

> „Dedikálások során időnként fiatalemberek is odajöttek hozzám, hogy aláírassák velem a jelen könyvet. Lovecrafttal szerepjátékok során, CD-ROM-okon ismerkedtek meg. Nem olvasták a munkáit, ilyesmi nem is állt szándékukban. Különös mód mégis szerettek volna többet megtudni – a szövegeken túl – magáról a személyről, arról, hogy miként építette fel saját világát."[7]

---

[4] Vö. J. A. Weinstock, *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction,* Palgrave, London, 2016, 184.

[5] Vö. http://www.jeffvandermeer.com/2009/06/16/god-thats-a-merciless-question-china-mievilles-interview-from-weird-tales/

[6] Sigmund Freud, A kísérteties, fordította Bókay Antal és Erős Ferenc, in Erős Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud művei: művészeti írások,* Filum Kiadó, Bp., 1998, 245–283.

[7] (saját fordítás) „Au cours des séances de dédicace, de temps en temps, des jeunes gens viennent me voir pour me faire signer ce livre. Ils ont découvert Lovecraft par l'intermédiaire de jeux de rôles ou de cédéroms. Ils ne l'ont pas lu, et n'ont même pas l'intention de le faire. Pourtant, curieusement, ils souhaitent – par-delà les textes – en savoir plus sur l'individu, et sur la manière dont il a construit son monde." In Michelle Houellebecq, *H. P. Lovecraft – Contre le monde, contre la vie,* Flammarion, Paris, 1999, 7.

Houllebecq tapasztalata arra a kérdésre irányítja a figyelmet, hogy pontosan mit „olvastak", mit fogadtak be ezek a fiatalok, ha nem magát Lovecraft szövegeit. Mi az a „szövegeken túl" terjeszkedő, szövegen kívüli terület, amely képes összekapcsolni irodalmi művet, számítógépes és szerepjátékot? A válaszhoz legelőbb is a kanonikus és domináns műfaj-meghatározások közös jellemzőit szükséges röviden és vázlatosan körüljárni.

Kanonikus műfaj-meghatározások

Jauss recepcióesztétikájának a műfajok eredetiségére vonatkozó vizsgálatai kifejtik, hogy ezen esztétikai kategória és operacionális funkcionalitása függvénye a műfaji konvenciók elemeinek, azok ismétlésének és imitációjának, amik generikus elvárások teljesítését célozzák.[8] Ennek a körkörös gondolatalakzatnak a folyománya, hogy nem jelölhető ki egy olyan végső eredetpont, amelyben kimutatható volna egy adott műfaj konvencióit megteremtő első szöveg megszületése. Mivel egy műfaj létezése nem köthető a teremtés egyetlen pillanatához, minden fenoménje az újraélesztés aktusában jelenhet csak meg: „[a]z új szöveg meghívja az olvasó (hallgató) számára azt az elváráshorizontot, mely korábbi szövegekből ismerős, melyek immár variálódnak, javításon, változtatáson mennek keresztül, vagy puszta reprodukciók maradnak."[9] Jauss értelmezésében az eredet nélküli műfaj az elváráshorizontnak feltett kérdés, melyet folyamatosan alakítanak az újonnan született művekbe kódolt válaszok. Az így létrejövő viszonosságban a válaszok magát a feltett kérdést is módosítják, következésképp a műfaj sem lehet más, mint fenomén. A műfaji sajátságok alapvetően memetikus természete mellett érvel Derrida is, amikor ezt írja: „Tegyük fel egy pillanatra, hogy éppen az lehetetlen, hogy a műfajok ne keveredjenek. Mi a helyzet akkor, ha a törvény szívébe befészkelve a tisztátalanság és a kontamináció törvényét találjuk?"[10]

A memetikus kontamináció egyik fajtája, amikor az elméleti kutatás metanyelvében, gondolatformáiban megfigyelhetővé válnak a vizsgált tárgy, jelen esetben az egyes műfajok szerkezeti alakzatai. A műfajiság általános meghatározásai felől az adott zsáner, a "weird" felé elmozdulva azt találjuk, hogy a dichotómia két végpontja (műfaj és zsánermű) közti dinamikát jellemző, reciprokatív kölcsönhatáson kívül a bináris oppozíciók elemei közti aszimmetrikus, *pars pro toto* hierarchia is

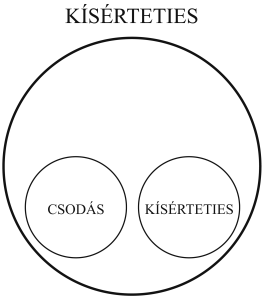
---

[8] Vö. Hans-Robert JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception,* Translated Timothy BAHTI, University of Minnesota P, Minnesota, 1982, 23.

[9] Uo.

[10] (saját fordítás) "Suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination." In Jacques DERRIDA, The Law of Genre, *Critical Inquiry* Vol. 7, Autumn, 1980, No. 1., 57.

meghatározó. Tzvetan Todorov 1970-ben kiadott műfajelméleti munkájában[11] a központi fantasztikus ("fantastic") és csodálatos ("marvelous") ellentétpárján kívül felállítja a kísérteties ("uncanny") és a csodálatos polaritását is. A két elem közti aszimmetrikus viszonyra azonban már nem Todorov leíró megállapításai, hanem az elméleti kutatás metanyelvébe kódolt, a vizsgálat tárgya (a fantasztikus műfaja) felől érkező memetikus kontamináció világít rá. Miközben Todorov létrehozza a fantasztikust és csodálatost egymás viszonyában elhelyező osztályozását, a kísérteties fogalmát ("uncanny") látszólag elméleti eszközként használja. A terminus strukturális pozíciója azonban önmagában is kettős: lehet műfaji alkategóriaként, de stilisztikai jegyként, hatásként is értelmezni a szövegben. Todorov az általa vizsgált műfajok elkülöníthetőségét két, egymást kölcsönösen kizáró értelmezési kerettől teszi függővé, ugyanakkor az olvasónak az értelmezési keretek közti választásában való elbizonytalanodását is bevonja rendszerébe. „Létezik a kísérteties (»uncanny«) jelensége, melyre kétféleképpen adhatunk magyarázatot, mégpedig természetes okok és természetfölötti okok formájában. A kettő közti elbizonytalanodás lehetősége teremti meg a fantasztikus hatását."[12] A csodás műfaja átalakítja a természeti törvényeket, hogy létrehozhassa a természetfölöttit. Ha azonban a fantasztikus elemek nem változtatják meg a valóság törvényeit az olvasás során megképződő lehetséges világban, Todorov meghatározásában a kísértetiesről ("uncanny") kell beszélni.[13] A kísérteties jelenségként definiált fantasztikus hatást Todorov a Képzetes és Valós közti elbizonytalanodásként, a befogadás során létrejövő bizonytalanság időtartamaként tételezi.[14] Mindebből következik, hogy a kísértetiesjelenség mint főkategória nemcsak a csodás műfaját, de annak ellenpárját, a kísérteties műfaját is tartalmazza alkategóriákként. Ezt a szerkezeti alakzatot, mely előfeltevésem szerint a vizsgált műfaji sajátságok kontaminációjaként került a teoretikus struktúrába, az alábbi diagram ábrázolja:



[11] Tzvetan TODOROV, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre 1970,* translated Richard HOWARD, Cornell UP, Ithaca, 1975.

[12] (saját fordítás) "There is an uncanny phenomenon which we can explain in two fashions, by types of natural causes and supernatural causes. The possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect." I. m. 18.

[13] I. m. 31.

[14] I. m. 17.

Mivel a kísérteties folyamatos áthelyeződések köré szerveződik, az elváráshorizonttól való eltávolodás egyszerre kényszer és lehetetlenség. A műfaji változatok megteremtésének ismétlési kényszerét az eredeti elváráshorizonthoz való visszatérés lehetetlensége motiválja. A műfaj képlékenysége, instabilitása a kísérteties jelenség imitációinak, memetikus mutációinak a következménye. Todorov rendszerében a műfaj határait a befogadás során tehát a Képzetes és Valós közti bizonytalanság tartama jelöli ki,[15] amelyet a kísérteties szubverzív hatása a jelölés irracionális műveletein keresztül formál jelentésképző erővé. Ezzel kapcsolatban Todorov Roger Callois-t idézi, aki szerint a végtelen képzetek „az inkoherenciát mint alapelvet kutatják, ellenállnak a jelölés folyamatainak".[16] Az irracionalitáson kívül a fenti diagramban vázolt aszimmetrikus *mise-en-abyme* a végtelen hatását is létrehozza. Az önmagát mint önmagánál nagyobb rendszert, illetve mint önmaga alkategóriáját magában foglaló alakzat megnyílik a kifelé és befelé tartó végtelen tükröződések előtt. Ugyanakkor a diegetikus szintek (anti-detektívtörténetekből is ismerős) metalepetikus átjárhatósága az aszimmetria következtében folyamatos áthelyeződésekkel párosul. Amint saját műfajának eredete is kijelölhetetlen, a kísérteties "weird" változatos műfajiságú történeteit az a feszültség szüli, hogy a visszatérés az elbeszélhetetlen történethez eleve nem lehetséges. A bűntörténetekben rejlő befogadáselméleti és szürfikciós poétikai lehetőségek[17] párhuzamba állíthatók a "weird" kísérteties szemiózisából következő autopoetikai dimenzióval. Míg az előbbi műfaj (posztmodern mutációiban) az olvasás lehetetlenségének történeteit beszéli el, a kísérteties a történet megírásának képtelenségéről mesél.

Das Unheimliche

1919-es esszéjében Freud Schelling és Jentsch munkájára alapozva járja körül a kísérteties szóba beépült jelentéseket, illetve a kísérteties által felidézett „személyeket és dolgokat, benyomásokat, élményeket és szituációkat".[18] Freud Jentsch-csel vitatkozva a „bizonytalanság" (vö. Todorov) fogalmát idézi, majd külön kiemeli Schelling azon megjegyzését, miszerint: „[a] kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult."[19] A főnevesített *Das Unhemliche* a psziché, a nyelv és a jelölés kettősségére (*heimlich* vs. *unheimlich*) épülő allegorizációk osztályozását hozza létre a szövegben. Ez a kettősség azonban létrehozásával egyidejűen hármasosztatúvá válik a Jentsch-felismerés beidézésével. A kísérteties itt

---

[15] Uo.

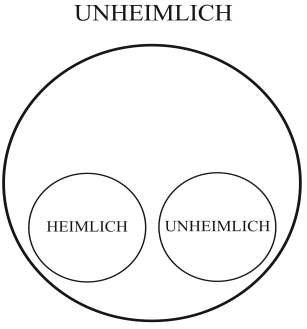
[16] (saját fordítás) "seek incoherence as a principle and reject any signification". I. m. 24.

[17] Vö. Bényei Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000.

[18] Sigmund Freud, *A kísérteties,* 248.

[19] I. m. 251.

(1) valaminek az elrejtése, ami (2) rejtve marad mindaddig, amíg azzal nem fenyeget, hogy (3) föltárul. Ebben az áthelyezésben a külső-belső (Képzetes vs. Valós, ego vs. a Másik, bensőséges vs. fenséges) elkülönböződésének megnyugtató dualitása fenyegető hármasággá válik. A kinti és benti közti oszcilláció visszacsatolásának szimmetriáját a hármasság önmagába zárt elemeinek körkörös ismétlési kényszere írja felül. A trialitásban elrejtett dolog hiánya magába vonja a kettősségben meglévő külső-belső viszonyrendszereket. A Valós, a Másik, a fenséges áthelyeződik a hiány szingularitásába. Ez az önmagába záródó, önmagához visszatérő aszimmetria válik fenyegetővé a kísértetiesben. A fogalom aszimmetrikus jellegét támasztja alá Freud azon megállapítása is, miszerint a „*heimlich* tehát olyan szó, amelynek jelentése az ambivalencia irányába halad, míg az végül ellentétével, az *unhemlich*-hel esik egybe. Az *unheimlich* bizonyos mértékig a *heimlich* egy fajtája”.[20] Az *unheimlich* elfogadott tükörfordítása a „nem otthonos”[21] kifejezés, ugyanakkor a szó „nem titkos” jelentése közelebb vihet a fogalomban rejlő hármasság felfedéséhez. Egy titkos hely (az otthon menedéke) védelmet nyújt a kitettség veszélyeivel szemben, vagyis a *heimlich* már önmagában tartalmazza a létrejöttét megelőző, fenyegető és veszélyes környezet és körülmények késztette áthelyezés mozzanatát. Ami „nem titkos” *(unheimlich),* az nem egyszerűen visszatérés a megelőző állapothoz *(heimlich),* hanem a titkos hely hiányában megsokszorozódó, végtelenített ismétlési kényszer. Freud megállapításainak értelmében a kísérteties *(unheimlich)* – ami a *heimlich* alesete – a benne rejlő ambivalencia révén egybeesik ellentétével, így az *unheimlich* (mint a *heimlich* egy fajtája) és a *heimlich* kategóriáinak alá-fölérendeltégi viszonyrendszere a következőképpen ábrázolható:



Freud a kísérteties általa feltárt jelentéseire és felidézett tartalmaira utalásokként hivatkozik (vö. „ezeket az utalásokat”).[22] Az általa felvázolt rendszerben nem jelölt és jelölő denotatív viszonyait osztályozza, hanem az említett bizonytalanságra muta-

[20] Uo.
[21] I. m. 249.
[22] I. m. 251.

tó, azt sejtető indexikális utalásokat sorolja fel. A „hatás", „atmoszféra"[23] szavak használata is mind azt jelzik, hogy a jelet a jelentéssel összekötő szemiotikus folyamatot a bizonytalanság trópusai váltják fel a kísérteties jelentésességében. Ez a bizonytalanság a folyamatos áthelyezések következménye: a kísérteties elbeszélés a mindig máshol rejtező történet elbeszélésének lehetetlensége, traumája, fenyegetése. Freud a kettősségektől a hármasságok felé tartó áthelyeződések számbavételével alkotja meg a kísérteties allegóriáinak taxonómiáját. A hasonmás *(Doppelgänger)* kettősségeinek tárgyalása során a tanulmány felvázolja az ego fejlődését a primer nárcizmus szinguláris egységétől a strukturált Én rétegezettségéig. Ennek döntő mozzanata az öntudat elkülönülése az egótól. „Az énben fokozatosan egy külön instancia, lelki hatóság alakul ki, amely az én többi részével szembe kerül, az önmegfigyelést és önkritikát szolgálja, a pszichés cenzúra munkáját végzi el, és »lelkiismeretként« tudatosul bennük."[24] A hasonmást Freud a megnyugtató kettősség maradványaként határozza meg, a külső és belső közti oszcilláció jótékony szimmetriájaként. Ez a kettősség alakul át aszimmetriává, fenyegető hármassággá: „mindezek után kijelenthető, hogy a kísértetiesség jelleg csak onnan eredhet, hogy a hasonmás egyike a már meghaladott lelki élet legkoraibb szakaszához tartozó képződményeknek, egy olyan, régen meghaladott fázishoz tartozik, amelyben mindenképpen barátságosabb jelentéssel bírt. A hasonmás rémképpé vált, ahogy az istenek vallásuk bukása után démonokká lesznek *(Heine: Die Götter im Exit)*."[25]

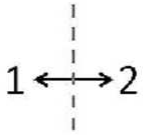
A kétkamarás elme

Ezzel „barátságosabb jelentéssel" foglalkozik Julian Jaynes népszerű, bár igazolást sosem nyert elmélete, mely a vizsgálat szempontjából azért bír jelentőséggel, mert hipotézise éppen a kettősség megnyugtató szimmetriájára épül. Jaynes feltételezi, hogy mintegy háromezer évvel ezelőtt az emberi elme mind anatómiáját, mind idegrendszerét tekintve „kétkamarás"[26] volt: a jobb agyfélteke parancsokat adott a balnak, ami ezeket az utasítások külső hangként, isteni kinyilatkozásként érzékelte. A hetvenes évek óta számos alkalommal megcáfolt elmélet mai vulgárpszichológiai népszerűségét éppen annak köszönheti, ami miatt a tudományos közösség részéről merev elutasításra talál. Jaynes invenciója abban áll, hogy a kettősségből hármasságba történő áthelyeződés folyamatát statikus állapotokká merevíti, és a külső és belső közti oszcilláció fejlődéslélektani mozzanatát az emberi történelem egyik korszakává terjeszti ki. „A kétkamarás korszakban a kétkamarás elme gyakorolta a társadalmi fel-

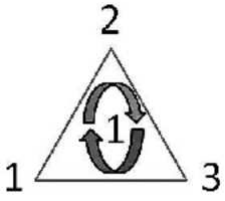
---

[23] I. m. 253.
[24] I. m. 261.
[25] I. m. 262.
[26] Vö. Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind,* Houghton Mifflin, Boston, 1976.

ügyeletet, nem pedig a félelem, az elnyomás, sem a törvények. Nem léteztek (…) személyes frusztrációk (…), mivel a kétkamarás ember nem rendelkezett olyan »térrel«, ami személyesnek lett volna tekinthető, sem más hasonlóval, amit személyesnek gondolhatnánk."[27] A külső és belső közti megnyugtató viszonosságban Jaynesnél a paradicsomi állapot békéje sejlik fel, ami azért ellentmondásos, mert épp maga az oszcilláció az, ami harmadik elemként kikényszeríti a szuperego elkülönülését ezzel megbontva a kettősség megnyugtató szimmetriáját.



Freud személyiségelméletének hármasosztatúsága pontosan a fent vázolt kettősségben meglévő hasadás, szakadás, *fissure* következménye. A kísérteties allegorizációi (például: hasonmás) egyaránt statikusak az elrejtett és otthonos hiányaként, és dinamikusak a hiányhoz való kényszeres visszatéréseként.[28] A kettősség kialakulásában rejlő jótékony, megnyugtató erőt hangsúlyozza Freud is a hasonmás létrejöttében. „Ugyanis a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni biztosíték volt, »a halál hatalmának erőteljes tagadása« (O. Rank) és valószínűleg a »halhatatlan« lélek volt a test első »hasonmása«."[29] Freudnál azonban a „határtalan önszeretetben"[30] beálló én-hasadás közvetlenül elvezet az (1) id, (2) ego, (3) szuperego hármasságához: „[á]m e fejlődési szakasz befejeztével megváltozik a hasonmás előjele: a továbbélés bizonyosságából a halál kísérteties, élő hírnökévé válik."[31] Létrejön a hármasság fenyegető hatása, atmoszférája. Az alábbi diagramban Freud első és második topográfiai modelljét összevonva a központi 1-es a tudattalanba foglalt hiányt, a bal oldali 1-es az utalásokat, sejtéseket közvetítő tudatelőttest (mely a tudattalannal együtt alkotja a tudatalattit), a 2-es az egót, a 3-as szám a szuperegót jelöli.



---

[27] I. m. 205.
[28] Lásd a *trópus* szó ógörög etimológiájának „fordulás", „fordulat" jelentését.
[29] Sigmund FREUD, *A kísérteties,* 261.
[30] Uo.
[31] Uo.

A „gondolatok mindenhatósága”[32] az animisztikus lelki tevékenység maradványaiban itt félelmet keltő, elfojtott elemként jelenik meg, amihez a jelölés műveletei mindannyiszor kényszerűen visszatérnek. Ez az önmagába záródó mozgás olyan szürkületi zónát, átmeneti teret teremt, amelyben a fantasztikus és a Valós megkülönböztetése elmosódik, és ahol az egymással felcserélhető indulási és érkezési pontokat összekötő félelem megteremti a kísérteties trópusait.

Atemporalitás és ismétlés

Lacan Freud elméletét annak hangsúlyozásával egészíti ki, hogy a kísértetiest a jelölés paradoxonjaként tételezi.[33] Erre a paradoxonra épül Lacan automata fogalma is. Míg Freud Jentsch-től átvett automata-koncepciója a kísérteties egyik allegorizációjaként szerepel, a jelölhetetlen hiányhoz a jelölés kényszerével visszatérő automata Lacannál a Valóssal örökre elszalasztott találkozás kategóriája, amelyet így határoz meg: „A Valós az automatán túl van.”[34] Az örömelvet felülíró ismétlési kényszer számára a trauma hozzáférhetetlensége abból következik, hogy azt Lacan olyan atemporális helyként írja le, ahol a Valós behatol a Szimbolikusba.

Mivel ez a tanulmány mind az eddig tárgyalt hasonmást, mind az automatát a kísérteties allegorizációiként határozta meg, szükséges az allegória bizonyos strukturális jegyeit is bevonni a vizsgálatba. Paul de Man az ismétlést emeli ki az allegória jellemző sajátságaként: „ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel *ismétlése* lehet (a fogalom kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség.”[35] De Man allegóriaértelmezésével összeolvasva a kísértetiest, annak allegorizációi átveszik a reprezentáció szerepét, amennyiben nem a Valóst mint hiányt jelölik, ehelyett a jelölés kettős szemiotikai aktusában jelölő funkcióiktól megfosztott denotatív utalásokká válnak. A kísérteties allegorizációi azonosított nélküli trópusok, melyekben minden egyes jel újabb allegória azonosítóját jelöli, ami pusztán utal a jelek mögött hátráló azonosított létezésére. A kísérteties allegorizációinak halasztódó jelentésességében az allegória katakresztikus alakzatát kapjuk:

---

[32] I. m. 267.

[33] Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan (Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycholanalysis),* State University Press, New York, 1995, 144. Lásd még Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan (Book X: Anxiety),* Wiley, New York, 2014.

[34] (saját fordítás) “The Real is beyond the automaton.” I. m. 14.

[35] Paul de Man, A temporalitás retorikája, fordította Beck András, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalomelméletei I,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996, 31.

Hasonló szerkezeti aszimmetria jellemezte a korábbi Freud-idézetben a *das Unhemliche* és a *das Heimliche* viszonyát, amikor az előbbi az utóbbi alkategóriájaként került meghatározásra. Az aszimmetria következménye a jelölők megsokszorozódása, ami a jelölés instabilitása köré szerveződő visszatérő mozgásként írható le. Ezzel párhuzamba állítható Lacan „homeosztázis" terminusa, ami a denotatív funkció helyett a trauma jelölhetetlenségét övező jelölők hálózatának jelentésteremtő energiáit hangsúlyozza.[36] Az aszimmetrikus alakzatokban, a kísérteties allegorizációiban a diegézist felváltja a mimézis, a jelentéstulajdonítás performanciái pedig megnyitják az utat a folyamatos áthelyeződések során mindig máshol rejtező történetekről való elbeszélések előtt. A szingularitás hozzáférhetetlenségének traumája a kísérteties allegorizációiban a kettősségektől a hármasságokig tartó mozgásban játszódik le. Ezeknek az allegorizációknak egy lehetséges osztályozása Freud 1919-es szövegéből kiolvasható. A dolgozat a rekapitulációban veszi sorra valamennyi Freud által felsorolt trópust.

A kettősségek és hármasságok mémjeinek kényszeres visszatérése a szingularitás hiányának központi traumájához

Rövid összefoglalás után a dolgozat konklúziója néhány kiragadott példával igyekszik rávilágítani a kísérteties műfaji változatokban kimutatható mémjeinek jelenlétére, hogy aztán bemutassa Freud 1919-es tanulmányának implicit osztályozását. Az előző fejezet érvelésében a "weird" mint zsáner paradox alakzatként került meghatározásra, mivel műfajiságának középpontja, halasztódó eredete az aszimmetrikus áthelyeződések memetikus trópusaiban (a kísérteties allegorizációiban) szóródik szét. A "weird" narratíva sajátos kísértetiessége abból a feszültségből nyeri energiáit, ami a Másik elfojtott történetének diszkurzív stratégiái és az elmondására tett kísérletek kényszerének allegorizációi közt áll fenn. A halasztódó szemantikus mezőbe ágyazott jelölők

[36] Jacques LACAN, *The Seminar of Jacques Lacan (Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycholanalysis),* 10.

denotációja nem lehetséges, a narratíva jelentésességét az indexikális utalások halmaza, a sejtetés atmoszférája biztosítja. A "weird"-be kódolt autopoetikus funkció a kísérteties történetet önmaga elbeszélésének lehetetlenségeként határozza meg.

A kísérteties mindig-már jelenlévő mémjeit kutatva a 20. század korai évtizedeiben felbukkanó "weird" előzményeiként az amerikai irodalom 19. századi klasszikus szerzőinek művei ajánlják magukat. A formálódó amerikai kulturális identitás kanonikus szerzői közül Algernon Blackwood, Henry James, Washington Irving, Clark Ashton Smith, Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Charlotte Perkins Gilman, Herman Melville és Mark Twain számos írása olvasható proto-horror, proto-weird történetként. A puritán kulturális örökség szubverzív jellege, a sajátos amerikai identitás kialakítására tett művészi erőfeszítés korai, formálódásban lévő szakasza megnyitja e magas, arisztokratikus regiszterbe sorolt írók műveit a populáris kultúra irányába. Az *Egy jenki Arthur király udvarában* (1889) mellett a kísértetiest Freud írásában a humor forrásaként allegorizáló másik Mark Twain-történet képviselte hagyományhoz (*A Tramp Abroad,* 1880) olyan eltérő műnemű, medialitású művek kapcsolódnak, mint Poe 1844-es hőléggömbös beugratása *(The Balloon-Hoax)* vagy Orson Welles (és H. G. Wells) *Világok harca* (*The War of the Worlds*) című rádiójátéka 1938-ban. Ami pedig Lovecraft műveit illeti, azok utóéletét vizsgálva vitathatatlannak tűnik a dolgozat elején idézett Houllebecq-anekdota érvényessége. A lovecrafti életmű a mémek kimeríthetetlen tárházát jelenti az adaptációkkal, átvételekkel, újrahasznosítással operáló kortárs művészet számára. A már említett számítógépes és szerepjátékokon kívül egy 2013-ban színpadra állított rockoperáról is szót kell ejteni, a *Dreams in the Witch House: A Lovecraftian Rock Opera* hanganyaga CD-n is megvásárolható.[37] A Lovecraft-szövegek filmes adaptációinak megjósolható kudarca ugyanúgy nyilvánvaló bizonyíték lehet az életmű alapvetően memetikus természetére, mint az azonos írásokból kölcsönzött elemekre építő kaszszasikerek tagadhatatlan kulturális hatása. A több mint negyven adaptációs kísérletből talán a *Re-Animator*[38] az egyetlen, amely számottevő nyomot hagyott a kulturális emlékezetben, de az is leginkább az *Amerikai szépség*[39] elhíresült jelenetében megszülető mémként. Charles P. Mitchell e kudarcossággal kapcsolatban a következőket írja: „HPL munkái nevezetesek arról, hogy micsoda kihívást jelent a film nyelvére történő átültetésük. Ez az oka annak, hogy kiemelkedő műalkotásokat alig találni a Lovecraft-filmek között."[40] Valójában sokkal inkább appropriációjént és kulturális

---

[37] *Dreams in the Witch House – a Lovecraftian Rock Opera,* Platform West, LLC, 2013, Dreams in the Witch House: A Lovecraftian Rock Opera - CD Baby *https://store.cdbaby.com/cd/dreamsinthewitchhouse*

[38] *Re-Animator,* rendezte Stuart Gordon, Empire Pictures, 1985.

[39] *Amerikai szépség (American Beauty),* rendezte Sam Mendes, DreamWorks, 1999. (45:29–45:38)

[40] (saját fordítás) "HPL's works are notoriously challenging to translate into films, which is one reason why truly outstanding pictures have been so rare in Lovecraft films", in Charles P. Mitchell, *The Complete H. P. Lovecraft Filmography,* Greenwood Press, London, 2001, 7.

evolúcióként, mint átdolgozások és feldolgozások sorozataként határozható meg az a folyamat, ahogy Lovecraft mémjei elterjedtek a kortárs kulturális tudatban. Olyan nagyhatású művek építő elemeiként mutálódtak tovább, mint John Carpenter *Apokalipszis-trilógiá*ja, Ridley Scott *Alien* franchise-a, vagy épp a már említett *Trail of Cathulhu* szerepjáték, ami August Derleth azonos című,[41] ugyancsak memetikusnak tekinthető novellásgyűjteménye alapján készült.

Magának a mémnek számos meghatározása tekinthető elterjedtnek, abban azonban többségük egyezik, hogy a mém nem genetikus úton átadott olyan kulturális egység, amelynek továbbadását és sokszorozódását a gének evolúciójához és biológiai átörökítéséhez hasonlatosan a változatokban történő utánzás, másolás és ismétlés biztosítja.[42] A definíciók többsége annak a mechanizmusnak a jelentőségét is hangsúlyozza „amelynek révén a kulturális információ megőrzése úgy válik lehetővé, hogy az eltérő kontextusokban lejátszódó ismétlések fölötti ellenőrzése megmarad".[43] A lovecrafti lehetséges világ alapvetően memetikus természetére a Cthulhu-mítosz kialakulása a legnyilvánvalóbb illusztráció. Tsathogua például Clark Ashton Smithnek köszönheti létezését, aki *The Tale of Satampra Zeiros* című, 1929-ben írt elbeszélésében szerepelteti először, nyomtatásban mégis Lovecraft *The Whisperer in Darkness* című novellájában jelenik meg legkorábban 1931-ben, mindössze három hónappal azt megelőzően, hogy Smith írása nyomdába került volna. A természetfölötti entitás köré szerveződő történetek végül az 1993-ban kiadott *The Hastur Cycle*-ben teljes mítosszá fejlődtek. A Cthulhu-mítoszt, ami egy folyamatosan gazdagodó megosztott univerzum, Lovecraft soha sem alakította összefüggő egésszé, az írásaiban elszórtan szereplő mitotémákat August Derleth fejlesztette tovább, aki előszeretettel hivatkozott magára Lovecraft posztumusz munkatársaként.

Jelen munka elméleti bevezetőként íródott egy jövőbeni, szövegközeli elemzéseket tartalmazó tanulmány elé, amely a fentiekben említett 19. századi, kanonikus amerikai szerzők egyes műveiben szereplő mémek mutációit mutatná ki Lovecraft írásaiban, illetve a "weird" klasszikusától átvett mémekre épülő kortárs filmekben. A műalkotások közös jellemzője, hogy a megnyugtató kettőségektől a fenyegető hármasságok interioirizációja felé történő áthelyeződés drámáját beszélik el. A kísérteties mémjeinek osztályozását Freud fent tárgyalt tanulmányára alapozom, ahol a kísérteties következő megjelenési formáit, (értelmezésemben allegorizációit) kapjuk: (1) kísértetház, (2) automata, (3) hasonmás, (4) véletlen egybeesés, (5) humor, őrület.[44] Ennek az interpretációs munkának elsődleges feladata lesz bemutatni, hogy a változataikban fellelhető mémek összevetése és kontextuális értelmezése miként járulhat hozzá a "weird" műfajiságában, poétikai potenciáljában meglévő szerkezeti nyitottság leírásához.

---

[41] August DERLETH, *The Trail of Cathulhu,* Grafton, London, 1962.

[42] Vö. Susan BLACKMORE, *The Meme Machine,* Oxford University Press, Oxford, 1999, 8.

[43] (saját fordítás) "via which cultural information can be preserved in a way that enables it to be replicated and to exert control over its effects in a variety of contexts", in Kate DISTIN, *The Selfish Meme,* Cambridge University Press, Cambridge, 2005, 34.

[44] Sigmund FREUD, *A kísérteties,* 250, 268, 252, 260, 263, 270.

Simona Kolmanová[1]

A CSEH VARJÚ ÉS A MAGYAR HOLLÓ[2]

– E. A. Poe *A holló* című versének cseh és magyar nyelvű fordításai,
a fordítások viszonya a cseh és a magyar irodalmi hagyományhoz –

Bevezetésképpen

Mind a cseh, mind a magyar irodalom- és műfordításelmélet és hagyomány szorosan összefonódik a nemzeti szemlélettel. Ezzel a témakörrel a magyar műfordítás területén Józan Ildikó foglalkozott részletesen,[3] cseh részről pedig Jiří Levý,[4] ezért tanulmányom bizonyos aspektusokra csak az utalás szintjén tér ki. Miközben a 19. században a nemzeti irodalmi paradigma alakulásának függvényében a fordítások esetében is, a róluk való gondolkodásban is – akár adaptációk révén – a nemzetivé válás szempontja játszik fontos szerepet, addig a 20. században ez már irrelevánssá válik, ám mégsem tűnik el, miként ezt bizonyos fordítások szemléltetik. A cseh és magyar sajátosságokra vonatkozóan itt csak annyit jegyzek meg, hogy történelmi, nyelvi és egyéb okokból a fordításról való magyar gondolkodásban a nemzeti aspektus erőteljesebben jelenik meg, mint a csehben – amint ez Józan Ildikó és Jiří Levý összeállításaiból is kiderül. A 19. századi cseh közegben ennek fő oka a szláv nyelvi rokonság gondolata, amely erősen tompítja az önálló nemzeti hagyományról való gondolkodást, s amely gyakran a német elemmel szemben fogalmazódik meg. A szláv rokonság gondolata manapság is úgy befolyásolja a cseh fordításelméleti összehasonlító, közép-európainak nevezett munkákat, hogy azok továbbra is a szláv vonalat részesítik előnyben – a magyar közeg rovására. Ugyanakkor a cseh hungarológia szerint nyilvánvaló, sőt köztudott, hogy a cseh és a magyar irodalom (és a hozzájuk tartozó tudományterületek) között sok esetben több párhuzamot találunk, mint az egyes szláv irodalmak között. Visszatérve a kiindulóponthoz, ez a tanulmány E. A. Poe *A holló* című költeményének több cseh és magyar nyelvű fordításán szemlélteti a nemzeti aspektus egyes sajátosságainak érvényesítését. Mivel a magyar olvasó számára a hazai irodalmi közeghez képest a cseh közeg és a cseh példák kevésbé ismertek, ezekkel foglalkozom részletesebben.

[1] A szerző a Károly Egyetem (Prága) Bölcsészettudományi Kara, Közép-európai Stúdiumok Tanszékének docense.

[2] Az írás előadás-változata az ICLA Magyar Nemzeti Bizottságának 2016. szeptember 5–6-án, Nyitrán rendezett vándorkonferenciáján hangzott el.

[3] JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések,* Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

[4] Jiří LEVÝ, *České theorie překladu,* Praha, SNKLHU, 1957.

A hollót mind a két irodalomban a 19. század közepe óta fordítják, és a mai napig kihívást jelent a fordítók számára. Mindkét nyelvben több mint húsz fordítása létezik. Ráadásul Poe tanulmánya *(The Philosophy of Composition)*[5] sok esetben befolyásolja a fordításokat, pontosabban arra készteti a fordítókat, hogy amennyiben nem a tanulmányban előírtakat követik, saját döntéseiket megmagyarázzák és megindokolják. Ezek a fordítói magyarázatok pedig majdnem minden esetben betekintést nyújtanak a hazai irodalmi/műfordítói hagyományba és a hozzá való viszonyba, amint ezt egy-egy példán bemutatva látni fogjuk. Irodalmi szempontból leginkább a romantikus irányzat feleleventéséről, aktualizálásáról, modernizálásáról van szó. Még meg kell említenünk, hogy – legalábbis *A holló* esetében – a következő ellentmondásnak vagyunk tanúi: míg, amint fentebb említettem, a magyar elméleti gondolkodásban a csehhez képest erősebbnek mondható a nemzeti címszó alá sorolható aspektusok szerepe, a cseh *Holló*-fordítások ennek az ellenkezőjét mutatják, vagyis a nemzeti hagyományhoz való kapcsolódás itt explicitebb formában jelenik meg, s ez nemcsak a 19. századra érvényes (amikor a „nemzeti" tényező tulajdonképpen szorosabb része volt az ezekről az aspektusokról való gondolkodásnak), hanem a 20. századi fordításokra is.

A holló cseh fordításai a 19. században

Az első cseh fordítás 1869-ben jelent meg, *Vratislav Kazimír Šembera*[6] tollából. Nála a cseh romantika elemei elsősorban a versmértékben, valamint a belső ritmusban és a rímelésnél nyilvánulnak meg. A trocheusi, illetve a daktilo-trocheusi verseléssel a Május-csoporthoz (Májovci),[7] s rajtuk keresztül Karel Hynek Mácha[8] költészeti hagyományához, elsősorban a *Május* című epikus költeményéhez kapcsolódik, a korabeli befogadó számára eléggé látványosan. A balladavilágot (K. J. Erben,[9] népballadák) leginkább a szókészlet és a stilisztikai eszközök idézik elő.[10] Összegezve: Šembera fordítása bizonyos értelemben mérvadó lett a későbbi fordítók számára, mert – hogy a két legszembetűnőbb jelenséget említsük – mintegy megalapozta *A holló*-fordításnak a cseh romantikához való viszonyát (a Mácha-hagyománnyal való kapcsolatot leginkább Dagmar Wágnerová értelmezése mutatja), illetve a címet,

---

[5] Edgar Allan Poe, *Válogatott művei,* Európa, Budapest, 1981; http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/poe/hollo.hun [2017. 03. 15.]

[6] V. K. Šembera (1844–1891) cseh költő, újságíró, fordító.

[7] Írók csoportja, amely a Karel Hynek Mácha által képviselt irodalmi vonulathoz, szellemiséghez, hagyományhoz kötődött. Első évkönyvük a *Máj* (Május) címmel 1858-ban jelent meg.

[8] H. Mácha (1810–1836) költő, író, a cseh romantikus irodalom jelentős alakja.

[9] K. J. Erben (1811–1870) költő, író, drámaíró; 1853-ban kiadott *Kytice* (Bokréta) című balladagyűjteménye nagyon népszerű és jelentős műnek számít a cseh irodalomban.

[10] *Havran, 16 českých překladů,* eds. Alois Bejblík, Rudolf Havel, Alois Skoumal, Odeon, Praha, Lásd Jiří Levý, *České theorie překladu,* 215–216.

azaz a madár megnevezését, amelyet *havran*nak fordított. A *havran* pedig varjút jelent (the rook, corvus frugilensis). Ezt döntő módon először Miroslav Macek 1982-es fordítása kérdőjelezi meg, illetve módosítja.

A következő jelentős fordítást *Jaroslav Vrchlický*[11] készítette 1881-ben. Műfordítói eljárására általában jellemző, hogy teljes mértékben betartja az eredeti vers formai tényezőit. Ez *A holló* esetében is érvényes, nem véletlenül szokták kritikusai kiemelni, hogy formai szempontból ez a leghívebb átültetés, viszont kifogásolják, hogy Šemberához képest Vrchlický szövege kevésbé drámai, illetve, hogy a nyelve túlságosan irodalmi, valamint érvényesíti saját költői nyelvezetét, ami elsősorban nyelvi és stilisztikai szinten nyilvánul meg. Az utóbbi jelenség, a saját költőiség, a költői individualizmus érvényesítése szélesebb és hosszabb távú vitához vezetett, amint ezt a század végén fellépő Cseh Moderna – a Cseh Modernség költőnemzedékének a Vrchlickývel való szembefordulása mutatja. Ők a formai szempontból lazább átültetést részesítik előnyben, a vers ritmikus prózában való átültetésének lehetőségét, s a tartalmi szempontokra és a kongenialitásra (az alkotói folyamat megismétlésére) helyezik a hangsúlyt.[12] Jiří Karáseknek az 1895-ös *Holló*-kritikája[13] – a vitához kapcsolódó további polemikus cikkeket is beleértve – a cseh műfordítói kontextusban mérföldkőnek számít. Karásek Vrchlický fordítását parafrázisnak nevezi, szemére veti a túlzott formahűséget, amely a vers zeneiségét, hangulatát, különösen a fantasztikus és félelmetes hangnemet csökkenti. Támadására Vrchlický a *Moderní Havran (A modern Holló)* című paródiával válaszolt, amelynek a refrénjében a korabeli cseh irodalmat és a kritikusokat „csupa semmiség”-nek (*pouhé nic*-nek) nevezi. Összegezve azt mondhatjuk, hogy Vrchlický fordítása és fordítói eljárása fontos kihívást jelentett a fiatalabb nemzedék számára a műfordítói eljárások és az alkalmazott módszerek átértékelését illetően, s a cseh fordításelméleti gondolkodást újabb kihívásokkal szembesítette. Hasonló fordításelméleti problémákkal, mindenekelőtt a költői individualitás kérdésével a magyar irodalomban Kosztolányi *Holló*-fordítása kapcsán találkozhatunk.

Amennyiben az említett fordítói eljárásokat a korabeli úzussal össze akarjuk vetni, röviden vissza kell tekintenünk az előző korszakra. A 19. század első felében a fordítások és az eredeti művek is hasonló célt szolgáltak – vagyis a hazai kultúra megalkotását, gazdagítását. Ez a hozzáállás elsősorban a mű (kreatív) nyelvi rétegére vonatkozott. A 19. század második felében ehelyett inkább a tartalmi szempont és a tárgy ábrázolása érvényesült, s ebben az összefüggésben a műfordítás és az eredeti alkotás élesebben különült el, határolódott el egymástól.[14] További, a fentiekben már említett meghatarozó szempont is szerepet játszott: a szláv összetartozás tudata és a német elemmel szembeni önmeghatározás. A műfordítói eljárások közül elsősorban két

---

[11] J. Vrchlický (1853–1912) költő, író, drámaíró, fordító.
[12] Vö. Jiří Levý, *České theorie překladu,* 199., 202.
[13] Jiří Karásek, *K otázce, jak překládati,* in Jiří Levý, *České theorie překladu,* 480–493.
[14] Lásd Jiří Levý, *České theorie překladu,* 150–151.

jelentős 19. század végi csoportosulást kell szemügyre vennünk. Az egyikhez *Josef Václav Sládek*[15] követői tartoznak, akik a tartalmat és a részletet, valamint a hazai versformákat részesítik előnyben. A másikhoz pedig Jaroslav Vrchlický követői, akik előbbivel szemben azt hangsúlyozzák, hogy a részlet a mű egészének van alárendelve, a fordító saját stílusának kell érvényesülnie, s idegen versformákat kell alkalmazni.[16] Ezek a tényezők a *Holló*-fordításoknál mégis kevésbé érvényesülnek, mivel ebben az esetben a fordítók eljárásaikat nagymértékben a Poe által megfogalmazott „szabályoknak" és intencióknak rendelik alá.

A 20. század első felének cseh fordításai

A 20. század elejéről *Karel Dostál Lutinov*[17] (1918) fordítását érdemes kiemelni. A Cseh Modernség nemzedéke és az újabb költészeti törekvések hozzájárultak ahhoz, hogy *A holló* esetében is a kritikus és polemikus írásokban a vers zeneisége, valamint a refrén átültetése kerüljön előtérbe. Lutinov, vitába szállva Vrchlický megoldásával, aki a „nikdy víc" (soha többé) fordulatot alkalmazza, Poe tanulmányára hivatkozik, s a refrénnel kapcsolatos dilemmákat sajátos módon oldja meg – a holló nevét és válaszait egyszerű átírással adja vissza, a cseh szövegben meghagyja az angol "nevermore" szót. Lutinov saját kommentárjában hangsúlyozza az „o", „r", illetve az „-or" megőrzésének a fontosságát, akár a tartalom rovására is.[18]

Az első modern fordításnak a *Vítězslav Nezval*ét[19] (1928) szokás tekinteni, amely példája lehet annak, hogyan alakult át a cseh költészet a Cseh Modernség szellemében: maga Nezval „átköltés"-nek nevezi a fordítását, erősíti a költői szubjektum érzelmességét, s érvényesíti a kongenialitás elvét mint az alkotói folyamat megismétlését; a korabeli költői modernségnek megfelelően alkalmazza a mindennapok nyelvét, a köznyelviséget, pátosz nélküliséget, tehát a nyelvezete és a stílusa sikeresen megközelíti az eredetit. Tulajdonképpen ekkortól találkozunk a cseh irodalomban az úgynevezett „obecná češtinával", amely egy sajátos (köz)nyelvi réteget, idiolektust jelent, de Nezvalnál a köznyelviség még nem ilyen formában jelenik meg, vagyis nem alkalmazza a grammatikai és fonetikai szinten való módosításokat. Mindez a refrénre is vonatkozik, ahol Nezval összekapcsolja a melankóliát és a mindennapiságot, Poe intenciójának szellemében. Összegezve elmondhatjuk, hogy Nezval fordítása megtestesíti a költői modernséget és a korabeli fordításelméleti elvárásokat. Az első világháború előtti cseh költészetben inkább a versmérték helyettesítése érvenyesült, amikor a művészeti élmény megőrzése végett az eredeti versmértéket a hazai ekviva-

---

[15] J. V. Sládek (1845–1912) költő, író, újságíró, fordító.
[16] Lásd Jiří Levý, *České theorie překladu,* 182.
[17] K. D. Lutinov (1871–1923) katolikus pap, költő, író, fordító.
[18] Vö. *Havran, 16 českých překladů,* 104–105.
[19] V. Nezval (1900–1958) avantgarde költő, író.

lenssel helyettesítették,[20] 1920 után pedig a *Modern francia költészet* című antológia[21] gyakorolt döntő befolyást, ami nagy mértékben visszatérést jelentett a Vrchlický-féle eljáráshoz.

Nezval műfordítói módszerével és megoldásaival *Otto František Babler*[22] (1930) fordítása és kommentárja vitatkozik. Babler a borús hangnem megőrzését hangsúlyozza, vallásos elmekkel dolgozik, és ezzel megnöveli az irracionális vonulatot. Például a refrénben a „hiábavaló tévelygés" (Marný blud) kifejezést használja, s kommentárjában magyarázza, hogy ebben az esetben az ihletet az ószövetségi „vanitatum vanitas" és Richard Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* című operája adta.[23] Mindezek miatt a költemény hangulata elveszíti az egységes jelleget.

Későbbi, azaz a második világháború körüli időkben létrejött fordításokban ismét a romantikus Mácha-, illetve Erben-hagyomány erősödött. Ez bizonyos fokig a háborús élményekkel függött össze, amikor a nemzeti érzés és hagyományok újból előtérbe kerültek, amint ezt *Eugen Stoklas*[24] (1939), *Rudolf Havel*[25] (1946) és *Dagmar Wágnerová*[26] (1945) fordításai mutatják. Például Stoklasnál ez nemcsak a nyelvi eszközök választásában jelenik meg, hanem abban is, hogy Lenorát Loránnak hívja, amely név Mácha kedvesére utal, akit a költő Lorinak nevezett. Részletesebben csak Dagmar Wágnerová szövegére térek ki (1945), amely egészen sajátos fordítói eljárást képvisel, és nyíltan, explicit módon a Mácha-hagyományhoz, illetve a *Május* című költeményhez kapcsolódik, ennek egyfajta áthallása. Döntését egy kísérőszövegben magyarázza, amelyben elsősorban arra tér ki, miért az időt tekinti a vers központi motívumának, és miért éppen ebben a szellemben ültette át a refrént is. Mácha filozófiai időfelfogásából indul ki, azzal a céllal, hogy a verset a cseh irodalmi hagyományban helyezze el. Az idő, illetve az idő múlása ezért is mint visszakövetendő, visszaadandó tényező szerepel. Bejblík megállapítása szerint a költőnő ezzel egyrészt konkretizálja *A holló*-felfogását, másrészt a lány „ábrázolása" absztraktabbá válik, de a szöveg összességben elveszíti sokjelentésű mivoltát, valamint a mitikus és a logikus dialektikáját.[27] Refrénje „az idő", és az „idő múlása" képeire épül, ahogyan a holló neve is jelzi – „Vrať mi čas." (Add vissza az időt nekem.) Egy másik jelenség, amelyet Wágnerová meg is indokol, a Lenore nevének megváltoztatása Jarmilára, a *Május*-költemény hősnőjéére. Ezen kívül az intertextuális vonatkozáson kívül – mondja Wágnerová – a Lenore névnek cseh nyelven „más az esztétikai és érzelmi

---

[20] Lásd Jiří Levý, *České theorie překladu,* 215–216.

[21] Lásd Karel Čapek, *Francouzská poezie nové doby*, Praha, 1920. http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:4b1c5430-5e18-11e2-a086-005056827e51 [2017. 03. 15.]

[22] O. F. Babler (1901–1984) fordító, költő, író, irodalomtörténész.

[23] Vö. *Havran, 16 českých překladů,* 116.

[24] E. Stoklas (1882–1963) költő, író, fordító.

[25] R. Havel (1911–1993) irodalomtörténész, fordító.

[26] D. Wágnerová (1922–2000) fordító.

[27] Vö. *Havran, 16 českých překladů,* 48-49.

értéke", a Jarmila név viszont magában foglal olyan jelentéseket, mint 'tavasz', 'fényesség', 'kegyelem', 'hiábavalóság' (jaro, jas, milost, zmar, marnost). Ez a fordítás a nemzeti irodalmi hagyományhoz való kapcsolódáson kívül nagyon jól mutatja a célközeg és az olvasó előnyben részesítését, valamint a fordító személyiségének érvényesítését.

1945 utáni cseh fordítások

Rudolf Havel már említett fordítása (1946) poétikai eszközeivel a cseh szimbolista költő, *Otakar Březina*[28] misztikus világára utal. Ezzel az eljárással Havel szövege kapcsolatot teremt a cseh irodalmi hagyománnyal, de a többi példától eltérően nem a romantikus felfogást eleveníti fel, hanem a 19. és a 20. századfordulós misztikus szimbolizmus elemeit, ami egyben Poe titokzatos világának sajátos interpretációját is jelenti. Havel fordítása ugyanis több helyen a Poe-étól eltérően a halál explicit képeivel dolgozik. A halál erőteljes hangsúlyozása nagy valószínűséggel a háború nyomasztó világával függ össze.[29]

Az egyik újabb fordítást a már említett Miroslav Macek szövege (1982)[30] képviseli, amelyet két rövid tanulmány kíséretében közöl. Az egyik az ő tollából származó *Orvostani-irodalmi elmélkedés,*[31] amelyben a költeményt a delta típusú alkoholista fizikai és lelki állapotának reflexiójaként elemzi. A másik kísérő szöveg *Állattani jegyzet*[32] címmel dr. Karel Šamšiňák írása. A szerző itt a „havran" (azaz: varjú, the rook, corvus frugilensis) és a „krkavec" (azaz: holló, the raven, corvus corax) közötti különbséget szakszerűen magyarázza. A holló – a varjútól eltérően – kedveli az egyedüllétet, képes az emberi beszédet utánozni és húsevő – ez utóbbi tulajdonsága pedig az utolsó előtti versszak miatt is fontos, mert így nyer a cseh szövegben értelmet az a kép, amikor a madár beleszúrja csőrét „az elbeszélő" szívébe. A húsevő „krkavec" (holló) tehát az a madár, amely a mitológiában is szerepet játszik, a kivégzőhelyeken szokták ábrázolni, velejárója a félelmetesség, ő a rossz hírek hozója stb. Hatalmassága, nagy mérete is egyezik az eredeti vers madárképével. Ugyanakkor meg kell említeni, hogy a cseh folklórban a „havran" (varjú) is a rossz, félelmetes hírek hozójaként szerepel, de a többi tulajdonság – a húsevés, a nagyság, az emberi beszéd utánzása – már nem vonatkozik rá. Ez az állattani összevetés mutatja, hogy a cseh fordítások csaknem 150 évig nem vonták kétségbe az első fordításban alkalmazott „havran" (varjú) fogalmát, mert a kommentárokból sem derül ki, hogy valaki ezt komolyabban megkérdőjelezte volna.

---

[28] O. Březina (1868–1929) irodalmi szimbolizmus képviselője, költő, író.

[29] Vö. *Havran, 16 českých překladů,* 49.

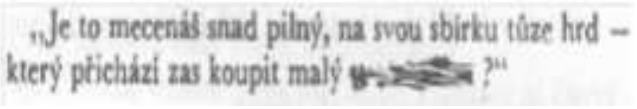
[30] Lásd M. Macek, *Edgar Allan Poe: Krkavec,* 1982. Csak online változat: http://www.macek-vbotach.cz/edgar-allan-poe-krkavec/ [2017. 03. 12.]

[31] Uo. Medicínsko-literární úvaha

[32] Uo. Poznámka zoologická

A holló cseh paródiái

A holló paródiái arról tanúskodnak, hogy a költemény különböző formákban beépült a cseh irodalmi kontextusba, amint ezt a két kiemelt példa is próbálja érzékeltetni. A föntebb említett Jaroslav Vrchlický paródiája a Cseh Modernség kritikusainak szóló válasz, amely egyben a korabeli cseh irodalom és képviselőinek jellemzője. Formai szempontból hűen követi az eredetit, a refrént is beleértve. Tartalmilag ironikus és szatirikus módon a korabeli cseh irodalmat és kritikát ábrázolja. A másik példának *Josef Váchal*[33] versét (1937) hozom fel, aki szintén betartja a formai szempontokat, a refrént pedig egy képi motívummal egészíti ki – a „fing" („prd") vizualitásával:


„Je to mecenáš snad pilný, na svou sbírku tůze hrd –
který přichází zas koupit malý [redacted] ?"

A költő a madárral folytat dialógust, amelyben a korabeli író, nyomdász és általában a kultúra helyzetét kérdőjelezi meg.

Néhány megjegyzés A holló magyar fordításaihoz

Az első magyar fordítás Szász Károly tollából származik (1858), és Šemberáéhoz hasonlóan ez is fontos szerepet játszott egyes későbbi fordítások esetében.[34] Bár a 19. századi magyar *Holló*-fordítások szintúgy kapcsolódnak a hazai romantikus hagyományhoz, a cseh értelmezéstől eltérően erősebb bennük a politikai olvasat – amint ezt például Benyovszky Krisztián[35] és Ferencz Győző[36] tanulmányai kimutatták. Ilyen szempontból *A holló* Vörösmarty Mihály forradalom utáni verseinek, például *A vén cigány*nak vagy Arany János balladáinak kontextusába kerül. Mellékesen megjegyzendő, hogy ez a szempont egyben kiválóan rámutat a cseh és a magyar romantika, illetve a tágabb irodalmi kontextus eltérő jellegére.

---

33 J. Váchal (1884–1969) cseh író, költő, festő, nyomdász.

34 Erről és a többi fordításról a részletes elemzést lásd Józan Ildikó, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések.*

35 Benyovszky Krisztián, Holló-hatás, *Kalligram* 2014/9, http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-szeptember/Hollo-hatas [2017. 03. 15.]

36 Vö. Ferencz Győző, Poe in Hungary, in Lois Davis Vines (ed.), *Poe Abroad, Influence reputation Affinities,* University of Iowa Press, Iowa City, 1999, 82–88. https://books.google.-cz/books?id=QJX6apXojuYC&pg=PA82&lpg=PA82&dq=ferencz+gy%C5%91z%C5%91+poe&source=bl&ots=usLaBYfhaV&sig=2eW9bwwPfE43PYVMtz8ZMkEVv2Y&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwieipbazO3NAhXGVBQKHeaOCk0Q6AEIKzAC#v=onepage&q=ferencz%20gy%C5%91z%C5%91%20poe&f=false [2017. 03. 12.]

Összegezve azt mondhatjuk, hogy a 19. századi magyar és cseh fordítói eljárások, tendenciák hasonló jelleget mutatnak. A fordítások mindkét esetben, a nemzetalkotói folyamat következtében (nagyjából az 1860-as évekig) hangsúlyozzák a nemzeti aspektust, hagyományt és történelmet. Viszont *A holló* esetében annak vagyunk tanúi, hogy ezekben a fordításokban a nemzeti tényezők kevésbé érvényesülnek, és a fordítók nem rendelik alá látványosan a szöveget a célkörnyezet elvárásainak. Természetesen találkozunk a nemzeti romantikus kontextusra való utalásokkal (mint a föntebb említett politikai vonatkozásokkal), de ezek a magyar versekben nem jelennek meg olyan explicit módon, miként a cseh fordításoknál láthatjuk.

A költői modernség (a *Nyugat*) 20. század eleji fellépésével a cseh környezethez hasonlóan a magyar fordítói gondolkodásban is új korszak kezdődik. Ahogyan már Nezval szövegénél jeleztem, hasonló a helyzet a nyugatos fordítások, elsősorban a Kosztolányi-fordítás esetében. Ezeknek a fordításelméleti vitáknak mind a két nyelvben az a jellemzőjük, hogy a fordításról való gondolkodást absztraktabb filozófiai síkra helyezik, előtérbe kerülnek olyan fogalmak, mint nyelv, művészet, lefordíthatatlanság, hűség, valódiság, hasznosság.[37] Bár a vitának egyik részét a költői individualizmus – azaz sajátos költői stílus, a nyelvi eszközök alkalmazásának – kérdése képezi, a magyar költőknél nem találkozunk olyan átköltésekkel, mint Wágnerová esetében. Ugyanakkor azt látjuk, hogy a nyugatos költők verseskötéteikben fordításaikat saját verseik közé helyezik (például Babits), ami egyrészt a „szerzőt" kérdőjelezi meg, másrészt a fordító szerepét jeleníti meg és hangsúlyozza, ezzel pedig elősegíti és erősíti a fordításnak a nemzeti irodalomba való beépítését.

Meg kell említeni továbbá, hogy a nyugatos költők fordításai (Kosztolányi, Babits, Tóth Árpád) szorosabb egységet alkotnak, s ennek valószínűleg az volt a célja, hogy a magyar irodalom tartós részévé váljanak.[38] Viszont ezt sem ők, sem a későbbi fordítók nem olyan explicit módosítások és eljárások segítségével alkotják meg, mint egyes cseh fordítók. Természetesen itt nem a paródiákra és nem *A holló* szellemében, *A holló* ihlette alkotásokra gondolok.

Visszatérve a Kosztolányi-fordításra és felidézve Elek Artúr erre vonatkozó kritikáját[39] és Kosztolányi válaszát,[40] megállapíthatjuk, hogy ebben az esetben a vers lefordíthatatlansága és a költői „beavatkozás" mértéke kerül a vita középpontjába. Elek a verset a zenei aspektusok miatt tartja lefordíthatatlannak, s Kosztolányinak szemére veti, hogy a vers nem fordításként, hanem eredetiként hat, hogy nem Poe költői stílusát, hanem a fordítóét prezentálja. Ez a vita jól mutatja az új műfordítói eljárások érvényesítését, térnyerését, amikor a befogadó szempont válik fontossá, vagyis a szö-

---

[37] Vö. JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések,* 87.

[38] Vö. i. m.

[39] ELEK Artúr, Poe „Holló"-jának legújabb fordítása, *Nyugat* 1913, 20, http://epa.oszk.hu/00000/-00022/00138/04494.htm [2017. 03. 15.]

[40] KOSZTOLÁNYI Dezső, A „Holló" (Válasz Elek Artúrnak), *Nyugat* 1913, 21, http://epa.oszk.hu/-00000/00022/00139/04522.htm [2017. 03. 15.]

veg pozíciója a célirodalomban. Babits *A holló*-kommentárjában pedig a mindennapok közönséges nyelvezetének használatát hangsúlyozza, fölösleges költői díszek nélkül.[41] Mindezek a tényezők egybecsengenek Nezval és általában a cseh modern költők eljárásával, ilyen szempontból a költői modernség fellépése után a műfordítás területén párhuzamos fejlődésnek vagyunk tanúi a magyar és a cseh környezetben.

A legújabb próbálkozások közül csak Szigeti Balázs fordítását emelem ki, aki a költeményhez esszét-kommentárt is csatol, amelyben arról szól, miben ihlették meg őt a meglévő fordítások, és a saját felfogását magyarázza. Ahogyan az esszé címe – *A kárhozat károgása* – is sugallja, a mű fő eszméjének a kárhozatot tekinti.[42]

A holló magyar paródiái

A holló különféle parodisztikus és intertextuális megjelenítésével Benyovszky Krisztián tanulmánya foglalkozik,[43] ezért itt csak Varró Dániel az *Unalmas őszi vers az únalomról* című költeményét említem, ahol a szerző többek között Poe versének félelmetes és borult hangulatát kérdőjelezi meg. Egy másik érdekesség *A holló* utóéletéből, amit Benyovszky kiemel, egy CD-felvétel 1997-ből, amelyen *A holló* mellett *A vén cigány* is elhangzik,[44] felidézve ezzel a romantikus (politikai) párhuzamot és a nemzeti irodalmi kánonnal való összekapcsolását.

Elméleti összehasonlító kitekintés

Tanulmányomban többször Jiří Levý (1926–1967) műveire hivatkozom, ami nem véletlen, hiszen ő volt az 1950-es évektől kezdve a cseh műfordítás-elmélet meghatározó alakja több évtizeden keresztül, s ebben a kontextusban mai napig jelentős tekintélynek számít. Nevéhez elsősorban a *Műfordítás művészete* (*Umění překladu*, 1963) című kézikönyv és a *Műfordítás cseh elméletei* (*České teorie překladu*, 1957) című gyűjtemény és tanulmánykötet fűződik, de számos cseh és idegen nyelvű tanulmányt is publikált. Levý elméleti tézisei a strukturalizmusból indulnak ki, műfordításelmélete leginkább a funkcionális szempontot és az ezen alapuló ekvivalenciát hangsúlyozza, vagyis az eredeti szöveg egyes rétegeinek funkcióit és ezeknek a célszövegben való „visszadását". Elemzése leginkább nyelvészeti és irodalmi téren mozog, de némileg kitér a recepciós, szociológiai és egyéb kérdésekre is. Elképzeléseit elfogadva vagy

---

[41] RÁBA György, *A szép hűtlenek,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969, 196, http://dia.pool.pim.hu/-xhtml/raba_gyorgy/Raba_Gyorgy-A_szep_hutlenek.xhtml

[42] SZIGETI Balázs, *A kárhozat károgása,* http://www.liget.org/disabled/cikk.php?cikk_id=501 [2017. 03. 15.]

[43] BENYOVSZKY Krisztián, Holló a hollónak, *Filológiai Közlöny* 2013/2, 216–229. http://www.balassikiado.hu/BB/NET/Filologia/Filopdfek/Filologia2013_2.pdf [2017. 03. 15.]

[44] BENYOVSZKY Krisztián, *Holló-hatás*.

vitatkozva velük, de mindenképpen azok felhasználásával fejlődött tovább a cseh, illetve szlovák gondolkodás a műfordítás-elméletről. Természetesen a külföldi hatásokról sem szabad megfeledkeznünk, különösen az 1990-es évektől kezdve. Ugyanakkor meglepő, hogy – annak ellenére, hogy az 1960-as években a cseh strukturalizmus nagy hatással volt a magyar irodalmi közegre, s a műfordítás-elmélet területén a magyar közeg nem rendelkezett a *Műfordítás művészeté*hez hasonló művel – Jiří Levý nevével itt nem találkozunk, Anton Popovič kapcsán sem. Pedig Popovič, az úgynevezett nyitrai transzlatológiai iskola megalapítója, akinek *A műfordítás elmélete* című műve magyarul 1975-ben jelent meg, Jiří Levý elméletének a cseh–szlovák közegben talán a legismertebb folytatója. A cseh helyzettől eltérően a Levýhez hasonló, műfordítás-elméleti áttekintő vállalkozás a legutóbbi évekig, 2008-ig, 2009-ig váratott magára.[45] Zárógondolatként elmondhatjuk, hogy a bemutatott *Holló*-fordítások és a fordítói eljárások egyrészt jól szemléltetik a fordítások nemzeti irodalomba, hagyományba való beépítését, másrészt ellentmondanak annak a tételnek, mely szerint a nemzeti szempont a magyar fordításelméleti gondolkodásban a csehhez képest erőteljesebben jelenik meg.

---

[45] Lásd *A műfordítás elveiről – Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény,* szerkesztette Józan Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008; Józan Ildikó, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések; Kettős megvilágítás, Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig,* szerkesztette Józan Ildikó–Jeney Éva–Hajdu Péter, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.

Kisantal Tamás[1]

„…MI CSAK TANÚK VAGYUNK, MI NEM TEHETÜNK RÓLA”

– Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor *A tanúk* című drámájában –

Ha elsősorban társadalom- és kultúrtörténeti szemszögből végigtekintünk a második világháborút követő első néhány év irodalmi termésén, több dolog is feltűnő lehet. Az egyik, hogy a bevett (és sokszor reflektálatlanul újrahasznosított) irodalomtörténeti narratívával ellentétben, a korszakban nemhogy hallgatás övezte volna a közelmúlt problémáit, a háborús események és a vészkorszak kérdéseit, hanem épp ellenkezőleg: igen sok, vegyes műfajú (és színvonalú) munka jelent meg ekkoriban, amelyek a zsidóüldözést, Budapest ostromát vagy a háborús eseményeket tárgyalták. Ezek a piaci szempontból sokszor nagyon sikeres, ám a (főként baloldali) kritika felől olykor hevesen támadott művek azonban jórészt az áldozatok szemszögéből mutatták be az eseményeket, többségük nem, vagy csak érintőlegesen foglalkozott a bűnösség kérdésével. Pontosabban a közvetlen tapasztalatok leírásában természetesen a konkrét elkövetők, a lágerek őrei, a német vagy nyilas katonák is megjelentek, a feljegyzések szerzőinek szenvedéseit bemutatva a bűnösökre is irányult némi reflektorfény, de ezt ritkán kísérte szélesebb perspektívájú reflexió a magyar társadalom felelősségéről. Az ekkor megjelent művek nagy része a lokális, közvetlen tapasztalatot jelenítette meg, a jórészt emlékirat-jellegű munkák nem léptek túl ezen a szinten, ábrázolásuk fókuszába nem annyira a „miért”, hanem a „hogyan és mi” történt állt – többek között éppen emiatt kárhoztatta a korabeli kritika a korpuszt, amelynek megnevezésére a leggyakrabban az „élményirodalom” terminust.[2] Az átlagember viselkedésével és mindennapjaival leginkább az ostrom alatti életet bemutató művek foglalkoztak, amelyekben inkább az események rögzítése, az ostrom hétköznapjainak megjelenítése dominált, ahogy a két, talán leghíresebb ekkor keletkezett és a következő évtizedekben többször kiadott mű, Nagy Lajos *Pincenaplójá*ja, illetve Déry Tibor *Alvilági játékok*ja esetében.

---

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének adjunktusa.

[2] Jelen tanulmány egy készülő, nagyobb lélegzetű, a vészkorszak magyarországi ábrázolásának történetével foglalkozó munka részlete. Sajnos terjedelme nem teszi lehetővé a korabeli memoárok ábrázolásmódjának és az „élményirodalom” problémájának mélyebb elemzését. Ezzel kapcsolatban bővebben lásd egy korábbi, átfogóbb tanulmányomat: Holokausztirodalom Magyarországon, Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez, *Aetas* 2016/4, 116–134.

Elemzésem középpontjában egy másik Déry-mű, *A tanúk* című dráma, amely ugyanebben az időszakban íródott, de csak pár évvel később jelent meg két másik, ebben az időszakban született színpadi művel, az 1946-os *Tükör*, illetve az 1947-es *Itthon* címet viselő darabokkal együtt. *A tanúk*kal kapcsolatban az is figyelemreméltó, hogy a másik kettővel ellentétben nem mutatták be színházban. Még furcsább, hogy drámáinak válogatott kötetéhez írt előszavában Déry azt állította, hogy e művét is játszották – bár azt nem mondta el, mikor és hol.[3] 1945-ben a Nemzeti Színház valóban műsorra tűzte a drámát, a bemutató azonban (Bori Imre szerint a Kommunista Párt nyomásának eredményeképp) elmaradt,[4] csak jóval később, 1986-ban a szolnoki Szigligeti Színházban került sor a premierre.

Egy 1971-es, a *Film, színház, muzsika* című folyóiratban megjelent riportban azonban a szerző már egészen másként fogalmazott *A tanúk* hajdani sorsával kapcsolatban: „[E]lső művemet, *Tanúk* címmel 1945 tavaszán egy rövid pécsi tartózkodás alatt írtam, abban a reményben, hogy ez már színpadra kerülhet. Aktuális témáról írtam; *csalódás volt, hogy elutasították*. Zsidókról, a pesti zsidóságról szólt, de akkoriban álszeméremből és gyávaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mintha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban."[5] Mint a darab szolnoki bemutatója alkalmából a mű recepcióját röviden áttekintő Földes Anna utal rá, *A tanúk*at a születése utáni években teljesen elhallgatták, olyannyira, hogy Déry következő drámáját, a *Tükör* című művet (amelyet 1946-ban már játszottak a Nemzetiben) egyes kritikusok a szerző első drámájaként aposztrofálták, mintha *A tanúk* (vagy a még korábban keletkezett *Óriáscsecsemő*) nem is létezett volna.[6] A későbbi Déry-recepció sem tartotta fontosnak a művet, Ungvári Tamás 1973-as monográfiájában például meg sem említi (még a létezését sem). Siklós Olga 1970-es, a magyar drámairodalom 1945 utáni fejleményeit vizsgáló könyvében viszonylag hosszan ír *A tanúk*ról, és elemzésének végén a korabeli bemutató elmaradását is magyarázni próbálja. Mint kifejti: a „visszautasítást, mely nem volt egyértelmű, inkább az elhallgatás, elfektetés módján történt, minden bizonnyal a darab témája váltotta ki. A zsidókérdés bármilyen formában és aspektusban való tárgyalását a színházak következetesen visszautasították."[7] Ehhez kapcsolódik egy

---

[3] Déry Tibor, Előszó, in uő, *Az óriáscsecsemő,* Magvető, Budapest, 1967, 6..

[4] Bori Imre, „Hogy ébren tartsuk magunkban az író megrögzött bíráló szellemét" (Déry Tibor). Déry Tibor 1945 után (3.). http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/66/bori3.html (letöltve: 2017. november 3.)

[5] Idézi Földes Anna, Megkésett tanúk, Déry Tibor drámájának szolnoki bemutatója alkalmából, *Színház* 1986/4, 1. (kiemelés az eredetiben)

[6] Uo.

[7] Siklós Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957,* Magvető, Budapest, 1970, 130. Az idézett kijelentéshez csatlakozó jegyzetben a szerző példákat is hoz: „Nem mutatták be például Rácz Györgynek, a magyarországi zsidóság tragédiáját tárgyaló színművét, valamint Pap Károlynak régebbi, az első világháborúban, a fronton játszódó, zsidó problematikájú drámáját sem." I. m. 486.

hosszabb magyarázat is, amely sokkal többet elárul a szerző korának és ideológiájának (azaz a 1970-es évek eleji szocializmusnak) a zsidósághoz való viszonyáról, mint a tényleges elhallgatás körülményeiről. Siklós itt ugyanis a zsidó középosztály asszimilációjának és „történelmi vakságának" baloldali kritikáját adva amellett érvel, hogy a zsidóság azon rétegei, akik nem tartoztak a vagyonos, polgári szférához, mintegy szükségképpen a baloldali nézeteket sajátították el, és a felszabadulás után az új viszonyok közé beilleszkedve kerülték a zsidókérdés felemlegetését, mivel azt a terhes múlt meghaladandó örökségének tekintették. Mi több, a többség folytatta a megkezdett asszimilációt, és a gazdasági-társadalmi rendszerben elfoglalta a korábban kompromittálódott rétegek helyét (akik pedig erre nem voltak képesek, azok vagy kivándoroltak, vagy önnön zsidóságukat maguk előtt is rejtve maradtak itthon).[8]

Úgy gondolom, Déry drámájának alaposabb elemzése talán az elhallgatás további lehetséges okaira világít rá. A dráma ugyanis több szinten is kellemetlen témát feszeget. Kétségkívül a zsidóságnak is kellemetlen lehetett – bár, ahogy a későbbiekben bővebben kifejtem, nem éppen úgy, ahogy Siklós utal rá –, de talán még kínosabb a színdarab címül szolgáló széles társadalmi réteg, a „tanúk", a zsidóüldözést el nem szenvedő és abban aktívan részt nem vevő, ám az atrocitásokat passzívan eltűrő réteg számára. A darab ugyanis, amellett, hogy főszereplője, dr. Kelemen Béla sorsán keresztül az asszimilálódott zsidó értelmiségi háborús üldöztetését és a réteg által kijátszható szereplehetőségek és mozgásterek bemutatását tűzi ki céljául, a legprovokatívabban talán éppen azt a csoportos játszmát ábrázolja, amelyet a tanúk és az áldozatok együtt és egymással folytattak.

Déry ebben az időben két művében is foglalkozott az ostrom időszakával. Az *Alvilági játékok* sokkal ismertebb lett, talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy ez a mű lett az egyik legfontosabb Budapest ostromát megörökítő kanonizált szöveg. A két munka szemlélet- és ábrázolásmódja közt sok hasonlóság van: alapvetően mindkettő a főváros német megszállásának utolsó időszakára fókuszál, az ostrom áll középpontjukban, valamint mindkét műben keveredik a realista megközelítés az absztraktabb, analogikusabb ábrázolásmóddal. Míg az *Alvilági játékok*ban elsősorban a cím által is konnotált utalásrendszer, az óvóhelyi élet és az alvilág lét összekapcsolódása metaforikája valamifajta mitikus szférává tágítja ki az ostrommindennapok világát, addig *A tanúk* esetében a bérház lakóiból álló „kórus" szerepeltetése, a Házmester „karvezetői" funkciója, kiszólásai, valamint az általuk énekelt, brechti hatásról árulkodó emlékeztető songok elidegenítő hatása az, amely erősíti a mű absztrakciós jellegét. A darab brechtiánus jellegére egyébként a kritika is egyértelműen felfigyelt, Siklós Olga szerint a „kényelmetlen" téma mellett Brecht korabeli itthoni visszás helyzete is oka lehetett a bemutató elmaradásának.[9] A másik különbség, hogy bár az *Alvilági játékok* is érinti a zsidóüldözés témáját (főként *A ló* című novellában),

---

[8] I. m. 130–132.
[9] I. m. 133.

a könyv alapvetően nem erre koncentrál, a zsidók elhurcolása és kivégzése csak mellékesemény (bár kétségkívül fontos, és az „alvilági" szféra szereplőinek bemutatása szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható), az egész mű inkább a túlélni vágyó átlagemberek mindennapjaira koncentrál. Vagyis az *Alvilági játékok* szereplői – legalábbis a szövegbeli funkciójuk alapján – nem *áldozatok* (legalábbis nem úgy, ahogy a zsidók azok) és nem is *szemtanúk,* hanem *túlélők,* míg a dráma az eseményeket az *áldozat–tanú* relációban ragadja meg. *A tanúk* esetében tehát e kapcsolat határozza meg a mű szerkezetét és a szereplők kapcsolatrendszerét. Az is beszédes, hogy a viszonyrendszer harmadik eleme, az elkövetők szférája csak nagyon érintőlegesen van jelen a darabban: bizonyos jelenetekben feltűnnek ugyan a csendőrök vagy a nyilasok, ám szerepük mindössze a cselekményben betöltött funkcióra redukálódik (magyarul: a történelmi szituáció miatt nyilván nem lehet őket kihagyni, ám maga a színmű különösebben nem koncentrál a bemutatásukra).

A dráma egy zsidó származású értelmiségi család hányattatásait mutatja be 1944 áprilisa és 1945 februárja között. Az egyes felvonások és ezeken belül a fontosabb jelenetcsoportok a 11 hónap bizonyos alapvető csomópontjait ragadják meg: a sárga csillag viselésének bevezetését, a tömeges deportálások elindítását és elhalasztását, valamint az ostrom utolsó időszakát, illetve a felszabadulást. A főszereplő család tagjai maguk is a történelmi eseményekhez való különféle lehetséges attitűdöket és társadalmi funkciókat testesítik meg. Dr. Kelemen Béla a zsidó származású, de asszimilálódott értelmiségi polgár, aki megpróbál idomulni a történtekhez, és bár viszonylag tisztában van az egyes események jelentőségével, igyekszik tovább élni az életét és fenntartani azokat a korábbi életmódjához kapcsolódó értékeket és viselkedési formákat, amelyek – mint a darabból egyre erőteljesebben kiderül – ideig-óráig még a túlélést szolgálhatják, de hosszú távon éppen ezek vezetnek a pusztuláshoz. Bár megalázónak érzi, felvarrja a sárga csillagot – ellentétben az öccsével, Ernővel, aki kezdettől fogva elutasítja a játékszabályok elfogadását. Azonban Ernő ezt nyíltan teszi, így a törvény megsértése miatt elfogják, és, mint a darabban elhangzó kósza híresztelés alapján kiderül, később Lengyelországba (valószínűleg Auschwitzba) deportálják. Dr. Kelemen ezután is betartja a törvényeket, és mindent megtesz, hogy a korábbi időszakban megalapozott értékkategóriák szerint élhessen. Próbálja folytatni orvosi tevékenységét, bár egyre többször szembesül olyan problémákkal, amelyekkel eddig nem találkozott: például érdemes-e megműtenie egy beteg zsidót és ezzel megmentenie az életét, csak azért, hogy másnap az illetőt vagonba rakják, ahol valószínűleg úgysem éli túl az utazást. Emellett többször is felajánlják neki a menekülés lehetőségét, ám ő ezt egészen sokáig azért nem fogadja el, mivel nem vihetné magával idős és beteg édesanyját (illetve az egyik esetben amiatt utasítja el az ideiglenes védettséget, mert Garai, a jómódú zsidó gyártulajdonos a Gestapóval ápolt kapcsolatai révén tudná az orvost mentesíteni a deportálás alól).

Élesen bírálja e magatartást a doktor felesége, Lujza, aki nem hajlandó alávetni családját a törvényeknek, mindent megtesz, hogy férje megmenekülhessen. Mi több, a darab elején kétségbeesett dühvel fakad ki a Kelemen-féle, szerinte az egész zsidó-

ságra jellemző viselkedés ellen: „[A] siket barom, ha álmában tör rá a vész, akkor is ágaskodik és küzd, ti meg nyitott szemmel mentek a tagló alá? A rózsa is berzenkedik, ha letörik, s ti tehetetlenebbek volnátok a baromnál, aléltabbak a rózsánál? (…) Micsoda mennyei vagy pokoli kór az, amely lefogja a halálraítélt nyelvét, kezét, s kézcsókra meneszti hóhéra elé? Gyávaság a neve! *(Kiáltva.)* Gyávák vagytok, minden porcikátok tömve gyávasággal."[10] Fontos azonban (és ez a szózat egyes szám második személyű előadásmódjából is látszik), hogy Lujza nem zsidó, házasságuk vegyes házasság, emiatt kerül át a nő a potenciális tanúszerepből az áldozati pozícióba. Pontosabban valahova a két társadalmi szerep közé: őt nem érinti az üldözés, de szeretteit igen, emiatt képtelen tehetetlenül nézni, ahogy férjét (és később esetleg fiát) kirekesztik.

A darab két idős zsidó szereplője viszonylag rokon magatartásmódot képvisel, ám egészen különbözőképp cselekszenek. Lajos bácsi, Kelemen nagybátyja a „bölcs öreg zsidó" figurája, aki némiképp cinikusan figyeli a körülötte lévő eseményeket, látszólag beletörődik a zsidóság kiközösítésébe és az üldöztetésbe. Sőt azt is látja, hogy a társadalom átlépett egy határvonalat, és véglegesen kettébomlott: megszégyenített üldözöttekre, valamint a „többiekre", akik részt vesznek az üldözésben, vagy legalábbis nem tesznek ellene semmit. Szerinte a sárga csillag viselésének törvénye olyan végső pont, amely már nem tehető jóvá, nemcsak a törvény bevezetői és támogatói miatt, hanem azok miatt sem, akik eltűrik, legyenek bár keresztények vagy zsidók, hiszen, mint mondja, „aki ma felteszi a csillagot, az már nem veszi le többé" (109). Lajos bácsi cinizmusa és éleslátása azonban nem merő passzivitás, mint később kiderül, a Szálasi-puccs napján fegyvert visz az egyik csillagos házba, amelynek lakói fellázadtak. Bár a németek különösebb erőfeszítés nélkül verik le a zendülést, Lajos bácsi pedig bennég az egyik lakásban, mégis különbözik a többiekétől, hiszen nem áldozati bárányként tűrte a „rájuk kiszabott sorsot". Ezzel ellentétben dr. Kelemen anyja, özvegy Kellerné a sorsába beletörődött áldozat figuráját testesíti meg: sodródik az eseményekkel, tisztában van a történtek súlyával, és egyetlen célja fia és családja megmentése lesz. Ennek azonban, ahogy szó volt már róla, éppen a doktor áll az útjában, akinek sorsára kellene hagynia anyját, de a korábbi világrend etikája nem teszi ezt számára megengedhetővé. A darab során többen tanácsolják Kelemennek, hogy ez az egyetlen esélye, jelen körülmények közt nincs jó választás, legfeljebb kisebb rossz van. Az orvos azonban nem hajlandó meghozni e döntést – végül maga az anya teszi meg a végső lépést: öngyilkos lesz, hogy fia elmenekülhessen.

Azaz a darab főszereplői a korabeli zsidó áldozati szerepkör különféle szereppályáit és döntési mechanizmusait reprezentálják. Fontos, hogy Ernő és Lajos bácsi kivételével a legtöbb zsidó figura tulajdonképpen maga is csupán tanú: értetlenül figyelik saját kirekesztésüket és végzetüket, sőt lényegében asszisztálnak is e folya-

---

[10] Déry Tibor, A tanúk, in *Az óriáscsecsemő,* 105. A továbbiakban a drámából való idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

mathoz. Az ő világukat keretezik a „valódi" tanúk, akiket a korábban említett kar tagjai, a bérház lakói képviselnek. Funkciójuk bővebb vizsgálatához érdemes Bécsy Tamásnak a drámáról írott elemzéséből kiindulni, anélkül azonban, hogy az irodalomtörténész drámaelméleti modelljét átvennénk.

Bécsy kiindulópontja saját műfai tipológiája alapján az, hogy *A tanúk* kétszintes dráma, ahol (akárcsak szerinte Örkény *Pisti*jében) maga a történelmi szituáció hozza létre a drámát meghatározó konfliktusokat. A Bécsy-féle modell szerint a második szint (bizonyos görög drámák isteni szférája vagy az itteni történelmi helyzet) határozza meg az elsőn (azaz a konkrét cselekményben) történteket, vagyis a színpadon látható események annyiban determináltak, amennyiben ezek a mögöttes erők hozzák létre őket, valamint ezek befolyásolják működésüket. Tehát Bécsy *A tanúk* esetében olyan történelemkoncepciót feltételez, amely némiképp hasonló a görög drámák mitikus világképéhez: a történelem itt is adottságként, az eseményeket vakon befolyásoló (és az embereken kívüli, azok feletti) tényezőként működik. Ahogy Bécsy fogalmaz, a drámában konkrétan négy történelmi-társadalmi csoport jelenik meg: „a zsidók, az ellenállók, a tanúk és a fasiszták csoportja. Mindegyiknek bármely tagja aszerint viselkedik, hogy az adott történelmi helyzet mit vár tőle. Az alakok jelleme, karaktere – amennyiben van – a történelmi helyzetre való reagálással azonos. (…) A tanúk és a fasiszták azokat a szövegeket mondják, amelyek ebben a történelmi helyzetben a tanú és a fasiszta attitűdből keletkeznek."[11] Bécsy megfigyelése véleményem szerint egyfelől igen pontos, másfelől azonban bizonyos elemei erősen vitathatók. Pontos, amennyiben jól látja, hogy a drámában alapvetően az adott történelmi fejleményekre való különféle reakciók és a korszakbeli szituációk által generált szerepkörök összjátéka képezi a cselekményt. Mint korábban a zsidó szereplőkkel kapcsolatban kifejtettem, dr. Kelemen és a többiek tulajdonképpen a stigmatizációra és az üldöztetésre – vagyis mindazon eseménycsoportra, amelyet összefoglalóan vészkorszak névvel illethetünk – adott zsidó válaszlehetőségeket testesítik meg. Azonban korántsem egyformán működnek e történelmi szerepek és funkciók darabbeli reprezentációi, azaz nem mondható el egyformán mindegyik szereplőcsoportról, hogy csupán bizonyos korabeli attitűdök szócsövei lennének. Ha így volna, akkor Déry drámája túlságosan modellszerűvé válna (ez részben be is következik, de ahogy a későbbiekben bővebben érvelek mellette, csak részben), valamint az abszolút történelmi determinációt hirdetné, amelyben a szereplők nem is tehetnének mást, csak saját szerepkörük szerint játszhatnának.

A darab fő kérdése éppen a tanúk társadalmi szerepére, valamint a különböző csoportok e szerephez való viszonyára irányul. A tanúi magatartás legfőbb figurái természetesen a bérház lakói, akik a színdarab karát alkotják. Ahogy a szereposztáson és a darab eleji szerzői instrukción is látszik, szándékosan modellszerűek, amennyi-

---

[11] Bécsy Tamás, *Kalandok a drámával, Magyar drámák 1945–1975,* Balassi Kiadó, Budapest, 1996, 34.

ben nem konkrét embereket, hanem bizonyos, a bérház életében játszott szerepköröket testesítenek meg. Nevüket sem ismerjük, csak foglalkozásukat, illetve funkciójukat (Házfelügyelő, Kocsmáros, Szobalány, Nő fésülködőköpenyben, Pipázó Öregúr stb.), mivel nem személyiségekként, hanem csupán az eseményekhez, pontosabban a zsidó szereplőkhöz való viszonyuk szempontjából érdekesek. Jeleneteikben ugyan egymással folytatnak párbeszédet, de tulajdonképpen kibeszélnek a történetből, kommentálják azt. Nem vesznek részt az eseményekben, attitűdjük azonban csak látszólag passzív: lényegében a mindenkori hatalom oldalán állnak, a darab kezdetétől fogva kíváncsian és ellenségesen viszonyulnak a zsidókhoz. Ellenségességüknek pedig egyetlen oka van: a törvény, amely lehetőséget ad arra, hogy a zsidó szereplőket „másikként", elkülönült és bűnös népcsoportként kezeljék. A tanúk azonban nem a törvény beteljesítői, inkább csak annak termékei, pontosabban egyfajta szimbiózisban élnek a törvénnyel: a felsőbb hatalom elvárásai alapján jön létre világképük, nézőpontjuk, de a hatalom maga sem működhetne nélkülük. Legfőbb szószólójuk a „karvezető" Házmester, aki a leginkább absztrakt, időtlen figura: a hatalom mindenkori helyi képviselője, aki nem tesz és nem is akar semmi rosszat, de nélküle és a hozzá hasonlók nélkül nem működhetne a rendszer. „Legszebb ékességem a törvénytisztelet – mondja magáról a darab legelején –; úgy kiszolgálom a törvényt, mintha a szülőapám volna, amerre fordul, én utána fordulok, ahol kanyarog, én mögötte kanyargok, sarkában járok, szemmel tartom, minden szavára engedelmes fia vagyok, mert álruhájában is rég felismerem már: ő a mi fényességes urunk, a Hatalom." (96)

Maga a házmesteri (később pedig házparancsnoki) funkció a korszakban már erőteljes szimbolikus tartalommal bírt, az ekkoriban keletkezett szövegek, újságcikkek gyakran megemlékeznek a rettegett házmester figurájáról, aki az ostrom idején néha szó szerint élet-halál uraként az adott lakóközösség feljebbvalójává, a hatalom helyi képviselőjévé vált. Egy 1945. októberi újságcikk például az igazolóbizottságok működéséről tudósítva Déry művéhez nagyon hasonló intonációval és metaforikával mutatta be a helyzetet. „A légóval kezdődött – írja a cikk –, az első riadókkal, a házak félelmetes egységbe kovácsolódása, a lakók éjszakai ismerkedése, a házfelügyelő jogkörének különös kibővülése. Aztán jött a tavalyi év. És most itt állnak élet és halál volt urai, a pesti házmesterek és a házmesternék, lakóik gyűrűjében, mintegy főszereplők a kórustagok közt, jelenésükre várva." A cikk ezután végigveszi a házmestertípusokat (a keresztény házak kövér, őrmester hangú házmesternéjét, az egykori zsidó házak házmesterét, aki méltatlankodva bizonygatja, hogy annak idején mindent megtett a hajdani menekültekért, akik most semmiféle hálát nem mutatnak – ám, mint kiderül, a rajta lévő kalapot is a zsidóktól lopta), és a lehangoló képeket felvonultatva a szerző így fejezi be szövegét: „e percben egyetlen örömem van, hogy nem én vagyok az igazoló bizottság elnöke, akinek ebből a Szodomából ki kell válogatnia tíz igaz házmestert Budapesten. Mert annyi azért biztosan akad".[12] Déry darabja bizo-

[12] Fedor (Ágnes), Házmesternék – civilben, *Haladás* 1945. október 1, 6.

nyára a szerző saját élményei alapján arra a budapesti átlagember számára közös tapasztalatra reflektált, ahogy a háború krízishelyzetében a makrovilág hatalmi struktúrája hirtelen a mikrovilágban, a társasház szférájában is látványosan eluralkodik. A Házmester egy későbbi, a második felvonás elején felhangzó szózatában tovább mélyíti a tanúi szerep lényegét, elmondva, hogy személye nemcsak a hatalom kiszolgálója és haszonélvezője, hanem ő maga a hatalom. Nem az előző szózatban emlegetett nagybetűs fogalom, a törvényhozó, hanem a hétköznapi relációk minden körülmények közt meglévő feljebbvalója, akinek csak egyetlen feladata van: szemmel tartani, nem beavatkozni, tanúnak lenni. Mert állítása szerint „a tanú hatalmasabb a gyilkosnál és a meggyilkoltnál. Állok a kapuban, *s nem szólok bele*, ha megszakad is a szívem a könyörülettől: tanúnak lenni, ez az egyetlen életbiztosítás e módfölött veszélyes világban" (126 – kiemelés az eredetiben). A kórus tagjai, a közemberek nem elnyomók és nem is elnyomottak, hanem maguk is a „hétköznapi hatalom" képviselői: nem ők hozzák a törvényeket, nem ők hajtják el és börtönzik be a zsidókat, legtöbbjük semmit sem tesz a törvények érvényesítése érdekében (sőt, színleg sajnálja is, hogy így alakultak a dolgok), de ellene sem lépnek fel, sőt szemrebbenés nélkül élvezik a helyzet nyújtotta kiváltságokat, miközben magán a szituáción felháborodnak.

A darab három songja az adott történelmi szituációban e tanúi-kívülállói hozzáállás különböző kifejeződéseit jeleníti meg. Mindhárom dalocskában egy-egy állathoz hasonlítják saját szerepüket: az elsőben a fákon ülő verébhez, amely szinte észrevétlen, mégis mindenhol ott van, nélküle zajlanak az események, de ő hasznot húz belőlük, felcsipegetheti a lehullott morzsákat. Az első dal három versszakja végig a veréb mikrovilága és a konkrét történelmi szituáció egymásra vetítésével játszik. Míg az első versszak végén az állati nézőpont passzivitása fejeződik ki („Kicsiny madár a veréb, / csavargatja kis fejét / […] jobbra néz, és balra néz, / ül, csiripel és emészt, / fütyül a világra"), addig a másodikban már konkrétan az 1944-es Budapest fenyegető képei villannak fel („Szerény állat a veréb, / hétszer tömi kis begyét, / […] nézi a sok szemetet, / Dunán úszó tetemet, / fán az akasztottat"). Fontos, hogy az utóbbi kép nem a cselekmény közvetlen szituációját írja le, hiszen ekkor még csak áprilisban járunk, hanem a jövőt, az október utáni eseményeket előlegezi meg. Azaz a tanúk önképe, a mindenkor megélő és túlélő veréblét érvényes most, és érvényes lesz hamarosan, miközben minden versszak után a teljes kórus a refrénben kinyilvánítja: „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla" (112–113). A másik két song állatfigurái szintén az adott történelmi helyzethez való viszony metaforái: a zsidóság deportálásának hírére felhangzó dal főszereplője a víz alatt élő, a dolgokból semmit sem látó hal, amely már nem analógiaként, hanem példaként funkcionál. „Ám tehet-e arról a fül, ha hall, / s tehet-e arról, hogy lát a szem? / Nem" – hangzik fel minden versszak végén, amelyet a már jól ismert, a tanú ártatlanságát hangoztató refrén kísér (147–148). A harmadik dalbetét a darab végén pedig már ismét egyszerre vonatkozik az adott szituációra, valamint a lehetséges és várt jövőre. Itt ugyanis a légoltalmi pince menedékébe bújt lakók legyekként zümmögnek és táncolnak. Vidámak, de

érzik a vesztüket, ezt jelzi a három versszak különböző intonációja („zivatar előtt / vígak a legyek / hisz a zivatarról / nem ők tehetnek"; majd: „zivatar előtt / félnek a legyek / bár a zivatarról / nem ők tehetnek"; végül: „zivatar előtt / kergék a legyek / bár a zivatarba / beledöglenek"; 179–180).

A darab három songja brechti értelemben gesztikus zene, azaz olyan társadalmi gesztusok kinyilvánításai, amelyek az adott szereplőnek vagy csoportnak a darabbeli történelmi szituációhoz való sajátos viszonyát fejezik ki. Vagyis a dalok, ahogy Brecht több teoretikus írásában is kifejti, nem csupán a cselekmény megszakítására, annak „elidegenítésére" szolgálnak, hanem esszenciálisan fejezik ki az előadónak mint társadalmi csoportnak az adott történelmi szituációhoz való viszonyát.[13] Ez azért is fontos, mert a tanúk a pesti bérházak kis- és középpolgárságaként együtt testesítik meg azt a magatartást, amely a konkrét szereplőkhöz, dr. Kelemenhez és családjához, valamint a magyar polgárságnak a zsidósághoz való viszonyukat reprezentálják. E tanúi szerep paradox módon éppen a tanúság hiányát mutatja: látnak, de mégsem látnak, nem akarják észrevenni, ami körülöttük történik, úgy értelmezik a történelmi helyzetet, mint ahol még lehetséges a kívülállás, tisztának lehet maradni. Észrevétlen állatok, verebek, halak és legyek módjára igyekeznek saját érdekeiket képviselni, miközben önnön lelkiismeretük makulátlan marad, hiszen ők semmit sem követtek el, mindig mások a bűnösök (ebből a szempontból igencsak jelentőségteljes, hogy a nácik, a magyar katonák és a nyilasok alig szerepelnek a darabban). E kritika igen erős és igen széles körű, hiszen többször is megmutatja, milyen álságos ez a magatartás. Legradikálisabban talán a deportáltak (köztük Ernő) elhurcolását bemutató jelenetben. A szakasz azért is érdekes, mert a szerzői utasítás szerint itt a konkrét, színészek által játszott jelenetet mozgóképvetítés keretezi: hosszú sorokban menetelő batyus zsidók képei (azaz a valódi deportálás történelmi dokumentumai) jelennek meg. A beemelt és minden bizonnyal az akkori feltételezett közönség kollektív emlékezetének részét képező jelenetet különböző szereplők – járókelők, „tanúk" – megnyilatkozásai szövik át. Mindenki észreveszi a történteket, megbotránkozik rajtuk, de aztán gyorsan napirendre térnek a dolgok felett. Szörnyű a világ, de szerencsére „velük" történik, nem velünk – valahogy így lehetne összefoglalni a jelenetben elhangzó párbeszédeket. („Idenézz, már megint visznek egy transzportot" – mondja például az egyik férfi járókelő. Mire a másik így fakad ki: „Hát bizony, nem így kellene ezt intézni! Minden tisztességes magyar embernek kifordul a gyomra, ha ezt látja. De, hogy visszatérjek, mondd, öcsém, nincs valaki ismerősöd a minisztériumban? A múlt héten beadtam egy igénylést tíz mázsa rézgálicra a szövetkezet részére, de meg kéne nyomni, különben ősz lesz, mire kiutalják." – 123)

---

[13] Vö. Bertolt BRECHT, A zene felhasználása az epikus színházban, in uő, *Színházi tanulmányok,* fordította EÖRSI István et al., Magvető, Budapest, 1969, 223–233.

A kar képviselte tanúk brechtiánus, modellszerű, elidegenítő szerepe és a darab realista jellege és egészen konkrét történelmi szituációja közti ellentét a mű komoly szerkezeti problémája, amelyet a kritikusok java része ki is emelt. Siklós Olga a kórus nem következetes alkalmazását hangsúlyozta (funkciója kétségkívül egyre kisebb, a harmadik felvonásban már alig jelenik meg), és szerinte ezt egy jó színpadi rendezés egyensúlyba hozhatná[14] (Földes Anna ősbemutató-elemzése alapján azt gondolhatjuk, hogy a Csizmadia Tibor rendezte 1986-os változat sok mindent korrigált a darabon aránytalanságán).[15] Tarján Tamás egy újabb írásában abban látta a fő problémát (nemcsak itt, hanem Déry következő művénél, a *Tükör*nél is), hogy a szerző korábbi, avantgárd korszakának bizonyos megoldásait megpróbálta ötvözni ezen drámák realista előadásmódjával, de rutintalanul, kevés dramaturgiai érzékkel tudta csak összekapcsolni a két stílust.[16] Kétségkívül a darab legfőbb gyengesége ez az aránytalanság, pontosabban az, hogy véleményem szerint a témából adódóan nem tud nem aránytalan lenni. Amellett, hogy a modellszerűség és az elidegenítő effektusok használata már önmagában is nehezen fér meg a konkrét cselekmény realizmusával,[17] az ennyire közeli és a potenciális közönség jelentős hányadát ennyire zsigerien érintő történelmi események félig realista és cselekményelvű, félig brectiánus megjelenítése erőteljes kontrasztban áll egymással. Azonban a két szféra viszonyrendszere máshogy is értelmezhető, méghozzá a tanúi funkció többszörös kitágításával, amelyre a darab éppenséggel ad is lehetőséget.

Egyfelől, ahogy már korábban utaltam rá, Bécsy megfigyelése, miszerint a különböző szereplőtípusok (a zsidók, a tanúk, az ellenállók és a fasiszták) tulajdonképpen csupán az adott csoport történelmi viselkedésmintáit testesítik meg, csak félig helytálló. Részint azért, mert e mintázatokon belül is léteznek eltérő magatartásformák és -stratégiák (például Ernő és dr. Kelemen), részben pedig mert a szereplők többsége

---

[14] Siklós Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957,* 129–130.

[15] Földes Anna, *Megkésett tanúk,* 4–6.

[16] Tarján Tamás, Miért rosszak Déry Tibor drámái? *Iskolakultúra* 2003/11, 38–44.

[17] Amint azt Walter Benjamin a brechti színház cselekményéről írja: „[A]z epikus színháznak »meg kell fosztania a színpadot anyagszerű szenzációjától«. Ezért egy régi történet gyakran jobb szolgálatot tesz, mint egy új. Brecht egyenesen úgy veti fel a kérdést, hogy az epikus színház ábrázolta cselekmény ne legyen eleve ismert. (…) És ha a színháznak ismert történeteket kell keresnie, »úgy mindenekelőtt a történelmi események a legalkalmasabbak«. Ezeknek a történelmi eseményeknek epikus jellegű kiteregetése a játékstílussal, plakátokkal és feliratokkal arra törekszik, hogy megfossza őket szenzáció-jellegüktől". Walter Benjamin, Mi az epikus színház, in uő, *Kommentár és prófécia,* fordította Barlay László és Berczik Árpád, Gondolat, Budapest, 1969, 180. Természetesen vannak Brechtnek a konkrét történelmi korszakot vagy a közelmúltat ábrázoló drámái is, például az 1941-es *Állítsátok meg Arthuro Uit!* nácizmus allegóriája, ám itt éppen azzal, hogy Hitler felemelkedését egy chicagói zöldséges maffia ironikus-allegorikus történetében vitte színre, valamint a darab teljesen nyílt (az események menetét megszakító tájékoztató táblákkal illusztrált) allegorikusságával éppen közvetlenségétől, „szenzáció jellegétől" fosztja meg a cselekményt.

így vagy úgy, de alapvetően *a tanúi* szerepkör különféle változatait testesítik meg. Nem egyformán persze, hiszen a kórust alkotó figurák a szerep esszenciális, modellszerű változatát képviselik, míg a többiek cselekvő vagy szenvedő félnek tűnnek, de lényegében rájuk is a passzivitás jellemző. Korábban már röviden elemeztem dr. Kelemen (és figurájában az asszimilálódott középosztálybeli értelmiségi zsidó polgár) stratégiáját, aki egy adottnak és folytathatónak gondolt etikai világrend alapján igyekszik tovább élni, és ezzel lényegében saját kirekesztéséhez is asszisztál. Déry itt azon embertípus felett mond radikális ítéletet és kritikát, amelyet ő maga is képvisel(t), nem nehéz észrevenni a darab önéletrajzi vonatkozásait: „öccsét is feljelentették, Sárváron keresztül Auschwitzba hurcolták, ő is a Mosonyi utcai toloncházból a Keleti pályaudvarra tartó, szomorú menetben beszélt vele utoljára… Déry, akárcsak a drámabeli orvos, maga is idős édesanyjával élte át a világégést, és megfogadta, bármi történik, nem hagyja el. Számára is eszméltető, keserves csalódás, morális megrázkódtatás volt, amikor a neki menedéket kínálók, az emberéleteket rangsorolva, megtagadták ugyanezt a szerencsétlen, névtelen öregasszonytól”.[18] Kelemen története félig-meddig fejlődéstörténet, hiszen a darab vége felé tudatosul benne, hogy a történelmi helyzet által generált faji relációkban tulajdonképpen a társadalmi osztályviszonyok létrehozta emberi kapcsolatrendszerek tükröződnek. Amint a baloldali ellenálló Nemesnek kifejti: „[L]apulok, uram, lapulok. A fal mellett járok. A szembejövőnek kitérek az útjából, a villamoson utolsónak szállok fel. (…) S már azon veszem magam észre, hogy olyan laposan nézek az emberekre, ahogy azelőtt a cselédeim néztek rám. Vagy falunk a büdös paraszt, ha úrfélével találkozik az utcán… (…) Ezt üzenem Juhásznak (az ellenállók helyi vezetőjének – *K. T.*), hogy már értem… nem, már sejtem, mi az *elnyomottnak* lenni” (161, kiemelés az eredetiben). Ez a felismerés azonban, ahogy beszélgetőtársa, Nagy rámutat, még mindig csak részleges, hiszen, amint számon kérőn rámutat, dr. Kelemen még mindig a kiváltságosok közé tartozik, aki a többi üldözöttel együtt nem a gettóban van, de nem is az ellenállók között: „megint nem a néppel tartott, hanem a kiváltságosokkal, akik pénzük s összeköttetéseik révén új hazát tudtak szerezni” (161).

Az ellenálló- és munkásfigurák a darab azon szereplői, akikre kevésbé jellemző a passzivitás, az öntudatlan tanúi szerep. Néha kifejezetten didaktikus szólamok hangzanak el szájukból, ám esetükben sem teljesen egyértelmű a pozitív („haladó”) attitűd, hiszen külön-külön képviselhetik bár az elnyomó hatalommal és passzív kiszolgálóival szembeni harcot, együttesen azonban túl szerteágazóak az érdekeik, sokan közülük öntudatlanul ugyan, de szintén részt vesznek a közös játszmában, eljátsszák tanúi szerepüket. Az első felvonás végén a Mosonyi utcai jelenetben például két Munkás beszélgetéséből első pillantásra az a (vészkorszak későbbi baloldali-antifasiszta reprezentációit megelőlegező) szemléletmód bontakozik ki, amely a munkásmozgalom korszakbeli üldöztetését összekapcsolja a zsidóság

[18] Földes Anna, *Megkésett tanúk,* 2.

deportálásával. Ám a párbeszédhez egy Munkásasszony is csatlakozik, akinek mondataiból ugyanazt a kívülálló, „tanúi" mentalitás hangzik ki, mint ami nem sokkal később a járókelők (korábban már idézett) megjegyzéseiből, illetve a kórus megnyilvánulásaiból látszik. Mint kiderül, az asszony fia raboskodik a toloncházban, és a nő így fakad ki a helyzet miatt: „[A]mióta ezekkel a csillagosokkal tömik meg a toloncot, a fogalmazó úr sokkal szigorúbb, még ételt sem tudtam beadni. A fene egye meg a nyomorult zsidait, még ha bajba kerülnek, azzal is csak megnyomorítják az embert. (…) Ha fenn vannak, ha lenn, mindig baj van velük." (122)

Vagyis azzal, hogy a dráma a tanúk csoportját tételezi a legszélesebb kategóriának, bármilyen faji vagy társadalmi csoport képviselője beletartozhat, így vagy úgy, de bűnrészesnek mutatja be a korabeli Magyarország lakosságának legnagyobb részét. Mi több, a mű még egy lépést meglép, éppen a korábban említett, a cselekmény realista vonulatával ellentétben álló absztraktabb sík bevezetésével. A darab első felvonásában ugyanis a szerzői instrukció alapján a szín két részre bomlik: baloldalt dr. Kelemen lakását láthatjuk, míg jobbra a bérház külső részét a Házmesterrel és az ablakokban könyöklő vagy ott tevékenykedő különböző figurákkal. Bár a történet általában vagy az egyik, vagy a másik részen játszódik, a nézők egyszerre láthatják a kettőt, sőt, a felvonás harmadik jelenetében Kelemenék, a ház lakói, valamint a darab közönsége ugyanazt a pozíciót veszik fel: mindannyian nézői annak az eseménynek, ahogy Ernő sárga csillag nélkül lép ki az utcára, és elfogják. E jelenet után közvetlenül hangzik el az első song („Kicsiny állat a veréb"), és a dal direkt, a darab cselekményét megtörő jellege nemcsak a bérház lakóira vonatkozhat, hanem mintegy a lehetséges közönséget is bevonja az előadás keretébe: ahogy a tanúk az események nézői, úgy a színdarab nézői is a közelmúlt valós eseményeinek potenciális tanúi lehettek. Mindezt egyébként pár oldallal korábban Lujza is hangsúlyozza, egyik kifakadásában egyértelműen színházi analógiát használ a „kívülállókkal" kapcsolatban. „Nézzen ki az utcára" – szólítja fel anyósát –, „a fél város az ablakban könyököl, távcsővel a kezében és felrántott szemöldökkel, hasát simogatva, csücsörített szájjal lesi, hogy mikor vonulunk ki az utcára. Olcsó zsöllye a sarokkő, ingyen páholy minden sétatéri fa, amelyekről a verebeket is kiverték, hogy több férőhely jusson a Kajánságnak, minden kapu egy köpésre nyílt száj". (102)

A tanúi szerep ilyetén kitágításával, a nézett darab szereplői és a nézők közti különbség eltüntetésével Déry igen radikális lépést tett, hiszen a korabeli befogadót arra késztethette (volna), hogy a színpadon zajló eseményeket ne csak elkülönült, modellszerű, a lezárt közelmúltat ábrázoló világként szemlélje, hanem önnön nézői létmódját a saját közelmúltbeli passzivitása metaforájaként élje meg. Ebből a szempontból a darabot záró jelenet, a felszabadító orosz katona didaktikusnak tetsző kérdése (melyet az egyik szereplő így tolmácsol: „[A]zt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?" [193]) mindenkire vonatkozik, és mindenkit szembenézésre késztet, hiszen tanúk állnak a színpadon és tanúk ülnek a nézőtéren.

Pontosabban csak ülhettek volna, hiszen a darabot végül nem mutatták be, minden bizonnyal ezen meglehetősen radikális szemléletmód miatt. Jól jelzi, hogy Déry

nézőpontját mennyire nem lehetett (volna) könnyen akceptálni ebben az időszakban a szerzőnek az *Új Magyarország* című lap 1945. szeptemberi számában megjelent írása, és az erre való reakció. *A nemzeti bűntudat hiányáról* című cikkben ugyanis Déry amellett érvelt, hogy a számvetés azért maradhatott el, mert a magyar társadalom egyik rétege sem érzi magát bűnösnek a történtek miatt. Szerinte ez azért is veszélyes, mert amíg nem történik meg a nemzeti számvetés, a különböző osztályok (valamint külön-külön az egyének) nem számolnak el saját felelősségüknek a kérdésével, addig félő, hogy ez a közös játszma újabb gyűlöletet és atrocitásokat szülhet. Mint írta: „[M]inthogy maga a nép nem vett részt az üldözésben – csak tétlen tanúja volt – s hasznot nem húzott belőle, nem érti meg a zsidóság jóvátételi igényeit, melyek egy új antiszemitizmus magvait hintik el benne, X. Y. munkást kibombázták pesterzsébeti házából, egy deportált zsidó egyszobás lakásában helyezik el. A deportált egy év múlva hazatér valamelyik haláltáborból s visszakéredzkedik lakásába. X. Y. munkás tehát újra hontalanná válik. Ki ellen fordul elkeseredése? Elsősorban a hazatért zsidó, másodsorban a zsidót pártoló állam, vagy pedig az ellen az angol vagy orosz repülő ellen, aki látszólag indokolatlanul robbantotta fel az erzsébeti házat."[19] A cikk olyannyira nem képviselte a közhangulatot, még a lap véleményét sem, hogy az *Új Magyarország* következő számában már meg is jelent egy válaszírás az újság egyik főmunkatársa, Borsody István tollából. A szerző Déry nevének említése nélkül, de egyértelműen vele polemizálva a túlzott kollektív bűntudatot kifejezetten károsnak, a jövő szempontjából gátló tényezőnek tartja. Szerinte „a magyar népnek nem bűntudatra van szüksége, hanem *életerőre*. (…) A nép ismerje meg, hogy milyen hibák, tévedések, bűnök vezették el az országot a mai mélyponthoz. De senki se akarjon bűntudatot préselni ennek a lelkileg amúgy is eléggé megnyomorított népnek most végre felszabadulni készülő szellemébe."[20] Előfordultak ennél radikálisabb hangok is, főként balról – talán a legismertebb az ekkor még parasztpárti kriptokommunista Darvas József *Vissza a néphez!* című híres-hírhedt beszéde, amelyben nemcsak a zsidó sérelmek felhánytorgatásának problémáját, hanem a megtévesztett „kisnyilasoknak" való megbocsátás szükségességét is hirdette (mivel a szónoklat pár héttel előzte meg Déry cikkét, nem kizárt, hogy az író éppen Darvas nézőpontjával szemben fogalmazta meg véleményét).[21] Valószínűleg az ilyesfajta, az össznemzeti számvetés igényét pragmatista szempontból mérlegelő és elutasító vélekedések akadályozhatták meg, hogy Déry drámája bemutatásra kerülhessen, és bár pár év múlva könyvben megjelent, ekkor már nem keltett különösebb visszhangot.

Már csak azért sem, mert beárnyékolta Déry következő, immár bemutatott, vegyes fogadtatású, heves kritikákat kiváltó, ám mégis elismert műve, a *Tükör,* amely ugyanezt a megsokszorozó játékot játssza ki, de némiképp „veszélytelenebbül". A darab

---

[19] DÉRY Tibor, A nemzeti bűntudat hiányáról, *Új Magyarország* 1945. szeptember 18, 4.

[20] BORSODY István, Bűntudat és életkedv, *Új Magyarország* 1945. szeptember 25, 3.

[21] DARVAS József, Vissza a néphez! *Szabad Szó* 1945. augusztus 28. Egy részlete újra kiadva: *Kirekesztők, Antiszemita írások 1881–1992,* szerkesztette KARSAI László, Aurora Kiadó, 1992, 146.

1939-ben, közvetlenül a háború kitörése előtt játszódik, és két párhuzamos történetben keresi az okokat a közelmúltban bekövetkezett eseményekre: egy család valamiféle korai „valóságshow-t" hallgat rádión, és reflektál arra, hogy az adásban szereplő másik família – egy bíró, fia és fiának baloldali mozgalmár barátnője – miként éli meg a háború, a hatalom és az ellenállás viszonyrendszerét. A következő mű, az *Itthon* pedig még kevésbé radikális, mi több, meglehetősen egyszerű, egyre jobban idomul a kialakuló hivatalos, baloldali narratívához. Történetében a német fogságból hazatérő egykori földbirtokos, katona szembesül azzal, hogy a világ jócskán megváltozott: őt halottnak hitték, földjeit szétosztották, felesége pedig hozzáment egy munkásemberhez. Itt már egyértelműek az ellentétek, a régi rendet képviselő, kifejezetten ellenszenves volt hadifogoly áll szemben az új renddel, akit az új férj, a munkásosztályból származó, hajdan a spanyol polgárháborúban harcolt és ott fél karját elvesztett férfi képvisel (akárcsak a *Tükör*, ez is a Nemzeti Színházban került bemutatásra, 1948 januárjában).[22] Az *Itthon* modellszerűségét semmi sem minősíti jobban, mint hogy már a korabeli nézők némelyike is életszerűtlennek tartotta. György Péter *A hatalom színrevitele* című könyvének egyik esettanulmányában idézi egy fiatal munkás szerelmespár levelezését, és az egyik levélben markáns vélemény fogalmazódik meg Déry művéről: „[A]z *Itthon*t még láttam tegnap este. Szerencséd van, hogy éppen ezt a darabot nem láttad a Nemzetiben. Arra, hogy különböző papirosfigurák unalmas monológokat fognak mondani, el voltam készülve, de a csicskás (a hazatérő férj paraszti származású tisztiszolgája – *K. T.*), az több volt a soknál. Olyan alaknak rajzolja, amelyik nem sokban különbözik Gárdonyi Göre Gáborjától, vagy valami más népszínműfigurától. Szomorú, hogy egy kommunista író ilyennek lássa a parasztot."[23] E három dráma egymásutánja nem csupán (és talán nem is annyira) Déry művészetének változásáról, inkább a közelmúlttal való nyilvános számvetés lehetőségének végső eltűnéséről és múltkép átalakulásáról tanúskodik. *A tanúk* egyáltalán nem hibátlan, ám bátor, a közelmúltbeli magyar magatartásmódokat és szereplehetőségeket problematizáló drámájától nemcsak Déry jut el néhány éven belül az *Itthon* viszonylag egyértelmű, világos erővonalak mentén kirajzolódó múlt- és jelenértelmezéséhez, hanem néhány év alatt a „hivatalos" emlékezetpolitikára is a múlt egyértelmű megjelenítése, a nagy kommunista metaelbeszélésbe való beillesztése jut érvényre.

---

[22] STAUD Géza, *A budapesti színházak műsora 1945–1949 (Adattár),* Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1959, 37.

[23] Idézi GYÖRGY Péter, *A hatalom színrevitele,* Magvető, Budapest, 2016, 48

S. Horváth Géza[1]

AZ IDENTITÁSVESZTÉSTŐL A SZEMÉLYESSÉGIG

– Mészöly Miklós: *Saulus* – Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* –

> A *Bűn és bűnhődés* utcái számomra felfoghatóbb és megérthetőbb valóság volt, mint a körülöttem zajló csendes őrjöngések, butaságok vagy finomságok.
> *(Mészöly Miklós)*[2]

> Az esemény – amely tisztán és egyszerűen, egy út névtelenségében »bekövekezett« – szubjektív jele a voltaképpeni eseménynek, amely Krisztus feltámadása. Az alany (fel-)támadása magában Pálban. *(Alain Badiou)* [3]

Az intertextuális szövegalakító eljárások feltárása Mészöly Miklós prózapoétikájában új lendületet kapott az utóbbi évtizedben.[4] Ahogy Thomka Beáta fogalmaz a *Műhelynaplók*hoz írott utószavában, Mészöly a „posztmodern korszakban újonnan elterjedt szövegközi műveletek írói gyakorlatát jóval korábban érvényesítette, mint a magyarországi alkotók".[5] A *Saulus* recepciótörténetében az intertextuális jelentésképződés vizsgálata – az utalt bibliai szöveghelyek feltárásán túlmenően – elsősorban a mottóban jelölt Camus-műre, a *Közöny*re fókuszált.[6] Thomka Beáta ugyanakkor arra

---

[1] A szerző a Pannon Egyetem (Veszprém) Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének docense.

[2] MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet,* Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1999, 17.

[3] Alain BADIOU, *Szent Pál, az egyetemesség apostola,* fordította CSORDÁS Gábor, Typotex, 2012, 37.

[4] THOMKA Beáta, Mészöly szövegközi műveletei, in uő, *Prózai archívum, Szövegközi műveletek,* Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 49–62.

[5] MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók,* Pozsony, Kalligram, 2007, 899. Vö. Thomka Beáta további meglátásával: „Esterházy Péter szellemes önjellemzése, mely szerint mindenkoron eleve »intertextuális« volt, Mészöly elbeszélő-művészetének kései szakaszát jellemzi. Az észrevétel azonban a *Saulus*ra is kiterjeszthető, noha e szempont korábbi műveit illetően eddig kevés hangsúlyt kapott." THOMKA Beáta, A kívülvaló ember, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András (szerk.), *A magyar irodalom történetei, 1920-tól napjainkig,* Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 575.

[6] Már a kortárs befogadástól kezdve hangsúlyozódik a *Saulus*nak a *Közönyre* való ráutaltsága, melyet az egyes értelmezők különböző szempontból fejtettek ki. Albert Pál a személyes elbeszélői monológ hasonlóságát emelte ki 1968-as tanulmányában (Vö. ALBERT Pál, A bűntudat évszaka, in *Alkalmak,* Budapest, Kortárs, 1968, 158–167.) Fogarassy Miklós ugyancsak 1968-ban úgy fogalmaz, hogy „a mű bizonyos szempontból leválik mottójától, illetve kettejük kap-

hívta fel a figyelmet, hogy az ó- és újszövetségi könyvek, énekek 16. századi magyar nyelvi alakzatainak ugyancsak nagy szerepe van a Saulus formai és diszkurzív megoldásainak kialakításában. A vendégszövegek rejtettsége a szövegépítkezés poétikai sajátosságaival is magyarázható: Mészöly megfogalmazása szerint a mondanivaló kényszerítette, hogy „forró szikársságra, jelzésszerűségre" törekedjen, s az „egyes motívumok, tények kódértékű egymásmellettiségével" próbáljon építkezni; a sűrítés érdekében pedig le kellett mondania „a szélesebb epikus kifejtésről".[7] A regény szövegvilágában létrejövő „megfelelések, átvételek, a beékelések *és* átírások – írja Thomka Beáta – változatos jelrendszerként működnek".[8]

E tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy egy idáig – tudomásom szerint – nem vizsgált intertextust[9] vonjak a regény értelmezésébe, a *Bűn és bűnhődés* című művet, és a két szöveg dialogikus egymásra utaltságának feltárásával próbáljam gazdagítani a Mészöly-regény poétikai eljárásairól alkotott képünket, valamint tovább mélyíteni a központi regényalak megértését. Természetesen a vizsgálandó Dosztojevszkij-regény esetében sem zárható ki Camus hatása, aki köztudottan Dosztojevszkijt tekintette egyik mesterének: a *L'homme révolté (Lázadó ember)* című esszéje számos

---

csolata korántsem egyértelmű. Saul nem Mersault, nem idegen *(L'étranger),* pontosabban: »kívülvalósága« más utat jár be." FOGARASSY Miklós, Térszerkezet, időszerkezet (Mészöly Miklós: *Saulus*), in ALEXA Károly, SZÖRÉNYI László (szerk.), *Tagjai vagyunk egymásnak, A Tarzuszi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai,* Budapest, Szépirodalmi–Európa Alapítvány, 1991, 126. Pályi András a regény egyik alapvető aspektusának tartja a „Camus *Közöny*ével való vitát". PÁLYI András, Mészöly *Miklós: Saulus,* in *Magasiskola, In memoriam Mészöly Miklós,* Budapest, Nap Kiadó, 2004, 131. Thomka Beáta a „kívülvaló ember" magánya, kitaszítottsága, valamint Mersault kirekesztettsége közötti párhuzamot tárja fel már idézett tanulmányában. Egyszerre hangsúlyozza, hogy „a lehetséges Camus-intertextusok rejtettek", valamint azt is, hogy igen erőteljes párhuzamok ismerhetők fel a két regény egyes motívumai között. (THOMKA Beáta, *A kívülvaló ember*, 571–582.) Angyalosi Gergely szerint a *megvakulás* eseményének regénybeli funkciója mindkét esetben más és más: „Mersault fény általi megvakulása megelőzi és előidézi a gyilkosságot, anélkül, hogy indokolná. Mészöly Saulusa először gyilkos lesz, még látó korában, és a csak a belső megvilágosodást megelőző pillanatokban vakítja el a fény." ANGYALOSI Gergely, Tovább a damaszkuszi úton, *Híd* (Vajdasági Szervezetek Kulturális lapja), LXIX (5.), 94. Karátson Endre ugyanakkor nem a *Közöny*t, hanem *A pestis*t találja a *Saulus* előképének. KARÁTSON Endre, Mészöly Miklós és a camus-i közérzet (1983), in uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994, 297–308.

7 MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya,* Pécs, Jelenkor, 1989, 212.

8 THOMKA Beáta, *A kívülvaló ember*. A jelenetek irodalmi kódoltságára kiváló példát hoz Mérei Ferenc, aki Saulus fordulatának első tapasztalatát – a főszereplő rálép egy ezüstpénzre, amellyel a gyerekek játszanak – Jean Valjean megtérésével állítja párhuzamba, amely hasonló epizóddal kezdődik. Vö. MÉREI Ferenc, Elkötelezettség és ambivalencia, Mészöly Miklós Saulusának lélektani implikációi, in *Magasiskola, In memoriam Mészöly Miklós,* 142–149.

9 Az intertextus fogalmát a Riffaterre által bevezetett értelemben használom, s egyben megkülönböztetem az előszöveg (pretextus vagy architextus) fogalmától. Vö. M. RIFFATERRE, The Intertextual Unconscious, *Critical Inquiry* 13 (2), 371–385. Magyarul lásd Michael RIFFATERRE, Az intertextus nyoma, *Helikon* 1996/2, 67–81.

Dosztojevszkij-utalást tartalmaz, nem is beszélve a *La Myth de Sisyphe-ről (Sziszüphosz mítosza),* ahol Camus az abszurd regény teóriája kapcsán önálló fejezetet szentel az *Ördögök* értelmezésének. Mészöly *Műhelynaplói*nak 1962–1966 között íródott részleteiben a *L'homme révolté* eredeti francia szövegéből kijegyzetelt idézetek olvashatók, melyekben többször megjelenik Iván és Aljosa Karamazov neve, illetve az *Ördögök* című regény is említést nyer.[10] Ám azt is tudjuk, hogy Mészöly találkozása Dosztojevszkijjel nem Camus-n keresztül történt. Íróvá válásának legelső szakaszát jellemezve kamaszkori olvasmányélményei között említi az orosz szerzőt. Nem érdektelen idézni ezt a passzust a *Párbeszédkísérlet* című interjúkötetből:

> „Dosztojevszkij volt az, aki majdnem az eszméletlenségig tudott elsodorni a képzelgésben és a szituációk továbbgondolásában, már-már értve. Főleg *A Karamazov testvérek*. Ezekből már annyit felfogtam, hogy a nagy emberi indulatoknak szituációkba szorított világát továbbgondoljam, és napokon keresztül abban lehetett élni. (…) Az a fabula, amit például a *Karamazov testvérek*ben találtam, nagyon különbözött a valóságos, engem körülvevő fabuláktól. (…) Értettem is, meg nem is. Ám éppen azért, mert helyenként élőbb volt az élőnél, nem tudtam csak úgy félredobni, de nem is tudtam vele mit kezdeni. Le volt téve, meg volt szerkesztve… egy másfajta valósághitele volt a könyvben találtaknak. Valószínűnek tartom, hogy nekem igazában a valóság elfogadhatóbb volt egy könyvben megteremtett szituációban. (…) A három orosz, de kivált Dosztojevszkij és a dúvad Zola után a szokásos lépcsőzetben jöttek a magyar klasszikusok…"[11]

Az alanyiság születésének története

A két regény poétikai eljárásai és szövegképző motívumai közti párhuzamokat elsőként a történetképző alanyiság felől vesszük szemügyre. A művek szüzsés középpontjában a személyiségváltozás áll, melynek fabuláris mozgatórugója a két gyilkosság: Raszkolnyikov ténylegesen elkövetett gyilkossága, valamint Isztefánosz elfogása és megkövezése.[12] Láthatóan mindkét textus előzetesen rendkívül erősen

---

[10] MÉSZÖLY Miklós: *Műhelynaplók,* 131–135.

[11] MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet,* 16.

[12] Kulcsár Szabó Ernő az eszmeváltást a személyiségváltozással együtt tartja a *Saulus* központi témájának: „Mindaz persze, ami ebben a műben »történik«, belső cselekményként zajlik előttünk: a templomi nyomozó megtérésének lezáratlan története itt a hithez való odatartozás viszonylagosságának, de a személyiségalakulás interszubjektív feltételezettségének a példázatként is olvasható. Ám mindkét értelmezhetőségnek az a késő-modern individuumfelfogás szolgál alapjául, hogy a személyiség egységét nem szavatolják az élet világán túl elhelyezkedő szubsztanciák." KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története, 1945–1991,* Budapest, Argumentum Kiadó, 1994, 119.

ráutalt a bibliai szöveghelyekre. Utóbbiak nem rejtett citátumokként, hanem dominánsleitmotivokként fonják keresztül a szövegeket: a cselekményt az Újszövetség pretextusán – Lázár feltámasztásán, valamint a damaszkuszi úton bekövetkező Krisztus-eseményen – keresztül kell olvasnunk. Ebből adódóan a két regényszüzsé nem mentes a példázatosság és a parabolisztikusság műfaji jegyeitől, melyek felidézése és – részben – meghaladása a szereplők történetének integráns részét alkotja. A kiinduló cselekményhelyzet igen hasonló, hiszen mindkét regényben „egy kimozdulóban lévő egyensúlyi állapottal",[13] az átalakulás eseményével veszi kezdetét a történet:

> „Raszkolnyikov régen nem volt emberek között, kerülte őket, különösen az utóbbi időben. De most egyszerre vágyakozni kezdett utánuk. *Valami történt, megváltozott benne*, és most már szomjúhozta a társaságot." (14)[14]

Vö. a *Saulus*ban:

> „Nyolc napig most távol voltam a várostól, s egyre jobban érzem, hogy *közben történt valami velem*. Vagy a várossal? Még mindig nem tudom pontosan." (7–8)[15]

A változás érzése voltaképp egy új, még csak érlelődő diszpozíció felbukkanása a két regényalakban, rögtön a történet elején: az „új élet" akarásának egyre sürgetőbb szimptómája Raszkolnyikovban, valamint a „váratlan megnyilatkozások" reflexiója Saulusban. Ahogy a regénykezdet, a két regénysors zárlata is összecseng: lényegében nyitva marad mind a regénytörténetté minősített saulusi életszakasz Pál történetéből, mind Raszkolnyikov története, aki bár elfogadja Szonyától az Evangéliumot, de a párnája alatt tartja, s „eddig ki se nyitotta". Jellegzetes az író/elbeszélő elhallgatása az új, ismeretlen valóság megismerésének ábrázolását illetően. Idézem Mészöly egyik ismert jegyzetét a *Saulus*hoz: „Magát a »megvilágosodást« már nem ábrázolom; irodalmon túli s megoldhatatlan feladat. (…) Amit tenni tudok-szeretnék: az új sors rejtett előkészületeit bemutatni."[16] Dosztojevszkij az epilógusban tár föl hasonló intenciót Raszkolnyikov sorsát illetően:

---

[13] THOMKA Beáta, Saulus térbeli formája, in uő, *Esszéterek, regényterek,* Újvidék, Fórum, 1988, 143–155.

[14] A *Bűn és bűnhődés*ből vett idézetek forrása: Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Bűn és bűnhődés,* fordította GÖRÖG Imre, G. BEKE Margit, Budapest–Uzshorod, Európa Könyvkiadó–Kárpáti Könyvkiadó, 1986. Az idézetek után zárójelben található oldalszámok az idézet pontos lelőhelyét jelölik. A *kiemelések*, hacsak nem jelzem külön, mindenütt tőlem származnak – S. H. G.

[15] A regényből vett idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, *Saulus,* Pont Kiadó, 1999. Az idézetek után zárójelben található oldalszámok az idézet pontos lelőhelyét jelölik. A *kiemelések*, hacsak nem jelzem külön, mindenütt tőlem származnak – S. H. G.

[16] MÉSZÖLY Miklós, Naplójegyzet az *Atlétá*-hoz és a *Saulus*-hoz, in *A tágasság iskolája,* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 188.

„De itt már új történet kezdődik. Egy ember fokozatos megújhodásának, fokozatos újjászületésének története. Ahogy átmegy egyik világból a másik világba, megismeri az előtte addig ismeretlen valóságot. Ez új elbeszélés témája lehetne – de a mostani itt véget ér." (546)

A két regény tehát az új ön- és világérzékelés kialakulásának folyamatát és stációit, a belső elmozdulásokat állítja a történet centrumába. A „véletlen/hirtelen" a *Bűn és bűnhődés*ben,[17] valamint a „rés" a *Saulus*ban annak a nem várt eseményszerűségnek a neve, amelybe a szereplők az eltervezett, „törvényszerűen végrehajtott" cselekedeteik során beleütköznek, ami megtörténik velük, s aminek hatására kénytelenek feladni korábbi identifikációs stratégiájukat. A fordulatot a bűn vállalása és felismerése jelenti: az önfeljelentés Raszkolnyikovnál, valamint Isztefánosz megkövezésének magára vállalása Saulusnál. Utóbbiról egyébként nem esik szó a bibliai történetben, csak Saul jelenlétéről és jóváhagyásáról István megkövezésekor (ApCsel 7,58 – Saul, úgymond, „javallta" a megöletését, vö. ApCsel 8,1). Vagyis a *vállalás eseménye* nem a bibliai történet, hanem a regényfikció része (a regény műfaji sajátosságaival összhangban). A felismerés azonban mindkét esetben folytonosan halasztódik: Saulus Isztefánosz megkövezésekor még biztos saját tudásában („Tudtam, hogy igazam van, s ő az Úr eszköze, hogy megerősítsen", 156), ahogy Raszkolnyikov sem kívánja feladni vélt igazát még a szibériai fogság napjaiban sem („…bár szigorú bírája volt önmagának, megkeményedett lelkiismerete semmit se talált a múltjában, ami olyan rettenetes bűn volna, legföljebb egyszerű balfogást… […] De ő nem bánta meg a bűnét", 540). Az átfordulást – a két történet végén – a *hetes szám* szimbolizálja: Saulus hetedik napja bolyong társaival a pusztában, amikor rájön, hogy nem tudja megkülönböztetni az éjszakát a nappaltól; Raszkolnyikovnak hét évet kell töltenie a szibériai pusztában, s akadtak pillanatok, írja ez elbeszélő, amikor „ez a hét év hét napnak tetszett előttük". (546)

A fordulat előkészítésének kitüntetett pontja, amikor Saulus – vallomásos elbeszélésében – „leteszi bűnét" Támár, a félkegyelmű lány kezébe,[18] míg Raszkolnyikovot a Szonyának tett vallomás szembesíti az esemény kimondhatatlanságával, s egyúttal személyisége titkával.[19] Ebben a megközelítésben Támár gyermekisége, beszédhibája és félkegyelműsége a Szonya–Lizavéta komplexum sajátos átírásaként is olvasható. Ártatlansága Raszkolnyikov ártatlan áldozatát, a szelíd tekintetű Lizavétát idézi, aki „félénk, nagyon csendes, majdnem félkegyelmű", maga is annyira fél nővérétől, mint egy „ijedt kicsi gyerek", s aki a balta csapása ellen is úgy védekezik, mint egy „együgyű gyermek, aki megijed valamitől". Lizavéta „a *sarokba* húzódott" a balta-

---

[17] „…mikor ütött az óra, minden egészen másként történt, váratlanul, és nem úgy, ahogyan várta." (73)

[18] „Kinél hagyhattam volna tisztább kezekben a bűnt, ha nem Támárnál?" (185)

[19] Raszkolnyikov ugyanis az utolsó pillanatig nem érti önmagát, nem érti, miért nem hagyta önmagán beteljesedni a halál törvényét, azaz miért nem végzett önmagával (Szvidrigajlovhoz hasonlóan). Ez az a kétely, amely nem oldható fel az euklideszi ész törvényei alapján.

csapások elől, Szonya szobája pedig annyira szabálytalan, hogy lényegében csak *különös formájú sarkokból* áll (az egyik szörnyen hegyes, a másik nagyon is tompaszögű és otromba”).[20] A sarok egyben Támár személyes tere: „mindig keres magának valami *sarkot*, ami csak az övé, s az ember akkor is kénytelen odanézni, ha nincs ott.” (84)

A vallomásos fázist a két regényben a szereplő krízishelyzete vezeti be: a hős magányos individuummá, „kitaszítottá” válik, aki tökéletesen elszigeteli magát a világtól. A „kívülvaló ember” az ítélkezés tekintélyének és a Törvénybe vetett bizalomnak elvesztése nyomán bukkan fel Saulusban: „Amit én tudtam, arról már nem volt kivel beszélnem a városban. (…) Megépítettem a magányt magam körül, anélkül, hogy akartam volna.” (159–160) A magányosság gyötrő, az elviselhetetlenségig fokozódó érzése lesz az az *új érzés*, melyet a gyilkosság (s főképp annak reflexiója) hozott létre Raszkolnyikovban. „…mérhetetlen, gyötrő magányosságának érzése most hirtelen világosan megnyilatkozott a lelkében.” (104) „Mintha ollóval vágta volna el magát mindentől és mindenkitől abban a pillanatban.” (115) A gyilkosság volt a „próba”, mely során az elmélet alanya (*A bűn*ről című cikk írója) megpróbálta kiterjeszteni az elképzelt, fantasztikus alanyiságot („a pétervári Napóleon”, a „törvényhozó”) az életre, hogy ezzel alapozza meg új identitását.[21] A kísérlet során Raszkolnyikov az ítélkező, a büntető és a szabadító (Lizavéta kiszabadítója) szerepét veszi magára.[22] A próba azonban teljes kudarccal és – váratlan módon – az eszme szubjektumának felszámolásával végződik (erre utal, hogy épp a koponya, az eszme keletkezésének locusa válik dominánssá a gyilkosság során). Az áldozat – a tett objektuma, az öregasszony – ugyanis nem más, mint Raszkolnyikov saját lidércnyomásának testet öltése (erre utalhat a nevető öregasszony újbóli felbukkanása Raszkolnyikov álmában). Nem véletlen, hogy az anyóka leírása mitológiai szemantikával telített, alakja a szláv démonológia figuráját, a lidércet (*lihoradka* – ’hidegelés’) idézi.[23] A gyilkosság megtörténésében fogant új alanyiságot Lizavéta állandó

---

[20] A sarok poétikai szemantikájáról Dosztojevszkij regénydiskurzusában lásd Kovács Árpád, „A lemenő nap ferde sugarai”: a szövegalanyi státusz metaforái Dosztojevszkijnél, in *Diszkurzív poétika (Res Poetica 3.)*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004, 259–280.

[21] „…azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt vagy nem? (416)

[22] Vö. Raszkolnyikov monológjával: „Te talán megvéded őket a Szvidrigajlovoktól és Vahrusinoktól, te eljövendő milliomos, te *Zeusz isten*, aki sorsukat intézni kívánod?” (48) Itt jegyzem meg, hogy a haragvó Zeusz alakja jelentésbeli kapcsolatban áll a baltával: Zeusz és Poszeidón kezében a villám és a szigony eredetileg kétélű balta volt, melyet az ősidőkben Rheia ősanya forgatott. Robert Graves, *A görög mítoszok I.,* fordította Szíjgyártó László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 437.

[23] „Ejnye, miért ilyen sápadt? Ni, a keze is remeg! Tán a folyóból húzták ki, bátyuska? – Lázas vagyok *(lihoradka),* felelte kurtán (…) Ereje megint elhagyta.” (78) A „lihoradkák” női alakban megjelenő betegségdémonok, akik démoni külsővel rendelkeznek, tizenketten vannak, s nemelyüknek külön neve is van. Egyikük elnevezését – *zselteja*, azaz ’sárgaság’ – érdemes összevetni az öregasszony lakását uraló *sárgasággal*, mely motívum részben Raszkolnyikov szobájának sárguló tapétájában és „felkavarodott epéjében” ismétlődik meg. Vö. *Славянская мифология, Энциклопедический словарь,* Москва, Эллис Лак, 1995, 244.

„várandóssága" és gyermeki együgyűsége szimbolizálja a szövegben. Szonya Lizavéta Újtestamentumából olvassa fel a Lázár feltámasztása részt Raszkolnyikovnak, aki a vallomás során maga is felölti áldozata attribútumait: „…ugyanolyan ijedtség tükröződött az ő arcán is, ugyanúgy nézett rá, csaknem ugyanolyan *gyermeki mosollyal*." (408)

A nevek belső formájának játékba hozása olyan poétikai eljárás, amely láthatóan rokonítja a két regény szövegépítkezését. A Saulus álmában megjelenő, az árok túlsó partján mozgó férfi talán a fiatal törvénymagyarázó, a feláldozott Isztefánosz. Saulus és Isztefánosz alakjának részleges azonosulását a név szemantikája motiválja, amely összecseng a bibliai szöveggel.[24] A „pauluszi" világba való bepillantás lehetősége először Béjádá, a gyermek meggyógyításakor tárul fel Saulus számára: a „kerek nyíláson át" szemlélődve azokat az apró gödröket is érzékeli, melyeket csak egy gyermek lába érez, s a még kisebbeket, „amelyekről csak egy bogár tud" (51); „Mintha valami *kisebbnél is kisebbet* sikerült volna megérintenem". (170) A 'kisebbnél is kisebbet' jelentéskomplexum részben a 'kicsi, kevés' jelentésű *paulus* szó tematizációja.[25] Az új identitás születését egyúttal a 'gyermeki' attribútumok felöltése kíséri Saulusnál: „Te is úgy kezdesz viselkedni, mint egy gyermek." (180)

Mindkét regényben domináns pozíciót tölt be az álom és a belső beszéd narratív poétikai funkciója. Raszkolnyikov számára utolsó álombeli látomásában tárul fel saját gondolatának mélysége és jövője, így szabadul meg az „egész emberiséget megfertőző és elpusztító gyilkos ragálytól". (542–543) Saulus álma a kövek és színes kavicsok közt sikló halakról, valamint önmagáról, amint csupasz kézzel halászni kezd, jósló álomként hat, pauluszi jövőjét tárja fel számára. A *halpikkelyekre* való utalás az álomban[26] Saulus ideiglenes vakságából való felgyógyulásának bibliai eseményét idézi: „És azonnal mintegy pikkelyek estek le szemeiről, és mindjárt visszanyeré látását" (ApCsel 9,18). Saulus a részletek felnagyítása, a dolgok „nagyon közelről való nézése" révén tisztul meg a gyűlölettől, s az eszme világát az élet világára cseréli.[27]

---

[24] Isztefánosz nevének jelentése 'koszorú', ami visszautal a regény egyik mottójára, a Korinthusiakhoz írott első levélre: „Mindaz pedig, ki pályafutásban tusakodik, részt vesz a versenyben, mindenben magatűrtető: azok ugyan, hogy romlandó koszorú nyerjenek, mi pedig romolhatatlant." (1Kor 9,24). Erről lásd Bovier Hajnalka, A csodától az erőfeszítésig, Intertextusok és individuális szemantika Mészöly Miklós *Saulus* című regényében, in Horváth Kornélia, Szitár Katalin (szerk.), *Szó, elbeszélés, metafora, Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből,* Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 370–384. A Szentírásból való idézetek forrása: *Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentumában foglaltatott egész Szent Írás,* Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár, Budapest, 1992.

[25] A 'paulus' név bibliai jelentésének poétizálódásáról van szó. Az Első Korinthusi levélben olvashatjuk a névnek a Szentírás szövege szerinti szemantikai explikációját: „Mert én vagyok a legkisebb az apostolok között, ki nem vagyok méltó, hogy apostolnak neveztessem, mert háborgattam az Istennek anyaszentegyházát." (1Kor 15,9)

[26] „Érzem, hogy a pikkelyük felborzolódik a tenyeremben…" (99)

[27] „Meglep, hogy mennyire nincs bennem gyűlölet. Vagy csak nem hasonlít a régire?" (174)

A szeretet–gyűlölet ambivalenciája azt jelzi, hogy itt valójában a szeretet akarásáról („a szeretet üldözéséről"), azaz a világhoz való új, részvétteljes viszony létesítésének vágyáról van szó.[28] „Pedig csak részvétre vágytam, s már a tárgyakéval is megelégedtem volna (…). Akkor végre sikerült sírnom" – mondja Saulus. (77–78) Raszkolnyikov esetében a szeretet akarása egyfelől a „szegények és szelídek" iránti részvétben nyilvánul meg.[29] A sápadt arcon kibuggyanó könnyek jelzik a *düh,* a *harag* és a *büszkeség* „zeuszi" jegyeinek likvidálását a főszereplőben, valamint az emberi „aljas teremtmény" iránti *gyűlölet* és *megvetés* felszámolását.[30] A szeretet akarása másfelől az élet eleven érzékelésének vágyaként, csillapíthatatlan életvágyként szemantizálódik a regényben, s éppen ez tántorítja el Raszkolnyikovot a szvidrigajlovi döntéstől, vagyis az öngyilkosságtól: „Annyira erős benne az élni vágyás, olyan nehéz ezt leküzdeni?" (540)

A tér poétikája

A *Bűn és bűnhődés* fentiekben idézett utolsó mondata („Ahogy átmegy egyik világból a másik világba…"), amiatt is jelentős, mert a regény központi motívumát, a címbe emelt *áthágás,* voltaképp *átlépés* metaforát bontja ki (összhangban az orosz *presztuplényije/peresztupity* szó belső formájával), s ezzel egyidejűleg a térbeliséget a személyiség átalakulásának kronotoposzaként azonosítja. Thomka Beáta már korai írásában a *Saulus* térbeli formájára hívta fel a figyelmet, nevezetesen arra, hogy az

---

[28] Tohu mondja Saulusnak: „Azt hiszed, nem látom. A száraz rongyot is kifacsarnád. Még több… még több szeretetet! Hát nem elég, amit az Úr adott?" (147)

[29] „Lizavéta! Szonya! Ti szegénykék, szelídek, szelíd tekintetűek… drágáim!… És miért nem sírnak? Miért nem jajgatnak? Mindenüket odaadják… és csak néznek, szelíden, szótlanul… Szonya, Szonya, szótlan Szonya…" (273) Nem véletlen, hogy Marmeladov figurájában épp a *szeretet* lesz az a vonás, amely gondolkodóba ejti Raszkolnyikovot eszméje helyességét illetően. Sőt, Raszkolnyikov – latens módon – maga nevezi meg a szeretet akarását az események bekövetkeztének okaként: „De hát miért szeretnek annyira, ha egyszer nem érdemlem! Ó, bárcsak magam volnék a világon, senki se szeretne, és én se szeretnék senkit! *Akkor ez mind nem lett volna*!" (517). A részvét mint az önmagából való kilépés és a másik sorsában való részvétel és részleges önfeladás alakzata a megértés kezdetét jelöli a *Bűn és bűnhődés* világában. A megértés így a másik irányában megnyilvánuló szeretetteljes cselekvésként tárul fel. Vö. a *Saulus*t a páli szeretet-felfogással is összevető tanulmánnyal: KELEMEN Pál, Élő és holt parabola, in GYŐRFFY Miklós, KELEMEN Pál, PALKÓ Gábor (szerk.), *Prózafordulat,* Budapest, Kijárat, 2007. 87–113.

[30] „Anyám, húgom… hogy szerettelek! Miért van az, hogy most gyűlöllek titeket? Igen, gyűlölöm őket, irtózom tőlük, nem tűrhetem a közelségüket… (…) Ó, hogy gyűlölöm most azt a vénaszszonyt! Azt hiszem, ha feltámadna, másodszor is megölném." (273) „Ekkor megdöbbentően furcsa érzés támad a szívében: most hevesen gyűlölte Szonyát. (…) Látta, hogy a lány meg őt nézi, nyugtalanul, gyötrelmes gondban: szeretet fénylett a szemében." (406) Vö. Jézusnak az önmegtagadásra vonatkozó szavaival: „Ha valaki én hozzám jő, és meg nem gyűlöli az ő atyját és anyját, feleségeit és gyermekeit, fitestvéreit és nőtestvéreit, sőt még a maga lelkét is, nem lehet az én tanítványom." (Lk 14,26)

átváltozás megjelenítése a lélek térbeliségének metaforikus mintázatát követi.[31] Saulus bolyongása Jerusalaim utcáin éppen azzal a térbeli változással kezdődik, amely a *nyílegyenes utcát* egyszerre lassan *görbülő zsákutcává* változtatta. „S maga az utca is sokkal keskenyebb. S épp ezt nem érted, nyolc nappal ezelőtt mintha ez is *szélesebb* lett volna" (8) – mondja belső beszédében Saulus. A *tágas* térből a *szűk tér* felé való törekvés a mitopoétikus rendszerekben a veszélyes úttal, a halállal áll összefüggésben, melyet a szövegbeli álom az átváltozást előkészítő, Saulus új alanyiságát jelölő *üres térrel* kompenzál: „Néha azon veszem észre magamat, hogy hirtelen forróság önt el, minden megtisztul, de ki is üresedik körülöttem. És ez az üresség mégis a lehető legjobb, amit valaha éreztem. Mintha a kisebbnél is kisebbet sikerült volna megérintenem." (170)

Saulus útja a városban ugyanakkor felidézi Raszkolnyikov tévelygését Pétervár utcáin a gyilkosság előtt: már nem tudja, hol jár, elindul a Vasziljev sziget irányába, a kis Névához, majd lekanyarodik a kis szigetekhez, ahol álmot lát, s végül visszaindul a városba.

> „…sohasem tudta volna megmagyarázni, miért nem a legrövidebb úton, *egyenesen* ment, miért került a Széna tér felé? Nem volt sokkal hosszabb ez az út, de kétségtelenül kerülő. (…) Sokszor megesett persze, hogy nem tudta, milyen utcában jár így hazamenet." (62)

Itt ismét felhívnám a figyelmet Mészölynek a jelen dolgozat mottójában idézett nyilatkozatára, miszerint: „A *Bűn és bűnhődés* utcái számomra felfoghatóbb és megérthetőbb valóság volt, mint a körülöttem zajló csendes őrjöngések, butaságok vagy finomságok."[32]

A kapukon való áthaladás mindig érték- és jelentéstelített a *Saulus*ban: Isztefanoszt a Bárányok kapuján viszik a kövezésre, Saulus a Damaszkuszi kapunál lakik Tohu házában. A térbeli mozgás tagolja Saulus átalakulásának eseményét is: a magaslatról (vö. „Esténként a tetőről néztem a város"; illetve a Faragott Kövek Csarnoka, a palota) a háromszori alászállás történetén keresztül vezető utat. Az első, már idézett jelenet Benájá meggyógyításakor az alászállás a „gödör aljára", ahol a talajjal egy szintbe került pillantás az önmagával való szembesülés, valamint a gyermeki látásmód megtapasztalásának kezdete. A második alászállás az Isztefánosszal való találkozás a város „legmélyebb kútaknájánál", ahova kerengő lépcsősor vezet le. A harmadik alászállás pedig Isztefanosz leereszkedése az aknába, a megkövezés helyszínére. Az aknába való *lenézés* után teljesedik ki a másikká válás eseménye, melyet Isztefánosz sarujának felvétele szimbolizál.[33] Valószínűleg ebben a metaforikus jelentésmezőben

---

[31] THOMKA Beáta, *Saulus térbeli formája*.

[32] MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet,* 17.

[33] A kútba való alászállás motívumát, valamint a „vertikális mozgásokat" meggyőzően elemzi tanulmányában BOVIER Hajnalka, *A csodától az erőfeszítésig, Intertextusok és individuális szemantika Mészöly Miklós* Saulus *című regényében,* különösen 373–375.

kell interpretálnunk a leereszkedés, a lebucskázás, a guggolás és a földre fekvés motívumait is, melyek a földközeli/gyermeki állapot elérésére való törekvést érzékítik meg.

A Dosztojevszkij-hősök átalakulásában kitüntetett szerepe van a térnek. Az egyik legjelentősebb interpretáció Vlagyimir Toporovtól származik, aki a következőket írja a mitológiai kronotoposz működésmódjáról a *Bűn és bűnhődés*ben: „Pétervár képének térbeli modelljét egyrészt a *közép* (belső), centrális és a *perifériku*s (külső) tér alapvető oppozíciója szervezi (…). Ezek az oppozíciók a hős *térbeli helyváltoztatásával* aktualizálódnak. Megjegyzendő, hogy ezek a helyváltoztatások általában együtt járnak a hős erkölcsi állapotának változásával (vö. ugyanezt a mitopoetikus szövegekben): a megvilágosodás, a remény és a szabadulás pillanatai a házból való kilépéskor következnek be."[34] A szűk teret Raszkolnyikov szűk szobája, „ketrece" képviseli (a regényszövegben a koporsó és a sír szemantikai ekvivalense), amely egyúttal az eszmébe való bezártságának topográfiai szimbóluma is.[35] Alighanem ezzel kapcsolatos a főhős szorongása az „arasznyi tértől", amely az örök büntetés elképzelt helyszíne: „az idők végtelensége ebben a dermedt kínban, az örökkévalóság egy *arasznyi térben*". (424)[36] A Széna tér közepe ezzel szemben olyan kozmikus centrumként aktualizálódik a regény világában, ahol a hős átalakulásának legjelentősebb eseményei megtörténnek, jelesül a gyilkosság elkerülhetetlenségének felismerése, valamint az élet újrakezdésének ígérete.

> „Rohamszerűen jött ez, egyetlen szikrától fellobbant, és lángba borult a lelke. Hirtelen megindult a belsejében minden, csak úgy omlott a könnye. Ahol megállt, leroskadt a földre… A tér közepén térdelt, leborult, és csókolta a földet, a mocskos földet…" (522)

A tágas tér másik változatával, a Raszkolnyikov tekintete előtt megnyíló szibériai térrel és a széles pusztai folyó képével zárul a regény utolsó epizódja, amely ugyancsak párhuzamba állítható a kiüresedés és az „üres tér" motívumával a *Saulus*ban.[37]

---

[34] Vlagyimir TOPOROV, Dosztojevszkij poétikája és a mitologikus gondolkodás archaikus sémái, fordította ERDEI Ilona *(„Bűn és bűnhődés"), Helikon* 1982/2–3. 288.

[35] Vö. Fogarassy Miklós meglátásával a *Saulus* térképzetei kapcsán: „A szűk folyosószerűség mármár archetipikus térkonstrukciója természetesen a Városban, Jerusalaimban játszódó részeknél ölt sokrétű alakot." FOGARASSY Miklós, *Térszerkezet, időszerkezet (Mészöly Miklós: Saulus),* 136.

[36] Ez az „arasznyi tér" láthatóan a szvidrigajlovi „túlvilág" egyik változata. Mint ismeretes, Szvidrigajlov szerint „Mindig úgy képzeljük az örökkévalóságot, hogy az valami eszme, ésszel fel nem érhető, és óriási nagy, óriási! De miért olyan bizonyos, hogy óriási? Hátha csak egy sötét kuckó lesz, képzelje! Olyasforma, mint a falusi fürdőházak, csupa korom, a szegletekben pókháló, és kiderül, hogy ennyi az egész örökkévalóság." (288)

[37] Thomka Beáta írja az üres tér kapcsán, hogy a „regény Saulusának azonban az adott pillanatban még nincs megadva a felemelkedés, nem látható az út, nem tapintható az értelem: Saulus *üres jelenlétének* pillanata a létmegértés előtti pillanat." THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós,* Pozsony, Kalligram, 1995, 106. Valójában a fent idézett pillanatban Raszkolnyikov számára sem végleges a döntés az út vállalásáról, hiszen a jelenet után még bízik benne, hogy elháríthatja a vallomástétel terhét.

„A magas partról *tágas kilátás nyílott*. (…) Künn a napfényben úszó beláthatatlan pusztán mint elenyésző kicsiny pontok feketéllettek a nomádok sátrai (…) mintha megállt volna az idő, még nem tűnt volna le Ábrahám kora, és az ő nyájait legeltetnék. Raszkolnyikov mozdulatlanul ült, nézte a pusztát (…) Nem gondolt semmire…" (544–545) Az öröklét időtlenségével szemben „Ábrahám kora" a történelem újrakezdésének ígéretét hordozza – a személyes történet formájában.[38]

A *Saulus* szövegvilágában a *nyílás* (rés), a *megnyílás* és a *megnyilatkozás* szavak összecsengése nyomán a nyelv maga is a „megnyílás terével" válik egyenlővé. A tér a *Bűn és bűnhődés*ben ugyancsak a nyelv szemantikai tereként válik azonosíthatóvá, tekintettel arra, hogy az orosz *perekrjosztok* 'útkereszteződés' összecseng a 'kereszt' *(kreszt)* szóval, valamint a 'keresztet vet' *(perekresztiylszja)* kifejezéssel.[39] Raszkolnyikov önfeladásának útját ennek megfelelően maga a szöveg minősíti át „kálváriaúttá" *(szkorbnoje shesztvije),* miáltal – átalakulásának adott fázisában – krisztusi attribútumokkal ruházza fel az alakot. Innen nézve nyer jelentőséget, hogy Porfirij Raszkolnyikovnak a fantasztikus eszme megvalósítására tett első kísérletét akként minősíti, „mintha szikla (az oroszban: hegy!) vagy torony tetejéről repülne le." (453) A gyilkosság után, a Néva partján maga Raszkolnyikov érzi úgy, „Mintha felszállott volna a magasba, és mindent elvesztene a szeme elől." (115) A tér magas pontjára utaló „hegy vagy torony" Jézus megkísértésének jelenetét idézi, különösen a *hatalom* általi megkísértést – Raszkolnyikov eszméjével összhangban –, s ennyiben megelőlegezi *A Karamazov testvérek* híres részletében, *A nagy inkvizítor* című fejezetben kifejtett problematikát.[40]

Bűn, törvény, szabadság: a (botrány)kő bibliai és irodalmi szemantikája

A *Saulus* központi tematikus motívuma a páli tanítás egyik sarkalatos pontja, bűn és törvény viszonya. Saulus önazonosságát a Törvény biztosítja: „Minden változás kétségessé tenné a törvényt, tehát az ő énjét is, amely egybefonódott a törvénnyel.[41]

---

[38] Raszkolnyikovnak a fent idézett képpel lezáruló megértéstörténete ugyancsak párhuzamot mutat az elveszett bárány képének néma látványával, amely mintegy beleég Saulus szemébe. Utóbbi motívumot Kelemen Pál fejti ki tanulmányában. Vö. KELEMEN Pál, *Élő és holt parabola*.

[39] „No, eljöttem a *keresztjeidért*, Szonya – mondta fanyar mosollyal. – Te küldtél, hogy álljak ki a *keresztútra*, mit akarsz? (…) *Vess keresztet*, és mondj el egy imát legalább most az egyszer! (…) *Keresztet vetett* többször egymás után…" (520)

[40] „Szabadság és hatalom, igen, a fő a hatalom!" (328) „…a hatalom csak annak a kezébe kerülhet, aki mer lehajolni érte, és felragadja. Csak ez a fontos, csak ez az egy a fontos: merni kell! (415) Talán nem túlzás azt állítani, hogy a Sátán általi megkísértésre („*Ha Isten Fia vagy*, vesd alá magadat!") rímel Raszkolnyikov identifikációs kísérlete: „…azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy *féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember*." Vö. Raszkolnyikov magyarázatával: „az ördög incselkedett velem"; „Az anyókát az ördög ölte meg, nem én…" (415–417)

[41] MÉREI Ferenc, *Elkötelezettség és ambivalencia, Mészöly Miklós Saulusának lélektani implikációi,* 142. Jójada bűnéről hangzik el a Rabbi Abjatárral folytatott beszélgetésben: „Ha nem tartjuk *bűnösnek*, még nem jelenti azt, hogy nem kell *bűnhődnie*." (62)

A készülő fordulatnak ezért a törvényhez való viszony megváltozásában is át kell törnie. „Pál szerint – írja Badiou – a Krisztus-esemény nem egynemű a törvénnyel, minden előírás tiszta áthágása, saját fogalom és rítus nélküli kegyelem."[42] Raszkolnyikov cikke par excellence a törvény és a bűn kapcsolatát vizsgálja: egyfelől „a bűnös lelkiállapotát a bűn elkövetésének ideje alatt", valamint azt a kérdést, áthágható-e a törvény az emberiség javát szolgáló új szó, egy új eszme életre hívása érdekében. A törvényhozók ugyanis mind ezt tették, állítja Raszkolnyikov, s ezáltal bűnt követtek el: „…az emberiség jótevői és előrevivői (…) mind egytől egyig törvényszegők voltak, már csak azért is, mert új törvényt hoztak, és így lerontották a régit, amelyet az egész társadalom az ősöktől marad szent hagyományként tisztelt…" (257) Ebben a dimenzióban érzékeli a gyilkosságot is: „Bűncselekmény történt, az kétségtelen, *vétettem a törvény betűje* ellen – monologizál Raszkolnyikov –, hát jó, üssétek le a fejemet *a törvény betűjéért*." (540) A „törvény betűje" kifejezés erős utalás az ismert szöveghelyre: „…mert a betű öl, a lélek pedig megelevenít". (2Kor 3,6)[43] Mindkét szereplő tehát egy *eszme megtestesülésének* érzékeli a Törvényt: míg Saulus „önmaga tettenérését" látja benne, emiatt minden áthágását megtorolja, Raszkolnyikov eszméje épp a törvény áthágása, és egy új, a meggyőződésével egybehangzó, saját törvény érvényre juttatása. Vö. Szonya szavaival: „Szonya érezte, hogy ez a kegyetlen káté most már (Raszkolnyikov) hitvallása és a törvénye lett." (415)

Az emberek felosztása az emberi természet „még ismeretlen törvényének" alapján gyengékre, közönségesekre és kiválasztottakra, akik egyben vállalják a pusztítással járó lelki terheket, ugyancsak a nagy inkvizítor alakját előlegezi meg Iván poémájából *A Karamazov testvérek*ben, ahol ismét központi témává válik a törvény megszegése – méghozzá a szeretet és a szabadság dimenziójában. A „kemény ősi törvény helyett" Krisztus a választás szabadságával terhelte meg az embert, és a szív szabad választása nevében elutasította a csodát, a titkot és a tekintélyt. Az embernek szabad szívvel kell eldöntenie, mi a jó és mi a rossz, s irányításul egyedül a krisztusi példa áll előtte – így hangzik az eretnekeket üldöző Inkvizítor vádja, aki – Saulushoz hasonlóan – maga is *nyomozó,* összhangban a szó szemantikájával: lat. *inquirō* 'vmi után kutat, nyomoz, vizsgál'.[44]

---

[42] Alain Badiou, *Szent Pál, az egyetemesség apostola,* 109.

[43] Emlékeztetek rá, hogy Raszkolnyikov cikke „csak betűvel volt szignálva" (255), ami arra utal, hogy a betű – az új törvény képviselője – a személy alakulástörténetétől függetlenedve ténylegesen halálhozóvá válik a regény világában.

[44] Témánk szempontjából nem érdektelen, hogy Dosztojevszkij az *Anna Kareninárról* szóló publicisztikájában értekezik törvény és bűn viszonyáról. A regény mottója („Enyém a bosszúállás, én majd megfizetek") a Rómaiakhoz írt levél 12. versének 19 sorát ismétli meg, ahol Szent Pál a „Lélekben való életre" hívja fel a közösséget, s egyben a Mózes törvénykönyvéből vett idézet rekontextualizálását hajtja végre: „Ne tegyetek a magatok ügyében igazságot, kedveseim, hanem adjatok helyet az isteni haragnak, mert meg van írva: »Enyém a bosszúállás, én majd megfizetek«." (MTörv 32,35). Dosztojevszkij Anna házasságtörését a törvényszegők sorsához hasonlítja, melyet meg lehet ítélni a már adott, sok ezer éves törvény szerint, melyet, mint kidolgozott kó-

A törvény metaforikus ekvivalense a *Saulus*ban a kő, melynek igen differenciált jelentéshálózata épül ki a szövegben, hasonlóan a kő-motívum összetett bibliai szemantikájához.[45] Az ószövetségi törvény Pálnál úgy jelenik meg, mint „a halálnak a betűkkel, *kövekbe vésett* szolgálata" (2Kor 3,6). A regényben mindenekelőtt a „beleütközés" (megbotránkozás) vagy „botlás" köve jelentésben szerepel, azaz Saulus belső küzdelmének első fázisát motiválja, s mintegy előre jelzi Isztefánosz történetét, valamint az azonosságvesztés elkerülhetetlenségét: „véletlenül megbotlottam egy kőben, és felszakadt a sarum talpa." (12) A saru felszakadása a *rés* és a *nyílás* szemantikai előkészítését hordozza (a váratlan megnyilatkozást és kinyílást), maga a saru pedig a cselekmény fordulatát anticipálja (Isztefánosz saruja), vagyis az áldozattal való azonosulás eseményére utal. Az esemény reflexiója a bibliai szöveg interiorizációja útján bukkan fel a hős megnyilatkozásában: „Minden az emlékezetembe tolakodott és helyet kért. Rátámaszkodtam a tető korlátjára, és *szavak buggyantak ki belőlem*. Beleütköztök a beleütközés kövébe…" (29)[46] Jójada, a kőfaragó, akire a törvény ítéletével kellene lesújtania, a nyomozó soron következő próbatételeként jelentkezik a cselekményben. Valószínűleg erre utal a *kő* metafora ismételt játékba hozásával a szöveg: „csak a kapu közelében lépett oda mellém, hogy félrerúgjon egy követ, amelybe majdnem belebotlottam." (54) A „borzalmas kőhalmaz", melyet Kedmah szerint „egy kéz mozdított ki" a torony leomlásakor, valamint a hatalmas kőtömb egy másik bibliai hagyományt elevenít fel: a Dániel látomásában szereplő követ, amely összezúzza a világ hatalmasságait, s amely maga a Messiás és az ő országa (Dán 2,31–36). (Vö. „Szerinted miért kövezett meg bennünket az Úr?") A kő tehát egyszerre a megbotlás köve, a bukás előidézője, amely képes elpusztítani és büntetni (a kő ütése), másfelől – a hit és az üdvösség kősziklájaként – a feltámadás előképe.[47] Pál értelmezésében a sziklából vizet fakasztó Mózes története Krisztusra vonatkozik, aki önmagából fakasztja az üdvösség éltető vizét: „…ittak ugyanis az őket követő lelki sziklából: a szikla pedig Krisztus volt." (1Kor 10,4) Ennek megfelelően Isztefánosz részben maga is azonosul a kővel Saulus belső monológjában („meztelen háta száraz volt, mint a dörzskő"), megkövezése botránykővé válik Saulus számára.

---

dexet, mindenkinek *vakon* követni kell – „s aki nem követi, és megszegi, az szabadságával, vagyonával fizet, méghozzá *betű szerint* és embertelenül." F. M. Dosztojevszkij, Az *Anna Karenina* mint különleges jelentőségű tény, fordította Sisák Gábor, in Kroó Katalin (szerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.,* Budapest, ELTE, 2006, 633.

45 A kő-motívum elemzéséhez a *Saulus*ban lásd Bovier Hajnalka, *A csodától az erőfeszítésig, Intertextusok és individuális szemantika Mészöly Miklós* Saulus *című regényében,* 381–382.

46 Pál a Római levélben idézi meg az ószövetségi „botlás kövét", a „botrány szikláját": „A mint az megvan írva: Ímé beleütközés kövét és megbotránkozás szikláját teszem Sionba; és a ki hisz benne, nem szégyenül meg." (Róm 9,33)

47 Herbert Haag, *Bibliai lexikon,* Budapest, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989. 184–185.

A *Bűn és bűnhődés*ben a kő-metafora a regény egyik kitüntetett motívuma.[48] Mint ismeretes, Raszkolnyikov egy építkezésről ottmaradt *terméskő (nyeotyészannij kámeny) alatti üregbe* rejti az öregasszony pénzét tartalmazó erszényt és tárgyakat. „Ugyan kinek jut eszébe itt keresni a kő alatt, kinek? Az a kő itt van talán már a ház építése óta, és itt lesz még, ki tudja meddig." (110) A faragatlan kő az „oltárkő" jelentést konnotálja, amelynek révén Isten megérinti és megszenteli a földet.[49] A 'terméskő' és az 'építkezés' jelentések kapcsolata a botránykő „sarokkőként" való értelmezését idézi fel Péter apostol szövegében: „Tisztesség azért néktek, a kik hisztek; az engedetleneknek pedig: A kő, a melyet az *építők megvetettek*, az lett a *szegeletnek fejévé* és a megütközésnek kövévé s botránkozásnak sziklájává; A kik engedetlenek lévén, megütköznek az igében a mire rendeltettek is." (1Péter 2,7–8) E tekintetben érdemes megemlíteni a kő és a balta – korábban idézett – szoros szemantikai kapcsolatát a mitológiában, ami arra utal, hogy a balta, amellyel Raszkolnyikov lesújt, maga is a botránykő egyik regényi változata.[50]

A kő szemantikai transzformációjának története a *Bűn és bűnhődés* szövegében szoros kapcsolatban áll a főszereplő átalakulás-történetével. Először is a magányos hős attribútumává válik, és Raszkolnyikovnak a „másik világban" való tartózkodását jeleníti meg: „De nem jött válasz sehonnan. Süket és halott volt minden, akár a *kőkockák* a lába alatt. Neki halott, egyedül csak neki…" (174) Raszkolnyikov egyúttal Szonya három lehetséges útját mérlegelve jut el ismét a kő-metaforához: „vagy a csatornába ugrik, vagy a tébolydába kerül, vagy… előbb-utóbb mégis elmerül a fertőben, amely eltompítja az agyat, *kővé dermeszti a szívet*." (321)[51] Éppen erre a szituá-

---

[48] Erről lásd Peeter Torop tanulmányát. П. Х. Тороп: *Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского,* Труды по знаковым системам, 1984 (XVII), 138–158, különösen: 152–155.

[49] „Ha kőből építesz oltárt, ne építsd faragott kövekből. Ha megdolgozod vésővel, közönségessé válik". (Kiv 20,25)

[50] Nem zárható ki egy további szemantikai azonosítás sem: a skandalum 'botrány' eredeti görög jelentése *szkandalon*, azaz 'hurok, csapda'. (Herbert Haag, *Bibliai lexikon*.) A *hurok* Raszkolnyikov esetében kitüntetett motívum: a kabátja alatt készített hurokba akasztja a baltát, majd a gyilkosság előtt kiakasztja a hurokból, majd gondosan visszaakasztja a felöltője alá. (Vö. azzal a ténnyel, hogy a gyilkosság után Raszkolnyikov maga is csapdába esik: nem tudja elhagyni a magára zárt lakást.) A hurok és a (botrány)kő, azaz a balta kapcsolata ilyen módon szemantikai megfelelésen alapulhat.

[51] A kő szemantikája az egyes szereplők karakterisztikumába is beépül: „A kisujjáig sem ér fel annak a boldogtalan lánynak, akire most *követ vet* – szól felháborodottan Raszkolnyikov Luzsinhoz, ami a „megkövezés" jelenetét idézi. (302) Luzsin, aki egyébként bal kezének középső ujján „nagy tömör, gyönyörű sárga *köves* gyűrűt" visel (hasonlóan Szvidrigajlovhoz, aki „óriási drágaköves gyűrűt" visel az ujján), kereszt- és apai nevének jelentésében erős szemantikai dominanciával viseli a kő-motívumot: *Pjotr Petr*ovics, ami a *petrus, petra* orosz változata. „Ez a *botránykő (kámeny pretknovényija)* az ilyenek számára, mint Ön – mondja Lebezjatnyikov Luzsinnak, a szabad házasság gondolata kapcsán. (369)

cióra válaszol a regény központi pretextusa, Lázár feltámasztásának jelenete, melyet Szonya olvas fel Raszkolnyikovnak. A kő elvételének mozzanata a *Saulus*ban is megjelenik, Pádok története kapcsán: „…megígértette vele, hogy azzal a kővel támasztják be a sírt, amelyikkel Jerusalajim felé indult el Anin. (…) A temetést követő harmadik napon ugyanis eltűnt a sírról a kő." (45)

A Lázár feltámasztása-jelenetben azonban ennél is többről van szó: Szonya ugyanis – az elbeszélő tanúsága szerint – a „hitetlen, vak zsidókhoz" hasonlítja Raszkolnyikovot, akik a csoda eseményének végbemenetele után majd villámsújtottan terülnek el a földön, és sírnak, hisznek. „És ő is, igen, ő is ilyen *vak és hitetlen*, de most meghallja, és hívő lesz, igen, igen!" (325) Szonya úgy olvassa a szöveget, „mintha tulajdon szemével látná" Lázár kijövetelét – Raszkolnyikov pedig ennek a felolvasásnak lesz szem- és fültanúja, s valóban „látóvá", Szonya legbensőbb titkának szemtanújává válik: „Csak a szemébe kellett néznie, és mindent tudott (…). Ezt most már látta, belelátott. (…) Most még figyelmesebben nézte a lányt (…). Egészen új és különös, majdnem fájó érzéssel fürkészte a sápadt, sovány, szabálytalan arcocskát…" (320–321)[52] Raszkolnyikov számára e titok megpillantásától és megsejtésétől kezdve maga Szonya lesz a botránykő, aki maga is áthágta a törvényt, kezet emelt magára és kioltotta saját életét, de mindezt úgy, hogy „a fertő éppen csak kívülről érintette, szívébe egy csepp se hatolt belőle". (321) Mindez analógiát alkot a „figyelmeztető bepillantás" motívumával (Béjada megbetegedésekor), valamint a megvakulás eseményével a *Saulus*ban.

Végül nem érdektelen idézni Porfirijt, aki nyomozóként vallomást akar kicsikarni Raszkolnyikovból: „Hej, az a *kő,* emlékszik? Az a *kő*, amely alatt a rablott holmi van eldugva![53] (…) Látja Rogyion Romanovics, így jutottam el egészen a *határkövekig (poszlédnyikh sztolbov),* mikor *fejjel beleütköztem,* csak akkor kaptam észbe." (451) Az orosz nyelvű idézetben ugyan az 'oszlop' jelentésű *sztolb* szerepel, az utalás azonban így is kétségtelennek tűnik. Ami nem is véletlen, hiszen Porfirij, a vallató nyomozó és Raszkolnyikov viszonya meglehetősen egyedi jelviszonyt alkot. Porfirij maga is „lesújtani" igyekszik Raszkolnyikovra a balta fokával a törvény nevében,[54] s ezzel felveszi a gyilkos attribútumait. Részben ezzel magyarázható Raszkolnyikov küzdelme, aki nem hagyja önmagán beteljesedni „az ő törvényüket", vagyis a halál

---

[52] Erről részletesen lásd Kovács Árpád, *„A lemenő nap ferde sugarai": a szövegalanyi státusz metaforái Dosztojevszkijnél,* különösen 270–275.

[53] Porfirij itt arra a jelenetre utal, amikor Raszkolnyikov elmondja Zamjotovnak a gyilkosság minden részletét, s különösen a *követ* emeli ki. „A rettenetes *szó* ott ugrált az ajkán, mint akkor a *kampó karikában* – csak ki kell mondani…" 164) A kő eltávolítása ily módon „profán" metaforikát is hordoz: a kő a szó kimondásának, vagyis a vallomástételnek az akadályát képezi.

[54] „Igaza van: melyik gyanúsított ne tudná, hogy még az együgyű paraszt is, hogy előbb oda nem tartozó kérdésekkel igyekeznek elaltatni az éberségét (mint olyan találóan méltóztatott mondani), hogy aztán *lesújtsanak a feje búbjára a balta fokával*, kérem, hehehehe… *egyenesen a feje búbjára*…" (335)

kőtáblákba vésett törvényét. Raszkolnyikov a szibériai kényszermunkán töltött idő következményeit latolgatva jut el, immár önmagára vonatkoztatva a kő-metaforához, amikor önmagát a sziklával azonosítja. „A vízcsepp kivájja a követ." (517) Utóbbi kifejezés a kő megújulására, ontológiai státuszának növekedésére utal a regény világában, hasonlóan a *Szentírás* által képviselt átalakuláshoz. Ezt jeleníti meg a keménység lágysággá alakulása (kőszívből élő szívvé, könnyekké), drágakővé (Új Jeruzsálem), Krisztussá (botránykő, az élet és a feltámadás köve), valamint Isten Igéjévé, azaz logosszá, szóvá változása. A „kőmorzsalékos földből előbújó *fűszál*", valamint a pusztában „éppen ki*nyílni* készülő *virág*" a *Saulus*ban alighanem ugyancsak ezt a transzformációt jelöli: a fűszálnak és a virágnak a szó/név metaforikus ekvivalensévé válását. A kő – az átalakulás nyomán – a még ki nem mondott, artikulálhatatlan belső tapasztalat jeleként nyilatkozik meg a szereplő számára, vagyis a hagyomány által közvetített jelentéstől radikálisan eltérő szerepkörben, *szubjektív* jelentésében mutatkozik meg: „A Nebo csúcsát néztem, meg ami a tengerből odalátszott – s közben, mint a *görgeteg*, *úgy zuhogtak előttem az átforrósodott szavak*, melyeket *szerettem volna elmondani valakinek*." (16) A szótlanság motívuma Raszkolnyikovnál is az artikulálhatatlanság helyzetére utal: „…mielőbb el kell döntenie valamit, amit sem világosan elgondolni, sem szavakba foglalni nem képes. Összegabalyodott benne minden." (439)

Vallomás és nyelvi deficit: a „visszaverődés" metaforikája

A Mészöly-regény egyik központi jelenete, amikor Saulus vallomást tesz Támárnak az Isztefánosz utáni hajszáról. A vallomás aktusát az elmondás ismétlődő nehézségei szakítják meg a szövegben:

> „Egészen halkra fogtam a hangomat. Igyekeztem pontosan és szűkszavúan elmondani, hogy a sikátorban hogyan kezdtünk hozzá (…) aztán Kórét, meg Disánt (…). Aztán megint Disánt, azzal az ostoba vigyorgásával – de ebbe annyira belezavarodtam, hogy végül már *minden szót újra kellett kezdenem*. És egyre görcsösebb pontossággal akartam leírni az idétlen bujaságát (…). S *akkor megint újrakezdtem*. Nem úgy, mint a halhólyag… még közönségesebben… mint két föltüremkedő… mint két nedvező csigahát… *De ez sem elégített ki*." (150)

Alighanem ebben a jelenetben bontakozik ki a regény narrációját uraló belső monológ és metaforikus nézőponttechnika értelme, amely választ ad a *Ki beszél?* és főképp a *Kihez beszél?* kérdésre. A mindvégig lappangó vallomásos beszédmód itt tör át a regényben, mintegy a narráció „kicsinyítő tükrévé" alakítva a szituációt. Saulus igyekezete ugyanis, hogy cselekedetei révén igazolja, lehatárolja és tetten érje önmagát, kudarcra van ítélve. A vallomás aktusában az önmagából kilépő, saját identitását elhagyó én kerül előtérbe, azért, hogy egy másik alanyiságnak adja át a helyét. Hamvas

Béla regényelméleti írása szerint „az individuum a konfesszióban alakul át személlyé, vagyis magasabb létezési fokon élő emberi lénnyé". A konfesszionális tudat ugyanis az egyéni önmegváltást bűnnek ismeri fel, írja Hamvas.[55] Ennek a megkülönböztetésnek a valódi jelentőségét akkor értjük meg, ha Saulus vallomását összevetjük az áruló rabbi vallomásával: „*Bevallotta*." „Azt mondta, *ani hu*" (41) – mondja Rabbi Abjatár. Vagyis: „én vagyok". Az *ani hu* a hagyomány szerint a damaszkuszi úton elhangzott kinyilatkoztatás szava: „*Én vagyok*, Jézus, akit te kergetsz…" (ApCsel 9,5) Bevallani azt, hogy „ani hu" annyit tesz, mint alárendelni az ént a damaszkuszi úton bekövetkezett eseménynek – a regényhős Saulus esetében pedig az Isztefánosszal való találkozás eseményének. A vallomás aktusában megformálódó alanyiság – a regényi fikció szerint – közvetlenül ebből az eseményből származik. Ez az új alanyiság pedig beépül a szövegalany – a regénydiskurzus alanya – kialakulásának történetébe. Saulus teljes átváltozása az ábrázolt történetben ugyan nem következik be, a szereplő diszkurzusában azonban az átalakulás épp a vallomásaktus révén anticipálódik.

Raszkolnyikov ugyancsak tettének értelmezhetetlenségébe ütközik, hiszen Szonya előtt képtelen artikulálni, „mi történt valójában", illetve hogyan lehet nyelvet találni a vallomáshoz. Vagyis az elmondhatatlannal szembesül.[56] Támár beszédhibája a *Saulus*ban valószínűleg ugyancsak a kifejezés nehézségeivel küzdő személy beszédmódjának válságát szimbolizálja. Elkerülhetetlen immár, hogy a beszédmód deficitje a szókeresés történetébe csapjon át, azaz a megfelelő szavak, a saját szó megtalálásának szenvedélyes keresésébe.[57] Erre utal, hogy a gyermekkorban hallott *szó* – a „lebucskázni" – lesz az, amely megteremti az Isztefánosszal való dialógus lehetőségét. A vallomás jelenetének elbeszélése után pedig az elbeszélő saját nyelvének szavait teszi reflexió tárgyává:

> „Erős szél fújt napokig, forró. Nem chamsin, csak hasonló hozzá. Sokan erre is azt mondják: nyár. Mintha egyetlen szóval mindent elintéztek volna. Én mégis szívesebben mondom: kifeszített báránybut…" (151)

---

[55] HAMVAS Béla, Regényelméleti fragmentum, in uő, *Arkhai és más esszék,* Budapest, Medio Kiadó, 1994, 304–308.

[56] Ezt példázza Raszkolnyikov szaggatott beszédmódja, valamint folyamatos önellentmondásai a vallomásaktus folyamán. Vö. 410–417.

[57] A vallomás mint nyelvi tett, cselekedet ugyanakkor jó kiindulópont lehet a nyelviség poétikai funkciójának vizsgálatához a regény világában, hiszen minden szereplő vagy szereplői csoport valamilyen kapcsolatba kerül a nyelvvel: a hallgatás, a kihallgatás, a vallatás, a tanúvallomás, a más (idegen) nyelven beszélés, az imádság, a kiáltás, a beszédhiba határozza meg a szereplőknek a világhoz való viszonyulását. Ezek között a beszédműfajok között érdemes elhelyezni és vizsgálni Saulus viszonyát a nyelvhez és a hanghoz.

A vallomásos beszédmódot ugyanakkor mindkét regényben az *arccal való találkozás* eseménye váltja ki.[58] A *Saulus*ban Támár arca válik a beszéd irányultságának centrumává: „Közben Támár arcát néztem, s elképzeltem, hogy ébren van, és várja, hogy meséljek neki." (150) Szonyának Raszkolnyikov arcából kell kitalálnia a gyilkos személyét, s Raszkolnyikov vallomásának közvetlen kiváltó oka, hogy Szonya arcában megpillantja Lizavéta arcát.[59] Ennek a meglátott igazságnak a megfejtése és személyes értelemmé alakítása a másikhoz forduló vallomás aktusán keresztül megy végbe. A Támár arcához való viszony ugyanakkor szimbolikus jelölésen esik keresztül a szövegben. Ennek legfontosabb eleme a *holdfény,* amely a vallomásaktus során élesen belövell a sátorlap egy repedésén. A motívum első előfordulása még nem referencializálja Támár alakját, hanem a metaforaképzés körébe utalja a *hold* és az *arc* kapcsolatát: „A hold is erősen sütött. Mint egy *kitakart leányarc*." (29) Nem zárható ki, hogy a „kitakart arc" jelentése ugyancsak bibliai kép a Második Korinthusi levélből, és a Mózes arcára helyezett lepel elvételére, valamint az átváltozás eseményére utal: „Mi pedig az Úrnak dicsőségét mindnyájan *fedetlen arczczal* szemlélvén, ugyanazon ábrázatra elváltozunk, dicsőségről dicsőségre, úgy mint az Úr Lelkétől" (2Kor 3,18). A hold ugyanakkor jelen van Isztefánosz üldözésének és megkövezésének éjjelén, azaz történetképző motívummá alakul, és Saulus születőben lévő új perspektíváját jelöli. Ezzel szemben a megkövezés aktusa „vakító napfényben" zajlik, mint ahogy korábban, a lázadók üldözését is a napfény kíséri: „a fény óráról órára, egyre jobban vakított…" (23) A hold mint a változás megtestesítője, csupán viszszatükrözi a fényt („Még leginkább a kőfejtő fala világít, mintha *kútból verődne föl a fény*" (170), hasonlatosan a víztükörhöz: „Felfakad valami, a víz, és azt tükrözi, *ami nem ő*" (124). A mássá és másikká válás eseményét a *visszaverődés* metaforája tartalmazza. Az identitásvesztést megjelenítő *üresség* ennek a visszaverődésnek, tükrözésnek a befogadását lehetővé tevő termékeny állapot, valóban a „létmegértés előtti pillanat".[60]

---

[58] Az emberi arccal való találkozás Emmanuel Levinas szerint mindig túlmutat önmagán: arc epifániája látogatás, amennyiben a Másik előtűnésének fenoménja, egy jelenlét belépése, megérkezése hozzánk. „Így az arc jelenléte visszautasíthatatlan rendet jelent – parancsolatot, mely megakadályozza, hogy a tudathoz folyamodjunk. Az arc megkérdőjelezi a tudatot. (…) A látogatás megrendíti az Én mindent tudat-tartalommá alakító egoizmusát." Az arc epifániája egyben tartalmazza a *megszólítás* (az arcban a Másik szólít meg bennünket) és a *megszólítottság* mozzanatát, az arc jelenléte válaszra szólít fel. Vö. Emmanuel LEVINAS, Arc és végtelen, in uő, *Teljesség és Végtelen,* fordította TARNAY László, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999, 161–164.; valamint Emmanuel LEVINAS, *Nyelv és közelség,* fordította TARNAY László, Pécs, Tanulmány Kiadó–Jelenkor Kiadó, 1997, 67.

[59] Erről lásd KOVÁCS Árpád, *„A lemenő nap ferde sugarai": a szövegalanyi státusz metaforái Dosztojevszkijnél,* 270–275.

[60] THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós,* 106.

Befejezésképp föltehető a kérdés: vajon csakugyan ilyen erőteljes szövegközi kapcsolat fűzi a *Saulus*t a *Bűn és bűnhődés*hez? Esetleg a *Közöny* problematikája is részben Dosztojevszkijtől ered? Vagy arról van szó, hogy nem csupán Mészöly, hanem Dosztojevszkij regénye számára is nélkülözhetetlen pretextus Szent Pál szövege? Úgy gondolom, mindhárom kérdésre igennel válaszolhatunk. Dosztojevszkij keresztény antropológiájának egyik legfontosabb tétele, hogy az ember számára az utolsó pillanatig nyitva áll az átalakulás, a mássá válás lehetősége, melyet a másikkal való találkozás, az érintkezés eseménye vált ki. Az orosz író perszonálontológiája számára a *Krisztus személyébe* vetett hit szabadságának paradoxonja jegyében csakis a törvény meghaladása lehet elfogadható, legyen bár szó az *ész,* az *(emberi) természet,* az *egyház,* a *társadalom,* a *jellem* vagy a *sors* törvényéről, sőt: a *stílus* törvényéről. Dosztojevszkij mélyen hisz benne, hogy minden objektumszerűség szubjektivitásra tehet szert, ami elsősorban a világhoz való személyes viszony (újra)létesítését jelenti. Ennek az új személyességnek a világra jötte a „feltámadás" eseményén alapul, voltaképp azonos vele. „Az igazi tét, amit a létezés leckéül felad, hogy személyessé tegyük a személytelen: a takarást nyitottsággá" – fogalmaz Mészöly egyik meghatározó esszéjében.[61] Nem megtérésének szakrális aktusa, hanem történetének lezáratlansága és befejezhetetlensége, örökké nyitott, egyedi eseményszerűsége teremti meg a közösséget a Dosztojevszkij-hős és Saulus regényi figurája között. Szent Pál megfogalmazásában, az elváltozás folyamatos eseménye: „És ne szabjátok magatokat e világhoz, hanem *változzatok el* a ti elméteknek megújulása által…" (Róm 12,2) Az elváltozás poétikailag úgy fogalmazható meg, mint a szereplő önmeghaladása, „kívülvalósága" – azaz metaforikussága ('azonos és mégsem azonos'), valamint és mindenekfelett: *alanyiságának keletkezésben léte* (egyszerre üldöző és üldözött, gyilkos és áldozat).

---

[61] MÉSZÖLY Miklós, A világosság romantikája, in uő, *A tágasság iskolája,* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 112.

Valastyán Tamás[1]

„AMIKOR VALAMINEK VÉGE”

– Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben –[2]

Borbély Szilárd költészetének, valamint e költészet befogadásának történeti alakulása olyan időszakra esik, amikor az irodalomértés és az olvasási kultúra – vagy egyáltalán bármilyen kulturális médium – megannyi változatos rendformában, illetve a rendeződések különféle tagadásában találja fel önnön identifikációs kereteit. Amikor

---

[1] A szerző a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének igazgatója.

[2] Borbély Szilárd a 2010 és 2013 között írt verseit *Bukolikatáj* címen tervezte kiadni. A versek folyamatosan megjelentek különböző folyóiratokban. A költő a kötet ciklusrendjét is megtervezte, erről egy 2013 áprilisában, KRUPP Józsefnek írt levele tanúskodik. Egy verset (Pegazus, szárnyak, *Jelenkor* 2013/12.) jelenlegi tudomásunk szerint nem illesztett bele a ciklusrendbe. Az alábbiakban közöljük a kötettervet és a versek pontos megjelenési helyét.

Borbély Szilárd: BUKOLIKATÁJ

1. AMIKOR
   - 1.1 Gyászvers Szuromi Lajos halálára (Halotti búcsúztató vers Szuromi Lajos halálára címmel, *Debreceni Disputa* 2010/9.)
2. VALAMINEK
   - 2.1 A Deukalion Termelő Szövetkezet (*Hévíz* 2012/5–6.)
   - 2.2 Bécsikék, legyek (*Szkholion* 2011/1.)
   - 2.3 A paraszt Párkák (*Tiszatáj* 2011/12., *Műút* 2012/033.)
   - 2.4 A Tinószemű (*Műút* 2011/030.)
   - 2.5 A Graiák ősi haja (*Új Forrás* 2011/4.)
   - 2.6 Dionüszosz és a pucák (*2000* 2011/7–8.)
   - 2.7 Árkádiai legelő, alkonyi angyal (*Műhely* 2011/5–6.)
   - 2.8 Ariadné öregkorában (*Beszélő* 2011/7–8.)
   - 2.9 Ekhó a verandán (*Tanítvány* 2011/1., 2014/1.)
   - 2.10 Merkúr a határban (*Jelenkor* 2011/3.)
   - 2.11 Hermész, a tolvaj isten (*Kalligram* 2011/9.)
   - 2.12 Próteusz a pszichiátrián (*2000* 2010/11.)
   - 2.13 Ikarosz a lakótelepen (*Holmi* 2011/9.)
   - Pegazus, szárnyak (*Jelenkor* 2013/12.)
3. VÉGE
   - 3.1 Gyászvers Szuromi Lajos halálára (Halotti búcsúztató vers [2.] Szuromi Lajos halálára címmel, *Élet és Irodalom* 2010. október 22.)

Ezúton szeretnék köszönetet mondani KRUPP Józsefnek és LAPIS Józsefnek a segítségükért.

tehát itt és most, a jelen perspektívájából olvassuk e költészet és írásművészet jelenleg hozzáférhető darabjait – hiszen nem tudhatjuk, csak sejtéseink vannak, meg bizonyos kósza információk még egyáltalán nem közölt szövegekről –, akkor kulturális kondíciónkat különféle fordulatok, irányváltások, válságjelenségek árnyalják. A gondolkodás és az alkotás nyelvi fordulat utáni állapotát immár az eidetikus, képi erők határozzák meg szignifikánsan, a művek textuális meghatározottsága mellett egyre inkább a teatralitás effektusai uralják a művészeti diskurzusokat. Ez a valóban elementáris sokféleséget színre vivő kulturális diszpozíció a történések permanens és performatív alakulását rejti magában, ami ugyanakkor azzal az egyszerre ismerős és zavaróan új érzéssel jár, hogy valami visszahozhatatlanul eltűnt, valami pedig előre-jelezhetetlenül itt formálódik a szemünk előtt. Persze igyekezhetünk ennek az érzésnek nem bedőlni, hiszen mindig már benne vagyunk ebben a már-nem-és-még-nem-köztességben, ám valóban, bizonyos korszakok inkább kedveznek az ilyen érzésmódnak, mások pedig kevésbé. A hetvenes–nyolcvanas évek érzékelésmódja mintha valamiképp jobban kidomborította volna a modernitás eltűnését,[3] míg a kétezres években az ún. posztmodernitás tünékenységét érzékelhettük. És itt most nyilván tendenciákról beszéünk, hiszen a modernitás mint olyan természetesen nem tűnhet el, pusztán módosulhat.

Borbély Szilárd már indulásakor úgy gondolta, hogy „a vers a nyelv talán legrégibb formája. Mindenesetre a legtisztább. […] Ezért aztán amikor megszólít a nyelv, egyre nagyobb távolságon kell áttörnie és mind erősebben kell kifejeznie magát, hogy meghalljuk."[4] Mindezek alapján két dolgot feltétlen hangsúlyoznunk kell: egyrészt hogy a vers erőteljesen a hagyományokhoz kötődik, másrészt hogy újra és újra ki kell munkálnia megformálódásának feltételeit, azaz a kifejezés formáit. Ily módon a versnyelv eleve kapcsolódik mind a konvencióhoz, mind az invencióhoz. A konvenció és az invenció fogalmai ráadásul azért is izgalmasak, mert a határszituációkra, mezsgyekijelölésekre érzékeny érzékelésmódok leghamarabb éppen e két fogalom viszonyában detektálják a változásokat. Bizonyos szokásrendekben való megegyezés a „már nem" állapotába kerül, s hívja elő a megújítás vagy éppen az elvetés gesztusait. És feltalálni, előhívni valami egészen mást, azaz a „még nem" lehetőségterébe lépni – nos, ez sokszor *sui generis* megköveteli a megszokások, beidegződések, sablonok teljes lerombolását. Mindazonáltal a történések performatív, önteremtődő alakulása mintha nem ismerné a konvenciónak és az invenciónak ezt a dialektikus és didakti-

---

[3] Paul de Man a retorikának a nyolcvanas években érzékelhető térnyerésével kapcsolatban így fogalmaz: „Lehetséges, hogy az a finom, szinte észrevehetetlen vonal, amely manapság elválasztja a szemiotikusokat és a grammatikusokat azoktól, akik a retorika elméletét művelik – s ez a vonal gyakran egyetlen szerző műveit is keresztezi – kibogozhatatlanul összefonódott a modernitás »eltűnésével«?" Paul DE MAN, Hypogramma és inskripció, in uő, *Olvasás és történelem,* fordította NEMES Péter, Budapest, Osiris, 2002, 395.

[4] BORBÉLY Szilárd, A lírai én mássága, in uő, *Adatok,* Debrecen, KLTE, 1988, 14.

kus váltakozását. Bizonnyal jellemző rá viszont egy olyan dinamizmus, amelyben vannak sűrűsödési és ritkulási szakaszok, olyan csomópontok, amelyek körül éppenséggel kikristályosodhat olyan forma, amely inkább a konvencióhoz hasonlítható, s olyan is, amely inkább inventív aktivitásokat hordoz magában. Meglehet, túlontúl s indokolatlanul elővigyázatosak vagyunk, amikor Borbély Szilárd utolsó verseit olvasva – e megrázó s felkavaró költemények világának interpretálhatóságára éppen a konvenció és az invenció kettős fogalmának mozgósításával teszünk javaslatot, ám nem szeretnénk e fogalompár rigorózus vagy mondhatnánk, automatikusan generálódó és generálható viszonyát alkalmazni. Ezért próbáljuk meg a performatív szöveg- s világteremtődés folyamatában elhelyezni mind a konvenciót, mind az invenciót.

Borbély Szilárd személyében olyan költői aktort tisztelhetünk, aki költeményeinek lírai énjeit és világait hangsúlyosan a magyar és az európai líratörténésekre reflektáltan formálja meg. Több vele készült interjúban is hangsúlyozza, miként fedezte fel a barokk nyelvi világot a *Halotti Pompa* megírásának idején, de már legelső kötetét, az *Adatok*at is annak a tudatos kísérletezésnek a szellemében írja meg, amely a konvenciók radikális feltörésére irányul.[5] Irodalomtörténész lévén pedig a magyar felvilágosodás kutatója, állíthatjuk hát, hogy tisztában van mind a konvenciók, mind az invenciók lehetséges gazdag tárházával. Az – immár – utolsó verseit pedig *Bukolikatáj* címen tervezte kötetbe rendezni. Azaz ez esetben is rendkívül mély reflexív viszonyulással találkozunk, a pásztorköltészet vagy pásztori idill lehetséges újfajta megközelítésével, amihez – mint majd látni fogjuk – hihetetlenül invenciózus ironikus újrateremtési kedv társul. Amit az utolsó kötet verseit olvasva érzékelhetünk, az tehát egyfelől egy újabb gesztus újraalkotni az európai s a magyar költészet egyik tradícióját, másfelől viszont ez az invenció olyan aktivitást hordoz önmagában, amely szinte szétveti a megújíthatóság minden lehetséges formáját, azaz mintha a költő leszámolna minden bukolikus idill újrafogalmazhatóságával. Ez már abban az igen szokatlan megformálási módban is megjelenik, hogy az idill művi lehetőségterét kevésbé az eclogaköltészet dialogikus kibontakozásában vagy a dal nagyobb szubjektivitást megengedő, áramló könnyedségében, mint inkább a balladisztikus történésrend sűrítéseket és drámai komorságot, az elbeszélhetőség zaklatottabb ritmusát, valamint a líraiság és szekvencialitás védtelenebb megszólalásmódját inkább magában hordozó poétikájában találja meg. Ez a konstelláció szinte enigmatikus tömörségű és ezért abrazív feszültséget takar. Miközben Borbély Szilárd világát és lírai énjeit az európai modernitás konvencióihoz való viszonyulás egyéniti és alakítja, aközben egyre világosabb, hogy ennek inventív újraalkotása a költő részéről kilátástalan s reménytelen, holott éppen ettől az invenciótól olyan költő, amilyen, az a költő, aki.

Persze ezt a kilátástalanságot és reménytelenséget nem formai értelemben kell felfognunk, hanem mondjuk így, ontológiailag vagy onto-teológiailag.

---

[5] Az *Adatok*nak magától a költőtől származó fülszövegében ezt olvashatjuk: „Mindig arra vártunk, hogy valami megtörténjen velünk. A költészet nem szűnt meg a csoda felé terelni képzeletünket. Egyszer talán eljutunk a megoldásig. A titok középpontjában megszólal a nyelv. Ha elveszíti konvencióit, megértjük, amit mondani akar."

„A világ pedig nem olyan, azt gyanítom, egyáltalán nem olyan, amilyennek a felvilágosodás óta hisszük. A nyelv, amelyet használunk, nem tud arról, hogy a világ egészen más. Ez például egy alapvető tapasztalat vagy inkább belátás volt, de nem tekinthető problémának, mivel a probléma fogalma az egyfajta racionalitás keretein belül végzett nyelvi és logikai műveletek által állítható elő. De vannak olyan dolgok, amelyek ettől a fajta nyelvi gépezettől, amely a felvilágosodás logikai rendjéből következő nyelvi és gondolkodási műveletek eredményeképpen állnak elő, kilógnak. Fel sem tehetők mint kérdések. Meg sem fogalmazhatók mint problémák. […] De a líra mint nyelv épp annak a tudásterületnek a gondozására irányul, amely nem ebből a világból való, hogy egy evangéliumi taposóaknát helyezzek el ebben a mondatban."[6]

Az ontológiai vagy onto-teológiai reménytelenség kifejeződésének, kifejezési lehetőségeinek lírai nyelve tehát konfrontálódik egy olyan, leginkább racionális és kognitív mozgások által megformálódó rendeződéssel, amelyet par excellence a felvilágosodás örökségeként tartunk számon. S e konfrontáció révén ábrázolódhat egy „egészen más" „világ". A lírával mint nyelvvel gondozza a költő ezt a világot. Ez az „egészen más világ" lesz a *Bukolikatáj* térideje, mindazonáltal látnunk kell, hogy mindezt olyan konvenciók át-írásával, konfrontatív újra-értelmezésével éri el a költő, amelyek eminens képviselője a felvilágosodás nyelvi gépezete és logikai rendje.

A *Bukolikatáj* még a költő által összeállított tizenhat, illetve tizenhét versdarabja három ciklusba rendeződik.[7] Az első, *Amikor* című ciklus egyetlen verset foglal magában, a *Gyászvers Szuromi Lajos halálára* címűt (*Halotti búcsúztató vers Szuromi Lajos halálára* címmel jelent meg), a második szakasznak az a címe, hogy *Valaminek*, s ez tizenhárom számozott és a verstörténést a számok szigorú aritmetikai rendjében kibontakoztató költeményt tartalmaz, plusz egy olyat *(Pegazus, szárnyak),* amelyet a szerző – legalábbis eddigi tudomásunk szerint – már nem illeszthetett be a kötet tervezett ciklusrendjébe, végül a harmadik, *Vége* című megint csak egyetlen versből áll, *Gyászvers Szuromi Lajos halálára* (*Halotti búcsúztató vers [2.] – Szuromi Lajos halálára* alcímmel jelent meg), amely az első szöveg bő, több helyen történő megváltoztatásával-kiegészítésével született. A cikluscímek kiadnak egy mondatot: „Amikor valaminek vége". S ez a mondat voltaképpen lehetne Borbély Szilárd egész költői vállalkozásának inskripciója, abban a részben triviális értelemben, hogy immár bevégződött, lezárult egy nagy költői pálya, illetve hogy az a világ, a *Nincstelenek*ből már jól ismert hatvanas–hetvenes évekbeli vidéki Magyarországnak a világa, amely kifejeződik a szövegekben, szóval ez a világ is eltűnt (vagy teljesen másképp folytatódik), valamint abban a részben egyáltalán nem triviális értelemben, hogy az

---

[6] http://bedecs2.blogspot.hu/2011/10/borbely-szilard-interju.html. Ehhez vö. Németh Gábor szép nekrológját a *Tanítvány* 2014/1-es számában (23–24.) *„Isten maga a borzalom"* címmel.

[7] Az egyik költemény ti., *A paraszt Párkák* két változatban is megjelent, az első a *Tiszatáj* 2011/12-es számában, a másik, némi változtatásokkal a *Műút* 2012/033-as számában.

„Amikor valaminek vége" így, ilyenformán, ilyen zárt szintaxissal voltaképpen le sem íródó, csak az íródás, beíródás lehetőségét színre vivő mondat magában foglalja folytathatóságának paradox ígéretét. Azaz hogy ez a világvégi, egy világ végérvényes bevégződését – vagy másként folytatódását – pusztán önmaga lehetőségével kinyilvánító mondat csakis úgy vésődhetett be a magyar költészet folyton alakuló történetébe, hogy invenciózusan újraalkotta azt egy teljes kötet ciklusrendjében egy költő, akit történetesen úgy hívnak, Borbély Szilárd. De merthogy egy vers poétikai jelentésének – ahogyan azt Paul de Man írja – „a szöveg és az olvasó közötti folyamatban kell aktualizálódnia",[8] Borbély Szilárd utolsó kötetének inskriptív mondatát már csak az olvasója fogja tudni leírni, kimondani, folytatni.

A bukolikus lírai beszéd az európai költészeti tradíció egyik olyan eleme, amely az iniciális görög–római időszak után bizonyos korszakokban különböző formákban mindújra feléledt, főképp olyan művekben, amelyek egy már elveszett világot, az idilli pásztori táj harmonikus világát próbálják újraalkotni. A magyar költészetben leginkább Csokonai Vitéz Mihály rokokó dalai és Radnóti Miklós eclogái révén vált ismertté ez a költői tradíció,[9] Csokonai a magyar irodalmi öneszmélés és intézményformálódás idején, Radnóti pedig oly korban fordul ehhez a költői formához, amikor is tragikus, inhumán viszonyok között a harmonikus tisztaság képeit, egy döbbenetes, a genocídiumba torkolló borzalmas eseménysor ellenvilágát rajzolja meg.[10] Mindazonáltal a pásztorköltészet bármiféle újraírási kísérlete magában foglal egy poétikai paradoxont, azaz hogy szükségképpen beteljesíthetetlen marad, telosza önnön abszolút hiánya, egész egyszerűen azért, mert akinek történelme vagy története van, részint nem térhet vissza Árkádia történelem előtti boldog s ártatlan helyzetébe és terébe, részint Elízium örök életet rejtő vidékére sem érhet el. Ez a magyarázat persze a metafizika utáni kulturális kondíció mély vitája mások mellett Friedrich Schiller elméletével, aki ezt a történelemfilozófiai formát öltő dilemmát szükségképpen metafizikai konstrukcióba ágyazottan még úgy ábrázolja, hogy elvileg lehetőséget lát arra, hogy úgymond az ember visszatérjen történelme harmonikus paradicso-

---

[8] Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció,* 402.

[9] Bár természetesen vannak rajtuk kívül is meghatározó és egyedülálló markáns kísérletek megújítani a bukolikus hagyományt a magyar irodalomban, talán ezek közül is kiemelkedik Füst Milán *Bukolika* című ciklusa a *Változtatnod nem lehet* című kötetből. Ehhez vö. ACÉL Zsolt, Műfajok és hagyományok Füst Milán *Bukolika* című ciklusában, Szövegközöttiség és szövegkritika, *Irodalomtörténet* 2007/3, 313–339.

[10] Csokonai költészetének a magyar irodalom történeti alakulása szempontjából történő újraolvasásához lásd BORBÉLY Szilárd, Csokonai és a bordalok, in uő, *Hungarikum-e a líra? Esszék, kritikák,* Budapest, Parnasszus Könyvek, 2012, 19–25. Az eklogaköltészet újrafogalmazásának lehetséges kísérleteiről, illetve ezen belül Radnóti költészetéről lásd BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán (Radnóti Miklós és Paul Celan lírájához),* in uő, *Írni és felejteni (Filozófiai és művészetelméleti írások),* Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 221–229.

mi kezdeti állapotába,[11] hiszen, mint írja: „Minden népnek, amelynek történelme van, van paradicsoma, ártatlanság jellemezte állapota, aranykora; sőt minden egyes embernek megvan a maga paradicsoma, aranykora, melyre kisebb vagy nagyobb lelkesedéssel emlékszik aszerint, hogy kevesebb vagy több költőiség rejlik természetében."[12]

Schiller metafizikai és pedagógiai optimizmusában immár nem osztozhatunk (s jóllehet ez is éppen olyan pont, ahol a fent említett konfrontáció zónája nyíltan kirajzolódik a felvilágosodás örökségével, azt is mindenképpen fontos észrevenni, hogy egy olyan forma, nevezetesen a pásztoridill perszíflázsát vagy inkább palinódiáját hajtja végre Borbély Szilárd az utolsó verseiben, amelynek egyik, ha nem a legnagyobb teoretikus kidolgozása a felvilágosodás hagyományának, konvenciójának, azon belül Schiller esztétikájának szerves része). Ugyanakkor, amikor a pásztoridill formai megvalósíthatóságának esztétikai hiányosságait, illetve azok okait taglalja, mélyen egyetérthetünk Schillerrel:

> „Van […] egy körülmény, amely nagyban csökkenti az ilyen költemények [ti. a pásztoridillek – V. T.] esztétikai értékét. Mivel *a kultúra kezdete elé* vannak helyezve, a kultúra hátrányaival együtt kizárják annak minden előnyét is, s lényegük szerint szükségszerűen összeütközésbe kerülnek vele. Tehát *elméleti* tekintetben visszafelé vezetnek bennünket akkor, amikor *gyakorlati* szempontból előre vezetnek és megnemesítenek. Szerencsétlen módon *mögénk* helyezik a célt, amelyhez pedig mint *előttünk* állóhoz kellene elvezetniük, s emiatt csak a veszteség szomorú érzését tudják felkelteni bennünk, nem pedig a remény vidám érzését."[13]

---

[11] Voltaképpen ez a metafizikai optimizmus az alapja a költészet Schiller általi híres felosztásának naivra és szentimentálisra. Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy a felvilágosodás teoretikus és irodalmi arzenálja sokkal gazdagabb és színesebb annál, hogy pusztán csak a görögök feltétlen utánzását írja elő (persze Schillernél sem erről van szó), Herder például egyáltalán nem osztja a grecomániát, ahogyan Ernst Behler fogalmaz: „Kultúrfilozófiai relativizmusa alapján Herder soha nem esett abba a kísértésbe, »hogy a klasszikus Görögország igazság, jóság, szépség kánonját magasztalja« (Gadamer), mint ahogyan azt sok kortársa Winckelmann befolyása alatt tette, miközben a francia tradícióban és más országokban inkább a rómaiak számítottak a régi minták közül a legfontosabbaknak." Ernst Behler, Allgemeine Merkmale und literaturgeschichtliche Position, in uő, *Frühromantik,* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1992, 39–40. És hogy a felvilágosodás korában is már mennyire problematikussá vagy feszítővé vált a régiek utánzása, arra jó példát szolgáltat Diderot gondolata: „A régi utakat fenséges példaképek szegélyezik, amelyeket az ember csak kétségbeesetten mer utánozni." Idézi Ernst Behler, *Allgemeine Merkmale und literaturgeschichtliche Position,* 38.

[12] Friedrich Schiller, A naiv és a szentimentális költészetről, fordította Papp Zoltán, in uő, *Művészet- és történelemfilozófiai írások,* Budapest, Atlantisz, 2005, 316.

[13] Uo. (Kiemelések az eredetiben – V. T.)

Csokonai ezt az esztétikai és politikai értelemben is vehető formaproblémát leginkább úgy reagálja le, hogy a versben megszólaló ént nagyon markánsan karakterizálja, egészen pontosan a megszólalás karakterizálja a lírai ént, ahogyan Borbély Szilárd fogalmaz: „Csokonai volt az első, aki nyomot, felismerhető »stiláris jegyet« hagyott a nyelven."[14] Radnóti pedig eme poétikai paradoxonra vagy esztétikai (és politikai) értelemben vett hiányosságra úgy reagál, mindezt azzal oldja meg, hogy eclogáiban egymással beszélteti hőseit, érzékeltetve a két világ, a borzalmas jelenvaló világ és a boldog másik világ szereplőit. Borbély Szilárd megoldása erre a poétikai paradoxonra másféle, ő a pásztori költészet konvenciójára olyan inventív formát választ, amelyet az *aposztrofé* alakzatával írhatunk talán a legpontosabban körül, azaz valamit vagy valakit önnön tökéletes hiányának poétikai reflexiójával szólítani meg, hívni életre, feltalálni.

A *Bukolikatáj* költeményeinek poétikai kibomlását, e kibontakozás elvi mozgását az a feszült ellentétezés jelenti, amely egyrészt a *Nincstelenek* világából az olvasók számára már megismert megnyomorított és megszomorított, főképp a hatvanas–hetvenes évek vidéki Magyarországára jellemző történések, valamint másrészt a görög mítoszok isteneinek a *legnagyobb természetesség*gel szerepeltetett jelenvalósága között létesít kapcsolatot. Bár éppen ezen a legnagyobb természetességen, az ehhez való viszonyon fordul meg, vagy múlik ennek az utolsó lírai vállalkozásnak a mondjuk így, legitimációja. Ebben a *legnagyobb természetesség*ben, az ezzel való játékban rejlik Borbély Szilárd eddigi – hisz nem tudhatjuk, mi van még a hagyatékban – utolsó költői próbálkozásának titka. Merthogy Schiller felől olvasva éppen hogy *természetes*en, természetességgel nem viszonyulhat a pásztoridill a régi istenek világához, szükségképpen reflexió eredményeképpen születik az ilyen, ahogy Schiller írja, szentimentális vers. A szentimentális költő „*reflektál* a benyomásról, melyet a tárgyak tesznek rá, és egyedül e reflexión alapul az az érzelem, amely őt magát elfogja, s amelyet bennünk előidéz".[15] A szentimentális költő nincs jelen a természetben, és nincs jelen benne a természet, szükségképpen hiányzik neki az s ő belőle; ez a költőtípus pusztán „*keresi* a természetet".[16] Amivel rendelkezik, az csupán egy eszme a természeti tökéletességről, melyet hiábavalóan követ ábrázolásaiban. A kérdés mármost az,

---

[14] BORBÉLY Szilárd, *Csokonai és a bordalok,* 24. Mindez a folyamat, ez az irodalmi öneszmélés és intézményes megformálódás Borbély Szilárd véleménye szerint egy átfogóbb emancipatorikus folyamat részeként megy végbe, amely során maga a nyelv mintegy próbál elszakadni-önállósodni a krisztológiai hagyomány uralmi formáitól: „Csokonai korától fogva az irodalomként létrejött beszédmód épp arra törekedett, hogy felszabadítsa magát ez alól az uralom alól, és az erősödő szubjektivizmus, érzelmesség, az egyes és esendő ember létének finom lenyomatát hagyja rajta a nyelv végtelen és közönyösen tovatűnő, sodró és minden múlékonyt magával sodró felszínén." I. m., 20–21.

[15] Friedrich SCHILLER, *A naiv és a szentimentális költészetről,* 288–289. (Kiemelés az eredetiben – V. T.)

[16] I. m., 284. (Kiemelés az eredetiben – V. T.)

hogy a schilleri költői karakterizálással (naiv/szentimentális[17]) lefedhetjük-e maradéktalanul Borbély Szilárd *Bukolikatáj* című kötetének lírai aktorát és világát. Ha a válaszunk nemleges, az mindenekelőtt azon konfrontáció kimenetelének fényében érvényes, amelyet a költő a felvilágosodás nyelvi és gondolati, mentalitásbeli örökségével folytat.

Tudniillik a *Bukolikatáj* világában felléptetett istenek nem valamely eszme vagy eszmény képviselőiként vannak jelen, sem valamely természetes tapasztalati valóság, a harmónia törvényei szerinti létezés reprezentánsaiként, hanem sokkal inkább egy trópus funkcionálási módjaiként, ami révén az utolsó versek a pásztoridill persziflázsaként vagy palinódiájaként szerveződnek meg.[18] Ez a trópus az *aposztrofé,* amely úgy kölcsönöz arcot, személyiséget, egyáltalán bármiféle létezőséget egy lírai szereplőnek, hogy tekintettel van annak hiányára.[19] Úgy invencionálja azt, hogy reflektál e hiányra. A feszült kapcsolatteremtés az emberi és az isteni szféra között tehát a *Bukolikatáj*ban ezen az invención alapul. Ezt a poétikai kapcsolatlétesítést a két világ szférája között többféleképpen éri el a költő, például úgy, hogy az istenek csupán végzésük és tettük következményeképpen vannak jelen az emberi világban, a 2.1 sorszámú, *A Deukalion Termelő Szövetkezet* című versnek rögtön az elején ezt olvashatjuk:

1a
Amikor az istenek vizet bocsátottak a földre,
Az átemelő szivattyút épp apám kezelte.[20]

---

[17] „Tehát minden költő vagy *maga* természet, vagy *keresi* az elveszett természetet. Ebből két egészen különböző költészeti mód származik, melyek kimerítik és felosztják a poézis egész birodalmát. A költők, mármint akik valóban azok, kivétel nélkül vagy *naivak*, vagy *szentimentálisak* aszerint, hogy milyen az a kor, amelyben művészetük virágzik, s milyen esetleges körülmények befolyásolják általános műveltségüket és elméjük átmeneti hangulatait." I. m., 280. (Kiemelés az eredetiben – V. T.)

[18] Egyébként Schiller kortársa, Friedrich Schlegel megkísérelte az istenek világát, ahogy ő fogalmaz, „a régi istenek tarka nyüzsgését" allegorézisként olvasni. Vö. Friedrich SCHLEGEL, Beszélgetés a költészetről, fordította TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások,* szerkesztette ZOLTAI Dénes, Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 363.

[19] A költői jelentésteremtésnek a hiány effektusát magában foglaló kreatív, önreflexív módja véleményem szerint elkerülhetővé teszi az aposztrophénak mind az interiorizációt, mind a szolipszizmust illető csapdáját. Az interiorizációról és a szolipszizmusról mint az én számára az aposztrophé trópusának használatakor adódó „paradox" helyzetekről, meglehetősen leszűkítetten, Jonathan Culler beszél híres tanulmányában. Vö. Jonathan CULLER, Aposztrophé, fordította SZÉLES Csongor, *Helikon* 2000/3, 381. Culler koncepcióját kritikusan ítéli meg Fogarasi György, merthogy az nem egészen pontosan különíti el egymástól az aposztrophét és az adreszszálást. Vö. FOGARASI György, Olvasás – háttal a jövőnek, *Tiszatáj* 2013. július, 75–76.

[20] BORBÉLY Szilárd, A Deukalion Termelő Szövetkezet, *Hévíz* 2012/5–6. 14.

Az özönvízszerű esőzés elleni védekezés részeként a lírai én apja kezeli a szivattyút, amely a vizek elvezetését szolgálja. Ez a momentum is ismert a *Nincstelenek*ből,[21] e regény kisfiú elbeszélőjének az apja is szivattyúkezelő, s ő is eltűnik két évre, mint az ebben a versben felléptetett apafigura. A verstörténés aztán a Deukalion, thesszáliai király nevéhez köthető mítoszi özönvíztörténetnek és a hetvenes évek szocialista Magyarországán működő termelőszövetkezeti kísérletnek, a földek rizstermesztés céljából vízzel történő elárasztásának ironikus egymásba játszatásával bontakozik ki. És a két eseményréteg, az isteni-mitikus és az emberi-valós egymásra csúsztatásának-illesztésének réseiben kiütköznek az egyéni sorstragédiák nyomai.

Többször is megjelenik e balladisztikus szövegekben az isteni és az emberi létszféra egymásba játszatásának az a módja, amikor az istenek *maguk* azok az emberek, a kétkezi munkások és paraszti cselédsorban élő, az emberi létezés peremére szorult-szorított létezők, akik végzik napi rutinszerű munkájukat, vagy élik megszokott életüket. A 2.2-es számozású *Bécsikék, legyek* című ballada így kezdődik.

1
Minden munkát, mintha összebeszéltek volna
az istenek, egyszerre végeztek. Az udvar elseprése
volt az első. Persze csak az állatok etetését
követően. Hajnali ötkor már kezdték a fürgébb
istenek. Az álmatagok, a lusták, a trehányak is
lassan előjöttek hatra, amikor megszólalt a
harang.[22]

A 2.3-as sorszám alatt közölt *A paraszt Párkák* pedig így indul:

1a
Az első szál, amelyet az istenek a motólára
vetettek, a Hajnalvégen bomlott ki, ahol
a szegényebb istenek laktak, akiknek beljebb
nem jutott hely. Vagy máshonnan jöttek,
és itt találtak maguknak menedéket.[23]

Ezekben a szövegekben tehát „istenek”-ként nevezi meg a költő a szenvedő embereket, a parasztokat vagy a kétkezi munkásokat, azonosítja őket velük. Ám ez az azonosítás egyáltalán nem naiv egyneműsítés, nem is az eszmény szentimentális ütköz-

---

[21] Vö. Borbély Szilárd, *Nincstelenek (Már elment a Mesijás?),* Budapest/Pozsony, Kalligram, 2013, 37–40.

[22] Borbély Szilárd, Bécsikék, legyek, *Szkholion* 2011/1, 9.

[23] Borbély Szilárd, A paraszt Párkák, *Tiszatáj* 2011/12, 13–17. (13.) átírva és újraközölve: *Műút* 2012/030, 22–23.

tetése a való tapasztalatával, hanem az emberi létezésre poétikai módon reflektált más, radikálisan egyéni megnevezése; ez az isteni aposztrofálás éppen azt a másságot, különbséget szólítja meg, hívja életre, ami az emberiben különösként kiütközik, éppolyan erőteljesen materiálisan és képileg markánsan, mint ahogyan *A paraszt Párkák* végén a *Nincstelenek*ből megint csak már jól ismert Máli az istenek szőtte sorsfonal szálának végét a földre köpi:

> És az utolsó szálat
> Megkötötte, majd fogával elszakította a végét, beszélve
> Továbbra. A szájába ragadt szöszt a földre kiköpte.[24]

Aztán van olyan is, amikor a verstörténés egészében csak itt-ott, apró utalás szintjén jelenik meg az isteni momentum, a 2.11 sorjelzetű *Hermész, a tolvaj isten* című költemény végén hirtelen olyan nyomasztó erővel tűnnek fel az Erünniszek, hogy éppen ezáltal formálódik meg az idill ironikus palinódiája. A szövegben a szocialista termelőszövetkezeti közös tulajdon szétlopásának, az ezen totalitáriusan vezérelt akarnoki szisztémának a kisemberi mindennapi egzisztenciára tett hatása ábrázolódik, az utolsó versszak pedig nyíltan azt viszi színre, ahogyan a kisgyermeki lírai én anyja és apja veszekedésének következményeként az anya önostorozva és sírva próbálja magát álomba ringatni. S ekkor a családi ház tetején megjelennek a bosszúálló istenek.

> De meg is érdemlem. Hogy
> miért nem mennek el innen, miért nem? –
> ezt ismételgette szipogva az ágyban, még soká,
> arccal befordulva a falnak, mint akit megvertek,
> és a taknyos orr szipogása a csendben, hogy el
> miért nem, innen el? A ház megroggyant tetején
> pedig ültek az Erünniszek. Ültek és vártak.[25]

A bosszúálló erős istennők feltűnése a vers végén olyannyira revelatív, hogy megjelenésük, megszólíttatásuk szinte az egész költemény olvasási rendjét felkavarja, mert mintegy visszautalnak a szöveg legelején felléptetett másik mitikus alak, Hermész, a tolvaj isten figurájára, s ezzel ironikus, katakretikus keretbe foglalják a verstörténést, merthogy egy önmagára forduló, egyben mindig már önmagától eltérő allegorikus szerkezetbe írják vissza a megnevezetlen, az arctalan események rendjét.[26]

---

[24] Borbély Szilárd, A paraszt Párkák. *Tiszatáj* 2011/12, 17. A *Műút*ban így módosítva:

> És az utolsó szálat
> Megkötötte, majd fogával tépte el, közben is beszélve
> Továbbra. A szájába ragadt szöszt földre kiköpte.

[25] Borbély Szilárd, Hermész, a tolvaj isten, *Kalligram*, 2011/9, 35.

[26] „Az a trópus, amely egy megnevezetlen entitásnak nevet ad, amely arcot ad az arctalannak, az természetesen a katakrézis" – írja de Man (*Hypogramma és inskripció,* 421.).

A deiktikus és kognitív jelentések rendje (azaz hogy a lopás előhívja Hermész, a tolvajlás [és nem mellesleg az értelmezés] mitikus istenének alakját, a szereplők egymás és a világuk iránti bosszúérzése megidézi, aposztrofálja az Erünniszeket) beleíródik a katakretikus allegorézis revelatív váratlanságába. Mindez nem utolsósorban éppen az aposztrophé alakzata miatt jöhet létre, merthogy „az nem egy előre megjósolható reláció jelölő és jelölt, forma és annak tartalma között, hanem egy eseménynek a kiszámíthatatlan ereje. Az aposztrophé nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt."[27]

Ez az elliptikus, a hiányt önmaga formálódásába eleve belekalkuláló fogalmazás- és teremtésmód leginkább a balladában találja meg, ahhoz közelíti a *Bukolikatáj* beszédmódját. A verskibomlás menetében ugyanakkor az elliptikus nyelvi forma mellett ugyanolyan meghatározó szerepet játszik a szám, egészen pontosan a számozás feltűnő szervezőelvként való szerepeltetése.[28] Nemcsak a versek sorrendje, hanem belső kibontakozásuk, megformálódásuk is a számozás elvét követi. A számokhoz olykor betűket is rendel a költő (1a, 1b, 1c), ami által a történetmesélési, szituációteremtési vagy motivikus részletezés szerkezeti plasztikusságát biztosítja. Az első és az utolsó, Szuromi Lajos, a Borbély Szilárd fiatal egyetemi éveit meghatározó tanáregyéniség halálára írt költeményt leszámítva a *Bukolikatáj* versei a sorszámozás rendjében bontakoznak ki.[29] Állíthatjuk, hogy az utolsó kötet versvilága a hiány és a rend kettős formaelve révén, illetve ezen elvek feszültségében szerveződik. A balladisztikus homálylás és az aritmetikai rendszer különös, a magyar irodalomban egyedülálló versnyelvet és atmoszférát teremt az utolsó kötetben. A balladai beszédmódra oly jellemző sűrítő megfogalmazás, ismétléses szerkesztéstechnika és változatos formanyelv (a líra, a dráma és az epika regisztereinek keveredése), valamint az aritmetikai rend szigorúsága egyszerre teremt távlatot, engedi el a képzeletet és szab határt, követel józanságot alkotótól és befogadótól egyaránt. Mindez szoros összefüggésbe hozható a kötet legmeghatározóbb alakzatának belső formaelvével, az aposztrofikus trópusnak egyszerre az allegóriával és az iróniával genuin kapcsolatot fenntartó jellegzetességével. Az allegória ti. lehetővé teszi a forma bizonyos fokú egységét, ökonómiáját, az irónia pedig tulajdonképpen az elbeszélhetőség ideáját teszi semmissé.

Ennek a poétikai önreflexivitásnak, amely oly jellemző a *Bukolikatáj* szövegeire, az egyik legszebb s egyben legmegrázóbb, legfelkavaróbb darabja a 2.9-es sorjelzetű *Ekhó a verandán* című vers. Ekhó maga a szinte legtökéletesebben, azaz katakre-

---

[27] Jonathan CULLER, *Aposztrophé,* 387.

[28] A versek egymás utáni kibontakozását a költő már valójában régóta a számok rendjébe írja bele, a 2003-as *Berlin & Hamlet* óta sorszámmal látja el a verseket, a *Nincstelenek* című regényben pedig effektíve regénypoétikai és narratív funkcióval rendelkeznek a prímszámok.

[29] Bár ha azt vesszük, a kötetet záró *Gyászvers [2.]* szintén nem kerüli el a sorszámozást, tehát a hiány és a rend kettős formaelve itt is döntő. Szuromi Lajos a verstan nagy hatású kutatója és oktatója volt, Borbély Szilárd az ő helyét vette át az egyetemen, amikor tanára súlyosan megbetegedett.

tikusan megtestesült aposztrofé, hiszen ez a mítoszi figura, ez a nimfa attól az, aki, hogy megszűnik nimfaként létezni, egészen pontosan hanggá, visszhanggá válik, akkor van ő, ha valaki szólítja, s csak megszólítás, szólíttatás által van, lehet egyáltalán; létében, felhangzásában kinyilvánítva önnön hiányát.[30] A szöveg voltaképpen egy mnemonikus aktus keretében beszéli el a lírai én gyerekkori életének egy epizódját, amikor is az édesanya idegösszeomlást kap, az apa pedig éppen két évre távol van a családjától.[31] A versszöveg maga az akkori körülmények aprólékos feltárása, azon nehézségek felsorolása, amelyeket a gyermek érezhet, érzékelhet s láthat az édesanyja idegösszeomlása révén keletkező életszituációban. A sok nehéz csendet, a simogatások, apró figyelmességek elmaradását, az életkörülmények megromlását, a családi ház hidegét. Aztán megjelenik maga az anya alakja is, és a ballada repetitív jellege ennek a legfontosabb mozzanatnak, az anyai idegösszeomlásnak az ismételt előkerülésében érvényesül. Először a második versszakban fordul elő (a 2a jelzetűben):

A nyolcadik
évben anyám a hideg, téli verandán vészelte át az őszt,
a telet, a tavaszt. Sose szólt, nem beszélt a szavakkal.[32]

Másodszori előforduláskénta 3-as jelzetű negyedik versszakban ily módon ábrázolódik az anya:

A verandára
sütött be a nap. És ő, betakarva feküdt ott az egész nap.[33]

Amikor harmadszor megjelenik az anya alakja a 4b jelzetű hatodik versszakban, akkor egy poétikailag telített, egyfajta mise en abîme motívum révén a lírai én is ábrázolódik az anyjához való viszonyában:

Anya hosszú haja kibomolva a vállán. Betakarva
a dikón várt a hideg teraszon. Várt, azt hiszem, de lehet,
csak én vártam arra, hogy várjon. Hazaérve arca fölé hajolok,
írisze befagyott tükrében az arcom verődik vissza csupán,
nem látok más egyebet.[34]

---

[30] Kerényi a *Görög mitológiá*ban Pánról írva említi meg Ekhót: „Különféle szerelmes történeteket mesélnek róla, melyekben nimfákat üldözött, gyakran ugyanolyan sikerrel, mint Apollón Daphnét: Pitys nimfa fenyőfává változott, Syrinx náddá, amiből Pán a *syrinx*et, az egy sor nádból álló pásztorsípot készítette. Ékhó Pán üldözése elől puszta hanggá, visszhanggá vált." Kerényi Károly, *Görög mitológia,* fordította Kerényi Grácia, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 1997², 100.

[31] Mint már arra utaltam, ez az életszituáció megint csak ismerős lehet a *Nincstelenek*ből.

[32] Borbély Szilárd, Ekhó a verandán, *Tanítvány* 2011/1, 69–71. (69.) Újra megjelent a *Tanítvány* 2014/1-es (18–21.), Borbély Szilárd emlékének szánt rovatában.

[33] Borbély Szilárd, *Ekhó a verandán,* 70.

[34] Uo.

Ez a mise en abîme tükörjáték és -viszony készíti elő azt a jelenetet, amelyben aztán az anya Ekhóval való azonosulását olvashatjuk, tehát megtudjuk, hogy voltaképp a lírai én anyja Ekhó a verandán:

> Anya hallgat egész
> nap, ha mondok valamit, az utolsó szót ismétli csupán:
> Megyek az iskolába. …iskolába – mondja, haját nem
> fonja be, fekszik az ágyban, és nem lehet oda bújni hozzá,
> mert nincs teste valahogy, csak a hangja, ahogy ismétel
> néhány szót, mint Ekhó nimfa, a szép hosszú hajú lány,
> kit az istenek megbüntettek, de akin mégis megkönyörültek.[35]

Az anyai motívum tehát allegorikusan teljesedik ki a versben, az anya Ekhóval történő metaforikus azonosítása fokozatosan bontakozik ki az egész szövegen át, először csupán azt tudjuk meg, hogy elnémul („Sose szólt, nem beszélt a szavakkal"), aztán már az is kiderül, hogy szinte eltűnik önnön létezéséből, a verandára besütő nap már-már jobban látszik, mint a betakarva fekvő anya. Aztán az is világossá válik, hogy az anyai lét, az anyai tekintet voltaképpen nem más, mint gyermeke arcának az anyja íriszében történő visszaverődése, s ez a sajátos viszony-lét, a világhoz ilyen mise en abîme módon kapcsolódó létezés vezet el az Ekhóval való azonosuláshoz. Mindazonáltal látni kell, hogy a verstörténés e kiemelt motívumának, illetve magának a történésnek ezt az allegorikus, mnemonikus ökonómiában való kibontakozását alapvetően ironikus események zavarják meg. Rögtön például a szöveg legelején az, ahogyan a lírai én önmagát saját hiányával karakterizálja (illetve leginkább katakretizálja). Mnemonikus rekonstrukcióját maga Mnémoszüné lehetetleníti el.

> 1 Mnémoszüné, a sötét fény, az istenek kegye vagy
> büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét. Nem
> emlékszem az emlékeimre. Se magamra, se másra
> szinte abból a korból. Csak néhány tájra vagy szagra.
> De a szavakra nem, sem az elbeszélhető beszédre. Se
> évekre, évszakokra. Sötét és süket árnyék vetül arra
> a múltra, amely hozzáfűzhetne ahhoz, ami eljön.
> Nem tudok arról, aki voltam, ezért nincs bennem,
> nem maradt szinte semmi, ami hozzákötne ahhoz, aki
> volt az, aki voltam. Úgy hajlok életem vize fölé, hogy
>
> 2a csak a felszínét látom: a pillanat változó tükrébe nézek
> bele mindég.[36]

---

[35] I. m., 71.
[36] I. m., 69.

A beszélő szinte teljesen kiüresíti, megszünteti magát, mondhatni maga is Ekhóvá válik, ám éppen ez teszi lehetővé, hogy anyja alakját felidézhesse, rekonstruktív és traumatikus emlékezetét mozgósítva. Traumatikus emlékezésének egyik legmeghatározóbb jegye bizonyos részletek felnagyítása, kiemelése, ezek elkülönítése a többitől. Ilyen a költeménynek körülbelül a felénél előkerülő fagy, jég motívuma:

> Az árokparton néztem a jég szélét,
> a fagyott föld furcsa színét, a füvet, ahogy napról napra
> növekszik.[37]

Ez a részlet megint csak egy ökonomikus ismétléses szerkezet része, méghozzá a középső, amely sornak, ha mondhatjuk így, első tagja az az önreflexív kép, amelyben a lírai én önmaga és a versbeszéd diszpozícióját határozza meg:

> Úgy hajlok életem vize fölé, hogy
>
> 2a csak a felszínét látom: a pillanat változó tükrébe nézek
> bele mindég.

A sor utolsó tagja pedig a költemény drámai csúcspontjaként is értelmezhető szembesülési mozzanat, az anya íriszében történő tükröződés képe:

> Hazaérve arca fölé hajolok,
> írisze befagyott tükrében az arcom verődik vissza csupán,
> nem látok más egyebet.

A versmenet tehát egy többszörös ismétléses szerkesztés révén születik meg, a beszélő önmagával való szembesülésébe beleíródik a táj, gyermeki világa abszolút hidegének elemi érzékelése, mindez pedig az anya befagyott íriszében performálódik, válik a költemény drámai csúcspontjává. A mnemonikus rekonstrukció ökonómiáját maga az abszolút kezdetre hangolt, ám azt beteljesíteni képtelen Mnémoszüné szakítja meg, Ekhó, az anyai allegorézis megformálódását az irónia parabázisa lehetetleníti el, miközben csakis Mnémoszüné segíthet elérni, megszólítani az anyát, aki maga a megszólítás visszhangja csupán. Ekhó *aposztrophé*ja, az aposztróf Ekhó voltaképpen nem más, mint hogy Ekhót lehetetlen megszólítani, miközben csakis megszólítani lehet.

A lehetséges és a lehetetlen e határmezsgyéjén formálódik a versszöveg ironikus, katakretikus allegorézise, amely az elbeszélhetőség ideáját is megkérdőjelezi. Végig az az érzése az olvasónak, hogy az elbeszélés, a Mnémoszüné által ellehetetlenített

---

[37] I. m., 70.

emlékezésbe oldódó narráció, az újabb és újabb részletek aprólékos elősorolása[38] mintha csak azért lenne, hogy az anyával mint Ekhóval való traumatikus szembesülés, találkozás eseményét tulajdonképpen elodázza a lírai én. És erre a késleltetésre, a részletek amplifikációjára, egyúttal bizonyos pontokon a drámaiság érzékeltetésére és a lírai sűrítés pillanataira a ballada formája bizonyult a legplasztikusabbnak. A ballada formavilágában adódik tehát a költő szerint a legadekvátabb poétikai lehetőség megszólítani az anyát, aki pusztán a lírai én szavait ismétli, ekként tehát a beszélő én Ekhó istenalakját szólítja, aki az anya, az anyai hiányát visszhangozza egyre.

---

[38] Ezek között is a vers egészét figyelembe véve talán a legmeglepőbb az 5-ös jelzetű hetedik versszakban feltűnő PETRI György szerepeltetése.

5 Később, amikor olvastam, hogy Petri a hetvenes években
járt arra, valami szociológiai kikérdezőként dolgozva,
rémlett, hogy volt akkoriban nálunk is egy szakállas
bácsi, aki egy papír alapján tett kérdéseket fel, de mintha
részeg lett volna, ami nem mond ellent a feltételezésnek,
hogy Petri lehetett volna, anyámnak pedig akkoriban volt
idegösszeomlása. (*Ekhó a verandán,* 70–71.)

[38] Tulajdonképpen a vers jelentésének kibomlása tekintetében nem sok jelentősége van ennek a részletnek, hacsak a versbeszéd ironikus eltérítő műveletén túl annyi nem, hogy utal a hetvenes évek azóta híressé és nagy jelentőségűvé vált szociológiai kutatásaira, amelyeknek keretében másokkal együtt Konrád György is a magyar vidéket járva szembesült az elképesztő szegénységgel (s amelynek ihletanyagából megszületett *A látogató* című regény).

Műhely

Kondor Péter János[1]

NYUGTALANÍTÓ ESEMÉNY

– Problémafelvetés az *esemény* vizsgálatának lehetőségét illetően –

„Egy tudomány színvonalát az határozza meg,
hogy mennyire képes saját alapfogalmait válságba hozni.”[2]

Néhány esztendeje már, hogy az *esemény* a hazai irodalomtudományos érdeklődés homlokterébe került: a *Történés – médium – nyilvánosság* című tudományközi kutatási program keretében több szakmai ülést is szerveztek a témában,[3] 2013 januárjában pedig az Országos Széchényi Könyvtárban rendeztek konferenciát, amelynek válogatott előadásaiból *Esemény és narratíva, Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció*[4] címmel ugyancsak tanulmánykötet született.

A tudományközi együttműködés, az *esemény* kérdésköréről lévén szó, természetesen, elsősorban a történettudománnyal, a történetírás elméletével való termékeny együttgondolkodást ígéri. Az *esemény* mibenlétének kérdéséből eredő történelemelméleti nehézségeket Gyáni Gábor tanulmányai vezetik elő mindkét kötetben: egyszer mint a történelmi trauma kialakulásának kérdését,[5] másszor pedig mint a *múlt – jelen –*

---

[1] A szerző az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Program harmadéves hallgatója.

[2] Martin HEIDEGGER, *Lét és idő,* fordította VAJDA Mihály–ANGYALOSI Gergely–BACSÓ Béla–KARDOS András–OROSZ István, Budapest, Osiris Kiadó, 2004[2], 25.; Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit,* Tübingen, Niemeyer, 1967[11], 9.

[3] A projekt első szakaszának eredményeit tanulmánykötetben adták közre a kutatók: *Esemény – trauma – nyilvánosság,* szerkesztette DÁNÉL Mónika–FODOR Péter–L. VARGA Péter, Budapest, Ráció Kiadó, 2012.

[4] *Esemény és narratíva, Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció,* szerkesztette KÖTÉL Emőke–RAINER M. János, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár−Gondolat Kiadó (Bibliotheca Nationalis Hungariae), 2013.

[5] GYÁNI Gábor, Kulturális trauma: adott vagy teremtett?, in *Esemény – trauma – nyilvánosság,* 38–58. A szerző korábban már több tanulmányában is számot vetett az *eseménnyel* mint történelemelméleti problémával, lásd GYÁNI Gábor, A történelmi esemény fogalma, *Magyar Tudomány* 2011/11, 1324–1332.; GYÁNI Gábor, Történelmi esemény és struktúra: kapcsolatuk ellentmondásossága, *Történelmi Szemle* 2011/2, 145–163. A kérdéskörhöz általában lásd még Jacques REVEL, Visszatérés az eseményhez: historiográfiai áttekintés, fordította CZOCH Gábor, *Korall* 2004/15–16, 22–36; SZEBERÉNYI Gábor, Lehet-e az esemény tudományos kategória?

narrativitás – nézőpont feltárandó összefüggéseinek teoretikus kihívását.[6] Az irodalomtudomány perspektívájában pedig Kulcsár Szabó Ernő vázolja egy olyan új irodalomtörténet megalapozandó módszertani összefüggéseit, amelyben a *történés* új funkciót nyerhetne.[7]

Mindkét kötetről elmondható, hogy interdiszciplináris igénnyel, továbbá más és más fogalmakkal való összefüggésében, illetve hátterével hozza szóba, próbálja vizsgálni, értelmezni az *esemény*t. Az *Esemény – taruma – nyilvánosság* című kötet például a nyilvánosságot az *esemény* (és a *trauma*) „fölé rendelve, azok vizsgálatát biztosító értelmezi, vagyis a nyilvánosság azokat a társadalmi (és a szerkesztők szerint elsősorban mediális) reprezentációs formákat jelöli, amelyek keretei közt egy esemény kódolódik és eseményként értelmeződik".[8]

Lényegi és jellemzően közös,[9] azonban a tudományközi szemléletmód ellenében ható tendencia még Kisantal Tamás kritikájának további megállapítása, miszerint: a „szövegek olyannyira heterogén módon kezelik a címben felvetett fogalmakat, hogy erőteljesen hiányzik ezen terminusok (és a rá épülő különböző diszciplináris megközelítések) tisztázása. […] többségben vannak azok az elemzések, esettanulmányok, amelyek egy már meglévő fogalomkészletre, szemléletmódra építve, azt adottnak tekintve vizsgálják saját területüket."[10]

Az esemény-fogalom történetelméleti megítéléséről, in *A történész szerszámosládája, A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa, A „Történelem – Társadalomtudományok" konferencia anyagai*, szerkesztette SZEKERES András, L'Harmattan, Budapest, 2002, 197–205; SOHAJDA Ferenc, Eset és esemény. A konkrétum történeti vizsgálatának lehetőségei és jelentősége, in *A történész szerszámosládája, A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa,* 183–195; Hayden WHITE, A modern esemény, fordította SCHEIBNER Tamás, in *Tudomány és művészet között, A modern történelemelmélet problémái,* szerkesztette KISANTAL Tamás, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2003, 265–286.

6 GYÁNI Gábor, *Esemény és narratíva: a múlt és a jelen mint nézőpont,* 11–28.

7 „Mármost ha egy új irodalomtörténetet az irodalmi esztétikai tapasztalat történeti változatainak feltárásaként olyan alapkutatásban lehetne megalapozni, amely a mindenkori kulturális technikák rögzítette szöveg materialitását úgy hozza összefüggésbe a kommunikáció mediális (nyilvánosság- és intézménybeli) feltételezettségének történeti alakulásával, hogy a szöveget e körülmények mellett művé változtató befogadás – történeti olvasói/kritikai/szakmai ítéletekben dokumentált – interpretatív dimenzióját a múlt és a jelen horizontja közti hatástörténeti közvetítés révén tárja föl, és ilyen módon kiemeli a levéltári szellemű historizálás múltba szigetelő gyakorlatából, akkor ebben az irodalomtörténetben új státust, helyet és új funkciókat nyer maga a történés is." KULCSÁR SZABÓ Ernő, Az irodalomtörténet(írás) problémája, Megírható-e egy hozzáférhetetlen „mibenlét" története, in *Esemény – trauma – nyilvánosság,* 33.

8 KISANTAL Tamás, Esemény – trauma – nyilvánosság, szerk. Dánél Mónika, Fodor Péter, L. Varga Péter, *Irodalomtörténet* 2013/3, 459.

9 Kisantal Tamás írása ugyan az *Esemény – trauma – nyilvánosság* című kötet vonatkozásában született, azonban a kötet szerkezetét, illetve módszertanát illető kritikáját érvényesnek látom az OSZK konferencia kiadványára is.

10 KISANTAL Tamás, *Esemény – trauma – nyilvánosság, szerk. Dánél Mónika, Fodor Péter, L. Varga Péter*, 460.

Ebből következően mármost kérdés, érvényesült-e egyáltalán az interdiszciplináris megközelítés, amennyiben „nem annyira valamilyen egységes kutatási témakör köré szorosabban-lazábban épülő vizsgálódásokról van itt szó, sokkal inkább olyan, az adott szerző munkásságából »egyébként is« következő elemzésekről, amelyeket aztán néhány általános fogalomra húzva egy kötetbe rendeztek […]”,[11] hiszen az interdiszciplinaritás lényege éppen egy adott kutatási téma vagy probléma különféle tudományágak fogalmainak, módszertanainak egyesítésével történő újszerű megközelítése.

A tudományközi stratégia beteljesületlenségéért azonban nem kizárólag egy esetlegesen téves szerkesztői koncepció lehet a felelős, egyéb tényező is szerepet játszhat, ugyanis az *esemény* fogalmi megragadása, illetve általában vett vizsgálata esetében különösen nehéz helyzetben vannak a különféle tudományok/tudományágak, hiszen ahol az *esemény* szóba kerül, vagy kutatása releváns, ott valószínűsíthetően az az egyik meghatározó, ha nem *a* központi probléma, így pedig a sok *eseményelemzés- és értelmezés* tudományáganként fölmerülő talánya összeadódva inkább terminológiai válságot, fogalomzavart okoz, mintsem a megoldásai egymást erősítve átláthatóságot, módszertani hatékonyságot eredményeznének, ami egyébként egy tudományközi együttműködés elsődleges célja kellene hogy legyen.

Filozófia,[12] történettudomány,[13] irodalomtudomány, színháztudomány;[14] ha csupán így, a teljesség igénye nélkül sorolni kezdjük, mely tudományterületek ügye az *ese-*

---

[11] I. m. 459.

[12] Az *esemény* általában véve elválaszthatatlan az *idő* filozófiai kérdéskörétől. Meghatározó fogalma *(Ereignis)* még Heidegger fordulat utáni filozófiájának, lásd Martin HEIDEGGER, Zeit und Sein, in uő, *Zur Sache des Denkens, Gebundene Ausgabe XIV,* Frankfurt am Main, 2007, 3–31; magyarul: Martin HEIDEGGER, Idő és lét, fordította KORCSOG Balázs, *Nagyvilág* 2002/3, 406–427. Továbbá Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis),* GA 65, Frankfurt am Main, 1989. A heideggeri *esemény* fogalmához lásd FEHÉR M. István, *Martin Heidegger, Egy XX. századi gondolkodó életútja,* Göncöl, Budapest, 1992[2], 320–329; lásd még Pongrácz Tibor fogalommagyarázatát: Martin HEIDEGGER, *„…költőien lakozik az ember…” Válogatott írások,* válogatta és szerkesztette PONGRÁCZ Tibor, fordította BACSÓ Béla és mások, T-Twins–Pompeji, Budapest–Szeged, 1994, 11. Nem feledkezhetünk meg továbbá Gadamer *történés (Geschehen)* fogalmáról akár az *Igazság és módszer* kapcsán sem, amelynek a szerző eredetileg a „Verstehen und Geschehen” – „Megértés és történés” – címet szánta, lásd Hans-Georg GADAMER, Die Kehredes Weges, in uő, *Hermeneutik im Rückblick, Gesammelte Werke* 10, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1995, 75; ehhez lásd FEHÉR M. István, *József Attila esztétikai írásai és Gadamer hermeneutikája, Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg,* Kalligram, Pozsony, 2004, 14; az *esemény* Derridánál is fontos fogalom, ahogy egyik interjújában éppen a dekonstrukció mibenlétét firtató kérdésre válaszolva megfogalmazta: „Az esemény nem tervezhető. Meglep, nyugtalanít, zavarba hoz. Az esemény a dekonstrukció.” Jacques DERRIDA, Írásra vagyok ítélve – interjú, fordította ORBÁN Jolán, *Jelenkor* 2005/10, 957–961.; filozófiai kontextusban megemlítendő még Gilles Deleuze és Alain Badiou munkássága.

[13] Lásd a 4. lábjegyzetben adott áttekintést.

[14] Az *esemény* színháztudományi összefüggéséről lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, fordította KISS Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 223–249. (*Az előadás mint esemény* című fejezet.); továbbá SIRATÓ Ildikó, Esemény és narratíva a színháztudományban, in *Esemény és narratíva, Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció,* 147–151.

mény, beláthatjuk, itt aligha csupán a kultúratudomány egy újabb divatos hívószavával állunk szemben, sokkal inkább egy mélyen húzódó, ezért átfogó tudományos gonddal. Úgy látszik azonban, hogy egy az *esemény*ről szóló interdiszciplináris diskurzust különösen nehéz életre hívni, mivel az *esemény* több szempontú megközelítése, a társított fogalmak tisztázatlansága, valamint az egyes tudományágak vonatkozó fogalomkészleteinek kidolgozatlansága miatt, ahelyett hogy megtermékenyítené, inkább akadályozza a szakmai diskurzust, hiszen „Egészen mást ért például egy történész esemény és struktúra fogalmai alatt, mint egy irodalmár."[15] Így értelemszerűen fölmerül a kérdés, megvalósítandó-e, avagy szükség van-e ilyen eszmecserére egyáltalán?

A kérdésre föltétlenül igennel felelhetünk, ha végiggondoljuk, mi is volna a kutatás tétje: az *esemény* vizsgálata részben azért is okoz ennyire széttartó tudományközi diskurzust, mert az érintett tudományok és tudományágak közös alapproblémájára irányul, ez azonban egyúttal azt is jelenti, hogy akár csak a kutatás részeredményeinek is heurisztikus hatása lehet az egyes területeken, sőt, távlatokban egyfajta közös alapvetés megteremtésének az esélyével is kecsegtethet. Az viszont továbbra is kérdés marad, hogyan érvényesíthető az interdiszciplinaritás igénye?

Ahhoz azonban, hogy érdemben előrajzolhassuk bármilyen kutatás irányvonalait, érdemes szemügyre venni, miként merülnek föl az *eseménnyel* kapcsolatos kérdések az irodalomtudományban.

Az irodalmi esemény *vizsgálhatóságának gondja*

Az *esemény* problémája akár csak irodalmi összefüggésben is kimondottan sokrétű és összetett. Az irodalomtörténet-írás elsődleges problémája például az irodalmi *esemény* mibenléte, mi teszi az *esemény*t eseménnyé, azaz: egy bizonyos *esemény/ történés* milyen paraméterek szerint alkalmas,[16] vagy milyen feltételekkel válik jogosulttá egy idővonal felosztására, skálázására, vagy egyáltalán a hozzá való viszonyításra.[17] Voltaképpen mit is kellene irodalmi/irodalomtudományos összefüggésben

---

[15] KISANTAL Tamás, *Esemény – trauma – nyilvánosság, szerk. Dánél Mónika, Fodor Péter, L. Varga Péter*, 460.

[16] Az *esemény*nek egy ilyen vonatkozású paraméterezése egyúttal az *esemény*ek egymásra következésének logikáját is meghatározná, itt tehát gyakorlatilag az irodalomtörténet tudományos értelemben véve *legitim szervezőelve* volna a tét.

[17] Természetesen nem csupán a *hogyan*, hanem már a puszta tárgyvonatkozás is kérdéses: egyáltalán minek/kinek a története is íródik „irodalomtörténet" címén, mert „Minek a történetét is írhatjuk meg? – Teszi fel a kérdést Kecskeméti Gábor a régi magyar irodalom történetírói feladatával kapcsolatban − Szövegekét? Emberekét? Intézményekét? Szövegekbe foglalt eszmei vagy tárgyi tartalmakét? Az azokkal való találkozásokét? Szövegfunkciók intézményesüléseit? A szövegmédium sajátszerűségeiét? A szöveget értelemtulajdonító eljárásokkal birtokba vevő, öntudatlan vagy tendenciózus recepciós transzformációkét? A hagyományközösség formáiban artikulálódó

*esemény*en vagy *irodalmi esemény*en érteni? A befogadás/olvasás *esemény*ét? Az alkotás/írás *esemény*ét? Egy mű megjelenésének az *esemény*ét? Történelmi *esemény*eket? Esetleg egy szerző élete*esemény*ét?

E sokrétűség és összetettség okán a szétszálazást a már említett, *esemény*-témával foglalkozó könyvek 3 közös jellemzőjének előzetes kiemelésével érdemes kezdenünk: miszerint egyfelől valamennyi koncepció (1) a tudományközi megközelítés igényével lép fel és (2) az *esemény*t egyéb fogalmakkal való összefüggésében vizsgálja, másfelől pedig (3) következesen figyelmen kívül hagyja mind az *esemény* módszertani jelentőségét, mind pedig az *esemény* fogalmi megragadásának a gondját.

Figyelembe véve az első két törekvéssel járó előzetesen jelzett problémákat, az esemény kérdéséhez a harmadik, minduntalan mellőzött szempont felől ajánlatos közelednünk, amihez az elbeszéléselmélet nyújtja a legígéretesebb lehetőséget, ott ugyanis az *esemény* mindkét vonatkozó aspektusa sajátosan kapcsolódik össze: egyfelől az *esemény* mint az aktuális koncepció logikai koherenciája okán meghatározandó *elméleti* fogalom, másfelől pedig az *esemény* mint operatív értelmű *módszertani* fogalom.

Azonban az *esemény* alapvetően mindig is módszertani fogalom volt az elbeszéléselméletben, amennyiben egy szövegelemző gyakorlat terminusaként kellett azt operacionalizálni. Ez az elemző gyakorlaton alapuló operacionalizáló tendencia lelhető fel a Peter Hühn által kidolgozott kétszintű elbeszéléselméleti *esemény*definícióban is, amelyben mintegy történetileg összegződve mutatkozik meg az *esemény* elbeszéléselméleti gondja:[18]

> „Az »esemény« terminus egy állapotváltozásra mint a narrativitás egyik lényegi vonására utal. Különbséget tehetünk az *esemény* I. általános típusa (amelynek nincsenek különleges kritériumai), illetve az *esemény* II. típusa között, amely bizonyos további feltételeket teljesít. Az *esemény* I. típusa bármely, a szövegben explicite vagy implicite leírt állapotváltozás. Egy állapotváltozás akkor határozható

énkonstrukciókét? A többi kulturális alakzattal együtt formálódó vagy textuális jellege azoktól megkülönböztetésre érdemes közegét? […] ha ezeket a kérdéseket még csak fel sem vetjük napi munkánk során – és a régi magyar irodalom történeti kutatásának ez a helyzetleírása nem áll messze a valóságtól –, akkor ugyan miféle történészi munkát végzünk, milyen érvényességi és artikuláltsági foka van bárminek, amit létrehozunk?" KECSKEMÉTI Gábor, A régiséget értelmező irodalomtörténészi gyakorlat reflektált és reflektálatlan szemléleti alapjairól, *Irodalomtörténeti Közlemények* 2015/5, 577–578.

[18] Vlagyimir Propptól *(funkció)* Roland Barthes-on *(funkció/konnotáció)* és Jurij Lotmannon *(határátlépés)* át egészen Hühnig kimutatható, hogy a különféle szövegelemzési módszertanok sajátosságai az *esemény* eltérő fölfogásából következnek, tehát egy módszertant alapvetően az határoz meg, miként operacionalizálja az *esemény*t. Vö. KONDOR Péter János, *Esemény és elbeszélés*, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 15–50. (*Az esemény mint az elbeszéléselmélet gondja* című fejezet.)

meg II. típusú *esemény*ként, ha annak (egy interpretatív, kontextusfüggő ítéletben) bizonyos sajátosságokat tulajdonítanak, úgy mint relevancia, váratlanság, szokatlanság."[19]

Ami itt különösen figyelemreméltó az az *esemény* I. és *esemény* II. egymáshoz való viszonya,[20] illetve az ebből a viszonyból levonható konklúzió: miszerint az *esemény* II. voltaképpen nem egy „hermeneutikai kategória", hanem egy *faktikusartikulációs folyamat,* amelynek során egy vagy több I. típusú *esemény* egységéből egy *konkrét* olvasási/befogadási folyamat eredményeképpen II. típusú *esemény* jön létre.[21]

Lényegében tehát *esemény* az, amit akként értelmeznek.

Az *esemény* kérdéskörét érintő legújabb, *A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződései*[22] című tanulmánykötet előszavában hasonló praktikussággal ragadják meg az *esemény*t „hermeneutikai kiindulópontból", miszerint az *esemény*t olyan történésként határozták meg, „mely után nem marad minden ugyanaz, mint ami volt – ön- és világértésünk megváltozik".[23] *Esemény* tehát az, ami megváltoztat vagy gyökeresen átalakít bennünket? Vagy másképpen: amit az alany/befogadó/olvasó/értelmező akként él át?

---

[19] "The term »event« refers to a change of state as one of the constitutive features of narrativity […]. We can distinguish between *event I*, a general type of event that has no special requirements, and *event II*, a type of event that satisfies certain additional conditions. A type I event is any change of state explicitly or implicitly represented in a text. A change of state qualifies as a type II event if it is accredited – in an interpretive, context-dependent decision – with certain features such as relevance, unexpectedness, and unusualness." Peter Hühn, Event and Eventfulness, in *The living handbook of narratology,* főszerkesztő Peter Hühn, Hamburg UP, Hamburg, http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness.

[20] The difference between *event I* and *event II* lies in the degree of specificity of change to which they refer. *Event I* involves all kinds of change of state, whereas *event II* concerns a special kind of change that meets certain additional conditions […] Whether these additional conditions are met is a matter of interpretation. *Event II* is therefore a hermeneutic category, unlike event I, which can largely be described objectively. [Az *esemény* I. és az *esemény* II. közötti különbség ama változás sajátosságának a mértékében áll, amelyre utalnak. Az *esemény* I. mindenféle állapotváltozást magában foglal, míg az *esemény* II. a változás egy speciális fajtájára vonatkozik, amely eleget tesz bizonyos további meghatározott feltételeknek […]. Hogy ezeknek a további feltételeknek eleget tesz-e, az értelmezés kérdése. Az *esemény* II. következésképpen egy hermeneutikai kategória, eltérően az *esemény* I-től, amely jórészt objektíven leírható.]" Peter Hühn, *Event and Eventfulness,* [2].

[21] "A type II event, on the other hand, acquires relevance only with reference to intradiegetic expectations and to a particular literary or cultural context. […] Contextual reference of this kind can allow a type I event or a combination of type I events to be transformed into a type II event. [A II. típusú *esemény* viszont szert tesz releváns, kizárólag az elbeszélésen belüli várakozásokra és egy bizonyos irodalmi vagy kulturális kontextusra. […] Ez a fajta kontextuális referencia teszi lehetővé, hogy egy I. típusú *esemény*, illetve I. típusú *esemény*ek kombinációja II. típusú eseménnyé alakuljon.]" Uo.

[22] *A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződései,* szerkesztette Bónus Tibor–Lőrincz Csongor–L. Varga Péter, Budapest, Ráció Kiadó, 2014.

[23] I. m. 10.

A tanulmánykötet ismét a sokrétűség jegyében, ez alkalommal a *nyilvánosság – medialitás – forradalom – performativitás* összefüggéseibe helyezi az *esemény*t. Jelen gondolatmenetünkhöz Vajda Károly, *Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája*[24] című tanulmánya illeszkedik szervesen, ugyanis éppen a narratológiai *esemény*fölfogás problematikusságára kívánja fölhívni a figyelmet.

Vajda az *esemény*t Arisztotelész *Poétiká*ja felől közelítve a produkcióesztétikailag értelmezett diltheyi *élmény* segédfogalmával kívánja befogni. A poetológiai, illetve a narratológiai *esemény*megközelítésnek alapvető problémáját egyfajta „határozatlansági reláció"-hoz hasonlítja a szerző, mert az *irodalmi esemény* „csakis akkor és annyiban szemlélhető sorba rendeződő, a történelem analógiájára elgondolt kollektív szinguláris, de mégis tudatosan megszerkesztett, megkomponált, megkonstruált történet mozzanataként, ha az irodalmi történésen kívülről viszonyulunk hozzá, ha épp az esemény közvetlenségétől vonatkoztatunk el".[25] Az alapprobléma tehát „immanens" és eredendően módszertani, amennyiben maga a poetológiai/narratológiai nézőpont az, ami elszigeteli a kutatót az *irodalmi esemény*től.[26]

Azzal aligha vitatkozna bárki, hogy az elbeszéléselmélet „kollektív szinguláris" rendelkezésre állóként elgondolt *esemény*e terméketlen az értelmezés számára,[27] azonban a szerző által felvetett alapproblémát – miként az az *esemény* hozzáférhetősége – félreértés a poetológia vagy a narratológia problémájává szűkíteni, az ugyanis a teljes irodalomtudományi módszerességet átható gond. Hiszen itt valójában – és a hühni kétszintű definíció kapcsán is erre az összefüggésre mutattunk rá – az *esemény* hozzáférhetőségének a megkérdőjeleződésével egyúttal a befogadás/olvasás/értelmezés folyamatának a hozzáférhetősége kérdőjeleződik meg, következésképpen valamennyi, e folyamat mibenlétére, különösképpen pedig a tudatosíthatóságára vonatkozó elgondolás is.

Vajda minduntalan a szubjektum–objektum (objektum mint artefaktum) oppozíció közé kívánja szorítani ezt a mélyről fakadó módszertani gondot, nyilván azért, hogy megóvja hermeneutikai érvelési pozícióját. A gond azonban nem a műalkotástárgy faktikusságából, hanem közvetlenül a bármilyen vonatkozásban, az aktuális elméleti keret előfeltevéseitől független értelemben zajló befogadás/olvasás/értelmezés – ez esetben értéksemlegesként elgondolandó − aktusának az időiségéből ered, emiatt totális.

---

[24] VAJDA Károly, Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája, in *A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződései,* 307–319.

[25] I. m. 311.

[26] „A szövegtektonikát, narratív morfológiát űző irodalomtudós ugyanakkor arra kényszerül, poetológiai okokból arra szakszerül, hogy ne átélve, az élmény közvetlenségéből, az élő irodalom magával ragadó szituáltságában, tehát egyfajta életként viszonyuljon az irodalomhoz, vagyis élvezze, hanem épp abban az éteri magasságban jelölje ki saját viszonyítási pontját, ahol alighanem a szerző, az irodalmi teremtő, a poetológia ezen isteni teremtménye is tanyáz, ahonnét a konkrét irodalom anyagiasult tárgyként a maga objektivitásában szemlélhető, szemlézhető." I. m. 311.

[27] Az elbeszéléselmélet sokkal árnyaltabban közelít a kérdéshez, lásd ehhez akár az imént tárgyalt hühni *esemény*definíciót.

Ennek a gondnak a hermeneutikai megmutatkozása is megerősíti, hogy az nem a műalkotástárgy faktikusságából fakad, hiszen az irodalmi hermeneutika éppen az artefaktum befejezettség-fölfogásával szemben való ellenállásnak, tehát a befogadás közvetlenségének a feltárása jegyében született.[28] A recepcióesztétika számára akkor mutatkozik meg a befogadás/olvasás/értelmezés mindenkori időiségéből eredő gond, amikor Jauss a hermeneutikai folyamat három mozzanatának megfeleltetett szukcesszív olvasási egységekkel kívánja módszertanilag modellezni a befogadás műalkotásszövegre irányuló folyamatosságát, ugyanis sem az egyes olvasási folyamategységeknek, sem pedig ezen aktusok szövegegység-vonatkozásainak nincsen azonossága, így értékösszefüggés hiányában módszertani produktivitásuk sem lehet; a husserli horizontfogalom félreértése okán Jauss figyelmen kívül hagyja a befogadás folyamatosságának mindenkori időiségét.[29]

Gadamernél sem a műalkotástárgy faktikusságában, hanem az *irodalmi műalkotás mint klasszikus* és az *irodalmi műalkotás mint szövegszerű ténylegesség* különbségében mutatkozik meg az olvasás/értelmezés mindenkori időiségének a hermeneutikai gondja, nála nyilván nem módszertani, hanem fenomenológiai természetű ellentmondásként. Nevezett különbség pedig az *irodalmi műalkotás*hoz való hozzáférés közvetlenségében fejeződik ki, amíg az irodalmi műalkotás a *klasszikus* felől közvetlenül, addig a *szövegszerű ténylegessége* felől csakis közvetve hozzáférhető: míg az *irodalmi műalkotás szövege*, a klasszikusok, a világirodalmi rangú művek eleve is olvashatók *irodalmi műalkotás*ként, addig az „eminens szövegek […] nyelvi jellegén és szószerinti hangzásán nem lehet túllépni. Így jut el Gadamer ahhoz a tézishez, mely szerint irodalmi szövegek »mindig csak a hozzájuk való visszatérésben léteznek valóban irodalmi szövegekként«."[30] Az *eminens szöveg*hez való *visszatérés* követelménye tehát egyértelművé teszi, hogy annak a második olvasása irányul az *irodalmi műalkotás*ra.[31] A *klasszikus* esetében tehát nem csak „az előadásban és csakis az elő-

---

[28] „Amit a költői szöveg esztétikumának köszönhetően előzetesen megérthetővé tesz, folyamatszerű hatásából származik, és ezért kész struktúrájának mint artefaktumnak a leírásából nem vezethető le egyenesen, bármennyire teljesen tárná ez fel rétegeit és esztétikai ekvivalenciáit. A strukturális szövegértelmezést ma […] a befogadási folyamat analízisében kell és lehet megalapozni." Hans Robert JAUSS, A költői szöveg az olvasás horizontváltásában, fordította KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* Osiris, Budapest, 1999², 321–322; vö. Hans Robert JAUSS, Der poetische Text im Horizont enwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht: „Spleen II") című fejezet in uő, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Shurkamp, Frankfurt am Main, 1991, 814–815.

[29] Minderről részletesen lásd KONDOR Péter János, *Esemény és elbeszélés*, 51–71. (*Az olvasás irodalmi hermeneutikai gondja Jaussnál* című fejezet.)

[30] FEHÉR M. István, Irodalom és filozófia, Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg, *Irodalomtörténet* 2008/2, 162–163.

[31] Minderről részletesen lásd KONDOR Péter János, *Esemény és elbeszélés*, 71–88. (*Az olvasás hermeneutikai gondja Gadamernél* című fejezet.)

adásban van ott maga a mű",[32] hanem eleve; de ott van-e az irodalmi mű az *eminens szöveg első olvasás*ának a folyamatában;[33] és ha nincs, miként azt beláthatjuk, akkor mi az, ami „ott van"?

E kérdésre adandó válasz – amelynek lehetőségeire később még visszatérünk – meglehetősen nagy jelentőségű, szorosan kötődik ugyanis ahhoz, az *esemény* kapcsán mindig fölmerülő dimenzionáló, vagy még inkább belehelyező aktushoz, amely eldönti végül az esemény „hovatartozását": az „amiben-létét", vagyis kijelöli azt a vonatkoztatási síkot, és ezáltal azt a szakmai diskurzust is, ahol/amelyben aktuálisan tematizáljuk a befogadás/olvasás/értelmezés eredendő időiségét mint *esemény*t.

Itt érdemes visszatérnünk Vajda Károly szövegére; ami tehát jelen gondolatmenetünk számára most fontos, az a befogadás/olvasás/értelmezés ezen időiségének a dimenzionálása: „Az irodalom nyitányában – írja Vajda – mindig irodalmi nyilvánosságot hoz létre. […] nyílt téridőt konstituál, melyhez tartozásunkat az olvasás ráhagyatkozó folyamatában kinyilvánítjuk."[34] Az irodalom lesz tehát a befogadás/olvasás/értelmezés aktusának fogadóközege, az irodalom, amely „önmagából ered",[35] és „olyan folyamatként értődik, mely csakis önmagából nyeri, nyerheti belső dimenzióit."[36] Az irodalom kontinuitása az, ami hordozza a befogadás/olvasás/értelmezés időiségét, és ezen időiségeket mintegy befogadva össze is köti azokat, mivel „A recepció során úgy fogadunk be, hogy magunk is befogadtatunk, részesei, koexisztens mozzanatai leszünk *az irodalom történő folyamatának*."[37]

Az „irodalom történő folyamata" mint elgondolás az *Igazság és módszer*hez kapcsolódik, ahol ez a dimenzionálandó eredendő időiség mint *megértés* egyfelől a műalkotás ontológiájának alapfogalmain keresztül közvetítve a „történelem objektív

---

[32] Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* fordította BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 148; Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode, Gesammelte Werke 1*, Mohr [Paul Siebeck], Tübingen, 1999, 121.

[33] Jól látható, hogy itt az *első olvasás* mint fenomenológiai probléma az, amit gondot okoz; avval hogy Jauss az egymásra következő olvasások módszertani értékösszefüggését forszírozta, egyúttal a gadameri hermeneutika vakfoltjára is rámutatott. Gadamer egyébiránt reflektált erre a problémára Ingarden kapcsán, mint írja: „Nem tartom helyesnek, hogy R. Ingarden […] az »esztétikai tárggyá« konkretizálódásban látja a műalkotás esztétikai megítélésének a mozgásterét. Az esztétikai tárgy nem az esztétikai felfogáselméllyben konstituálódik, hanem magát a műalkotást konkretizálódásán és konstituálódásán keresztül tapasztaljuk a maga esztétikai minőségében." (GADAMER, *Igazság és módszer,* 639; uő, *Wahrheitund Methode,* 124.) Különös, hogy Gadamer itt egyáltalán nem érvel, pedig kézenfekvő a kérdés: vajon mi alapján volna bizonyos, hogy valami műalkotás-e, amíg nem konstituálódik műalkotásként? Csak a második olvasás lehet konkretizáció, amennyiben a tárgy műalkotásként konstituálódott. Hiszen az, hogy valami műalkotás-e, arról kizárólag a mindenkori konkrét tapasztalat dönthet, amennyiben „az előadásban és csakis az előadásban van ott maga a mű".

[34] VAJDA Károly, *Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája,* 314.

[35] Uo.

[36] I. m. 315.

[37] I. m. 316. [kiemelés tőlem].

menetébe"[38] helyeződik,[39] másfelől kitüntetett módon viszonyul a legáltalánosabb értelemben vett *irodalom*hoz.[40]

Emlékezetes, hogy Gadamer az *Igazság és módszer Az irodalom határhelyzete* című fejezetének első mondatában próbakőnek nevezete a műalkotás ontológiai aspektusának *irodalom*ra való kiterjeszthetőségét.[41] Ennek jegyében kerül meghatározásra az irodalom mindent magába foglaló folyamatosságának a mibenléte, miszerint „az irodalom a szellemi megőrzés és hagyományozás funkciója, s ezért minden jelenbe beleviszi rejtett történetét".[42]

Az idézet mindkét állítását érdemes alaposabban szemügyre vennünk: ugyanis a hagyományozás összefüggésében az *irodalom mint funkció*, azaz működés/tevékenység/feladat, aligha lehet más, mint maga az *írás* mint cselekvés, így ennek a funkciónak a története sem lehet egyéb, mint magának *az írásnak a története*, ezt erősíti meg az a tény is, hogy Gadamer is az *írásbeliség*ből eredezteti *irodalom*fogalmát.[43] A legkülönösebb azonban az a szinte misztikusan hangzó zárókövetkeztetés, miszerint az *irodalom* e funkcióként „minden jelenbe beleviszi rejtett történetét".

Mármost mindez hogyan gondolható el? Nem úgy áll-e a dolog, hogy *minden jelent belevisz rejtett történetébe*?

Összefoglalva tehát: *az írás mint cselekvés (jelvetés) a mindenkori jelent beleviszi/belehelyezi rejtett történetébe*.

Az *irodalom* tehát egyáltalán nem önmagából, hanem mindenekelőtt az *írás*ból és az *olvasás*ból ered, ezért nem az *irodalom*nak van léte, hanem az *írás*nak és az *olvasás*nak, így nem az *irodalom* vagy az *irodalmi műalkotás* folytonosságába ágyazódik

---

[38] „Mert mindig meghatározza [a szöveg valódi értelmét] az interpretáló történeti szituációja is, s így a történelem objektív menetének az egésze [das Ganze des objektiven Geschichtsganges]." Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 331; uő, *Wahrheit und Methode,* 301.

[39] „a történeti tudat – írja Gadamer – […] magát a megértést is történeti mozgásként [geschichtliche Bewegtheit] ismeri fel. *Magát a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként [als eine Handlung der Subjektivität], hanem valamely hagyománytörténésbe való bekerülésként [als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen] kell elgondolni* […]." Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 325; uő, *Wahrheit und Methode,* 295.

[40] „Az irodalom legtágabb értelmét a nyelvi jelenségek írásos rögzíthetősége határolja körül." Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 194; uő, *Wahrheitund Methode,* 167.

[41] Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 191; uő, *Wahrheitund Methode,* 165.

[42] „Literatur ist […] eine Funktion geistiger Bewahrung und Überlieferung und bringt daher in jede Gegenwart ihre verborgene Geschichte ein." Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 192; uő, *Wahrheitund Methode,* 166.

[43] Mi több, Gadamer vonatkozó fejtegetéseit módosítja az 1986-os kiadás felülvizsgálata során, és az *írásbeliség* (Schriftlichkeit) kifejezése helyett már egyenesen az *írás*t (Schreiben) használja: „Ohne Frage ist Literatur als Gegenstand der Lektüre eine Späterscheinung. Aber nicht umsonst weist das Wort Literatur nicht auf Lesen, sondern auf Schreiben [Kétségtelen, az irodalom mint az olvasás tárgya egy kései jelenség. De nem hiába utal az irodalom szó nem az olvasásra, hanem az írásra.]." Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer,* 191; uő, *Wahrheitund Methode,* 165.

az *olvasás* vagy az *írás*, hanem éppen fordítva: az *olvasás* és az *írás* létébe ágyazódik az *irodalmi műalkotás*. Mindebből pedig az is következik, ha az *irodalmi műalkotás*nak a befogadó/olvasó/értelmező adja a létét, akkor az *irodalmi műalkotás ontológiai aspektusa,nem a műalkotásé, hanem az olvasásé*.

Kitűnik tehát, hogy itt az *olvasás ontológiájá*nak kidolgozására volna szükség, és erre utal a vajdai szóhasználat is: „Egyidejű és föltétlen átélés", „átlényegülés", „átitatódás", „átlétezés", „részlét"; „irodalmian létezésünk"-et az *ittlét*tel hozva összefüggésbe.[44] Egy a befogadás felől elgondolandó irodalmi-ontológiai kezdeményezést látunk tehát, amely kétségtelenül jelzésértékű, mindazonáltal teljességgel a gadameri koncepció kontextusában marad, amennyiben az *irodalom történő folyamatá*ban dimenzionálja az *esemény* mindenkori időiségét.[45]

Ahhoz, hogy továbbléphessünk, szükséges lesz pontosan megfogalmaznunk azokat a kérdéseket, amelyeket e felfedett jelenségek és tendenciák vetnek föl egyfelől az irodalmi *esemény*kutatás, másfelől pedig az irodalomtudomány számára.

Kérdésföltevések

Elbeszéléselméleti összefüggésben a hühni kétszintű *esemény*definíció elemzésével beláthattuk, hogy az *esemény* egy konkrét befogadási/olvasási/értelmezési, tehát egy *faktikus artikulációs folyamat* eredményeképpen jön létre. Vajda Károly tanulmánya pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy az irodalmi *esemény* közvetlensége hozzáférhetetlen a narratológus/poetológus/morfológus fürkésző tekintete számára, hiszen éppen maga a vizsgáló, elemző, ezért tárgyiasító tevékenység az, ami attól elszigeteli. Megmutattuk azonban, hogy ez a gond nem a narratológia/poetológia sajátja, mivel az az *esemény* keletkezésfolyamatából, azaz egy faktikus befogadási/olvasási/értelmezési tevékenység időiségének a hozzáférhetetlenségéből ered, tehát legalább azonos nagyságrendű problémaként jelentkezik mind irodalmi, mind pedig filozófiai hermeneutikai összefüggésben, utóbbi esetben nyilván nem módszertani éllel.

---

[44] VAJDA Károly, *Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája,* 315.

[45] „Irodalomon önmagunk irodalmian zajló létezését, irodalmi létünk eseményesülését értjük." VAJDA Károly, *Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája,* 314. Így vagyunk tehát részesei az *irodalom történő folyamatá*nak Vajda elgondolása szerint. E két dimenziónak a metszete, vagy együttes megnyilvánulásának(?)/megvalósulásának(?) a közege/feltétele pedig nem más, mint az irodalmi nyilvánosság, ugyanis „Az irodalom nyitányában mindig irodalmi nyilvánosságot hoz létre. Azaz olyan nyílt téridőt konstituál, melyhez tartozásunkat az olvasás ráhagyatkozó folyamatában kinyilvánítjuk. A nyilvánvaló tény, miszerint olvasunk, az irodalom nyilvánosságát jelenti […]." Uo. A *téridő* kifejezés bevezetése érzékelteti, az olvasás ontológiai hatáskörébe érkezvén micsoda fogalmi deficittel kell küzdeni. Nem tudjuk azonban, itt fizikailag értendő-e a *téridő* kifejezés vagy metaforikusan? Volna egy, az olvasás tevékenységéhez tartozó kollektív, nyilvános *téridő*? Tehát eddig éppen az ellenkezőjét látjuk, tapasztaljuk: az olvasás „tere" és időisége messzemenőkig, talán a hozzáférhetetlenségig személyes.

Mielőtt megfigyeléseink tanulságaképpen megfogalmaznánk azokat a kérdéseket, amelyek elgondolásunk szerint az elkövetkezendő kutatásokat orientálhatnák, a kérdezés irányát lesz érdemes kijelölnünk.

Föntebb már kiemeltük, most pedig tovább kell tudatosítanunk annak, az *esemény mint olyan* megközelítésétől elválaszthatatlan dimenzionáló/belehelyező aktusnak a jelentőségét, amely egy-egy argumentáció során előbb vagy utóbb, de végül alapvetően meghatározza a mindenkori *esemény*értelmezés dimenzióját, egészen pontosan azt az idősíkot és/vagy szakmai diskurzust, amelyre/amelybe az *esemény mint olyan időiségét* mintegy kiterjesztve/belebocsátva azt aktuálisan megérteni kívánjuk.[46] E jelenség megértésével ugyanis megjelenésének sokrétűségéből és komplexitásából visszafejthető az *irodalmi esemény* alapjelenségének, ezáltal pedig az abból fakadó problémának a mibenléte; érthetővé válhat a módszertani gond, amit az *esemény* kérdése például az irodalomtörténet-írás számára felvet, talán megválaszolhatóvá válna a kérdés: végül is mit kellene *irodalmi esemény*en értenünk? A befogadás/olvasás *esemény*ét? Az alkotás/írás *esemény*ét? Egy mű megjelenésének az *esemény*ét? Történelmi *esemény*eket? Esetleg egy szerző élet*esemény*ét?

Létezik-e tehát ezen idősíkoknak/vonatkozásoknak valami közös, mélyen fekvő alapja, vagy egy olyan nagyszabású kiterjedés, amely azokat magába foglalja, vagy amelyre létük valamiféleképpen visszavezethető?

Mint azt fentebb láttuk, Gadamernél ez a dimenzió *az irodalom mint funkció, ami minden jelenbe beleviszi rejtett történetét*, és végül Vajda is ebbe az összefüggésbe helyezte az *esemény*t. Az *irodalom* mint funkció azonban – mint arra rámutatni igyekeztünk – maga az *írás* cselekvése, és ez a *jelvető* tevékenység az, ami *minden jelent belevisz/belehelyez rejtett történetébe*.

Az *irodalom*mal vagy az *irodalmi műalkotás*sal szemben inkább az *olvasás*nak és az *írás*nak van léte, így folytonossága is, ebből pedig azt a következtetést vontuk le, hogy az *irodalmi műalkotás ontológiai aspektusa nem a műalkotásé, hanem az olvasásé* és az *írásé*; így tehát az *olvasás*nak és az *írás*nak, az *irodalom alapműveleteinek*, azok folyamatainak, az időiségeiknek irányába kell kérdeznünk.

---

[46] E dimenzionáló/belehelyező aktus sokszor nem közvetlen, hanem implicit, azaz egy bizonyos vonatkozás már beleértett hátteret képez az *esemény* értelmezéséhez. Egyébiránt az egyes *esemény*értelmezések argumentációi többnyire igyekeznek lehatárolni a kérdést, sokszor pedig a dimenzionáló/belehelyező aktus egy másik diskurzusba, illetve fogalmi összefüggésbe való belehelyezésben fejeződik ki (Lásd például a fentebb tárgyalt tanulmánykötetek esetében a *nyilvánosság – medialitás – forradalom – performativitás* fogalmait). Hühn kétszintű *esemény*definíciója például az *esemény* elbeszéléselméleti gondját − mint azt korábban láthattuk − végül mint hermeneutikai kategóriát utalja az értelmezés körébe; előzetesen pedig nyelvészeti megközelítéssel él, hiszen az az I. típusú *esemény* nyelvi értelemben az állítmányok szintjén fejeződik ki, illetve határozódik meg. (Peter Hühn, *Event and Eventfulness,* [6].) Hamarosan látni fogjuk, az *esemény* gondja mennyire elemi szintű kérdésföltevéseket követel, így érthető, hogy az egyes szaktudományok *esemény*értelmezései minduntalan kicsúsznak önnön szakmai diskurzusuk hatásköréből.

Legelőször is az *olvasás* felé, mert valamennyi eddig vizsgált elgondolásban – és ez a meghatározó – a befogadás/olvasás/értelmezés folyamatára vezethető vissza az *esemény* a maga közvetlenségében; tehát eredetének eme időiségében koncentrálódik az *esemény* gondja.

Ez a gond pedig az *olvasás* tevékenységének lehetséges vonatkozásai, azaz a *műalkotás* és annak *szövege*, illetve a kettő megkülönböztetése felől is megmutatkozik: ha a *műalkotás* nincs, akkor mi az, ami az *eminens szöveg első olvasása* folyamatában „ott van", tettük fel a kérdést föntebb Gadamer *műalkotás fogalma* és *eminens szöveg* fogalma közötti fenomenológiai feszültség kapcsán. Másképpen fogalmazva: mi az, ami az *első olvasás* folyamatában jelen van?

Mielőtt föltennénk első kérdésünket, előzetesen szembesítenünk lesz szükséges az irodalom*tudomány*t az *esemény* „hozzáférhetetlenségének" következményeivel: miszerint ha az irodalomtudományt éppen a tudományosságát biztosító szempontrendszere szigeteli el a tárgyának lényegbeli jelenségétől, voltaképpen miben is áll önnön tudományossága?

Ez a kérdés, természetesen, az ontológiai hermeneutika felől már régóta aktuális, hiszen a hermeneutikai interpretáció eleve nem rendelkezhet módszertannal, továbbá semmiféle olyan szakmai diskurzussal, terminológiával sem, amely leírhatná vagy uralhatná a szépirodalmi nyelvet. A hermeneutikai szemlélet térnyerésével tehát, mivel a hermeneutika szaktudománnyá sohasem válhat, az irodalom tudományosságának föl kellene oldódnia a mindenkori hermeneutikai értelemben vett interpretációs tevékenységben (az esztétikával együtt).

Az iménti – az irodalom tudományosságának mibenlétére vonatkozó kérdést, bár föl kellett tennünk − egyfelől azért, mert túlontúl kézenfekvő, másfelől pedig, hogy újfent jelezzük az *esemény* gondjának nagyságrendjét −, egyelőre mégis érdemesebb zárójelbe tenni. Úgy vélem, hogy bármilyen, a kutatást megelőző válaszkísérlet teljességgel eltérítené a vizsgálatot, a makroszkopikus, közvetve felmerülő problémák elfednék azokat a közvetlen és elemi tapasztalatokat és jelenségeket, amelyekre rá kell kérdeznünk: az erdőtől nem látnánk a fát. Továbbá az irodalomtudomány tudományosságára vonatkozó kérdés meglehetősen elvi természetű, érdemesebb volna olyan, elsősorban praktikus kérdésekre/jelenségekre/tapasztalatokra[47] válaszokat, magyarázatokat találni, amelyeket az *esemény* irodalmi gondja vet föl, ebből kísérelhető meg ugyanis föltárni az *esemény* mint olyan mibenlétét.[48]

---

[47] Láttuk például a műalkotás és annak szövege közötti olvasás-fenomenológiai ellentmondást, amelynek kapcsán fölmerült egy lényegi kérdés: mivelhogy az irodalmi műalkotás nem lehet, mi az, ami az *első olvasás* folyamatában jelen van? Mármost mindez irodalomtörténeti vonatkozásban is kérdést vet fel, amit érdemes lesz fejben tartanunk: vajon egy irodalomtörténetben lejegyzett regény/vers/novella címe a regényre/versre/novellára mint műalkotásra vagy mint szövegre hivatkozik, avagy: a regényt/verset/novellát a címe műalkotásként vagy szövegként nevezi-e meg?

[48] Tisztában vagyok ugyanakkor az irodalomtudomány tudományosságának mibenlétére irányuló kérdés súlyával, és a bevezetés mottójául választott Heidegger-idézettel a válaszadás szükségességére és jelentőségére is utalni kívántam.

Kérdéseink, amelyekkel – meggyőződésem szerint – érdemes hozzáfogni az *esemény* problematikájának szétszálazásához tehát a következők:

(1) Miben áll a befogadás/olvasás/értelmezés folyamatának mint időiségnek a hozzáférhetetlensége, illetve mi lehet ennek a fenomenológiai oka?

(2) Kialakítható-e, és ha igen, hogyan, egy olyan beállítódás, amely kiküszöböli, esetleg kalkulál az *esemény* hozzáférhetetlenségével?

Elsőre talán úgy tűnhet, hogy „csak" újabb kérdésföltevéseikig jutottunk.

Ez azonban csak a látszat, hiszen tanulságként könyvelhetjük el, és ez utat is nyitott kérdéseink majdani megválaszolásához, nem érdemes előzetesen olyan fogalmakat viszonyítani az *esemény*hez, amelyek a maguk feltáratlansága okán jó eséllyel elnyelnék az *esemény*értelmezésünket, hanem magából az *esemény* gondjának analíziséből kívánatos feltárni a szükséges fogalmakat.

Még abban az esetben is ez tűnik helyes eljárásnak, ha ezáltal régi fogalmainkat kell válságba hoznunk.

Veres András[1]

AZ IRODALOMELMÉLET MAGYARORSZÁGI TÖRTÉNETÉHEZ[2]

Írásom címében a megszorítással azt próbálom jelezni, hogy áttekintésem eleve nem törekszik teljességre, arra próbálok összpontosítani, hogy az irodalomelmélet magyarországi pozíciójának változását mutassam be az 1960-as évektől az 1990-es évek végéig − természetesen csak vázlatosan és úgy, ahogy én látom. Ezt követően − ugyancsak igen röviden − kitérek arra a problémára, amely az ezredfordulón borzolta a kedélyeket, mikor is az irodalomelmélet egyes intranzigens képviselői hadat üzentek az irodalomtörténet-írásnak és a filológiának.

Az 1960-as évektől az 1980-as évekig

Irodalomelmélet − a szó 20. századi, diszciplináris értelmében − Magyarországon csak a hatvanas–hetvenes évek fordulója óta létezik. Az 1960-as évtized első fele még a tájékozódás jegyében telt el. A politikai konszolidáció és enyhülés nyomán a különféle szakfolyóiratokban és az ismeretterjesztésben élen járó *Valóság*ban, majd a könyvkiadásban végre megjelenhettek az elmúlt félszázad nyugati és – újdonság volt ez is! − kelet-európai poétikai iskoláinak eredményeivel kapcsolatos híradások és szövegközlések. Akkoriban a tudományos konferenciák gyakran önképzőköri fórumok voltak, ahol az előadók friss olvasmányélményeiket osztották meg egymással. A figyelem természetesen nem korlátozódott az irodalomelméletre, például a strukturalizmus és a jelelmélet számot tarthatott a nyelvészek, a folkloristák, a szociológusok és a pszichológusok érdeklődésére is. Így szerveződött meg a hatvanas évek

---

[1] A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet professzor emeritusa.

[2] Eredetileg *A magyar irodalomtudomány az ezredfordulón* című tanácskozáson hangzott el 2017. október 4-én előadásként, *Irodalomelmélet és filológia viszonya az ezredfordulón* címmel. Az itt közreadott változat a viták során fölvetett megjegyzések és ellenvetések figyelembevételével született. Itt mondok köszönetet bírálóimnak, mindenekelőtt Bojtár Endrének és Bezeczky Gábornak.

második felében különböző tudományágak képviselőiből informális úton az ún. *Szemiotikai Klub*.[3]

A felvilágosító munkának intézményes támaszai is támadtak, mindenekelőtt az MTA Irodalomtörténeti Intézetében létrejött Irodalomelméleti Osztály.[4] Az osztályt vezető Nyírő Lajos szerkesztésében jelent meg 1970-ben az *Irodalomtudomány – Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól* című tanulmánykötet, amely nálunk elsőként tekintette át a 20. század számos irodalomértelmező irányzatát, az orosz formalistáktól és a prágai iskolától az új kriticizmuson és a fenomenológián át az egzisztencialista és a svájci interpretációs iskola irodalom-felfogásáig.[5] Természetesen ez csak az első – elszánt inkább, mint alapos – lépés volt a kulturális vasfüggöny által teremtett elzártságból és hibernáltságból való kiemelkedésre, felvenni a kapcsolatot a nemzetközi irodalomtudománnyal – legalább néhány, óhatatlanul felületes és elnagyolt áttekintő tanulmány erejéig.[6] De ezt a lépést megtenni akkor még komoly egzisztenciális kockázatot jelentett.

A felsorolásból az is nyilvánvaló, hogy *plurális* képződményről van szó, az irodalomelmélet valójában sokféle irányzatot jelent. Az, hogy nálunk nem csupán az egyszerűsítés kedvéért szerepelt a szó szinguláris alakban, azaz mint gyűjtőnév volt használatos, az akkori körülmények következménye volt. A pártállami időkben divat volt

---

[3] A strukturalizmust Magyarországon (is) interdiszciplináris irányzatként kezelték, s összekapcsolták a szemiotikával és a modern (tehát nemcsak a strukturalista, hanem a generatív) nyelvtudománnyal is. A „szemiotikai klub" közös szimpóziumokat szervező, egymás tevékenységére figyelő tagjai közé tartozott a nyelvész SZÉPE György, a néprajzos VOIGT Vilmos, a nyelvfilozófus KELEMEN János, a kultúrszociológus JÓZSA Péter, a mérnök HORÁNYI Özséb, az irodalomelméletész NYÍRŐ Lajos és a szinte univerzális érdeklődésű HANKISS Elemér.

[4] Már 1954-ben az Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya külön albizottságot hívott létre: az irodalomelméleti albizottságot), hogy meghatározza az irodalomelméleti tájékozódás fellendítését célzó szervezeti feladatokat, mindenekelőtt egy *Irodalomelméleti Kézikönyv* létrehozásának előkészületeit – lásd in SIMON Zsuzsanna (sajtó alá rendezte), *A Nagyboldogasszony úttól a Ménesi útig, Történetek és dokumentumok az MTA Irodalomtudományi Intézet évtizedeiből,* Budapest, Nap Kiadó, 2011, 79–80. Tulajdonképpen ugyanezeket a feladatokat kapta az Irodalomtörténeti Intézet kebelében 1962-ben megalakított Irodalomelméleti Osztály is, amelynek első munkatársai a Világirodalmi Osztályról kerültek ki. Nem vállalkozom itt részletes intézménytörténeti áttekintésre; csupán a hatvanas–hetvenes évek fordulóján kialakult helyzetet rögzítem. Az osztályt NYÍRŐ Lajos vezette, munkatársa volt SZILI József, MIKLÓS Pál, HANKISS Elemér, BOJTÁR Endre, BONYHAI Gábor, VARGA László és VERES András.

[5] NYÍRŐ Lajos (szerk.), *Irodalomtudomány, Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól,* Budapest, Akadémiai, 1970. Nyírő Lajos írta az orosz formalistákról, Sziklay László a prágai iskoláról, Bojtár Endre a lengyel integrális iskoláról, Szili József az új kriticizmusról, Hankiss Elemér az irodalompszichológiáról szóló fejezetet. A kötet elkészítésében nemcsak az osztály tagjai vettek részt.

[6] Talán még ma sem vagyunk elég távol 1970-től, nem tekinthetjük egyértelműen meghaladott múltnak. A 20. századi külföldi irodalomtudomány feldolgozása, adaptálása korántsem tekinthető befejezettnek és a dolog természetéből következően e folyamat nem is zárulhat le.

a fogalmak egységesítő-általánosító használata. Mindenki „a" politika, „az" ideológia, „a" tudomány nevében (vagy ellenében) beszélt. Ez nem csupán a hivatalnoki mentalitás számlájára volt írható, hanem (még inkább) az irányzatokat, illetve a versenyhelyzetet kizáró, központosító politikának volt a következménye.[7]

Papíron ugyan tudományos céllal hozta létre a pártállami vezetés az Irodalomelméleti Osztályt, de valójában azzal a szándékkal, hogy mintegy „hivatalos" elméletet dolgozzon ki az irodalmi élet megrendszabályozására, a mindenkori politikai érdekek szolgálatában.[8] Például az ötvenes–hatvanas évek fordulóján a magyar kormányzat számára különösen nehezen kezelhetőnek tűnt Lukács György,[9] ezért a frissen létesített Irodalomelméleti Osztálytól elvárták, hogy felvegye a harcot a lukácsi nagyrealizmus-koncepcióval, melyet a polgári kultúrának tett engedményként értékeltek.[10] Nyírő Lajos és munkatársai azonban (elsősorban az ekkor indított *Kritika* című folyóirat, valamint a *Helikon – Világirodalmi figyelő* című szaklap nyilvánosságát felhasználva) a realizmusról nem azért folytattak vitát, hogy Lukács György állítólagos revizionizmusát bírálják, hanem konzervativizmusát tették szóvá, és a hatalom nem kis megrökönyödésére az avantgárd elismertetését és az új (részben nyugati) irodalomelméleti felismerések átvételét szorgalmazták.[11] (Nem sokon múlt, hogy az osztályt nem szüntették meg az évized végén.) A hatvanas években kibontakozó irányváltás egyik jelképes gesztusa, hogy 1969-ben az Irodalom*történeti* Intézet megváltoztatta a nevét Irodalom*tudományi* Intézetre.

---

[7] Más kérdés, hogy az egységesítés nemcsak a hatalom (valójában megkérdőjelezhető) egységét szolgálta verbálisan, hanem – akár vele szemben – „a" tudományét vagy „a" művészetét is.

[8] Bodnár György visszaemlékezése szerint az Irodalomtudományi Intézet vezetői pártközponti utasításként kapták az akadémiai magyar irodalomtörténet elkészítését, az irodalomelméleti osztály létrehozását és a neki megfelelő folyóirat (a *Kritika*) működtetését. „Mind a három utasítás azt a célt szolgálta, hogy kialakítsanak egy olyan rendszert, amelyben fölülről, állami vagy pártállami véleményt lehet kinyilvánítani az irodalomtörténet, illetve az élő irodalom értékrendjének kialakításában." Lásd *A Nagyboldogasszony úttól a Ménesi útig, Történetek és dokumentumok az MTA Irodalomtudományi Intézet évtizedeiből,* 367.

[9] Utólag olvasva egyenesen megdöbbentő, legfelső szinten mennyit foglalkoztak azzal, hogy elfogadják-e vagy sem a nemzetközi hírű filozófusnak azt az igényét, hogy külföldön – pláne nyugatnémet kiadónál – publikálja esztétikai munkáját. Vö. Cseh Gergő Bendegúz, Kalmár Melinda, Pór Edit (szerk.), *Zárt, bizalmas, számozott, Tájékoztatáspolitika és cenzúra 1956–1963 (Dokumentumok),* Budapest, Osiris, 1999, 197–211.

[10] Valójában politikai indítékú támadás volt ez a „revizionista" Lukács György ellen, aki 1956-ban elfogadta Nagy Imre meghívását kormányába, amiért internálták is Romániába, később pedig – nézetkülönbségük ellenére – nem volt hajlandó elhatárolódni Nagy Imrétől.

[11] „Lényegében… törököt fogtak – állapítja meg Bodnár György is. – Tehát az elméletből, az elméleti osztályból lett az irodalmi gondolkodás forradalmának az elindítója, a *Kritikár*ól pedig ismeretes, hogy az a *Kritika* a maga idejében valóban fölforgatta az akkori gondolkodást, és először kezdett új módon gondolkozni mind az irodalomtörténeti értékrend újragondolásában, mind pedig az elméleti kérdésekben." – Lásd *A Nagyboldogasszony úttól a Ménesi útig, Történetek és dokumentumok az MTA Irodalomtudományi Intézet évtizedeiből,* 367.

Az új elméleti orientáció nemcsak a kultúrpolitika által igényelt − kiüresedett és hitelét vesztett − marxista ideológiával került szembe, hanem a tradicionális magyar nemzetépítő irodalomszemlélettel is. A két háború között Magyarországon a jelentős koráramlatok közül csak a mélylélektannak volt szélesebb, a szellemtörténetnek pedig szűkebb hatása − ami jól érzékelteti, hogy a tájékozódás elsősorban a bécsi, illetve a német kultúrához kötődött. A műközpontú értelmezéstechnika nálunk fölöttébb kezdetleges maradt; a szláv országokban virágzó formalista-strukturalista iskolák nem váltottak ki számottevő érdeklődést.[12] Sklovszkij, Eichenbaum, Bahtyin, Jakobson, Lotman, Ingarden, Brooks, Frye és a többiek nevével (így, együtt) csak a hatvanas években kezdett megismerkedni a szakma. Wellek és Warren 1948-ban publikált, nagy hatású kézikönyve, *Az irodalom elmélete* először 1972-ben jelent meg magyarul.[13]

Az irodalomelmélet újdonsült hívei mindenekelőtt a túlpolitizált és központilag ellenőrzött irodalomértelmezéstől akartak megszabadulni. Nem véletlen, hogy a tudomány autonómiájának kivívásában perdöntő volt autentikusságának elismertetése. De magán a szakmán belül is „kétfrontos" harcot kellett folytatni. Az egyik oldalon a filozófiai kultúra hiányát, a magyar irodalomtörténet-írás zsigeri elméletellenességét kellett leküzdeni.[14] Sűrűn hangoztatott érv lett, hogy minden interpretáció mögött elmélet húzódik meg, akár számot vet ezzel az értelmező, akár nem. Ez pedig nem kevesebbet jelentett, mint hogy a kutatás előzetes módszertani feltételeit tisztáznia kell a kutatónak, azaz módszerét illetően pozícionálnia szükséges magát.

A másik oldalon az *irodalomesztétika* volt az ellenfél, amellyel szemben önálló diszciplínaként próbálták meghatározni és elismertetni az irodalomelméletet. Ez nemcsak hatásköri kérdés volt, az irodalomelmélet tudományos rendszertani helyének biztosítása, hanem a szó szoros értelmében harc a tudományos nézőpont illetékességének elfogadtatásáért, a spekulatívnak és ideologikusnak beállított esztétika trónfosztásáért. A dolog természetéből következett, hogy az ideológia túlsúlyának visszaszorítása nem történhetett másképp, mint ideologikus módon. A sajátos magyar helyzettel, a megkésettséggel is magyarázható, hogy a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójáig nálunk a különféle irányzatok nem törtek egymás ellen, hanem békésen megférték egymás mellett. Az Irodalomelméleti Osztály programszerűen közös műhelye kívánt lenni a különféle irányzatoknak.

---

[12] Az orosz, a lengyel és a cseh irodalomértelmezésben jelentkező irányzatokról van szó – vö. BOJTÁR Endre, *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban,* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978.

[13] René WELLEK−Austin WARREN, *Az irodalom elmélete,* fordította SZILI József, Budapest, Gondolat, 1972. Az első összefoglaló irodalomelméleti mű, amelynek fordítása figyelmet keltett: Henryk MARKIEWICZ, *Az irodalomtudomány fő kérdései,* fordította BOJTÁR Endre, Budapest, Gondolat, 1968.

[14] Már Lukács György is panaszkodott erre, de hasonló álláspontot képviselt NÉMETH G. Béla és FEHÉR Ferenc is. Természetesen vitatkozni lehet ezen, de azt aligha lehet tagadni, hogy fölöttébb ritka volt az olyan, jelentős filozófiai műveltséggel rendelkező irodalmár, mint a 19. század derekán Erdélyi János vagy a két háború között Babits Mihály, Szerb Antal és Barta János.

Az irodalomelmélet honosítóinak egyik fő céltáblája Lukács György volt, akiről azt gondolták, hogy nemzetközi tekintélyével a hivatalos marxizmust segíti legitimálni. Nem volt egészen méltányos ez a megítélés, mivel Lukács időközben eltávolodott korábban képviselt nézeteitől, és *Az esztétikum sajátossága* című kései alapvetésében[15] megkísérelte megújítani esztétikai felfogását: az objektiváció-elmélet kidolgozásával szintézisbe kívánta hozni különböző korszakainak eredményeit, egyfelől a húszas évek eleji (az ortodox marxisták által kiátkozott) praxisfilozófiáját, másfelől a történelmi felhalmozódásból kiinduló objektivista társadalombölcseletét. Kísérlete felemásan sikerült ugyan,[16] de az új orientáció hívei (egy-két kivételtől eltekintve) nem különösebben fárasztották magukat azzal, hogy kritikailag szembenézzenek vele, inkább megkerülték.[17] Az ő szemükben Lukács még mindig a negyvenes–ötvenes éveket képviselte. Ha (ritkán) mégis vita alakult ki Lukács követőivel, többnyire elbeszéltek egymás mellett.[18] Holott valamennyien szemben álltak a hivatalos pártállami ideológiával.

Az irodalomelmélet áttörése végül nem annyira az irodalom mibenlétére vonatkozó vagy más, hasonlóképp meta-szintű javaslatoknak volt köszönhető, mint inkább az elméleti irányzatok gyakorlati hozadékának: a *műelemzés* módszertani megújulását eredményező leleményes javaslatoknak.[19] A strukturalizmus népszerűvé válásában

---

[15] LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága I–II,* fordította EÖRSI István, Budapest, Akadémiai, 1965. A mű magyar nyelvű kiadása két évvel követte a német nyelvűt.

[16] Művében a kétfajta (egymást kizáró) kérdésfeltevés szükségképpen nem juthat el szintézisig. Míg a mindennapi tudatból és a mágiából kinövesztett s attól differenciálódó művészet genezisét igen árnyaltan mutatja be, addig a nyelv természetéről szólva nem igazán képes meghaladni Pavlov (fiziológiai) jelelméletét, antropológiai alapozása pedig a „nembeliség–partikularitás" bipoláris értékmetafizikájára épül.

[17] Ilyen kivételnek számít SZILI József (jóval későbbi) munkája: *A művészi visszatükrözés szerkezete, A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában,* Budapest, Akadémiai, 1981.

[18] A ritka pillanatok egyike volt a hatvanas–hetvenes évek fordulóján kirobbant vita, amikor a Kis János–Bence György szerzőpáros (mindkettő akkor Lukács György köréhez tartozó, pályája elején álló, képzett filozófus) élesen támadta Claude Lévi-Strauss mitológia-értelmezését, s velük szemben (az ugyancsak Lukács hatása alatt indult, de a 20. századi francia kultúra iránt elkötelezett) Józsa Péter védte meg a strukturalizmus becsületét. (Vö. KIS János–BENCE György, A strukturális elemzés határai, *Kritika* 1969/10., illetve JÓZSA Péter, Ami a strukturális elemzés határain innen van, *Kritika* 1970/7.) Józsa a következőképpen próbálta meg pontosítani – valójában újraértelmezni – a (praxis-filozófiaként felfogott) marxizmus kritikai feladatát: „A marxista kritikának azt kell kimutatnia, hogy az az elmélet, amely nem ismeri és nem ismeri el az ember teleológiáját, a praxist mint az emberi létezés konstitutív tényezőjét, nem mint ideológia rossz emiatt, hanem *elméletileg inkoherens* és ellentmondásos. Ezzel egyben lehetővé válik pozitív vívmányainak adaptálása." I. m. 32. (Kiemelés az eredetiben.)

[19] Tulajdonképpen már az orosz formalisták a század elején elsősorban a példának választott művek eredeti értelmezésével keltettek figyelmet.

mindenekelőtt Hankiss Elemér játszott meghatározó szerepet, aki meglepő és ugyanakkor könnyen átlátható elemzési szempontokat és technikákat kínált, amelyek révén merőben új megvilágításba kerültek József Attila „komplex" képei (1966), fény derült a népdalok és a slágerszövegek hatásának összetevőire (1967), a lírai vers kommunikációs mechanizmusára (1968) vagy a regénybefejezések értékszerkezetére (1969). Cikkeivel Hankiss valóságos iskolát teremtett, s legfontosabb írásainak gyűjteményes kiadása, *A népdaltól az abszurd drámáig* lendületes, színes stílusával a szakmai köröket jóval meghaladó érdeklődést keltett.[20]

A hatvanas–hetvenes évek fordulóján Hankiss tudományszervező tevékenysége is jelentős, az MTA Stilisztikai és Verstani Bizottságának titkáraként két nagysikerű − a magyarországi irodalomértelmezésben módszertani fordulatot kiváltó − konferenciát szervezett.[21] Utóbb sokszor beszélt arról, mennyire fontos volt számára, hogy százféleképpen lehet vélekedni ugyanarról a műről;[22] e konferenciák pedig éppen az effajta sokszínűségre mutattak példát, s tették ezt egy olyan kultúrpolitikai térben, amely nem tűrte meg az irányzatokat, a pluralizmust. Egyébként túltette magát ezen a korlátozáson is: miután állást foglalt az irodalomtudomány kvantitatív módszerei mellett,[23] a mű struktúrájának és hatásának összefüggését vizsgálva kézenfekvő volt nyitása a strukturalizmus felé. Ennek egyik látványos dokumentuma az 1971-ben megjelent kétkötetes szöveggyűjtemény, melyet ő válogatott a legnevesebb strukturalista szerzők műveiből.[24] Meg is bélyegezték érte a hetvenes évek elejének fagyosabbá váló politikai klímájában.[25]

---

[20] HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig,* Budapest, Magvető, 1969.

[21] Mindkét tanácskozás anyaga megjelent: HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban, Az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottság verselemző vitaülésén elhangzott előadások és hozzászólások anyaga, 1968. november 14–15,* Budapest, Akadémiai, 1971.; HANKISS Elemér (szerk.), *A novellaelemzés új módszerei, Az 1970-es szegedi vitaülés anyaga,* Budapest, Akadémiai, 1971.

[22] A strukturalistának tudott Hankiss valójában a művészetlélektan – a *Hamlet* hatásmechanizmusának vizsgálata és az „irodalmi kifejezésformák lélektanának" tanulmányozása – felől talált el a műszerkezet problémáihoz.

[23] HANKISS Elemér, Kvantitatív módszerek az irodalomtudományban, *Valóság* 1968/7.

[24] HANKISS Elemér (szerk.), *Strukturalizmus I–II,* Budapest, Európa, é. n. [1971] A kétkötetes szöveggyűjtemény átütő erejét csak növelte, hogy Hankiss messzemenően kitágította a strukturalista szerzők körét.

[25] A PÁNDI Pál által elbitorolt és szerkesztett *Kritika* új évfolyamában mesterségesen gerjesztett „strukturalizmus-vita" a Hankiss elleni ideologikus kiátkozás jegyében indult − a „vita" anyagát lásd kötetben*: A strukturalizmus-vita, Dokumentumgyűjtemény,* összeállította SZERDAHELYI István, Opus, Irodalomelméleti tanulmányok 1–2, Budapest, Akadémiai, 1977. Később még lesz szó róla. A hetvenes évek derekán Hankiss érdeklődése az értékszociológia felé fordult, a versek és regénybefejezések értékszerkezete mellett és után a társadalmi csoportok értékpreferenciáit kezdte vizsgálni (kötetben: *Érték és társadalom, Tanulmányok az értékszociológia köréből*, Budapest, Magvető, 1977). A politikai támadások is szerepet játszhattak abban, hogy szakterületet és intézményt váltott: 1975-ben a Szociológiai Intézet munkatársa lett.

Itt csak röviden utalhatok e korszak néhány fontosabb fejleményére. A poétikai és retorikai fogalmak ismertté válásában jelentős szerepet játszottak a *Világirodalmi Lexikon* ilyen tárgyú szócikkei (legtöbbjüket Fónagy Iván írta). A pályakezdő nemzedék körében két műértelmező iskola is született. A Németh G. Béla vezetésével alakult budapesti műhely első közös munkája, *Az el nem ért bizonyosság – Elemzések Arany lírájának első szakaszából*[26] egyik fő újdonsága az volt, hogy *teljes* művek szisztematikus szövegelemzésére vállalkozott, s a poétikai-retorikai sajátosságok mellett figyelembe vette a történeti tényezőket is.[27] A másik iskola Szegeden alakult Halász Előd tanítványaiból, s a nyelvészeti indíttatású szövegelméletek irodalomelméleti változatát kívánta adni.[28] Említésre méltó az is, hogy nálunk a fenomenológiai és a strukturalista eljárásokkal való ismerkedés, illetve a műelemzés egzaktság-igénye egyáltalán nem zárta ki értékszempontok érvényesítését. Különféle érték-koncepciók is születtek − Hankiss Elemér „négyszintes" elemzés-modelljétől Bojtár Endre „élménycsúszdá"-ján át Bonyhai Gábor „értéknyelv"-éig − s magam is előálltam saját elképzeléssel, amelyet sikerült belecsempésznem a gimnáziumi tananyagba.[29]

---

[26] NÉMETH G. Béla (szerk.), *Az el nem ért bizonyosság, Elemzések Arany lírájának első szakaszából,* Budapest, Akadémiai, 1972.

[27] 1979 elején részben e kör tagjai alapították meg a *Szövegmagyarázó Műhely*t, amely − Horváth Iván terminológiájával − a „történeti poétikai" megközelítésmódot tűzte zászlajára. Közülük többen (BOJTÁR Endre, HORVÁTH Iván, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, SZÖRÉNYI László, VERES András és ZEMPLÉNYI Ferenc) bekapcsolódtak az új gimnáziumi reform-tankönyvek megírásába is.

[28] KANYÓ Zoltán, BERNÁTH Árpád és CSÚRI Károly voltak az iskola legnevesebb tagjai. Csúri Károly „generatív poétikai" megközelítésnek nevezte az általuk követett módszert. Itt említem meg, hogy Bonyhai Gábor is Halász Előd-tanítvány volt ugyan, de ő a Szövegmagyarázó Műhelynek lett alapító tagja.

[29] Már a strukturalizmust népszerűsítő Hankiss Elemér szükségesnek látta az értékszempont bevonását a műszerkezet leírásába, vö. HANKISS Elemér, Hogyan fér bele egy táj egy háromsoros versbe? Az irodalmi mű mint az információrögzítés egyik sajátos eszköze (1973), in *Érték és társadalom*, Budapest, Magvető, 1977. Bojtár Endre az irodalmi mű befogadásának szintjeit (az „élménycsúszda" három szakaszát) az értékelés, értelmezés és leírás egymást követő folyamatként fogta fel. A három sorrendje nemcsak csökkenő fontosságukat jelzi, hanem az olvasói élményben tapasztalható időbeli egymásra következésüket is – ha egyáltalán ez bekövetkezik, hiszen „az ideális olvasó legtöbbször megmarad az értékelésnél". Vannak művek (pontosabban: műfajok, mint a detektívregény), amelyek csak irodalmi normáknak tesznek eleget, és vannak olvasók, akik csak az ilyen művek iránt mutatnak érdeklődést. Az igazi műalkotás esztétikai értékkel (is) rendelkezik, ami többletet jelent a (társadalmi) jelentéshez és az (irodalmi) struktúrához képest. Lásd BOJTÁR Endre, Az irodalmi mű értéke és értékelése (1970), in *Egy kelet-európéer az irodalomelméletben*, Budapest, Szépirodalmi, 1983. Bonyhai Gábor úgy közelítette meg az érték problémáját, hogy a nyelvhez hasonló önálló rendszernek tekintette, vö. BONYHAI Gábor, Értéknyelv (1976), in *Összegyűjtött munkái 2.,* Budapest, Balassi, 2000. A hatvanas–hetvenes évek magyar értékkutatásairól lásd VERES András, Irodalomértelmezés és értékorientáció, in SZILI József (szerk.), *A strukturalizmus után, Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben,*

A műközpontú megközelítés viszonylag gyorsan elfogadottá vált, és csak átmenetileg tudta feltartóztatni az 1972–1973-as ún. „strukturalizmus-vita", egy rövid életű politikai hideghullám terméke, amely végül éppúgy a konzervatív tábor vereségével végződött, mint a nyolcvanas évek derekán–végén a recepcióesztétikát elutasító próbálkozás.[30] A támadást eredetileg a pártközpont kezdeményezte,[31] Pándi Pál pedig (immár a *Kritika* újdonsült szerkesztőjeként) kapva kapott a lehetőségen és megszervezte a Hankiss Elemér és a strukturalizmus elleni hadjáratát. A támadássorozat azonban elakadt, mert felállt a védelem is, és tiltakozott a tudományba való illetéktelen beavatkozás ellen. Ez merőben új jelenség volt. Bezeczky Gábor szerint sok irodalomtörténész az állásfoglalás után − a kampány elmúlt időket idéző hangvétele miatt − „már nem sokat bajlódott a marxista irodalom-felfogás javítgatásával", és a marxizmus és formalizmus egymást kizáró ellentétének hivatalos kinyilvánítása „voltaképpen a marxizmust rekesztette ki a közelmúlt és a jelen tudományos fejleményei iránt érdeklődő irodalmárok számára a választható lehetőségek közül".[32]

Nem kívánom elbagatellizálni a hetvenes évek eleji politikai támadássorozat következményeit,[33] de a palackból kiszabadult szellemet már nem lehetett visszazárni. A jelentős irodalomelméleti művek lefordítása felgyorsult a hetvenes és nyolcva-

---

Budapest, Akadémiai, 1992, 264–283. Ugyanitt olvasható az a hetvenes évek elején kialakított értékelméleti koncepcióm, amely az alábbi gimnáziumi tankönyvben szerepelt: RITOÓK Zsigmond−SZEGEDY-MASZÁK Mihály−VERES András, *Irodalom a gimnázium I. osztálya számára,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1979, később pedig VERES András, *Bevezetés az irodalmi művek olvasásába,* Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2001.

30 PÁNDI Pál és SZERDAHELYI István még a rendszerváltás előestéjén is igyekeztek megakadályozni a „polgári" ideológia beáramlását.

31 1972-ben az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalást tett közzé az irodalom- és művészetkritika helyzetéről, amelyben a kipécézett negatív jelenségek között felsorolta a strukturalizmust is, és név szerint elmarasztalta Hankiss Elemért és Bojtár Endrét. Jellemző passzus az állásfoglalásból: „Nálunk is terjedőben van − mert divatossága és bizonyos részeredményei miatt a kritikusok többsége óvakodik élesen fellépni ellene − a *művészetelméleti formalizmus* nem egy változata, amely a műelemzés történelmi-társadalmi értékelését tagadja; a szerkezet-elemzés technikai módszerét világnézetté »előléptető« strukturalizmus: a csak látszólag ideológiamentes neopozitivizmus befolyása." Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése, Az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása, *Társadalmi Szemle* 1972/10.

32 BEZECZKY Gábor, Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András (szerk.), *A magyar irodalom történetei III. 1920-tól napjainkig,* Budapest, Gondolat, 2007, 583.

33 Lukács György halála (1971) után a Budapesti Iskola tagjait egzisztenciálisan ellehetetlenítették, és emigrációba kényszerítették. A Hankiss Elemér ellen szervezett kampány kevésbé volt drasztikus, de adminisztratív következménnyel is járt, például az általa előzetesen benyújtott és jóváhagyott nagydoktori kérelmét a „vita" megindulásakor felfüggesztették.

nas évtizedben.[34] 1977-ben önálló könyvsorozat indult *Opus, Irodalomelméleti tanulmányok* címmel (Bonyhai Gábor szerkesztette), amely a nagyobb terjedelmű hazai munkák publikálására vállalkozott. Az irodalomtörténészek egyre nagyobb körét érték el az elméleti kérdésfeltevések. Bár a strukturalizmushoz kapcsolódó publikációk száma átmenetileg csökkent,[35] de főleg azért, mert jelentkeztek az új trónkövetelők, a posztstrukturalista irányzatok. A nyolcvanas években már nyíltan lehetett beszélni arról, hogy az irodalomelméletet nem helyes zárt rendszernek tekinteni (sőt a marxizmust sem). Világossá vált: az irodalomelmélet lényegéhez tartozik – hatékonyságának elengedhetetlen feltétele –, hogy ismételten vizsgálat alá vegye saját alapfogalmait, módszereit.[36] Ez viszont azzal a nyugtalanító felismeréssel járt, hogy nincs lehetőség az elméleti problémák *koherens rendszerezésére*, az egymást kizáró igénnyel fellépő elméleti iskolák valamifajta szintézisére.

E dilemmának reprezentatív dokumentuma az a hosszú vajúdás után elkészült, elméleti kézikönyvnek tervezett, de végül tanulmánykötetté szelídült vállalkozás, amely 1992-ben jelent meg *A strukturalizmus után, Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben* címmel.[37] A szerkesztői koncepció szerint „az irodalom kuta-

---

[34] Példaképpen néhány különösen fontos mű magyarul: Jurij LOTMAN, *Szöveg – modell – típus,* válogatta HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat, 1973, Borisz EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés,* szerkesztette FOLLINUS Gábor, Budapest, Gondolat, 1974, Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája,* Válogatott tanulmányok, fordította KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, Umberto ECO, *A nyitott mű,* Válogatott tanulmányok, szerkesztette KELEMEN János, Budapest, Gondolat, 1976, Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás,* fordította BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1977, Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény,* fordította KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1981, Roland BARTHES, *Mitológiák,* válogatta és fordította ÁDÁM Péter, Budapest, Európa, 1983, Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer, Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* fordította BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, Erich AUERBACH, *Mimézis, A valóság ábrázolása az európai irodalomban,* fordította KARDOS Péter, Budapest, Gondolat, 1985, Mihail BAHTYIN, *A beszéd és a valóság,* Filozófiai és beszédelméleti írások, válogatta KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1986, *Struktúra, jelentés, érték, A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban,* válogatta BOJTÁR Endre, Budapest, Akadémiai, 1988, Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* fordította BACSÓ Béla, Budapest, Európa, 1988.

[35] Bezeczky Gábor statisztikája szerint 1972-ig a strukturalizmussal kapcsolatba hozott-hozható publikációk száma 71, 1973 és 1980 között 26. (Lásd *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése,* 595−598.)

[36] Vö. VERES András, Az irodalomelméleti kutatások helyzete és távlati lehetőségei, *Kritika* 1985/9., 7.

[37] Lásd *A strukturalizmus után, Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. A kötet szerzői: BOJTÁR Endre, HORVÁTH Iván, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, SZILI József, KÁLMÁN C. György és VERES András. A szerkesztői előszó kedvét leli az efféle paradoxonokban: „…az összeegyeztethetetlen elemek egységén alapuló, az összeférhetőségüket feltételező konzisztencia feszültségeiből nyernek erőt, miközben rendhagyó módon a rendhagyót rendszerezik". (I. m. 11.) Mindenesetre *A strukturalizmus után* a rendszerváltást követően az első olyan összefoglaló mű, amely a kötelező marxizmus elvárásaitól megszabadulva mutatta meg, hogyan lehet az új helyzetben irodalomról, irodalomtudományról és irodalomelméletről szabadon beszélni, úgy, hogy a megszólalásban sem az ideológiai igazodás, sem az ideológiai lázadás gesztusa nem játszik szerepet.

tása csak az önmagukban konzisztens elméletek *közötti* térben lehetséges", ezért lett az elkészült kötet egymástól különböző területekről szóló és ugyanakkor egymással érintkező tanulmányok gyűjteménye. A könyv szerzői vállalták a „műfajtalankodás" kockázatát, s eljárásukat egyszerre tekintették a hazai és a nemzetközi irodalomelméleti helyzet adekvát képének és expresszív kifejezésének. Talán nem túlzás úgy fogalmazni, hogy a magyar irodalomelmélet maga is *határhelyzetben* tudta magát, amikor a politikai rendszerváltás bekövetkezett.

Az 1990-es években[38]

Az 1990-es évek krónikája már félig-meddig a jelenhez tartozik. A rendszerváltást követően megszűntek az ideológiai tabuk, a tájékozódás köre kiszélesült, a fordítások száma radikálisan megnőtt.[39] Az Irodalomelméleti Osztály elveszítette kitüntetett helyzetét és szerepét, az elméleti munka decentralizálódott, számos műhelyben folyt a kísérletezés új kérdések és válaszok megfogalmazására. Elsősorban nagy hatású tanárok (mint Kovács Árpád vagy Thomka Beáta[40]) körül alakultak ki iskolák, de a

---

[38] A továbbiakban rövidebbre fogom az irodalomelmélet történetének ismertetését. Azt, hogy hosszabban időztem el az indulásnál, nemcsak az motiválja, hogy elfogult vagyok e korszak iránt, amelynek magam is alakító részese voltam, és amelyet az irodalomelmélet felívelő szakaszának tartok. Hanem az is, hogy emlékezete elhalványulóban van, mert az újabb nemzedékek hajlamosak megfeledkezni az elődökről, szeretik azt hinni, hogy az időszámítás velük kezdődik. Horváth Iván tette szóvá, hogy például KULCSÁR SZABÓ Ernő úgy kezdi *Irodalom és hermeneutika* című kötetét, „mintha győztes hadvezér tekintene vissza dicsősége színhelyére", amikor magának tulajdonítja az 1990-es évek hermeneutikai fordulatát. Efféle hazai hermeneutikai fordulat bizonyosan nem történt akkor − mondja Horváth Iván. − A változás a '70-es−'80-as évek fordulóján következett be, s akkor sem szervetlenül, nem előzmények nélkül." Lásd HORVÁTH Iván, A herméneutikai ajánlat, *Literatura* 2004/1, 109. Pontosítanám az időpontot: szerintem (mint azt kifejtettem az előző fejezetben) az első fordulat a hatvanas évek második felében és a hetvenes évek elején történt.

[39] Immár se szeri, se száma a fordításoknak. Olyan, az irodalomelméleti gondolkodást meghatározó szerzők könyvei váltak magyar nyelven hozzáférhetővé, mint Jacques Derrida (1991), Hans Robert Jauss (1997), Jonathan Culler (1997), Theodor W. Adorno (1998), Northrop Frye (1998), Michel Foucault (1999), Paul de Man (1999), Paul Ricœur (1999), Wolfgang Iser (2001); összefoglaló művek: Ann JEFFERSON–David ROBEY (szerk.), *Bevezetés a modern irodalomelméletbe, Összehasonlító áttekintés,* fordította BABARCZY Eszter, BECK Tamás, Budapest, Osiris, 1995, Terry EAGLETON, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig,* fordította SZILI József, Budapest, Helikon, 2000; szöveggyűjtemények: BÓKAY Antal–VILCSEK Béla (szerk.), *A modern irodalomtudomány kialakulása, A pozitivizmustól a strukturalizmusig,* Budapest, Osiris, 1998, BÓKAY Antal et al. (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig,* Budapest, Osiris, 2002.

[40] THOMKA Beáta sorozatszerkesztésében jelent meg az alábbi fordításválogatás: *Az irodalom elméletei I–V,* Pécs, JPTE, illetve Jelenkor, 1996–1997.

fiatal kutatók (legalább részben) önszerveződése révén is létrejöttek értelmező közösségek, mint a szegedi deKON- és a pécsi Sensus-csoport.[41]

A leglátványosabb Kulcsár Szabó Ernő fellépése volt, iskola is alakult ki körülötte. Elkerülhetetlen redukció (és nyilvánvaló aránytalanság), hogy csak vele foglalkozom itt viszonylag részletesebben.[42] A kilencvenes évek irodalomelméleti közbeszédét elsősorban ő alakította. *A magyar irodalom története 1945–1991* című könyvét[43] kell mindenekelőtt kiemelni, amely 1993-ban nagy feltűnést keltett. Nemcsak alapos kritikák jelentek meg róla, hanem (nálunk szokatlan módon) egy könyv terjedelmű, tüzetes elemzés is, Bezeczky Gábor kitűnő munkája.[44] Csak abban nem értek egyet Bezeczkyvel, hogy szerinte Kulcsár Szabó valójában irodalomtörténész, nem irodalomelméleti szakember. Ennyi erővel akár kritikusnak is be lehetne sorolni őt,[45] nem is beszélve arról, hogy az irodalomelmélet művelőinek többsége (nálunk is) az irodalomtörténészek közül került ki.[46] Kulcsár Szabónak pedig jóval nagyobb volt a hatása a magyar irodalomelméleti gondolkodásra, mint az irodalomtörténet-írásra, már csak azért is, mert az utóbbival terméketlen hadakozást folytatott. Jóllehet *A magyar irodalom története* című művében az általa követett módszer elméleti premisszái csak jelzésszerűen szerepelnek, de egy külön tanulmányában részletesen kifejtette ezeket.[47]

Kulcsár Szabó Ernő mindenekelőtt korszakolási javaslatával aratott sikert, úgy tűnt, hogy szempontjai alapján újra lehet rendezni a legújabb kori magyar irodalomtörténetet, méghozzá olyan nézőpontból, amely a századvégi posztmodern irodalom felől értékeli át a korábbi teljesítményeket. A 20. századi európai (és magyar) iro-

---

[41] A deKON-csoport évenként rendezett konferenciát, melynek anyagát megjelentette (a sorozat első kötete 1994-ben jelent meg ~~Dekonferencia~~ címmel). A csoport fordítói teljesítménye is jelentős (*Testes könyv I–II,* Szeged, Ictus, 1996–1997). A nevében is dekonstruktivista társaság létrejöttének kezdeményezője, ODORICS Ferenc, az Irodalomelméleti Osztálynak is tagja volt, és a német konstruktivista iskoláról írta disszertációját. Szegeden szerkesztették azt a tanulmánykötetet is, amely jól reprezentálja az ezredvégi magyar irodalomelmélet szinte valamennyi irányzatát: ÁRMEÁN Otília, FRIED István, ODORICS Ferenc (szerk.), *Irodalomelmélet az ezredvégen,* Budapest–Szeged, Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, 2002.

[42] Nem szólok az Irodalomelméleti Osztály további működéséről sem, a középnemzedék (KÁLMÁN C. György, BEZECZKY Gábor, HAJDU Péter és mások) jelentős teljesítményéről.

[43] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945−1991,* Budapest, Argumentum, 1993.

[44] BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senki földjén,* Pozsony, Kalligram, 2008.

[45] Magam szóvá is tettem Kulcsár Szabó könyvében a kritikusi és irodalomtörténészi nézőpont keveredését − lásd VERES András, Új magyar irodalmi kánon?, *Budapesti Könyvszemle (BUKSZ)* 1993/3, 297−305.

[46] Lehetséges persze, hogy Bezeczky Gábor e szembeállítással arra próbált célozni, hogy Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténeti érdeklődésű munkája fölöttébb szegényes elméleti apparátust mozgósít, például egyáltalán nincs rálátása a modern nyelvelméletekre.

[47] KULCSÁR SZABÓ Ernő, Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége, *Irodalomtörténet* 1993/1–2; kötetben: in K. Sz. E., *Irodalom és hermeneutika,* Budapest, Akadémiai, 2000.

dalom négy időszakát különböztette meg: a klasszikus modern, az avantgárd, a késő-modern és a posztmodern − a maga idején egyaránt „korszerű" − irányzatát.[48] Bár az irodalom történeti pozícionálásában két legfontosabb szempontként a nyelvhez és a szubjektumhoz való viszonyt jelölte meg, valójában a (strukturalista) irodalomelmélet korábbi nyelvészeti orientációját bölcseletire cserélte fel.[49] Az irodalomtudományi gondolkodást is irányzatok harcának tekintette, s igyekezett lépést tartani a fejlődéssel: a mindenkori legújabbal szinkronban lenni. Előbb a posztstrukturalizmust a hermeneutika és a recepcióesztétika felől bírálta, később elmozdult a dekonstrukció − azaz Gadamertől Paul de Man − irányába.[50]

Hasonló folyamatos pozícióváltás másoknál is megfigyelhető, de nem feltétlenül járt együtt a *kizárólagos autentikusságra* törekvéssel, amely Kulcsár Szabót és iskoláját jellemzi. Például Szegedy-Maszák Mihály is folyamatosan igazodni igyekezett a feltörekvő új irányzatokhoz, de az újabbak felismeréseit nem feltétlenül fordította a korábbiak ellen, hanem kereste a lehetséges közös nevezőt. Például *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete* című tanulmányában (1992) az antikvitás óta létező retorikai hagyományról sem feledkezett meg, s Bahtyinnak a nyelv dialogikusságáról szóló felfogását követve egyaránt elhárította az immanens irodalommagyarázat és a történelmi viszonylagosság kizárólagosságának kísértését. Úgy vette számba a lírai és epikus művek alaktani hatáselemeit − a morfológiai és szintaktikai alakzatoktól haladva a szemantikai és kronotopikus (egyszerre tér- és időbeli) alakzatokon át a nézőpont és beszédhelyzet, valamint a cselekmény típusainak bemutatásáig −, hogy a hatás érvényesülésében egyszerre vette figyelembe az irodalmi szöveget sajátosan jellemző belső összefüggések s a történelmi és kulturális feltételektől függő olvasói szokásrendszerek szerepét.[51]

---

[48] Olyan tipológiáról van szó, „melynek négy, logikailag egyidejű rubrikáját Kulcsár Szabó Ernő a korszerűségek egymást felváltó időbeli sorrendjeként értelmezi". Lásd BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senki földjén,* 115. A négyes szám ugyan csak utólag vált teljessé (a „késő-modern" kategória később került a többihez), de a tipológia alapjául szolgáló ismérvek eleve kijelölték a négy lehetőséget. (Bezeczky Gábor ironikusan „felnégyelés"-t emleget.) Minthogy Kulcsár Szabó egyszálú történetként gondolja el a korszakok egymásra következését, tipológiája − a korszakok egyidejű fennállásának lehetőségét elismerve is − meglehetősen merev, nem számol a „perifériák" esélyeivel a kulturális „központok"-hoz képest.

[49] A magyar irodalomtörténet-írásban szokatlan jelenség az is, hogy Kulcsár Szabó még az egyes művek értelmezésében is előszeretettel hivatkozik tekintélyként bölcselőkre, elméletírókra, miközben mellőzi az irodalomtörténészek és kritikusok megállapításait. Voltaképpen az irodalom (általa elfogadott) autonóm létmódjának is ellentmond a bölcseleti szempont ilyen fokú túlbecsülése – föltéve, hogy a filozófiát nem azonosítjuk a művészettel.

[50] A kényszeres továbblépés a mediális kultúratudomány jelentkezésekor előbb megakadt, Kulcsár Szabó erősen kritizálta, de azután megbarátkozott vele.

[51] Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete, in SZILI József (szerk.), *A strukturalizmus után, Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben,* 113–197.

Az irodalomelmélet az 1970-es években nálunk az irodalom és a róla való gondolkodás szabadságát képviselte. A kilencvenes években gyökeresen megváltozott a helyzet, az irodalomelmélet egyre inkább az irodalomértelmezés „megrendszabályozója" lett. Nem sajátosan magyar jelenségről van szó. Az irodalomelmélet mint az irodalomtudomány meta-tudománya, kezdettől fogva feladatának tekintette, hogy normákat állítson fel, meghatározza a játékszabályokat. Az elméletírók nemcsak definiálták az irodalmat és az irodalmiságot, hanem elő is írták, hogy miről szóljon a művek értelmezése és elemzése; nemcsak tisztázni próbálták, hogy miként működik az olvasás, hanem azt is megmondták, hogyan kell és hogyan nem szabad olvasni. Hajdu Péter találó megfogalmazása szerint „mintha egy törvényhozót vagy egy iskolamestert hallanánk, aki elmagyarázza, milyen a jó viselkedés, és milyen a rossz, amikor az irodalmár téved a feladatát illetően".[52] Az irodalomelméletnek ezt a veszedelmes hajlandóságát Kulcsár Szabó Ernőnek és iskolájának sikerült teljes mértékben átvennie és fölerősítenie.

Hajdu Péter figyelmeztet arra is, hogy bár az irodalomelmélet nem politikai vagy szervezeti hatalmat próbál gyakorolni, hanem diszkurzívat, de „könnyen belátható, hogy ha egyszer sikerült a diszkurzív terepen hatalmi pozíciót kivívni, azt esetleg sikerülhet intézményes hatalommá konvertálni, és akkor már hamar lesznek politikai tétjei is a folyamatoknak".[53] A rendszerváltást követően megszűntek a szakmát korábban sújtó politikai korlátozások, így okafogyottá vált a velük folytatott küzdelem. Ugyanakkor − szerencsétlen módon − Kulcsár Szabónak és iskolájának az ezredfordulón számos intézményes pozíciót sikerült megszállnia, ami egészségtelen függőséget teremtett, bár ezt részben ellensúlyozta a szakma egy részének ellenállása és az, hogy az irodalomelmélet időközben elveszítette kitüntetett helyzetét.

Az irodalomelmélet pozíciójának megroppanása ismét nem magyar, hanem nemzetközi tendencia. Nálunk az elméletellenes érvek – ekkor *már* és *még* – jóval kisebb figyelmet keltettek, de az Amerikában folyó kánonvita nyomán itt is fölmerült az értékszempontok újrarendezésének igénye. Jellemző példa lehet erre Szegedy-Maszák Mihály szemléletváltása az 1990-es évek végén, amikor az irodalomtörténetírás nemzetformáló (küldetéselvű) és kultúraépítő (fejlődéselvű) modelljeit kezdte el bírálni. A 2001-es Hungarológiai Kongresszuson megtartott előadásában kifejezetten ellenezte, hogy a magyar értekezők számottevő része átvegye „egyes nyugati szerzőktől a modernség egységes nemzetközi történetének alapelveit", és arra hivatkozott, hogy „a kultúra világméretű egységesülése kérdésessé teszi a vonalszerű előrehaladás hitelét".[54] A csúcsokat preferáló kánonok veszélyeire figyelmeztetett, részben a kismesterek, részben a kis nemzetek irodalmi értékeinek védelmében.

---

[52] HAJDU Péter, Büntetés és dicséret az irodalomelméletben, *Literatura* 2015/2, 104.

[53] Uo.

[54] Lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, A kánon mibenléte: remekmű és fejlődéstörténet, in Sz. M. M., *Megértés, fordítás, kánon,* Szegedy-Maszák Mihály válogatott munkái, Pozsony, Kalligram, 2008, 128, illetve 120.

Sokan úgy fogták fel ezt, mint alig leplezett támadást Kulcsár Szabó álláspontja ellen (is). Valójában többről volt szó, mint az egyszálú, lineáris korszakolás elutasításáról. 2007-ben *A magyar irodalom történetei* című, sokszerzős kézikönyv főszerkesztőjeként Szegedy-Maszák Mihály szükségesnek látta előszavában leszögezni: „…az egyetlen kulturális örökségbe vetett hit arra ösztönözhet, hogy az irodalom múltjának áttekintése üdvtörténetnek rendelődjék alá", következésképp − a különböző hagyományok létét feltételezve − tartózkodni kell a korszakok egyértelmű kijelölésétől.[55] Nyilvánvaló, hogy ez a beállítás nemcsak az irodalmi teljesítmények értékét *relativizálja,* hanem az irodalomtudomány számos alapfogalmát is.[56]

Más kérdés, hogy a szépirodalom és az irodalmi élet természeténél fogva plurális képződmény. A hivatkozott irodalomtörténeti folyamatrajz éppen abban kívánt szakítani a korábbi gyakorlattal, hogy abból indult ki: minthogy nem egyetlen hagyomány van, hanem sokféle, ezért elhibázott dolog az irodalomnak (egészében) *egységes* fejlődéstörténetet tulajdonítani, valaminő középpontban álló értékhez mérhető teleológiával, ehelyett sok-sok kis, magába záruló történetből álló *hálózatként* kell felfognunk, sok-sok kis, önmagát tételező, különálló teleológiával, amelyek között létesül, vagy nem létesül kapcsolat.[57]

Az irodalomtörténet-írás (és a filológia) válaszai az irodalomelmélet kihívására

Befejezésül röviden kitérek az irodalomelmélet és az irodalomtörténet-írás, illetve a filológia viszonyának alakulására. A 20. századi poétikai iskolák legtöbbje − az orosz formalistákkal kezdve − átgondolatlansággal és téveszmékkel vádolta az irodalom-

---

[55] SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Előszó, in JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza (szerk.), *A magyar irodalom történetei I, A kezdetektől 1800-ig,* Budapest, Gondolat, 2007, 7.

[56] Szegedy-Maszák Mihály egyik leginkább figyelemre méltó irodalomtörténeti tanulmányában József Attila értelmezőit bírálja, nagy erudícióval és fölényes tárgyismerettel bizonyítva, hogy miképp válik egyoldalúvá Bókay Antal, amikor az angolszász, Tverdota György, amikor a francia és Kulcsár Szabó Ernő, amikor a német irodalom felől próbálja meghatározni a magyar költő fejlődéstörténeti helyét. De ő maga nem áll elő új koncepcióval. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, A szerző önazonossága József Attila életművében, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András (szerk.), *A magyar irodalom történetei III, 1920-tól napjainkig,* Budapest, Gondolat, 2007, 291−309.

[57] Figyelemre méltó, hogy miközben úton-útfélen visszhangozták a vállalkozást recenzeálók a nagy elbeszélés érvénytelenné válását, *A magyar irodalom történetei* ellen az egyik leggyakrabban felhozott vádpontjuk a folyamatos, összefüggő (végső soron teleologikus) elbeszélés hiánya volt. Vö. BOJTÁR ENDRE (és mások), A magyar irodalom történetei, *2000* (Kétezer) 2007/11; ANGYALOSI Gergely, Százharminchat kicsiny irodalomtörténet, *Beszélő* 2008. február; BALÁZS Imre József (és mások), Mit tud másként? *Korunk* 2008/5; a 2008. június 9-i írószövetségi vita anyaga: ÁCS Margit (szerk.), *Irodalom a történelemben – irodalomtörténet,* Tanácskozások az Írószövetségben, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány, 2009.

történet-írást. Például Wellek és Warren irodalomelméleti kézikönyve az irodalomtudomány pitvarába utasítja az adatok rendezését és rögzítését végző filológiát, csupán az érdemi munkát segítő-előkészítő segédtudományként hajlandó számolni vele. Szkeptikus az irodalomtörténet-írással szemben is: „…a legtöbb irodalomtörténet inkább társadalomtörténetnek mondható, vagy irodalommal illusztrált eszmetörténetnek, avagy konkrét művekről alkotott impressziók és ítéletek többé-kevésbé kronológiai rendbe szedett sorozatának”.[58] Bár az életrajzi, pszichológiai, társadalom- és kultúrtörténeti vizsgálódásokat az irodalomtudomány részének tekinti, ezeket „külsőleges”, azaz másodrangú megközelítéseknek tartja, szemben a „belsőleges” megközelítésekkel, az irodalmi nyelv tanulmányozásával, a verstannal, a stilisztikával, a poétikával és a narratológiával, amelyek szerinte a „szorosan vett” irodalomtudományt alkotják.

Az 1960-as és 1970-es években nálunk az irodalomelmélet nem engedhette meg magának, hogy radikálisan támadja a filológiát, és nem is törekedett erre, hanem arra helyezte a hangsúlyt, hogy bemutassa: milyen előnyökkel jár az elméleti belátások figyelembevétele. Az irodalomtörténészek közül sokan mégis gyanakodva fogadták, ugyanolyan ideológiai ballasztot láttak benne, mint a marxizmusban. Voltak, akik támadták az új műelemző eljárásokat, elutasították, vagy figyelmen kívül hagyták az elméleti javaslatokat.[59] A megszokás is egy ideig az elfogadás ellen dolgozott, az egyetemi oktatásban a hatvanas években a „Bevezetés az irodalomtudományba” elnevezésű kollégiumok gyakorlatilag a téma megcsúfolását jelentették. Csöppet sem meglepő, hogy még a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján is az új gimnáziumi reformtankönyvek irodalomelméleti nyitása kiverte a biztosítékot a konzervatív egyetemi és középiskolai tanárok körében.[60]

Az irodalomelmélet elleni bizalmatlanság a rendszerváltást követően sem tűnt el egészen. Kulcsár Szabó irodalomtörténetének egyik − korábban publikált − fejezete[61] elegendő volt ahhoz, hogy a neves kiadói szakember Domokos Mátyás úgy érezze: meg kell védenie az irodalmat a szerzővel szemben.[62] A nyolcvanas évektől kezdve

---

[58] Lásd René WELLEK–Austin WARREN, *Az irodalom elmélete,* fordította SZILI József, Budapest, Osiris, 2002, 259.

[59] Így például Bonyhai Gábor *A kiválasztott* című Thomas Mann-regényről készült kitűnő elemzése is, az *Értéknyelv* című, eredeti meglátásokban bővelkedő elméleti tanulmánya is tökéletesen visszhangtalan maradt.

[60] Igaz, nemcsak a tankönyvek újító szemlélete váltott ki ellenérzést, hanem a nyelvezete, valamint a világirodalom túlzottnak talált képviselete is.

[61] KULCSÁR SZABÓ Ernő, A posztmodern és az új érzékenység, *Kortárs* 1993/2.

[62] DOMOKOS Mátyás, Az „inautentikus” kinyilatkoztatás, *Kortárs* 1993/3. Domokos a politikához hasonlóan a filozófiát és a tudományt is illetéktelennek minősítette az irodalom megítélésében. „Nem indokolatlan az indulatot gerjesztő félelem sem az irodalom részéről – írja egyik különösen sikerült mondatában –, mert […] egykettőre kiviláglik, hogy a Nietzsche–Heidegger–Wittgenstein–Gadamer–Derrida ötösfogat megbűvöltjei milyen hűségesen »megőrzik« (»megszüntetve« persze!) egy másik ötösfogat: Marx–Engels–Lenin–Sztálin–Lukács kíméletlen, a valóságra és az értékekre egyaránt süket voluntarizmusát.” Lásd i. m. 3.

azonban az irodalomelmélet nagyobb szerepet kapott az egyetemi oktatásban.[63] Az irodalomtörténészek közül sokan megtértek az új idők új tanaihoz, részben a tömegvonzásnak, részben a szellemi nyomásnak engedve. Kulcsár Szabó és iskolája ugyanis hajthatatlan és kíméletlen bírálatot gyakorolt irodalomtörténet-írásunk fölött. Itt csak két példát hozok fel az ún. „referencializáló" értelmezésekkel való hadakozásából.

Először 1998-as Ady-tanulmányában vetette fel, hogy mennyire zsákutcába vitte e költészet recepcióját az „életszerűség" referenciális eszméje. Az 1912 és 1914 közötti pályaszakaszt, melyet a kortársak hanyatlásként, a későbbi kommentárok pedig a szimbolikus látásmód csökkenéseként értékeltek, Kulcsár Szabó azért találta a legalkalmasabbnak Ady pozitív poétikai-nyelvi fordulatának kimutatására, mert ebben a periódusban már nem lehet úgy értelmezni a verseket, hogy „a költészettörténeti innováció a polgári radikalizmus forradalomhitének megnyilvánítója, a szerelmi líra trópusainak transzformálhatósága a polgári házasság-morál leleplezője, a szodomita nő mitológiája pedig egy valóságos szerelmi történet krónikájának átirata volna".[64]

Később hasonló élességgel bírálta a József Attila-irodalmat, amely szerinte a végletekig kimerítette a referenciális olvasás minden lehetőségét, a „szenvedéstörténetként rekonstruált életrajz"-hoz igazította és „antropologizálta" a szövegek poétikai teljesítményét: „amolyan viktimológiai sorsértelmezéssé tette, s hol világnézet- és mozgalomtörténeti, hol pedig család- és kórtörténeti fordulatok mentén referencializálta a versszövegeket".[65] Kulcsár Szabónak abban feltétlenül igaza volt, hogy az Ady Endre, majd József Attila személye körül kialakult kultusz gátolta a poétikai teljesítmény iránti figyelmet. De írásaiból rendre az a vélekedés volt kiolvasható, hogy a megújulás csak úgy képzelhető el, ha a magyar irodalomtörténészek az általa képviselt, a hermeneutika és a dekonstrukció egyvelegéből összeálló, az irodalom immanenciáját szem előtt tartó álláspontot fogadják el kiindulási alapnak.

Az egyes szakterületek képviselői nem késlekedtek a válasszal. Például Tverdota György a József Attila-irodalom elparentálását követően nyilatkozott arról, hogy „a referenciák kiaknázása a legkevésbé sem akadályozza a szövegek poétikai elemzését […]. Nem választani kell a referenciális és a poetológiai olvasás között, hanem arányosan társítani a kettőt."[66] Azaz nem a referencialitások tételezése, hanem az értelmezés velük visszaélő műveletei okolhatók az interpretáció félresiklásáért.

---

[63] Kulcsár Szabó Ernőnek is fő bázisa lett a pécsi, majd a miskolci, végül a budapesti bölcsészkar. Az általa képviselt nézetek terjesztését volt hivatott szolgálni az a konferencia-sorozat is, amely legjelentősebb 20. századi alkotóink „újraolvasását" tűzte ki célul.

[64] KULCSÁR SZABÓ Ernő, Az „én" utópiája és létesülése (Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában), in *Irodalom és hermeneutika,* Budapest, Akadémiai, 2000, 155.

[65] KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója" (Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében), in *Irodalom és hermeneutika,* 170.

[66] TVERDOTA György, A József Attila-kutatás dilemmái, Egy tanulmánykötet ürügyén, in TVERDOTA György, VERES András (szerk.), *Testet öltött érv, Az értekező József Attila,* Budapest, Balassi, 2003, 204. Mert „óriási távolság van a között a gyakorlat között – írja Tverdota –, amikor egy műalkotást az élet dokumentumává fokozunk le, amikor a lírai én-t minden további nélkül azonosítjuk az

Az elméleti kiindulópont heurisztikai jelentőségét (mint arról már volt szó) az is minősíti, hogy milyen belátásokhoz vezet az irodalomértelmezésben. Szóvá tettem, hogy Ady-tanulmányában Kulcsár Szabó az *Óh, furcsa Élet* című verset ünnepli (a *Hunn, új legenda* ellendarabjaként), az életmű olyan előremutató szövegeként, amely „szemantikailag már-már az alany *teljes* nyelviesülésének illúzióját" kelti.[67] Márpedig a versben ezt találjuk:

Be jó, hogy valaki majdnem kell,
Be rossz, hogy én egy tréfa,
Hiúság, Ady, senki sem vagyok,
Csak egy ötlet,
Egy fogás néha.

Valóban kivételes Ady egész életművében az én ilyen mérvű lefokozása. De nem valószínű, hogy az idézett vers lenne az, amely elfogadtatja velünk Ady újító szellemét. Nagyon úgy néz ki, hogy az esztétikai érzékenység áldozatul esett az elméleti konstrukciónak.[68]

A 2002-es *Hermeneutika és filológia* című miskolci tanácskozáson hangzott el *A látható nyelv elkülönbözése: hermeneutika és filológia* című előadása, amelyben Kulcsár Szabó Ernő már a magyar filológia egészét illette súlyos fogyatékosságokkal: „beteges elméleti »immunitásá«"-t, „szegényes praxisá"-t, „anakronisztikus hatástörténeti helyzeté"-t ostorozta.[69] Nemcsak heves vitákat váltott ki, de (másfél évtized után először) sok irodalomtörténész előtt ismét kétségessé tette az irodalom-

---

életrajzi én-nel, s aközött, hogy az életrajz, a szellemi tájékozódás, a lélektani megközelítés által nyújtott és szerzett ismereteket kiaknázzuk a szöveg jobb megértése érdekében. Kétségkívül valamiféle emancipatorikus logika működik azokban a kísérletekben, amelyek meg kívánnak szabadulni a referencialitás elvétől, hiszen ha a szöveg nem utal valami rajta kívül található valóságösszefüggésre, akkor az értelmező mozgástere hallatlan mértékben megnövekszik." I. m. 203.

67 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „én" utópiája és létesülése (Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában),* 164.

68 Vö. VERES András, A referencia védelmében, in VERES András (szerk.), *Az irodalomtörténet esélye, Irodalomelméleti tanulmányok,* Budapest, Gondolat, 2004, 158. Tverdota György Kulcsár Szabó Ernő József Attila-értelmezését bírálva von le hasonló következtetést: „…a szerzőt láthatóan nemigen érdekli a költői teljesítmény, hanem – mivel a műveket csupán illusztrációnak szánja – csak arra figyel, ami azokban az ő líraelméleti koncepcióját és költészettörténeti vízióját látszik igazolni." Lásd TVERDOTA György, *A József Attila-kutatás dilemmái, Egy tanulmánykötet ürügyén,* 201. Lásd még a két tábor vitáját a következő kötetben: PRÁGAI Tamás (szerk.), *„Mint gondolatjel, vízszintes a tested…", Tanulmányok József Attiláról,* Budapest, A Kortárs folyóirat és a Mindentudás Egyeteme kiadása, 2005.

69 „Filológia és hermeneutika viszonyának kérdése ugyanis távolról sem egyazon horizont függvénye az ezredforduló szellemtudományi diszkurzusának hazai, illetve nemzetközi mezőnyében. A hazai irodalomtörténet-írás beteges elméleti »immunitása« folytán filológiánknak, minden megújulási szándéka ellenére, lényegében utóbb is csupán két pozitivista paradigma

elmélet hasznát. Az ELTE BTK Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke 2003. április 3-án kollokviumot rendezett *Mi, filológusok (Az elmélet hasznáról és káráról az irodalomtörténet-írásban)* címmel.[70] A nagy érdeklődés mellett tartott konferencián öt előadás és számos hozzászólás hangzott el.[71]

Az utolsó előadó Horváth Iván volt, aki *A herméneutikai ajánlat (Vitaindító kérdések)* című előadásában Kulcsár Szabó Ernőnek és iskolájának nem annyira az elveit, mint inkább stílusát és eltúlzott önértékelését bírálta.[72] Horváth Iván a magyar filológia lebecsülését olyan eredményekre hivatkozva utasította vissza, mint Stoll Béla széles elméleti megalapozású, a generatív poétika által is megihletett munkássága vagy a „világelső magyar hálózati kritikai kiadások" elméleti hozadéka. Vitapartneréhez hasonló öntudattal szólt arról, hogy nem véletlenül adott éppen Budapest otthont 2000 júniusában az „Új filológia" első nemzetközi ülésszakának.[73]

---

oltalmában sikerült elhelyeznie – autentikus követőkben sajnos még mindig figyelmeztetően szegényes – praxisát. […] Minthogy azonban Tolnai Vilmos [1922-es] munkája óta nem volt számottevő kísérlet a filológia mibenlétének szisztematikus feltárására, nálunk elméletileg felülvizsgálatlanok is maradtak azok a szövegkutatási alapelvek, amelyek legáltalánosabban az ún. egzaktság és ténytisztelet, hatás- és forráskutatás, valamint az önkényes konstrukcióktól való tartózkodás amorf ismérveivel hozták összefüggésbe a filológiai tevékenységet. Anakronisztikus hatástörténeti helyzetüket mi sem jellemzi jobban, mint hogy egy olyan teoretizáltság nyomai sem fedezhetők fel rajtuk, amely Tolnai indukciós filológiai rendszerében, ha nem áll is már a kor magaslatán, de legalább a késő pozitivizmus markáns alapzatán meg tudta teremteni szövegvizsgálat, keletkezéstörténet, forráskutatás és hatásvizsgálat konzisztenciáját." KULCSÁR SZABÓ Ernő, A látható nyelv elkülönbözése: hermeneutika és filológia, *Literatura* 2002/4, 379., illetve 382.

70 Horváth Iván meghívója így foglalta össze a tanácskozás célját: „Az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke tanulmányi napot szervez annak megvitatására, hogy mit tudunk kezdeni azokkal a javaslatokkal, ösztönzésekkel, buzdításokkal és bírálatokkal, amelyekkel az irodalomelmélet kutatói fordulnak hozzánk, filológusokhoz és történészekhez. Mi az vajon, amit felül kellene vizsgálnunk eddigi irodalomtörténészi gyakorlatunkban? Melyik irodalomelméleti ajánlatnak mekkora a teljesítőképessége szakterületünkön?" Ennek szellemében írta meg és adta elő a „herméneutikai ajánlat"-ról alkotott véleményét.

71 Eredetileg a referencia ellen, illetve mellett kellett volna érvelnie BENE Sándornak és KECSKEMÉTI Gábornak, de ők inkább a régi magyar irodalom kutatásának elméleti megújítását szorgalmazták egy újfajta „szövegaktus"-elmélet, illetve „történeti kommunikációelméleti módszer" alapján. (A referencia lehetőségét és jelentőségét mindketten elfogadták; a Kulcsár Szabó Ernő által természetesnek vett irodalom fogalmát pedig túl szűknek találták.) Az „elsődleges történeti kontextus" fontosságát védte TAKÁTS József és vitatta SZILASI László − igaz, utóbbi csak mérsékelt módon; elsősorban Takáts minden szempontot érvényesíteni akaró igényét ítélte gyakorlatilag kivihetetlennek. Az *Irodalomtörténeti Közlemények* 2003/6. számában olvasható e négy szöveg. A folyóirat 2004/1. számában jelent meg DÁVIDHÁZI Péter utólagos hozzászólása *Mi filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivista kötődéseink egy szakmai vita fényében)* címmel.

72 Horváth Iván mellett mások is szóvá tették ezt, például RADNÓTI Sándor, TAKÁTS József és SÁRI B. László.

73 HORVÁTH Iván, A herméneutikai ajánlat, *Literatura* 2004/1, 114. A konferencián jelen levő Kulcsár Szabó lehetőséget kapott a válaszra, de mivel Horváth Iván szövegét csak a helyszínen ismerte meg, utóbb készült el válaszának kidolgozott, írásos változatával. Ezt viszont később visszavonta,

Itt csak utalhatok rá, hogy az elmúlt tíz-tizenöt évben megnőtt a filológia becsülete, mindenekelőtt a kritikai kiadások fellendülése révén. Semmiképp sem állítom azt, hogy ez az irodalomtudomány belső fejlődéséből következett, valójában a nemzeti kultúra megőrzésére fordított jelentős anyagi támogatás tette lehetővé. De a folyamatos munka természetszerűleg hozta magával a feladatok és lehetőségek újragondolását.[74] Ha nem tűnt is el az ellentét az irodalomelmélet és a filológia egyes képviselői között, napjainkat mintha megnyugtató szélcsend jellemezné. Immár valamennyi irodalomtörténész poggyászához tartozik az irodalomelméleti alapfogalmak és lehetőségek több-kevesebb ismerete, de a tájékozódást és megközelítésmódot segíti, nem a kutatási cél kijelölését. Ha nem így lenne, illusztrációs példatárrá fokozódna le az irodalomtörténet. Ma még nem lehet megbecsülni, hogy az irodalomelmélet új erőre kap-e a jövőben, és ha igen (amit valószínűnek tartok), akkor ez milyen következményekkel fog járni az irodalomtörténet és a filológia művelésében. Annyi bizonyosnak látszik, hogy mindkettő kölcsönösen rászorul egymás hatékony (és egyenrangú) támogatására.

így Horváth előadásszövege is kimaradt az Irodalomtörténeti Közlemények hivatkozott konferencia-számából. A Literatura szerkesztőjének próbálkozása is sikertelen maradt, így Horváth Iván írása végül válasz nélkül jelent meg a lapban, amit Kulcsár Szabó utóbb élesen kifogásolt. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Levél Szörényi Lászlóhoz, az MTA Irodalomtudományi Intézetének igazgatójához* és VERES András, *Észrevételek egy levélhez* – mindkettő olvasható a *Literatura* 2005/1. számában.

[74] Vö. VERES András, A József Attila és Kosztolányi Dezső kritikai kiadások újdonságairól, *Literatura* 2011/3, 216–222.

Szemle

Bozsoki Petra[1]

LÁZAS TOMPÍTÁS

– *Angyal vagy démon, Tanulmányok Gyulai Pál* Írónőink *című írásáról,* szerkesztette Török Zsuzsa, reciti, Budapest, 2016, 161 lap (Hagyományfrissítés 4) –

Az a(z irodalom)történészi módszer, mely próbálja minél kevésbé kiragadni a szövegeket az „elsődleges kontextusukból" azért, hogy az értelmező inkább a vizsgált művek elkészítését létrehozó (megírási, olvasási, nyelvhasználati) konvenciók feltárásán, ne pedig jelenbeli szemüvegén keresztül jusson el interpretációs javaslataihoz,[2] a(z irodalmi) viták értelmezése esetében különösen nagy téttel bír. Egy vita szempontjainak, körülményeinek és eredményeinek körbejárása ugyanis egy-egy mű vagy akár életmű elemzésénél tágabb perspektíva kijelölését eredményezi, átfogóbb képet ad egy korszak esztétikai koncepcióiról, illetve annak társadalmi és irodalompolitikai berendezkedéséről. Az elemző egy vita értelmezésekor több résztvevő nézőpontjának és ítéletének különbségeit, a felek kapcsolati hálóját, társadalmi viszonyait is igyekszik feltárni. A 18–19. és részben a 20. századról szóló jelenkori irodalomtörténet-írás egyik bevett gyakorlata, a kontextualista interpretációs módszer[3] a publicisztikai műfajok és a polémiák (újra)értelmezésében is termékenynek bizonyult.[4]

E határozott elköteleződésű értelmezői hagyomány kiváló további példája a Török Zsuzsa szerkesztésében megjelent *Angyal vagy démon* című tanulmánygyűjtemény. A kötet témája Gyulai Pálnak a női szerzők fellépését tárgyaló és az „írónői" pályát éle-

---

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

[2] Az „elsődleges kontextus" fogalmához lásd Takáts József, Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett, in uő, *Ismerős idegen terep*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 78–92., illetve Takáts József, Saját hitek, in uő, *Ismerős idegen terep, Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 7–26.

[3] A kontextualizmusról általánosságban lásd Kálmán C. György, *Az irodalom mint beszédaktus, Fejezet az irodalomelmélet történetéből*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 111–121.

[4] Lásd például T. Szabó Levente, Tudomány-fogalmak versengése, 19. századi viták, *Korunk* 2003/3, 38–45.; T. Szabó Levente, Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években, in *Nyelvek, szövegek, identitások, A Romániai Magyar Doktoranduszok és Fiatal Kutatók III. Tudományos Konferenciáján elhangzott előadások, A nyelv- és irodalomtudományi szekció előadásai,* szerkesztette T. Szabó Levente, Kolozsvár, Kriterion, 2003, 175–189.; Bíró Ferenc, *A legnagyobb pennaháború, Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2010.

sen bíráló, 1858-as *Írónőink* című cikke,[5] valamint a szöveg körül kialakult vita. A cikksorozat – részben azáltal, hogy a vitairatra a korszak több fontos irodalmi szereplője is reagált – a nőtörténeti és a női írói életművek fogadtatását tárgyaló munkák gyakran hivatkozott pontja. A kötet legfőbb erénye a módszertani sokszínűség: a tanulmányok a kritika-, a sajtó-, az irodalomtörténet, a szociológia, a diskurzusanalízis, a társadalmi nemek tudományának eszköztárát hasznosítva nem csupán a 19. századi nő- vagy kritikatörténet tanulmányozói, hanem általában a humántudományos módszertani kérdések iránt érdeklődők számára is kiváló interpretációs mintákat nyújthatnak.

Erőssége emellett a kiadványnak, hogy az írások – a kontextualista elköteleződésnek köszönhetően – még véletlenül sem azonosulnak Gyulai szövegével. Nem bírálják, hanem őszinte kíváncsisággal igyekeznek megérteni a vitairat keletkezésének okait és korszakbeli hatásait. Ezáltal a kötet – illeszkedve saját médiatörténeti kontextusába is – folytatja a *Hagyományfrissítés* programját Fórizs Gergely sorozatszerkesztésében. A könyvsorozat olyan 19. századi irodalmi szövegekről közöl tanulmányokat, melyek – a fülszöveg szerint – „közvetlen vagy közvetett módon jelenkori önértelmezésünk alapszövegeivé váltak, vagy éppen a kánonon kívülről járultak hozzá a hagyomány rendszerének alakulásához". A Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok*, Széchenyi István *Hitel*, valamint Arany János *Hamlet*-fordításáról szóló írások után több szempontból is logikus a negyedik darab választása. Az utóbbi idők fellendülő érdeklődése a 19. századi nőtörténet iránt okot ad a feltételezésre, hogy a kötet jelentős irodalomtudományos visszhangra számíthat. A választás oka lehet továbbá, hogy a Gyulai-cikk érvrendszere, keletkezésének körülményei és fogadtatása számos olyan szempontot rejt, amely megfontolandó lehet a különböző tudományterületek számára. Ezzel összefüggésben a szöveg utóélete is karakteres: szilárd hivatkozási ponttá vált ún. „második irodalmi nő-vita"-ként[6] a magyar nő- és irodalomtörténetben.

---

[5] A cikk eredetileg *Flóra 50 költeménye: Andersen meséi* címmel jelent meg a *Pesti Napló*ban több részletben, majd az 1908-as, Gyulai kritikai dolgozatait összegyűjtő kötetbe kerülve kapta az *Írónőink* címet, és utána is így kanonizálódott a szakirodalomban. (GYULAI Pál, *Kritikai dolgozatok, 1854–1861*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1908, 272–307.)

[6] A kifejezés elhíresült mind a kifejezetten a vitát tárgyaló szakirodalomban (lásd például OROSZ Lajos, *A magyar nőnevelés úttörői*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1962, 58–68.), mind az átfogóbb nő- és irodalomtörténeti tanulmányokban (lásd például FÁBRI Anna, Közíró vagy szépíró? Írói szerepkör és társadalmi-kulturális indíttatás összefüggései a 19. századi magyar írónők munkásságában, in *Szerep és alkotás, Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*, szerkesztette NAGY Beáta–S. SÁRDI Margit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997, 61–73.; FÁBRI Anna, Író nők vagy írónők? A női dilettantizmus és professzionalizmus kérdése a 19. századi magyar irodalomban, *Rubicon* 2001/6, 25–29.).

Noha a karakteres utóélet nem a reflektált és aprólékos recepciót jelenti, az *Írónőink*ről és a fogadtatásáról való gondolkodás nem előzmény nélküli. Az eddigi írások vagy szorosan a vita darabjait, az azokból kibomló kérdésköröket és a vélemények mögött húzódó esztétikai koncepciókat,[7] vagy a vita második hullámának (Kánya Emília és Gyulai Pál tollharcának) érzelmi vehemenciáját[8] elemezték. Sorra vették azokat a szempontokat is, melyek máig szerepet játsz(hat)anak a társadalmi nem és az alkotótevékenység kapcsolatáról szóló diskurzusban,[9] de említették „a magyar nőirodalom 19. századi történetei"-nek láncába illesztve is,[10] többnyire[11] mellőzve a fenti értelemben vett kontextualizálás kérdését. A kötet újdonsága éppen az, hogy az *Írónőink* és a válaszok ismertetése, illetve elemzése helyett az irodalom-, eszme-, média- és társadalomtörténeti kontextus, valamint a Gyulai-életmű feltérképezésére helyezi a hangsúlyt, és mindezt összegyűjtve, a tanulmányok egymás közötti párbeszédével valósítja meg.[12] A dialógust sokszor az olvasó teremti meg a gyűjtemény-jelleg miatt, ami a szerkesztői teljesítményt is dicséri.[13]

---

[7] Lásd Csonki Árpád, Művészet, történelem és nőiség kapcsolata egy XIX. századi magyar irodalmi vita tükrében, *Első Század* 2012/2, 355–380.; illetve Fábri Anna, *„A szép tiltott táj felé", A magyar írónők története két századforduló között (1795–1905),* Budapest, Kortárs Kiadó, 1996, 97–112.

[8] Török Zsuzsa, Kánya Emília szerkesztői és írói pályája, *Irodalomtörténet* 2011/4, 475–489, különösen: 485–488.

[9] Gács Anna, Beteljesületlen várakozások, A nőírók egy kis irodalomban, in uő, *Miért nem elég nekünk a könyv, A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban,* Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 195–220, különösen 201–205.

[10] Mészáros Zsolt, A bús kritikus, a prókátor és a tanárnő, A magyar nőirodalom 19. századi történetei, TNTeF (Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris E-folyóirat) 2012/3, 3–12.

[11] Azért többnyire, mert Gyimesi Emese első ezzel a témával foglalkozó tanulmánya már erre tesz kísérletet: Gyimesi Emese, Polémia és „epeláz" a nőírók körül, *Századvég* 2013/2, 101–120.

[12] Ez persze azért is valósulhatott meg ilyen látványosan, mert a kötet a 2014. május 23-án a Magyar Tudományos Akadémia BTK Irodalomtudományi Intézetében tartott *Írónőink* című konferencia előadásainak szerkesztett és bővített változatát tartalmazza. A konferencia programja és a kötet nem fedik egymást teljes egészében: T. Szabó Levente és Séllei Nóra előadása – nem tudni, milyen okból – sajnos nem került bele a könyvbe, Margócsy István tanulmánya – *Nőiség, női szerepek és romantika*, 2000, 2015/3, 52–54. – pedig egy korábbi írásának másodközlése.

[13] Csak egyetlen példát említve: annak az olvasónak, aki a könyvet egységében vagy lineárisan olvassa, szembeszökő az „írónő" és a „nőíró", illetve „női író" fogalmak ingadozó használata. Vaderna Gábor Margaret J. M. Ezell szemléleti keretéhez igazodva – *Writing Women's Literary History,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993 – kiköti, hogy a korabeli szóhasználattól eltérően (írónő vagy nőíró) a „férfi író" párjaként „női író"-ról beszél, mégpedig azért, mert jelezni kívánja, hogy „a ›› női író ‹‹ olyan diskurzusok metszéspontján jön létre, ahol időben mindig változó tudomány- és társadalomtörténeti megfontolások egyaránt szerepet játszanak. (…) [a] női írás éppen korszakunkban válik témává, s a különböző történeti megközelítések során hajlamosak lehetünk elődeink megfontolásait »természetes« értelmezési keretként visszaolvasni a múlt

Fábri Anna, Margócsy István, Sárai Szabó Katalin és Török Zsuzsa tanulmánya kifejezetten az *Írónőink*ről, az arról kibontakozó vitáról és Gyulai életművéről tesz új állításokat. Gyimesi Emese és Vaderna Gábor írásának célja, illetve újszerűsége az *Írónőink* sajtó- és társadalomtörténeti kontextusának körbejárása. A négy, szorosabban az *Írónőink*et érintő tanulmány impliciten arra világít rá, hogy ha megvizsgáljuk akár Gyulai életművét, akár a női írók megítélését, akár a korabeli sajtókapcsolatokat vagy a férfiasság kódjait, azt látjuk, hogy Gyulai cikkében valójában nincsen semmi meglepő – sem a tartalma, sem megszületésének oka, sem korabeli recepciójának hevessége tekintetében.

Fábri Anna *„Tompa karddal akarunk mi küzdeni" – Az* Írónőink *előzményei Gyulai kritikusi munkásságában* című írásában a cikksorozatot Gyulai életművének környezetében vizsgálja. Rámutat, hogy a szöveg a kritikus addigi munkásságának szerves folytatása, vagyis a Gyulai-életmű egységessége mellett érvel. Ő maga a tanulmányban ezt az egyneműséget Gyulai (kritikusi) „személyiségének" tulajdonítja, de szerencsésebb lett volna pusztán az *életmű* egységességéről beszélni, tehát élesebben meghúzni a határt a kritikus és az általa konstruált, nem szerepjátékoktól mentes szövegei között.[14] Noha a kötet többi szövege terjedelmét és módszertani sokszínűségét tekintve is figyelemreméltóbb, erénye a tanulmánynak, hogy célja magyarázatot találni annak okára is, vajon az életműnek miért éppen ez a szelete keltett szenzációt a korszakban, szemben valamelyik másik területtel. Fábri értelmezése részben az, hogy a cikksorozat megjelenésekor Gyulai még korántsem foglalta el az intézményesült irodalmi élet hatalmi állásait, „még inkább harcos volt, mint ítélőbíró". Másik magyarázata szerint a szabadságharc és a megtorlás időszaka olyan női magatartásmintákat hívott életre vagy erősített fel, amelyekre addig Magyarországon nemigen volt példa (például részvétel a harcban fegyverrel vagy honvédellátással, egzisztenciális problémák az elvesztett férjek és fiak miatt, rendőri megszégyenítés, fogva tartás, stb.). Ezek nemegyszer a hagyományos szerepektől eltérő cselekedetekhez, sőt életmegoldásokhoz vezettek, amelyeket általában nem kísért a közvélemény egyetértése. Fábri úgy látja, mivel az *Írónőink* nem csupán a nők irodalmi szereplésének

---

eseményeire." Török Zsuzsánál ezzel szemben a „nőíró" és az „írónő" kifejezések felváltva jelennek meg. Módszerére reflektál is: magyarázata szerint a fogalmak váltogatásával a korabeli szóhasználathoz igyekszik idomulni, mely jelzi, hogy az írónői életpálya professzionalizációja akkor még csak a kezdeti szakaszában tart. A két tanulmány reflektált szóhasználatának eltérése jelzésértékű: a fogalmak 19. századi bizonytalan használata ma is látható, csak más szinten, a tudományos módszertan eszköztárának területén; ezek szerint a társadalmi nemek történeti szempontú kutatása még nem köteleződött el egyértelműen egyik terminus mellett sem.

[14] Amellett, hogy minden szerző esetében (legyen az akár szépíró, akár kritikus vagy tudós) tételezhető távolság közte és a szövege között, Gyulai munkásságára még kifejezetten jellemző is az a tudatos életmű-építési stratégia, amely során játszik, szerepekbe bújik a publicisztikai írásaiban. Vö. Szabó Magda, A kritikus kritikája, Gyulai Pál: *Írónőink*, in uő, *Kívül a körön*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 163–188.; illetve ezzel a kérdéssel foglalkozik érintőlegesen a kötetben Margócsy István és Török Zsuzsa tanulmánya is.

egyedi és általános kérdéseivel foglalkozott, hanem az úgynevezett „nőkérdéssel" is, ez lehetett az oka annak, hogy a társadalmi viszonyok közepette ez a téma különösen fontos kérdésnek bizonyult.

Margócsy István *Nőiség, női szerepek és romantika* című tanulmánya a korabeli „a nőről" (sic!) szóló cikkek és regények kontextusába helyezi az *Írónőink*et. Elemzésében rámutat, hogy a Gyulai szövegében formált karakteres nőportrében, valamint elítélő hangnemében valójában semmi meglepő nincs, sőt, épphogy tökéletesen megfelel a korabeli férfiszemlélet átlagos nőképének. A tanulmány egyszerre több téttel is bír. Egyrészt a 19. századi regényekben a női szereplők karakterformálásának értelmezésekor a mai olvasó számára kevésbé ismert szerzőket érint (például Vadnay Károly, Abonyi Lajos, Podmaniczky Frigyes, Degré Alajos, Bérczy Károly). Másrészt továbblép a korabeli sematikus nőképek feltérképezésén, és mutat az akkori átlagos nézetektől eltérő megnyilvánulásokat is: Jókai regényeinek nőalakjait. Ezáltal szembemegy a Jókai-szakirodalom azon közkeletű vélekedésével, mely a Jókai-életművet éppen a karakterek sematikussága miatt ítéli el.[15] Margócsy a hősök szélsőségességét nem bírálja, hanem funkciót tulajdonít neki: a szereplők papírfigura jellegét játékként és fricskaként értelmezi a korabeli nőképek egysíkúságával szemben.

Azonban továbblép utóbbi két, a Jókai- és a Gyulai-recepciót árnyaló kijelentésén is. Rávilágít, hogy vitájuk nem is biztos, hogy kizárólag az „írónőkről" szól, a polémia inkább a háttérben húzódó, eltérő esztétikai koncepciójuk összecsapásának egyik állomása. Margócsy szerint, amikor ugyanis Gyulai kritikával illeti Jókai műveit, mert világát lélektanilag és társadalmilag hiteltelennek látja, akkor a kritikus nem a női hősök, hanem erős romantikaellenességgel a realizmus kritériumainak megsértése ellen emel szót. Amikor pedig a Jókai-életmű női szereprepertoár-változatosságáról vagy a publicisztikai írások reflektáltabb gender-szempontú nézeteiről beszélünk (hiszen amikor Jókai a „nőkről" írt általánosságban, legalább többes számot használt), akkor Margócsy értelmezésében csupán a saját írói pozíció és stílus, a romantikus jegyek legitimálásának eszközét látjuk.

Hasonlóképpen az *Írónőink* és a körülötte kialakult vita élét igyekszik tompítani Török Zsuzsa *„Ügyhöz nem illő öblös rikoltozás" – A nőírók körüli pánik a 19. század közepén* című tanulmánya. A tanulmánykötet általános tézisét, mely szerint az *Írónőink* nem előzmények nélküli, és létrejöttének körülményei alig érthetők pusztán a szövegre adott válaszok elemzéséből, a fejezet Gyulai kritikusi előéletének és a korabeli sajtókapcsolatoknak feltérképezésével gazdagítja. Török Zsuzsa megközelítése azért innovatív, mert más aspektusból igyekszik csitítani az *Írónőink* körüli „öblös rikoltozást", mint Fábri Anna és Margócsy István tanulmánya. Nemcsak a Gyulai-életmű vagy a korszakbeli nőkről szóló diskurzusba illeszkedő írásként értel-

---

[15] Ennek okairól lásd MARGÓCSY István, Kalandorok és szirének, Jókai Mór jellemábrázolásáról, in uő, *„…a férfikor nyarában…"*, Pozsony, Kalligram, 2013, 297–330.

mezi, hanem egyszerre a korabeli (irodalom)politikai viszonyok, meghatározott írói csoportosulások leképeződéseként is – szintén megkérdőjelezve, hogy Gyulai írónőellenes koncepciója feltétlenül kizárólag az „írónők" ellen irányult volna.

Török Zsuzsa meggyőzően bizonyítja, hogy Gyulai alapvetően olyan közlésformának tekintette a polémiát és a provokációt, amelynek szerepe volt mind a közvélemény alakításában, mind a kritikusi imázsépítésben. Értelmezésében a provokatív írás születésének időpontja nem véletlen: egybeesett a hatalmi pozíciókat újrarendező generációs váltással, amikor Gyulainak ki kellett építenie a kritikusi szerepkörét. Ehhez tökéletesen kihasználta annak kulcsfontosságú eszközét, a napi sajtót. A tanulmány tézise szerint az *Írónőink* stílusát és polemikus jellegét tekintve nemcsak abba a vitasorozatba illeszkedett természetes módon, amelyet Gyulai vívott akkortájt. Török Zsuzsa úgy véli, a cikksorozat a korszak sajtójában sem számított egyedi jelenségnek, hiszen az 1850-es években mindennaposak voltak a különböző irodalmi kérdéseket érintő viták, és ezeknek éppen Gyulai volt az egyik főszereplője.

Értelmezésében annak, hogy Gyulai ily mértékben kiélezetten és felnagyítva írt a női írók kérdéséről, az volt az oka, hogy elterelte a figyelmet a komplexebb társadalmi problémákról (a háttérben meghúzódó, 19. század közepi félelmekről és „kényelmetlenségérzetekről"), és egy konkrétabb mozzanatra irányította a figyelmet. A jelenséget a „morális pánik" szociológiai terminusával (annak Cohen-, illetve Goode- és Ben-Yehuda-féle változatával) írja le, mely rendszerint egy katasztrófára adott társadalmi reakcióval hozható összefüggésbe, és melynek esetében a média célja az, hogy a közönséget érzékennyé tegye valamilyen új fenyegető probléma iránt. A tanulmány az *Írónőink*et egy krízishelyzetben születő, és e krízisre adott rituális cselekvésként értelmezi. A bevezetett szociológiai fogalom azért megvilágító erejű, mert segít belátni, hogy az *Írónőink* és a rá adott válaszok szociológiai szempontból sem voltak oly mértékben rendkívüliek, mint azt gondolnánk, és mint ahogyan az kanonizálódott is némi torzítással a szakirodalomban.[16] Segít tehát belátni, hogy az „írónők körüli pánik" – mind Gyulai cikke, mind a felszólalók reakciója – a létező konfliktusok feloldási kísérleteként is érthető, vagyis nem egyedi, a semmiből előbukkanó heves csatározásról, hanem érthető, leírható, a megszokott játékszabályok szerint működő társadalmi jelenségről van szó.

Hasonlóképpen a torzító aspektus felől közelíti meg a vitát Gyimesi Emese *„A kilencvenkilencedik múzsa" – Női publikálási gyakorlatok Szendrey Júlia és Majthényi Flóra pályája alapján* című tanulmánya. Kiindulópontja két fontos hozzászólás: a Gyulai-szöveg felütése („Írónőink napról napra szaporodnak"), valamint Arany János 1861-es megnyilatkozása, mely szerint Gyulai cikke előtt alig voltak

---

[16] Vö. az 5. lábjegyzettel, illetve lásd Szabó Magda híres esszéjét, melyben az *Írónőink*et „epés parainészisz"-nek, „dühödt kirohanás"-nak, „ügyhöz nem illő öblös rikoltozás"-nak nevezi: Szabó Magda, *A kritikus kritikája, Gyulai Pál: Írónőink*, 163–188, különösen: 175–177. (Török Zsuzsa is részben ebből az esszéből meríti kiindulópontját és tanulmánya címét.)

publikáló nők, az utána következő években azonban arányszámuk „félelmetesen" megnövekedett.[17] Gyimesi Emese tézise szerint mindkettőt retorikai túlzásnak kell tekinteni. Érveléséhez a nők sajtóbeli önreprezentációját vizsgálja az 1850-es–60-as évek fordulóján, és ezzel összefüggésben azt, hogy mely stratégiák befolyásolhatták az egyes női szerzők publikálási gyakorlatának alakulását. Módszere a kvantitatív elemzés, melyet a szerzői életpályák stratégiáinak biografikus elemzésével köt össze. Közelítésmódja (további kutatások szempontjából is) azért figyelemreméltó, mert komparatív jellegű: felhasználja a „nőifolyóirat"-kultúra működését vizsgáló külföldi tanulmányok módszertanának eredményeit.[18] De egyszerre a szövegek *használatának* kontextusával is foglalkozik:[19] kimozdítja a klasszikus irodalomtörténeti horizontból nézve érdektelennek tűnő szövegeket az addigi kanonikus pozíciójukból, és érdeklődéssel fordul mind az adott szerzők publikálási stratégiái, mind az irodalmi mező azon elvárásai iránt, amelyhez e szerzők igazodni próbáltak.

A tanulmány erősségét inkább ebben, a további kutatásokhoz is előremutató módszertan alkalmazásában látom, és kevésbé a kiinduló kérdés konkrét megválaszolásában. A tanulmányíró hangsúlyozza, hogy kérdésére – mely szerint a női írók mennyiségének ugrásszerű növekedése alátámasztható-e statisztikai méréssel – csupán részleges választ kíván és tud adni. Mégis érdemesebb lett volna szélesebbre szabni és másképp válogatni az alátámasztásra szolgáló korpuszt. Gyimesi Emese a *Hölgyfutár* és a *Nővilág* 1858 és 1862 közötti verstermésének a szerzők nemi arányú elemzésével jut arra a következtetésre, hogy nem lehet olyan egyenesen felfelé ívelő növekedést feltételezni a női szerzők tekintetében, mint amilyenről Arany szövege beszél. Nem derül ki pontosan, miért éppen e két lapra esett a választás: ha a cél a statisztikai mintavétel, akkor elengedhetetlen olyan folyóirat vizsgálata is, amely hangsúlyosan más arányban vonultat fel női szerzőket. A Kánya Emília szerkesztésében megjelent *Családi kör* pél-

---

[17] ARANY János, Malvina költeményei, in ARANY János, *Prózai művek II., (1860–1882),* sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 364.

[18] Úgymint Ann. B. SHTEIR és Ellen MILLER CASEY sajtótörténeti munkáit, valamint Rita FELSKI és Andreas HUYSSEN nő- és médiatörténeti szempontokat összekapcsoló írásait. Itt jegyzem meg, hogy a magyar viszonylatban idézett, a 19. század közepének női olvasási szokásairól szóló POGÁNY György-tanulmánynál jóval árnyaltabb írások is születtek már e témában a hivatkozottnál. Lásd például HORVÁTH Györgyi, Fenyegető élvezetek? A női olvasó az olvasás normalizációs folyamatában, in *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerkesztette LÓRÁND Zsófia–SCHEIBNER Tamás–VADERNA Gábor–VÁRI György, Budapest, L'Harmattan, 2006, 32–50.; HORVÁTH Györgyi, A passzív olvasó toposza a 18-19. század fordulóján, in *A művészettől a tömegkultúráig*, szerkesztette OLAY Csaba–WEISS János, Budapest, L'Harmattan–Könyvpont, 2014, 135–146.; KUCSERKA Zsófia, Ismeretlen női olvasók, Kemény Zsigmond nőalakjai és női olvasói, in uő, *Könyvbe vésett jellemek, A szereplői karakter Kemény Zsigmondnál és a 19. századi magyar regényben,* Ráció Kiadó, Budapest, 2017, 157–164.

[19] Igazodva a magyar irodalomtudományban is egyre népszerűbb közelítésmódhoz, lásd például VADERNA Gábor, *Élet és irodalom, Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében,* Budapest, Ráció, 2013.

dául éppen abban hozott újítást a többi korabeli divatlaphoz képest, hogy a női szerzők arányukat tekintve felülreprezentáltak voltak. Lehetséges, hogy a *Családi kör* szerzőinek statisztikai elemzése – ha némileg is, de – más eredményekhez vezetett volna.

A tanulmány abból a szempontból is elüt a kötet többi írásától, hogy kevésbé követi szigorúan az *Írónőink*hez kötődő, kiinduló gondolatmenetet. Szendrey Júlia és Majthényi Flóra publikálási gyakorlatának ismertetése meglátásom szerint néhány ponton fölöslegesen részletező jellegű, mert nem mindig kötődik szervesen az érveléshez – noha e kitérők kétség kívül számos érdekes nőtörténeti fejleményt kínálnak. (Például Majthényi Flóra kiadatlan naplóját elemezve kiderül, hogy abból az irodalmi nyilvánosságban eligazodni és pénzt keresni kívánó, nem pedig az „elmélkedő írónő" képe rajzolódik ki.) A részletezés helyett talán érdemesebb lett volna azt a kérdést körbejárni, hogy ha Arany János megnyilatkozása retorikai túlzás, akkor e retorika alkalmazásának vajon mi lehetett az oka és a funkciója.

Hogy az *Írónőink* cikksorozathoz elsősorban nem az egyetértés vagy a bírálat, hanem a megérteni akarás szándékával érdemes közelíteni, kiválóan példázza Sárai Szabó Katalin *„Van határa a két nemnek" – Férfi- és női eszmény Gyulai Pál és körének szövegeiben* című, a férfikutatások eszköztárát hasznosító tanulmánya. Meglátása szerint az *Írónőink* nemcsak arról árulkodik, hogy Gyulai hogyan vélekedett a nőkről és a női szerepekről, hanem arról is, hogy a cikksorozat milyen korabeli elgondolásokat tükröz általában a nemi szerepekről, tehát a férfiasságról is. Tézise, hogy a vitairat egyik célja valójában a korabeli férfiasságeszményhez igazodás, nem pedig közvetlenül az „írónők" gáncsolása. A kérdés tétje ismét az, hogy Gyulai nőíró-ellenes eszméje kisszerűbb és esetlegesebb, mint gondolnánk.

A dolgozat egyrészt társadalomtörténeti relevanciával bír. Egyetlen szövegből és a köré épülő dokumentumokból bont ki a korabeli társadalomszerkezetre vonatkozó megállapításokat a társadalmi nem szempontjából. Másrészt segít, hogy a kötet a gender-kutatásokat is érdemben gazdagítsa. A választott szempontrendszer, a maszkulinitás kódjaira koncentrálás ugyanis – a férfikutatások legfőbb célkitűzésével egyetemben – hozzájárul ahhoz, hogy a kötet ne essen a társadalmi nemek kutatásának tipikus hibájába. Nevezetesen, a saját célkitűzésüket ássák alá, hogy ha a női szerepek és a femininitás sokféleségét felmutatni kívánó közelítések homogén halmazként kezelik a férfiszerepeket és a maszkulinitást.

A Sárai Szabó-tanulmány további erénye, hogy más szempontból láttatja a Gyulai-cikk megszületésének indítékait. Arra például, hogy a Gyulai-szöveg miért volt ily mértékben elutasító a női írókkal, a korszak férfiasságeszményével ad választ. Egy Deák-párti férfi-idol esetében elutasították a kihívó, pusztán a figyelemért a nyilvánosságba lépő magatartást, inkább a polgári mértékletességet, a puritánságot övezte elismerés. Ennek tükrében a nőket azért is kívánták távol tartani a nyilvánosságtól, mert a hiúságot alapvetően „női tulajdonságnak" tekintették, sőt úgy gondolták, hogy „a nők" között nem alakulhat ki szolidaritás és bajtársiasság, mert nincs meg bennük az együttműködésre való képesség. De Gyulai körének férfieszményét ismerve jobban érthető az is, miért az „írónők" csoportja volt a kritikus elsődleges támadási cél-

pontja. Noha a férfi nemi szerepekről alkotott elképzelésekben még élt a korábbi időszakból fennmaradó polihisztorság és a nemzet szolgálatára kész elhivatottság eszménye, már jelen volt az igény a hivatásosodáshoz (szakosodáshoz, intézményesüléshez) szükséges képességre is, mely kérdéshez szorosan kapcsolódott a dilettantizmus és a profizmus szempontja. Mivel Gyulai számára a nők szakértővé válása lehetetlennek tűnt, ezért – mint Sárai Szabó Katalin írásából kiderül – kifejezetten a szakma, a hivatásosodás védelme érdekében kívánta őket távol tartani az írói pályától.

Vaderna Gábor tanulmánya nemcsak önmagában, de a kötet zárófejezeteként is jelentős, hiszen kimondatlanul is érinti és összegzi a korábbi fejezetek bizonyos szempontjait. A kérdésre, hogy az *Írónőink* egyáltalán miért született meg, miért éppen akkor jelent meg és miért okozhatott felbolydulást, több más lehetséges válasz mellett az eszme- és társadalomtörténeti folyamatok összekapcsolódását nevezi meg. Vaderna e szempont kifejtésére vállalkozik a nyilvános és a magán tér használatát, az értelem és az érzelem kérdését, valamint az elit- és a populáris kultúra korabeli ellentétét vizsgálva. A tanulmány nem csupán azért kiváló, mert számos eszme- és társadalomtörténeti összefüggésre mutat rá példamutató alapossággal, nemcsak azért, mert ezáltal hozzájárul az *Írónőink* más szempontból szemléléséhez, de módszertani-szerkezeti tekintetben is figyelemreméltó.

Először Arany János lapalapítási kísérleteit elemzi részletesen, méghozzá egyetlen vers Arany-fordításából kiindulva. Kiinduló kérdése az, vajon „miért tartotta figyelemre érdemesnek egy oly nagy műveltségű, ítéleteiben mindig oly pontos és magabiztos ember, mint Arany János" Johanna Neumann „gyermekváró anyai versét", „ezt a nem túlságosan eredeti, poétikai megformálását tekintve is esendő, s az utókor által feledéssel sújtott verset". Vaderna úgy véli, ennek oka az 1863-tól 1865-ig működő *Koszorú* című folyóirat létében keresendő, amely meglepően hangsúlyosan foglalkozott a női szerzők és olvasók kérdésével. Következtetése szerint üzleti megfontolások állhattak a háttérben: miután a *Szépirodalmi Figyelő* csődbe jutott, Aranynak változtatnia kellett a szerkesztési elvein, így az igényesebb, szakavatottabb közönséget megszólító lap után a divatlapok női olvasóközönsége felé kezdett nyitni.

Ezt követően a női írással és olvasással kapcsolatos korabeli dilemmákat tágabb eszmetörténeti keretbe ágyazza. Angol nőtörténeti kutatásokra támaszkodva figyelmeztet, hogy a privát szféra nemi szerepek szerinti hagyományos, sematikus felosztása Magyarországon is komplexebb jelenség volt. A 19. századi „írónővita" akkor indult el, amikor a nők az irodalom passzív, felhasználói oldaláról az aktív oldalra léptek át, és a női írók megjelenésének újdonsága sem önmagában az írásban állt, hanem abban, hogy professzionalizálódó irodalmi térbe léptek. Hogy az *Írónőink* miért okozhatott a kortársaknak oly nagy meglepetést, azt azzal magyarázza, hogy a szöveg ismert és egymástól függetlenül létező állításokat és politikai nyelveket helyez egymás mellé. Úgy véli, Gyulai cikkének az az újdonsága, hogy ezeket a klasszikus érveléseket a női irodalom terjedéséhez kötötte. Ilyen például a korszak republikánus szótára, melynek visszatérő eleme a családi tűzhely elhagyásának ostorozása; a nemekről alkotott antropológiai-humorálpatológiai logika (Gyulai érvelésében egyszerre

a nedvkórtan vagy az egy- és a két-nem modell belátásai is megjelennek); valamint a nőneműve vált tömegkultúra és a dilettantizmus „veszedelme” az „igazi írók” (férfiak) hivatásosodása felett.

Vaderna tanulmánya harmadik lépésben visszakanyarodik a kiinduló, Arany-fordítást érintő kérdéshez. E nagy ívű kontextus-feltérképezés után jut arra a megállapításra, hogy valójában éppen azért van szüksége Aranynak Johanna Neumann anyaversére, mint amiért inti Malvinát, hogy a „saját körében maradva” írjon, és mint amiért azt javasolja a divatlapszerkesztőknek, hogy állítsanak fel esztétikai mércét a publikálás előtt. Mivel a korszakban egyfelől az elitkultúra meg akarja nyerni magának a populáris kultúrát fogyasztók tömegeit, másfelől arra is törekszik, hogy a populáris regiszterbe tartozó kulturális világot domesztikálja, Vaderna szerint Arany sem csak a populáris irodalommal szemben szeretne követelményeket támasztani, hanem azt is be akarja mutatni, milyen a helyes, társadalmilag is értékes populáris irodalom.

Azért idéztem ilyen részletesen Vaderna gondolatmenetét, mert meglátásom szerint a kötet metatanulmányaként is olvasható. A szöveg szerkezete és módszertana jó példája annak, ahogyan az *Angyal vagy démon* című kötet is működik: egyetlen szövegből kiindulva hatalmas és sokszínű kontextuális regisztert mozgatva helyezi más perspektívába az elején megjelölt problémát, és ebből a távlatból kanyarodik vissza hozzá, hogy valami egészen újat mondhasson róla. Ugyanilyen megkerülhetetlen az *Angyal vagy démon* kötet is: utána már mi sem tudunk ugyanúgy tekinteni sem az *Írónőink*re, sem a „második irodalmi nő-vitára”, de még Gyulai Pál életművére sem, mint azelőtt.

CÍMLEÍRÁS ÉS JEGYZETELÉS AZ MTA BTK IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET KIADVÁNYAIBAN

V. 1.00 (2017.09.30.

Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet kiadványaiban a hivatkozott szövegek és szakirodalmi tételek címleírásait (jegyzetek, hivatkozások, bibliográfiák stb.) a *Chicago Manual of Style* 16. kiadása (2010; a továbbiakban: *Chicago*) alapján kell elkészíteni. A címleírás és jegyzetelés rendjét alapvetően a kiadvány 14. fejezete határozza meg, tartalmi, formai és tipográfiai tekintetben azonban a további fejezetekbe foglalt alapelveket is figyelembe kell venni. A *Chicago* előírásainak következetes és maradéktalan követése alól csak három kivétel van:

– a *Chicago* szerint idegen nyelvű címek címleírásában a cím nyelvének megfelelő tipográfiai eljárások használandók, a címleírásnak a jegyzetekbe vagy a bibliográfiába való beillesztését azonban mindig az angolszász tipográfiai konvenciók határozzák meg. A jelen szabvány ugyancsak a cím nyelvének megfelelő eljárásokat kívánja meg a cím leírásában, a címleírásnak a jegyzetekbe vagy a bibliográfiába való beillesztésére azonban a befoglaló szöveg nyelvének megfelelő tipográfiai konvenciók vonatkoznak. Ha a szöveg nyelve magyar, akkor természetesen a magyar tipográfiai szokásokat kell követni. Angol nyelvű szövegek esetében a *Chicago* tipográfiai előírásai maradéktalanul érvényesek. A nyugat-európai nyelvekre vonatkozó eljárásokat a *Chicago* vagy megfelelő alpontokban tartalmazza, vagy legalább utalásokat tesz az azokat meghatározó szabványokra;

– a *Chicago* a szerzők és közreműködők nevét kurrens antikvával rendeli szedni, ezzel szemben a jelen szabvány a szerzők és közreműködők vezetéknevét minden esetben kiskapitálissal különbözteti meg;

– a *Chicago* a lapszámokat rövidíteni rendeli, a jelen szabvány szerint ezek sosem rövidülnek meg, vagyis a kezdő és a záró lapszám összes számjegye kiírandó.

Az alábbiakban példákkal szemléltetjük a követendő eljárásokat. A példákat kísérő megjegyzések egy részében (bekeretezve) azokra a különbségekre hívjuk fel a figyelmet, amelyekben a megkívánt mód különbözik a *Chicagó*tól; a többi megjegyzésben felhívjuk a figyelmet a *Chicago* néhány olyan sajátosságára, amelyeket korábban nem vagy nem következetesen alkalmaztak a magyarországi irodalomtudomány publikációiban. A *Chicagó*val egyezően használt eljárások részletes magyarázatát és speciális eseteinek kifejtését maga a *Chicago* hiánytalanul tartalmazza.

A példák között bekezdéssel (az első sor behúzásával) jelezzük azokat a példákat, amelyek **a jegyzetekben** követendő eljárásokat szemléltetik. E példák között a hivatkozott mű első előfordulása mellett a hivatkozott mű ismételt előfordulásakor követendő visszautalási módot is bemutatjuk. E példákat szemléltetésül jegyzetsorszám is megelőzi, s bennük lapszámhivatkozást is elhelyeztünk.

Kikezdéssel (az első kivételével a bekezdés összes további sorának behúzásával) jelezzük azokat a példákat, amelyek **a bibliográfiában** követendő eljárásokat szemléltetik. Ezekben csak akkor adunk meg lapszámot, ha azok a teljes hivatkozott tétel terjedelmének leírásához szükségesek.

1. Monográfiák, egyszerzős kötetek

11. BITSKEY István, *Humanista erudíció és barokk világkép: Pázmány Péter prédikációi*, Humanizmus és reformáció 8 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 22–29.

12. TARNAI Andor, *„A magyar nyelvet írni kezdik": Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Irodalomtudomány és kritika (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 229–239, http://mek.oszk.hu/16900/16923/; TARNAI Andor, *Extra Hungariam non est vita... (Egy szállóige történetéhez)*, Modern filológiai füzetek 6 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 16, http://mek.oszk.hu/05400/05453/.

13. Lech SZCZUCKI, *Két XVI. századi eretnek gondolkodó (Jacobus Palaeologus és Christian Francken)*, ford. VARSÁNYI István és SCHULEK Tibor, Humanizmus és reformáció 9 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 11–82.

14. KLANICZAY Tibor és KLANICZAY Gábor, *Szent Margit legendái és stigmái*, Irodalomtörténeti füzetek 137 (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 15–91.

15. TARNAI, *„A magyar nyelvet... "*, 280–284.

16. Howard HOTSON, *Commonplace Learning: Ramism and Its German Ramifications, 1543–1630* (Oxford etc.: Oxford University Press, 2007), 26.

17. KLANICZAY és KLANICZAY, *Szent Margit legendái...*, 38–50.

18. SZCZUCKI, *Két XVI. századi...*, 83–123.

19. HOTSON, *Commonplace Learning...*, 5.

BITSKEY István. *Humanista erudíció és barokk világkép: Pázmány Péter prédikációi.* Humanizmus és reformáció 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

HOTSON, Howard. *Commonplace Learning: Ramism and Its German Ramifications, 1543–1630.* Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.

KLANICZAY Tibor és KLANICZAY Gábor. *Szent Margit legendái és stigmái.* Irodalomtörténeti füzetek 137. Budapest: Argumentum Kiadó, 1994.

SZCZUCKI, Lech. *Két XVI. századi eretnek gondolkodó (Jacobus Palaeologus és Christian Francken).* Fordította VARSÁNYI István és SCHULEK Tibor. Humanizmus és reformáció 9. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

TARNAI Andor. *Extra Hungariam non est vita... (Egy szállóige történetéhez).* Modern filológiai füzetek 6. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969. http://mek.oszk.hu/05400/05453/.

TARNAI Andor. *„A magyar nyelvet írni kezdik": Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon.* Irodalomtudomány és kritika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. http://mek.oszk.hu/16900/16923/.

Megjegyzések:

Azonos jegyzetben elhelyezett több címleírást pontosvessző választ el egymástól.

Ha a hivatkozott szöveg fordító(k) közreműködésével készült, neve/nevük megadása kötelező bibliográfiai adat.

A kiadás helyét sosem rövidítjük (nem használjuk a Bp. rövidítést sem).

A magyar nyelvű sorozatcímekben nem írandó minden jelentős szó nagy kezdőbetűvel: írásmódjuk megegyezik a kötetcímekével, azoktól csak abban különböznek, hogy nem kurzív szedésűek. Idegen nyelvű sorozatok címének írásmódja a címeknek az adott nyelven való írásmódját követi.

2. Többszerzős kötetek

21. KARDOS Tibor és V. KOVÁCS Sándor, szerk., *Janus Pannonius: Tanulmányok*, Memoria saeculorum Hungariae 2 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975).

22. Steven J. REID and Emma Annette WILSON, eds., *Ramus, Pedagogy and the Liberal Arts: Ramism in Britain and the Wider World* (Farnham: Ashgate, 2011), https://www.routledge.com/products/isbn/9780754667940.

23. Péter SÁRKÖZY e Vanessa MARTORE, a cura di, *L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo* (Budapest: Editore Universitas, 2004).

24. SZABÓ András, szerk., *Dictionarium 1604. Szenci Molnár Albert szótára: Az Országos Széchényi Könyvtár és a Károli Gáspár Református Egyetem tudományos ülésszaka, 2004. október 29. – Das Wörterbuch von Albert Molnár: Nationalbibliothek Széchényi und Károli Gáspár Universität der Ungarländischen Reformierten Kirche Wissenschaftliche Tagung, 29. Oktober 2004*, Libri de libris (Budapest: OSZK–Osiris Kiadó, 2007).

25. Pál KELEMEN, Ernő KULCSÁR SZABÓ und Ábel TAMÁS, Hg., *Kulturtechnik Philologie: Zur Theorie des Umgangs mit Texten*, Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften: Neue Folge, 2. Reihe 131 (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011).

KARDOS Tibor és V. KOVÁCS Sándor, szerk. *Janus Pannonius: Tanulmányok*. Memoria saeculorum Hungariae 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.

KELEMEN, Pál, Ernő KULCSÁR SZABÓ und Ábel TAMÁS, Hg. *Kulturtechnik Philologie: Zur Theorie des Umgangs mit Texten*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften: Neue Folge, 2. Reihe 131. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.

REID, Steven J., and Emma Annette WILSON, eds. *Ramus, Pedagogy and the Liberal Arts: Ramism in Britain and the Wider World*. Farnham: Ashgate, 2011. https://www.routledge.com/products/isbn/9780754667940.

SÁRKÖZY, Péter e Vanessa MARTORE, a cura di. *L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*. Budapest: Editore Universitas, 2004.

SZABÓ András, szerk. *Dictionarium 1604. Szenci Molnár Albert szótára: Az Országos Széchényi Könyvtár és a Károli Gáspár Református Egyetem tudományos ülésszaka, 2004. október 29. – Das Wörterbuch von Albert Molnár: Nationalbibliothek Széchényi und Károli Gáspár Universität der Ungarländischen Reformierten Kirche Wissenschaftliche Tagung, 29. Oktober 2004*. Libri de libris. Budapest: OSZK–Osiris Kiadó, 2007.

3. Szövegkiadások

31. SZEPSI CSOMBOR Márton, *Összes művei*, kiad. KOVÁCS Sándor Iván és KULCSÁR Péter, bev. KOVÁCS Sándor Iván, Régi magyar prózai emlékek 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 7–104, http://mek.oszk.hu/05700/05731.

32. LŐKÖS István, vál., szerk., jegyz., utószó, *Érzelmes históriák*, Magyar hírmondó (Budapest: Magvető Kiadó, 1982), 5–203.

33. FALUDI Ferenc, *Prózai művei*, kiad. VÖRÖS Imre és URAY Piroska, 2 köt. Régi magyar prózai emlékek 8 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 1:297–464.

34. KOMLOVSZKI Tibor, vál., kiad., jegyz., *Magyar költők 17. század – A kuruc kor költészete*, 2 köt. Magyar remekírók (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990), 1:455–461.

35. BALASSI Bálint, *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, 2 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–1955), 1:127.

36. Antonius DE BONFINIS, *Rerum Ungaricarum decades, Tom. I–III; Tom. IV, Pars I; Tom. IV, Pars II. (Appendix, Fontes, Index)*, edd. (I–IV/1:) Iosephus FÓGEL, Béla IVÁNYI et Ladislaus JUHÁSZ, (IV/2:) Margarita KULCSÁR et Petrus KULCSÁR, BSMRAe: Saeculum XV – BSMRAe: Series nova, I (Lipsiae–Budapestini: B. G. Teubner–K. M. Egyetemi Nyomda–Akadémiai Kiadó, 1936–1976), 3:125.

37. KAZINCZY Ferenc, *Levelezése*, kiad. (I–XXI:) VÁCZY János, (XXII:) HARSÁNYI István, (XXIII:) BERLÁSZ Jenő és mások, (XXIV:) ORBÁN László, (XXV:) SOÓS István, 25 köt. (Budapest–Debrecen, 1890–2013), 14:111.

38. KOMLOVSZKI, *Magyar költők...*, 1:521–541.

39. Uo., 1:557–565.

40. Justus LIPSIUS, *Principles of Letter-Writing: A Bilingual Text of Justi Lipsi "Epistolica institutio"*, ed., trans. R. V. YOUNG and M. Thomas HESTER, The Library of Renaissance Humanism (Carbondale–Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996), 33.

BALASSI Bálint. *Összes művei*. Sajtó alá rendezte ECKHARDT Sándor. 2 köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–1955.

DE BONFINIS, Antonius. *Rerum Ungaricarum decades, Tom. I–III; Tom. IV, Pars I; Tom. IV, Pars II. (Appendix, Fontes, Index)*. Ediderunt (I–IV/1:) Iosephus FÓGEL, Béla IVÁNYI et Ladislaus JUHÁSZ, (IV/2:) Margarita KULCSÁR et Petrus KULCSÁR. BSMRAe: Saeculum XV – BSMRAe: Series nova, I. Lipsiae–Budapestini: B. G. Teubner–K. M. Egyetemi Nyomda–Akadémiai Kiadó, 1936–1976.

FALUDI Ferenc. *Prózai művei*. Sajtó alá rendezte VÖRÖS Imre és URAY Piroska. 2 köt. Régi magyar prózai emlékek 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991.

KAZINCZY Ferenc. *Levelezése*. Sajtó alá rendezte (I–XXI:) VÁCZY János, (XXII:) HARSÁNYI István, (XXIII:) BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, CSAPODI Csabáné és FÜLÖP Géza, (XXIV:) ORBÁN László, (XXV:) SOÓS István. 25 köt. Budapest–Debrecen, 1890–2013.

KOMLOVSZKI Tibor, vál., kiad., jegyz. *Magyar költők 17. század – A kuruc kor költészete*. 2 köt. Magyar remekírók. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.

LIPSIUS, Justus. *Principles of Letter-Writing: A Bilingual Text of Justi Lipsi "Epistolica institutio"*. Edited and translated by R. V. YOUNG and M. Thomas HESTER. The Library of Renaissance Humanism. Carbondale–Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

LŐKÖS István, vál., szerk., jegyz., utószó. *Érzelmes históriák*. Magyar hírmondó. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.

SZEPSI CSOMBOR Márton. *Összes művei*. Sajtó alá rendezte KOVÁCS Sándor Iván és KULCSÁR Péter. A bevezetést írta KOVÁCS Sándor Iván. Régi magyar prózai emlékek 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. http://mek.oszk.hu/05700/05731.

Megjegyzések:

A kiadás közreműködői által elvégzett munkálatokat különböző módon adjuk meg a jegyzetekben és a bibliográfiában:

– **a jegyzetekben** a munkálatokat megjelölhetjük pontosan azokkal a szavakkal is, ahogyan azokat a kiadványban megnevezték (példánkban: *sajtó alá rendezte* K. S. I. és K. P., *a bevezető tanulmányt írta* K. S. I.), gazdaságosabb és célszerűbb azonban állandó rövidítéseket használni: *szerk.* (*szerkesztette, összeállította* stb. helyett), *ford.* (*fordította, a fordítás ... munkája* stb. helyett), *vál.* (*válogatta, a válogatás ... munkája* stb. helyett), *kiad.* (*sajtó alá rendezte, a szöveget gondozta* stb. helyett), *jegyz.* (*a jegyzeteket írta, a jegyzeteket összeállította* stb. helyett), *bev.* (*a bevezető tanulmányt írta, az előszót írta* stb. helyett), *utószó* (*az utószót írta, a kísérőtanulmányt írta* stb. helyett), sőt javasoljuk a *tan.* rövidítést (ez mind az elő-, mind az utószó írójára utalhat). Idegen nyelvű kiadványok leírásában az adott nyelvben szokásos rövidítéseket használjuk (*ed., eds., Hg., éd., trans., comp., comps.* stb.; nem használjuk a *Hrsg., hrsg. von, Hrsgg., hrsgg. von, hg. von, Hgg., hgg. von* formákat);

– **a bibliográfiában** a munkálatok rövidítéseit bővebb megnevezésükkel oldjuk fel, az alábbi megfelelések szerint: *szerk. = szerkesztette, ford. = fordította, vál. = válogatta, kiad. = sajtó alá rendezte, jegyz. = a jegyzeteket írta, bev. = a bevezetést írta, utószó = az utószót*

írta, tan. = *a kísérőtanulmányt írta*. Idegen nyelvű kiadványok leírásában az adott nyelvben szokásos teljes formákat használjuk (*edited by, herausgegeben von, édité par, translated by, compiled by* stb.).

Ha a kiadvány egy vagy néhány szerző szövegeit közli, aki(k)nek a nevét szerepeltetjük a címleírásban, akkor az egyéb közreműködők (szerkesztők, fordítók stb.) nevei mind a cím után következnek. Ha a kiadvány sok szerző szövegét tartalmazza, akiket nem nevezünk meg a címleírásban, akkor a kiadvány szerkesztőjének/szerkesztőinek neve ugrik a cím elé, az általuk végzett tevékenység a nevük és a cím közé kerül, rövidített formában (a jegyzetekben és a bibliográfiában is). A többi közreműködő neve (ha van) a cím után szerepel, tevékenységük megjelölését a jegyzetekben rövidítve, a bibliográfiában teljes formában közöljük.

A szerző(k) és a közreműködő(k) neve mindig szótári nominativusban áll, nem genitivusban. Ha a szerzői név nominativusa mint jelöletlen birtokos a címben jelölt birtokhoz képest genitivust fejez ki (a magyar nyelvben ez lehetséges), akkor sem változtatunk a nevet és a címet elválasztó központozáson.

Ha a kötetcím (amelyet kurzívval szedünk) belső címet foglal magában, akkor a belső címet is kurzívval szedjük (nem váltunk vissza kurrens antikvára), viszont idézőjelekkel fogjuk közre. Az idézőjelek tipográfiája a kötet(cím) nyelvének konvencióit követi (példánkban Lipsius művének latin címe az angolszász tipográfia konvencióit követő idézőjelek közé került).

4. Kötetben megjelent írások

41. KLANICZAY Tibor, „Egy epizód Erasmus utókorából: a magyar *Enchiridion* (1627)", in KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadékai*, 129–137 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 131.

42. HELTAI János, „Irénikus eszmék és vonások Pécseli Király Imre műveiben", in *Irodalom és ideológia a 16–17. században*, szerk. VARJAS Béla, Memoria saeculorum Hungariae 5, 209–230 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), 220.

43. [Jean-François MARMONTEL], „Erkőltsi mesék", ford. BÁRÓTZI [BÁRÓCZI] Sándor, in LŐKÖS, *Érzelmes históriák*, 143.

44. HELTAI J., „Irénikus eszmék…", 221.

45. TARNAI Andor, „Gretser, Jacobus", in *Világirodalmi lexikon*, főszerk. (I–XI:) KIRÁLY István, (XII–XIX:) SZERDAHELYI István, felelős szerk. (I–XI:) SZERDAHELYI István, (XIII–XIX:) JUHÁSZ Ildikó, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 3:747.

46. Péter DÁVIDHÁZI, „Preface: Exploring Paradigms and Ourselves", in *New Publication Cultures in the Humanities: Exploring the Paradigm Shift*, ed. Péter DÁVIDHÁZI, 9–18 (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 14, http://www.oapen.org/search?identifier=515678.

47. Howard HOTSON, „The Ramist Roots of Comenian Pansophia", in REID and WILSON, *Ramus, Pedagogy…*, 239–240.

48. Jürgen Paul SCHWINDT, „»Unkritik« oder Das Ideal der Krise: Vom Ende und vom Anfang philologischer Kritik", in KELEMEN, KULCSÁR SZABÓ und TAMÁS, *Kulturtechnik Philologie…*, 246–247.

DÁVIDHÁZI, Péter. „Preface: Exploring Paradigms and Ourselves". In *New Publication Cultures in the Humanities: Exploring the Paradigm Shift*, edited by Péter DÁVIDHÁZI, 9–18. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. http://www.oapen.org/search?identifier=515678.

HELTAI János. „Irénikus eszmék és vonások Pécseli Király Imre műveiben". In *Irodalom és ideológia a 16–17. században*, szerkesztette VARJAS Béla, 209–230. Memoria saeculorum Hungariae 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

HOTSON, Howard. „The Ramist Roots of Comenian Pansophia". In *Ramus, Pedagogy and the Liberal Arts: Ramism in Britain and the Wider World*, edited by Steven J. REID and Emma Annette WILSON, 227–252. Farnham: Ashgate, 2011. https://www.routledge.com/products/isbn/9780754667940.

KLANICZAY Tibor. „Egy epizód Erasmus utókorából: a magyar *Enchiridion* (1627)". In KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadékai*, 129–137. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.

[MARMONTEL, Jean-François]. „Erkőltsi mesék". Fordította BÁRÓTZI [BÁRÓCZI] Sándor. In *Érzelmes históriák*, válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta LŐKÖS István, 5–203. Magyar hírmondó. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.

SCHWINDT, Jürgen Paul. „»Unkritik« oder Das Ideal der Krise: Vom Ende und vom Anfang philologischer Kritik". In *Kulturtechnik Philologie: Zur Theorie des Umgangs mit Texten*, herausgegeben von Pál KELEMEN, Ernő KULCSÁR SZABÓ und Ábel TAMÁS, 239–248. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften: Neue Folge, 2. Reihe 131. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.

TARNAI Andor. „Gretser, Jacobus". In *Világirodalmi lexikon*, főszerkesztő (I–XI:) KIRÁLY István, (XII–XIX:) SZERDAHELYI István, felelős szerkesztő (I–XI:) SZERDAHELYI István, (XIII–XIX:) JUHÁSZ Ildikó, 3:747. 19 köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996.

Megjegyzések:

A tanulmánycímet idézőjelekkel fogjuk közre.

Az idézőjelek tipográfiája a befoglaló szöveg tipográfiai konvencióit követi. Ha a befoglaló szöveg nyelve magyar, akkor a példákban látható módon kell eljárni. Ilyenkor a cím után következő központozás (vessző vagy pont) a záró idézőjelen *kívülre* kerül. Ha a befoglaló szöveg nyelve angol, német stb., akkor mindig az adott nyelv tipográfiai konvencióit követjük, s ha ezek megkívánják, akkor a címet követő központozás az idézőjel *elé* kerül.

Ha a tanulmánycím (amelyet idézőjelekkel fogunk közre) belső címet foglal magában, akkor a belső címet kurzívval szedjük (függetlenül attól, hogy az eredeti kiadványban használtak-e bármilyen kiemelést).

Ha a tanulmánycím (amelyet idézőjelekkel fogunk közre) belső idézetet foglal magában, akkor az idézet idézőjeleit belső idézőjelekre változtatjuk. A belső idézőjelek tipográfiája a tanulmánycím nyelvének tipográfiai konvencióit követi.

A lexikonok, enciklopédiák stb. többszerzős köteteknek tekintendők, címük írásmódja is a közönséges kötetcímekét követi.

5. Időszaki kiadványban megjelent írások

51. KLANICZAY Tibor, „Nicasius Ellebodius és poétikája", *Irodalomtörténeti Közlemények* 75 (1971): 24–34, 25.

52. BONYHAI Gábor, „A Szarvas-ének szerkezetelemei", *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 29–41, 32.

53. PÁLFI Judit és SERES Krisztina, „Körülvágott Kölcsey-glosszák Jean-Baptiste de Boyer marquis d'Argens »Lettres juives« című kötetében", *Irodalomismeret* 9, 3–4. sz. (1998): 102–119, 105–106.

54. ILLYÉS Gyula, „A magyarság pusztulása", *Nyugat* 26 (1933): 2:337–345, 340.

55. SZAUDER József, „Mikes Kelemen: Halálának 200. évfordulóján", *Népszabadság*, 1961. okt. 1., 13; BYP [BÉLLEY Pál], „Klasszikusaink kritikai kiadásban: A textológia eredményei és gondjai", *Magyar Hírlap*, 1975. dec. 14., 8.

56. PENKE Olga, „»Az olvasás szörnyű veszélyei.« Rejtőző kéziratos Voltaire-másolatok feltárása: Adalékok Galánthai Fekete János pályaképéhez", *Magyar Könyvszemle* 132 (2016): 298–318, 305, doi:10.17167/MKSZ.2016.3.298.

57. KLANICZAY, „Nicasius Ellebodius…", 27.

58. Rudolf BEHRENS, „Französischsprachige rhetorische Theoriebildung im 17. und frühen 18. Jahrhundert: Eine Auswahlbibliographie", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 88 (1978): 326–353, 326.

59. Joseph S. FREEDMAN, „The Career and Writings of Bartholomew Keckermann (d. 1609)", *Proceedings of the American Philosophical Society* 141, 3. sz. (1997): 305–364, 358–360.

60. Howard HOTSON, „Ramizmus: egy irodalmi és pedagógiai mozgalom technológiai, vallási, politikai és társadalmi dimenziói", ford. ZÁSZKALICZKY Márton, *Helikon* 55 (2009): 116–141, 122–123.

BEHRENS, Rudolf. „Französischsprachige rhetorische Theoriebildung im 17. und frühen 18. Jahrhundert: Eine Auswahlbibliographie". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 88 (1978): 326–353.

BONYHAI Gábor. „A Szarvas-ének szerkezetelemei". *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 29–41.

BYP [BÉLLEY Pál]. „Klasszikusaink kritikai kiadásban: A textológia eredményei és gondjai". *Magyar Hírlap*, 1975. dec. 14., 8.

FREEDMAN, Joseph S. „The Career and Writings of Bartholomew Keckermann (d. 1609)". *Proceedings of the American Philosophical Society* 141, 3. sz. (1997): 305–364.

HOTSON, Howard. „Ramizmus: egy irodalmi és pedagógiai mozgalom technológiai, vallási, politikai és társadalmi dimenziói". Fordította ZÁSZKALICZKY Márton. *Helikon* 55 (2009): 116–141.

ILLYÉS Gyula. „A magyarság pusztulása". *Nyugat* 26 (1933): 2:337–345.

KLANICZAY Tibor. „Nicasius Ellebodius és poétikája". *Irodalomtörténeti Közlemények* 75 (1971): 24–34.

PÁLFI Judit és SERES Krisztina. „Körülvágott Kölcsey-glosszák Jean-Baptiste de Boyer marquis d'Argens »Lettres juives« című kötetében". *Irodalomismeret* 9, 3–4. sz. (1998): 102–119.

PENKE Olga. „»Az olvasás szörnyű veszélyei.« Rejtőző kéziratos Voltaire-másolatok feltárása: Adalékok Galánthai Fekete János pályaképéhez". *Magyar Könyvszemle* 132 (2016): 298–318. doi:10.17167/MKSZ.2016.3.298.

SZAUDER József. „Mikes Kelemen: Halálának 200. évfordulóján". *Népszabadság*, 1961. okt. 1., 13.

Megjegyzések:

Magyar nyelvű időszaki kiadványok címének valamennyi jelentős szava nagybetűvel kezdődik. Idegen nyelvű kiadványok címének írásmódja a címeknek az adott nyelven való írásmódját követi.

Az időszaki kiadványok címét nem rövidítjük, mindig a teljes cím szerepel.

Egyik példánk szerzői csakis azért használtak tanulmányuk címében idézőjelet, hogy belső címet jelöljenek vele. Döntésüket tiszteletben tartjuk, s idézőjelüket belső idézőjellé változtatjuk. Ha nem használtak volna idézőjelet, akkor a belső címet kurzívan szednénk (függetlenül attól, hogy az eredeti kiadványban használtak-e bármilyen kiemelést).

6. Internetes források

61. LATZKOVITS Miklós, *Inscriptiones alborum amicorum*, 2003–2017, hozzáférés: 2017.09.16, doi:10.14232/iaa, http://iaa.bibl.u-szeged.hu/.

LATZKOVITS Miklós. *Inscriptiones alborum amicorum*. 2003–2017. Hozzáférés: 2017.09.16. doi:10.14232/iaa. http://iaa.bibl.u-szeged.hu/.

Megjegyzések:

Nyomtatott kiadványban megjelent szövegekre mindig a nyomtatott kiadást leíró teljes bibliográfiai adatsorral hivatkozunk, mintha az eredeti papírkiadást is a kezünkben tartottuk volna. (A hivatkozott lapszám megadása is kötelező; ha egy papírkiadásban is létező forrásunkra az interneten bukkantunk rá és a lapszámozást onnét nem tudjuk megállapítani, akkor a hiányzó adat feltárásához a kiadvány papírpéldánya is feltétlenül konzultálandó.) A nyomtatott kiadás leírása után, kiegészítésül és az olvasó számára segítségül megadhatjuk (elsősorban) a szabványos nemzetközi azonosítót (DOI) vagy (változékonyabb és sérülékenyebb adatként) az internetes elérhetőséget (URL). Mindezt az előző szekciók példáiban több esetben szemléltettük. Kizárólag az internetről csak olyan szövegre hivatkozhatunk, amelynek nincs nyomtatott eredeti kiadása.

Az internetes források hivatkozásakor körültekintő tájékozódás szükséges a szerző, a cím és a közzétételi időpont megállapításához. Hivatkozásunk sohasem lehet pusztán egy URL!

Ha a közzétételi időpont (az internetes forrás első megjelenésének vagy az általunk használt változatra való frissítését eredményező utolsó revíziójának időpontja) megállapíthatatlan, vagy ha az internetes forrás jelzés nélkül, rendszeresen frissül (mint példánkban), akkor – és csakis akkor – adjuk meg saját hozzáférésünk időpontját.