

Filológiai KÖZLÖNY

LXIV. évfolyam

2018/2

A MODERN MAGYAR PRÓZA NEMZETKÖZI KONTEXTUSAIRÓL

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E szám írásait **Horváth Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

KOVÁCS ÁRPÁD: Regények. Tézisek. Khariszok. Az irányregény revíziója Tolsztoj és Kosztolányi prózájában	5
ABÁDI NAGY ZOLTÁN. A relativizáló modernitás kognitív narratívái. Jonathan Swift és Karinthy Frigyes Gullivere	41
SARBU ALADÁR: Szerb Antal, W. B. Yeats, Walter Pater és <i>A Pendragon legenda</i>	69
SZÁVAI JÁNOS: Krasznahorkai és a menippea	82
FARAGÓ KORNÉLIA: Distanciaépítés, ellenmagatartás, rizikóvállalás... Világirodalmi próza az <i>Új Symposium</i> ban (1965–1975)	91
KURUCZ ANIKÓ: Hamvas és Joyce, avagy a saját és az idegen szó	101
▪ MŰHELY	
BOLLOBÁS ENIKŐ: Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyász-költészet. Charles Bernstein verseiről	113
Számunk szerzői	133



KOVÁCS ÁRPÁD

Regények. Tézisek. Khariszok

Az irányregény revíziója Tolsztoj és Kosztolányi prózájában

A műfaj a többnyelvű prózamű regiszterében

A regény műfaját a bennfoglalt és ellenpontozott beszédmódok megjelenítése, vagyis a szereplői s elbeszélői megnyilatkozások önállósodása, illetve perszonalizálódása határozza meg; továbbá az írott modalitás súlyának növelése. Ennek köszönhetően az írásmű elválasztható a narratív funkciót betöltő képződményektől, az ún. „narratív diszkurzus” alakzataitól. A regény olvasmány; sajátossága az, hogy képes magát az *íráseseményt* is tematizálni, a szövegvilág belső képződményeként megjeleníteni.

Meghatározza továbbá az is, hogy az írásaktus egyfelől tárggyá teszi a személyes megnyilatkozások egyéni nyelvi karakterét, másfelől viszont transzparenssé teszi a beszédaktusok mögött munkáló retorikai eljárásokat, illetve műfaji kódokat, sémákat, idézeteket. Cervantesnél például Don Quijote szavainak lovagregényi lexicáját, modalitását és kalandalakzatait. Mivel azonban minden egyes szereplő más-más műfaji szabályrendszer szerint formálja meg kijelentéseit, létrejön az, amit *soknyelvűségnek* nevez a műfajpoétika. E „betétnovellák” alkotják Cervantes művének alapanyagát, amely a regényben – egyfajta műfaji önkritika révén – az irodalomtörténet alakulásának korszakos dokumentumává vált. Az eposz, a lovagi epika, az idill, a pásztorjáték, a satíra, az óda, az ecloga s más versformák széles skálája, illetve a népi szólások (Sancho szótárában) reaktivizálódnak az írásműnek köszönhetően. A *par excellence* regény saját, kanonizált sablonjaival szemben permanens önkritikával él. Az irodalmi kánonok s a szociolektusok (stílusok) itt „az ábrázolt világ” szintjén jelennek meg, s többnyire parodizálás tárgyát képezik. A heteroglosszia a regény szövegének alapelve műfaji vetületben. A regény poligenetikus.

Tanulmányom¹ a tézisregény sajátosságait, megújulásait igyekszik megvilágítani, alakulásának azon szakaszán, ahol a racionalista előfeltevések fogságából kiszabadul, s a spekulatív filozófia nyelvezete helyett a költői nyelv közegébe in-

¹A probléma első, rövidebb kifejtését lásd Kovács 2018. A hivatkozott tanulmányban a név és a költői szöveg szemantikai izomorfiját tanúsító képződmények feltárása volt a feladat. Jelen tanulmány a műfajpoétika perspektívájába helyezi a feldolgozott anyagot. A gondolatmenet kifejtése

tegrálódik. A mi régióinkban, ahol a filozófiai hagyomány kultusza nem vált dominánssá a szépirodalomban, a tézisregény jelzett módosulása jól érzékelhető. E műfajtörténeti fordulat két fázisát különösen indokolt tüzetesen megvizsgálni, mivel klasszikus, egymással sok ponton érintkező műalkotásokról van szó.

Jelen írás az epikus regény, a tézisregény és a szakrális szövegek kontaminációit vizsgálja Lev Tolsztoj *Anna Karenina* és Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényének összevetése során.² E művekben az új problémafelvetést a *kharisz* témája kitüntetett módon határozza meg, például az irgalom értelmezésében. Tudjuk, a kérdés kapcsán Kosztolányi éppen Tolsztoj nézeteinek megvitatását tárja olvasói elé a *Vita a piskótáról, az irgalomról és az egyenlőségről* című fejezetben.³ Már pusztán ez az explicit utalás is indokolttá teszi a feladat kitűzését. Az alább előadásra kerülő elemzés természetesen kiterjed mindkét regény szövegére, illetve forrás-szövegeik problémakezelésére.

A megmagyarázhatatlan

Kezdem egy idézettel, melyben a konfesszionális tudat kapcsán Tolsztoj *Gyónás* című írásában a tézis, a magyarázat és a megértés elhatárolására tesz kísérletet (TOLSZTOJ 1967, 56–102). A jóra való törekvés, illetve a hit és a tudomány által kidolgozott diszkurzusainak értelmezése képezi a módszertani problémát. A narratíva megírásának és közzétételének pillanata akkor következik be, amikor a vallomások elbeszélője e megközelítések hiányosságával egyéni életében, saját válsága alapján szubjektív tapasztalatként szembesül. A krízis azt a felismerést szüli meg, hogy a jóra való törekvés korábban követett mintája, vagyis az egyéni tökéletesedésbe vetett (morális) hite és a hit valós (ontológiai) természete nem fedik egymást. Megeshet ugyanis, hogy ez a vágy ténylegesen arra irányul, hogy „különb legyek más emberek előtt”, nem pedig „önmagam vagy az Isten előtt”; e divergencia a magyarázat problémáját veti fel a narráció másfajta identitásképző eszközei segítségével:

eredetileg egy tudományos konferencia plenáris ülésén hangzott el. Vö. A modern magyar próza világirodalmi kapcsolatai, 2017. május 19–20. Budapest, PPKE, BTK.

² A műfaji többnyelvűség kérdéseit az *Édes Anna* vonatkozásában Szegedy-Maszák Mihály vetette fel először. Az allegória és a szimbólum közötti „billegés” – vagy talán interakció – a szövegképzésben a következőket eredményezi: „Az *Édes Anna* nyelvében a példázat, a lélektani és a történelmi regény beszédmódja között feszültség bontakozik ki [...]” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 317).

³ A háromoldalú szabályozás diszkurzív szinten az olvasást az eltérő szövegegységek transliterációjának feladata elé állítja. A regény mint szövegmű a tézisek zárt egységét dialogikus nyelvi feldolgozással írja fölül, kontrapunktikus képződményeket hozva létre, amilyen például Moviszter és Druma polémiája a szövegen belül, illetve Kosztolányi szembesülése Tolsztoj műveivel a szövegtörténet síkján.

[...] nem is arról van szó, hogy megértem, mint ahogy a tudományos tételeket megértem. Erre nem törekszem. Nem fogok mindenre magyarázatot keresni. Tudom, hogy *mindennek* a magyarázata, csakúgy, mint *mindennek* a kezdete, szükségképpen a végtelenségben rejtőzik (99).

A tudományos tételek nem alkalmasak a regényíró által elgondolt megértés művelésére, sem az idézett *Gyónás*, sem a művészi alkotások tükrében. A „logikai követelmények” betartása még nem jelent garanciát az értelmezési keret hitelessége tekintetében. Ezért írja:

[...] úgy akarom megérteni, hogy eljussak a szükségképpen megmagyarázhatatlanhoz, azt akarom, hogy mindaz, ami megmagyarázhatatlan, ne azért legyen az, mert az én logikai követelményeim helytelenek [...], hanem azért, mert látom értelmem határait (uo.).

Itt arról az értelemről van szó, amelyet nem lehet a tézis – antitézis – szintézis műveleteinek keretében, következtetések formájában feldolgozni. Tolsztoj az ismeretelméleti tudat határán keresi az értelem létszerű megnyilvánulását, s ezért a regényformát választja – a konfesszionális elbeszélés modalitását, a „szív rendjét” a nyelvi alkotásban. Benne ugyanis – Szent Ágoston *Vallomásai* szerint – a megértés a feltételes és a feltétlen akarat különbségének felismerésében ölt testet, s a kegyelem működését világítja meg.⁴

Ezt a prózanyelvi megnyilatkozást Szent Ágoston *Vallomásai*ban az önmegértés műfajává avatta, mely nála a létmegértéshez vezető utat is jelenti, sőt, ezenfölül a keresztény bölcsélet új metanyelvének megalkotását is. Ily módon a narrációval alapozza meg az alanyi identitás hiteles – a szépirodalomra s a filozófiára egyaránt transzepochális hatást gyakorló – írásművét.⁵ A személyes tapasztalat a perszonális elbeszélésben egzisztenciális jelentőségre tesz szert, s beíródik a kultúra történetébe – mint művészi, mint vallási s mint nyelvi érték egyaránt. A tudás optimumát feltételező, de határainak megtapasztalására ugyancsak törekvő alanyi tevékenységről van szó, melynek rekonstrukciójában – elbeszélésében, illetve az elbeszélés nyelvének írásos megjelenítésében – feltárulnak az értelem határai, s ki-

⁴ Vö. AUGUSTINUS 1987, 237–238. A „szokatlan vágy”, a vallomás megírásának akarása itt új diszpozíciót hív életre, mely egy különös hang meghallására készíti Ágostont, ami csak akkor következik be, amikor felismeri: írásba kell foglalnia, „hogy szavakban is levezetődjék bennem az egész” (240). A konfesszionális elbeszélés, mely a személytörténetbe integrálja az öneszmélést kiváltó új szót, szükségszerű előfeltétele a gondolkodást megszálló „józan ész”, a megszokás inerciájának leleplezése s a feltétlen odaadás szilárd akarása érvényesítésének.

⁵ Megjegyzem, Tolsztoj vallomásainak címe megegyezik Szent Ágoston könyvének orosz címével: „Исповедь”.

fejtsre kerül a megmagyarázhatatlan létezésének argumentációja. Tolsztoj regénye ebbe a hagyományba írja be a személyes történet hozadékát a „problematikus individuum”, tehát az identitását kereső regényhős öneszmélésének aspektusából. A *Szentírás* teológiai magyarázataiból ismert értelmi tartományhoz a személyes tudás válságainak s a kognitív kompetenciák határainak felismerése adódik hozzá. Ennek következtében az öneszméléshez a „megmagyarázhatatlan”, de létező tartomány, az egyszeri történet szövegében új, konkrét értelem-inkarnáció létesül.⁶ Az önmegértés történetének diszkurzusában a *tétel* által rögzített jelentéshez a *tételező tevékenység* értelmi többlete társul.

Tolsztoj ennek következtében szakít a racionalizmus korának tézisregényével: Voltaire *Candide*-ja egy tudományosnak tekintett – eleve adott, evidenciaként kezelt tételes tudás illusztrálására, illetve egy másik – a naiv teodícea – cáfolatára épül, mindkét vonatkozásban az észlény produkciójának köszönhetően. Tolsztoj és Kosztolányi a narratív alanyiségért felelős regényepoétikát követi, azaz nem a tudós (Leibniz vagy Voltaire vagy bárki más) tudásából, hanem az életvilág tapasztalatából, egy konkrét, egyszeri történet megidézéséből építkezik. Miként már aláhúztam, ekkor a tézist (a logikai műveletet) hipotézis (azaz nyelvi alkotás) szorítja ki; vagyis a tézisből kiinduló következtetések sorának megszakítása. Következésképpen új problémafelvetés válik a prózaköltészet tárgyává. A mondottak okán egy vagy több eszme nem lehet a művészi történetmondás konstitúciós elve – csupán a megjelenítés tárgya, valamely szereplő álláspontja. Tolsztoj ugyanis antropológiájában, melyet *Az életről* szóló írásában fejtett ki a legrészletesebben, megkülönbözteti a racionális tudatot és azt, amelyet az „élettudat” fogalmával jelölt meg. Magam a *konfesszionális értelem* fogalmával látom lefedhetőnek, mely az egyszeri cselekvés világában krízishelyzetekben nyilvánul meg eklatáns módon, Tolsztojnál a „megvilágosodás” – azaz az öneszmélés – történetének cselekményesülésében. Ez a „magasabb értelem” fogja át és foglalja magában a mérhető és mérhetetlen érintkezési pontjait, ahol az élet vitális, ahol kivételesen tevékeny valóságként tapasztalható meg; vagyis „mindent, ami nem fér bele a józanul gon-

⁶ Az értelem (lat. *intellectus*) a költői szövegben – az érzékektől és a rációtól eltérően – a cselekvés, a beszéd és a prózanyelv közvetítésével közelíthető meg. A jelzett jelenvaló létben feltárul a szóval, a diszpozícióval, az akarattal és a fantáziával való együttműködése. A prózanyelv adja meg azokat a jelentésmezőket, amelyek horizontján feltárul az értelem-vázlat, az adott megnyilatkozás értelmi potenciálja.

Két összetevője – *inter* és *legere* – a dolgok lényegi összefüggését megragadni, „olvasni” képes kompetenciára utal. Ilyen összefüggés nyilvánul meg az igazság, a szépség, a jóság konkretizációiban mint létfeltárási módokban. Ilyen konkretizációk például a művészetben a Kharisz-szobrok vagy -festmények.

dolgozó koponyába” (TOLSZTOJ 1967, 98), de az emberi létezés síkján, a személytörténet konkrét valóságában tetten érhető.⁷

Az életvilág kérdései hagyományosan a vallás hatósugarába vont hit problémaköreivel is érintkeznek. Mindazonáltal tudnunk kell: Tolsztoj mind a dogmatikát, mind a misztikát kirekeszti érvelési rendszeréből. Mindvégig ragaszkodik az „élettudat” kompetenciájához, az „élet törvényét” megtestesítő alanyi jelenlét apriorizmusához. Mondhatjuk: élet-immanens, egzisztenciális alapállást képvisel, ami a gondolkodó vitális odatartozását jelenti a gondolkodás tárgyához. A művész „benne áll” művében: alkotó is meg alkotott is.⁸ E tekintetben az orosz regényíró leggyakrabban az általa különösen kedvelt gondolkodókra, Augustinus, Pascal és Schopenhauer nézeteire hivatkozik.

Az egyik legárnyaltabban kidolgozott műfaj-tipológia szerint – Mihail Bahytin poétikájára gondolok – a regények egy bizonyos skálán a monologikus és a polifonikus pólushoz közelebb vagy távolabb helyezhetők el. Az egyik prózaművészeti csúcsteljesítmény Tolsztojnak, a másik Dosztojevskijnek tulajdonítható. Ha tovább akarjuk árnyalni a képet, a monologikus válfajon belül Tolsztoj prózájának műfaji differenciálódása figyelhető meg. Az út a historikus epikától (*Háború és béke*) a családregegyen át (*Anna Karenina*) a tézisregény (*Feltámadás*)⁹ irányába vezet. A műfajtörténeti perspektíva arról tanúskodik, hogy Tolsztoj az *Anna Kareninával* új útra lép:¹⁰ az eszmék és az erkölcsrajzi attitűdök konfliktusa helyett a diszkurzív rendek kölcsönhatásának feltárására helyezi át az elbeszélés súlypontját, jelen esetben a bibliai és a költői gondolkodás konvergenciájának formáira. A *Feltámadás* és az utána következő példázatos narratívák (például *Szergij atya*, *A három remete* stb.) fölerősítik a közvetlen tanítói érdek monologikus érvényesítését, de a kései művek sorában is születnek olyan epikai remekművek, mint az *Ivan Iljics halála* és a *Kreutzer-szonáta*. Hangsúlyozni szeretném, hogy mind a történelmi, mind a család-, mind a tézisregény átírása a műfaji változatok radikális megújításával jár Tolsztoj prózájában, amennyiben az orosz regényíró sem a historiográfiai, sem a szociális, sem a filozófiai retorikát nem engedi érvényesülni a nar-

⁷ Itt arról a jelenségről van szó, melynek mintáját Tolsztoj a „paraszti egyszerűség”, „természetesség” kultúrájából vezeti le; e primordiálisnak tekinthető megközelítés képezi alapját világlátásának, egész civilizációellenes elvi anarchizmusának.

⁸ Ilyen ars poetica dokumentuma a személyes identitásnak a festészetben a mester alakjának implikációja saját művében, például Velázquez (*Az udvarbölgyek*) vagy Csontváry (*Mária kútja Názáretben*) képein.

⁹ A tézisregény s a tolsztojánus tanok összefüggéséről: BAHYTIN 1976, 149–172.

¹⁰ Kosztolányi Dezső 1908-ban erről így nyilatkozik, feszegtetve, hogy értjük-e „Azt a nagy átfogóképességet, mely embert, követ, fát, levegőt, szenvedélyt, vihart mosolyogva foglal egy nagy egységbe? Ilyen a tolsztoji alkotás csúcspontja, a Karenina Anna is. Egy regény, melyet pár nap alatt elolvashatunk. De amikor elolvastuk, legalábbis tíz évet öregedtünk emberismeretben, tapasztalatban és szépségben” (KOSZTOLÁNYI 2006, 126).

ratív és a prózanyelvi diszkurzivitás rovására. Eltérően attól, amit például a *Háború és béke* lapjain a történelemfilozófiai fejtegetések olvasása során tapasztalunk. Az *Anna Kareninában* a legkevésbé sérül a prózanyelvi dominanciát képviselő műfaji alapelv, bár a tétel szemléleti beállítása itt is tetten érhető, amit világosan jelez a bibliai passzusz idéző mottó a kegyelem és az ítélet összefüggése kapcsán. Márpedig tudjuk, Tolsztoj hitértelmezése nem teológiai alapokon nyugszik. Az ő sajátos felfogása antropológiai megközelítésre vall. Eredménye tételszerűen így foglalható össze: *Krisztus egyház nélkül. Az istenfogalom pedig erkölcsbölcseleti alapozású: Az Isten a Jó.*

Tolsztoj tehát olyan aspektusból közelíti meg a cselekvés világát, amely a poézis értékeivel ruházza fel a profán és a szakrális együtteseként szemlélhető jelenséget, az emberi élet konkrét valóságát. A jó itt a *kegyelem* köznapi gyakorlata s regényműfaji megjelenítése felől transzponálódik a költői értelmezés hatósugarába. A hit Tolsztojnál nem dogmatikus probléma, hanem életmegnyilvánulás, sőt ontológiai specifikum.

A név és a mottó az értelemképzésben

Mindkét regény esetében a címben kiemelt név képezi azt az indexjelet, mely egy-egy klasszikus műalkotás létéről tanúskodik. Az *Anna* a magyar nyelvben egy nőnek a neve lehet; Tolsztoj könyvének címlapján *egy regényé*, a bibliai és költői koreferenciális mezőben *szakrális érték* jelölése, melynek értelmezését szövegek közvetítésével végezhetjük el. De ez esetben a *kharisz* és a *karizma*¹¹ nyelvi alkotóelemei, azaz a *nyelvi érték*, s ezért a jelek, jegyek és szimbólumok, illetve a vers- vagy prózanyelvi képződmények interpretációja nem nélkülözhető. Utóbbiak teszik ki a poétikum többletét mint *költészeti értéket*. Ebben a bevezetésben a közvetítések hálózatát igyekeztem körvonalazni.

A keresztnév és az írásmű korrelatív viszonya okán a *nomen* által deklarált jel meghatározza a szövegvilág értelmezési keretét: a létbeli Anna-fenomén sajátlagos megnyilvánulásait. Ez pedig nem más, mint a *kegyelem* jelentéstartományát magába sűrítő egység; vagyis a név mint szöveg-szignum a maga három komponensével; mint jelölő, mint jegy, mint jelkép s igen gyakran mint katakrézis.

A név három rétegének, illetve a történetükben implikált jelentéseknek nagy jelentőséget tulajdonított Kosztolányi elméletileg is. *Hogy születik a vers és a regény?* című írásában a regényírói – „társ szerzői” – nyelvkezelést illetően Kosztolá-

¹¹ Az „édes” jelző szöveg-szignumként kiterjed a karizma ismérveire is. A görög kharidzesztai, ’kedvesnek lenni’ jelentése a legrégebbi nyom, amely a kharisz holdudvarában a lelki erőre utaló „kegyelmi ajándék” jegyeivel gazdagodik.

nyi leszögezi: „Számára döntők a nevek is. Ezek együtt *jelennek meg* alakjaikkal. Ha van nevük, akkor már élnek is” (KOSZTOLÁNYI 1971, 466–469).

A hangzó szó favorizálása a „zeneiség” iránti érzékenységben nyilvánul meg; primátusa a hangzósság által szabályozott „szókapcsolatok” felidézése, továbbá a bennük foglalt „ősi”, sokszor nyilván etimológiai jelentéslehetőségek regenerálása, illetve elsajátítása („mondogatom, leírom”, „mondogattam és énekeltem”), sőt intertextusainak felidézése – ez mind kiolvasható az alkotói vallomásból. Fordítsuk le mindezt a diszkurzív poétika nyelvére.

Nyilvánvaló, hogy az *Anna*, az *anya* és a *manna* szavak, illetve a rituális versdallam között elsőre alig megmagyarázható kapcsolat tételeződik, kivéve a hangsúlyos homofóniát. Az író láthatólag szükségszerű összefüggést feltételez.¹² És mivel ezt tematikusan nem lehet megokolni, a rokon hangzás és sejthető jelentés kapcsolata, azaz a tisztán nyelvi-poétikai motiváció felmutatása kerül előtérbe, jelen esetben a katakrézis működtetése. Éspedig valószínűsíthetően azon az alapon, hogy az *Anna* eredeti héber jelentéseinek egyike – ’bájos, kedves’ (*běn* ’grácia, báj’) – a magyar ’édessel’ rokon értelemben is használatos; ugyanúgy, ahogy az *édesanya* jelzős része sem tárgyilag, hanem metaforikusan értendő. A *manna* viszont kultúrtörténeti jelentése és jelentősége alapján kapcsolható a csoporthoz, amennyiben „édes eledelt”, az „angyalok eledelét” jelenti, és ily módon erősíti a megírandó regény archaikus utalásirányát. Az *Ószövetség* szerint a manna fehér, áttetsző, édes és puha volt (SZÁM 11,7-8). A regényben ezek a jegyek így élednek újra: „– Anna – ismételte Viziné, s a *puha, kedves* nőnevet rokonszenvesnek találta [...] – Anna – mondta még egyszer, s a *szó* megnyugtatta, úgy hullt rá, mint valami *fehér*, mint a *manna*” (KOSZTOLÁNYI 2010, 95, kiem. K. Á.). A jelentésegységek nyálábja így fest: bájos, kedves, kegyes, puha, szerethető, s végül kegyelmi ajándék.

Irgalom, ítélet, igazság az Anna Kareninában

Tolsztoj az *Anna Karenina* szövegét mottóval nyitja, melyben a kegyelem-értelmezésre vonatkozó bibliai idézet ismerjük fel. Magyar fordításban: „Enyém a bosszúállás, / én megfizetek.” A tézis tehát adva van, ám a regényben a szakrális kijelentésbe foglalt referencia epikai-poétikai reinterpretációja történik meg. Az író a tanítás műfaját írja át a regénynyelv elveinek megfelelően, azaz a cselekvés, a cselekmény, az elbeszélés és a prózaszöveg hierarchiáját követve, amely egy személytörténetre és több család sorsára összpontosítva – nem szentenciaként, hanem sokszereplős, párhuzamos történetekben bemutatott vitális drámaként – tárul az olvasó elé.

¹² Ha van ilyen összefüggés a költői nyelvben, a létben is lennie kell, mivel a nyelv – mondja Heidegger – szakadatlanul „úton van” a léthez.

De ebben a körben Anna az egyetlen, aki a társadalmi konvenciókkal és intézményekkel, illetve képviselőikkel való megütközés krízishelyzeteiben saját részesedését – érintettségét mint büntudatot – is felismeri. Sőt, öneszmélése során habitusának a társadalmi beidegződésekkel kapcsolatos vonásait is tetten éri, amit egy új indíték, a szív rendjét képviselő belső hang fölcsendülése formájában tapasztal meg már az első szerelmi együttlét legintimebb pillanatában: az idegenséget a közelségben. A *megfizetés*, a *bosszúállás* tétele a szigorú ítélet demiurgoszát idézi elénk,¹³ ami Anna történetében az ágostoni vallomás ellentétele, a kegyelem – a „szigorú irgalom” – gondolatával egészül ki.

Regényében Tolsztoj az újszövetségi alapelv sajátos, krisztológiai értelmezését fogalmazza meg az élettudat fényében, szemben a bosszúálló abszolútum dogmájával. A kegyelem adományozója itt az ítélkezést az irgalommal együtt kezelő instanciára utal. Ezért van, hogy Tolsztojnál a mottó első – orosz nyelvű – sora az *Ószövetségre* céloz, Mózes szavaira; míg a második az *Újszövetség* szövegére hivatkozik, Pál apostol levelére (RÓM 5,17-21). Tolsztoj regénye tehát a bölcselő apostol által újraírt ószövetségi forrás reinterpretációja előtt nyitja meg a teret. Ez viszont Kosztolányi olvasatának szellemi inspirációjaként játszik közre a bibliai tézis köznapi, vitális tapasztalatában és kultúratörténeti hatásának kiaknázásában. Azonban ezen a szinten, tudniillik a költői diszkurzus közegében, nem szentenciaként érvényesül, hanem a regénynyelv által koordinált szellemi inspirációként, az alkotó invenció forrásaként. Az új tételezés az értékcentrum monologikus megszerkesztettségét támadja meg és dialogizálja a megnyilatkozásokat. Az öneszmélés története felől közelítve ennek csúcspontja az, amikor az önértékű szó a hős belső beszédében tör felszínre. Ennek következtében Anna hangja – meg hasonlításának kezdetét jelezve – megkettőződik: a szerelmes nő, a vágy hangoltsága és a nevébe oltott karizma, tehát a megnevező szó és a megnevezett személy szólamának polémiáját indítva útjára.

Sajnos a magyar fordításban elsikkad a mottó többoldalú utalásiránya, egyebek mellett a regényhős neve által aktivizált szövegösszefüggések jelentősége. Ugyanis az „én megfizetek” kifejezés a szentencia egyszólamúságát nyomatékosítja, a kijelentés egyik összetevőjét, a büntetést tematizálja. Holott az ószövetségi tézisre válaszoló Pál apostol szavai új hipotézis megfogalmazására szolgálnak: a kegyelem intelmének meghatározása helyett a *kegyelmi gyakorlat* működését helyezi előtérbe. Mellesleg a „megfizetek” szó az eredetiben nem szerepel.

Moviszter egyfajta szociális automatizmussal magyarázza a magatartást, mely megengedi, hogy a „tökéletes cseléd” téveszméjének szolgálatába állítsák az embert. Nem a részt vállaló, cselekvő ember, hanem a gép tökéletességét idealizálja a hatalmi ösztön által vezérelt társadalmi praxis, mely az ideáltípus birtoklásával

¹³ Vö., KIV 21,23-25; LEV 24,19-21; MTÖRV 19,21.

is presztízscélokat hajszol, persze a korszellem – a verseny, a pénz, a karrier és a dicsvágy – bővületében. Ami azt jelenti, hogy a bűnelkövetést nem lehet egy okra visszavezetni; a sokféle okság metszőpontján ugyanis Víznyék tettei is megjelennek.¹⁴ A regény valódi kérdésfeltevése az, hogy milyen mértékben áldozat maga az „áldott teremtés” minősítéssel induló elkövető, aki nem talál szavakat az ok, az indíték megmagyarázására. Nem képes tézisbe foglalni a cselekvés eredetét. Kosztolányi vélekedése szerint a konkrét, személyes cselekvés titok, minthogy egy egész élettörténet képezhet olyan kontextust, amelyben értelmezése lehetségessé válik. Épp a regény az a műfaj, amely ilyen történeteket képes elbeszélni.

Az elnök se talál kielégítő meghatározást, aki bizony ennek a nem-tudásnak, a teljes illetéktelenségnek a tudatában fog – bár kételyek közepette – ítélni, s így ő is a bűntársak közé sorolhatná magát. Miként Tolsztojnál a *Feltámadás* Nyehljudov hercege, aki bírósági ülnökként ítélezik saját áldozata felett. Kosztolányinál az elnök belső beszédében megszólal az eszmélet hangja: „Tudta, hogy egy tett nem lehet megmagyarázni sem egy okkal, sem többel, hanem minden tett mögött ott van az egész ember, teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl” (KOSZTOLÁNYI 2010, 383). A következtetésen alapuló okság beszédprodukciója – például a jogé vagy a politikáé – nem járható út az igazság feltárásában. A regény a konkrét egyszerség valóságát, a teljes életét képviselő embert láttatja – a személyt mint szubjektumot – minden egyes autentikus cselekedetben.

Exkurzus

Tolsztoj regényének mottója is jelzi az itt vázolt paradoxont. Ugyanis az orosz szövegben az egyházi szláv kifejezés¹⁵ nem tartalmazza az árucseré gyakorlatából ismert *megfizetés* fogalmát. Így hangzik: *Áz vozdam*. Ahol az „én” nem szerepel. Az *Áz* ugyanis azt jelöli, aki beszél, aki magát a beszéd alanyaként állítja, és pedig státusza, a *sum* kezdeményezőjeként. János apostol kifejtése szerint létezik egy Első – az, aki kezdetben, először nyilatkozott meg; jele a megtestesülésben – Alfa, nem az „én”. Ennek értelmében semmiféle *ego* nem sajátíthatja ki a kinyilatkoztatás szavait. Ő maga a performatív nyelvi megnyilatkozás – Létege, nem tézis. A szó, melyet a részt vállaló cselekvés inkarnál a létbe. Az *Áz* a *vagyok* nyelvi jelenlétmódja ontológiájának a hatósugarában értelmezhető. A predikátum

¹⁴ Idézzünk fel egy lényeglátó megfigyelést: „Víznyék megölette magát Édes Annával” (DEVECSE-RI, 63).

¹⁵ Vö. Мне отмщение, и аз воздам – „Enyém a bosszú, én megfizetek / annak idején, amikor meginog a lábuk. / Közel van a veszedelem napja, / sietve jó időpontja” (MÁSOD 32,35). Ezt nem szűken ítéletként értelmezi az *Őszövecség*: „Akkor az Úr igazságot szolgáltat / népének, / s megkönyörül szolgálán” (uo. 36).

– *voz-dam* – azt tünteti fel, aki a beszédével tanúskodik amellett, ami legelőbb van, ami a Lét alapját képezi. Az *Áz* mellesleg az ábécé első betűjének titulusa az egyházi szláv nyelvben. A *voz* utal arra, hogy fentebb, fölötte annak, mint ahol valamiféle *én*-referencia megképződhetne – az egyes, megítélésre váró lény nem gyakorolhatja ezt a privilégiumot; a *dam* pedig a cselekvésmódot jelöli: *adom, oda-adom*. Az összeolvasás eredményeképpen kb. ez kerekedik ki: 'ráadásként adom', grátisz. Ellenszolgálatás nélkül! Az így jelölt cselekvésmód az ajándékozás felé mozdítja el a jelentést: 'ingyen adom'. Itt nem lehet szó semmiféle árukapcsolásról, semmiféle fizetésről. Szent Pál olvasatában: megadom a kegyelmet, s egyúttal magamat adom át, hiszen az ajándék az ajándékozó cselekvéséről tanúskodik.

Nem a csere kultúrája ez, hanem az adományé. Pál apostol éppen ezt a különbséget hangsúlyozza, amikor „kegyelmi ajándéknak” nevezi. Ebből a felfogásból származtatja Tolsztoj a maga erkölcsbölcseletét. Például a következő tételt: „Ne állj ellen a gonosznak erőszakkal!” Merthogy az erőszak magának a gonosznak a műve. Álláspontja szerint a világ megváltoztatását önmagunk revitalizálásával kell kezdeni, mert esendők lévén, tovább korlátozzuk az igazlét érvényesülését, kiterjesztjük a gonosz birodalmát. Tehát az „öntökéletesítés” elve sem Jean-Jacques Rousseau (az ifjúkori bálvány) nyomán válik Tolsztoj szemléletében dominánssá. Valójában krisztológiájának szerves részét képezi. Hiszen a *Szentírás* szerint van kegyelem a „törvény által” és van egy másik – „Jézus Krisztus által”. Ebből következik, hogy nem az öntökéletesítés, hanem a „kölcsonös szolgálat törvénye” és gyakorlata teszi lehetővé azt, hogy az Egy „igazi”, részt vállaló cselekvése révén értéket integráljon az életbe: „Amint tehát büntetés szállt minden emberre egynek a bűnbeesése miatt, úgy az életet adó megigazulásban minden ember részesül egynek az igaz volta miatt” (RÓM 5,18).

A test mint a karizma inkarnációja

Tolsztoj regénye a szerelem, a család és a boldogság körében aktualizálja a negatív tapasztalatot, s a kegyelem hiányát a gépiessé tett – indifferens – ténykedésben mutatja ki. Vagyis nem annyira a kegyetlenség fokával szembesíti hőseit, hanem sokkal inkább a személyközi kapcsolatok deperszonalizálódásával, melyeket előzetes társadalmi és egyéni konvenciók, szabályrendszerek s a megszokás vezérelnek. Vronszkij katonai precizitással és szigorral jár el, amikor – például – külön füzetben írásba foglalja a felső tízezer által elvárt *comme il faut* viselkedés szabályait. Mármost a szerelem épp azzal a konkrét valósággal állítja szembe, amely semmiféle szabályozással nem befolyásolható.

Az ítélet és irgalom értelmi világának feltárulását a regényben megelőzi a szerelem témájára vetítése, egyszeri átélésének és egzisztenciális tapasztalatának megjelenítése. Vronszkij egyszerre a vágy, a szerelem, a féltékenység s végül a gyűlölet

tárgya Anna számára. A khariszok prózanyelvi megformálásban ezek átélésének valamiféle „belső hang” felel meg, a Pál apostolnál szereplő „belső ember” szövege, melyet szakszerűen diszpozíciónak nevezhetnénk. Általa a cselekvés végrehajtására irányuló intenció, a feltétlen akarat, a szív szava érlelődik; hatására történik meg a „megvilágosodás”, akárcsak Ivan Iljics belső monológjában a halál beállta előtti három nap eseménysorában. Ennek érdekében az önmegértés történetét a kegyelem elnyerésének szimbólumaival (például a gyertyafény fellobbanásával) kapcsolja össze Tolsztoj.

A feltétlen odaadás megnyilvánulhat az esztétikai érték, a szépség területén, például a képzőművészetben. Ilyen a kharisz *A három grácia* témáját feldolgozó ábrázolásokban, például Raffaello festményén: a kegy gyakorlásának és ajándékainak a szép területén tapasztalható megnyilvánulásai. Egy szubsztancia három hiposztázisáról van szó. Ezért a képen egyazon nőalak látható három nézetben. Miáltal a kegy a szépség aurájában testesül meg, demonstrálva a test, a lélek és a szellem intenzív együttműködését, ami az érzelmi és érzelmi erősz transzcendálhatóságát teszi lehetővé. A háromarcú művészeti képződmény formarendje az odaadás feltétlen egységét demonstrálja, melynek affektusa értelmezésre szólít fel, átkapcsolásra a szépművészet révén a szomatikusból a spirituális létmódba. Ennek megfelelően Anna Karenina, mint a történetet mozgó személy, cselekedeteivel, egyszeri konkrét életvilágot alkotva, ezt a három értéket hivatott érvényesíteni megnyilvánulásaiban. Kizárólag ezáltal válhat költői elbeszélést megalapozó tényezővé.

Poétikai szempontból szükséges tehát kiemelni, hogy a regénykonstitúció eleveinek megfelelően a szereplő cselekményes funkcióján túl mediális szerepet is teljesít: tesz valamit, s egyúttal manifesztálja a cselekvés értelmének hordozóját, a személyt is. Ily módon tehet eleget Tolsztojnak annak az elvárásnak, miszerint története során Anna az adományozó közvetítőjévé lényegül át: a kegyelmi ajándék példázatává.

Akárcsak a képzőművészetben, Tolsztoj és Kosztolányi alkotásaiban is a női test alakul át az elbeszélés menetében oly módon, hogy az érzékelés, észlelés, vonzódás tárgyából a névbe foglalt szemantikai potenciál verbális megjelenítésévé valósulhasson át. A *metanoia* nem kerülhető meg. Anna egyfelől optikai jelenségként látható Karenin, Vronszkij, Kitty, Levin szemszögéből, másfelől a nevet tematizáló cselekvések narratív rendje és a verbális ikon prózanyelvi megjelenítése alapján. Anna cselekedetei által – mondjuk így – kilépteti szomatikus lényét anyagi-alaki-térbeli izolációjából, és *megjelenik* egyfajta kisugárzás, epifánia módjára, úgy, ahogy ezt a három grácia dematerializált jelenvalóságában is tetten érjük – akár a festék és a színek, akár a fehér márvány hozzáadott értéke alapján.

Az irgalom nagy próbatételét Tolsztoj főhőse a mindennapi irgalmatlanság gépezeteinek kitéve tapasztalja meg. Anna a férje nevét is viselni kényszerül; ő a főhivatal magas rangú képviselője, természetesen másféle szentenciákat követ;

Karenin nem *karizmatikus*. A nevébe foglalt *kara* az egyházi szláv nyelvben a *bűntetés* jele; ha az eredeti – görög – szegmenst vizsgáljuk, ezt találjuk – *öröm*. Karenin habitusától a *bosszú öröme* bizony nem idegen. Legkarakteresebb attribútumai az elálló fülek a fej képviselőjében és a csontok ropogtatása. Leginkább a haláltáncokra emlékeztető mozgást és hangzást imitálja ez a figura.

Ami Annát illeti: különös szépség ez nő, de nem szexbomba. A testiség prózanyelvi megjelenítése alapján nem anyagi-alaki képződmény, hanem a személyes integritás konkrét megjelenésmódja, perszonális epifánia. Valami másnak, a láthatatlan eredőnek a prezentuma. Az a fenomén, amely külön áll, kívül a szép érzéki-esztétikai látványán; kívül azon, ami a szemek tetszését szolgálja. Tolsztoj a regény bál-jelenetében határolja el a legerőteljesebben a tetszés tárgyát a szeretés tárgyától ebben a látomásban.

Kitty képviseli az egyik – a közvéleményt tükröző – szempontot, aki dekoratív lila ruhában képzelet el a különösen vonzó, eredeti szépséggel felruházott asszonyt. Anna azonban – haja színével harmonizálva – feketében jelenik meg:

[...] a vonzó épp az volt benne, hogy mindig *jelenséggé vált* toalettjében, s mintha a toalett ebben semmi szerepet nem játszott volna. A pompás, csipkével ékes fekete ruhát sem lehetett észrevenni, keret volt csak; látni őt lehetett, az egyszerűt, természetet, választékost s ugyanakkor vígat és elevent (TOLSZTOJ 1964/I, 68).

A jelenség nyelvi prezentációja nem a test szépségét emeli ki, hanem éppenséggel leválasztja a testről azt, amit a név révén tulajdonít a személynek. Anna mintha egy fekete keretből lépne elénk. De ily módon az elbeszélés nem az anyagot meg a formát – a művi alakot – teszi hozzáférhetővé, hanem a *vitális életszerűséget* prezentálja, a személyt integritásának és közvetlenségének természetességében, amint éppen leoldani készül eddigi életének – feketébe font – kötelékeit. Ily módon nem a kész és lezárt, hanem a tevékeny jelenlétmódról tanúskodik; a megjelenő – a „prezentum prezenciája” (Heidegger) – nem a múltat, hanem a jelenbe vont jövőt, a *történelendőt* viszi színre a múlt kereteiből való kilépés eseménye kapcsán. Karenin felesége rövidesen szakít legitimált kötelékeivel, s elindul Anna autonóm identitástörténete útján.

Kilép tehát a szociális kiszolgáltatottság – az érdekházasság – keretei közül, s alakjával megjelenít egy unikális életminőséget, jelesül – a szépben a szerethetőt s az igazat. Vagyis azt a mentális valóságot, amely az érzékszervi felfogás nem képes észlelés tárgyává tenni, hiszen azt a személy csak élettörténetével prezentálhatja. A test funkciója, hogy jelenvalóvá tegye ezt a szívvel, a kegyelmi gyakorlat központjával képviselt alanyiságot. Vagyis az odaadás eredendő voltát, természetességét, melynek próbatétele a szerelem, a család és a ház a primer boldogságra orientálódó élet krízishelyzeteiben.

A toalett sem a kulcsín megszépítésének eszköze. Mondhatjuk így is: a test nem az arányosan megformált szómát reprezentálja. Ellenkezőleg, a szubjektív

jelenlét rendeltetése mellett tanúskodik, általa válik itt-léte a konkrét-történi élet részévé, melyben – a bállal reprezentált nagyvilágítól eltérő – külön világot alkot. Nem toalettje révén, hanem cselekedetei által. A test tehát éppenséggel nem a térbeli alak, hanem a „szép cselekedetek” médiuma. A felsorolt tulajdonságjegyek mind-mind a *Khariszok* ismérveit jelenítik meg – ez esetben a próza nyelvén. A házassági és báli-társasági kötöttségek kereteiből kilépő asszony teste a szöveg szerint „elefántcsont csiszolású”, mint a gráciaké a szobrászatban. Gondoljunk csupán Antonio Canova hófehér plasztikájára.

A test szoborszerű szépséget, esztétikai értéket jelenít meg. Ellenben az arc az érzéken túl vitalitást mint nem indifferens jelenvalólétet. A gyönyörű jelenséghez Anna kivételes arcvonásai is hozzájárulnak; arcának poézisében egy másik szép nő, a boldogtalanságtól szenvedő Kitty eredendő, nem vele kezdődő vitalitást, „természetfeletti erőt” vél felfedezni. Ez az erő is ambivalens: „gyönyörű ez a szép arc a maga eleveenségében; de volt valami félelmes és kegyetlen is ebben a szépségben” (102). Tehát a kegyetlen részét alkotja a kegyelem teljes egzisztenciális tapasztalatának, hiszen épp ugyanaz képezi a tárgyát is, amire a cselekvés irányul. A természetfelettiné mutatkozó jegy a fejen tűnik fel, mint ami nincs az elmének és az életidőnek alárendelve: „Frizuráján nem volt semmi feltűnő. Feltűnőek és megszépítők csak az *akaratos* kurta, göndör hajgyűrűk voltak, amelyek halántékán és tarkóján minduntalan kibomlottak” (97). Az arc eleveenségével szemben a haj fekete és független a spontán természeti törvénytől, valamint a szépséget tupírozó „frizurától”. Ez az excentrikus eleveenség a létezőn túli erőre utal, s az abszolút – egyénfeletti – életakarás megnyilvánulásaként értelmezhető. Úgy vélem, a feltétlen akarásra, mely szemben áll az emberi lényre szabott „szabad akarral”, mely természeténél fogva akaratossággá torzulhat. Ily módon Anna maga is lehet tárgy a kegyelmi gyakorlatnak. Ez a motívum ismét a kharisz kiiktathatatlanságára utal, amely most nem pusztán az odaadás elvét és dogmáját, hanem tevékeny akarását és cselekvésben való megtestesülését is feltételezi. A „kurta, göndör hajgyűrűk” energiája és viselője önelvűsége okán Anna esetében nem lehet hosszú haját növeszteni, vagyis a narrációban a bűnbánat megszokott jelképévé változtatni. (Mária Magdolna vezeklését – tudjuk – az egész testet beborító haj szimbolizálja.) Illetve a hatalmi fölényt illusztrálni.

A „természetfeletti” világ a természetesben rövidesen a gyönyör átélése során fog feltárulni, bizonyítván azt, hogy nem korlátozódhat reá a boldogság elérésére irányuló vágy, például a kéjvágy, a nemi ösztön „akaratossága”. Ellenben az arc részt vállaló aktivitást juttat kifejezésre, tehát az élet megnyilvánulása, melyhez képest az esztétikai reflexió másodlagos képződmény.

A vitális odaadás a szerelemben mást, s a szeretkezésben megint más képet mutat. A nőalak Vronszkijhoz való viszonyának ábrázolásában éppen ez a különbség szúr szemet. Abban a kettősségben, amely a szerelem és a szeretkezés kölcsönhatását, s Annában a két vonzalom – a tetszés öröme és az odaadás örö-

me – összeütközését viszi színre. Az első érintkezés végén Anna nyomban ezt az eltérést reflektálja:

De ahogy ránézett, fizikai megaláztatást érzett, s nem tudott szólni többet. Vronszkij pedig azt érezte, amit a gyilkos érezhet, amikor látja a testet, amelyet ő fosztott meg az élettől. Ez az élettől megfosztott test a szerelmük volt; szerelmük első korszaka. Volt valami rettenetes és visszataszító az emlékezésben: mit kellett ilyen rettenetes áru szégyennel megfizetniük (181).

Az „ár” és a „megfizetés” gyakorlata az intimitás világát sem kíméli. Anna Vronszkijra, a birtokbavétel diadalát élvező férfira nézve a másik, a társ szemszögéből látja meg, fedezi fel újra saját testét; a „rettenetes” jelző a cselekvő vitalitástól megfosztott fizikumot határozza meg („[...] lehanyatlott a díványról, amelyen ült, Vronszkij lábához a földre”, uo.). Az életrongálás tehát nem az öngyilkossággal következik be majd a történet végén, hanem mindig is, folytonosan történőben van ebben a verseny és a látvány által kifordított világban. Épp ennek a szabályozásnak lesz rövidesen allegóriája Vronszkij halálba hajsolt lovának megrendítő története a verseny pályán.

A szó, amit az első ölelés után Anna nem tud kimondani, s amely a kapcsolat értelmét volna hivatott megfogalmazni, előtör a belső beszédben: „megfizetniük”. Azaz a „nagyon szigorú” bíró hangja, melyet a mottó alapján már ismer az olvasó. Ismét adja magát, miközben figyelmeztet a törvény betűjére. Anna ekkor Vronszkijban látja megtestesülni azt, ami az érzéki kapcsolatra korlátozott gyönyör, vagyis az élvezet és az élet közé ékelődik. Ezért a szégyen, amely a mentális és szellemi közvetítés hiányára utaló jellé teszi a fizikumot. A figyelemkoncentrációt fokozó pneumatikus vitalitástól, a lelki erőtől megfosztott test már nem lehet a hármas idea, a kharizmok tevékeny médiuma; póre anyag („husi”) marad, melynek alakját – a szép megjelenésmódjának egységét – a férfiszereplő széttöri azáltal, hogy a lélektől elszakítja: „A lelki meztelenség szégyene, amely Annát fojtogatta, átragadt Vronszkijra is. De akármilyen irtózás fogja is el a gyilkost a megölt test fölött, föl kell darabolni, elrejtteni s felhasználni azt, amihez a gyilkosság révén jutott” (uo.).

A holttesttel megvont párhuzam hatására a szerelem tárgya a becsvágy kielégítésére indított rablás következményének bizonyul, s egy birtokba vett objektummal azonosítódik. Amit Vronszkij a gyilkos és az áldozat analógiájával társít önreflexiójában, azt a kegyelmi gyakorlat jegyében Anna társként azonosítja. Szerelme erősebb az örömgénynél: vállalja az együtt-cselekvésben megtörtént részesülés személyes vonatkozását – nevezetesen, osztozik a másik sorsában, sőt bűnében is. Amikor bekövetkezik a kapcsolat válsága, Anna nem kapja meg ezt az adományt párjától, aki inkább kompenzál: leplezetlenül új kapcsolatot létesít, s egyre közömbösebb iránta, egyre gépszerűbb, bár a közvélemény tükrében korrekt a viselkedése. A válsághelyzetben az odatartozóság felszámolása megszűli

a kétségbeesett asszonyban a „kegyelmi szigor” hordozóját, a szerelmes emberben a bosszúálló *superegőt*: „Szüksége egyre volt, hogy megbüntesse Vronszkijt” (TOLSZTOJ 1964/II, 382). A megvilágosodás történetében fordulat majd akkor következik be, mikor Anna fölismeri ennek a felettes-énnek a működését, a „fogat fogért” piaci logikáját. Belső beszédében ez így fogalmazódik meg, midőn az önértelmezés eszmélete a létértelmezés síkjára vetül: „[...] harc a létért és gyűlölet, ez az, ami az embereket összefűzi”; s bárhova menekülnek, ahogy Anna mondja: „Magatoktól nem szökhettek meg” (395). A gyertyától származó fény, a szellemi értéket megtestesítő sugárzás képviseli az életerő szimbólumát Anna gondolkodásában: az álcáitól megfosztott valós valóságot és értelmének feltárulását: ez az, amit egészen világosan lát immár az emberi kapcsolatokban, de saját életvitelében is, mely a közelség válságával kezdődően egyre kevésbé teszi lehetővé számára az önigenlést.

Anna utolsó lépésével a szabadságot választja, egészen tudatosan, de sajátos céllal – valamiért! Nem kétségbeesett, nem közömbös, hanem elszánt az önátadás magasabb áldozata iránt is. S meg is fogalmazza vállalását, midőn a talpfák közé irányítva figyelmét, *keresztet vet* magára: „– Oda a középre [...], s megszabadulok mindentől s magamtól!” (401). Középen észleli a vagon árnyékát is meg a „ragyogóbb fényre lobbant” gyertyát – az léteadat intenzív világosságát – is, a homályba távozó alak záró-diszpozíciójának két attribútumát. Ahogy az alkonyi város házfalainak árnyéka, a vagonok árnyéka is ugyanazt a viszonyulást jelképezik, jelesül a gyűlöletet, az egész világra rávetítő indulatét; a vagonból való kiszállás, a végső döntés pillanatában az indulat ágense felismeri, hogy démonja ellene fordult, mármint önmaga ellen, mert magából sarjad. Az a felismerés, hogy a benne támadt gyűlölet az oka annak, hogy a világot nem tudja elfogadni, kizárja Anna számára az árnyékvalóság elviselésének lehetőségét. Megszabadulni „magamtól” – olyan cél, melyet a feltétlen odaadás alanya saját maga iránt is érvényesíti. Ebben az értelemben teszi magát szabaddá saját árnyékától, attól a démontól, amely lehetetlenné teszi számára a kegyelmi gyakorlat folytatását: „Miért ne oltsa el az ember a gyertyát, amikor nincs mire néznie többet [...]” (400); amikor az öneszmélet könyörtelenül feltárja alanya előtt: „Az életünk távolodóban van; én őt teszem boldogtalaná, ő meg engem [...]” (396). Ezt az eszméléseseményt Tolsztoj a könyvolvasással állítja párhuzamba: Anna a fellobbanó féynél a hazugságra s gyűlöletre épülő árnyékvalóságot megvilágító „könyvet olvasta”, melynek referensét a gyertya és a kereszt konfigurációja teszi értelmezhetővé (402). Tolsztoj egyértelműen komponál: a földarabolás első, kezdő akciója a vonat acélkerekei között fejeződik be egy utolsóval. S ily módon a pneuma a természeti létmódból az érzékfelettibe lép át, aminek a megidézett *Szentírás* alapeszméje – a kegyelmi áldozat keresztje – felel meg. Amikor Anna keresztet vet, lényegében testére vonatkoztatja az áldozat szimbólumát, vagyis a korpusz mintájára odaadja a világnak, átvalósítja magát.

Vronszkij cselekvését két attribútummal jelöli meg az elbeszélő: ez a kéz, amely megragadja a testet, és a fogak, melyeknek martalékkául válik az érintkezést szolgáló emberegész, minthogy a csók különös aktusát jelenítik meg (amolyan vámpír-szerű kiadásban). Anna kezének funkciója viszont a szív ösztönzését, az érintkezést közvetítő csók közben érvényesül: lefogja a „ragadozó” kezét, lefejt testéről, és a szívéhez szorítja, majd megcsókolja. A szívhez, ahhoz a lelki vitalitást jelképező ponthoz, amely karizmájának centruma, s a korpusszal alkotott emberi egységintegráció letéteményese. A test ennek az eredendőbb egységnek a hordozója, saját értékekkel rendelkező médiuma – a korpuszé, melyben a test, a lélek és a szellem egysége s konfigurációjuk értelme fogalmazódik meg. A korpusszal – a *nyelvi testtel* (vö. *corpus*) – megjelölt egység az autentikus lét bázisa: „Amikor az van, ami látszik és az látszik, ami van.”¹⁶

A különös szépségben megnyilvánuló csodáról beszélhetünk, jelesül arról, amelyet Kitty a test „természetfeletti” jegyeként azonosít. Vronszkij nem a bálon demonstrált jelentő, a Khariszok alakiságával felruházott jelenséggel érintkezik az első együttlét során, hanem testének materiális komponenseivel lép kapcsolatba, amit a feldaraboláshoz hasonlít Tolsztoj. A szóma deszakralizálásának tapasztalata az, amit Anna nem a test, hanem a tőle elválasztott „lélek meztelensége” kifejezéssel emel be öneszmélésének történetébe.¹⁷

Tolsztoj eljárása a látható testi érintkezés megjelenítése révén azt világítja meg, ami az aktus folyamatában „nem látható”. Hiszen amikor a gyilkossággal és a dologiasítással – a darabokból álló halmazzal – állítja párhuzamba a testet, felszámolja azt a személyes szomatikus egységet, amely a szépség valamely nyelvéhez való odatarozását biztosítja. De ezzel együtt a testi jelenlét transzcendálhatósága válik lehetetlenné, a páros-lét érintkezése a hiteles spirituális jelenlét ontológiájával. Hamvas Béla, aki az eljárást a tolsztoji alkotói attitűd lényegének tekintette, s az „ideális anarchia” fogalmával határozta meg, maga sem állt távol ettől a szem-

¹⁶ Ezek Hamvas Béla szavai, aki az öreg Tolsztoj naplóját felidézve fejti ki az autentikus létről, a szerelemről és a testről alkotott nézeteinek újragondolását: „Amióta Tolsztoj naplóját olvastam, életem középpontjába a hiteles létezés megvalósítását helyeztem” (HAMVAS, *Gyümölcsóra II*, 28–30).

¹⁷ Ez egyben az író bölcséleti álláspontjának is megfelel annak kapcsán, amit – nézete szerint – a test elidegenítése okoz a szubjektum általános válságának kialakulásában. Tolsztoj itt jelzett, illetve a *Kreutzer-szonátában* narratív formába foglalt szemléleti fordulatról írja Hamvas Béla: „A női test szakrális érintésének csoda-aktusa is elveszett. Nem tudják, hogy a test tömény szellem.” A szerelemben a legvitalisabb érintkezés zónája, a feltétlen odaadás nélkülözhetetlen orgánuma: „[...] a testi érintés primordiális aktusa a női test érintése. Ez a csoda, kettőnek lenni.” Azaz: a „tömény valóság”, s ami több ennél – „beteljesedés”. Amennyiben ez a páros-egység nem valósul meg, a korpusz diszkurzusa sem tud létrejönni: „Nincs nyelve. Nem tud szólni. Vagyis nemlétezővé lett. A test is elvesztette hieratikus voltát [...]” (HAMVAS 2017, 28). Ebben az értelemben beszél Tolsztoj Anna felismeréséről, melyben feltárul előtte „élettől megfosztott testének” deficitje, a lelki jelenlét csorbulása a feltétlen akarot rovására.

lélettől: „Amit ma, az Antikrisztus korában a legkevésbé tudok elviselni, az a test szakrális voltának teljes és tökéletes elfelejtése és megtagadása” (HAMVAS 2017, 28). Tolsztoj egyszerre „paraszi” és „bibliai egyszerűségének” ez az alapja: „És az ideális anarchia első feltétele: a hazugság nem-akarása” (32). Épp ennek a teljes akaratnak a megnyilvánulása a szerelem, melynek hatósugarában egy nagy mulasztás lepleződik le, nevezetesen az, hogy az érintkezés során nem valósul meg a találkozás, nem konkretizálódik az erős teljes akarása, a mindenféle hierarchiától vagy megfontolástól mentes ideális anarchia.

Vronszkij a test és a hang remegése, illetve az állkapocs s a fogak által kommunikál, amikor nem talál szavakat erre az eseményre, jelesül a feltétlen odaadást a testére is kiterjesztő párja magatartására: „A gyilkos is nekivadultan, szinte szenvedéllyel veti magát a testre, rángatja, vagdálja, így borította Vronszkij is csókkal Anna arcát és vállait. Anna fogta a kezét, és nem mozdult. Igen, ezek a csók, ezt vásárolta meg a szegényen” (TOLSZTOJ 1964/I, 181).

A csókkal lezárja a vádaskodó száj megnyilatkozásait. Egyébként a vonzó férfi attribútuma is egy szép, mosolygó arc – csak hogy „borzasztó” állkapoccsal. Arcki-fejzésének alapvonása abban realizálódik, hogy ez a katonatiszt „erős fogait mosolyában elővillantva” tűnik fel többször is a cselekmény világában (385).¹⁸ Csak úgy, mint az első ölelés végén: „Vronszkij remegő állkapoccsal állt Anna fölé hajolva” (uo.) – diadalittas becsvágya áldozata fölé. Ugyanúgy, mint a lóversenyen agyonhajszolt, majd elpusztult lova esetében. Az állkapocs – a ragadozó ösztön attribútuma – feltűnik Kosztolányi regényében is a Berény Róbert által készített plakát matróz alakjának narratív átírásában.

Az öneszmélés aktusai közé tartozik a metakommunikáció elemeinek integrálása a „fényugár” zónájába,¹⁹ a belső beszéd narratívái közé, ahol az állat-pá-huzamok reprezentálják a mentális jegyeket: „Mit keresett ő bennem?” – kérdezi Anna utolsó útja során; s legott válaszol is: „Nem annyira szerelmet, mint inkább a hiúság kielégítését.” E felismerés alapján új narratív alakot vázol fel magában a szeretett férfiről: „Eszébe jutottak a szavai, alázatos vizslára emlékeztető arcki-fejzése viszonyuk első idejében. Minden emellett vallott. Igen, a hiú siker diadala volt benne [...] Büszkélkedett velem” (TOLSZTOJ 1964/II, 385).

¹⁸ *Anna Karenina*, 2, 385. A mosolyhoz kapcsolt állcsont alakzatát Homérosz alkalmazza Pénelopé kérőinek jellemzésére: „[...] a kérők közt nagy Athéné / nemlohadó nevetést keltett, s szűket kicsavarta. / S már idegen lett állcsontjuk s még egyre nevettek, / véres húsokat ettek [...]” *Odüsszeia*, Huszadik ének, ford. DEVECSERI Gábor, 345–348. sor.

¹⁹ Vö. „S Anna most először fordította azt az éles fényt, amelyben mindent látott, a kettejük viszonyára, amelyről előbb nem akart gondolkozni. »Mit keresett ő bennem?«” (2, 395). Az éles fény itt is a szív rendjét, a teljes akarás hangját követi, szemben a gépezet, a megszerzett és elvesztett erős árnyainak készletével.

Már említettem, hogy a csókzuhatag megtorpanását követően Anna nem mozdul, csak annyit mond: „Egy szót se többet.” Ám a belső beszédben ismét megszólal a felismerés hangja: „Igen, ez az egyetlen kéz, mely mindig az enyém lesz: bűntársam keze. Fölemelte ezt a kezét, és megcsókolta” (TOLSZTOJ 1964/I, 181–182). Ezzel az érintéssel a szív – az elszánt akarás – jelzése nyilvánul meg a bűntárs kezén: alanya a szerelmes asszony, aki ily módon fogadja és közvetíti a kegyelem adományát.

Miközben Anna hallgat, mert nem talál szavakat, bocsánatért fohászodik magában. Ekkor meghallja Vronszkij szavait: „– Anna, Anna – mondta reszkető hangon –, Anna, az Isten szerelmére!” (uo.). Ezt a szívre szorított kezű társ mondja, s általa az író mintegy etimologizálja a kimondott szó – az *Anna* – jelentését. Miszerint *Isten szerelmének* médiuma, bűnrészességet vállalva, szerelme közvetítővé lesz a megbocsátó és a bűnös között. Szerelmében a transzcendens ajándék vált megtapasztalhatóvá. A páros-lét vitalitását inspiráló szerelemben tehát megnyilatkozik a metafizikai kapcsolat lehetősége, éspedig azzal a céllal, hogy a lét felől igazolja a szerelem és a kegyelem összetartozó létmódjának inherens értelmét az emberi természetben és a cselekvés világában. Válaszképpen Anna belső beszédében ismét a fohász tör felszínre: „– Istenem! Bocsáss meg! – mondta fölzokogva, Vronszkij kezét a melléhez szorítva” (uo.). A mellhez szorított kéz a bűnbánat és az eskü jelképe. A halál választásával is a szerelmét óvja meg a következő bűn – az „észházaság” – elkövetésétől.

Kosztolányi ezt éles szemmel vette észre: „[...] mindegyik Tolsztoji hős önmagát fegyverezi le. [...] Még a bűnös Karenina Annát sem ítéli el” az irgalom regényének szerzője. A versenyzónából kilépő asszonyról pedig a következőt írja: „Karenina Anna csak annyi, mint egy gyönyörű korsó. Halála csak annyi, mint mikor egy gyönyörű korsó eltörik” (KOSZTOLÁNYI 2006, 127, 132).

Anna megvilágosodásában a létfeleltségbe zuhant létezésnek (ez szavai szerint: „maga a pokol”) a felismerése, vagyis a tárgyat vesztő – *a priori* – szerelem értelmének feltárása történik meg, mely nem lehet függvénye tőle eltérő törvények szabályozásának. A szereplő utolsó szavai között azonosítja ezt a jelentést Tolsztoj: „Nem föltevés volt ez – annál az átható fénynél, amely az élet s az *emberi kapcsolatok értelmét* most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta” (395., kiem. K. Á.). Nevezetesen azt, hogy milyen értéket vitt az életvilágba ez vagy az az érzelmileg és szellemileg megalapozott elköteleződés a feltétlen cselekvések révén.

A test profán, esztétikai és szakrális létszerűsége

A test szerepének feltárása során Kosztolányi regényében a csontozat és a csók metaforikus konfigurációi töltenek be domináns szerepet. Narratív értelmezésben a csontozat mint az epifánia képződménye, az odaadás teremtő erejének a forrása. Az első érintkezés során ez az erő jelenik meg az édesség, a méz és a cukrozott

tej motívumaiban mint a név szemantikája felől generált jelentéshordozókban. Ezek hatására valósul meg maga a szexuális aktus is, melynek kialakulásában nem Jancsi, hanem a parasztlány a tevékeny fél. Az ő lénye is az epifanikus megnyilatkozás eredménye. Teste – akár egy rézkarc – szinte áttetsző; a legplasztikusabb – s egyben a legkevésbé maradandó – testrészei: a combok és a mellei. De azok is áttetszők, a mögöttes mátrix képződményét reprezentálják, sőt a fehér mellek fényforrásnak bizonyulnak. Az egyik a csontozat, a másik a szív képviselésében – a kiállítás és az odaadás értékeinek váratlan megjelenései a szépre vonatkoztatott érzéki valóságban. Anna nem volt feltűnően szép: „Csak a szeme szép és a foga”; „olyan csontos, mint egy fiú” (KOSZTOLÁNYI 2010, 353). Az epifánia képződményét, mely karizmáját megjeleníti, e két attribútum teszi ki.

Ezzel ellentétben a „vadság” jegyeivel felruházott Jancsi (egy katonai tanintézet „vasfegyelemmel” nevelt növendéke) a vas attribútumaival ékesített bankot, a 20. század „székesegyházát” ritualizálja hivatali szolgálata révén. Oda, a föld alá, „vasoszlopokkal” szegélyezett „vaslépcső” vezet. Az attribútum a „vastag aranyláncokra” rímel, melyek a kincset menekítő vezér karjain csüngenek, s az arany fogságában cselekvő, proletárhazáját cserbenhagyó politikusra utalnak. A töltött galambnak becézett Katicának egy *havasalföldi* román „vassisakos vitéz” tapogatja bájait a Vérmezőn. A „vastag disznóságot” megfogalmazó Jancsi beszédét is ez jellemzi. „A homály bátrabbá tette. Úgy képzelte, hogy a lányt egyszerűen letiporja, vad sikollyal” (359). De az írását is, melyben nevét „vastag betűkkel” ékesíti. Az attribútum közvetítésével Kosztolányi áthelyezi a fogda ismérveit a szolgaságot fenntartó nagyvilágra. Az Anna szemszögéből leírt börtön így fest: „Égig érő vasépületet látott, szürkésen derengő fényben, csupa vasajtóval, vaslépcsővel, mely dübörgött, mint valami gőzmalom, ahol folyton örölnek. Foglárjai fölvezették a harmadik emeletre, becsukták egy cellába” (375).

A Tábor-utcai ház áttetsző verandája, a *veritas* történésének helyszíne, „vasrácsos kapuval” van elkerítve az intézményes ellenvilágtól; ezen a rácson keresztül zajlik a kémlelődés kintről. Druma és kortestársai a vörös és a fehér episztémé szótárával próbálkozva képtelenek meghatározni a *Kosztolányi* nevet viselő figura hovatarozását. Azaz képtelenek a költői nyelv művészet a politikai beszédmód fogságába ejteni. „A kertben üveges verandát láttak [...]; egy üvegkalitkát a maga csöndes zártságában” (540), ahol a szabadság független valósága létesül éppen (a „zöld tintáé”). Benne éppen az írás történik, melynek nyelve – a regénynyelv és az általa művelt *kharisz* létvonatkozása – számukra megközelíthetetlen. Druma szótárában más kulcsszót találunk, midőn a bírósági ítélezés kapcsán Anna elleni heves kirohanását megteszi: „Mert mi lesz különben a társadalommal? Igenis, ki kell égetni a kígyófészket, ki kell irtani mind. Aki a társadalom rendjét megbontja, az vesszen. Irgalmatlanul. Akasztani, akasztani...” (371).

Édes Anna sugárzással jellemzett mellei az édes eledel, a tej, illetve a manna kontextusában az anyai boldogság felől is értelmezhetők. (Nem véletlen, hogy

Bandika Anna helyett „Anyjának nevezte”.) S amikor Anna elveszti a gyermekáldás adományát, a szimbolika a keserű pohárra vált át. Az életadás öröme nem realizálódik, az életérzés a magzat elpusztítását követő bánatra módosul, s a *Mater Dolorosa* alakját idézi az olvasó elé. Ezzel is indokolható a Boldogasszonnyal való összevetés. „Boldog a méh, amely kihordott, és az emlő, amelyet szoptál” (Lk 11,27). Ezt követi a fiát feláldozó Anya képe: „Jézus-Isten, de keserű volt, Szűz Anyám, Boldogságos Szűz Mária, de keserű volt. Ilyen keserűt még soha életében nem ivott” (316).

Jancsi vad, fékezhetetlen vágyát a vasalódeszkán vasaló csupa izom lány csábító idomai keltik föl; pontosabban egy vastagabb testrész látványa. A „kissé szétvetett combjai” által behelyettesített emberalak képzele sorsdöntőnek bizonyul. Ezzel a szomatikus részlettel szemben Anna megjelenését a találkozásban a prózanyelv másként – az epifánia jegyében – világítja meg: a tagrészek összetartását s együtt-cselekvését biztosító csontozat erős, de finom körvonalai jelképezik.²⁰ Amit a fényben való részesedés²¹ tesz észlelhetővé: a csontozat ugyanis foszforreszkál; sugárzása révén a tagok jelképes – hústesten túli – szerepét emeli ki a regény. Tudniillik a halálon túl is fennmaradó csontozatot mint a létszerű revitalizálódás erőközpontját, a „feltámadás” biztosítékát. Ebből érthető meg, miért a meghalás és újjászületés konfigurációját alkalmazza Kosztolányi az *ölést* is tételző „ölekezés”, a testek részvétlen kapcsolatával prezentált találkozás teremtő erejének érzékeltetésére: „Ahogy ölelte, testén nem érzett semmi húst, csak inat és izmot, a csontokat, a csontváz finom körvonalait s a medencecsontot, egészen, az olvasztótégelyt, a teremtés titokzatos kráterét. – Többször meghaltak ezekben az ölelésekben, és újra-újra föltámadtak”²² (300).

A karizma hiányában szenvedő úrfi cselekvésmódja nem egy másik élő emberi lény testére, hanem egy csontvázalóval való – úgyszólván a halállal folytatott s halált nemző – közösülésre redukálódik. A „vaságyas” szeretkezés motívuma a másik élet ignorálásában gyökerezik: „Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét” (315). Az akkus-paródiával prezentált helyzetben – a vaságyban, csontok között – Jancsi nem

²⁰ Ellentétét meg is találja Piskeliné ágyában, ahol a nő „vastag, szalonnás arcán valami állati unalommal” tüntetve eleget tesz Jancsi vágyainak (488).

²¹ „A kályha vasajtaja az öt piros szemével bámult rá” (451).

²² Új és időszerű problémakört nyit meg értekezésében Dobos István azáltal, hogy a „narratív előadás” fogalmát részletesen kifejti, s hiteles elemzésekkel gazdagon illusztrálja. A regényt a performatív események szintjén vizsgálja; ennek tükrében „a test szubjektumalkotó tényezőnek” bizonyul a heterogén játékterek világában. „Test és teatralitás több szálon kapcsolódik össze az *Édes Anna* narratív előadásában.” Természetesen ez nem zárja ki a kutató által is reflektált nyelvi műalkotás képződményeinek konstitutív szerepét. Vö. Dobos 2015, 149–150.

érezett semmit, leszámítva azon émelyítő íz élvezetét, melyet a szénhidrát kristályok okoznak a nyelv felületén, s nincs semmiféle kapcsolatban az érzelmi étellel.

A csontozattal szimbolizált szellemi erőt a nyelv felé törekvő érintkezés jeleníti meg a szeretkezés történetében. A csont felfedezése a „vaságyban” a *Vad éjszaka*, a csókkal való összefüggése a *Szerelem* című fejezetekben kerül feltárára.

A kétféle érintkezés a mentális esemény prezentációját szolgálja: „Megint és megint mohón hatolt ebbe a szájba, vadul tört be a fogak csontkapuján, s meglelte a nyelvet”²³ (302). Anna kezének csókolgatása is a hústesten áthatoló másféle érintkezés elérésére irányul. Jelesül: túl a nemi aktus mámorán az önnemző, eleven élet keresésére: „A két test között az egyetlen érintkezési pont csak a száj volt.” Immár nem a combok, nem a mellek, nem a csontok birtokbavétele a tét. A száj a nyelvek találkozásának helye. Még hozzá átvitt értelemben is. A másik nyelvvel való érintkezés, annak jelképes elsajátítása a testrészek képzeiteitől elvaskult Jancsi beszédmódját függeszti föl, az ilyen szavakat: „De azért jó kis ringyó lehet. Édes kis szotyka. Afféle parasztszajha”²⁴ (292). Ezúton egy másik szóbeliség – a szerelemnek mint olyannak a saját nyelve – iránti igény megjelenését elővételezi, s a benne megnyilvánuló ígéretet, azt, ami az egyszeri találkozás tapasztalatában maradandó, „örök”; ugyanis ezáltal az érintkezés értéket honosít meg az életvilágban. Ezt az ígéretet fürkészi az együttlét csúcspontján eszmélkedő két fél, amit a szemek interakciójaként mutat be az elbeszélés: „Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, *egymás által* akartak megvilágosodni és üdvözülni” (303). A megjelenített szemeket az elbeszélés ugyancsak a teremtés orgánumává avatja, éspedig a koponyacsontban elhelyezkedő idegközpont azon produkciója kapcsán, amely a testi érintkezés tapasztalatán túl a szerelem hatásfokát a spirituális találkozás (a megértés) tapasztalatává nemesíti. Ez a létben lezajló forradalom minden egyes emberben megismétlődik, ezért tud megvilágosodni és üdvözülni. Mivel az Egy és az Egész érintkezési pontját – s ezen érintkezés értelmét – tárja fel. Kosztolányi ezt a „csonton belül”, az agyvelő közegében lezajló revolúciót a „lét kozmikus forradalmának” nevezi. Hiszen az esemény a mentális és kognitív funkciók közegét, az elme megszületését demonstrálja.

A szem az agyvelő legtávolabbi képződménye, a koponya kiugró bástyafokán maga is egy látó, szabadon hagyott agyvelő, mely a megismerés lázában, valamikor a lét kozmikus forradalmában két lyukat szakított magának a koponya csontfalán, s ezen a lőrésen kukucskál ki a külső világba, megtudni, hogy mi a célja a teremtésnek. Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, egymás által akartak megvilágosodni és üdvözülni (303).

²³ Uo., 302.

²⁴ Uo., 292.

Az úrfi marad a fogyasztható tartományban. Csupán egyszer zökken ki szerepéből, amikor a vad éjszaka a szerelemi közelség egyetlen pillanatává módosul, az pedig a spirituális közvetítés médiumává. Ezen a ponton mondja ki Jancsi az *Anna* nevet, többször is, faggatva azt a világot, amely a „csont” belső tartományára irányul, ahol a nyelv és a megismerés központja, az elme („agyvelő”) végzi teremtő tevékenységét. Annak a cselédnek a nevét ismétli Jancsi, aki éppen legyőzte benne az „úrfi” félelmeit.

A megvilágosodás, mint Tolsztojnál is, az öneszmélés heurézise; az üdvözülés pedig az elfogadás elfogadásának következménye. Ezzel az aktussal minősül át egy vad éjszaka a szerelmi közelség pillanatává, utóbbi pedig a spirituális közvetítés médiumává. Ezen a ponton mondja ki Jancsi a megtalált szót, az *Anna* nevet, többször is. Annak a példás cselédlánynak a nevét, akit a történet elején telt combjai alapján „parasztszajhának” minősített. Az alakmás – a kirántott csirkecomb – az asztalra kerül és a zsúr áldozatává válik. Csontja pedig – a kutyaeledel – a vonító pásztorkutyával felvehető kapcsolat eszközévé, a gyilkosságba torkolló cselekvésmód jelképévé, azaz a szolgálat helyett a fogyasztás idolumává. Hattyú vonítása az éhes állat testének a hangja; az ugatás a kommunikáció készítése, egy másik létező hangjával, az emberi nyelvvel való kapcsolatteremtés igényének kifejeződése.

A névnek tehát jelentője, jelentettje és denotátuma mellett van „szelleme”, amely – Humboldt nyelvölcselete²⁵ szerint – meghatározza látásmódunkat, a nyelvi világlátás pedig kultúránk unikális sajátosságait, valamint az értelemképzés szabályait az olvasás aktusában. Anna neve – mint a feltétlen odaadás indexjele – prózanyelvi átírásban a szó jelentéstartományával egészíti ki a vágyott nő létének értelmezhetőségét, jelesül a „ház szellemének” többletével. Amint a balatoni parasztlánynak, a pásztorkutya alakjának is van kultúrtörténeti kontextusa s a magyar életvilágban felismerhető referenciája.

A csókok zuhatagán túllépve Jancsi belső beszédében megszületik a releváns kifejezés, és pedig a költői nyelv révén újjáteremthető, önértékű szó: „Halkan ismételte a nevét, a legszebb női nevet, melyben az örök ígéret van, kacér föltételes módon” (375). Ígéret arra, hogy irgalom van, nem pedig nincs. Az *Anna*-szignum a halandó cselédlány történetében a maradandót jelöli, azt, amit a nyelvi univerzum nagy idejében tudunk nyomon követni. Itt fordulat következik be, szerepcserre: „Nini, nem is úrfizta. Úgy látszott, hogy egészen úrrá lett az ágyban”, mármint a cselédlány. Odaadó ölelésével szemben az agresszió tehetetlen. Az eddig ellenálló leány akcióba lép, és maga teszi meg azt, amit az úri fanyalgás

²⁵ Szegedy-Maszák Mihály kivételesen értékes akadémiai székfoglalójában Kosztolányi nyelvfelfogásának alakulásában a humboldti nyelvölcselet növekvő dominanciájára hívta fel a figyelmet: SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi nyelvészlete = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 346–357.

előítéletei okán az „ostromra” készülő férfi fél megtenni: „Akkor azonban hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fáj” (uo.). A combközre irányuló ostromot az ölelés hatalma iktatja ki. Anna fájdalmat okozó közelsége a hústestről a csonttestre tereli át az aktus ívét. Egészen a medencecsontig, ahol a nyelvi szemantika a „teremtés titokzatos kráterét”, az életadás eredőjét éri tetten. Anna ölelése radikális önátadást valósít meg: az érintkezésben jelképesen a teremtés folytatását kezdeményezi. A *Teremtéstörténetben* is olvasható: „Ez már csontomból való csont, és testemből való test.”

Az *édes* a hústest tulajdonságjegye, ami az étel ízének átvitele az emberi életvilágra, pontosabban annak élvezhető zónájára. Jancsi végigcsókolgatja a hússal borított ember minden porcikáját – kezét, ujjait, száját, fogát, nyelvét. Ezek mindegyike negatív cseléd-töredék: kiszolgálják a fogyasztási szükségletet. A szem és a száj működése által „feldarabolt” édes részekkel szemben áll az egységet – a teremtett egészet – alkotó mátrix, amely a csontvázban válik a maradandó lét szimbólumává, a fény energiájához és a tisztaságához hasonlíthatóvá. Az a tulajdonság, amely a vonzó női testen, a vágyott társ alakján túl az asszony, a családanya és a dajka rendeltetését biztosítja. Mindegyik a feltétlen odaadás hiposztázisának megnyilvánulása. Például a korpusz a kereszten.

A fénnel jelzett értékek deklaráltan jelennek meg az elbeszélésben. Anna odatartozása hangsúlyozódik: „keresztfákhoz kötözködve” tisztítja az ablakokat, azon a ponton, ahol a fénycsóva behatol a kámforszagú lakás belső terébe. S a mindenséget átfogó fény rajta keresztül érintkezik a profán hétköznapiság egyes szennyyel borított részleteivel. Ennek következtében a bent tevékeny alak külső, kozmikus megvilágítást kap. Kicsit olyan ez a látvány, mint a festett gótikus ablakok kompozíciója és rendeltetése. Az alakot az érintkezés a végtelennel avatja a megtisztulás alanyává: „Anna reggeltől estig a por és szemét glóriájában állott. Feketét köpött, szürkét tüszkölt” (211). Szinte átszűri testén a tapasztalható, s cselekvésével átalakított helyszíneket. A tisztátalanság azonban őt magát nem érinti. Erre döbben rá Angéla: „Ez a lány tiszta” (215). A glória a szakrális párhuzamot jelöli meg: kiválasztott fejét vagy egész alakját övező dicsfény az arany színével közvetíti a tisztaság és a szentség értékeit. De nemcsak a kozmikus, hanem a tárgyi világot is így szolgálja, miközben az esemény leírásában feltárul a tárgyakat szolgáló cselekvés szakrális értéke: „már fényezte a parkettet, csúszkálva, görnyedezve, térdepelve, *mint egy templomban*, valami hosszantartó örökimadás közben” (211). A kéz és a láb is a nem közömbös létviszony aktorai, a cselekvéssel értéket („fényt”) visznek a valóságba, ezúton motiválja az író az „aranykezű tündér” megnevezést. Szemben az arannyal – pontosabban az aranyból készült láncnak – politikai és pénzügyi hatalmával, egyfelől Kun Béla, másfelől Jancsi szerepének meghatározásánál. A népbiztos távozásával egy új „aranykor” veszi kezdetét, melynek törvényét Kosztolányi a pénztöke fogságába került kommuna tagjainak láncával jeleníti meg. Viszont a pénzformát öltött „arany” – a modern teokrácia attribú-

tuma – az egyenlőség ideológiáját szemfényvesztésként reprezentálja. Az ideál materializálása a vas szilárdságával felruházott társadalmi gépezetben egy minden fölött hatalmaskodó idolumként lepleződik le, amely nemcsak az „éhes proletár” jelenségét ígéri felszámolni, hanem a fogyasztói mentalitást globális méretekben öncéllá tenni. Jancsi alakja e szilárdnak vélt rend elszánt katonáját – elvakult és vadul odaadó szolgálóját – testesíti meg.

Tézisek és bálványok paródiája

Az új eszményítés egy új vallás rangjára tör; szakralizált tere a bank, oltára a *safe*, közege a páncél. Ezekben a páncéltermekben talál bálványozható otthonra Jancsi, a „vasmadár”. Idealizáló látomásában a vezér körül

sürgött-forgott fényes segédlete, a titkárok, mint áldozárok, a cégvezetők, mint prépostok, az igazgatók, mint kövér, öreg püspökök, míg ő elvonulva a szentek szentélyébe, személyesen járult az oltárhoz, s egy percben talán színről színre szemlélhette azt, amiben a huszadik század még hitt, az egyedülvaló bálványt, az arany Istent.

Milyen érdekes volt mindez és milyen biztonságos. Jancsi úgy érezte, hogy a megrendült világ szilárd pontjára került, s maga is tagja ennek az egyházi rendnek, mintegy az új vallás kispapja. Egyszerre felnőttek, önállónak képzelte magát (329).

Az elit legelső rétegének gyermeke a proletárral kerül egy képződménybe, az „éhes proletár” alakjával. A festményen állkapcsával reprezentált figura, a vad örült matróz „úgy kítátotta csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot” (21). A hústest elnyelésére redukált aktusban Jancsi szája megismétli a vad matróz ábrázatának fő vonását, majd tettének következményét – gyermekét – is aláveti ennek az indulatnak. Így születik meg az a „keserű” tapasztalat, amely Anna alakját az irgalomért minden áldozatot meghozó Istenanya figurájával felelteti meg. Ekkor kezdődik ugyanis az a „zarándokút” a Boldogasszony kegykép helyszínére, mely Márianosztrán ér véget, az ítélet után az irgalom házában. Itt az ikon, ott a futurista plakát képez mediális és kulturális kontextust. Utóbbi egy síkba merevíti a vörös zászlóval összeolvadó alakot – a világ elnyelése jegyében föláldozott, kiszolgáltatott embereket, a Kun Béla által pasztorált nyáját.²⁶

A világ leigázásának módja az életet az étellel hozza összefüggésbe, az esemény az elfogyasztással, a materiális szükséglet kielégítésével esik egybe. Társadalmi

²⁶ Fontos emlékeznünk arra, hogy a *proles* azt jelenti 'gyermek'; a proletár az ókori Rómában a legszegényebb szabad réteg (a 6. osztály) tagja, aki vagyontalan, ezért csak a gyermeke meg szavazata számított olyan adománynak, mellyel hozzájárulhatott a közösség fenntartásához.

szinten a hatalmi, egyénileg a nemi ösztön kielégítése révén. Ezt tárja elénk a regény a csóksorozat kapcsán azzal, hogy Anna nem társa, hanem áldozata a testének minden porcikáját megkóstoló Jancsi szükségleti ostromának. Mikor Jancsi „jóllakottan lehullt a szájáról [...] Anna kisurrant” (302). A száj és nyelv után következik az ujjak és a kéz kisajátítása („egy pillanatban pedig a szájába kapta a kezét” (385), amivel az ember csontvázra csupaszításának művelete befejeződik. Itt is igazolódik egy tézis: „az élet semmi, az anyag minden” (209).

A szimbolikus szájformát ismétli meg Berény Róbert plakátjának leírása s olyképpen történő narratív megjelenítése, amely megfelel a gépen távozó vezér nézőpontjának: riadt embernő, pásztor nélkül, süketnéma jelek, szájak mozgásáról leolvasott szavak, bénulat – se mozgás, se hang; „a természet egy óriási szobának, a fák játékszereknek, az emberek viaszbáboknak rémlenek” (21). A diszkurzív rendben a száj a nyáj legfontosabb attribútuma – egyrészt a hangzásrokonság miatt, másrészt a két intertextuális párhuzam – a festett kép és a dal (az *Internacionálé*) kölcsönviszonyának – megidézése alapján. A szükséglet kielégítésére korlátozott forradalmi lendület – a vörös zászló – eszménye a nyájöszton egyedével azonosítja a termelés és az árucseré aktorait, a „viaszbáboknak” tekintett emberi lényeket.

A fejezet egységén belül található egyeztetések és párhuzamosságok visszautalnak az előző fejezetre: Kun mint *kuncgő* „pásztor” – a *Föl, föl, ti rabjai a földnek* című dalt²⁷ éneklő csoporté – „föltrebbent” egy repülőgéppel, felfegyverkezve ékszerekkel és vastag aranyláncokkal. A fölszólítás itt nem fegyverbe hív, hanem az arany birodalmába. A menekülő alak „teletömte puffadozó zsebeit” a mások tulajdonát képező értékekkel, szemantikailag pedig oly módon, hogy a regény kultúr-történeti elődjére utal. A kiválasztott név (*Béla*) jelenthet utalást az ószövetségi Béla funkciójára és szemantikájára: ’aki elnyeli a világot’. S az utaláson keresztül egy olyan állam utópiáját, mely a Leviathán, a mindent elnyelő szörny képével azonos. Jelentése ’tekerő’ (kígyószerű szörny), ami a regényben rokonítható a tárt szájú fej környezetéből kiinduló, kimerevített karokkal (a mellkas rajzának látható alsó ívén), illetve e vonalvezetés megismétlésével s folytatódásával a vörös zászló alakzatában (a képződmény felső ívén).

A fölépülő 20. századi szisztémának van egy további tézise a társadalmi szolgálat kapcsán: a „minisztérium misztériumának” nevezi Kosztolányi, s a szolgálalkúséget a szabad *kharisz* hiányával azonosítja. A szolgálalkúség törvényes (társadalmi) rendjének intézménye a főhivatal, melynek mint ideálnak mini változata a családi ház, azaz a magánszféra is. Víz a hivatali szolgálat végzését, Angéla a privát élet berendezését ritualizálja és abszolutizálja, illetve ezek megvalósítóit – a tökéletes állami és a tökéletes háziszolgát (az „aranykezű cselédet”). A miniszté-

²⁷ A fölhívás – magának címezve – Moviszter szájából is elhangzik, de nála nem az állkapocsra, hanem a szívre vonatkozóan: „*sursum corda*, föl a szívet, csak föl a szívet [...] irlgalmat követelve” (530).

riumban a totális karrier érdekében az intézmény kiszolgálása zajlik, ezért lesz Vizu saját eszméjének „becsvágyának” rabja – a miniszter, azaz a *szolga szolgája* (*minister*, ’szolga’) –, Vizyné pedig a maga „rögeszméjének” foglya,²⁸ amit a tökéletes cseléd alakja reprezentál, „aki szilárd anyaga lett képzelődésének”. Mindkét életvezetés irreleváns, aminek áldozatává is válnak mindketten: Édes Anna a valós szolgálatot képviseli, mert a feltétlen odaadás jegyében véget vet a szolgálásnak, tetteivel kiszabadítja őket a maguk által teremtett képzetnek – mondhatnók, az eszelős ész köznapivá lett automatizmusainak – fogságából. Anna azt a helyzetet nem bírja elviselni – s ezért fölszámolja, átesve a bűn tapasztalatán –, amelyben Vizyék az idealizáció alapján nemcsak saját rögeszméjüknek, de immár neki magának is rabjává váltak a mindennapokban: a vazallus vazallusává. S immár nem a csodás álmok, hanem a gyakorlati élet világában. Anna a kegyelem tolmácsaként irgalmat gyakorol azokkal szemben, akik irgalmatlanul *tökéletessé* teszik az emberben a szolgalelkűséget.

De még az álmok sem a csodák világába tartoznak. Ugyanis Vizyék nemcsak törekvéseik megvalósítása során, a köznapok gyakorlatában, de még álmukban is eszméiktől irányítva „taktikáznak”. Ekképpen vágyaik szimbolikus reprezentációja valósul meg: „Majd különös fény gyulladt csukott szemhéjuk mögött [...] A mindennapi csoda történt meg: álmodtak” (75). Az ideális köznapivá tétele révén nem más esik meg az álomban, mint a vazallus létviszony kényszeres szublimálása.

Kosztolányi jelzi, hogy egy uralkodóvá vált téveszme – az államtitkár álma – valósult meg ebben a minisztériumot misztériummá transzformáló törekvésben.²⁹ Sőt, annak egészen abszurd változata – az egész életet fölemésztő sors formájában. A magánélet színterét, melyet Anna szentéllé varázsolt, a családfe szintén elvarázsolja. A nagy vendégség estélyén a minisztériumi vendégsereg fogadásának helyszínét Kosztolányi a lépcsőzettel reprezentálja, melynek tetején Vizu áll, aki karrierje csúcspontját ünnepelve a privát élet helyszínét, az egész házat az intézmény – hol a cukrászda, hol a vendéglő, hol a főhivatal – mintájára alakíttatja át.

²⁸ „Az tagadhatatlan, hogy most inkább rab volt, mint bármely más cselédje mellett” (215). Az író szerint azért, mert az eszmény nem objektíválható – az tiszta szellemiség, merő ihlet. Akárcsak Szent Ágostonnál és Tolsztojnál a bevallás, a számadás művének inspirációja.

²⁹ „Vizu legnagyobb álma beteljesedett: államtitkár lett” (491).

A nyelv háza és a nyelv őre

Anna cselekedetei a létesülő, tevékeny valóságot, az úton levést demonstrálják; szimbóluma a zarándokút, mely a kegyelmi gyakorlat szüzséjét valósítja meg, az önmagunkba való elmélyedés, a vezeklés és a társkeresés ösvényein.

A Vízny-ház a hajléktalanság színtere, melyet Anna, a cselédlány tesz lakhatóvá, az a parasztlány, aki a két ellenvilágban – az „urak” és „szolgák” fogalmaival operáló szociumokban – otthonosan (bár idegenkedve) mozog, megteremtve a határátlépés lehetőségét s az értékek kölcsönös adományozását. Ezzel magyarázható, hogy a sivár lakást – melynek jelképei: a ház szellemének hiányát jelképező kámfor szaga s a „rémes bútorok” – a tündérré avatott cseléd cselekedetei szakrális jegyekkel felruházott hajlékká, kvázi „szentélyé” varázsolják. A személyes történetet pedig egy „zarándokút” ikerpárjává, melynek végpontján a kegyhely, Márianosztra található. Ott áll a kegykép, amely magának az újjászülető Annának válik alakmásává, a cselédben lakozó alanyi lehetőség szignumává. Az interferencia a képzőművészet által reprezentált szakrális érték ismerveivel ruházza föl egy, a szociális térben a „ház szellemének” titulált cselédet. Ezt a szellemiséget az irodalmi szöveg készítése alapján tudjuk rekonstruálni, mely az *értelem létére* hegyezi ki figyelmünket, a szolgálat mibenlétére az életvilágban. Jellemző: mindkettő – az életben és a művészetben megnyilvánuló érték hordozója – fogházban lel otthonra.

Találunk még egy hajlékot, az empirikuson kívül elhelyezkedő jelenvalóságot, ahol éppen a tisztázó írás válik Anna történetének inherens részévé; szövegének köszönhetően az igazság reinterpretációinak sorozata válik lehetővé. A kuvasz által őrzött „zöld kerítéses ház” szemben áll a vörös és a fehér zóna centrumaival – a várral, a minisztériummal és a bankkal. Ebben a „béke” és a „munka” helyszínéül szolgáló házban egy írógépen épp azon írásmű rögzítése zajlik, mely a feltétlen odaadás megtestesítőjét a regény nyelv megvilágításába helyezi. Az elbeszélés Anna cselekedeteit a kegyelmi gyakorlat, a szolgálat jegyében jeleníti meg. A főszereplő – „kinek szaglása éles volt, mint a kutyáé” (240) – az éberség, a fordulat helyzetében egy másik háznak az őrzőjével lép kommunikációba. Közben Hattyú kutya (illetve az általa képviselt hűségvilág) szólását is magáévá teszi, felismerve benne a fölszólító intonációból áradó akarat indexét, és pedig abban a pillanatban, amikor a tett végrehajtására indul. Az őrzés spirituális rendeltetését megszólaltató Hattyú hangján a zöldövezettel jelképezett béke szigetéről érkezik üzenet, mely az elbeszélő beszéd szintjén a végzetes tett, az író „szigorú irtalma” által motivált cselekvés indítékául szolgál.

A kuvasznak nevezett őr „a ház békéjére ügyel”, hogy ott megszülethessen a nyelvi alkotás s benne a költészet, mely új megvilágításba helyezi a cseléd figuráját. A ház népének e tagja nem lehet más, mint „a nyelv őre”; hangja vélhetően a magyar nyelv inspirációját közvetíti. Ezért a *kuvasz* szónak két jelentése is érvényesül a prózaműben, ugyanis gazdája védelmében Hattyú artikulációja a költői

nyelv szemszögéből reagál az ettől idegen, nem hiteles szavakra. A *kuvasz*, melynek palindromja – *szavuk*. A kuvasz ugatása elnyeli a gyűlöletbeszéd hangjait, s kifordítja logocentrikus jelentőjük tézisalkotó rögzítésre irányuló funkcióját. S mivel az *ugat* jelentéstartománya az uszítással hergelt lény válaszára mutat, erősen motiválnak látom ezt az olvasatot. Más művek alapján is találunk megerősítő érveket.³⁰ A palindrom a semmivel teszi egyenlővé az ítélkező – hol a „zsidó”, hol meg a „keresztény” – episztémére hivatkozó, rögzített jelentésű („fizetik”) beszéd-módok referenciáját.

A holdra vonító kutya a mitológiai lélekvezető támadását hajtja végre. A csaholás egy olyan hiányvilágra irányul, amelyben a hús és a csont fogyasztása dominálja a létezőmódot, ahol az élet és az étel referensei egybeesnek, mint az „éhes proletár” alakzata esetén a regénynyelvben. Ezért vak a holdvilág, mert megvilágítja a holt világot, s valóságnak tünteti fel (akárcsak Vizyék álmában az elbeszélés) „mi nem-való”. Nem véletlen, hogy az álvalóság avantgardista kompozícióját idéző vendégasztal látványa mellett Vizyné már nem engedi, hogy Anna helyrehozza, eltüntesse a pusztítás romjait, s közöttük a hústól elválasztott csontokat. Ezúton a világot elnyelő fogyasztás rajzával szembesül Anna és Vizyné a végzetes éjszakán: „Szeretett volna ismét rendet teremteni, vagy lesöpörni mindent a kezével” (496). A lélekvezető a lelkiség hiányáról tudósít az „árnyak” s a „levegő” által reprezentált Semmiről. Ehhez a felismeréshez jár közel Angéla: „azt kérdezte magától, miért is esznek az emberek” (uo.). A nem-való látványa, a tárgyiasult káprázat a fejezet címében kiemelt réműletté fokozódik, amikor feltárul valós következménye, vagyis a materiális értékek kultuszára épülő magatartás szociális normaként való működtetése: „Szemlélte ezt a pusztítást.” S amikor bekövetkezik a felismerés, az álvalóság réme olyan képződményként tűnik fel, melynek hiányzó rendje szeszélyes „futurista színpaltokban rémlett eléje” (uo.). Az anyagok, a technika, a tudomány művilágát előállító festészeti irányzat a múlt és a jelen tagadását preferálta. A konkrét valóságot beborító foltok a látványt, a káprázatot, a harsány színanyagot hozzák domináns helyzetbe, megakadályozva a formaelv érvényesülését.

Anna, aki szinte sosem evett, a tett előtt rengeteg süteményt fogyaszt el, valamint egy csirkecombot. A comb pedig a fogyasztási szükséglet kitértetett tárgya Jancsi világában, aki saját gyermekével is úgy jár el, mint a többi fogyasztási cikkel. A lerágott combot Anna félredobja, mivel a vonítás hallatán hirtelen mást

³⁰ A magyar kuvasz „bölcssége” Kosztolányi mitológiájában a kutya éberségén alapul, mégpedig azon a kivételes éberségen, amely az álvilágot realitásnak feltüntető misztériumot leplezi le („megugatja”). Az álombéli idealizáció reprezentációjával a hold szolgál: „Ma hold van. / Az éhes kutyák csaholnak. / Az árnyakat, a levegőt ugatják.” Egy másik vers ad további eligazítást: „te holt világ, / sírhalmi érc, / vak holdvilág, / mely alig égysz / s elhiteded, / mi nem-való, / az életet / bűvös család” (*Fölebredtek*).

gondolt. Tettével Vizedék álmát szakítja meg, átvitt értelemben a kielégíthetetlen fogyasztás kultuszára és a kultusz tökéletes kiszolgálójára irányuló „álmot”, amely materializálódva a valóságot – magát a konkrét realitást – teszi „rémálommá”. A megálmodott világ törvénye – elgépiesítése (tökéletesítése) közben – önreferenssé válik, vagyis az álmodókat is bekeríti: Kornél és Angéla a maguk teremtette világ áldozataivá válnak. A fixa ideáitól megszabadított lények kiterített teste – a test mint szövegbenső epifánia – ezért lehet szép az új, „átszellemült nyugalmat sugárzó” dimenzióban. A tettet végrehajtó alany is „valamiféle szellemként” – az evés, a sütés és a takarítás nyűgét felfüggesztő entitásként – jelenik meg a sötét szobában.

A holdfényes éjszakán a nagy fehér kutya (akit Anna jól ismer) megnyilatkozását a lány fülével észleli; s amit meghall, az valamilyen szellemi impulzusra utal. Értelmezése a narrációban nincs kifejtve. Csak annyi világos, hogy egy másik világ képviselőjében a hold – egy „holt” és „vak” világ – delejes fénye lehet a közlemény forrása. A holdra irányított vonítást egyes legendák az elvesztett ősi habitus, a nem domesztikált létmódra – meglehet a szabadságra – való „emlékezésként” értelmezik. A mitikus holdon ugyanis a farkasok csontjai hevernek. A legenda, a mítosz, azaz a nyelvi alkotás „őrzi” a permanens jelen hiányvilágába vetett létező létét. Erre alapulhat a két hűségminta, Anna és Hattyú rokonításának lehetősége: mindkettő látja, hogy semmit se lát, pontosabban magát a Semmit észleli, mivel ami a szemnek hozzáférhető, merő színjáték, ábránd, fikció. (Anna a kámfor, azaz a hullaszag alapján tájékozódik.) Ugyanarról a Semmiről van szó, mint amit különösen élesen lát halála előtt Nero – még hozzá egy halálon túli, spirituális pozícióból. Ezt a megjelölt és láttatott Semmit felfoghatjuk úgy, mint a regény fiktív világának analogonját.

Az áldozatok se látják a „ház szellemét” képviselő aktort: „Ki ez itt?” – kérdezi Angéla. Csupán a kés fényét s a pengét (az igazságszolgáltatás szimbólumát) látja maga Vized is: „De hogy ki van itt, mit művelt [...] arról fogalma sem volt” (498). Erről a szellemről pedig már tudjuk – a „nagyon szigorú” bíró, az író „szelíd irgalmanak” a követe. Anna nem a bosszúállást képviseli, ő a rémálmoktól megszabaduló, alvókra hasonlító két embernek a békesség szellemét hozza el. Angélához új attribútum kapcsolódik: „Arca valami átszellemült nyugalmat sugárzott” (503). A szellem befogadása Kornélt átalakítja, arcát a szép energiájával ruhazza fel: „Majdnem hősi volt ebben a halálon túli erejében: valami szép és régies, ami nincs többé” (504). Ezért van, hogy minden kíváncsiskodó arcán rémület ül, csupán a három érintett, „túlvilági” hatáskörbe vont arcon nem volt rémület. A látható, a tettekkel szolgált álvalóságot, melyben mindketten maguk is ki voltak szolgáltatva saját rögeszméiknek, ezt a rémálomba illő álvalóságot elhagyva, átlépnek a szépség és a szellem, az irodalom és az értelem, tehát a regényszöveg nyelvi perspektívájába. Ez a nézőszög, melynek impulzusát a *permanens jelenvalóság* aktora, az „éberseget” képviselő házőrző közvetíti Anna számára, aki legott abbahagyja a zabálást.

Éles figyelme a megidézett író, „Kosztolányit” rágalmozó ellen-világokra irányul; a motívum az író lírájában is megtalálható.³¹

A réműlet áldozatainak ehhez a létdimenzióhoz nincs hozzáférésük, foglyai maradnak a tárgyiasult káprázat kényszerzubbonyának. A „gyülevész népség” számára még a halálban sincs bizonyosság, azt is az álvalóság reprezentációinak rendelnék alá. Kosztolányi szerint megérdemlik az ironiát; valójában minden hatásában csodálni való és ríkató számukra a látvány: „oly érdekes és nagyon gyönyörű, akár egy ponyvaregény utolsó felvonása” (511). Az álvalóság fikciójában való gyönyörködés, annak esztétizálása teszi indifferenssé a kegyelmi gyakorlat iránt Anna környezetét, még sorstársait is. A rémképek Vizek álmaiból átvalósulnak a prózai valóságba.

Kosztolányi rámutat, hogy miféle – mindig érvényes – prezenciára gondol, amikor Anna és Hattyú éberségéről szól a narráció: „Állj a határnál, híven, régi jelkép. / Igaztalan világban az igaz.” Az igazlét jelképes megjelenítése, a nyelvi alkotás; a költészetben feltétele a magyar bölcsességnek, mivel az empirikus realitást értelmének feltárásával egészíti ki, nem csak a valót, az igazat is manifesztálja a nyelve.

Amint múltak a napok, megfásult, elzsibbadt benne valami. Szinte elfelejtett mindent, ami volt. De azért szenvedett. Mert ha nem is gondolt arra, ami volt, érezte, hogy az, ami volt, már nincsen, mint az állat, mely *múlton és jövőn kívül az örök jelenben él*, mint az a kutya, mely nem kap enni, s nem tudja, hogy mi bántja, és mégis folyton odavánszorog az üres ételes tájához, körüszaglássza, s miután látja, hogy semmit se lát, csüggedten a vacca felé kullog, vissza-visszasandítva (432).

A régi jelképek, társítások révén Kosztolányi az irodalmi nyelvet a *nyelvtör* szerepével ruházza fel azon beszédstratégiákkal szemben, amelyek manipulálják vagy „dadogásra” ítélik a létet. A mindig éhes lény alakja a semmire, az ihletet ébren tartó valósághiány alanyára utal. A „fajtám” és a „magyar” konnotációi a nyelvet a kulturális identitás feltételeként határozzák meg; az „éber neuraszténia” pedig a kreatív jelenlét mentális részesülését a valós valóságban. „Inkább figyeld talán az irodalmat / S ha erre jár néhány sunyi utas / és meghallod, hogy engemet ugatnak, / légy szíves és rájuk te ugass” (*Hattyú kutyám*).

Szükséges megvizsgálnunk még egy fontos esztétikai értékmérő, az ősi ikon szerepét. Anna zarándokútja Krisztinavárosban kezdődik, melynek kiemelt pontja a

³¹ Kosztolányi költészetében a szellemi jelenlétnek más aspektusai is kapcsolódnak a kuvasz alakjához: „Ülj itt és vigyázz a házra, / te farkasok szelíd, fehér fia / és embergyülölő, kinek a léptünk / álmatlan, éber neuraszténia [...]” (*Hattyú kutyám*). Az üres, hiányos, holt – tehát valós referenciáitól megfosztott optikai világ – csak élezi a másfajta, a hangzóságra kihegyezett éberséget. Sőt fokozza, mentális tényezővé („neuraszténiává”) módosítja a hangzó jelenvalóság által inspirált éberséget. Mert annak képződményei más oldaláról, más jegyei felől prezentálják a valóságot.

Mária-gyógyszertár. Ugyanis itt esik meg, hogy a „ház szellemének” titulált parasztlány a „példás cselédéről” szóló legenda hőségévé valósul át a közbeszédben: „Sokan nem is látták még. Csak a keresztnévét tudták” (297) ennek az „áldott teremtsnek” (297). A fordulat a név megújításával jár együtt. Láthatjuk, hogy a keresztnév nemcsak a városnegyedben, de a cselekmény alakítójának megnevezésében is jelen van. Ezt a látomásként kezelt alakot Kosztolányi a kegyképről ismert Nagyboldogasszonnyal rokonítja: a név elhangzása nyomán ugyanis a krisztinavárosi lakosok „egy csodaforrásról, egy gyógyító szentképről” beszélnek, melynek „természetfölötti hatékonyságát [az ember] agya nem képes fölfogni, ellenben mégis van” (uo.).

A mai márianosztrai létesítmény egykor a Magyarok Nagyasszonya nevét viselő apácakolostor számára épült. A falakat egy női fegyház számára alakították át. Mindazonáltal központjában most is a kolostor épülete áll. Kapuján ez olvasható: *Irgalom Anyja*. A börtön falai között Anna tettéért – a jogi *ítélet* következményeként – elszenvedi s magáévá teszi a bűnhődéstörténet tapasztalatát. Ám a létesítmény neve – *Márianosztra* – alapján, ahol a kegyképet őrzik, egy másik történet is elkezdődik, és pedig az *irgalom* adományának elsajátításáé, a vezeklésé. Ezt a jogi retorikával szemben kiépített költői szöveg, a regénynyelv teszi hozzáférhetővé az olvasó számára. Helyszíne nem a bíróság, hanem az *Irgalom Anyja* nevű kápolnát színe rivő veranda, a megértés „háza” – a prózanyelvi megértésé.

Midőn a vitában Moviszter az irgalom törvényére hivatkozik, minduntalan az óraláncán függő Mária-érmét babrálja, s érvelésében egy olyan értékrendre hivatkozik, melyet Tolsztoj kegyelmi gyakorlatával példáz: „Van egy ország, ahol mindenki szolgál és úr egyszerre [...] Mert lélekben mindig az én asztalomnál ül az én cselédem” (265). A lélek itt diszpozíciójával van felruházva. Az irgalom elszánt *akarásáról* van szó, melynek szólama felhangzik az alanyt mozgósító belső beszédben: „Moviszter, *sursum corda*” (530). A doktor egyértelmű: „Egyetlen ideált sem szabad megvalósítani. Akkor vége” (uo.). Tolsztoj felfogását az agg orvos saját szavaival értelmezi, de megőrzi az egyenlőség tolsztoji bázisát, a „kölcsonös szolgálat” elvét és akarásának cselekvésekben – nem dogmákban – megtestesülő valóságát. A vitában az elvet fejt ki, a bíróságon pedig azt meg is cselekszi. Ha az értelmezők egy jelentős csoportja Movisztert a szerző szócsovének tekinti, nem számol a tolsztoji „őskeresztény” értékorientációt értelmező moviszteri megnyilatkozások hatásával. Ennek következtében úgy járnak, mint azok, akik – megkerülve Tolsztoj érveinek méltányos értelmezését, egyáltalán a megértés akarását – ironiával, a „vörös bolsevik” címkével kényszerülnek elfedni saját megnyilatkozásuk politikai érvrendszerét. Pedig már Hamvas Béla, válságos modern idők tanúja s az autentikus élet – a *metanoia* – elkötelezettje, világosan látta: „Mert ha van ember, csak egy, csak egyetlenegy ember van, a többinek is könnyebb. Ha van Tolsztoj, mindenkinek könnyebb” (HAMVAS, *i. m.*, 27).

Ennek szellemében néhány oldallal később Moviszter a jelzett értékrendi értelmezést explicit tételekben fogalmazza meg: egyenlőség abban a tolsztoji értelem-

ben van – szemben a „vörösök” és a „fehérek”, a proletárok és az elit ideológémaival a tökéletes lény kapcsán –, hogy minden ember gyarló ugyan, de pótolhatatlan, kétségkívül „egyedüli példány”: „Mit késlekedsz? Teljesítsd kötelességed. Csak egy ember vagy. De hát mi több, mint egy ember?” (530). Egyszeri és megismételhetetlen entitás, mert amit ő tehet meg a „kölcsonös szolgálat törvényét” követve, – Tolsztoj felfogása szerint – senki más meg nem teheti. Ebben a regiszterben az „úr” és a „szolga”, az „államtitkár” és a „cseléd” referenciája értelmezhetetlen. A közvélemény gépezetét uraló osztálytudatos diszkurzívák alapján pedig deficitcs.

Domus vagy Hadész: ahol a szerelem véget ér

A hajléktalanság diszpozícióinak okát Tolsztoj regénye a társas, a családi és a személyes értékeket válságba sodró békétlenség általános tapasztalatában éri tetten. Ilyen, saját életvilágát felszámoló helyre összpontosít az elbeszélés például az Oblonszkij, a Karenin, a Levin és a Scserbatszkij família házának falai között, hogy a felső tízezer szalonjait és budoárjait most ne is említsem. A feltétlen odaadás mindig egyedi deficitje okozza mindegyik család különös „boldogtalanságát”.

Az életvilágot az adományozás princípiuma vezérli. Azt a szerethető világot, mely egyébként az önigenlés feltétele is, Tolsztoj regényében a család és a ház narratív alakzatai és szimbolikus formái képviselik. Ezt a témát emeli ki már a regény első mondataival.

Anna útja egy házban kezdődik, ahová az ellenpólusról, a vasútállomásról érkezik, a Vronszkijjal való kapcsolatteremtés helyszínéről; és saját házána elhagyásával végződik, a pályaudvar várótermében, ahol egy másfajta, nem e világi hajlékra várakozik.

Azért érkezik meg, hogy a sokadszor újra válságba jutott házasság érintettjeit, fivérét, Sztjivát és Dollyt kibékítse egymással, s mindegyiket külön is – büntudattal küszködő önmagával. A ház ily módon metaforává válik, az együttlétnek s kríziseinek, illetve a nemesi kultúra értékválságának jelképes megjelenítésére szolgál. Ugyanis ez a *locus* a kötelék és a megőrzés helye; a hely, ahova gyökereim kapcsolnak.

Anna egy olyan családhoz érkezik, amelyben éppen most minden „összekavarodott”.³² Az ő dolga a házirend helyreállítása egy olyan renddé, amely a családi létben és hagyományaiban megtestesülő értékek garanciáját biztosítja. A regényben érzékelhető párhuzamok a ház, a család és a spiritualitás között teljes terje-

³² A család és a szocium széthullásának belső összefüggését vizsgálja ez idő tájt Dosztojevszkij két regényében, *A kamaszban* és a *Karamazov testvérekben*.

delmében lefedi a latin *domus* jelentésrétegeit: *székesegyház, szeretetház, ház, haza, hon, otthon, legjobb otthon, család, nemzetség*.

Az orosz nyelvben a *domus*nak a *dom* felel meg etimológiailag is; az a szó, amely a regény első hat mondatában nyolcszor fordul elő. Vlagyimir Nabokov megszámlolta. Milan Kundera pedig elképedve állapította meg, hogy a francia fordításban csak kétszer, a csehben mindössze négyszer fordul elő (KUNDERA 139). A fordítók a „jó stíl” jegyében szeretik „megtisztítani” az ismétlődésektől az eredeti szöveget, vagyis akarva-akaratlanul megfosztani a hangzás költői funkciójától a megnyilatkozást. Én is számoltam: Németh László nem esett ebbe a hibába; az ő fordításában hatszor fordul elő a kulcsszó, amelynek hangsúlyos poétikai funkciója van a regényben. Jelentősége azért nagy, mert egybecseng a mottóban olvasható ígérettel: a *voz-dam* elhangzása után nyolcszor visszhangzik a szövegben: dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom. Mintha harangoznának! Minden családi boldogság feltétele a *dom* – az együtt-cselekvés, a *caritas* művelésének helyszíne. S ezen túl a teremtett világ központi helye, a közös tevékenység fóruma. Amolyan intim *agora*, a legkisebb közösség megszentelt helye, ahol a legfontosabb döntések születnek, s ahova a démoni (a görögségben sem az idegen, sem a bűnös) nem teheti be a lábát. Anna utolsó útja is a házhoz vezet, miközben még ekkor, élete utolsó pillanataiban is szerelmesét keresi. De a ház üres: a Vronszkijtől elhagyott Anna s a kettőjük által elhagyott hajlék személyzetre, falakra, tárgyakra, ételekre, szagokra hullik szét – az otthontalanság jelképeire, szimulákrumok halmazára. Darabokban hever ez a világ, akárcsak a szereplőnek tulajdonított, „falatokra” szaggatott test a narratív megjelenítésben. Egy meztelen test megalázásától sérült lélek kínjaival indult ez a történet, s most az Egész, szerethetetlen világ lemeztenítésével záródik. Anna öneszmélésében a szimbólumrendszer minden darabja, minden részlete az elidegenedés egy-egy démonának bizonyul. Minden töredéke ugyanakkor a halálhoz vezető útra szorítja ki a felismerés szubjektumát: „Minél előbb ki szeretett volna keveredni az érzések közül, amelyeket ebben a rettenetes házban ismert meg. Ebben a házban a személyzet, a falak, a tárgyak – minden undort és haragot ébresztett benne, s mint valami súly nehezedett rá” (394).

A súly rövidesen a felvillanó gyertyafénnyel szemben csillogó valami, a vonat hatalmas acélkerekei révén konkretizálódik. Még ezt megelőzően Anna kijelenti: „A vasútállomásra kell mennem [...]” Közben azon gondolkodik, hogy Vronszkij konvencionális – s egyben kényszeres – megoldása, az észházasság, megalázó és végzetes. Jóllehet *comme il faut* lenne, a férfi céljának éppenséggel megfelelő, de Anna számára ez az út nem járható. Vállalhatatlan, hogy a szerelmi kapcsolat végén az erősz és kharisz átadja a helyét a kötelességtudatnak. Erre alapítani házasságot – biztos kivérzése a családnak; a „felső körök” által intézményesített kötelék az ő szemében az életvilág elsorvasztásához vezet.

A hajléktalanság jele azonban nem a *Domus*, hanem valójában – ahogy Anna látja – az épület árnyéka: „A ház az egész utcán átvette már árnyékát [...]” (uo.),

esteledett. Ami bent uralkodik, Anna undortól kísért felismerésében, kivétel minden házra, minden családra, az egész valóságra. Az élet árnyéka az árnyak birodalmát elővételezi, azaz Hadészt, ami Tolsztoj felfogásában a szeretet-képtelenség, a gyűlölet és az undor megfelelője. Az öneszmélés utolsó aktusában a konvergenciától megfosztott világ – ez a világ, nem pedig valamiféle túlvilág – minősül pokolnak, amit a sötétség közeledése és az árnyak egyre növekvő mérete jelez. Az életvilág alakzata, a ház zsugorodik, a falak – a válaszfalak – torz árnyékával reprezentált alakmása – terjeszkedik. Anna belső beszédében ez így nyilatkozik meg:

Ha nem szeret, csak *kötelességből* jó, gyöngéd hozzám, és amit én akarok, az nem lesz meg – ezerszer rosszabb, mint a harag. Az a pokol! És most ez van. Már réges-rég nem szeret. S ahol a szerelem véget ér, ott kezdődik a gyűlölet. Ezeket az utcákat egyáltalán nem ismerem. Hegyek, s mind ház, ház. S a házakban csupa ember... Mennyi van belőlük, nincs vége, s mind gyűlöli egymást (396).

A pokol tehát a regény világában a mentális önpusztítás metaforája. Amikor Anna kilép ebből a dimenzióból, lényegében egy agonizáló ellenvilág szubjektív alakmásával szakít. Nem tud többé odatartozni. S azért nem, amit a legvégén ért meg; nevezetesen, hogy Vronszkijban nincs meg az, amit Anna maga képvisel – volt szerelme nem akar önmaga lenni. Márpedig Anna azt a férfit szerette meg, aki a világ nyilvánossága előtt együtt volt vele a válság és a kirekesztés helyzeteiben. Ez a kiszolgáltatott, átszenvedett együttlét tette őt is, Vronszkijt is önmagával azonossá. Az együttlét a hiteles egzisztenciális identitás megnyilvánulása. Amint az együttlétnek az alapja, a feltétlen odaadás kölcsönössége s kommunikációja megszűnik, az identitás is megrendül: Anna nem tud önmaga lenni, ha párja nem akar önmaga lenni; nem akar szabad lenni, ha a másik nem akar szabad lenni. Az öngyilkosság az ő esetében nem döntés dolga – „feltétlen cselekvés”;³³ legfontosabb indítéka az, s ezt Anna felismeri, hogy „nem maradhatok az, aki vagyok” – a feltétlen odaadás szubjektuma és szimbóluma is egyben.

Anna halál előtti belső monológjai ezeket a szimbólumképző nyelvi egységeket alkotják meg. Az egyik legfontosabb képződmény a gyertyafény és az árnyékvilág konfigurációira épül. Ennek analogonja az öneszmélés történetét kitevő krízishelyzetek mindegyike, melyek felidézése során megvilágosodik Anna

³³ Ebben a fogalmazásban áthallás lehető, melyben felbukkannak azok a gondolatok, melyekkel Tolsztoj Karl Jaspers perszonalizmusát előlegezi meg (akárcsak Heideggernél – saját bevallása szerint – a halálértelmezést az *Ivan Iljics halála*). Arra a tézisre gondolok, miszerint az ember nem válhat önmagává, ha elveszti az egzisztenciát, melyet csak az együttlét, a másik odatartozásának tapasztalata garantálhat; vö., Karl JASPERS, *Az öngyilkosság mint feltétlen cselekvés*, in uő, *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*, válogatta és bevezető kommentárokkal ellátta: Hans SANER, ford. ifj. KÖRÖS László, Budapest, Katalizátor, 163–167.

előtt egy-egy tettének megfelelése vagy meg nem felelése a három grátisz adománynak, azaz a feltétlen cselekvés követelményének. A önreflexió emlékezetben rögzült képeinek ambivalenciája erről tanúskodik. Néhányat megemlítenék: gyönyörű, „elefántcsont csiszolású” teste és a szomatikus–pneumatikus egység megszakításával járó torzó alakmása; életteli arca és a fekete „göndör hajgyűrűk”; ölelésre teremtett karjai és a ragadozó kezek. A felismerések narratív tagolása az emléktár egységeit belső történéssé alakítja át. Az öneszmélés záróakkordjaként megvalósul a boldogság új valóság szintje – a krízis átcsapása katarzisba. Ezt az új diszpozíciót Tolsztoj az üdvösséggel azonosítja, s végső soron az önmegértés művének tekinti: „És örült a világosságnak, amellyel a maga s a többi ember életét látta” (397).

Anna megvilágosodásában a létfeledtségbe zuhant létezésnek a felismerése, vagyis a tárgyát veszítő – a priori – szerelem értelmének feltárása történik meg, mely nem lehet függvénye tőle eltérő törvények szabályozásának. A szereplő belső beszédében, utolsó szavai között azonosítja ezt a jelentést Tolsztoj: „Nem föltevés volt ez – annál az átható fénynél, amely az élet s az *emberi kapcsolatok értelmét* most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta”³⁴ (395). Nevezetesen azt, hogy milyen értéket vitt az életvilágba ez vagy az az érzelmileg és szellemileg megalapozott elköteleződés a feltétlen cselekvések terén.

BIBLIOGRÁFIA

- AUGUSTINUS, Aurelius (1987), *Vallomások*, változatlan 2. kiadás, ford. VÁROSI István, Budapest, Gondolat, 1987, 237–238.
- BAHTYIN, Mihail (1976), Lev Tolsztoj, Feltámadás, in *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 149–172.
- DEVECSERI Gábor (1945), *Az élő Kosztolányi*, Budapest, Officina.
- DOBOS István (2015), A regény performativitása (Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*), in DOBOS István, *Az olvasás esemény*, Budapest, Kalligram, 2015, 149–150.
- HAMVAS Béla (2017), A négy száz éves Montaigne (1533–1933), in *Álarc és koszorú*, Budapest, Medio.
- HAMVAS Béla, Gyümölcsóra II., in uő, *Silentium, Titkos jegyzőkönyv*, Unikornis, Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár, 28–30.
- KOVÁCS Árpád (2000), *A költői beszéd mód diszkurzív elmélete*, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák 1.), 21–27.
- KOVÁCS Árpád (2018), Anna-szignumok Tolsztoj és Kosztolányi prózájában (Adalékok az Anna Karenina és az Édes Anna koreferenciális vizsgálatához), *Studia Litteraria* 2018/1. 86–110.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971), *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 466–469.

³⁴Uo., 395. Kiemelés tőlem – K. Á.

- KOSZTOLÁNYI Dezső (2006), Lev Nyikolajevics Tolsztoj, in uő, *Szabadkikötő. Esszék a világirodalomról*, Budapest, Osiris.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2010), Édes Anna, regény, in *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, Pozsony, Kalligram, 2010, 95.
- KUNDERA, Milan (2003), *A regény művészete*, Budapest, Európa.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- TOLSZTOJ, Lev (1967), Gyónás, in *Lev Tolsztoj művei 9.*, Budapest, Magyar Helikon, 56–102.
- TOLSZTOJ, Lev (1964/I), *Anna Karenina I.* kötet, ford. NÉMETH László, Európa–Kárpáti, Budapest–Uzsgorod.
- TOLSZTOJ, Lev (1964/II), *Anna Karenina II.* kötet, ford. NÉMETH László, Európa–Kárpáti, Budapest–Uzsgorod.

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

A relativizáló modernitás kognitív narratívái

Jonathan Swift és Karinthy Frigyes Gullivere

Ha az alcímet al-alcím is követhetné, így szólna: Gulliver hatszor. Négyyszer Jonathan Swift, kétszer Karinthy Frigyes tollából. Modernitás, Swift, Karinthy? Vagy túlságosan kézenfekvő téma, vagy szóba sem jöhet. Túlságosan kézenfekvő, mert bizonyos felületi párhuzamok elég nyilvánvalóak, írtak is már ezekről (bár modernitás-összefüggésben, szisztematikusan, tudomásom szerint nem; kognitív narratológiai közelítéssel pedig végképp senki). De azt is mondhatjuk, hogy szóba sem jöhet; úgy értem: komolytalan a modernitás révén történő Swift–Karinthy kapcsolat, mert hol van egyáltalán a 18. századi Swiftben a modernitás? Meglehet a Swift-kutatásban fellelhető részvontakozású belátások ebben az összefüggésben, hiszen a Swift-szövegek lehetőséget kínálnak erre; mi több, Swift „posztmodernizálására” és a posztstrukturalista közelítéshez is¹ – ennek ellenére helyénvalónak érzem a kérdés („hol van Swiftben a modernitás?”) rövid, valamelest mégis szisztematikus megválaszolását.

Néhány szempont a modernitás-vonatkozáshoz

Való igaz, az anglo-ír Jonathan Swift jóval megelőzi a 19. századot, a szélesebb értelemben vett modernitás kezdetét. Az is igaz, hogy ugyan sokan írtak már Swift-ről és „a modernekről”, de ezek „a modernek” Swift üres fejű, magukat felfuvalkodottan a régiek (az ókori klasszikusok) fölé helyező kortársai, és ilyenkor főleg *A könyvek csatájáról* van szó, mely Swift hozzászólása volt „az antik és a modern műveltség körül támadt híres disputá”-hoz, a klasszikusok védelmében (SWIFT

¹„[A]z 1970-es évek óta egyre több tudós törekedett arra, hogy posztmodern kontextusokban vizsgálja a swifti történelmi miliőt” (MARTIN 2016, 40–41). Lásd például Melinda Alliker Rabb tanulmányát Swift „posztmodernizálhatóságáról” (RABB 2008, 29–43) és Terry Castle dekonstrukcionista írását arról, ahogyan Swift a textualitást problematizálja (CASTLE 1995, 379–395). Itt és a továbbiakban: ahol nem szerepel fordító valamely idegen nyelvű forrás bibliográfiai leírásában, az idézet Abádi Nagy Zoltán fordítása.

1961, 7). Amikor tehát azt olvassuk Leon Guilhamet-nél, hogy „a modern világ gyűlölete Swift csaknem mindegyik művének egységesítő témája” (GUILHAMET 1989, 139), *erre* a Swiftre gondolunk, és arra, ahogyan ő a háború és a háborús-kodás esztelenségéről, az udvari-politikusi romlottságról, általában a morál lezülléséről gondolkodott. Beleértendő az ünnepest és önajnározó, ám tehetségtelen firkászok – meg ami velük járt, és Swift fáradhatatlan szarkasztikus zsenijének céltáblájául szolgált. Valamennyien megjelennek, allegorikus alakok formájában, *A könyvek csatájában*. Elvégre együtt tüzelték harcra „a moderneket” a polcaikról leugráló, egymásnak eső könyvek öldöklő küzdelmében: „a Kritika nevű rosszindulatú istenség” (Tudatlanság és Góg szülötte) és a testvére, Vélemény, valamint gyermekei: „Ricsaj és Orcátlanság, Butaság és Hiúság, Fölényesség, Fontoskodás és Rosszmodor” (SWIFT 1961, 25). Nem lényegtelen szempont, hogy „a modernnek” elleni érveket kanalizáló fő gondolat – degeneráció és hanyatlás – olyan eszme, mely a *Gulliver* utazásait is átjárja,² sőt szervezi, és jól kitapintható Gulliver kognitív fejlődésében is. Azt is meg kell engednünk, hogy amit Swift a korabeli modernnek táborában elmarasztalt, számos vonatkozásban rokon azzal, amitől a 20. század modernitásában a *modernizmus* is elfordult.

De Swift és Karinthy modernitását nem ilyen vékonyka szálakkal óhajtom összefélceni, még ha lényegesek is ezek a körülmények (is). Inkább azt kívánom megmutatni: abban, hogy a 21. század elején még mindig időszerűnek, modernnek érezzük Swiftet, több van annál a modernségérzetnél, melyet a mesterien művelt egyetemes szatíra önmagában is kivált későbbi korok olvasóiból, „századokon átható érvénnyel”³ – így ma is, belőlünk is (mert egyetemességénél fogva, sok vonatkozásban, mai világunkra is érvényes a swifti szatíra). Több van a swifti szatíra modernségében annál, amennyi a tematikus/kontextuális kritika látókörébe esik, akkor is, amikor ez a kritika Swift valamennyi nagy kortársát befoglalóan érvel modernségük mellett, és ezt *modernitás*nak nevezi, ahogy azt Irène Simon teszi okos esszéjében. Az esszé célja „annak megmutatása, hogy Swift kortársai [»the Augustans«] milyen sokat tudnak mondani nekünk, ami ma is releváns”; annak megmutatása, hogy mondanivalójuk „milyen jól alkalmazható a mi korunkra” (SIMON 2014, 39–40).⁴ A jogos, ám pusztán tematikus/kontextuális síkon mozgó kritikából kilépve azt állítom, hogy *modernitás* van Swiftben, mi több, a swifti egyetemesség és a swifti írásmód a 20. századi *modernizmus* néhány összetevőjét is megelőlegezi.

² A degeneráció és hanyatlás toposzáról lásd Passmann esszéjét (PASSMANN 1986).

³ Robotos Imre kifejezése (ROBOTOS 1973, 44.).

⁴ Christine Pagnouelle 2014-es jegyzete hozzáteszi Simon 1979-es írásához: „Manapság, a huszonegyedik század második évtizedében, még rosszabb a helyzet, a társadalmijog-tiprás és a kulturális irányvesztés vonatkozásában egyaránt. Így aztán ez a szöveg relevánsabb, mint valaha” (SIMON 2014, 51).

A 20. századi Karinthy modernitása pedig nem szorul bizonyításra. Írásai, Kardos László megállapítása szerint, „jellegzetesen modernnek”.⁵ A *Nyugat* egyik alapítója volt, ha nem is mondhatjuk őt „fenntartás nélkül »nyugatos«-nak”.⁶ Halász László „filológiaiilag is helyénvaló” módon idézi fel Franz Kafkát Karinthyval kapcsolatban: „Természetes és rendkívüli, egyéni és egyetemes, tragikus és hétköznapi, abszurd és logikus közötti kettősség, ellentmondásos egysége, ami Camus szerint Kafka oeuvre-jének jellemzője, központi élménye Karinthynek is” (HALÁSZ 1972, 209–210). E három jellemző az amorf „modern”-től a történeti szemponton át a modernizmussal affinis konkrét jegyekig terjed. A jellemzők száma növelhető,⁷ de még széjjeltartóbb lesz tőle (ezáltal egyszersmind éppenséggel megbízhatóbb) a Karinthyról alkotható modernitáskép. Témánk szempontjából megfelelő és elegendő lesz Kappanyos András nagyképleti vázlata, ahogyan Matei Calinescu nyomdokain haladva – a technológiai és az esztétikai modernség fogalmaival operálva, ezek egymáshoz való viszonyára figyelve – fogalmaz: a modernség „a felvilágosodástól, az ipari forradalomtól, a protestáns munkaetika elterjedésétől fogva fokozatosan épül be az európai kultúrába mint a hatékonyság, a racionalitás és a jövőbe vetett hit ideológiája. Ahogy az elv mindinkább teret nyer a társadalomban és a gazdaságban, úgy erősödik a kultúrában a modern művészet, amely (változó élességgel, változó ideológiával) többnyire ennek az elvnek a kritikáját helyezi a középpontba.” És ebbe a társadalmi-gazdasági-kulturális, technológiai és esztétikai viszonyrendszerbe rohan bele az I. világháború a közismert következményekkel, hogy a maga „minőségeivel” maga is „meghatározó tapasztalattá váljon” (KAPPANYOS 2008, 22–23).

Remélem, sikerül majd megmutatnom, hogy a Swiftet és Karinthyt összekötő modernitás *modernizmust* megelőlegező fő komponense a *relativizáló irónia*: alább ez képezi fő témát. De idesorolhatók a globális kontextusokban való

⁵ Kardos ui. két olyan érvet hoz Karinthy modernitásának igazolására, melyeket a 20. századi modernizmussal társítunk: 1. az ostorozó sem mentes a szatírban ostorozott hibáktól; 2. „ezek a szatírák nem adnak erkölcsi útmutatást”. Utóbbi illetően: a szerző nyilvánvalóan tudta, hogy a legjobb szatíra a negatív megsemmisítésére törekszik, és nem fogalmazza meg a mögöttes „erkölcsi útmutatást”, vagyis a szatirikus normát. Inkább arról lehet szó, hogy a mögöttes szatirikus norma labilissá válik, eltűnik a konszenzus nélkül maradt 20. században. Az idézetek Kardos László munkájának korábbi (az érezhetően obligát átideologizáltságtól még mentes) változatában szerepelnek (KARDOS 1946, 34). Kardos húszévenként visszatért a *Karinthyhoz*, mindig bővítve azt (1926, 1946, 1966). Lásd KARDOS 1966, 581.

⁶ Lásd ehhez Kardos László érveit: KARDOS 1966, 267.

⁷ Álljon itt néhány alpmű a kérdéskörrel kapcsolatos elméleti mélyüléshez: SPENDER 1963; HOWE 1967; BRADBURY–MCFARLANE 1976, 19–55; BULLOCK–MCFARLANE 1976, 57–93; BÜRGER 1984; KARL 1988; GIDDENS 1990; EYSTEINSSON 1990; KULCSÁR SZABÓ 1996; HABERMAS 1998; *Modernism. An Anthology of Sources and Documents* 1998; KULCSÁR SZABÓ 2000, 81–301; GAONKAR 2001; JAMESON 2007; BROOKER–GASIOREK–LONGWORTH–THACKER 2010.

gondolkodás, a 20. században megtapasztalt totalizálódás előképei, egyén és gép-(ezet) viszonya, a manipuláció, az elidegenedés, a narrátori, illetve implicit szerzői reflexivitás,⁸ és a világ abszurditásának érzete. Hogy mindez ne maradjon kinyilatkoztatató felsorolás, lássunk néhány példát ezekre is – a jelzésszerűen érintett és a modernizmushoz köthető kulcsfogalmakat dőlt betűvel kiemelve, Swift- és Karinthy-példákat mindjárt ezekben a vonatkozásokban is egymás mellé téve –, mielőtt a fő témára térünk.

A *globális kontextusokban való gondolkodást* illusztrálja a kérdés, melyet Swift és Karinthy Gullivere egyaránt feltesz magának: gyarmatosítandók-e a megismert szigetek vagy sem? Különös ellentmondásnak tetszik, hogy Swift és Karinthy – mint látni fogjuk – töretlen átvitelű⁹ Gulliver kapitánya más-más következtetésre jut ebben a kérdésben. Swift beszélője a gyarmatosítás gondolatát is elutasítja: „az általam leírt országok szerény véleményem szerint nem úgy néznek ki, mint ha szeretnék, hogy meghódítsák, legyilkolják, rabszújra fűzzék és kiirtsák a gyarmatosok” (SWIFT 1940, 173). Karinthyé viszont szorgalmazza a megismert világ meghódítását a *Capillária* elején: „már most hangsúlyoznom kell szeretett hazám igényét az általam felfedezett országra mint angol gyarmatra” (KARINTHY 1976, 113). (Előre kell bocsátanom, hogy a két szerző Gulliverének ellentétes vélekedésében következetesség is van, erre később térek vissza.) Globális gondolkodásra vall a háborúk megjelenítése is. Swift esetében e mögött (Liliput és Blefuscu háborúja mögött) a spanyol örökösödési háború, míg Karinthyánál, a faremidóbeli utazás európai hátterében, a végig felszínen tartott I. világháború áll. A Swift–Karinthy kapocs ebben a vonatkozásban különösen szoros, hiszen a *háborús pusztítás és a háborús mentalitás* gyilkos szatírájának tekinthető *Faremidót* (1916) szinte közvetlenül megelőzte Karinthy Swift-fordítása. Ráadásul, a Gulliver-fordítás az I. világháború kitörésének évében jelent meg. Arról se feledkezzünk meg, hogy Capillária víz alatti világában a bullok-társadalom komoly háborúkat vív.

A 20. századi *totális diktatúrák* swifti előképe Laputa, a repülő sziget, melynek zsarnok királya el tudja venni az alatta fekvő Balnibaritól a napfényt, az esőt, a levegőt. Karinthy Capilláriája nem más, mint az oihák bullokokat elnyomó – a bullokok számára láthatatlan gépezetű – totális diktatúrája.

Swift Gullivere a laputai matematikusokban találkozik az *elgépiesedett emberrel*, és Liliputban tapasztalja meg, mit tehet az egyénnel az igazságszolgáltatás *gépezete*, akkor is, ha az egyént Emberhegynek hívják. A faremidói utazásban szervesen

⁸ A modernitás- és modernizmuselméletekben közhelyeknek számítanak ezek a modernitásjegyek. Szisztematikusan lásd többek közt róluk is Anthony Giddens fentebb idézett *The Consequences of Modernity* című könyvét, például a totalitarizmusról (8), a reflexivitásról és a globális összefüggések jelentőségéről (124).

⁹ Karinthy töretlenül, figura-azonosan viszi át Gullivert Swift négy utazásából az ötödikbe és a hatodikba. Erről az alábbiakban több vonatkozásban, részletesen szó lesz.

anyagokból gyártott lényeket ismer meg Karinthy Gullivere, a szolaszikat; noha a szolaszik zenében kommunikálnak, gépekre és műszerekre emlékeztetik utazónkat; az emberi tudatnak híján vannak; ebből eredően viszont nem képesek a hatalmas pusztításokra, melyekre az emberi tudat által vezérelt világ nagyon is képes.

A globális háborúknak meg a totalitárius birodalmaknak ezek a formái egyben variációk is a *manipulativitás-témára*, részletezmem sem kell, miért. A legkegyetlenebb változat talán az oiháké Capilláriában, akik azt színlelik, hogy nem látják az apró hímcsökevények, a bullokok tengerfenékről fölfelé épülő tornyait, melyekkel azok a felszint szeretnék elérni. Sőt, a női princípium istenséggé lényegült megtestesítői (az oihák) úgy tesznek, mintha ők maguk nem is léteznének; ám mielőtt a tornyok elérnék a felszint, viszont már lakható építményt képeznek, kifüstölik belőlük az építő bullokokat, akik „megdöglenek, kiséprik őket, s az oihá-k elfoglalják a palotát. Az életben maradt *bullok*-ok rögtön új tornyot kezdenek építeni” (KARINTHY 1976, 139).

A háborúk, a diktatúrák, a manipuláltság hatására, és mert sorozatosan felsül a „hőn szeretett”, „imádott” haza, és az európai civilizáció dicsőítésével és sok más történetvilágbeli esemény és narrátori világtapasztalás következményeként is – fokozatosan felerősödik, majd eluralkodik a hat utazásban az *elidegenedés*-téma. Swiftnél legnevezetesebben a yehu-,¹⁰ Karinthynál a doszire- és a bullok-élmény vezet ide. Mindezeket bőséges *szerzői reflexivitás* köríti: hol önelégült, hol naiv, hol tudálékos, hol a téboly határán tántorgó *narrátori önvizsgálatba* csomagolva. Kardos László többször bővített Karinthy-tanulmányának 1926-os első, a *Nyugaton* publikált változata erre a gondolatra futott ki: Karinthy „[e]rkölcsei jelentősége a modern emberben tátongó szakadék megmutatása” (KARDOS László 2000, 149–161). Robotos Imre pedig meggyőzően érvel amellett – inkább csak azt megfogalmazva, amit mindig is érzünk Swifttel kapcsolatban –, hogy a *Gulliver utazásainak* írója „az abszurd irodalom legigazibb előfutára” (ROBOTOS 1982, 73). Nem szorul e helyütt külön igazolásra (mert Robotosnál ez is olvasható), hogyan találkozik ez Karinthy *abszurdítás-érzetével*.

¹⁰ Ami a *Gulliver utazásait* illeti, témából adódóan Karinthy fordítását használom. Ezért szerepel a Szentkuthy Miklós fordítása alapján elterjedtebb „jehu” írásmód helyett a Karinthy-féle „yehu” a negyedik utazás ember arcú irracionális, mocskos és aljas lényeinek jelölésére. A bölcs lovak magyar nevének megválasztásakor Karinthy közelebb maradt az angol „Houyhnhnm” szóhoz, amikor a „hauhnhnm” mellett döntött (*Utazás Hauhnhnm országba*). A „hauhnhnm” azonban rendkívül nehézkes, míg Szentkuthy „nyihahá”-ja telitalálat, és valóban a lónyeringés hangját utánzó szó (*Utazás a nyihahák országába*). Utóbbi körülmény ellenére mégsem keverhetem Karinthy és Szentkuthy fordítói megoldásait, ezért a különleges észlánylovak jelölésére a „bölcs lovak”-kifejezést használok. Liliput esetében az egy „l”-es írásmódot választom, mert Karinthynál „Lilliput”-ból „Liliput” lett (Szentkuthy megtartotta a két *ll*-t). A *Gulliver utazásai* magyar fordításainak történetéről lásd HARTVIG 2002, 18–24.

Karinthy Frigyes Swiftével rokon szerkezetű ironikus alkata és modernitása nem véletlenül rezonált Swiftre, méghozzá a Gulliver-hatáson messze túlterjedően, ha Karinthy munkásságának egészét tekintjük. (Utóbbi kiterjesztés azonban jelen munkának nem lehet feladata.) Szalay Károly állapítja meg Karinthy Gulliverének ötödik utazásáról, hogy az nem más, mint „a huszadik század első évtizedének ironikus körképe Swift modorában” (SZALAY 1961, 137). Robotos Imre hozzát teszi, hogy Karinthy úgy érezte: „Swift viszonyítási készsége egyezik az ő hajlamaival”, hiszen Karinthy valóság- és igazságszemlélete is „a parttalan relativitásba” torkollik (ROBOTOS 1973, 71, 11). Hadd toldjam meg azzal, hogy a két nagy szatirikus modernitás szempontú összehasonlíthatóságának értelme is Gulliver összesen hat utazásának összevetése révén érhető tetten leginkább. Dolgozatom tehát az ironikusan viszonylagosító modernitásra fog összpontosítani; ám megnyilvánulásainak pusztá megmutatásán túllépve, ennek *folyamatait* keresem a *Gulliver utazásai* (1726), az *Utazás Faremidóba* (1916) és a *Capillária* (1921)¹¹ *kognitivitásában*.

A hat utazás újabb és újabb határátkelés, fizikai és kulturális értelemben (az egzotikus országokból visszavezető utak is); a kultúrákon való ki-bejárás pedig határokat rajzol át, ír felül, végül határokat lép át Gulliver narrátori tudatában. Úgy is felfoghatjuk, hogy a sok ismeretlen országban szerzett tapasztalat átírja a Gulliver nevű 18. század eleji angol kulturális konstrukciót, és fokozatosan megszületik a kapitányban a kulturális identitását megkérdőjelező, önelemző szubjektum (állításom szerint ennek fokozatossága is átvezetődik, mint látni fogjuk, Swiftből Karinthyba). Fehér M. István identitásfilozófiai – vagyis korántsem (sőt egyáltalán nem) Swift- vagy Karinthy-összefüggésben – használt kifejezésével élve azt is mondhatjuk: az „idegenségtapasztalat feldolgozásaiból származó identitásképzés” története is az utazássorozat (FEHÉR M. 2003, 11). Annyi az egyébként nagyon lényeges különbség, hogy az idegenségtapasztalat ezúttal is az identitásképzés lehetőségét jelenti, ám itt inkább identitás-*átképződésről* van szó. És a helyzet ennél is bonyolultabb, mert a szatíra és annak első számú technikája, az irónia – ezek swifti és Karinthy-féle természetéből következően – a megkérdőjelezett identitás összeomlása után ismét (noha más értelemben) megkérdőjelezhető identitásképződményhez vezetnek.

Tanulmányomban ennek a folyamatnak kívánok a nyomába eredni, ezt a furcsa identitásátképződesi eredményt kívánom értelmezni. Feltevésem szerint a hatrészes (és hatféleségében mégis egységes) átalakulási folyamat meghatározó mozzanatai a gulliveri kognícióban keresendők, és az identitás átképződésének motorja a relativizáló modernitás. Egyébiránt a modernitás önmagában kognitív jegyű fogalom, hiszen a modernitásra (legkivált a modernizmus modernitására) jellemző

¹¹ Az 1938-as *Mikrofónia* című hetedik utazás töredék maradt.

elgondolás is *el-gondolás*, elvégre a világnak olyan szemléletéről beszélünk, mely különbözőként fogalmazza meg magát az örökölt felfogástól, *el-gondolja* magát tőle. Másként szólva: tapasztalati úton és kognitív módon, relativizáló deszignifikációval és átjelöléssel definiálja magát. Mindezekből a két szerző relativizáló modernitásához közelítő és azok egymás-közelségét vizsgáló módszer is következik: a megismeréstudomány, a kognitív pszichológia, a kulturális narratológia és a kognitív narratológia módszerét fogom alkalmazni.

A kognitív narratológiai módszer értelme a hat Gulliver esetében

Swift és Karinthy Gulliver-figuráját illetően kiindulásként szögezzük le, hogy Karinthy a 20. század nagy kérdéseire közelebb álló determináltságú világokat fikcionált az ő Gullivere számára – a szuperteknika (*Faremidó*), illetve az évszázados férfielnyomásnak visszavágó nőuralom világát (*Capillária*).¹² Azt is tegyük hozzá, hogy ugyanazzal a kétirányú (a szemlélő kultúráját és a szemlélt kultúrát egyaránt relativizáló), többszörösen összetett, máskor labilitásba hajló, vagyis valamilyen értelemben majdnem mindig billegtetett iróniával, amellyel Swift kezelte a maga négy utazását. Karinthy tehát a 20. századi olvasó szemszögéből nézve aktuálisabb világokat fikcionált ugyan – de *nem aktualizálta* Gullivert. Narrátorunk Karinthyénál is ugyanaz a 18. századi angol hajóorvos (gyakran „seb-orvos”-nak mondja magát), akit Swiftből ismerünk. Gulliver itt is „hőn szeretett hazájának” hű fia és védelmezője; mindig megfogadja, hogy soha többé nem száll tengerre, mégis mindig újra elszegődik valamelyik hajóra; Karinthy regényeiben is ugyanolyan, hajónaplóba illő valószerűsítő szövegsémákkal dolgozik (hajózási koordináták, szélirány és a többi), mint Swift négy utazásában.

Narratológiai szempontból pedig abból kell kiindulnunk, hogy Karinthy narratívatechnikái vonatkozásokban is a 18. századi mestert híven követő gondossággal veszi fel a Swift által elengedett fonalakat. Kezdve azzal, amit elbeszéléstechnikai alapfonálnak tekinthetünk: mind a négy swifti utazás intradiegetikus narrátor által elbeszélt visszapillantó, retrospektív narratíva. Karinthy két utazása úgyszintén.

A hat gulliveri elbeszélésben alkalmazott retrospektív technika kognitív narratológiai jelentőségének megértéséhez – utóbbi módszer jelen alkalmazását is igazolandó – hadd idézzem fel a kognitív narratológia alapvető tételeit. Alan Palmer szerint „a narratíva lényegében a fikcionális mentális működés megjelenítése”

¹² Fantasztikum és satíra viszonya témámhoz tartozhatna, de a jelen munka kereteit szétfeszítené (a kérdéskör továbbfejlesztésnek viszont egyik fontos iránya lehetne). Általános komikumelméleti szempontból Szalay Károly finoman megkülönböztette Karinthy fantasztikumának satirikus funkcióját a két utazásban. A szolaszi-fantasztikum satirikus katalizátor szerepet játszik, az oihák esetében viszont satirikus allegóriáról beszélünk. SZALAY 1963, 315–316.

(PALMER 2003, 326; Uő 2005, 153; Uő 2010, 177). Vagyis: „a regényolvasás: gondolatolvasás” (PALMER 2010, 182). Kiegészíthetjük a lehetséges világok elméletének nyelvét is beszélő Uri Margolin megállapításával: „Az aktuális és a szövegben teremtett világban is hozzátartozik az egyén mentális életének teljességéhez az érzelem és a vágy vagy akarat, és mindkettő szorosan összefügg a kognitív komponenssel” (MARGOLIN 2003, 272).¹³ Akkor is „információfeldolgozó tevékenységet és belső tudásreprezentációkat kell tulajdonítanunk a narratíva cselekvőinek”, folytatja, „ha ezek nem is jelennek meg közvetlenül a szövegben” (MARGOLIN 2003, 284). A fiktív, Wolfgang Iser szerint is, „a tudat működési módja” (ISER 2001, 15). Mark Turner a dolog másik vége felől fogalmaz: nemcsak az élmények és a tudás, hanem a gondolkodás is „történetekben szerveződik”, illetve „történetekké szerveződik” az emberben (idézi JAHN 2003, 198). Lisa Zunshine továbblépett, és a kognitív kultúratudományról szerkesztett tanulmánykötetet, *Introduction to Cognitive Cultural Studies* címmel; *Why We Read Fiction* című monográfiája pedig, alapjában véve, az olvasással mint befogadói gondolatolvasással foglalkozik. Másutt, narrato-kulturális összefüggésben, magam is szóltam arról, hogy a narratori tudat nem egyszerűen *megjelenik* a narratív szövegben, hanem a szöveg nem más, mint annak a tudatnak a *tartalma*, mivelhogy valamely narratori vagy implicit szerzői tudat produktuma (ABÁDI NAGY 2010). Catherine Emmott „az olvasói tudatban konstruált társadalmi tér” vizsgálatához hívja segítségül a kognitív tudományokat, azaz „szociálkognitív elemzést” végez (EMMOTT 2003, 295). Marie-Laure Ryan kifejezésével is élhetünk („mapping socio-cultural cognition”),¹⁴ hiszen Swift és Karinthy a szociokulturális gondolkodás térképeit rajzolja meg a hat Gulliver én-elbeszéléseiben. És mi, aktuális olvasók, a fiktív tudat gondolatolvasó befogadóiként ezeket a térképeket olvassuk, értelmezzük.

Nem nehéz belátnunk, hogy mennyire releváns ez az elemzési módszer, ha arra gondolunk, hogy mind a hat narratíva retrospektív. Gulliver mindig a hazatérés után írja meg utazásait, lezárult „történetet” mond el. És ez a körülmény mindjárt hűz is bennünket mélyebben befelé a kognitív narratológiai térképbe. Az utazások visszatekintő elbeszélése ugyanis azt jelenti, hogy Gulliver az emlékeire támaszkodik, az emlékezetéből hívja elő mindazt, amit olvasunk. Az emlékezet pedig – mondja Michael W. Eysenck és Mark T. Keane kognitív pszichológiai alapműve – mentális szerkezetet jelent, a benne működő mentális folyamatokkal, amilyenek a mentális kódolás, tárolás és előhívás (EYSENCK–KEANE 2003, 143).

¹³ Emóció és kognitivitás összefüggéséhez, lásd még, például HOGAN 2010, 237–256.

¹⁴ A „szociokulturális gondolkodás térképezése” többet jelent a „kognitív térképezés”-nél, vagyis „térbeli viszonyok mentális modellezésénél”. Ryan a kiterjesztett fogalommal az olvasóban megképződő narratív térre gondol, mely „a szövegben artikulált cselekmény, jellem-motivációk és morális nézetek megértésének háttéréül szolgál” (RYAN 2003, 215–216).

Karinthy azt is zseniálisan veszi át Swifttől, ahogyan Gulliver kódolja, tárolja és előhívja emlékeit.

Miféle emlékeket is voltaképpen? Nem csak mindazt az információt, azokat az élményeket, tapasztalatokat, melyeket utazásai során Gulliver felhalmoz, hanem a 18. század eleji angol polgár internalizált kultúraismeretét, tapasztalatrendszerét és ettől vezérelt világszemléletét is. Az egyes utazások megírásakor, természetes módon, azt a mentális tudást is felidézi, mely az adott utazás vagy utazássorozat során idegenségtapasztalatként felhalmozódott benne; de azt is, amelyet Angliából vitt magával az útra; majd hosszú távú memóriájába az egyes utazások során szerzett és feldolgozott új tudást is beépítve vág neki a következő utazásnak. Nemcsak akkor hívja elő az új tudást, amikor egy-egy utazást megír, hanem az utazások, majd újabb utazások közben is.

Ez a fogalmazás viszont pontatlan így. Alaposabban meggondolva: valamely utazás során szerzett és tárolt valamely vonatkozás későbbi utazásbeli előhívása nem egyszerűen retrospektív narráció – inkább lenne réteges retrospektivitásnak nevezhető. Utóvégre a narrátor retrospektív módon újra (esetleg újra meg újra) felidéz valamit, amit egyszer (vagy többször) korábban már előadott, és aminek eredeti tapasztalatát eleve retrospektíve hívta elő a narratori memóriából, amikor az élménnyel/információval való első találkozást tartalmazó történetvilágra visszatekintett, annak történetét a visszatekintő módszerrel megalkotta. Nemcsak Swift Gullivere gondol így vissza néha a későbbi utazásokban a liliputiakra vagy az óriáskirályra, hanem Karinthy Gullivere is.

Vagyis Karinthy átveszi és továbbviszi Swift Gulliverének memóriarendszerét, tudástárát, gondolkodási habitusát. Karinthy utazója már a *Faremidó* első oldalán felidézi Liliputot, Brobdingnagot, a yehukat és a bölcs lovakat (KARINTHY 1976, 11). Kognitív narratológiai elemzéssel mutatható ki, hogy a Swiftből Karinthyba továbbvitt memória- és tudásszerkezetnek igen erőteljes szervező szerepe van a hat utazás egységesülő kognitivitásában, vagyis abban, hogy ez a sorozat, noha összességében kétszerzős, mégis egyetlen, egységes műegész hatását kelti. További példákat látunk majd arra, hogy nem csupán külön a négy swifti, illetve külön a két Karinthy-féle utazást, hanem – megint csak Karinthy zseniális ráérző képességét dicsérően – mind a hat utazást átfogja az egységesítő hatás.

Gulliver kognitív architektúrája: ironikus kérdőjelek az intencionalitás és a reprezentáció körül

Az emberre és társadalomra vonatkozó, szocializáció és egyéni megtapasztalás útján szerzett tudás összessége az egyénben, valamint a személyes és közösségi élményekből kikristályosodott, mindezek belső reprezentációjának függvényében működő mentális vezérlő rendszer, együttesen, nem más, mint az adott (valós

vagy fikcionált) tudat – esetünkben a gulliveri narrátori tudat (éppúgy a mi Gullivert értelmező olvasói tudatunk) – kognitív architektúrája. A kognitív architektúrának többféle definíciója és modellje létezik, a neurológiától és a kognitív pszichológiától a mesterséges intelligenciáig. A kognitív pszichológia így határozza meg: „A kognitív architektúra azt az ambiciózus célkitűzést reprezentálja, hogy a megismerés egészének alapvető folyamatait és mechanizmusait meg tudjuk ragadni” (EYSENCK–KEANE 2003, 53). Zunshine kognitív narratológiai meghatározása szerint a „tudástárunkat” jelenti, az „adatbázis-tartományt”, melyet tudatunk tartalmaz (ZUNSHINE 2006, 48–49). Ha tehát arra vagyunk kíváncsiak, hogyan kódol, tárol és hív elő Gulliver, mit, mikor és miért, akkor a Gullivernek nevezett narrátori fiktív tudat információfeldolgozását, memóriarendszerének szerkezetét, mentális folyamatait kell közelebről szemügyre vennünk. Ezek nyitja Gulliver kognitív architektúrájában rejlik; azt kell összehasonlítanunk olvasói tudatunk kognitív architektúrájával. Vagyis azzal, 1. ami bennünk a mi világismeretünként felhalmozódott, és 2. a Gulliverre, illetve az ő tudására vonatkozó olvasói – Catherine Emmott kifejezésével: – „szöveg-specifikus tudásunkkal”.¹⁵ Utóbbi azt foglalja magában, amit a narratíva szövegéből arról megtudunk, hogy Gulliver általános tudása és személyes élményrendszere miként raktározódik el az ő memóriájában, vagyis milyen ezek mentális reprezentációja az ő kognitív architektúrájában. Gulliver és az őt mozgató két immanens szerző (a szövegben implikált Swift és Karinthy, vö. KACZIÁNY 1901, 164) modernitásához is így kerülhetünk közelebb. Hiszen Swift és Karinthy szövegbe rejtett modernitásáról is abból alkothatunk fogalmat, ahogyan a narrátor az információt feldolgozza, élményeit és tapasztalatait kódolja, tárolja vagy nem tárolja, adott pillanatban előhívja vagy nem hívja elő (és ezt hogyan teszi, miért teszi), ahogyan az ő mentális reprezentációjában mindez az ő tudásává válik. A szatíra és az ironia áttételessége miatt ehhez sokszor az a két narratívkoherencia-értési technika szükséges, melyet a konstruktivista következtetéselmélet (inferenciaelmélet) lokális és globális következtetésnek nevez. Előbbi egyetlen szövegrészletre, történetvilágbeli cselekvésre, jellemaspektusra vagy diskurzív momentumra vonatkozik; utóbbi a narratíva egészének megértésére irányul, ilyen összefüggést keres (GRAESSER–SINGER–TRABASSO 1994).

Ami Gulliverrel mind a hat utazás során és azok következményeként mentálisan történik, annak a külső (történetvilágbeli) történések és a felületi belső történések csak katalizátorai. Az igazán lényeges az, ami a narrátori kognitív architektúráig elér, ami arra hatni tud, ami mozgásba hozza (olykor éppenséggel képtelen mozgásba hozni). A gulliveri kognitív architektúra ugyanis lassan, de biztosan *változik* a hat utazás során, de főleg azok végeredményeként.

¹⁵ Emmott narratívaértés-elmélete „az adott jellem mentális reprezentációjában elraktározott” információt nevezi „szövegspecifikus tudás”-nak (EMMOTT 1997, 7, 19).

A jelen kontextusban (a viszonylagosító modernitás összefüggésében) nem a sokat elemzett, kézenfekvő relativizáló megnyilvánulásokról beszélünk, amilyenek a történetvilágbeli, Gulliver által is viszonylagosító élményként kezelt *fizikai vonatkozások* – például az, hogy narrátorunk a liliputi törpék közt óriás, a brobdingnagi óriások közt törpe. Annak ellenére sem, hogy Karinthy a swifti fizikaiméret-metaforikát is továbbviszi, hiszen Faramidóban a Gullivert megmentő géplény-szolaszi „hatalmas madárformájú szerkezet” Gulliverhez képest (KARINTHY 1976, 16); Capillária bullokjai pedig parányi lények, az oihák hizlalják és megeszik őket. Lutter Tibor ötvenes évekbeli, ideológiai beágyazottságú tanulmánya kilépett a relativitás megállapításának megszokott sablonjaiból, és felismerte, hogy a viszonylagosság mind a négy swifti utazás keretétül szolgál. A *Gulliver utazásai* „a dolgok viszonylagosságára alapított óriási prédikáció”, mondja Lutter (LUTTER 1960, xii), aki azonban itt megáll, és megmarad a tematikus kritika megszokott módszerénél. Kelevéz Ágnes találóan fogalmazza meg azt, hogy „az eltérő szemléletmódok összeütközve nem jutnak nyugvópontra, hanem egymást relativizálják, a biztosnak hitt vonatkoztatási pontok eltűnnek; a dolgok, a jelenségek, a történések közvetlen jelentése az egész összefüggésében megváltozik, a különböző szempontok felől közelítve vibrálóan többértelművé válik, röviden szólva: bonyolult vibráció jön létre a különböző szemléleti szintek között” (KELEVÉZ 1979, 216). Kelevézt azonban az foglalkoztatja, annak példáit elemzi, ahogyan az *irónia* relativizál. Urbán László a relativitást Karinthy univerzuma egyik kulcsszavának tekinti (a másik az ösztönösség), „kétségkívül Einstein relativizmusából” eredően, de az einsteini teljes filozófiai kiterjesztés nélkül, elvégre – teszi hozzá Urbán – Karinthy „humanizmusa, erkölcsi rendszere élesen elutasítja a morális relativizmust” (URBÁN 1990, 90). (Ebből az észrevételből kimarad az irónia indirekt módszere: Karinthy valóban elutasítja a morális relativizmust, de ezt a morál relativizálódásának dramatizálásával teszi.) Az általam felvett témához Clive T. Probyn tanulmánya áll legközelebb, mely azt vizsgálja, hogyan épül be a *Gulliver utazásai* szerkezetébe a fizikai-morális-intellektuális relativitás motívuma. Ennek megmutatásán túl Probyn arra figyel, hogy ezt a lehetőséget kínálta Swiftnek „az útikönyvek műfaja” (PROBYN 1974, 63).

A röviden ismertetett fenti kritikai előzményekhez képest a jelen tanulmány inkább azokra a *kognitív reakciókra* figyel, amelyeket az utazások során erősödő és átalakuló (mint Probyn mondja: eleinte elsődlegesen fizikai, majd egyre meghatározóbban morális és intellektuális¹⁶) relativitás megtapasztalása *Gulliverből*

¹⁶Jól kiegészíti Probynt Peter J. Schakel, aki szerint Gulliver *morális* döntéseit is a *fizikai* relativitás befolyásolja elsődlegesen. Ezért nem képes arra, hogy *teljes* képet alkosson a yehukról és a bölcs lovakról (észrevegye azt, ami előbbitől igenis megkülönbözteti őt, valamint azt, ami negatív a bölcs lovakban), ahogyan már az első két utazásban sem vette észre a törpékben a gonoszságot, illetve az óriás királyban a nagylelkűséget és a racionalitást (SCHAKEL 1988, 35–36).

kivált, és arra, ahogyan ez a narrátori tudatra hat. Vagyis az áll a fókuszban, amilyen kognitív manőverezést narrátorunk végez, amilyen kognitív hibákat vét, és ahogyan mindez az ő kognitív architektúrájából következik, vagy amilyen változásokat okoz abban. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ott vesszük fel a fonalat, ahol Probyn eleresztette, vagyis Gulliver észlelési, információfeldolgozási, emlékezeti folyamataiban választ kell keresnünk arra, hogyan és miért „bénítja meg” a kapitányt „a morális relativitás felfedezése” (PROBYN 1974, 70). A válaszok, vélhetően, Gulliver gondolkodásának alakulásában keresendők. Vagyis kognitív módszerrel kereshetjük meg azokat a mentális folyamatokat, amelyek odavezetnek, hogy a negyedik (Swift), ötödik és a hatodik utazás (Karinthy) végén nem egyszerűen kulturálisérték-átrendeződés megy végbe Gulliverben, hanem tulajdon emberi mivolta is megkérdőjeleződik.

Ehhez a vizsgálathoz be kell vezetnünk két tudatelméleti fogalmat, a kognitív architektúra négy szintje közül kettőt: az intencionalitás és a reprezentáció fogalmát. Pléh Csaba megismeréstudományi könyvéből (PLÉH 2013), valamint a benne impozánsan felölelt elméletrengetegből és hatalmas szakirodalomból láthatóan ma már mind az intencionalitás, mind a reprezentáció akkora tudatelméleti bonyodalmat képez, hogy a jelenlegihez képes többszörös terjedelemben sem tudnánk az elmélettől a swifti szövegekig eljutni. A két fogalomban történő tudatfilozófiai elmélyülés tehát e helyütt lehetetlen. Ezért Patrick Colm Hogan és Lisa Zunshine lazább, kezelhetőbb kognitív narratológiai meghatározásait alkalmazom. Másrészt, a hat gulliveri utazás narrátorának intencionalitását és reprezentációs rendszerét érintő tengersok részlet bármiféle összefogó rendbe állítása is képtelenség volna; mi több, értelmetlen is. A két nagy szatíráról csaknem minden egyes részletben többszörös jelentésű iróniát burjánzóztató zsenije eleve kizárja ennek lehetőségét. Leland D. Peterson szellemes megállapítása szerint (mely Karinthyra is alkalmazható lenne) „Swift a szatirikus próza Hogarthsza, aki a részletek tömegét zsúfolja a portréba, a tematikus ornamentika érdekében” (PETERSON 2005, 106). Így hát a gulliveri kognitív architektúra intencionalitás- és reprezentációs rétegének néhány lényegi aspektusát tudom csak jelzésszerűen érzékeltetni.

Hogan szerint a kognitív architektúra intencionalitásszintje a jellem „cél-, hit- és egyéb” rendszereit tartalmazza (HOGAN 2010, 239). Az „intencionalitás”-fogalom félrevezető lehet, ezért pontosítsunk Pléh Csabával (és Roderick Milton Chisholm filozófiai enciklopédiájával, melyre Pléh hivatkozik): „az intencionalitást mint filozófiai terminust ne keverjük össze a jövőre irányuló szándékkal” (PLÉH 2013, 170–171). Szigorú értelemben véve, Gullivert a tenger, a kalandvágó, újabb országok megismerése vonzza, saját jövőjére vonatkozó szándékai nincsenek. Olvasói kognitív architektúránkból kiindulva viszont könnyen elképzelhető, hogy a kapitány intencionalitásszintje igenis rendelkezik efféle jövőre irányuló funkciókkal is, ahogyan az olvasóé is tartalmaz ilyeneket, de ezek az utazások előtti és utáni (minden bizonnyal úgyszintén: alatti) gulliveri magánéleti szféra

narrálatlan részéhez tartoznak. A *narrált* tartománybeli intencionalitás azonban a Gulliver esetében is azt a ráirányulást jelenti – Pléh szóhasználatából alakított kifejezéssel, hiszen a kognitív tudomány is ebben az értelemben definiálja az „intencionalitás”-t (PLÉH 2013, 170–171) –, amellyel ő a jelenségek, a másik ember, az új élmény, a másik kultúra felé fordul. Zunshine meghatározása szerint az intencionalitás mindazon deklarált és rejtett intenciókat befoglalja, melyekkel más jellemek, narrátorok és szerzők irányulnak a jellemekre és az olvasókra (ZUNSHINE 2010, 206–207). Ő is ebben a szélesebb értelemben beszél tehát az intencionalitásról, amikor azt („intentionality”) az intencionalizmustól („intentionalism”) – mondjuk így: előbbi utóbbi altartományaként – megkülönbözteti (egyetlen Virginia Woolf-bekezdésben hét beágyazott intencionalitásréteget megkülönböztetve).

Ami a kognitív architektúra reprezentációs szintjét illeti, abban „áll össze mentális idiómánk, szerveződik emlékezeti rendszerekké (a »munkamemória«, az »epizodikus memória« meg a többi), folyamattá (»emléktárolás«, »emlékelőhívás« stb.) és tartalomká (például az egyén múltjának bizonyos képei)” (HOGAN 2010, 239). Gulliver miatt fontos nekünk a munkamemória, ezért idézzük fel annak kognitív tudományi meghatározását: „[...] a munkamemória-rendszer azt biztosítja, hogy az egyéni percepció és az éppen érvényesülő kulturális ráhatás között megfelelő kölcsönhatás jöjjön létre. A munkamemórián keresztül válnak a kulturális memóriában rögzített dolgok, a tudások és eljárások az egyéni hosszú távú memóriarendszer részévé” (PLÉH 2013, 152). Némi kiterjesztéssel azt mondhatjuk, hogy Gulliver kulturálisidegenség-percepciói mindig kölcsönhatásban állnak azzal a kulturálisidentitás-konstrukcióval (tulajdon kulturálisan szabályozott intencionalitásával), amellyel az általa megtapasztalt idegen kultúrákhoz viszonyul. Az új kulturális percepciók sorának és kulturális emlékezetének kölcsönhatása eredményezi, hogy kulturális azonosságtudata oly jelentős mértékben átalakul.

Mindjárt hozzá kell tennem, éppen a Gulliver-jelenséget szemlélve, hogy az intencionalitás és a reprezentáció két szintje vagy rendszere kölcsönösen meghatározza egymást. És most jutottunk el addig, hogy meg tudom fogalmazni a hat utazásra vonatkozó kognitív narratológiai mondandóm lényegét. Gulliver intencionalitása olyan, amilyenné reprezentációi teszik – másrészt azt, ahogyan tudástárában reprezentálódnak élményei, kapcsolatrendszerei, interkulturális benyomásai, másoknak az ő kultúrájáról formált vélekedései, nem kis részben befolyásolja az ő intencionalitása. Ahogyan azonban Swift és Karinthy relativizáló íróniája sorozatban megkérdőjelezi a narrátorban az angol/európai magabiztosságot, majd, fokozódó mértékben, sorban a tudás-bizonyosságokat, Gulliver kognitív rugalmassága kezd megszűnni; kognitív mintázatfelismerő képessége elbizonytalanodik. Pontosabban szólva: az ironiaértő olvasó elég hamar kezdi kétségbe vonni a gulliveri mintázatfelismerő képesség működésének helyességét, majd pedig egyre inkább épségét is, mígnem Gullivert is – ugyan késleltetett hatással – egyre

drasztikusabban éri utol ugyanez a felismerés. Ennek a folyamatnak a motorja tehát a relativizáló modernitás.

A narrátori magabiztosság-vesztésnek megvannak az átmeneti fázisai. Egyértelműen ilyen változásjel már Brobdingnagban, amikor Gulliver *intermentálisan* ugyan nem enged az európai civilizációt magasztaló álláspontból az óriáskirály logikus, felvilágosult, morális felháborodástól fűtött (nyilvánvalóan a swifti szatirikus normát képviselő) érveinek, ám *intramentálisan* mégis elárulja az olvasónak, hogy bajban van. Az európaiak többségét „a legromlottabb és nyomorultabb [...] férgecskének”, magát Gullivert pedig „tehetetlen és csúszómászó kukac”-nak mondja a király (SWIFT 1940, 72–73). És narrátorunk válaszreakciója erre: az európai fejlettség felsőbbrendűségével lenézi a királyt, aki, ezek szerint, járatlan a világ dolgaiban, sőt egyenesen tudatlan. Intramentálisan azonban belecsúszik a felháborodásba egy őszinte, közvetett beismerésnek tekinthető mondat, melynek lényege: pedig még szépítettem is beszámolómat egy kicsit („kissé szelídítettem a feleletet”, SWIFT 1940, 72) – értsd: hátha még azt sem tettem volna! De itt még győz a gulliveri fölényérzet, ha az igazság manipulálása árán is. Mégis, parányi testi mivolta miatt (az óriások közt a törpe is hatalmas hozzá képest), sorozatosan olyan benyomások érik, amelyek sértik „emberi fajtám méltóságát” (SWIFT 1940, 77). És az efféle részletek sorozata rejtett iróniával ellenpontozza Gulliver civilizációs fölényérzetét.

Ami a negyedik utazásban bekövetkezik, abban (a yehuban) alighanem az ölt fizikailag is testet, ami már az óriáskirály véleménye is volt az emberről. Gulliver Angliát magyarázó intencionalitása lassan felmorzsolódik; a kognitív sémák egyre kevésbé (majd végképp nem) működnek, a keretek szétesnek, a kognitív forgatókönyv (ez esetben az európai sztereotipikus reakció- és cselekvéssor) értelmetlenné válik.¹⁷ Mindezek összeadódó hatásaként lezár az észlelés, és összeomlik az információfeldolgozás¹⁸ (a yehu jelenség Swiftnél, a bulloksors Karinthynál túl sok Gullivernek, feldolgozhatatlan), megbénulnak az intencionalitásreflexek (Gullivernek nincs többé érve – a bölcs lovak és az oihák érvelése ellen) és bekövetkezik, nevezzük így: a reprezentációs tévedés, vagyis Gulliver elhiszi, hogy ő is jehu, hogy ő is bullok. Márpedig a mocskos és korrupst yehukat nem intézhetjük el azzal (ahogy sokan tették),¹⁹ hogy Swift embergyűlöletének megnyilvánulását kell látnunk bennük. Doctor Swift unokatestvére, Deane Swift így védte meg Swiftet, 1755-ben, huszonkilenc évvel a könyv megjelenése után (a mondat a 20. századi

¹⁷ A séma, keret, forgatókönyv elméleti vonatkozásairól lásd EYSENCK–KEANE 2003, 294–304.

¹⁸ Uri Margolin az „észlelési rendszer lezárásáról vagy összeroppanásáról” beszél, amikor az észlelő „szelektációs és koordinációs” rendszere képtelen az információ feldolgozására (MARGOLIN 2003, 289).

¹⁹ Például Lord Orrery a 18. század közepén: „Képzeltbeli utazásainak ebben az utolsó részében Swift oly mérvű embergyűlöletnek adta át magát, mely elviselhetetlen” (ORRERY 1970, 126).

Karinthy apológiája is lehetne): „ebben a nyomorult világban naponta történnek olyan dolgok, amelyek igazolják, illusztrálják és megerősítik a Doctor szarkazmusát” (SWIFT 1970, 144).

Relativizáló modernitás: a Gulliver-narratívák mélyállítmánya

Ezek után meg tudjuk-e válaszolni a korábbi kérdést: voltaképpen mi idézi elő azt a helyzetet, mely a negyedik, ötödik és hatodik utazás végén előáll? Igen. A relativizálás ironikus játékaik idézik elő: a leépült intencionalitást (a valójában szatirikus korrekcióra szoruló, eközben – éppen a szatirikus módszer részeként – furcsa vágyokra is terelt intencionalitást) és az átértékelő (egyben architekturális felfordulást is eredményező) reprezentációt. Mert ezek az ironikusan viszonylagosító játékok állnak azok mögött a történetvilágbeli fejlemények mögött, amelyek (ha kognitív narratológiai vizsgálatnak vetjük alá a hat utazást) ismeretfeldolgozási szerencsétlenségként, a hozott identitást elbizonytalanító idegenségtapasztalat következtében előállt súlyos identitászavarként és kognitív katasztrófaaként értelmezhetünk – Gulliver szempontjából.

A hat könyv lapjaira kiterített narrátori intencionalitás és reprezentáció mozgató rendszere, mint fentebb láttuk, a hat – és mégis egy(séges) – Gulliver kognitív architektúrája. Ami azonban abban történik, hogy végül kognitív katasztrófához vezessen, szorosan összefügg a két szerző modernitásával (is). A megszámlálhatatlan cselekményrészletet és a narrátori diskurzust átszövő iróniában tehát *viszonylagosság-gondolat* bujkál (relativizáló modernitás); ez a gondolat képezi a narratíva mélyén a vezérlő állítást, vagyis az lesz az elbeszélés globális állítmánya (mert a narratíva egészének állítmánya) avagy a narratíva mélypredikátuma. E helyütt nem kell belegabalyodnunk a Seymour Chatman-i narratológia tartalmi és kifejezési szintjeinek elméletébe ahhoz, hogy átvegyük tőle „az elbeszélés mély állítmányá”-nak fogalmát („deep narrative predicate”, azaz „narratív mélyállítmány”), mely nem azonos „a nyelvi felszín predikátumaival” (noha azok sorozatában konstruálódik).²⁰ Hosszabb szövegrészek vagy akár egész művek állhatnak egy-egy mélyállítmány jegyében; a mélyállítmány lehet közvetlenül vagy mediáltan narrált, esetleg egyáltalán nem narrált; a narrátori tudatba és/vagy a történetvilág fokalizátoraiba közvetlen vagy közvetett módon beágyazott.

Swift kapcsán szokás arról értekezni, hogy Gulliver négy utazása világszemléleti fejlődésregény. Fentiek fényében inkább lenne ironikus episztemológiai revízióknak, a kulturális tudástár, a kulturális emlékezet és identitás lebontásának mondható.

²⁰ Seymour Chatman megkülönböztetése arra vonatkozik, *amit* elbeszélünk (a „sztori”) és *ahogyan* elbeszéljük (a *kifejezés szintje*) (CHATMAN 1978, 26). A kifejezés szintje, értelmezi David Herman: „a narratív prezentáció módszere”, „a mesélés módja” (HERMAN 2002, 214).

Mindenesetre fontos észben tartanunk, hogy *szatirikus* fejlődésregény, ha megmaradunk ennél a fogalomnál: a fejlődés negatív (lebontó) irányú. A „fejlődést” az előtérbe állított *negatív* megkérdőjelezése jelenti (a háttérben tartott pozitív, vagyis a szatirikus norma jegyében). Az utazások destabilizáló hatást gyakorolnak Gulliver értékrendjére, kulturális tudására és reflexrendszerére, olyannyira, hogy felborítják lelki egyensúlyát, mígnem megfosztják az ember(iség)be vetett hitétől. Sok olvasó és kritikus hitte azt, hogy Swift itt azonosul Gulliverrel. Ezzel nem mondok újat, de egyetlen példát hadd említsek, emlékeztetőül. Dr. Kacziány Géza így vélekedett 1901-es Swift-monográfiájában: „Íme, ez Gulliver végpontja: az önútalat és saját fájának teljes megvetése. Több ez, mint az embergyűlölet, ez a szellem megkezdődő decompositója” (sic!) (KACZIÁNY 1901, 163), „Swift eszének lélekarangja”. Ugyanakkor, folytatja Kacziány, az európai civilizáció eltévelyedésének bemutatásával Swift egy Rousseau-val kezdődő, Goethevel folytatódó és Schellingben kicsúcsosodó új szellemi irány kezdeményezője lett (KACZIÁNY 1901, 164).

Nem más történik ezen a „végponton”, mint a 18. század eleji angol/európai kollektív kulturális emlékezet és azonosságtudat lerombolása oly módon, hogy Swift szétbombázza egy tipikus megtestesítőjének kognitív architektúráját. Maga az irónia az első öt utazásban (vagyis Karinthy Gulliverét is ideértve), destabilizáló hatása²¹ ellenére is *stabil*, hiszen Swift és Karinthy a zsidó-keresztény értékrend platformjáról támadja az emberi-társadalmi ostobaságot (a legjobb szatírától megszokott módon, igaz, a szatirikus normarendszert – a kimondatlan pozitív eszmény[ek] – gondolati háttérbe rejti). A hatodik utazás nőuralmú Capilláriájában csúszik el a destabilizáló mivoltában is stabil irónia valamelyest a 20. században gyakori, konszenzus nélküli labilis irónia felé.²² Az olvasó rászorul arra, hogy megkapaszkodjon Karinthy H. G. Wellshez írott levelének soraiban: „Capillária lidércnyomásos álma annak a felismerésnek nyugtalanító érzéséből született meg, hogy miként felelt a nő a fajtájából való kiközösítésre, a társadalomban való zsarnoki önkénnyel: miként bosszulta meg jogosabb és egészségesebb és eredményesebb önzéssel a hóbortos, értelmetlen, beteges férfiónzést, amivel megtagadta tőle az önmagát férfitársában, a másik énben felismerő én biztonságos, boldogító érzését” (KARINTHY 1976, 87).

²¹ A destabilizáló hatásnak elbeszéléstechnikai okai is vannak a *Gulliver utazásaiban*. Swift sokszor változtatja észrevehetetlenül a fokalizációt, és siklik ide-oda, a narrátor, a deklarált szerző és az implicit szerző hangjait változtatva. Ez „destabilizáló hatással bír” Gulliverre és az olvasóra nézve egyaránt (PROBYN 1989, 78). „Implicit szerző” helyett – minthogy az utazásoknak *van* narrátora – valami mást kellene mondanunk. Alkalmasnak látszik Probyn másik munkájának egyik – ugyan nem elsősorban narratológiai értelemben használt – kifejezése, az „immanens Swift”, ha „immanens szerző”-re módosítjuk (PROBYN 1974, 66).

²² A nyílt vagy burkolt, stabil és labilis iróniáról lásd Wayne C. Booth iróniaelméletét (BOOTH 1974).

A modernitás meghatározó jegyeként értékelhető viszonylagosságelv, mely Gullivert egyre jobban megzavarja, a végén önmagából kifordítja; egyre intenzívebben érvényesül az utazások során, és egyre szorosabban, egyre félelmetesebb következményekkel kapcsolódik össze viszonylagosítás és irónia. Ezt akkor látjuk be, ha megkérdezzük magunktól: mit jelent az, hogy az irónia stabil változatában is destabilizál? Az irónia, természetéből adódóan, *eleve* relativizál. Halász László Karinthy-monográfiája Kierkegaard-t idézve állapítja meg, hogy mivel az irónia „végtelen, abszolút negativitás”, ezért benne „a szubjektum negatíve szabad”, kötöttségtől mentesen „lebeg”. Karinthy „ironikus szituációba ágyazott” műveinek majd mindegyike – folytatja Halász – „játék a lehetőségekkel”, „lebegés” (HALÁSZ 1972, 192). Linda Hutcheon iróniaelmélete szerint az irónia meghatározó szemantikai jellegét adja, hogy „relational”, azaz *viszonyrendszer* két jelentés között (a között, amit kimond és amit nem mond ki), valamint három ágens között (az irónia szerzője, értelmezője és céltáblája között) (HUTCHEON 1995, 58). Ez is lebeg(tet)és, más közelítésben, más megfogalmazásban. Ez a relationalitás, a jelentés többviszonyúsága megágyaz az irónia viszonylagosságának.

Ebben az összefüggésben is megmutatkozik, mennyire törésmentesen, zökkenés nélkül vette át Karinthy Swiftből a Gulliver-figurát. A hat utazás során tehát a bizonyosságok meginganak, a felismerések sorozata összeroppantja Swift Gulliverét a negyedik utazás végére, amikor a bölcs lovak meggyőzik őt arról, hogy voltaképp maga is yehu. Átprogramozott kognitív architektúrájával – most már az egész emberiséget yehuk gyülekezetének tekinti – „undort és megvetést” érez családja iránt a kapitány,²³ amikor pedig az „csudálkozással és örömmel” fogadja a hazatérő családfőt (SWIFT, 1940, 170). A „relatív látásmódú” Karinthy a relationalitás – többviszonyúság és viszonylagosság – tekintetében is következetes marad Swifthez. Mint Szalay Károly megállapítja róla, Karinthy a húszas évek elejétől „egyre többször hivatkozik Einsteinre és a relativitás elméletére”, a „»minden másképpen van« gondolatát emlegeti állandóan”, és Swiftnél rá is talál a viszonylagosság Einstein előtti „irodalmi változata”-ra (SZALAY 1961, 197). Modernitás és relativitás kontextusa felől nézve a kérdést, nem egyszerűen arra gondolok, hogy Karinthy két utazása is a viszonylagosság jegyében áll. Azon, hogy ő ebben a vonatkozásban is következetes marad Swifthez, ezt értem: Karinthy a swifti utazások *végén összeomlott Gullivert írja tovább*. A narrátor most már, a négy swifti utazást záró yehu-sok után, Karinthy mindkét utazása végén is összeomlik – kulturálisan, lelkileg és mentálisan.

A szolaszik sikeresen megkérdőjelezték az emberi értelmet Faremidóban, ezáltal negatívjába átfordítva minden emberi értéket. Ez az *Utazás Faremidóba* ötödik és hatodik fejezetében következik be, ahol a narrátor az emberi tudatról értekezik.

²³ A negyedik útnak már nem seborvosként, hanem kapitányként vágott neki Gulliver.

Ettől lesz ez a rész az ironikus metakognitivitás (a gondolkodásról való gondolkodás) ironikus diskurzusa. Ironikus, mert itt tudja meg Gulliver Midorétól, hogy Laszomit (a Földet) mérgező, fertőző, élősdie lények lakják, akik az „Életnek nevezett betegség”-et terjesztik. Az emberi lények „kétfejű torzszülöttek”, az ösztön és a tudat egymás ellen dolgozó féltékéjével az agyukban (KARINTHY 1976, 51, 54–55).

Az Angliába hazatérő Gulliver aztán az életet – a szolaszik hatására – „fertőző és bűzös betegségnek” tekinti, rémülten és ijedezve hőköl vissza az emberektől (a „doszirék”-től), nehezen szokik újra hozzá a velük való érintkezés „tűrhetetlen formáihoz” (KARINTHY 1976, 61). (A sötétben látás védhető, mert összefügg a fentebb említett másik modernitásjeggyel, a globalításban való gondolkodás képességével: az *Utazás Faremidóba* az első világháború kellős közepén jelent meg.) Capilláriából Angliába visszatérve pedig a doveri elmeegógyintézetben kellett Gullivernek felocsúdnia „ideiglenes elmezavará”-ból (az oihák száműzték őt, mint korábban a bölcs lovak tették Swift negyedik utazásának végén).²⁴ Az oihák hatása alatt a korábban félig férfisoviniszta Gulliver most átpozicionálódik férfigyűlölővé („[a] férfiak szagát elviselhetetlennek találtam”); majd „az emberi fajta elnyomója és rabságban tartó zsarnoka, a nő ellen” akarja felvenni a harcot, hogy aztán (mondhatni, negyedik pozícióként) „szégyenkezve” „ostobaság”-nak nyilvánítsa mindezt (KARINTHY 1976, 196–197). Iróniaelméleti nézetben azt mondhatnánk: az átrelacionálás példája ez a multirelációs iróniában. Mi ez a háromszor megfordított viszonyulás (soviniszta, feminista, antifeminista, majd újrabalanszírozott pozíció), ha nem relativizáló reprezentációs konfúzió?

Állításon, mely szerint a hat utazás ironikusan sugallt narratív állítmánya a viszonylagosság, éppen erre a körülményre alapítom: hogy tehát Swiftnél is, Karinthynál is a relativizáló modernitás jegyében állnak az utazások, és logikusan torkollnak kognitív kérdőjelekbe. Ironikusan sugallt, mert a kognitív architektúra átrendeződése átmeneti lehet (Gulliver előbb-utóbb „meggyógyul”), illetve nem egy vonatkozásban olyan értékek jegyében történik az átrendeződés, és ezzel az identitás-átképződés, mely értékek maguk is problematikusak. Az ember emocionális lény is, nem csak racionális, mint az észlény bölcs lovak. A szatíra itt részlegesen értékbehelyettesítő jellegű: az óriáskirály felvilágosult nézetei például kijózanító hatást gyakorolnak Gulliverre és az olvasóra egyaránt. Gulliver kognitív kollapszusait azonban kritikusan szemléli az olvasó, saját kognitív architektúrájának segítségével, textuális és kontextuális Gulliver-ismeretének birtokában.

²⁴ Irvin Ehrenpreis szellemesen jegyzi meg Swift Gulliverére vonatkozóan, hogy mivel kiutasítják, elűzik őt az általa felfedezett országokból, Gulliver gyakorlatilag száműzetésnek érezheti Angliát; és ez összecseng azzal, ami gyakran forgott Swift főleg Bolingbroke vicomte-nak és Alexander Pope-nak írt baráti leveleiben: magányosnak, száműzöttnek érezte magát Írországbán (EHRENPREIS 1983, 471–472).

A relativizáló modernitás tehát nem csupán abban mutatkozik meg, *ahogyan* a hat utazás narrátori gondolkodásvezetése halad, hanem abban is, *ahová* érkezik. Márpedig a legtöbb regényben²⁵ a vége a lényeg, ezt az olvasó azóta tudja, amióta regény van a világon. Peter J. Rabinowitz narratívaelméleti kifejezésével élve: egy mű befejezése mindig a „privilegizált pozicionálás” (egyik) helye²⁶ – ezen vélhetően, Roland Barthes öt kódjával szólva, a hermeneutikus kód szöveghelyezési stratégiáját kell értenünk.

Swift és Karinthy ironikus viszonylagosító módszere azonban az eddig elmondottakból érzékelhetőnél is sokkal szélesebb hatókörű. Implikációs ereje messze túlterjed a gulliveri kognitív architektúra megpróbáltatásain, bár ahhoz szorosan kapcsolódik. Ennek érzékeltetésére vegyünk szemügyre egy szociokognitív szempontot. Swift négyutazásos műve a 18. századi „vadember”-hagyományba is beillik, némi eltéréssel. Voltaire, Oliver Goldsmith és mások – Edward Said óta azt mondanánk, elméleti visszavetítéssel – „orientalista” felfogás szerint „fejletlennek” tartott keleti kultúrából származó „vadembereket”, „importáltak”, és rajtuk keresztül tették nagyítólcse alá, állították kritikus fénybe a nyugati kultúrát. Swift azonban a kulturálisan öntelt nyugati embert küldi el különféle „barbár” népek közé, és a nyugati ember lesz az, akiben a kulturális „idegenségek” megtapasztalásának hatására végül leépül a kulturális gőg.

Amikor a lázadó tengeri martalócok partra teszik a kapitányt a bölcs lovak szigetén, ő még senkivel sem találkozik, fogalma sincs arról, kik élnek a szigeten, de intramentálisan így fejezi ki magát, nyugati önhittséggel, az esetleges bennszülötteket előre lekezelő orientalizmussal: „megindultam befelé, azzal, hogy az első vad, akivel találkozom, majd csak megkímél, ha életemért köszöntyüket, üveggolyókat, s más csecsebecséket ajánlok fel” (SWIFT 1940, 125). A kolonialista intencionalitású utazó tipikus kommunikációs reflexe ez, azaz annak ironikus elmarasztalása. Antikolonialista olvasói tudásunknak megfelelően és a Gulliverről szerzett szövegspecifikus ismeretek birtokában, valamint az immanens szerzőről alkotott kontextuális következtetéseink alapján már a megfogalmazódás pillanatában elítéljük narrátorunkban a kolonialista intencionalitást. Ezt anélkül tesszük, hogy tudnánk, mi a tényleges helyzet fiktív Gulliverünk aktuális világában. Aztán az elmarasztalásban kicsit később, mégis elég hamar, megérezzük a helyzeti és relációs ironiát: fordítva van az egész. Azon a szigeten, ahová Gulliver most érkezett, valójában az állatnak tartott (Gulliver által is annak nézett) ló a bölcs, civilizált,

²⁵ Az itt megfogalmazottak szempontjából nincs jelentősége annak, hogy a hat utazás közül melyik regény és melyik nem az, és miféle mércék szerint. Dérczy Péter szerint, például, az *Utazás Faramidóba* nem regény, hanem „Gulliver és Midore filozofálgató, allegorizáló beszélgetése” (DÉRCZY 1990, 211).

²⁶ Privilegizált pozicionálási szöveghelyek: a cím, egy beszédes alcím, a mottó, a nyitó mondatok és a mű zárása (RABINOWITZ 1998, 58).

szellemi lény, és az emberarcú yehu az alantas és bestiális teremtmény. A többi már következik a helyzeti iróniát maradéktalanul kiaknázó, Swifttől megszokott, abszurdizáló cselekményesítésből. A naiv orientalista/kolonialista reflexű Gulliver ugyanis egy „vadászkest s néhány kőöntyűt” ajánl a lovaknak – melyeket (vagy inkább: akiket) a következő pillanatban magukat lovakká varázsolt varázslóknak néz²⁷ –, hátha valamelyik kegyeskedne megengedni neki, hogy felüljön a hátára. A „főló”-val való találkozásra is csecsebecsékkal készül (SWIFT 1940, 127–128).

Itt célszerű visszakanyarodnunk arra, amit az elején a töretlen figuraátvitelről, annak gyarmatosítási szándék szerinti ellentmondásosságáról mondtam, valamint arról, hogy valójában a gyarmatosítási szándék tekintetében fennálló figurakövetkezetlenség is látszólagos csupán. (Emlékeztetőül: Swift Gullivere nem hajtaná gyarmati sorba az általa felfedezett országokat, Karinthyé pedig igen.) Épp most láttuk, hogy Swift Gulliverében is kolonialista reflex dolgozik a negyedik utazás elején. Karinthyban igenis megvan a folytonosság ebben a tekintetben is, hiszen az ő Gullivere is a második és egyben utolsó utazás elején beszél gyarmatosításról. Ahogyan az is következetességre vall, hogy a narrátor mindkét esetben (Swift negyedik és Karinthy második utazását követően) „kigyógyul” a korábbi „badarságokból” a hazatérés után, bizonyos idő elteltével. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az utazást megíró Gulliver visszatekintő, retrospektív bölcsessége fogalmazódik meg a gyarmatosításellenességben, egyrészt. Másrészt a hatodik utazás Gullivere is akkor akar gyarmatosítani, amikor még sejtelve sincs arról, amit majd az oihák országában talál.

A swifti negyedik utazás elején megjelenített kolonialista reflex rendkívül lényeges mozzanat témám szempontjából. A negyedik utazást szervező, átfogó kognitív ív ugyanis innen indul: egyhamar az eleve vadaknak feltételezett szigetlakók közé érkező „civilizált” nyugati ember tűnik fel yehunak, és a sziget „vadjai” (a bölcs lovak) bizonyulnak civilizáltaknak. Utóbbiak magasabb és igazabb, de feltétlenül hitelesebb civilizációt képviselnek, mint amilyennel az Angliából érkező Gulliver a korábbi utazásokban a különféle szigetek őslakosaihoz viszonyult, és amilyennel Brobdingnagban pozicionálta magát, a királyt fennhéjázón lenéző dicsekvéssel. Más kérdés, hogy – amint azt elsőként John F. Ross felvetette – Swift itt már elhatárolódik Gullivertől (Ross 1941), és a yehukkal való teljes azonosulás Gulliver tévedése lesz. Hiszen a szatirikus bipolarizáltság (a mocskos yehu állat és vele szemben az észlány-lovak) Swift figyelmeztetése – kissé leegyszerűsítve a swifti gondolati bonyodalmat, mely ebben a részletben is megnyilvánul – éppúgy

²⁷ Gullivernek ezt a gondolatát a rétegzett retrospektív memória automatikusan (tudatos kontroll nélkül) előhívott mélyemlékezeti példájának nevezhetnénk, ha dolgozatom tengelyében az emlékezeti tudás és előhívás osztályozása állna. Narrátorunkra ugyanis mély benyomást gyakorolt a megelőző (a harmadik) utazásban „a boszorkányok és varázslók szigetén” tett látogatás (SWIFT 1940, 109). Az automatikus feltételezésnek tehát mélyemlékezeti logikája van.

szól a testiségben lealacsonyító állatiasságot látó keresztény ideológiának, mint az emberi ráció mindenhatóságába vetett túlzott hit 18. századának. A *Gulliver utazásai* mindkettőt karikírozza. Az ember ugyanis test is és ráció is. Gulliver az, aki belezavarodik ebbe, azazhogy téved, amikor – paradox módon éppen racionális belátási képessége mozgósításával – elhiszi, hogy ő is irracionális állat (yehu). Probyn szellemesen állapítja meg: „[...] Gulliverrel a racionalitása járhatja a bolondját” (PROBYN 1989, 76). Ennek az értelmezésnek – noha korántsem az általam itt felvett összefüggésben – Kathleen Williams óta *van* iskolája, meglehet máig vitatott iskolája,²⁸ a Swift-kritikában (az ember egy kicsit yehu, egy kicsit bölcs ló is, de nem kizárólagosan az egyik vagy a másik) (WILLIAMS 1958, 204–205).²⁹ Egyetértek azokkal a kritikusokkal, akik arról beszélnek, hogy a bölcs lovak racionalizmusa embertelen³⁰ – nem csak a mi emberi értelmezésünkben, hanem Swift annak is akarja láttatni.³¹ Kora két „uralkodó meghatározását” kérdőjelezi meg a testről, szellemről és ezek viszonyáról – ezek társadalmi észlelési és értékelési normáit/sémáit utasítja el (Pierre Bourdieu-nak az emberi testre vonatkoztatott elméleti fordulataival szólva, BOURDIEU 2008, 112, 114). Claire Colebrook irónia-elmélete a „preromantikus szatíra” lényegi megjelenését látja a negyedik utazás befejezésében: „az irónia a ráció korlátait és vakságát mutatja meg”; „a testétől

²⁸ A negyedik utazás „puha” és „kemény” értelmezésének iskoláiról lásd RODINO, 1988, 22–24. Frissebben: Herbert Zirker, aki úgy véli: Gulliver végül képtelen összebékíteni „természetének» két egymással ellentétes énjét”, ily módon „tudati és lelki hajótörést szenved”, összetéveszti a képzeletet az emlékezettel – utóbbi körülmény a jelen tanulmány külön fejezetét képezhetné (ZIRKER 1997, 93, 95).

²⁹ Még Herbert Davis is – aki elutasítja ezt az értelmezést, és inkább rabelais-i és cervantesi humort lát a *Gulliver utazásai* befejezésében – később ezt írja ugyanabban a könyvében: „[...] talán egy kicsit középkori abban, ahogyan az emberi természet néhány állatias tulajdonságának extravagáns és olykor kellemetlen burleszkjét adja, meg abban, ahogyan tökéletesen elkülöníti a racionális képességet, valahogy úgy, ahogy elképzelhetően valamiféle utópisztikus világban létezhetnének” (DAVIS, 1964, 154).

³⁰ Ennek az értelmezésnek is megvan a hagyománya a Swift-kritikában. William Monck Mason 1819-es szövegében ezt olvassuk: a bölcs lovak „hideg és unalmas” lények, megjelenítésükben „se fény se árnyék; [Swift] középszerű jellemeknek ábrázolja őket és ettől teljesen érdektelenné válnak; erényeik mind negatívak; ártalmatlanok, de se motivációjuk se erejük ahhoz, hogy másmilyenek legyenek; hiányoznak belőlük azok a gyöngéd szenvedélyek és érzelmek, melyek nélkül teherré válik az élet”. Mason ezt szerzői ügyetlenségnek tekinti, mondván, Swift „kétségkívül vonzó”-nak szánta a bölcs lovakat (MASON 1970, 338). Más okból ugyan, de Coleridge is hasonlóan vélekedett: „Röviden szólva, a kritikusok általában a Yahoookra panaszkodnak; én a Houyhnhnmökre panaszkodom” (COLERIDGE 1970, 333).

³¹ Például Robotos Imre vélekedik így: a bölcs lovak eszményítése is „gúnykép, hiszen az ön-hittségnek, az önkultusznak és a gátlástalan uralmi állapotoknak éppolyan jelenségeivel találkozunk, mint a méltán megvetett angol társadalmi viszonyok között”; a bölcs lovak társadalmát is „az alacsonyabb értékű és magasabb értékű fajképlet határozta meg” (ROBOTOS 1973, 45–46).

megszabadulni képes rációba vetett hitet a tisztaság veszélyes illúziójának” tartja Swift, mert „a tiszta ész zsarnoki”, „rá van utalva a testre” (COLEBROOK 2004, 89).

Swift relativizáló ironikus játékaiknak legnagyobb ívű megnyilvánulása rejlik itt. Ráadásul visszavetítő hatást is kiváltva, mert a befogadói kognitivitásban visszavetül mind a négy utazásra, a könyv egészére. A negyedik út megfordító viszonylagosságával visszagondolva a többi utazásra a következőket találja az olvasó. Az első utazás (Liliput) megerősíti Gullivert kultúrájának nagyszerűségében. A második (Brobdingnag) már megtépázza ezt a meggyőződését – amikor intramentálisan elismeri azt, amit intermentálisan nem: az európai civilizáció rászorul a szépitő reprezentációra –, az európai kultúrába vetett hite ezen a ponton mégsem rendül meg. Ez a harmadik utazásban következik be, főleg amikor a történelem megidézett – és keserűen kiábrándító – nagyjai elvonulnak előtte a varázslók szigetén (Glubbdubdribban) (SWIFT 1940, 112–113).³² A negyedik utazásban aztán összeomlik az európai kognitív architektúra. Gulliver kognitív intencionalitása megadja magát a bölcs lovak észérveinek. Ha szabad így mondani: bukfcenet vet benne a narrátori tudat. Most már nem csak intramentálisan (befogadói inferenciával kikövetkeztethetően), hanem nyíltan, intermentálisan is beismeri vereségét. Hogy az immanens szerző – mint említettem – mosolyog összezavarodott narrátorán, az merőben más kérdés. Az a lényeg, hogy Gulliver kulturálisan konstruált, internalizált orientalizmusa az, ami elvérzik (illetve *az is* elvérzik) a négy utazás kognitív megpróbáltatásai során.

És ez az összefüggésrendszer rajzol egynemű ironikus égboltozatot a teljes (összesen hatrészes) gulliveri utazássorozat fölé – az összefüggésrendszer, melynek tekintetében, kulturális és kognitív narratológiai értelemben Karinthy ötödik és hatodik utazása sokkal több még egy és még egy utazásnál. Az *Utazás Faramidóba* és a *Capillária* Swift négy utazásának igazi folytatása. Nem véletlenül, hiszen Karinthy a negyedik utazás kicsengése miatt fordította le a *Gulliver utazásait* (FRÁTER 1998, 91–92). És folytatta ott, ahol Swift abbahagyta (fentebb ennek több más vonatkozását is láttuk). Ezen sokkal több értendő annál, hogy Karinthy készen kapja Swift modernitását és viszonylagosító technikáját; hogy a történetvilágot 20. századi kontextusokban továbbviszi, a 20. századi fejlettségű technika és a feminizmustéma területeire. Ezt a „többet” így fogalmazhatjuk meg: Karinthy bekapcsolja az ötödik és hatodik utazást az ironikus kultúrelativizálás nagy ívébe, és egy alapvető vonatkozásban tovább is lép annak logikáján belül. Mit értek ezen?

³²Dávidházi Péter a bibliai Jób elfojthatatlan keserűségének hatását is látja Swift könyörtelenül dühös szatírjában. Főleg Jób könyvének harmadik fejezetét, mely így kezdődik, a Jób 3,1-ben: „Ezután megnyitá Jób az ő száját, és megátkozta az ő napját.” Swift egész életében vissza-visszatért ehhez a Jób-fejezethez, még hozzá a születésnapján – teszi hozzá (DÁVIDHÁZI 2009, 100–101).

Amikor az ötödik és hatodik utazásban a Gulliverénél eleve fejlettebb civilizációkba viszi el Gulliverét, Karinthy alaposan átgondolta, de feltétlenül alaposan átérezte, átértette a swifti ironikus relativizálás logikáját. Megértette annak gondolati útvonalát, valamint azt, hogy Swift meddig jutott el ezen a viszonylagosítási úton. És Karinthy *ott folytatta*. Gulliver a negyedik utazás végén végképp leszerepelt „hőn szeretett hazája” kultúrájának védelmével. Most már nem is azért, mert annak védhetetlen tulajdonságait vette védelmébe (mint az óriás királlyal folytatott beszélgetésekben tette), hanem mert most már (a bölcs négy lábú Gazdával beszélgetve) maga tárja fel, kíméletlen, kendőzetlen, szépítő leplezés nélküli morális haraggal, az emberi romlottság ezer változatát. Csakhogy a bölcs lovak nem értik, mit beszél, mert szavaik sincsenek ezekre, nyelvükben „nincsen szó a »rossz« fogalmára” (SWIFT 1940, 160). Vagyis az indító gulliveri fölényes pozíció Swift-nél megszűnt, ezért aztán Karinthy-nál már az induláskor sem létezik. Karinthy, mint láttuk, a Gulliverénél (legalábbis valamely szempontból) eleve fejlettebb világokba viszi el a kapitányt. Ezek a világok már nem nézhetők le – legalábbis rutinszerűen – nyugati civilizációs magaslatokról. Képletesen szólva és a negyedik utazás konklúziójából következően: nem bölcs lóként érkezik valamiféle „vadak” közé, hanem első pillanattól kezdve ő a fejletlen lény (valamilyen szempontból) a bennszülöttek (a szolaszik és az oihák) szemében. Vele már nem kell előlről kezdeni a viszonylagosítás iskoláját, mert az egykor szerény–jóságos–naiv–ostoba kapitány most már, újbóli elindítása pillanatában, eleve a (swifti) relativizáló modernitás terméke. Rónay György inkább ismertető jellegű, okos Karinthy-esszéje számunkra is fontos lényegi meglátást tartalmaz. A Karinthy-féle két utazásban (Rónay így mondja:) a nevetségesség (én így mondom: az irónia, a satíra) fő forrása – témánk összefüggésében fogalmazzunk egyúttal mindjárt így: – a gulliveri kognitív architektúra legfőbb tartópillére (nemcsak az ötödik és a hatodik, hanem mind a hat utazásban) az, „hogyan az egy lehetőséget az egyetlen abszolút lehetőségnek fogjuk föl”. Az utazások „hipotézisvilágai” ennek az angol/európai/földi/emberi gondolkodásnak az ellentmondásait teszik nevetségessé (RÓNAY 1947, 429). Kognitív narratológiai vizsgálódásunk fényében így pontosítható a fogalmazás: ezt a gondolkodást relativizálja, az intencionalitást kikezdő és a tudásreprezentációt megzavaró, mígnem a kognitív architektúrát megrendítő és kétséges identitásátképződést hozó következményekkel. Remélem, sikerült érzékeltetnem valamennyit abból, *ahogyan ez történik*.

Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (2010), A narrátori tudat mint kultúra és narratíva találkozása, in BORBÉLY Judit, CZIGÁNYIK Zsolt (szerk.), *A tűnődések valósága. Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE, BTK, Anglisztika Tanszék, 310–326.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *The Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (2008), Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről, in Uő, *A társadalmi egyenlőtlenségek újratemtődése*, ford. ÁDÁM Péter, FERGE Zsuzsa, LÉDERER Pál, Budapest, General Press.
- BRADBURY, Malcolm – MCFARLANE, James (1976), The Name and Nature of Modernism, in BRADBURY, Malcolm – MCFARLANE, James, *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth, Penguin, 19–55.
- BROOKER, Peter – GASIOREK, Andrzej – LONGWORTH, Deborah – THACKER, Andrew (szerk.) (2010), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press.
- BULLOCK, Alan – MCFARLANE, James (1976), The Cultural and Intellectual Climate of Modernism, in BRADBURY, Malcolm – MCFARLANE, James, *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth, Penguin, 57–93.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*, ford. SHAW, Michael, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- CASTLE, Terry (1995), Why the Houyhnhnms Don't Write. Swift, Satire, and the Fear of the Text, in FOX, Christopher (szerk.), *Jonathan Swift Gulliver's Travels. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, St. Martin's Press, 379–395.
- CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- COLEBROOK, Claire (2004), *Irony*, London–New York, Routledge.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1970), Coleridge on Swift, in WILLIAMS, Kathleen (szerk.), *Swift. The Critical Heritage*, London, Routledge, 331–334.
- DÁVIDHÁZI Péter (2009), *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Pécs, Pro Pannónia.
- DAVIS, Herbert (1964), *Jonathan Swift. Essays on His Satire and Other Studies*, New York, Oxford University Press.
- DÉRCZY Péter (1990), Epikus hagyomány és személyiségválság. Karinthy Frigyes szép-prózájáról, *Literatura* 1990/2, 207–216.
- EHRENPREIS, Irvin (1983), *Swift. The Man, His Works, and the Age. III. Dean Swift*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- EMMOTT, Catherine (1997), *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*, Oxford–New York, Oxford University Press.
- EMMOTT, Catherine (2003), Constructing Social Space. Sociocognitive Factors in the Interpretation of Character Relations, in David HERMAN (szerk.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications, 295–321.

- EYSENCK, Michael E. – KEANE, Mark T. (2003), *Kognitív pszichológia*, ford. Bocz András, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- EYSTEINSSON, Astradur (1990), *The Concept of Modernism*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- FEHÉR M. István (2003), „A tiszta önmegismerés az abszolút más létben, ez az éter mint olyan...”. Idegenségtapasztalat mint az önmegismerés útja és közege, in BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.), *Identitás és kulturális idegenség*, Budapest, Osiris, 11–30.
- FRÁTER Zoltán (1998), *A Karinthy élet-mű*, Budapest, Fekete Sas.
- GAONKAR, Dilip Parameshwar (szerk.) (2001), *Alternative Modernities*, Durham, North Carolina, Duke University Press.
- GIDDENS, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press.
- GRAESSER, Arthur C. – SINGER, Murray – TRABASSO, Tom (1994), Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension, *Psychological Review* 1994/3, 371–395.
- GUILHAMET, Leon (1989), *Satire and the Transformation of Genre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- HABERMAS, Jürgen (1998), *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*, ford. NYIZSNYÁNSZKI Ferenc, ZOLTAI Dénes, Budapest, Helikon.
- HALÁSZ László (1972), *Karinthy Frigyes alkotásai és vallomásai tükrében*, Budapest, Szépirodalmi.
- HARTVIG Gabriella (2002), Gulliver csodálatos utazása Magyarországon, in HARTVIG Gabriella – KURDI Mária – VÖÖ Gabriella (szerk.), *Az irlandisztika nemzetközisége. Az ír kultúra, történelem, politikai és gazdasági élet kérdései összehasonlító megközelítésben*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 18–24.
- HERMAN, David (2002), *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln–London, University of Nebraska Press.
- HERMAN, David (szerk.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI.
- HOGAN, Patrick Colm (2010), On Being Moved. Cognition and Emotion in Literature and Film, in ZUNSHINE, Lisa (szerk.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 237–256.
- HUTCHEON, Linda (1995), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London–New York, Routledge.
- HOWE, Irving (szerk.) (1967), *Literary Modernism*, Greenwich, Connecticut, Fawcett.
- ISER, Wolfgang (2001), *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris.
- JAHN, Manfred (2003), 'Awake! Open your eyes!'. The Cognitive Logic of External and Internal Stories, in HERMAN, David (szerk.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications, 195–213.
- JAMESON, Fredric (2007), *The Modernist Papers*, London, Verso.
- KACZIÁNY Géza (1901), *Swift Jonathan és kora*, Budapest, Eggenberger.

- KAPPANYOS András (2008), *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*, Budapest, Balassi.
- KARDOS László (1946), *Karinthy Frigyes. Tanulmány*, Budapest, Anonymus.
- KARDOS László (1966), Karinthy Frigyes in Uő, *Közel és távol. Irodalmi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 195–270.
- KARDOS László (2000), Karinthy Frigyes, in DOMOKOS Mátyás (szerk.), *A humor a teljes igazság. In memoriam Karinthy Frigyes*, Budapest, Nap, 149–168.
- KARINTHY Frigyes (1976), *Utazás Faremidóba – Capillária – Kötéltánc*, Budapest, Szépirodalmi.
- KARL, Frederick R. (1988), *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885–1925*, New York, Atheneum.
- KELEVÉZ Ágnes (1979), Gulliver újabb utazásai (Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba; Capillaria, Szathmáry Sándor: Kazohinia) (sic!), in Kabdebó Lóránt (szerk.), *Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára*, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 215–223.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1996), *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2000), Modernség – Nyelv – Hermeneutika, in Uő, *Irodalom és hermeneutika*, Budapest, Akadémiai, 81–301.
- LUTTER Tibor (1960), Jonathan Swift, in *Gulliver utazásai*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Budapest, Európa, I–XVI.
- MARGOLIN, Uri (2003), Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative, in David HERMAN (szerk.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications, 271–294.
- MARTIN, Kelly (2016), Swift and Post-Structuralism. The Death of the Author in *A Tale of a Tub*, *Swift Studies* 2016/31, 40–52.
- MASON, William Monck (1970), William Monck Mason on Gulliver's Travels and *A Modest Proposal*, in WILLIAMS, Kathleen (szerk.), *Swift. The Critical Heritage*, London, Routledge, 335–542.
- Modernism. An Anthology of Sources and Documents* (1998), Chicago, The University of Chicago Press.
- LORD ORRERY (1970), Lord Orrery on Swift, in WILLIAMS, Kathleen (szerk.), *Swift. The Critical Heritage*, London, Routledge, 115–131.
- PALMER, Alan (2003), The Mind Beyond the Skin, in David HERMAN (szerk.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI, 322–348.
- PALMER, Alan (2005), The Lydgate Storyworld, in MEISTER, Jan Christoph (szerk.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin, Walter de Gruyter, 151–172.
- PALMER, Alan (2010), Storyworlds and Groups, in Lisa ZUNSHINE (szerk.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 176–192.
- PASSMANN, Dirk F. (1986), *Degeneration in Gulliver's Travels. Excavations from Brobdingnag*, *Swift Studies* 1986/1, 46–50.

- PETERSON, Leland D. (2005), A Letter to the Editor on the Occasion of His Correspondence about Swift's *The Beasts' Confession to the Priest*, *Swift Studies* 2005/20, 102–110.
- PLÉH Csaba (2013), *A megismeréstudomány alapjai. Az embertől a gépig és vissza*, Budapest, Typotex.
- PROBYN, Clive T. (1974), Gulliver and the Relativity of Things. A Commentary on Method and Mode, with a Note on Smollett, *Renaissance and Modern Studies* 1974/1, 63–76.
- PROBYN Clive T. (1989), *Jonathan Swift. Gulliver's Travels*, London, Penguin Critical Studies.
- RABB, Melinda Alliker (2008), Postmodernizing Swift, in REAL, Herman J. (szerk.), *Reading Swift: Papers from the Fifth Münster Symposium on Jonathan Swift*, Munich, Wilhelm Fink, 29–43.
- RABINOWITZ, Peter J. (1998), *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus, Ohio State University.
- ROBOTOS Imre (1973), *A nevetés vonzásában. Értelmezések a szatíra és a humor köréből*, Bukarest, Kriterion.
- ROBOTOS Imre (1982), *Utazás egy koponya körül. Karinthy Frigyes pályaképe*, Kolozsvár–Napoca, Dacia Könyvkiadó.
- RODINO, Richard H. (1988), *Gulliver's Travels and Controversy*, in RIELLY, Edward J. (szerk.), *Approaches to Teaching Swift's Gulliver's Travels*, New York, MLA, 18–24.
- RÓNAY György (1947), Karinthy Frigyes. Utazás Faremidóba – Capillária (1916, 1922), in UÓ, *A regény és az élet. Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba*, Budapest, Magvető, 429–437.
- ROSS, John F. (1941), The Final Comedy of Lemuel Gulliver, *Studies in English* (University of California Publications) 1941/2, 175–196.
- RYAN, Marie-Laure (2003), Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space, in David HERMAN (szerk.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications, 214–242.
- SCHAKEL, Peter J. (1988), Big Men and Little Men, Houyhnhnms and Yahoos. Structural Parallels and Meaning in *Gulliver's Travels*, in RIELLY, Edward J., (szerk.), *Approaches to Teaching Swift's Gulliver's Travels*, New York, MLA, 30–36.
- SIMON, Irène (2014), The Modernity of the Augustans, *The European English Messenger* 23/2, 39–51.
- SPENDER, Stephen (1963), *The Struggle of the Modern*, London, Hamish Hamilton.
- SZALAY Károly (1961), *Karinthy Frigyes*, Budapest, Gondolat.
- SZALAY Károly (1963), *Szatíra és humor*, Budapest, Magvető.
- SWIFT, Jonathan (1940), *Gulliver utazásai*, ford. KARINTHY Frigyes, Budapest, Franklin Társulat.
- SWIFT, Jonathan (1961), *A könyvek csatája*, ford. KÉRY László, Budapest, Európa.
- SWIFT, Deane (1970), Deane Swift on Gulliver's Travels and on Swift as a poet, in WILLIAMS, Kathleen (szerk.), *Swift. The Critical Heritage*, London, Routledge, 139–148.
- URBÁN László (1990), A képzelet varázslója: Karinthy Frigyes és a tudományos-fantasztikum, *Új Írás* 1990/1, 87–97.

- WILLIAMS, Kathleen (1958), *Jonathan Swift and the Age of Compromise*, Lawrence, University of Kansas Press.
- ZIRKER, Herbert (1997), Horse Sense and Sensibility. Some Issues Concerning Utopian Understanding in *Gulliver's Travels*, *Swift Studies* 1997/12, 85–98.
- ZUNSHINE, Lisa (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio, The Ohio State, University Press.
- ZUNSHINE, Lisa (2010) (szerk.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ZUNSHINE, Susan (2010), Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness, in ZUNSHINE, Lisa (szerk.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press. 193–213.

SARBU ALADÁR

Szerb Antal, W. B. Yeats, Walter Pater és *A Pendragon legenda*

A modern angol irodalom eseményeit Szerb Antal kritikusként, irodalomtörténészként és szépíróként is megkülönböztetett figyelemmel követte. Amikor a *Magyar irodalomtörténet* (1934) sikere után és *A Pendragon legenda* megjelenése előtt arról kérdezték, hogy melyik mai irodalmat szereti legjobban, habozás nélkül jelentette ki, hogy az angolt és az amerikaiakat (SZERB 2002c, 356). Az *Irodalomtörténet* olvasása során Bisztray Gyulának feltűnt, hogy előadásmódjának franciás könnyedsége ellenére „külföldi mintául nem a francia, hanem az angol példákat választotta. Analógiáit, példatárát is az angol irodalomból meríti, s csak elenyésző mértékben a németből és a franciából” (BISZTRAY 1999, 48). Az angol nyelvben és kultúrában Szerb olyannyira otthon volt, hogy amikor a *Pendragonban* a millió kedvéért némi „diszkrét angoloskodást” enged meg magának, Makkai László szerint „[s]zinte meg lehetne kérdezni, hogy hol az angol eredeti, amiből fordították” (MAKKAI 1999, 233). Még ha olykor melléfogott is – Joyce *Ulysses*ének korszakos jelentőségét nem ismerte fel (GOLDMANN 2005, 35–38; HAVASRÉTI 2013, 181–183, 346–351) –, biztos kézzel kalauzolta a magyar olvasót az idegen terepen. Ennek hatása irodalmi műveltségünkön a mai napig érezhető.

A téma megérne egy bővebb, akár monografikus feldolgozást, s talán lesz is, aki vállalkozik rá, az én felkészültségemből ennél kevesebbre, Szerb és az angol irodalmi modernség korai képviselőinek viszonyára futja, viszonylag szűk határok között. Igaz, inspirációmát *A Pendragon legendából* merítvén, készíteném sem érzem többre. Nem előképeket keresek, ezt megtették mások, a regény megjelenésekor Thurzó Gábor (Gide, Huxley, Chesterton) (THURZÓ 1999, 234–236), legújabbban pedig Szőnyi György Endre (Huysmans, Maugham, Meyrink) (SZŐNYI 2007, 861–872). Modern angol költészeti kurzusaim tematikájában az ELTE-n már évtizedek óta rendszeresen szerepeltek Yeats és kortársai, illetve közvetlen elődei, amikor a *Pendragont* először kézbe vettem, s szinte azonnal felébredt bennem a kíváncsiság: nem volt-e valamilyen szerepe Yeatsnek e regény létrejöttében. Közvetlen kiváltó oka kíváncsiságomnak a rózsakeresztes ezotéria volt, amely kulcsszerepet tölt be a regény cselekményében és metaforák tárházaként Yeats ko-

rai verseiben. Szerb racionális gondolkodó volt, a témáról írt tanulmánya szerint nem hitt a rózsakeresztes misztikában, „intellektuális detektívregényében” azonban, miként azt Coleridge ajánlotta a fantasztikum irodalmi használata esetén, „felfüggesztette a hitetlenkedést” (SZENCZI 1989, 384–386), és ugyanezt várja el az olvasótól. Részletekbe nem bonyolódik, amennyit feltétlenül tudni kell a rózsakeresztesekről, azt hőse, Bátky János alkalmas pillanatban elmondja. „Különösen négy tudományukra voltak büszkék: az ásványok arannyá változtatására, az élet tetszés szerinti meghosszabbítására, távoli dolgok látására és egy kabbalisztikus [sic] módszerre, amellyel minden titkot megfejtettek” (SZERB 2000, 1. 87).

A rózsakereszteségről, más ezoterikus tanokkal együtt, Yeats esetében ennél persze bővebb ismeretekkel kell rendelkezünk, hogy követni tudjuk, ám belebonyolódunk ezúttal sem szükséges. Az okkult tan jelentősége Yeatsnél főleg abban áll, hogy a szerzőt hozzásegítette a rózsza, illetve a keresztén nyugvó rózsza szimbólumának kimunkálásához, amely az égi és földi, az anyagi és szellemi szféra szembeállításának egyik leghatásosabb eszközeként működik a verseiben. Amikor az 1910-es és 1920-as években egy újabb okkult teóriát dolgozott ki, és „színt kellett volna vallania” arról, mennyire hisz a személyes és történelmi léthez egyaránt kulcsokat kínáló spekulációiban, amelyek forrásául, mint állította, nem e világi lények közlései szolgáltak, azzal tért ki a határozott válasz elől, hogy a csillagászati és mértani alakzatokkal dolgozó mű a tapasztalat stilisztikai elrendezésére, azaz közölhetővé tételére szolgál (YEATS 1982a, 25). Még egyszerűbben: ahhoz, hogy mondandóját tökéletesen ki tudja fejezni, Yeatsnek „testhezálló” gondolati rendszerre volt szüksége, olyanra, amelyet maga alakított ki saját használatára. Abban, hogy ehhez az ezotéria szolgált elsőrendű forrásul, alkata és a korszellem egyaránt szerepet játszott. Némiképp leegyszerűsítve, rendszeralkotási kísérleteinek két intenzív fázisa van, a *fin-de-siècle* időszaka és a 20. század második-harmadik évtizede. Az 1890-es években a rózsakeresztesek, az alkimista hagyomány, bizonyos fókig a hindu mitológia és természetesen a pogány ír hitvilág voltak a forrásai; csaknem egy negyedszázaddal később a keleti bölcseletek-vallások (hinduizmus, buddhizmus) és az európai filozófiai örökség (Platón). Ez utóbbit foglalta össze az *A Vision* [Látomás] című könyvében, amely először 1925-ben, átdolgozva 1937-ben jelent meg. „Rózsakeresztes korszakának” jellemző darabjai az olyan versek, mint a *To the Rose upon the Rood of Time* [A Rózsza az idő keresztjén], *The Lover tells of the Rose in his Heart* [A szerelmes a szívében nyiladozó rózsáról beszél], a *The Secret Rose* [A titkos rózsza] (Yeats 2000) – ez utóbbról *A világirodalom történetében* (1941) Szerb cím szerint utal (SZERB 1941, 3. 187) –, valamint a különös szépségű *Rosa Alchemica* (1896) című elbeszélés. A gondolati háttér rokonsága mellett ennek a prózai műnek egyes szerkezeti elemei is emlékeztetnek a *Pendragonra*.

Szerb nagyra értékelte Yeats munkásságát, ezt többek között a halála alkalmából írt rövid méltatás és *A világirodalom történetében* olvasható áttekintés is

tanúsítja; nyelvertermő teljesítményét egyenesen Babitséhoz hasonlította (SZERB 2002b, 457). Yeats magyar tárgyú verséről már 1930-ban hírt adott, máshol azok között említi, akik „a szívemhez legközelebb állnak” (SZERB 2002c, 362). A *Pendragon*ban beszédtéma Bátky és titokzatos nőismerőse, Eileen között „a magyarok és az írek hasonlatossága” és a népi képzeletben Írországot megszemélyesítő Kathleen-ni-Houlihan [sic] (SZERB 2000, 1. 42–43), akiről Yeats azonos című színpadi műve szól. Azt a közeget is jól ismerte, amelyben Yeats élt és dolgozott, és amelyet temperamentumának, illetve a kordivatnak megfelelően maga is alakított. A Viktória-kor utolsó évtizedeiben teljesedett ki az ír nemzeti újjászületés, és bontakozott ki az ún. ír reneszánsz, természetesen hát, hogy a kelta örökség, a keltaság kultusza is áthatja Yeats költészetét, s miként az ezotéria, ez is főleg metafora-forrásként. Szerb Antal különböző helyeken többször is idézi Matthew Arnoldnak azt az 1867-ben kifejtett tételét, mely szerint „a kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen” [*always ready to react against the despotism of fact*] (ARNOLD 1967, 472). Találkozunk vele többek közt a *Világirodalomban* Yeats kapcsán; elhangzik a Walesben játszódó *Pendragon* egyik szereplőjének, az Earl of Gwynedd romantikus lelkületű unokahúgának, Cynthiának a szájából is: „Túlságosan kelta vagyok. Azt mondják, a kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen” (SZERB 2000, 1. 187), és felbukkan az *Utas és holdvilágban* (SZERB 2015, 13), valamint *A királyné nyakláncában* (SZERB 1965, 64). Azt sem nehéz megérteni, miért tartotta ezt annyira fontosnak: a tények zsarnoksága elleni lázadás a képzelet jogainak érvényesítését, a szabadságot jelenti, s így már nemcsak etno-karakterológiai fogalom (mindenféle reakciós felhang nélkül), hanem művészeti is: a Szerb Antal számára különösen kedves romantikának legfőbb ismérve, és ettől elválaszthatatlanul, személyiségjegy. 1923-as keltezésű novellájának, a *Romantizmusnak* a hőseit, Farkas Ádámot arra döbbenti rá egy holdvilágos éjszaka, hogy valójában nem is alkalmi útitársa, a csinos dán lány, hanem a lánynak az úti célt jelentő német városka bástyafalán, holdfényben feltűnő, a tökéletes szépet megtestesítő *elképzelt* mása tetszik neki. Farkas Ádám azt éli meg szinte önkívületben, amiről Szerb *Naplója* nagyjából egyidős bejegyzésében (1923. IV. 17.) egy *elképzelt* leányalak megfestésének kapcsán töpreng: a legfontosabb, véli, hogy ott legyen „a lelkesedés sugara a szemében. [...] Márpedig a lelkesedés a szívárványhíd, mely véges ember-mivoltunkat a végtelen értékekkel összeköti; amikor valami örök szépségért rajongunk, és szavunk elakad a közvetlen átélés mámorában” (SZERB 2001b, 120–121). Ez a romantikára oly jellemző platonista predispozíció fogékonnyá tette Szerbet az Arnold szellemében értelmezett keltaság iránt, ám a fogalomnak nála gyakorlati, a polgári életvitelt érintő dimenziója is van. Ahogyan Mihály az *Utas és holdvilágban* életének Ulpiusékkal közös szakaszára emlékezve megfogalmazza:

Később egy híres angol esszében olvastam, hogy a kelták alapvonása a lázadás a tények zsarnoksága ellen. Hát a két Ulpus ebből a szempontból kelta volt. Mellesleg megjegyezve, Tamás is, meg én is őrjöntünk a keltákért, a Grál-mondáért és Parsivalért. Valószínűleg azért éreztem magam oly jól köztük, mert ilyen kelták voltak. Közöttük megtaláltam önmagam. Rájöttem, hogy miért éreztem magam a szülői házban mindig szégyellni való idegennek. Mert ott a tények uralkodtak. Ulpuséknál odahaza voltam. Mindennap odamentem, és minden szabad időmet náluk töltöttem (SZERB 2015, 43).

Az már Mihály balszerencséje, hogy a szülői ház jelképezte világból nem sikerül véglegesen megszöknie. A *Romantizmusban* az elvont, látomásos szépség áll szemben hús-vér eredetijével; az *Utas és holdvilágban* a szabadság elvont ideája az örömtelen nyárspolgári lét valóságával, általánosítva: az eszmény a valósággal. A *Pendragont* efféle kényelmes képletbe szorítani nemigen lehet, de annyit azért megjegyezhetünk, hogy az Earl arisztokratikus visszavonultságában függetleníti magát a világtól, még ha ezt programmatikusan nem is fejtí ki.

A kelták és a rózsakeresztesek iránti megkülönböztetett figyelem fontos, de nem kizárólagos kapocs Yeats és Szerb Antal között; csaknem olyan tanulságos a Walter Paterhez való viszonyuk összevetése. A *The Phases of the Moon* [Holdfázisok] (1918) című vers egyik beszélője, a Yeats tanait képviselő Michael Robartes kissé lefitymálóan úgy utal a *Rosa Alchemicára* mint a Walter Patertől ellesett „extravagáns” stílusban írt műre; az ebben a versben csak a rezonőr szerepét játszó Owen Aherne-től az *A Vision* 1925-ös kiadásában megtudjuk, hogy Yeats stílusát (a korai, pateri stílusról van szó) az „abszolút költészet” elérésének vágya motiválta, s ennek érdekében feláldozta az értelmet a hangzásnak [„you substituted sound for sense” (YEATS 1982a, 55)]. Pater a késő viktoriánus kor elméleti kulcsfigurája, az „oxfordi bölcs”, ahogy Yeats hívja önéletrajzi visszaemlékezésében (YEATS 1955, 303), nagy hatással volt nemcsak Yeatsre magára, hanem a dekadenciát, a *l’art pour l’art*-t, a szimbolizmust és az impresszionizmust egyaránt magában foglaló korai modernizmus más képviselőire is: Ernest Dowsonra, Lionel Johnsonra, és a náluk valamivel idősebb Oscar Wilde-ra, valamint az egy nemzedékkel fiatalabb Joyce-ra. Pater *The Renaissance* (első címe szerint *Studies in the History of the Renaissance*) című korszakos munkája, legkivált annak is elhíresült *Zárószava* [Conclusion]¹ az érzéki tapasztaláson nyugvó, szenzualista szépségkultuszban határozza meg az élet és a művészet értelmét, relativizálja mind az igazság, mind az erkölcs fogalmát, s teszi mindezt olyan kifinomultan mesterkélt stílusban, amelynek révén az olvasó a szerzői proпозиciók „valós idejű” szemléltetésben is részesül.

¹ A második kiadást (1877) Pater *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* címmel publikálta, és elhagyta belőle a *Conclusion*nt.

Szerb Antal már egészen fiatalon felfedezte Patert, mint ezt 1918. március 30-i naplóbejegyzése tanúsítja. „[M]ost olvasom Pater: Renaissance-át, mely Wilde-ra olyan óriási hatással volt, engem is áthat valami reneszánsz szellemmel. Amelynek gyermeke lesz, ha ugyan megszületik, a Pico della Mirandola [*A reneszánsz egyik esszéje Picóval foglalkozik. S. A.*]. De sok része homályosnak tetszik, és roppant fárasztó olvasmány” (SZERB 2001a, 41). Ekkor már volt a könyvnek, igaz, kevésbé sikerült fordítása (PATER 1913),² nem valószínű azonban, hogy Szerb nem az eredeti szöveget használta. Több mint két évvel később angolul idézi a *Zárószó* híres, az általa is vágyott esztétizált élet lényegét megfogalmazó mondatát: „To burn always with a fine, gem-like flame” (SZERB 2001a, 83). Itt a kiadás szerkesztőjének még helyre kell igazítania a szöveget, mert az eredetiben – „To burn always with this hard, gem-like flame” (PATER 1986, 219) – nem *fine*, hanem *hard* áll. Ez az elírás eltűnik (igaz, kerül helyette másik: az *in* a *with* helyett) Kerényi Károly *Halhatatlanság és Apollón-kultusz* című, németül olvasható könyvének 1938-as méltatásában: „To burn always in a hard gem-like flame, mindig kemény, drágakőszerű lángban égni – ezt a követelést állította fel a Kerényivel ókorszemléletében is rokon Walter Pater. Kerényi megvalósítja ezt a követelést, mindig és fáradhatatlanul fehér izzásban van” (SZERB 2002b, 628). A német megszállás előestéjén írt, s csak 1977-ben megjelent rövid írásában *A reneszánsz* egy másik, ritkábban idézett esszéjéhez, a Botticelliről szólóhoz folyamodik. Zelk Zoltán költészetének jellemzésére, írja, „olyasvalamit kellene mondanunk, mint amit Walter Pater mond Botticelli Madonna-arcairól: Zelk Zoltán versei a hétköznapok szomorúságát fejezik ki” (SZERB 2002b, 667). Tényszerűen nem bizonyítható, hogy Pater más műveit is olvasta, de feltűnő, hogy a *Napló*ban a híres könyv második említése után megsza- porodnak az intellektuális önéletrajzként olvasható *Marius the Epicurean* [Marius, az epikureista] című, 1885-ben publikált filozófiai regény és a *Plato and Platonism* [Platón és a platonizmus] címmel 1893-ban közreadott előadás-sorozat töprengéseivel egészen szoros rokonságot mutató gondolatok. Jelzésszerűen: „Synthesis-re kell hozni a görögséget és a kereszténységet. Minden azon múlik, tudunk-e ki-termelni egy mai keresztény esztétikát. Históriailag talán a Madonna-tiszteletből kellene kiindulni, theoretice a *Phaidros* idevágó részeiből” (1923. III. 28. SZERB 2001a, 109), amit jól kiegészít a katolikus liturgiának esztétikai élményforrásként való szemlélete: „Borzasztó vágyódást érzek az utóbbi napokban, húsvét közeledtére a katolikus liturgia után: a térdelő imádság, mise, áldozás után. De azt hiszem, ez csak az esztéta vágyódása a kifejező, dekoratív formák után, és azért nem is engedek nekik” (1924. IV. 13. SZERB 2001a, 236). Pater-tiszteletével Szerb nincs egyedül a korabeli magyar irodalomban. A fogadtatástörténetet áttekintve Szegedy-Maszák Mihály úgy látja, hogy a két világháború közötti évtizedekben

² Ebből megtartottam mai helyesírással a címet, és a *Conclusion* magyar megfelelőjeként használt *Zárószó* terminust.

az angol esztéta – nem csak *A reneszánsz* révén – kanonikus szerzőnek számított Magyarországon (SZEGEDY-MASZÁK 2013, 193). Ez a német, francia, és olasz recepció fényében (BANN 2013, 19–186) túlzásnak tűnik, de annyit biztosan állíthatunk, hogy igényes kritikai körökben – a fenti példák is ezt támasztják alá – Pater számon tartott szerző volt.

Szerb Antal irodalmi orientációja, ízlése e tekintetben követi a *Nyugat* körének orientációját és ízlését. Ám minden lelkesedése ellenére voltak fenntartásai a Paterrel azonosított esztétizmussal szemben. A *Napló* szerint egyik fiatalkori beszélgetése Sík Sándorral éppen e kérdés körül forgott: Síknak kellett meggyőznie, hogy nincs abban semmi rossz, ha a tiszta művészet kultuszát vonzónak találja (1923. VI. 7. SZERB 2001a, 139). A fenntartások azonban nem oszlottak el, ellenkezőleg. Poszler György mutat rá, hogy a *Világirodalomtörténet* már az esztétizmussal szembeni kételkedés jegyében született (POSZLER 1978, 371). Nem szokták észrevenni azonban, Poszler sem veszi észre (vö. 33–36), hogy egy ilyen fordulat a tiszta művészet angol prófétájának pályáján is megfigyelhető, még hozzá elég korán. Pater, nem alaptalanul, tartott a támadásoktól, és még ha ellentmondások árán is, megpróbált belesimulni a viktoriánusoknak elfogadható gondolatvilágba. Míg a *Zárószó* legradikálisabb szövegváltozata (amely eredetileg önállóan, egy hosszabb írás részeként jelent meg 1868-ban) kategorikusan kizárja, hogy a művészetnek bármi dolga volna erkölcsi, tehát a rajta kívül álló valóságban létező kérdésekkel, sőt kizárja e valóság megismerhetőségét, az *Előszó* [*Preface*] (1873), amely a kötetet alkotó esszék után született, immár Hegel jegyében, legfőbb feladatává teszi a kritikusként, hogy felismerje a műalkotásban megnyilatkozó korszellemet. A különböző időszakokban készült és egybefűzött esszéket bevezető írásban már szót sem ejt a világ megismerhetetlenségéről és kaotikus voltáról. Ez persze nem segített rajta, a második kiadásból ezért kihagyta a *Zárószót*, s amikor később újra csatolta, a lényeges pontokon megszelídítette. Ezt figyelembe véve nem zárható ki, hogy az esztétizmustól való eltávolodáshoz Szerb Walter Patertől is kapott ösztönzést.

Arnold and Pater című, magyarul is olvasható tanulmányában T. S. Eliot megőröjja Patert, mert a szép iránti rajongása vakká tette a morállal szemben, és mert a vallást szépségkultuszának eszközévé degradálta, aminek következtében néhány elrontott életért is felelősséget visel (T. S. ELIOT 1930). Nem tudni, Szerb ismerte-e Eliot írását, de az biztos, hogy az „elrontott életek” témája foglalkoztatta, mint ezt egyik elbeszélése, a *Századvég* (1934) pompásan tanúsítja. A történet a Cheshire Cheese nevű londoni vendéglőben indul, ahol a *fin-de-siècle* költői, Yeats, Lionel Johnson, Ernest Dowson találkoztak rendszeresen; mellettük az elbeszélésben még feltűnik George Russell (fontos mellékalakja az *Ulysses* kilencedik, Szkülla és Kharübdisz epizódjának) és Oscar Wilde, valamint a hozzájuk csak lazán köthető John Davidson. Yeats Tyrconnel néven szerepel, de nem nehéz azonosítani: az ír nemzetiségű bohém „[a]kkor nem sejtette még, hogy idővel világhírű költő lesz és a Nobel-díjat is megkapja öregkorára” (SZERB 1963, 157), továbbá

„[c]sak azok boldogok, – mondta Tyrconnel – akik, mint Cuchulain, meglesték a Láthatatlan Nép táncát a holdvilágban” (SZERB 1963, 159). Yeats mitológiájának ez utóbbi elemét, a „Láthatatlan Népet” Szerb említi a *Világirodalomban* (SZERB 1941, 3. 187–188) és a róla írt nekrológban is (SZERB 2002a, 508), ám míg a hang ott tiszteletteljes, itt csúfondáros. Tyrconnel sivárnak érzi az életét, gyötrelmesnek az önkifejezésért való küzdelmet, s szenved attól, hogy „soha semmit komolyan nem gondolt és tulajdonképpen csak könyvekből ismeri, hogy milyen az igazi szerelem” (SZERB 1963, 157). Nem boldogabbak Dowson és Johnson sem: életüket ilyen-olyan ideálok kergetése, a szépségkultusz és az alkohol iránti szenvedély határozza meg. Valóságos tények pontos megfelelőit nem érdemes keresnünk a novellában, de a századvég atmoszférájának remek humorú felidézése ettől még kitűnően szolgálja a satirikus célt, a „humoros-könnyes hitvédelmet”, ahogy Szentkuthy látta (SZENTKUTHY 1999, 460), és egyúttal a költészet jeleseinak emberközelivé tételét, mielőtt szoborrá merevednének. Pont a fordítottja történik annak, ami a *Pendragonban*: itt satíra tárgyává lesz, amit a szerző valójában csodált, míg amabban többnyire az *adeptus* szemüvegén át láttatja a máshol csúfondáros kritikával illetett rózsakereszteseket. Többnyire, mert még a leghátborzongatóbb jelenetekben is megnevezteti az olvasót a váratlan stílusterések által teremtett ironia – így válik az Eileen St. Claire feláldozását megelőző jelenetben neveltségessé az ezotéria³ vagy a „próféta” Pierce hangjának azonosításakor Llan-

³Talán nem felesleges, ha az elvont megállapítást az élettelibb eredeti szöveggel is alátámasztom:

„...A szobában különös zöldes fény derengett és egy apró alak imbolygott előttem. Nehéz megmondani, milyen volt ez a kis figura: olyan volt, mint ahogy a gnómat elképzeltem magamnak. Olyan bányászruha-féle gunyában volt, pilótasapka-szerű valamivel a fején, úgy, hogy csak az okos, rosszindulatú, kellemetlen arca látszott. Rikácsoló hangja volt még a legvalóságosabb.

Annyit akkor is tudtam, hogy látogatóm nem test szerinti valóság, mert térfogata állandóan, groteszken változott, mint egy láng, ami lobog. Időnkint csapkodott a szárnyával és kukorékolt, és máskor nem volt szárnya egyáltalán.

– Üdvözlöm, Benjamin Avravanel. Mindjárt elhozom a ruháját – ezzel kezdte.

– Itt tévedés lesz a dologban – mondtam. – Sosem hívtak Avravanelnek. És nem emlékszem, hogy ruhát rendeltem volna.

– Mindegy – mondta a gnóm és kukorékolt. Akkor ezt valahogy természetesnek találtam.

A gnóm leült valami bárszékre, ami azelőtt nem volt ott és lobogott, határozottan lobogott.

– A Nagy Adeptusnak tisztelet és dicsőség – mondta.

– Kérem, – feleltem beleegyezőleg – tisztelet és dicsőség.

– A Nagy Adeptus most készül a Nagy Mű végrehajtásához. Így rendelik a csillagok, a csillagok...

Különösképpen mindent láttam, amit mondott. A csillagok az égen egyre keringtek, és aztán egyszer csak megálltak jelentőségteljesen.

– A Nagy Adeptusnak egy famulusra van szüksége – folytatta a gnóm. – Önt szemelte ki erre a célra, tudós Benjamin Avravanel.

– De kérem, nem értek én ezekhez a dolgokhoz – szabadkoztam.

vyganben az a Yeats által komolyan vett hiedelem, hogy a szellem elhagyhatja porhüvelyét, külön életet élhet, majd visszatérhet ugyanoda.⁴ Az ilyen hirtelen és könnyed hangváltásokra persze csak olyan elbeszélő képes, aki nagyon ismeri a témát, amellyel kapcsolatban hangot vált.

A *Rosa Alchemica* annak az időszaknak a terméke, amelyet a *Századvég* felidéz, bár Yeats akkor még, ellentétben Tyrconnellel, nem akart a „lunáris világba” emelkedni, a „lunáris világ” emlegetése a novellában ezért egy kicsit anakronisztikus. A „lunáris világ” az 1910-es évek második felében, a *The Phases of the Moon* idején kezdi komolyan foglalkoztatni Yeats, aminek terméke a már említett, az *A Vision*ben közzétett kozmologikus mitológia. A könyvet, mintegy nyitányként, ez a vers fogja bevezetni, feszes rendbe állítva a holdfázisokra is építő világmagyarázat fontosabb összetevőit. Michael Robartes, aki a költő-filozófus képviselőt ellátja a versben, némi iróniával utasítja vissza a yeatsi képzelet másik ismert teremtményének, Owen Aherne-nek a kérését, hogy zörögjön már be a közeli toronyszobában virrasztó költőhöz, és figyelmeztesse, hogy az általa, mármint Robartes által birtokolt misztikus tudást sohasem fogja megszerezni. Robartes azonban nem áll kötélnek, amire jó oka van. „Abban az extravagáns stílusban / Írt rólam, melyet Pater-től tanult, s hogy elbeszélése kerek legyen / Azt állította, hogy meghaltam; hát akkor maradok halott” [He wrote of me in that extravagant style / He had learnt from Pater, and to round his tale / Said I was dead; and dead I choose to be] (YEATS 1990, 213). Robartes egyszerre van kint és bent: azt adja elő, amit Yeats sokéves spekulatív munkával létrehozott, ugyanakkor gondolkodóként szánandónak, tudatlannak, stílusművészként pedig Pater-epigonnak tartja a költőt. Önirónia ez is a javából, de más természetű, egyáltalán nem olyan könnyed, mint Bátkyé a *Pendragonban*.

Ez az a pont, ahol össze lehet csomózni a szálakat, ahol a rózsakeresztesek, Yeats, Pater és Szerb Antal találkoznak. A Pater stílusát imitáló *Rosa Alchemica*

– Aránylag mégis többet, mint a többi ember, aki itt tartózkodik Merionethshire-ben. Megtisztelve éreztem magam” (SZERB 2000, 2. 108).

⁴Íme a szóban forgó jelenet:

„A jelenés érces orrhangon beszélt, de határozottan walesi kiejtéssel, úgy, ahogy a svábok magyarul: a b-t p-nek mondta, a d-t t-nek, és az s hanggal bajok voltak, kicsit selypített, mint a walesi parasztok.

– Hiszen ez Pierce Gwyn Mawr – kiáltott fel Griffith.

Csakugyan. Szórol-szóra azt mondta, amit a próféta!

– Lehetetlen, – mondta az alabárdos. – Minden kapu be van zárva, nem jöhetett be a kastélyba.

– Ó, Istenem, – mondta az egyik lány – a szellem befér a kulcslyukon is.

– Hogy volna az öreg Pierce szelleme, hiszen még él – mondta a másik lány.

– Lehet, hogy a hasonmása. A nagybátyámmal megtörtént, hogy nyugodtan aludt az ágyában, és azalatt a hasonmása berúgott az Elefánt kocsmában és másnap neki kellett az egészet kifizetnie.

– Mindenesetre menjünk be – proponáltam. Én akkor már sejtettem, hogy miről van szó” (SZERB 2000, 1. 69).

lényegét tekintve egy rózsakeresztes beavatási szertartásról szól, olyan elbeszélői szerkezetbe és topográfiába rendezve, amelynek alapján feltételezhetjük, hogy a *Pendragon* születésénél rózsakeresztes elbeszélése révén Yeatsnek is volt némi szerepe. Mert mi is történik Yeatsnél? A névtelen narrátort Dublinban felkeresi párizsi diáktársa, Michael Robartes, aki, mint kitetszik, már akkor is mestere volt az okkult tudományoknak, és tizenhat év után ismét megkérdezi, nem akar-e belépni az Alkimikus Rózsa Rendjébe [the Order of the Alchemical Rose]. A narrátor – nincs okunk feltételezni, hogy lényeges tulajdonságait tekintve ne volna azonos Yeatsszel – végül feladja ellenkezését. A beavatási szertartásra, hosszú vasúti utazást követően, a nyugati partvidéken, a Rend egy kikötői mólón emelkedő templomában kerül sor. A mólót egy buzgó katolikus vénember őrzi, aki eretneknek tartva a két idegent, átkot szór utánuk, amint elhaladnak mellette, aminek jelentősége, miként Robartes azon közlésének is, hogy lesz még idő, amikor ezek az emberek újra felfedezik a régi isteneiket, köztük a maguk kelta isteneit, csak a soron következő események végén világosodik meg mind a narrátor, mind az olvasó számára. Robartes nem tart attól, hogy ellenségei kárt tehetnek benne, mert testén már a szellemvilág uralkodik, s a halál csak beteljesíti azt a folyamatot, amelynek során elérte ezt a stádiumot. Ezzel azt is előrevetíti, hogy a narrátorra mi vár. Mielőtt a beavatást megpecsételő szertartásra sor kerülne, a narrátornak egy könyvből el kell sajátítania az alkimista renddel kapcsolatos alapismereteket, aminek konklúziója, hogy „az alkímia a lélek tartalmának fokozatos lepárlása”⁵ [alchemy was the gradual distillation of the contents of the soul (YEATS 1982b, 283–284)], magyarul, az anyagi természetű, az aranycsinálásra törekvő alkímia csak afféle metaforája a magasabb rendű átalakulásnak, amelyet az anyag spirituálizálásának vágya hajt. Ezt követően a szertartás színterére nyíló ajtón át a narrátor különös dolgokat hall:

Megálltam egy ajtó előtt, melynek bronz táblái hatalmas hullámokat ábrázoltak, árnyékukban szörnyű arcok körvonalai rajzolódtak ki. Úgy tűnt, hogy az ajtón túliak meghallották lépteinket, mert valaki azt kiáltotta: „Befejezte-e már munkáját az Elronthatatlan Tűz?”, amire Michael Robartes azonnal válaszolt: „Az olvasztóból a tökéletes arany jött elő.” [I stopped before a door, on whose bronze panels were wrought great waves in whose shadow were faint suggestions of terrible faces. Those beyond it seemed to have heard our steps, for a voice cried: ‘Is the work of the Incorruptible Fire at an end?’ and immediately Michael Robartes answered: ‘The perfect gold has come from the athanor’] (YEATS 1982b, 287).

⁵ Az idézeteket saját fordításomban közlöm. A közelmúltban megjelent ugyan egy fordítás, egyéb, nagyjából egykorú Yeats-elbeszélésekkel egy kötetben (W. B. Yeats, *Rosa Alchemica*, ford. Károly Ernő, Miskolc, Hermit Kiadó, 1999, 29–59), de túl sok hibát tartalmaz, és ezért használhatatlan.

Azaz Robartesnak sikerült az alkímista álmot megvalósítania, alacsonyabb rendű anyagból a spirituális tökély anyagi megfelelőjét, aranyat állított elő.

A döntő pillanatban azonban a narrátor visszariad. Az ár, amit fizetnie kell, ha a Rend teljes jogú tagjaként élni akar a Robartes és társai által már megszerzett képességekkel, túl nagy: fel kell áldoznia a lelki üdvét. Amikor a felismerést követő mély álomból magához tér, a szertartás e világi résztvevői, köztük Robartes, az övénél mélyebb álomban hevernek körülötte, s nem véve tudomást az eretnek-ségtől feldühödött tömegről, minden jel szerint áldozatul esnek az erőszaknak, amivel tulajdonképpen beteljesedik a spirituális alkímista Robartes próféciaja: a tisztán szellemi létbe való megérkezés. A narrátor megmenekül, nemcsak a szó fizikai, de (viktoriánus) erkölcsi értelmében is: valahányszor a még mindig oly csábító „meghatározatlan” [indefinite], azaz a kereszténység előtt a pogányság isteneinek világa teljes uralmat akar szerezni szíve és elméje felett, a rózsafüzérért nyúl, hogy a kísértést elhárítsa (YEATS 1982b, 292).

Szerb Antal regényében a rózsakeresztes cselekményvonal nem beavatási szertartással, hanem borzalmas gyilkosságok árán a Sátánnal kötendő szövetséggel kulminál, amihez, miután a „Nagy Mű” elakadt, azaz nem sikerült aranyat előállítania, Pendragon várának hajdani ura, Asaph Pendragon utolsó lehetőségként folyamodik. A végső pillanatban azonban ő is megretten, és elmenekül, a szertartás színhelye pedig, benne a már halott áldozatokkal leég. Az eddig „haláltalan” Asaph Pendragon visszatér nyughelyére, és megöli magát. Yeats narrátorának sajátos ritmusú, lüktető prózájával ellentétben Szerb szintén első személyű narrátora, Bátky János meglehetősen gunyoros, mondhatni humoros-frivol hangnemben adja elő az általa átélteket. Ám, noha az esemény célja nem a beavatás, Bátky szempontjából mégis beavatásról van szó, mert kényszerű famulusként most szembesül először a mágiával, amelyről eddig csak olvasott. (Nota bene: hatáserősítőként az olvasó emlékezetében ott munkál két hasonló korábbi leírás, a 18. századi Lenglet du Fresnoynak tulajdonított, Bátky által „hevenyészett fordításban” közölt elbeszélése arról, miként nyert a szerző felvételt egy szabadkőműves páholyba Párizsban, valamint hogy milyen kalandok árán jutott el az igazi Rózsakereszt, Asaph Pendragon sírjához Walesben.)

Még érdekesebb analógia kínálkozik a helyszínek összevetésekor. Yeats rózsakeresztes alkímistái egy nyugat-írországi kikötő mólóján, a helybéli bigott katolikusok ellenkezésével nem törődve építették fel templomukat, mely „szögletes, réginek látszó, házként” [a square ancient-looking house] (YEATS 1982b, 280) jelenik meg a narrátornak. Mint kiderül, „a hullámok menti tiszta sokaság és a tisztátalan emberi sokaság” [the pure multitude by the waves and the impure multitude of men] (YEATS 1982b, 278) közötti helyszín kiválasztásában az építetők természetfölötti parancsot követtek. Ahhoz képest, hogy az épület kívülről szerénynek látszik, belső kialakítása meglepően gazdag. A szögletes, hevenyészettnek tűnő erdei épületről, amelyben a végsőig elcsigázott Bátky a hegytetőn magához

tér, megtudjuk, hogy nem sokkal előbb húzta fel, a helybéli munkások rosszalásától övezve, Eileen St. Claire és bűntársa, Morvin. Szegényes megjelenése és szerény méretei ellenére termék, belső helyszínek sora szorul bele, igaz, a tér itt viszonylagos, mert a falak megnyílnak-zárulnak, a kívül és bent határai tűnékenyéválnak. A hullámok felidézte természetet, a fennsíktól egy kicsit lejjebb húzódvá, itt a „kelta erdő” képviseli, „ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik” (SZERB 2000, 2. 105). Az „emberi sokaság” valamivel távolabb van, a falvakban, de egy magányos képviselőjével Bátky is találkozik, mielőtt a házat eléri, akár csak a *Rosa Alchemica* hősei a mólón; igaz, a tóparton hálót fonó, kavicsokat dobáló öregasszony nem a mindennapi élethez, hanem a titkok világához tartozik. A kulcsjelenetre Yeatsnél egy kör alakú, füstölőktől illatos teremben kerül sor, ahol a mennyezetről egy mozaikokból kirakott rózsza tekint alá a keresztre feszített Krisztus képére, amely a zöld kőpadozaton megjelenik; a rózsza és a kereszt egységét a Krisztus képét a padozaton megtaposó, tánclépéseiket a mennyezeti képszírmáihoz igazító beavatottak és halhatatlanok teremtik meg. Bátky kalandja egy ötszögletű, felülről megvilágított, füstölő illatosította, alkimista szimbólumokkal ékes teremben éri el csúcspontját, itt azonban a misztériumot sugalló konvencionális kellékek távoli hasonlóságán kívül más analógiát már nem találunk.

Szerb Antalnál a mágia a kereszténység által nem tagadott, de kárhoztatott erők mozgósítására korlátozódik. Hitbéli érzékenységet már csak azért sem sértett vele, mert narrátorának elfojthatatlan ironizáló hajlama elejét veszi a mágiával való azonosulásnak. Yeatsnél azonban más a helyzet. A pogány antikvitásnak a reneszánsz óta élénk kultusza a 19. század második felében különösen megerősödik, mintegy a személyiséget gúzsba kötő, az ember eredendő természetét megnyomorító viktoriánus konvenciók elleni tiltakozásként. A *Rosa Alchemica* világában a kereszténység képviselte isteni renddel szemben a görög-római hitvilág természetességgel, spontaneitással, szépséggel azonosított istenségei képviselik az alternatívát. Ez nem Yeats találmánya. Az antikvitás, főleg a görögség kultuszának Arnold adott új lendületet negyedszázaddal korábban a *Culture and Anarchy* [Kultúra és anarchia] (1869) című könyvében egybefűzőtt, a kultúra mibenlétét és szerepét, a kívánatos kultúra fogalmát tárgyaló oxfordi előadásaiban. Arnold téziseinek európai hatása Max Weberig terjed, Angliában Pater, Henry James, Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, D. H. Lawrence műveiből mutatható ki kisebb-nagyobb mértékben az Arnold által inspirált, a protestáns etikát jelölő hebraizmus szembeállított hellenizmus kultusza. Yeats annyiban különbözik tőlük, hogy a hellenisztikus erényeket megtalálni vélte az ír mondák archaikus világában is, s a kettőt mintegy azonosította.

Ez a dolgozat arra volna „kihegyezve”, hogy a *Rosa Alchemica* és a *Pendragon legenda* között szoros, netalán közvetlen kapcsolat van. Az érvek, amelyek e feltevést támogatják, erősek, s további kutatómunkával kiegészíthetők. Ellene szólhat, hogy Szerb Antal ismereteim szerint sehol sem foglalkozik Yeats elbeszélésével,

pedig ha valami megkapta a figyelmét, mert használható volt különféle gondolatmenetekhez, azt nem habozott afféle panelként újra és újra felhasználni, mint azt a tények zsarnoksága ellen lázadó keltákról tett Matthew Arnold-i megállapítás gyakori felbukkanása is tanúsítja. Ám ha pillanatnyilag a közvetlen kapcsolat hipotetikus is, érdemes komolyan venni. *A királyné nyaklánc*a epilógusában Szerb felteszi, hogy a Nyaklánc-per többek közt Schiller *Don Carlos*ának is ihletője volt. „Tudjuk ugyan – érvel –, hogy Schiller ezt a darabot egy Saint-Real nevű szerző elbeszélése alapján írta, és szabadságpátoszára Lessing *Nathan der Weise*-ja bátorította fel; de ha az ember a Nyaklánc-perrel a tudatában nézi meg vagy olvassa el a Don Carlost, érdekes hangulati rokonságot talál. Mindjárt a darab kezdete...”, és ezt követik a példák, egyik a másik után (SZERB 1965, 345–346).

A Rosa Alchemica és *A Pendragon legenda* közötti rokonság azonban több mint hangulati.

Bibliográfia

- ARNOLD, Matthew (1967), On the Study of Celtic Literature [1867], in uő, *Poetry and Prose*, London, Rupert Hart-Davis.
- ARNOLD, Matthew (1869), *Culture and Anarchy*.
- BANN, Stephen (ed.) (2013), *The Reception of Walter Pater in Europe*, London, Bloomsbury.
- BISZTRAY Gyula (1999), Négy új irodalomtörténet [1934], in WÁGNER Tibor (vál. és szerk.), *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról 1926–1948*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 41–49.
- ELIOT, T. S. (1981), Arnold és Pater, ford. TAKÁCS Ferenc, in uő, *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*, szerk. EGRI Péter, ford. Bódis Edit et al., Budapest, Gondolat, 261–274.
- GOLDMANN Márta (2005), *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon*, Budapest, Akadémiai (Modern filológiai füzetek 59).
- HAVASRÉTI József (2013), *Szerb Antal*, Budapest, Magvető.
- MAKKAI László (1999), A Pendragon-legenda [sic] [1934], in WÁGNER Tibor (vál. és szerk.), *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról 1926–1948*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 233–234.
- PATER, Walter (1873), *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan.
- PATER, Walter (1913), *A renaissance*, ford. Sebestyén Károly, Budapest, Révai.
- PATER, Walter (1986), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, in uő, *Three Major Texts (The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits)*, ed. William E. BUCKLER, New York, New York University Press, 69–220.
- POSZLER György (1978), *Szerb Antal*, Budapest, Akadémiai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2013), Pater in Hungary, in Stephen BANN (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*, London, Bloomsbury, 187–195.
- SZENCZI Miklós (1989), Coleridge irodalomesztétikája, in uő, *Tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 349–442.

- SZENTKUTHY Miklós (1999), Szerb Antal novellái. Bevezetés a *Madelon, az eb* című elbeszéléskötetéhez [1947], in WÁGNER Tibor (vál. és szerk.), *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról 1926–1948*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 457–462.
- SZERB Antal (1941), *A világirodalom története* 1–3, Budapest, Révai.
- SZERB Antal (1959), *Magyar irodalomtörténet* [1934], Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (1963), Századvég [1934] in uő, *Szerelem a palackban*, szerk. Poszler György, Budapest, Magvető, 144–162.
- SZERB Antal (1965), *A királyné nyaklánca* [1943], Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2000), *A Pendragon legenda* 1–2 [1934], Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2001a), *Naplójegyzetek (1914–1943)*, szerk. TOMPA Mária, közrem. PETRÁNYI Ilona, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2001b), Romantizmus [1923], in uő, *Naplójegyzetek (1914–1943)*, szerk. TOMPA Mária, közrem. PETRÁNYI Ilona, Budapest, Magvető, 329–346.
- SZERB Antal (2002a), *Hétköznapok és csodák. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák I. Világirodalom*, szerk. PAPP Csaba, Budapest, Magvető (Yeats magyar tárgyú költeménye [1930], 510–512, Yeats [1939], 508–509).
- SZERB Antal (2002b), *Mindig lesznek sárkányok. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák II. Magyar irodalom*, szerk. PAPP Csaba, Budapest, Magvető (Az intellektuális költő [1927], 451–473, Kerényi Károly Apollón-könyve [1938], 626–629, Bevezető Zelt Zoltán verseihez [1977], 666–668.).
- SZERB Antal (2002c), *A kétarcú hallgatás. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák III. Vegyes tárgyú írások*, szerk. PAPP Csaba, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2015), *Utazás és holdvilág* [1937], Budapest, Magvető.
- SZŐNYI György Endre (2007), Az ezotéria diszkrét bája: Szerb Antal *Pendragon* legendája és néhány előképe, in „Nem súlyed az emberiség!” *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, szerk. JANKOVICS József et al., Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet, 861–872. www.iti.mta.hu/szorenyi60.html Letöltés ideje: 2017. október 28.
- THURZÓ Gábor (1999), A Pendragon-legenda [sic] [1934], in WÁGNER Tibor (vál. és szerk.), *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról 1926–1948*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 234–236.
- WÁGNER Tibor (vál. és szerk.) (1999), *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról 1926–1948*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- YEATS, William Butler (1955), *Autobiographies*, London, Macmillan.
- YEATS, William Butler (1982a), *A Vision*, London, Macmillan.
- YEATS, William Butler (1982b), *Rosa Alchemica* [1896], in uő, *Mythologies*, London, Macmillan, 267–292.
- YEATS, William Butler (1990), The Phases of the Moon [1918], in *W. B. Yeats: The Poems*, ed. Daniel Albright, London, J. M. Dent & Sons, 213–217.
- YEATS, William Butler (1999), *Rosa Alchemica*, ford. KÁROLY Ernő, Miskolc, Hermit Kiadó, 29–59.
- YEATS, William Butler (2000), *William Butler Yeats versei*, FERENCZ Győző (vál., szerk. és a jegyzeteket összeáll.), ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, SZABÓ T. Anna, TANDORI Dezső et al., Budapest, Európa.

SZÁVAI JÁNOS

Krasznahorkai és a menippea

Vannak fokozatai a feketének? Létezhet olyan mű, olyan írás, amely semmi másról nem szól, mint a leküzdhetetlen reménytelenségről? Egy 2003-as előadásában a Sorbonne-on George Steiner az *Athéni Timon* példáján próbálta megoldani a megoldhatatlant. Shakespeare-nek ez a drámája, mondta, a legkeserűbb, a legsötétebb, a legfeketébb nemcsak az ő szövegei, de minden létező, létezett, sőt minden majdan megszületendő szöveg közül. De a történetnek ezzel még sincsen vége, folytatta Steiner, hiszen éppen a szöveg megszületése, a szöveg működése, esztétikai minősége a bizonyíték arra, hogy nem úgy van. Nincsen totálisan fekete.

Krasznahorkai László regénye ugyanezt a problematikát hívja elő. *Báró Wenckheim hazatér*, mondja a 2016-os regény címe, és ahogy a szövegben az olvasó előrehalad, mintha valóban arról volna szó, hogy a Dél-Amerikába származott magyar arisztokrata hazatér szülőföldjére, egy meg nem nevezett, de könnyen azonosítható Békés megyei városba. A bevezető fejezet után két szálon fut a történet, s első látásra mindkét szál szatirikus, már-már bohózati elemekből áll össze. Az egyik történet az önmagába zárt, érdektelen kisvárosé, amelyet hihetetlen izgalomba hoz a bulvársajtóban megjelent hír, amely szerint az Argentínába származott arisztokrata nemsokára hazatér szülővárosába. Báró Wenckheimtől csodát várnak, mindenki abban bízik, hogy a városé lesz a mesés vagyoni, és hogy ezzel új élet kezdődik. Az olvasó azonban a másik történetből, a Wenckheim Bélából már tudja, hogy az idősödő báró rég elkártyázta mindenét, börtön várt volna rá, s hogy egyáltalán nem önként jön: hozzátartozói küldik haza, hogy ezzel mentseék a család jó hírét.

Krasznahorkai regénye egyértelműen az életmű jelentős állomása. A rendkívül gazdag, sokfelé nyitó szövegből három problémát emelnénk most ki. Az első a magyarságkritika, a második a műfaji kérdések halmaza, a harmadik pedig a tragikus kérdésköre.

Sok minden ismerős az új regényben Krasznahorkai régebbi könyveiből: egyrészt maga a város, feltehetőleg szülővárosa, Gyula, az *Ellenállás melankóliájából*, azután a csodavárás, amely a *Sátántangó* központi eleme. De ismerős a furcsán deviáns középponti figura is: ilyen az *Ellenállásban* a zenetanár Eszter úr és a félig

bolond Valuska itt a *Báró Wenckheimben*, a kisvárosban élő, európai hírű tudós, a mohák világhírű szakértője, aki feladja normális életét, és a város környékén, egy maga tákolta kalyibában húzódik meg. És ismerős a meglehetősen nyersen ábrázolt erőszak folytonos jelenléte, amelyet ebben a regényben a motorosok bandája, majd az azonosíthatatlan idegenek feltűnése képvisel.

Mindamellet a regény jó ideig inkább bohózáti elemekből építkezik. A bárót már a vonatúton markába kaparintja egy nagybeszédű, lehengerlő modorú szélhámos, Szolnoki Dante, aki kinevezi magát a reménytelen milliomos titkárává. A városka polgármestere és különböző notabilitásai hiába igyekeznek, képtelenek megszervezni a várva várt jótevő méltó fogadtatását. A groteszk jelenetek sorának csúcspontja a báró és kamaszkori szerelmének a találkozása; a hóbertos öregember nem ismeri fel (a hatvanhét éves) Marikát (vagy Mariettát), fogalma sincs arról, hogy kivel hozták össze.

Ennek a hosszú és változatos szövegrésznek az a sajátossága, hogy a történet – az egyébként konkrétan meg is idézett – bulvársajtó modorát utánozva halad előre, és többnyire bulvárpanelekből áll össze. A bulváros históriát azonban Krasznahorkai a maga megszokott, pontot alig ismerő és rendkívül artistikus diskurzusával adja elő, ami különös feszültséget teremt a kettő között. E tekintetben Krasznahorkai Flaubert-követőnek tekinthető, nyelvi megmunkáltsága mindig egyenletes.¹ Végig harmadik személyben, függő beszédben íródik a történet, de a nézőpont, amely mindig valamelyik szereplő nézőpontja, minden új bekezdéssel módosul. Az olvasó számára nagyon hamar kiviláglik, hogy ebben a világban mindenki kisszerű, mindenki nevetségessé válik, még az európai hírű tudós is, épp azáltal, hogy nem hajlandó a városban maradni, hogy kilép a civilizált életkörülmények világából.

A báró persze nem hoz csodát, a várva várt megújulás elmarad. Az olvasó ezt eléggé hamar megtudja, a történet szereplői viszont csak jóval később. Azután Wenckheim báró meghal, egy hajtány gázolja halálra. A báró eltűnése egybeesik a vég kezdetével, emberek tűnnek el, másokat meggyilkolnak, miközben egy titokzatos újságcikk tartja izgalomban a városi elitet. Heves vita indul, hogy a helyi lap leközlje-e a vitriolos írást, amely egyfelől a helyi közszereplőkről közöl megdöbbentő leleplezéseket, másfelől magát a közeget, nemcsak a városét, hanem az egész országot ostorozza kegyetlen stílusban. A személyeket támadó és leleplező részekről csak beszélnek, a regény szövegében ezek nem jelennek meg, annál többet olvashatunk az általánosító jellegű, a magyarságot, a magyarokat kíméletlenül megítélő sorokból. Krasznahorkai regényszereplője itt valóban nagyon messze megy, a kép, amely kirajzolódik, egyértelműen sötét, sehol egy biztató jelző, sehol egy vigasztaló világosabb árnyalat. A fejezet címe – *A magyarokhoz* – nyilvánvaló-

¹Spitzer szerint Gustave Flaubert a maga végletesen pesszimista világfelfogását ellenpontozza írásmódjának hibátlanul egyenletes artistikusságával (SPITZER 1972, 257–274).

an Berzsenyi Dániel versére utal. Ami Berzsenyiné így szólal meg „Mi a magyar most? – rüt sybarita váz...”, az Krasznahorkainál véget nem érő, szenvedélyes, kegyetlen. A sybarita, vagyis Szibarisz város lakója, a Bakos Ferenc-féle idegen szavak szótára szerint ’pompában és semmittevésben élő elpuhult ember’. Berzsenyi másrészt, mielőtt a jelen ostorozásába fogna, megjelöli a kiutat is: az erkölcsi szférát. „Minden ország támasza, talpköve a tiszta erkölcs.”

Ehhez képest Krasznahorkai szövege brutális. „Még egy ilyen visszataszító népet, mint ti vagytok, még nem hordott hátán a föld, pedig egyáltalán nem lehetünk elragadtatottak attól sem, amit ezen a földön úgy általában látunk, de nálatok ocsmányabb emberekkel nem találkoztam soha, és mivel közetek tartozom, tehát túl közel vagyok hozzátok, nehéz elsőre pontos szavakat találnom arra, miben is rejlik ez a visszataszító vonás, amely minden nemzet alá süllyeszt benneteket, mert nehéz szavakat találni arra, hogy milyen hierarchiában képzeljük el az undorító emberi tulajdonságoknak azt a tárházát, amivel ti taszítjátok vissza a balszerencséjükre titeket megismerő világot, mert ha azzal kezdem, hogy magyaroknak lenni, az nem egy néphez való tartozást jelent, hanem az egy betegség, egy gyógyíthatatlan, elriasztó kór, egy járványos baj, amitől minden megfigyelőnek csak hányhatnékja támad” (429). Vagy még fokozva a hiperbolát: „mert hol lehet itt bármit kezdeni, nehéz megtalálni az alaptulajdonságot, amelyre az összes többi felfűzhető, mivel ha kezdjük a lompos rosszakarattal, az jó, de nem ás mélyre, ha azt mondjuk, te rohadt magyar, hogy te az irigység, a kicsinyesség, a tisztílenség, a tunyaság, a sunyi lopózhatnék, a szégyentelen gyávaság, a becstelenség, az árusásra való állandó készenlét s ugyanakkor a saját tudatlanságára, a saját műveletlenségére, a saját érzéketlenségére göggel felelő, hol kolbásztól és pálinkától, hol lazactól és pezsgőtől megsemmisítő lehelet egyik kivételesen undorító alanya vagy, aki hol az asztalra baszik, ha a szemébe mondják, és a kórképre a nagyképű tahóság, az otrombaságra való büszkeség bunkójának agressziójával felel, vagy fondorlatos bosszúvágy támad benne az ellen, aki valódi vonásaival szembesíti, amit soha nem felejt, s az első adandó alkalommal ezt a szembesítőt a földbe tiporja, kivégzi, meggyalázza” (410).

Nincs könyörület, folytatódik az indulatos átkozódás. A mintát a tabu durva áthágására kétségkívül Thomas Bernhard átkozódásai adják, ahogyan az például kései írásaiban, a *Régi mesterekben* (1985) vagy a *Kioltásban* (1986) megjelenik (BERNHARD 1998; BERNHARD 2005). „Mert mást sem érzünk naponta, ha még gondolkodunk, minthogy egy álságos és hazug és aljas kormány kormányoz bennünket, amely mindehhez még az elképzelhető legostobább kormányzat is, mondta Reger (...), de nem csak a kormány hazug és álságos és aljas és alantas, a parlament is az (...). Naponta ott áll és nem hisz a szemének, és nem hisz a fülének, mondta, naponta átéli e lepusztult ország és korrump állam és elhülyült nép elaljasodását, egyre növekvő rémülettel” (BERNHARD 1998, 164–165). Majd később: „A politikusok gyilkosok, igen, országaik és államaik tömeggyilkosai mind.

Az osztrák igazságszolgáltatás egy veszélyes katolikus-nemzetiszocialista emberdaráló” (uo.).

A *Régi mesterek*ben a nyolcvankét éves zenekritikus Reger, Atzbacher által közvetített filippikáit olvassuk. A *Kioltás*ban pedig, melynek műfaji megjelölése bomlásregény, Franz Josef Murau monológját, pontosabban tanítványához, Gambettihez intézett szavait. „Micsoda emberek voltak ezek még néhány éve, és mi lett belőlük mára! Úgy fészkelődött beléjük a jellemtelenség, mint valami halálos betegség, a kapzsiság, a kíméletlenség, az infámia, a hazugság, az alakoskodás, az alamuszóság. Mindent elkövetnek, hogy kíméletlenül érvényesítsék aljasságukat” (BERNHARD 2005, 74). A művészregényben Bernhard a náciizmushoz kapcsolja a totális lealjasodást, a *Kioltás*ban a szocializmusnak megy neki. „Ennek az évszázadnak sikerült oly módon bemocskolnia a tiszteletre méltó szocializmus szót, hogy hánynom kell tőle, mondta Gambettinek. Azok, akik tényleges szocializmusra gondoltak, s abban hittek, s hittek benne, hogy megalapozták az örökévalónak, forognának a sírjukban látván, mit csináltak belőle szörnyű utódaik” (BERNHARD 2005, 81). Bernhard átkozódásainak visszhangja más magyar íróknál is hallható, így Kertész Imrénél vagy Esterházynál is. Esterházy Péter szatirikus írása, az *Így gondozd magyarodat!* jut az eszünkbe mindenekelőtt, amely az írásban is csak politikát látó egyesek számára mintha az író egyetlen, s ennél fogva kirekesztést érdemlő műve volna. De az Esterházy elleni indulatoknak megvolt a mintája is: Ady Endre az *Én nem vagyok magyar?* című 1907-es versében keserűen hadakozik az induló költőt kirekeszteni kívánók hadával.

Jól ismertek a korai Ady Endre átkozódó sorai. „Csorda népek”, mondja a Hortobágy poétája: „ha a piszkos, gatyás, bamba / Társakra s a csordára nézett...” és így tovább. A *Tisza-parton* hasonlóan kemény szavakkal ostromoz: „Sivatag, lárma, durva kezek, / Vad csókók, bambák, álom-bakók.” „Menekülj, menekülj innen”, hirdeti meg egyik verse címében: „Rossz a világ itt: dacos Hunnia / Álmodva várja a régi csatát.” Egy másikban pedig a lelkek temetője Magyarország: „Ez a szomorú magyar róna, / halálszagú, bús magyar róna, / e föld lelkek temetője.” *A magyar ugaron* sem kíméletesebb: „Elvadult tájon gázolok”, majd „Hej égis nyúló giz-gazok / Hát nincsen itt virág?” A botrányt kiáltó Adyt bírálók kemény választ kapnak:

(S az álmosaknak, piszkosaknak,
Korcsoknak és cifrálkodóknak,
Félig-élőknek, habzó szájúaknak,

Magyarkodóknak, köd-evőknek,
Svábokból jött magyaroknak
Én nem vagyok magyar?)

A saját népét ostromozó próféta ősképe természetesen az Ószövetségre megy vissza. Szinte minden ószövetségi könyvben találunk rá példát. Így például Ezékiel könyvében: „Ó, ez a város! Saját keblében ont vért, hogy eljöjjön az ő ideje, és ön-maga ellen készít bálványokat, hogy megfertőzze magát! Vétkeztél az általad ki-ontott vérrrel, megfertőzted magad bálványaiddal, amelyeket készítettél, sietteted napjaidat és elhoztad esztendeid idejét, ezért gyalázatává teszek a nemzeteknek, gúny tárgyává az egész földnek. Akik közel vannak hozzád és akik távol vannak tőled, ujjonganak majd feletted, te szennyes, hírhedt, rettenetes végű!” (Ezékiel könyve 22,6) Meglesz hozzá a méltó büntetés is. „Kívül kard, belül döghalál és éhínség! Aki a mezőn van, kard által hull el, s akik a városban vannak, döghalállal és éhínséggel vesznek el. Csak azok menekülnek meg közülük, akik elfutnak” (Ezékiel könyve 8,15-16).

Paul Ricœur ötféle (másutt, a zsidó hagyományra támaszkodva, háromféle) beszédmódot különböztet meg a Bibliában, ezek egyike a prófétai diskurzus.² Íróink közül többen is élnek ezzel a fajta diskurzussal (így például Márai Sándor a *Zendülőők*ben), de eddig még senkinél nem kapott olyan jelentős szerepet, mint Krasznahorkainál. A prófétikus átkozódás azonban a *Báró Wenckheim hazatér*ben mindig kontextusban jelenik meg. Bár a regénybeli cikk szerzője nem ismert, tudjuk, hogyan jut el a szöveg az ellenzéki napilap szerkesztőjéhez, és megismerjük több olvasójának a reakcióját is.

A cikket először a polgármester által összehívott társadalmi bizottság vitatja meg. A főszerkesztő ragaszkodik a közléshez, mert a cikk „az utóbbi idők legjelentősebb anyaga [...] arról beszél, ami a lényeg, nem kertel, éles, mint a szike” (426). A többség azonban nem így látja: „ocsmány kirohanás” (422), „otromba támadás minden ellen, ami szent”, „szennyirat” (426). A polgármester lefordul a székről, kórházba viszik, többé nem is tér magához. Hiába tiltakozik a gimnáziumi igazgató, a Szolgálat vezetője, az írás másnap megjelenik. A regény sorban mutatja be az olvasókat és reakcióikat, köztük a plébánosét, aki püspökének jelent.

A titokzatos szerző, aki – ironikus módon – „bárótok”-ként jegyzi írását, maga megy elébe a lehetséges magyarázatoknak, hogy aztán rögtön cáfolja is azokat. „Mondhatná bárki, hogy ezek a képtelenül túlzó általánosítások, hogy mi ez az egész, és minek, mondhatná, hogy összeszedni az összes emberi gyarlóságot, és nekirontani ezzel a felszereléssel egy egész népnek, egy egész nemzetnek, ez nem más, mint valami titkolt személyes sérelem, amely bosszút akart, vért (...) mert ez így túl átlátszó, mert nem lehet itt másról szó, mint egy megbántott valakinek a tombolásáról, aki máson nem tudta kitölteni a megveszekedett rosszkedvét, mint a saját nemzetén, mondhatná, ha így volna, csakhogy nincs így, sajnos, nincs, írom a génnek...” (442–443). A szöveget a polgármester titkárnője olvassa, a kórház-

² „Discours narratif, prescriptif, prophétique, sapientiel, hymnique.” Utóbb Ricœur visszatér a zsidó magyarázók hármass felosztásához: Tóra, Prófécia, egyéb (RICŒUR 1995, 3–29).

ban, a haldokló ágya mellett ülve. Itt váratlanul egy komikus elem jelenik meg: az írás szerzője a magyarság minőségéért felelős génhez intézi szavait; a gént kérleli, hogy tegye meg, amit meg kell tennie, „töröljön ki minket, a leggyűlöletesebbet, az evolúcióból, tekintsen minket hibának, mindegy, csináljon bármit, csak húzzon ki a listáról” (444).

Ez a fejezet Krasznahorkai egyik első írását, a Vörösmarty Mihály emlékének ajánlott *Az utolsó hajó* című novellát idézi fel. A novella története ugyancsak Magyarország végét vizionálja. A regényben azonban, ellentétben a *Szózat* posztumusz szolidaritásával, a magyarság semmiféle empátiával nem találkozik.

De a magyarokat vádoló-átkozó újságcikk csak egy a regény szólamai közül. Igaz, szerkezetileg kitüntetett helyet kap a szövegben, ám utána már csak a teljes pusztulás következik: a tűz, amely elemésztí a várost, és az a jelenet, amelyben az egyetlen túlélő, a csillagvizsgáló ablakában üldögélő Hülyegyerek az *Ég a város, ég a ház is* kezdetű dalt énekeli. Háromszor hangzik el a négy soros dal, utána pedig, ezzel fejeződik be a regény, egy groteszk mozzanat következik: a fiú fölemeli két kezét, „és ahogy látta egyszer nyilván valakitől, mint egy karmester”, beint a láthatatlan közönségnek, és vidáman odakiáltja a biztató felszólítást, hogy – „Most mindenki”. Mintegy a prologusban megjelent karmester parodizált változataként.³

Itt vetnénk föl a műfaj problémáját. Az Aegon-díj átadásakor elhangzott laudációjában Bazsányi Sándor röviden érinti a kérdést. „Azt is mondhatnám rá metaforikusan, hogy szatírájáték, ha nem érezném kicsinyítőnek és pontatlannak a kifejezést. Hiszen itt nem a tragikusnak műfajilag alárendelt szatirikust érzékeljük, hanem a tragikust keresztül-kasul átjáró szatirikust, vagy még inkább ironikust. Hiszen Krasznahorkainál, mint minden jelentős regényírónál, Tolsztojtól Tolsztojon át Tolsztojig, az ironikus nem a tragikus helyett áll, hanem azon belül” (BAZSÁNYI 2017, 8).

Tragikus volna a *Báró Wenckheim hazatér* végkicsengése? Hans-Georg Gadamer, mint tudjuk, meglehetősen tágan értelmezi a tragikust, nem köti szorosan a tragédia műfajához, „esztétikai alapjelenségnek” tartja, sőt azt állítja, hogy a tragikus nem pusztán esztétikai kategória, hanem hogy az életben is jelenvaló. Amit a tragikus megteremt, mondja, az az eleosz és a phobosz, vagyis a siralom (vagy jajpanasz) és a félelem, azután következhetik a katarzis (GADAMER 2003, 159–162). Itt térnék vissza az *Athéni Timon*hoz, amelyet hagyományosan Shakespeare tragédiái közé szoktak sorolni. (Fordítója, Szabó Lőrinc a *Tücsökzene* 287. szonettjében „keserű-bolond” darabnak mondja, s „a vén Shakespeare embergyűlöletét” emlegeti.) Vannak azonban olyan értelmezések, amelyek szerint a darab nem tekinthető tragédiának, mert hiányzik belőle a katarzis. Az *Athéni Timon* narratívája

³ Az angol gyermekdal négy szólamú kánonként is énekelhető. Átment a rock világába is, a Pa-dö-dö együttes számai közt szerepel, de átírt szöveggel.

négy szakaszból áll össze. Az elsőben a nagylelkű, mindenkit ajándékokkal elhalmozó főurat látjuk. A másodikban kiderül, hogy Timon eladósodott, de ekkor még bizonyos benne, hogy barátai majd pillanatokon belül megsegítik. Senki sem segít, Timon csalódásában meggyűlöli az egész emberiséget, kivonul a városból, és egy barlangban húzza meg magát. Nincs feloldás, Timon reményvesztetten hal meg, miközben az előzőtt hadvezér, Alkibiádész (ahogyan a *Hamlet*-ben Fortinbras) csapatai élén bevonul a városba. Katarzissal végződik az *Athéni Timon*? Mert mi volt Timon bűne? Feltehetően a mértéktelenség, vagyis a négy sarkalatos erény egyikének, a mértékletességnek (temperantia) a kardinális tagadása (PIPER 1996). Timon reményvesztetten hal meg, de az élet megy tovább.

Krasznahorkai regényében megtalálhatjuk Athéni Timon megfelelőjét: a tudós az, aki kivonul a megutált városból, a polgári létből, és egy bozótos területen, az ún. Csipkebokorban, egy viskóban húzza meg magát. A Tanár úr azonban más utat választ, mint Timon. Fegyvert fog az életére törő motorosra, megöli, ezért menekülnie kell. Később, utalásokból tudjuk meg, hogy a fővárosban bukkan fel, s hihetőleg új életet kezdhet. A regény tehát ezzel a narratívával indít: a tudós hiába menekül a bűnös városból a pusztába, a város oda is követi, s életét csak gyilkosság árán mentheti meg. Innét tekintve nincs menekülés, csak úgy maradhat élve, ha egy más értékrendet megvalósító világ részévé lesz.

Ezután következik a regény bohócati része, a báró hazatérése, a városiak csodára várakozása, majd csalódása. Erre a részre, de talán a regény egészére is, szinte pontosan ráillik a menippeának, vagyis a menipposzi szatírának az a leírása, amelyet Mihail Bahtyin Dosztojevszkij-könyvének negyedik fejezetében olvashatunk (BAHTYIN 2001, 135–152). Nyilvánvaló, hogy Krasznahorkai regényét „karneváli világszemlélet” hatja át, a *Báró Wenckheim hazatér* „karneváli regény”. Ezt a fajta irodalmat, mondja Bahtyin, „a tapasztalat és a szabad fantázia” ötvözete jellemzi, specifikuma „az eleven jelen” (BAHTYIN 2001, 135–137) betörése a szövegbe. Krasznahorkai szövege folytonosan merít jelenünk hétköznapiságának jeleneteiből, ebből az aspektusból tekintve pontos láttelepe a 2010-es évek Magyarországnak. A fővárosba utazó Marika-Marietta mindenütt menekültekbe ütközik, vagyis 2015-ben járunk; a Kossuth Lajos téren (ahol egyébként a Tanár urat megpillantja) éppen nagy tüntetés zajlik.

A báró hazatérésének híre fenekestől felforgatja a kisváros életét, a mindennapos rutin felfüggesztődik, ünnepekre, új feladatok megoldására készül mindenki: ez a karneváli állapot. A normák áthágása, botrányjelenetek, különc viselkedés, illetlen beszéd – mindaz, amit ezzel kapcsolatban Bahtyin megjelöl, pontosan ráillik a regény világára. Mint ahogyan a menippea egyik legfontosabb mozzanata is: a bolondkirály megkoronázása, majd trónfosztása. A bolondkirály itt báró Wenckheim Béla, akit a város megmentőként vár, magasra emel, ünnepel, magasztal, majd pillanatok alatt eltaszít, trónjáról letaszít, amikor kiderül, ami az olvasó számára kezdettől fogva világos volt, hogy nem király, hanem csak bolondkirály.

A regény zárása, a tűz, ugyancsak karneváli mozzanat. Két tűzvész is van a regényben: az egyik a Csipkebokor felgyújtása, amellyel a Tanár úr félrevezeti üldözőit; a másik a nagy tűz, a város megsemmisülése. A karneváli tűz képe ambivalens, mondja Bahtyin, „egyszerre pusztítja el és újítja meg a világot”. Krasznahorkainál csak a tűz okozta pusztulás képét látjuk, nem tudjuk, mi következhet utána.

Mindezeknél fontosabb, folytatja Bahtyin, hogy a menippea „a végső kérdések műfaja”. Jellegzetessége „különleges helyzetek teremtése a filozófiai eszme provokálása és próbatétele szempontjából” (BAHTYIN 2001, 143–145). A *Báró Wenckheim hazatér* ennek a kritériumnak is megfelel. A Tanár úr belső monológjai éppúgy a végső kérdéseket taglalják, mint a báró utolsó óráinak töprengései. A narratíva egyik érdekes vonulata a tudós menekülése az életére törő motorosok elől. Egy vasúti megállóban húzza meg magát, itt adja elő hosszú monológját a gondolkodás problematikájáról, végtelen és véges egymást kizáró princípiumáról, az élet értelméről. Krasznahorkai már a prologusban fölveti a megszólítás nehézségének és fontosságának a kérdését. A tudós valakihez beszél, de az csak utóbb derül ki, hogy hallgatója nem más, mint a mellé szegődött kis korcs kutya. A Tanár úr monológjának centrumában a matematikus-filozófus Georg Cantor elmélete áll. Konklúziójában pedig József Attila, mint mondja, zseniális megfogalmazását veszi kölcsön: a Tanár úr szavai szerint „a létezést a félelem igazgatja” (320). („Fortélyos félelem igazgat / minket, s nem csalóka remény”, mondja a költő a *Hazám* hatodik szonettjében.)

A tragikus egyik eleménél vagyunk ezzel: a létezés maga a *phobosz*. A tudós eszmefuttatása Blaise Pascal szituációját idézi, aki (mint Baudelaire híres szonettje, *Az örvény* mondja) állandó félelemben élt. Pascal számára (ahogyan a 425. gondolatban olvashatjuk) talán volna kiút. A Tanár úr viszont nem erre tart, a lehetséges megoldást – meghökkenítő fordulat – báró Wenckheim közelíti meg. A Tanár úr tehát majd Budapesten bukkan föl, nem tudjuk, mi lesz a sorsa. De nyilvánvalóan nem József Attila sorsa várja, az báró Wenckheim része lesz majd.

A mindenben kudarcot vallott Wenckheim elhatározza, hogy öngyilkos lesz, a vasúti pályán bandukolva várja a sarkadi személyt, amely azonban nem jön; mint ahogyan később kiderül, utasok hiányában törölték a járatot. A báró hallucinál, úgy látja, valaki bandukol mellette. A hallucináció egy Buenos Aires-i emléket idéz föl benne. A Casinóból tartott hazafelé négy és öt óra között, amikor melléje szegődött „egy nagydarab, széles vállú és széles mellkasú ember”, akivel beszélgetésbe elegyedik, s aki szeretné megvitatni vele azt „a meglehetősen eretnek” gondolatot, hogy „egy jó nem elég a jóhoz, akkor miként lehetséges, hogy egy rossz viszont elég a rosszhoz” (341). A beszélgetés azután banális témákra terelődik, s amikor elválnak: „nagy öröm volt magával hazabandukolni, és hogy igazán köszöni, és mondta még, hogy ne ijedjen meg, de őt Jorge Mario Bergogliónak hívják, és ő volna a város érseke.” A báró pár hónappal a történetek után tudja meg, hogy „az ő éjszakai érseke lett a római pápa” (347).

Az emlék felidézésekor Wenckheim átgondolja a helyzetét, s amikor a vasúti pályán épp egy csapat őz vág át, hirtelen lemond az öngyilkosságról, ráébred, hogy vissza kell fordulnia s bocsánatot kérnie attól, akit megbántott, vagyis Mariettától. Visszaindul tehát, még mindig a sínek között. „Mert hát miféle kérdés is az övé, hát persze hogy tudja maga is a választ, nem kell ehhez a Jóistent zaklatni, megmondják az őzek is egy hussanással, hogy hát azért kellett élnen, hogy a végén bocsánatot kérjen Mariettától” (351).

Terve azonban nem teljesül be, elüti, miszlikbe szabdalja a karbantartásra küldött hajtány. Az egyik vasúti munkás vallomásából tudjuk meg, hogy a hajtány közeledtekor a báró menekülni próbált, de elbotlott, a sínek közé esett, vagyis nem öngyilkosság történt, hanem baleset. Ezzel megvan az *eleosz*, a tragikus másik eleme is. „A létezés tragikus – mondja Paul Ricœur, amikor Gerhard Nebelnek a tragédiát elemző könyvén elmélkedik – mert nem maga a lét” (RICŒUR 1999, 187–211). Krasznahorkai regénye tragikussal átjár menippea, amelyben az egymásnak feszülő elemek specifikus formájú művet eredményeznek.

Befejezésül visszatérnénk Bahtyin elméletéhez. Bahtyin ugyanarra a konklúzióra jut, mint a bevezetőben idézett George Steiner. „A tág értelemben vett katarzis nélkül nincsen művészet”, írja a IV. fejezet végén. „A világban még nem történt semmi végleges, a világ végső szava és a végső szó a világról még nincs kimondva, a világ nyitott és szabad, még minden előttünk van, és mindig előttünk lesz” (BAHTYIN 2001, 207).

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail (2001), *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba, HETESI István, HORVÁTH Géza, SZŐKE Katalin, Budapest, Gond-Cura/Osiris.
- BERNHARD, Thomas (1998), *Régi mesterek*, ford. HAJÓS Gabriella, Budapest, Palatinus.
- BERNHARD, Thomas (2005), *Kioltás*, ford. HAJÓS Gabriella, Pozsony, Kalligram.
- BAZSÁNYI Sándor (2017), Krasznahorkai László az Aegon Művészeti Díj nyertese, *Élet és Irodalom* 2017. április 7.
- GADAMER, Hans-Georg (2003), *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris.
- KRASZNAHORKAI László (2016), *Báró Wenckheim hazatér*, Budapest, Magvető.
- RICŒUR, Paul (1994), *Lectures 3*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1995), *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne.
- PIPER, Joseph (1996), *A négy sarkalatos erény*, ford. KÖRBER Ágnes, Budapest, Vigilia.
- SPITZER, Leo (1972), *Une habitude de style, le rappel chez Céline*, Cahiers de l'Herne Céline, Paris, l'Herne.

FARAGÓ KORNÉLIA

Distanciaépítés, ellenmagatartás, rizikóvállalás...

Világirodalmi próza az *Új Symposion*ban (1965–1975)

A más nyelvű irodalmakban való tájékozottsága is nagymértékben hozzájárult az *Új Symposion* kánonbeli helyzetének alakulásához. E tájékozódás irányait részleteiben megvizsgálva közelebb kerülhetünk a folyóirat általános szellemiségének, értékrendjének, kötődéseinek lehetséges olvasataihoz. Jelentős tény, hogy az irodalmi hagyományok átértelmezésére tett kísérletek, az esztétikai kultúra új útjainak megnyitása nem független a korabeli jugoszláviai művészeti, kultúrpolitikai folyamatoktól, szellemi megnyilvánulásoktól. A jugoszláv nemzetek recepciók teljesítményei, fordításkulturái is részt vesznek annak a kontextusnak a kijelölésében, amely sok vonatkozásban meghatározza az *Új Symposion* világirodalmi tájékozódását, és amely a szerkesztői, munkatársi, befogadói viszonylatokon keresztül dinamizálja a vajdasági magyar irodalom témahorizontját és formaművészetét, de hozzájárul az alakulóban lévő újvidéki irodalomelméleti és irodalomtörténeti iskola szemléleti megalapozódásához is.

Amennyiben az *Új Symposion* első tíz évét vesszük figyelembe, az 1965-től 1975-ig megjelent számokat, azt kell mondanunk, hogy színvonalas világirodalmi vonatkozású anyaga jól felismerhető szerkesztési elképzeléseket is kirajzolt, de a publikációk meglehetősen szórványosak, annak ellenére, hogy a folyóirat kiemelkedő szerzői közül többen is vállaltak fordítást. A költészetet illetően éppen kétszer annyi szerző jelent meg ebben az időszakban, közöttük a világirodalom élvonalába tartozó nevek, olyanok, mint Hans Magnus Enzensbergeré (*Hozzászólások az osztályviszonyok elemzéséhez egy költő-kongresszuson* című verssel), az érvényes hangnemet jól érzékelteti a következő részlet: „A nemtermelő dolgozók (kurvák, papok és az állami szarjankók kullancsai) nagy része csak előkelő proli” (*ÚJ SYMPOSION*, 1970, 5). Jelen van Sylvia Plath, Ezra Pound (Várady Tibor fordításában), Nelly Sachs, Pablo Neruda (Domonkos István fordításában), Bob Dylan, Peter Handke (akiről a szerb kultúrában ma is úgy tartják, hogy a 60-as, 70-es évek rockkultúrájából nőtt ki, az ún. YU-rockból), de még Salvador Dalí versírása is. S mindemellett emlékeztetnem kell az 58-as számban megjelentetett *Amerikai költők* című blokkra is, amely a piros színezésű oldalak révén kívánja dominálni az anyag egészét. Köztudomású, hogy viszonylagosan nagy figyelem irányult a

jugoszláv irodalom műveire, a szerb, a horvát, a bosnyák, a szlovén szerzőkre, de a jugoszláviai ruszin és szlovák kisebbségi irodalomból is közöltek, amelyek szintén jó tájékozódásról tanúskodnak. Ha ezeket tekintjük át műfaji vonatkozásokban, akkor az derül ki, hogy a költői szövegek szerepeltetésének aránya még az előbbinél is jobban alakul, 44:17 az arány a próza rovására, azzal, hogy némely több műfajú alkotó esetében átfedések is vannak: Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Tomaž Šalamun vagy éppen Antun Šoljan említhető ezek között. A bibliográfiák az ő alkotásait sohasem sorolják a világirodalmi publikációk körébe, külön *Jugoszláv irodalom* címszót nyitnak, ezen belül viszont nem különülnek el a szövegek nemzeti hovatarozás szerint, miközben a jugoszláviai kisebbségek irodalmát külön-külön tárgyalják. A tematikai-műfaji figyelem szóródásának okai között kell említeni a világ-dráma és a színházi produkciók iránti nyitottságot, a képzőművészeti vonzódásokat, és azt a tényt, hogy az *Új Symposion* széles körű érdeklődést mutatott az irodalom- és társadalomelméleti, filozófiai szövegek iránt is (Martin Heidegger, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Wiesengrund Adorno, Louis Althusser stb.), amelyekre komoly hangsúly helyeződött, és amelyek nagy felületet töltöttek ki.

A prózai műalkotásokat illető szerkesztői elképzelés négy kategóriában nyilvánul meg. Vannak magukban álló prózapublikációk, amelyek illenek a szám tematikájába, vagy valamely elemük révén az általános koncepcióba, de más viszonylatokat nem teremtenek, s vannak olyan prózaközlések, amelyek egy szélesebb, más számokra is átterjedő, a szerző egyéb műveit is közlő/mozgósító reflexív kontextusba illeszkednek, a szerző majd ismételten megjelenik, tanulmányt, olykor kisebb tematikus blokkot generál, további kritikák, recenziók követik az életmű alakulását. Harmadikként tehát a prózára irányuló recenziós jellegű és kritikai igényű szövegeket említeném. A negyedik lehetőség értekezői perspektívába helyez izgalmas világirodalmi szerzőket, prózai műveket, regényeket anélkül, hogy mutatványt közölnének belőlük, illetve hogy bármit is hoznának a szerzőtől. Ide sorolható például *Az értéktelen értékek felé* című tanulmány (PODOLSZKI 1970, 4–8), amely *A negatív utópia Zamjatyin, Huxley és Orwell regényeiben* alcímet viseli, és a *Mi*, a *Szép Új világ* és az *Ezerkilencszáznyolcvannégy* összevetésével foglalkozik. Fontos megjegyezni, hogy mindhárom esetben szerb (1969-es, 1967-es és 1968-as) kiadásokra hivatkozik a szöveg szerzője: a *Mi* a rendszerváltás után jelent meg magyarul, Orwell művének amatőr fordítású, magyar szamizdat-formái alighanem elérhetetlenek voltak a Vajdaságban, mint ahogyan a *Szép új világ* '34-es és '47-es kiadásairól is ezt feltételezem: új megjelenése, ha jól tudom, a tanulmány közlésének idején még nem volt. Ezen a helyen tennék említést az *Új Symposion*ban 1969-ben megjelent Szolzsenyicin-témájú értekezésről (*A pokol tornáca. Szolzsenyicin és a demisztifikálódott kafkai világ* címmel), amelynek egyik fontos kitétele a folyóiratnak a (biografikus érvényű) tényirodalom felé hajló műfaji gondolkodásáról, szelekciós elveiről is elárulhat valamit, amikor tudatosítja: „A víziók,

vagyis az áttételek, közérthetőségük csökkenése miatt a tényirodalomnál kevésbé veszélyesek. A szubjektívabb, a nagyközönség szempontjából kevésbé hozzáférhető formát művelő alkotót inkább fenyegeti a mellőzés, az elhallgatás, mint az elszánt üldöztetés” (VAJDA 1969, 16). Ugyanakkor az sem tűnik mellékesnek, hogy az *életélmény* „formateremtő öntörvényűséggel” (uo., 17.) rendelkezhet. Az életélmény tényirodalmi megformálása itt a rizikóvállalás szabadságát, az igazság közvetlen kimondásának lehetőségét jelenti, amely messze túlmutat a társadalom aktuális állapotán. A Szolzsenyicin-témát továbbvivő 67-es szám sem maradhat említés nélkül, amely Lukács György *Szolzszenyicin regényei* című szövegét, Vajda Gábor (*Szolzszenyicin Nobel-díjas*) és Végel László (*A teljességről van szó*) reflexióit közli, láthatóan a Nobel-díj ürügyén.

Ritkábban esik pillantás – és most sem szerepel tárgyként – a korábbi, a mellékletként megjelenő *Symposion* 1961-től 1964-ig terjedő időszakára, pedig már itt jelen van Faulkner, Huxley, Kerouac, O’Neill és Updike neve. A későbbi szerkesztés is meglehetősen tág spektrumú, ezen belül a világirodalmi prózarovatot az teszi különössé vagy némiképpen rendhagyóvá, hogy igyekszik a dokumentáris színezetű, élettörténeti narratívák közelében maradni, az életélmény „formateremtő öntörvényűségeit” helyzetbe hozni: mintegy megelőzve a magyar kultúrának az átmeneti műfajok iránti későbbi, nagy intenzitású érdeklődését, az egyetlen novellán és egy regényrészleten túl esszéket, levélszerű szöveget, levélesszét, önéletrajzrészletet és naplórészleteket is közöl. Mint a cím valószínűsíti (*Egy dokumentumgyűjteményről*, VARGA 1968, 14–15), a levélműfaj tény-elemei iránti érdeklődés nyomán közölnek recenziót például Thomas Mann leveleinek gyűjteményéről. Az is alkalmas a gondolkodás dinamizálására, hogy a publikált szerzők között olyant is prózával emelnek be, aki többműfajúnak számít, s voltaképpen nem is a próza, hanem az esszépróza a domináns műfaja; és olyan szerző is akad, aki alapvetően teljesen más művészeti ágban alkot. Példaként Salvador Dalí szövegét említem, aki „az egész magánéletét a festői életmű részeként kezeli, s parabolaként, folytatásos kiáltványként, továbbá eligazításként az utókor Dalí-specialista művészettörténészei számára eleve közlésre szánja” (FÖLDES 2005). Az *Új Symposion* egy bizarr részletet hoz *Gala* címmel, Részlet Salvador Dalí Önéletrajzából megjelöléssel (DALÍ 1970, 23–24). Majd a Shakespeare-kutató Jan Kott nevével közölnek egy naplórészletként aposztrofált szöveget *Értekezés az erotikáról* címmel (KOTT 1965, 22), amely a művészi látásmódnak és az erotikának mint felismerési módnak az egybeeséséről beszél. Személyes műfaji vonatkozásokban érdemel említést az 1970-ben megjelentetett Borges-szöveg, *A katona és a fogoly* című rövid, önéletrajzi fogantatású elbeszélés is Mészöly Miklós fordításában, akinek ez az első megjelenése a lapban, de később *Nyomozás* című novellája is itt kerül publikálásra – a városi lét és a puszta szabadsága közötti antinómiákról.

Az *Új Symposion*t, mint „napjaink egyetlen következetesen avantgarde irodalmi” lapját 1967 októberében a pécsi *Jelenkor*ban bírálat éri, mely szerint vélemény-

nyilvánítása gyakran éles ellentétbe kerül a magyarországi kritikai gyakorlattal és a marxizmus elméletével is. A főszerkesztő, Bányai János válaszában idézi Taxner Ernő megfogalmazását a lap szellemiségét illetően: „lényege a szembenállás minden hagyományossal és hivatalossal”, és így folytatja: „Ha így van, akkor valóban kivételes elismerésnek kell fogadnunk, hiszen ez nem csak a szándékból, az előzetes hozzáállásból tűnik ki, hanem az eredményekből, a megvalósításból is” (BÁNYAI 1968, 2). Bányai a továbbiakban kijelenti, hogy „minden létező feljogosít a bírálatra. A társadalmi kritikára éppúgy érvényes ez, mint az irodalmi bírálatra” (uo.). Egy olyan szembenállási formáról beszél, amely lehetővé teszi a bürokratikus gondolkodásokkal való leszámolást, majd a következetesen *szabadságigényű irodalomszemlélet* kialakításáról, és Sartre mondatait idézi: „Az író szituációban van a korában: minden szó visszhangot kelt. A hallgatás is” (uo.). A sarthe-i szituációmodell itt az alkotva-létezéssel azonosul. Pontosabban a szembenállással és a *rizikóval*, s felmerül még a céllal rendelkező ár-ellen-magatartás fogalma, sőt, némi újszerűséggel, a méregfog-standardé, és mindezek értelme a szabadságba helyeződik. Lényeges vonatkozások ezek, amennyiben újfent jelzik, hogy az esztétikai színvonalon túl az ellenszegülés, az *ellenmagatartás* jegyei, a protestancia bizonyítékai számíthatnak figyelemre a lapban: az alapvetően etikai irodalomszemlélet érvényesítésére való törekvés, később majd látjuk, hogy a rezsimmelenség változatai, a cenzúrázottság ténye, a polgárháborús témák, a száműzetés, az emigránstudat, az ellenpontozó, a radikálisan újszerű, az alapvetően besorolhatatlan alkotások és életművek. Ebből az alapállásból találták meg az ellenálló hangokat, a lázadó író világirodalmi figuráját, aki szót emel, aki számára minden hatalom elfogadhatatlan, a tiltó listák szereplőit, a rock-irodalom, ahogyan ők maguk nevezik, akkori jeles személyiségeit.

1968 a jugoszláv egyetemista demonstrációk éve, az *Új Symposium* májusi száma reagált is az egyetemista megmozdulásokra, ahogyan Bosnyák István fogalmaz, „a társadalmi-politikai akció, ezen »vad«, apokrif formáira” (BOSNYÁK 1968, 6). Kultúrszociológiai kutatások mutatják, hogy ekkor már meglehetősen erőteljes feszültségek vannak a konzervatív szocialista, és egy lehetséges modernebb kulturális modell között, és erősödnek a generációs ellentétek. A párt és az állami szervezetek, figyelve az ifjúság reakcióit, már sejtik, hogy a globalizációs trendek nem állíthatók meg, ritkítani kell az ideológiai hálót. Innentől szabadabbá válik a világhatások begyűrűzése, és a rock fokozatosan a kultúra integrális elemévé szervesül. Jugoszláv perspektívából elfogadhatóvá lesz mindaz, ami nem mutat közvetlen ideológiai szembenállást a párttal, például a háborúellenesség, a békemozgalmi aktivitás szövegei, a szegregációellenesség, az „imperializmussal szembeni magatartások” stb. Példának okáért a *Hair* korai (1969) bemutatója is ezzel a politikai áramlattal vált lehetségessé. 1968 áprilisában megjelenik a lapban egy Mike Sweeny-szöveg (SWEENEY 1968, 1–7), amely Bob Dylan egyes dalait közölve és kommentálva egy változásban lévő beat-hangról beszél, amely élő témákat dol-

goz fel, s a jelen problémáira, a társadalom fonákságaira kérdez rá. A fordítóként megjelölt munkatárs személyéből következően feltehetjük, hogy a szöveg szerb közvetítéssel került a számba. A szerb íróértelmség körében ma is általánosan hangoztatott a vélemény, hogy a rock története nemcsak egy zenei stílus története, hanem a második világháború utáni évek globális, szociológiai és kulturális történéseinek széles kifejezési formája.

Bob Dylan kapcsán a szerb sajtóban viszonylag korán elterjedt a „korunk Homérosza” kifejezés. Azért térek ki egy gondolat erejéig erre a költészeti szerzőre, mert ő az, aki nagyon sok problematikus téma számára megnyitja a kapukat. A Dylan-értelmezés szándékolt jelentőségét jelzi, hogy a szöveg a címdalton indul (egyébként ezek a folyóiratszámok mind nagyon jó érzékkel használják a hangsúlyképzés e lehetőségeit). Ami lényeges, hogy irodalmi szövegekként kerülhetnek közlésre a dalok, hiszen Dylan már nem protest-songokat ír, merthogy a protest elveszítette életképességét: „Amit Dylan most énekel, az már költészet, és nem egyszerű, rímekbe szedett társadalmi üzenet. (...) A bekövetkezett változás társadalmi megindoklása egyszerű: az uralkodó hatalom Amerikában (és kisebb mértékben Nagy-Britanniában) megijedt az ellenzéktől, és durva erőszakkal válaszolt. (...) kegyetlenül legyilkolták az üldötötteken bizakodó négereket. A békéért harcoló egyetemistákat besorozták katonának és ágyútöltelékként Vietnámba küldték. A rendhábortókat kiutasították az egyetemekről (...) a rendőrök vérebeget, gázt és elektromos botokat kezdtek el használni a tüntetők ellen...” (SWEENEY 1968, 2).

Dylan művészi formaváltását az is indokolta, hogy a közlésnek a költői formái a tiltásokat generáló, nyers erők számára érthetetlenek. *A pusztítás sora* című vershez fűzött kommentár kiemeli, hogy az Ezra Poundra és a T. S. Eliotra vonatkozó rész különösen kegyetlen, mert azt a vádat fogalmazza meg, „hogy bejátszották magukat az uralkodó osztály köreibbe, és meddő elmefuttatásokba bocsátkoztak” (SWEENEY 1968, 3). A Sweeney-szöveg szerint a beszédváltást, a nyílt protest átformálását közvetlenül az is motiválta, hogy mivel a korábbi, kevésbé figuratívabb nyelv érthetőbb volt a hatalom számára, magával vonta a rádióműsorokból való teljes kiűzetést. Ellehetetlenítve így például a kábítószer-élmények megosztását. Éppen ezért törekszik e „dalköltészet” egyre érzékelhetőbb módon a többértelmű, nehezebben felfejthető beszédformák felé.

A faji megkülönböztetés elleni beszéd viszonylag szabadabb áramlása révén kerülhetett közlésre 1969 januárjában James Baldwin *Tömlőcöm leomlott. Levél unokaöcsémnek az egyenjogúság századik évfordulóján* című szövege. A szerző az amerikai négerség írójaként a faji viszonyok elismert tolmácsolójának számított, de a név jelképezhetette a társadalom más kríziseit, a szociális és szexuális konfliktusok vagy egy szexuális kisebbség megjelenítőjét, az emberi jogok kritikus hangú védelmezőjét is. Visszatekintve az is jól érzékelhető, hogy Jack Kerouac is a pacifizmus vonalán került be a jugoszláviai köztudatba, máig a beatgeneráció

királyaként kezelik, és bár több szociokulturális kutatás is kimutatja, hogy az alkohol- és kábítószer-tematika még ekkor is az erősen a nem kívánatos kategóriába tartozott, mégis közölhetőnek tekintették – hozzá kell tenni, hogy talán mert az eredeti kiadás cenzúrázott volt ezen vonatkozásokat illetően. Kerouac egyébként már 1962-ben, a mellékletként megjelenő *Symposion*ban jelen volt (*Mexikói lány*). Ezt követően az 1965-ben önálló formában megjelenő első számban tűnik fel a neve a *Barlanglakók* című regényének ismertetője révén, a módosult tudat formalkotói szerepére való utalással: a szerkezeti felépítés a főhős „esetleg kábítószerektől áthatott tudatának kavargását – még bizonyos reális alapot is nyer (mintegy bizonyítva, hogy a belső monológban a szabad asszociációk alkalmazásának ilyen foka csak különleges lelkiállapotok vagy egészen sajátos lelkialkatok ábrázolásánál helyénvaló igazán), sőt ezen is túl, mintegy az érzelmi hőfok érzékeltetésének is eszközévé válik. Mindez szükségszerűen hozza magával a klasszikus elbeszélőforma teljes mellőzését, sőt még bizonyos grammatikai szabályok felborítását is” (VARGA 1965, 12). Rövidesen, már a 3-as számban részletet is hoznak a regényből, egy magyarul jó működő szöveget, Varga Zoltán fordításában: úgy tűnik tehát, hogy Kerouac fontossága hangsúlyos.

Az 1969 októberében elhunyt író világának 1970-es megidézése egy érdekes szerkesztési művelet eredménye, amely két szöveget, egy verset és egy reflexív kisprózáat helyez egymás mellé, Raffai Ferenc és Végel László szerzőségében (RAFFAI 1970a, VÉGEL 1970). A szövegpárost egyetlen cím fogja össze: Jack Kerouac. „Az emberek kivetődnek tipizált valóságukból és vándorolnak, mint a máglyák. A célt nehéz lenne meghatározni, mint ahogy nehéz lenne az út értelmét is racionálisan felfogni. Ez az élet *mindenképpen ellentmond* (kiemelés az eredetiben). (...) A szökés, a menekülés, a megtántorodás, a rohanás új bensőséget szül. (...) Az út rövid: igazából nem vezet sehová. Sehová sem vezet, de mindig tart” – írja Végel (VÉGEL 1970, 6). Ily módon mintha a permanens úton-lét, az országúton véghezvitt kozmikus gyakorlat kiegyenlítődne a permanensen ellentmondó étellel.

Van Végel Lászlónak még egy idevágó szövege, amely a címdalton indul. *Jegyzetek az új amerikai regényekről. Színvázlatok a gesztusokról* címmel jelent meg, és a *distancia* fogalmát vezeti be a diskurzusba. Amikor a *Fogó a rozsban* (ezzel a címmel!) főhősének neurotikusan érzékeny szenzibilitásáról beszél, a beatnik-helyzet jellemzőit, ellenpontoszó játékait is felvázolja. Holden spontán lázadása nem részleges, egész lényével lázad az őt körülvevő valóság kategóriái ellen, de esszenciális nyitottsággal a Semmire. Magatartásának sugallatai a specifikus és az általános antinómiáit hangsúlyozzák: nem kapcsolatba lépni az általánossal. *Distanciát tartani*. Visszahúzódni a magánvilág specifikumai közé. A totális distancia mint életfeltétel. A beatniki általános jellemzők közé a distancián túl belép az önös lét is. És persze a paradoxon, amelyre a beatnik lényé épül, hiszen a paradoxon, amelyet magában hord, biztosítja autonómiáját, mert „nem fér el a múlt–jelen sémáiban, és amely az egyetlen reális forma, azért, mert irreális” (VÉGEL 1965, 5). Így, bár a

történelemben áll, kevesebb függőség korlátozza, mint azokat, akik nem ismerik az eltávolodás gyakorlatát. A distancia kategóriáját, illetőleg a *distanciakeresés*, a *distanciaépítés* problémáját Végel kiterjeszti Updike központi figurájára, a szintén a szökés formájában megkapaszkodó nyúlra is, akinek „az esszenciája aszinkronba kerül a világgal, mint projektív tudatformával” (uo., 4), sőt Saul Bellow *Henderson*, az *esőkirály* című regényére is. Henderson is a szökés létformáját választja: „Afrikai útja nem más, mint a distancia folyamatos keresése és visszatérése is ugyanez” (uo.). Ezekben a figurákban az a közös, hogy útjuk bolyongás a semmiig, hogy az én és a nem-én közti viszonylatok egy ÚJ TÉRBE (lényeges az eredetiben is verzállal kiemelt írásforma) valósulnak meg; ez a tér a semmi tere, voltaképpen a szabadságuk találkozatja őket a Semmivel. Lejátszódik a cél kiiktatása, elvetése, vagy legalábbis parcializálása, hogy ne angazsálhassa a teljes embert. Minden cél helyett szabad, kötetlen formát választani.

A *Henderson*, az *esőkirályról* a 66. számban is megjelenik egy rövid kritika, amely ugyancsak az eltávolodás mozzanatában gondolkodik, és spontán lázadásként ítéli meg Henderson kivonulását korábbi életmódjából (VAJDA 1970, 27). Ugyanebben a számban, már a magyar könyvkiadásra figyelve, John Updike *Farm* című regényéről is jelenik meg recenzió, amely szerint ez a mű költői leírásaival, poétikus fogantatású mondat szerkezeteivel az amerikai misztikumot kísérli meg definiálni, s az amerikai beatnik szellemiségű regényekhez képest stílusa „összehasonlíthatatlanul komplettebb és módszeresebben kialakított képlet, mint a beatnikirodalom üvöltésszerű termékei” (RAFFAI 1970b, 26). Raffai Ferenc korábban már a *Szegényházi vásár* 1968-as kiadását is ismertette, amelyben az öregségről lévén szó, nem a „fiziológiai hatáskeltés” dominál, hanem az „író mély intellektuális műveltsége” és a „szociológiai mondanivaló cselvetése” (RAFFAI 1970c, 13).

A *Nyúlcipő* 1969-es magyar kiadására is ugyanez a szerző figyel, az addiktív vonatkozásokat is beemelve írja, hogy vészjósló predestinációval örvénylik Updike marihuánás iszonya az urbánus kontextustól. Egy kiemeléssel érzékeltetem a recenzió hangsúlyait, amely újra felveti a szökés témáját is: „E modern analitikus regény cselekmény-vázlatát elsősorban az elszakadás, a menekülés, a szökés végsőkéig kiélezett ösztönének a denotációi remegtetik, ám ugyanakkor érezhetővé teszik a rácsszerű életforma minden megnyilvánulását vagy következményét. Szökőárként zúdul e rácsozaton keresztül a szexualitás elszabadult pokla, kimérái végül is egy perverz jelenetbe zavarják a regény főszereplőjét: kedvesétől olyasvalamit kér, amitől ő is undorodik...” (RAFFAI 1970d, 14). A recenzens olyan mértékű egzisztenciális számvetést tapasztal a regényben, amelyről úgy véli, hogy hasonlót kizárólag a beatnemzedék írói tudnak felmutatni. Kiváló érdekessége ennek a rövid szövegnek, hogy összevetési gesztussal élve kortárs hatástapasztalatot explikál a distanciaépítés szökés-formáit illetően, még hozzá a folyóirat szerzőire vonatkoztatva: „Az Updike-regényben tárgyalt problémával kapcsolatba hozható egy hazai irodalmi jelenség is, történetesen a Symposium-nemzedék néhány kép-

viselőjének szökés-esszéjére gondolok. Igaz, ezeknek az esszének végső kicsengetése nem valami »édes rémület«, de minden akcióprogramuk mellett érvényesül bennük a harakiriző jugoszláviai magyar szellemiség. Természetesen a megoldások más-más kritikai szemléletet és elbírálást feltételeznek” (uo.). A világpróza hatásmechanizmusainak majdani, esetről esetre történő vizsgálatai nem nélkülözhetik ezt a szökés-mozzanatot illetően meglehetősen pontosnak tetsző nemzedéki reflexiót. A távolságok végeli krealóira is gondolhatunk itt, a *Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt* című esszéből, akik kedvük szerint elhagynák éppen adott szituációjukat, bár nem tudják milyen irányban, de a figyelmeztetésre is, hogy a szökés, a menekülés mint pusztá forma nem képes új értelmet adni az elszegényedett tájjelentésnek. De gondolhatunk a „mindig távozóban lenni” létállapotára, az örökös útközbeniségre, a keresztig vezető utakra is Tolnai *Deltájából*.

Az egyre szélesedő horizontok révén 1974-ben Fernando Arrabal *Levél Franco generalishoz* című szövege jelent meg a folyóiratban. Ez a szöveg is a kulturális egybefüggések bizonyítékaként áll előtűnk. Fordítóként ugyanis azt a Zoran Tasićot tüntették fel, aki az 1973-as szerb nyelvű belgrádi könyvpublikációt is jelöli (ARRABAL 1973). Azt is jelzik, hogy a magyar közlés alapját az említett kiadvány képezi, amelyet Tasić az 1972-es francia kiadást alapul véve hozott létre. Az *Új Symposion*ban feltűnő név arra utalhat, hogy a magyar változat a szerb fordítás alapján készült, éppen ezért a magyar fordító kilétét nem jelölik. Ez a könyvecske azzal is igyekszik felhívni a figyelmet a levél szerzőjére, a politikai körülményekre, hogy epilógusban mondja el, a spanyol cenzúra betiltotta Arrabal műveinek a megjelentetését. Az egyik madridi kiadóház kiadta ugyan három korai darabját, de olyan csonkításokkal, amelyek érthetlenné teszik a műveket, és így a szerző lejáratását szolgálják. Az utóhang a kiadó, az igazságszolgáltatás és a hatalom olyan összefonódásáról beszél, amely lehetlenné teszi, hogy a szerző visszavonhassa ezt a kiadványt. Jelzi azt is, hogy 1967-ben egy spanyol színházi csoport próbálkozott *A két hóhér* című egyfelvonásos előadásával, a színházat azonban megszállta a rendőrség, a plakátokat letépték, a programot betiltották. Hatásos az a kitétel is, miszerint az akkori egyetlen legális párt, a *Falanga* képviselője kijelentette, hogy Arrabalt kasztrálni kellene, mert ha nem lehetne apa, akkor nem hozhatna létre olyan gyermekeket, amelyek megtagadnák a hazájukat.

Az *Új Symposion*ban megjelent levél, illeszkedve az általános koncepcióba, radikális erővel közvetíti, hogyan érvényesülhet a személyes életélmény már említett „formateremtő öntörvényűsége”. Egy kemény hangú én-beszéd ez: lamentáció a francói diktatúra által bebörtönzött emberekért, az eltűntekért, a szökést, a menekülést választókért, de voltaképpen a mindenkori diktatúrák jellemzése, egy vádakat halmozó panasz-füzér, emlékképek sorozata, amelyek érzelmileg erősen belerögződtek a beszélő én tudatába. A levél zárlatából idézek: „Így nőttünk fel a bosszúállás, a rettegés, a hazugságok levegőjét szíva. Mindenfajta bírálat tilos volt. (...) Érje a legenyhébb bírálat az ön személyét vagy rezsímjét – börtön. A köny-

vek valótlanságokkal tömték tele a fejünket vagy egyszerűen hallgattak minden olyan társadalmi rendszerről, amely ellenkezett az ön kormányzásával. A cenzúra behatolt az élet minden területére” (ARRABAL 1974, 1399).

Zárásképpen említem, hogy Fernando Arrabal provokatív személyisége, az arrabali színház a Tasić által létrehívott kis könyv megjelenésén túl (amely az *Új Symposion*ban elhelyezett magyar változattal egyetemben minden bizonnyal szerepet játszott a szélesebb érdeklődés megalapozásában) később is folyamatosan foglalkoztatta az itteni kultúrát: emlékeztetni szeretnék Borislav Pekićnek az *Éjféli tünődések Arrabal Francóhoz címzett levele kapcsán (Ponoćna razmišljanja nad Arabalovim pismom Franku)* című esszéjére, amelynek keletkezési ideje 1975 októbere. Továbbá Arrabal színházi emberként két ízben is vendége volt a Bitef Nemzetközi Színházi Fesztiválnak, a szerb színházak több darabját is játszották, 1982-ben (*Tábori piknik – Újvidéki Színház*) és 2001-ben (*Piknik a fronton – Kosztolányi Dezső Színház*) magyar nyelven is színre került.

Bibliográfia

- ARRABAL, Fernando (1973), *Pismo generalu Franku*, ford. Zoran. Beograd, S. Mašić: Z. Tasić.
- ARRABAL, Fernando (1974), Levél Franco generálishoz, *Új Symposion* 1974/113. 1394–1409.
- BALDWIN, James (1969), Tömlöcöm leomlott. Levél unokaöcsémnek az egyenjogúság századik évfordulóján, *Új Symposion* 1969/45. 26.
- BÁNYAI János (1968), Életben maradni, *Új Symposion* 1968/33. 2.
- BOSNYÁK István (1968), Értelmiségi sztrájk és politikai demagógia, *Új Symposion* 1968/37–38.
- DALÍ, Salvador (1970), Gala, ford. BRASNYÓ István, *Új Symposion* 1970/63–64. 23–24.
- ENZESBERGER, Hans Magnus (1970), Hozzászólások az osztályviszonyok elemzéséhez egy költő-kongresszuson, *Új Symposion* 1970/62. 5.
- FÖLDES Györgyi (2005), Egy zseni naplója, 2000 2005/ 5. <http://ketezer.hu/2005/04/egy-zseni-naploja/>
- KOTT, Jan (1965), Értekezés az erotikáról (naplórészlet), ford. G. L., *Új Symposion* 1965/3, 22.
- PODOLSKY József (1970), Az értéktelen értékek felé. A negatív utópia Zamjatyin, Huxley és Orwell regényeiben, *Új Symposion* 1970/58. 4–8.
- RAFFAI Ferenc (1970a), Jack Kerouac, *Új Symposion* 1970/57. 6.
- RAFFAI Ferenc (1970b), A süllyedő Amerika, *Új Symposion* 1970/60. 13.
- RAFFAI Ferenc (1970c), Szalad, ó igen: szalad, *Új Symposion* 1970/60. 14.
- RAFFAI Ferenc (1970d), New York hamis érvei, *Új Symposion* 1970/66. 26.
- SWEENEY, Mike (1968), Költészet a protest után – modern song. (Versbetétekkel), ford. BOŽIĆ, Olga, *Új Symposion* 1968/36. 1–7.

- VAJDA Gábor (1969), A pokol tornáca. Szolzsenyicin és a demisztifikálódott kafei világ, *Új Symposion* 1969/56. 16–21.
- VAJDA Gábor (1970), Elég volt! Elég! Henderson, az esőkirály, *Új Symposion* 1970/66. 27.
- VARGA Zoltán (1965), Szokványos mese, érdekes eszközök. The subterraneans – Barlanglakók, *Új Symposion* 1965/1. 12.
- VARGA István (1968), Egy dokumentumgyűjteményről (Thomas Mann, Levelek 1934—1955), *Új Symposion* 1968/42. 14–15.
- VÉGEL László (1965), Jegyzetek az új amerikai regényhősökről. Színvázlatok a gesztusokról, *Új Symposion* 1965, 9–10. 1., 4–5.
- VÉGEL László (1970), Jack Kerouack, *Új Symposion* 1970/57. 6.

Hamvas és Joyce, avagy a saját és az idegen szó

1. Hamvas és Joyce

Hamvas Béla több ízben is írt Joyce-ról. Először a *Nyugatban*, ahol 1930-ban jelent meg *James Joyce Ulysses-e* címmel egy rövid ismertetője (HAMVAS 1930), majd 1934-ben a *Protestáns Szemle* közölte *A XX. század angol regényírói* című, Huxley, Lawrence, Joyce és Powys írásaival foglalkozó tanulmányát (HAMVAS 1934, 147–156). 1939-ben a *Napkeletben* a *Finnegan ébredéséről* írt (HAMVAS 1939, 88–91), aztán néhány évvel később a *Forrásban* látott napvilágot *James Joyce* című dolgozata (HAMVAS 1943a, 139–146). Ugyanebben az évben, még 1943-ban az *Estétikai Szemle* adott otthont *A kubizmus* című esszéjének. (HAMVAS 1943b, 15–26) *A XX. század angol regényíróiban* a modern angol regényt a (társadalom)kritika és a *pietas* sajátos együtthatójával rendelkező közegként írja le: alapgondolata, hogy az ironia, a satirikus gondolatvezetés nem hajlik destrukcióba vagy nihilizmusba sem Huxleynál, Joyce-nál, Lawrence-nél vagy Powysnál, hanem valamiféle „primer megrendülés az élet érthetetlen, boldogító, nagy ténye előtt” (HAMVAS 2014b, 170). Ez jellemzi mindannyiuk írásgyakorlatát, s ennek köszönhető Hamvas szerint a regényeikben felismert, s a megszólalásmódjuk különbségei ellenére is rokon, új hang. Anélkül, hogy közös nevezőre hozná ezeket a határozottan különböző megnyilatkozásformákat, tehát hogy a differenciált megközelítésmódot nélkülöző, redukcióval fenyegető tipológiai osztályozást javasolná, ezt az *elementarizmust*, a legegyszerűbb élettények iránti fokozott áhítatot éppúgy felleli a határokat átlépő, de „absztrakt és matematikus” (HAMVAS 2014b, 175) joyce-i írásművészet „reneszánsz, tavaszias” vonásaiban, mint ahogy szerinte Lawrence „organikus és konkrét” (HAMVAS 2014b, 175) világában is ez alapozza a természetben való elmerülés és részesülés érzéki dinamikáját. (A különbséget hangsúlyozandó eltérő diakronikus kapcsolati hálót rajzol meg az említett szerzőknél.) Hamvas „osztályozása” ugyanakkor nem technikai jellegű, s mint látszik, a szerző nem is irodalomelméleti-teoretikus fogalmakkal közelít e regények szövegvilágához.

Viktor Žmegač történeti regénypoétikájában, a modern regény fogalmi körülhatárolásának kísérletében hasonló módon szembesíti az olvasót az egységes osztályozás vagy a mindenre kiterjedő, minden megvalósulást és típust magában fog-

lalo strukturális eljárások felderítésének kudarcával, hiszen egymástól radikálisan eltérő narratívák képezik részét az ún. modern elbeszélő művészetnek. A hagyományos fabuláris szerkezet eltávolítása mintha összekötné az idesorolható műveket, ugyanakkor a fabula negligálása – amint arra Žmegač is rávilágít – nem specifikusan modern jelenség, gondoljunk csak az olyan 18. századi regényekre, mint Sterne *Tristram Shandyje*. Mégis, ha fenntartásokkal is, de ebből az alpból kiindulva kétfajta tendenciát különböztet meg a modern regénynek a klasszikus, 19. századitól különböző textuális szerveződésében. Az egyik az intellektuális regény örököséként *noétikusnak* nevezett regénytechnika, a másik pedig a *pszichogram*, vagyis a tudatáramlásnak nevezett eljárás. Az első, azaz *noétikus* típusú megszólalás tulajdonképpen a metatextuális elemek jelenlétét ígéri, digressziót, a fikcióból kilépő önreflexív, transzcendens elbeszélői nézőpontot és esszéisztikus jellegű megszólalásmódot. Az utóbbi pedig arra a belső monológra utal, ami az asszociatív élmények, futó benyomások rögzítésével veszi át egyrészt a hagyományos fabula kauzális rendjének helyét, eseményjellegét kölcsönözve a szubjektív tudat általi bensővé tételnek. Ez egészen különbözik az előbbi intellektuális-metatextuális gyakorlattól, hiszen nem a megismerő tudat reflexív ítéletei, közlései alakítják a történetet, hanem az élményanyag fluktuálása, rögzített rögzítetlensége képezi a történet magját. Ebben a tudatáramlásban a 19. század végi naturalista poétika világot számba vevő, dokumentáló jellegű leírása is felismerhető. Az említett két művelet természetesen nem különül el vegytisztán egymástól, a kettő között átjárhatóság figyelhető meg. (ŽMEGAČ 1996, 99–103)

A *Karnevál* regényszövegében mindkét „modern” technika működik. A cselekményes részeket összekötő (elválasztó) függöny előtti beszélgetések – amiket az ügyvivő *parole interieurnek* nevez –, azaz a regény műhelytitkaiba, belügyeibe, kompozíciós eljárásaiba beavatkozó s egyúttal beleavatkozó metafikciós részek a hamvasi esszékből jól ismert megállapításokkal a regény *noétikus* betéteit képezik. Ugyanakkor evidens módon *parole interieurnek* nevezhetjük a *Karnevál* szereplőinek zárójelben tartott megjegyzéseit, magánmonológjait, tehát a konstitutív elemként jelen lévő tudatáramlásszerű belső beszédet is. A *Karnevál* elbeszélője talán nem paradox módon, de mind a párbeszédszerű esszé-diskurzust, mind a fikciós elbeszélés szereplőinek monologizálását a *parole interieur* terminussal illeti. Ha figyelembe vesszük ezt a megjelölést, akkor az esszészerű elmélkedések dialogizált epikuma, ahol az ügyvivő és az elbeszélő szólamai *áthangoznak* egymáson, tekinthetőek egy monologikus tudat hasadásokkal, idegen szóval rovátkolt reflexiójának is. *A XX. század angol regényíróiban*, a Joyce-szal foglalkozó részben Hamvas tanulmányíróként is a Dujardintól származtatott *parole interieurt* emeli ki az *Ulysses* legfontosabb epikai sajátosságaként. „Joycenál azonban a belső beszéd nem impresszionista tűzijáték, hanem művészi technika, amelynek segítségével az ember legmélyebb gondolatait, titkos emlékeit, babonáit, intim belső megrezzenéseit, vagyis azt a bizonyos, »tudattalan lelki lényeket« meg tudja szólaltatni. Bloom egy

teljes napja, egészen feltárva, a »lelki lényegéből« nézve: Bloom Odüsszeiája – ez minden ember mindennapos Odüsszeiája –, a folytonos kalandozás a világban, ez az *Ulysses* tárgya: az élet, mint a lélek kalandja” (HAMVAS 2014b, 172–173). *James Joyce* című, későbbi írásában ezt a technikát, az autentikusság látszatát keltő indiszkrét közlésmódot *belső gramofonnal felvett morfondírozásként* írja le Hamvas (HAMVAS 2014b, 340), aminek az a jellegzetessége, hogy az ember saját énjével teljesen fesztelenül, pongyolában közlekedik, nyilván nem ügyelve a felöltözöttség illembeli elvárásaira, azaz a grammatika szabályaira.

Mind az 1934-es, mind az 1943-as írásában Hamvas már figyelmet szentel a *Finnegan's Wake* korabeli részletközléseinek, amelyek *Work in progress* címmel jelentek meg. Hamvas az *Anna Livia Plurabelle* és a *Two tales of Sham and Shaun* című írások alapján Joyce sajátos nyelvéről, „*többfejű szavakról*” beszél, amelyek „Több perspektívában vannak, sokértelműek, ömlenek, folynak, élnek. Simák, fényesek, suhannak, csillognak, ugranak, lapulnak, nevetnek, táncolnak, komolyan lépnek és bukfenecznek” (HAMVAS 2014b, 174). Tulajdonképpen arra a folyamatra irányítja a figyelmet Hamvas, amikor a nyelv jelentésközvetítő mivolta zárójelbe kerül, a jelölt bizonytalanná válásával, s egyúttal a nyelvi jelölő fölértékelődésével egy olyan potencia, generatív erő válik hangsúlyossá, ami a nyelv anyagszerű oldalából következik. A nyelv konvencionális használatának fellazítása, végül eliminálása a szavak kontaminációjával kezdődik. „Mint ahogy a mosásba piros és kék és zöld ruhadarabok kerülnek, és ha a festés nem jó, ezek a ruhadarabok egymást megfestik, a nyelv szavai is a használatban egymásra hathatnak” (HAMVAS 2014b, 340). A már az *Ulysses*-ben is alkalmazott „festés” aztán a *Finnegan's Wake*-ben végül teljesen felszámolja az értelmet, az értelemkeresésre és jelentésteremtésre irányuló olvasói szándékot/akaratot, s mindennemű referencia felfüggesztésével az önmagában vett nyelvre fókuszál.

A Joyce-szal való találkozás aztán a hamvasi regénynyelv, illetve szókoncepció elhatározó, megtermékenyítő forrásává vált, így nem véletlen, hogy a *Karnevál*-ban több helyen is találkozunk ilyen joyce-i eljárásokkal. Hamvas maga is fordít a *Finnegan*-ból: rövid részletekről van szó, ezért a szakirodalom nem is nagyon tartja számon (mert feltehetően nincs is tudomása ezekről a próbálkozásokról) őt a Joyce-fordítók sorában. *A fecsegő karaván* címmel közreadott mikrotörténet nemcsak a joyce-i nyelvre ráhangolódó hamvasi nyelvhasználat trükkjeit, virtuóz bravúrajait mutatja be igen plasztikusan, hanem arról a fordítási gyakorlatról is számot ad, ami tisztában van e fordítói tevékenység feladataival, a szemantikai megfeleltetésen túl a formai (hangalakai, a hangsor anyagiságából következő) közelítésre is igényt tartó praxis állandó döntéskényszereivel, de mindenekelőtt a tökéletesen adekvát fordítás lehetetlenségével, s szükségtelenségével is. Hamvas egyértelműsíti, hogy a forrásnyelvi anyag milyen inspirációs bázisként szolgál a célnyelvi átültetéshez: „Mi a teendő? Lehetőleg kialakítani az eredetihez hasonló személyes nyelvhasználatot. Ez a nyelvhasználat az eredetit nem követi szó

szerint, inkább csak anyagnak használja. Így is mondható: az ihlet állandó forrása gyanánt használja fel. Ha a mondatban megakad, az eredeti szövegre néz és addig forgatja, amíg az ihletet újra megkapja és a mondatot folytatni tudja. Ilyen módszerrel az eredetihez hasonló szövevényt fog nyerni, amely azonban az eredetiből esetleg egyetlen szót sem vett át: csak ugyanarról a helyről indult ki és ugyanolyan módszerrel ugyanoda tart” (HAMVAS 2014b, 345). A fordítás alapvetően hermeneutikai szituáltságát felismerő belátás ez, mely, mivel számol a *nem-ugyanoda-érkezés* törvényszerű elkövetkezésével, a hitelesség fokmérőjévé nem az amúgy is lehetetlen vegytiszta közelítést helyezi – ami garantálná valamely nyelven túli lényegnek a nyelv eszközszerű használatával való megragadását –, hanem a nyelvhez (a saját nyelvhez) való eleven viszony személyességét, ami pedig az eredetiség letéteményese lenne. Hamvas Joyce-fordítását éppen ezért nem kell mérlegre tenni fordításkritikai ítéletek szempontrendszer alapján, hiszen itt, ebben az esetben nem a fordítás „helyességének” megállapítása a cél. Mivel *A fecsegő karaván*hoz fűzött fordítói megjegyzésekből, logikai analízisből és kommentárból kiviláglik a hamvasi nyelvszemléletnek a *Karnevál* szójátékaiban is alkalmazott poétikai felhajtóereje, a fordított szöveg sokkal inkább a Hamvas-corpus szöveggyűjteményének részeként, s azon belül is megközelítési útvonalaként, kulcsként kínálkozik.¹

A kubizmus című tanulmányban, ahol Hamvas többek között a joyce-i írásművészet expresszionista vonásai mellett indokoltnak tartja futurista és kubista aspektusaira is rámutatni, egy a *Finnegan's Wake*-ből származó mondat (*Her Royal Highbumphreyness quennreine riverlakessea Eyredanaos*) konkrét kódfejtésével áll elő (HAMVAS 2014a, 153–155). Ezt az analízist már az 1939-es *Napkeletben* megjelent írása is tartalmazza. A részletes elemzés közreadására itt nincs mód, ugyanakkor annyit érdemes megjegyezni, hogy a mitológiai, klasszika-filológiai utalásrendszer mozgósítása a többnyelvű szójátékok megfejtésében mutatkozó nyelvi leleményességgel együtt Hamvast alkalmassá tette volna a *Finnegan's Wake* fordítására. Az összehasonlítás kedvéért álljon itt egy rész *A fecsegő karaván*ból Hamvas fordításában, s egy rész a *Karnevál*ból:

A ténét törése ha lennem hosszabb a róka farkoknál – rézróka temsen, ahogy illik – a szi vese nálkülön emégh a csavorát is. Azt a kicsorát! A dragadacsorát! Marmare-formatikus pendelini pusztá kártalan scsi, scsi. Bödön báró bárbeszéde: csutorát. Aki a bölények közé keveredik, annak együtt kell nyávogni az agarakkal. Queovetque-

¹ Szolláth Dávid hasonlóan ítéli meg Szentkuthy *Ulysses*-ét, amit a Szentkuthy-oeuvre részének tart, olyan szövegnek, amelyhez Joyce-é elődszöveggként tartozik. Ez nagyon is „egybehangzik” a fentebb idézett hamvasi mondatokkal az eredeti és a fordított viszonyát illetően (SZOLLÁTH 2014, 182).

sique a kharmadique prau bas: I jaques dhara éche I jaques mague queverve et queverve et, Rákóczi leverve, Rákóczi leverve. [...] Coito ergo bumm. Nicsi csin szum” (*A fecsegő karaván*) (HAMVAS 2014b, 343–344).

„Muffy émen csétányi. Belábán kálvabu, jekezén etvesi, zöpekén sorbola, fejfefén mindula. Már fél van. Tétső. Arramán Tuffy, maródi tevén Angelmus juniphrast Pen Dazrael Mc Caroni Isteván. [...] Durry, maróni kezén Jeniszej Arbola Sir Margata Szalvia bepöcse. Pszt. Csendelem. Kinakotheka. [...] Isteván, Isteván, kiki you gallonba” (*Karnevál*) (HAMVAS 2005a, 505).

Az idézett részek összevetéséből, együttozolásából szemléletesen megmutatkozik a joyce-ival beoltott hamvasi nyelv-gondolkodás. Csak annyira „torzul” el, csak annyiban lesz „kibetűzhetetlen” a jelentés, hogy azért még az olvashatóságot elősegítő nyomok, a szintaxist imitáló szerkezetek megmaradnak, s mindkét esetben körvonalazódik – ha homályosan is – valamilyen történet. *A fecsegő karaván*-ban az egyik szereplő (vagyis a hamvasi kommentárban *kereplő*, hiszen folyamatosan kerepelnek-fecsegnek a karaván tagjai) egy népmesébe illő történetet ad elő: „franciául” olvasva erre utal a „következik a harmadik próba” sor. A *Karnevál*-ból idézett részben pedig egy esti találka zavaros eseménye bomlik ki. A szöveghelyek bővelkednek a szójátékokban, főként a paronomáziában: *Istevan, istevan, kiki you gallonba* vö. *este van, este van, kiki nyugalomba; maródi tevén*, vö. *valódi nevén*.

A *Karnevál* írásának idején Hamvas naplófeljegyzései fragmentumszerűen, vázlatosan jelzik a szó természetéről kialakított-megérlelt gondolatait. Szó-konceptióról, definitív és infinitezimális-formateremtő szóról, a szavak hangszerezéséről és felhangolásáról, mágikus nyelvről, a költészet világot szóvá tevő aktusáról, a regényben alkalmazott időmértékről és hangszínről, sőt mondat-egyenletekről, hang- és betűanalízisről, új szín- és szókeverések kikísérletezéséről, s ezek kapcsán „Joyce-módszerről” ír (HAMVAS 2010, 135–218) A *Karnevál* szövegvilágában – a teljesség igénye nélkül – a következő szókonceptiók figyelhetők meg:

– Hoppý Lőrinc nyelve hemzseg az olyan szavaktól és kifejezésektől, mint *burján, csernec, szamotor, béc, kajd, kencse, muzsaj*, amelyeket elsősorban az egyébként gyakori önmeghatározás alkalmával definitív értékkel használ. Ezeket – naplóból kiderül – nyelvtörténeti szótárból gyűjtötte Hamvas. A *nyürge, fíkány, má móc* és *gyanóc(a)* jelzői értelemben használt megnevezésekkel Hoppý Lőrinc gyermekeit illeti. Az olyan szófordulatok, mint a *remegékeny sajnadalom* vagy *tiltakozat* és *förmedelem* a Hoppý teátrális szónoklását kísérő, zárójeles, színpadi helyzetet idéző instrukciókkal (*féjét lehajtja; zokog; mellét bűnbánón veri*) egy hiperbolikus, túlzásokra épülő gesztus- és nyelvvilágot teremtenek Dosztojevskij pojácáfiguráit

megidézve. Maga a (bahtyini értelemben vett) parodizáló szó is megeleveníti ezt a karneváli hagyományt, a karnevalizált irodalom forrásait (Rabelais-t, Cervantest, Shakespeare-t, Sterne-t stb.).

– Monopol nevű szereplő közmondás-keverése, „közmondás-gyártása”: *Ki későn jár, korán ébred; Mert a pénz az pénz, mint ahogy a jármai javasasszony mondta; Kikapón járva, balul bukik; Ezzel is úgy van, mint a kálnarosztokai pásztor a koplalással, ha kibírja; Ha van házad, leéghet, ha nincs, magad égsz; Kis Makárból lesz a nagy Makár, Ha nincs véka, nincs páka* (HAMVAS 2005a, 213–215).

– Vermerán doktor orvosi nyelvhasználata: *„Apex culuridis, mondta Vermerán doktor. Az első percben bulamummificának néztem, de semmiképpen sem az. A blandolaria ebben az esetben differveszcens. A kórokozó az idegsavó szennylerakódásában képződő corpus priapeus. Sajnos menthetetlen”* (HAMVAS 2005a, 50).

– Toporján Antal közhely-apoteózisa: vizitek, ahol az időjárásról, divatról, irodalmi és művészeti újdonságokról beszél az *újságszólam* hangján.

– Kesző Bertalan nyugalmazott előljáró *koldusszólamai*: *„Nagyságák, nagysááááágák!”, ne hagyjanak el... neehagyjanak el; szegény rokkant nyomoréééék... , könyörüljön rajtam, néhány fillér* (HAMVAS 2005a, 40–41).

– Barnabás Maximus nyelvelmélete: az őskortudomány egyetemi magántanáráként a „pneumatológiai históriából panszofisztikus alapon parafileológiai prekollégiomot” (HAMVAS 2005a, 75) tartott az ősvallásról *A nagy Ri*-címmel. Szövegében a ri-szótagot tartalmazó szavak követik egymást.

– A Bormester Virgilnek megjelenő angyal nyelve szanszkrit, héber, görög és latin kifejezésekkel keverve: *psychohovexatura, supertentatív, subordinatív, axiomatikus epifiguráció, partialobjektíváció* (HAMVAS 2005a, 26).

– Josiah Pen és Michael kakozófiája egyfajta tudománypamfletként hat: a *kako* szócskát hol prefixumként, hol suffixumként csatolják a főszóhoz, s az így létrehozott szóalakokból és variációkból kinyert terminológia alapján tudomány-, teológia- és filozófiatörténeti kritika bontakozik ki: *kakotropizmus, synkakotikus, diakakotikus, metakakozis, hypnokakotisták, kakozófia, kakologikus, kakodiktikus, kakophag, kakofizita, kakolátria, kakodicea* stb. (HAMVAS 2005b, 183–184).

– A báró francia és angol kifejezésekkel kísért mondatai, az arisztokrata modor járu-lékai: *Őn tudja, darling. Én szegény vagyok. Almost a beggar, rendkívül szegény. Remélem, csak ideiglenesen, provisoirement* (HAMVAS 2005a, 108).

– A szakrális nyelv, a *talog* megjelenése: az ősnyelv, amelyből a kínai, szanszkrit, héber keletkezett, alulról fölfelé haladó írással: *tenébon aszpakí, hubiklaa* stb. E szavakhoz még részletes szómagyarázat is tartozik a regényben (HAMVAS 2005b, 433–435).

A *Karnevál* – különösen az első részek – kaleidoszkópszerű szövegvilága ennek a nyelvkavalkádnak, mondhatni bábeli zűrzavarnak köszönhetően áll elő. A profán, familiáris szóhasználattól egészen a szómisztériumig (lásd *talog*) találunk példákat a regény textúrájában, azaz a modern/strukturális jelemleletek jelölőt és jelöltet elválasztó, viszonyukat önkényesnek nevező paradigmájától egészen a jelentés és a hangsor kapcsolatát motiváltként értő nyelvfilozófiáig, beleértve akár egy ősnyelvet, vagy egy nyelvromlás előtti állapotot tételező meglátást is. A parafrazálásnak ellenálló, deszemantizáló szójátékok feltehetően nem az avantgárdnak a létező nyelvi létmódját reflektálatlanul hagyó és a jelentést radikálisan semlegesítő vagy felszámoló teljesítményével hasonlatos tapasztalatban részesítenek, hanem a jelentésteremtésnek vagy jelentéssokszorozásnak a nyelv materialitásából² is következő poétikájával. A *fecsegő karaván* kommentárjában tulajdonképpen az egész *Finnegan's Wake* textuális/nyelvi architektúrájára vonatkoztatva azt írja Hamvas:

Az egzakt fecsegésről van szó. Nem valamilyen fecsegés ez, hanem a paradigmatis, örökké példaszzerű, az ideák világában levő örök fecsegés. Csupa közhely. Olyan, mintha valaki gyorsírással följegyezné azt, amit az autóbuzson vagy a vilamoson vagy a színházban egy perc leforgása alatt hall, tekintet nélkül minden értelemre. Csak magát a fecsegést. Szófoszlányok, töredékek, mondatroncsok, eltépett szavak, amint a zajon átszűrődnek és a levegőben lebegnek, mint a por vagy a korom (HAMVAS 2014b, 348).

E mondatok a *Karnevál* polifóniájára (zenei értelemben) is vonatkozathatóak. A zajon átszűrődő, por- és koromtermészetű szavak, szófoszlányok, töredékek, roncsok vagy éppen hibridek és vegyületek a szembejövő világ nyelvi jelenlétére, tudatáramlászerű létmódjára utalnak. Ha az *Ulysses* kapcsán Hamvas az ember mindennapos Odüsszeiájáról mesélt, a *Finnegan*ról gondolkodva pedig a fecsegő karaván képét idézte, a kettő együtt akár a *Karnevál* allegóriájának is tekinthető – a nyelvi konstrukciót illetően. Ez Bormester Mihály hétköznapi Odüsszeiája, amikor is énkeresésének-hazatérésének útja közben a fecsegő karaván kereplő tagjaként gyűjti, illetve átengedi magán a mindennapok, a másik nyelvét, a nyelv különböző regisztereit változtatva. Ezek a hétköznapi áter(j)esztett mondatai, nyelvi üledékei és hordalékai.

²Joyce-ról írja Hamvas: „Meglátta, hogy a nyelvben egy-egy hanggal több vagy kevesebb a szó értelmében különös értelem-eltolódást teremt, s ez kimeríthetetlen komikum forrása lehet az olyan ember számára, aki e szavakkal való játékot élvezni tudja” (HAMVAS 2014a, 150–151).

2. A saját és az idegen szó. Bahtyin

Ugyanakkor, ha a fentebbi idézetnek arra a részére fókuszálunk, amely az örök fecsegést (vagy amiként más helyütt Hamvas az örökkön hangzó szóról, a *cantus firmusról* beszél) *közhelyek* végeláthatatlan sorjázásaként érti, mondhatjuk, hogy a frázisok korábbi textusokat mozgósítanak, azaz intertextuális természetűek.³ Bahtyin *A beszéd műfajai*ban a viszonylag megszilárdult megnyilatkozásformák között nemcsak a származékos beszédműfajokat (regény, dráma, tudományos publicisztika stb.), hanem a hétköznapi élet egyszerű replikáit is számon tartja: „mert minden beszélő kisebb-nagyobb mértékig válaszoló is: egyetlen ember sincsen, aki elsőként beszélne, elsőül törné meg a mindenség örök hallgatását, vagyis, amikor megszólal [...] adottnak veszi azt is, hogy szavai korábbi – saját és idegen – megnyilatkozások közéjébe kerülnek be, ezért minden újabb kijelentése valamilyen viszonyban lesz velük (folytatja őket, vitába száll velük, egyszerűen föltételezi hallgatójáról, hogy ismeri őket). Minden megnyilatkozás csupán egy láncszem a többi megnyilatkozás rendkívül bonyolult szerveződésű láncolatában” (BAHTYIN 1986, 372). Bahtyin több ízben is hangsúlyozza, hogy a szavakat senkihez sem tartozóként tartalmazza a szótár, ám ezek a szavak az egyedi megnyilatkozás részeként már korántsem a semleges, szótári jelentésük alapján választódnak ki a nyelvi rendszerből. Először *idegen szóként* – amit idegen megnyilatkozások fényköre vesz körül – kerülnek a *saját* határai közé, hogy aztán a sajátá tevés és az idegenségfok közötti oszcilláció különböző mértéke alapján végül valóban szervessé váljanak (BAHTYIN 1986, 400). Ha a nyelv a megnyilatkozáson keresztül lép az életbe, akkor a senki földjén (a szótárban) tartott szavak nem is bírnak létmóddal, hiszen a megnyilatkozásban helyet kapó szó valamilyen kontextuálissal (itt: nyelven kívülivel), expresszivitással, értékelő jelleggel már eleve rendelkezik. Ebből következik a megnyilatkozás alapvetően dialogikus karaktere, ami nem a nyelvnek a hagyományos értelemben vett kommunikációs funkciójára utal, hanem a magánbeszédnek, a monológnak, a belső beszédnek az *idegen szót* eleve anticipáló dialogikus felhangjaira is. A dialogikusságnak (vélt jelenlétének) vagy éppen hiányának a következő mintáival találkozunk a *Karnevál* regényszövevényében:

– A Bormester Mihály házasságának drámáját elbeszélő fejezetek zárójeles részeiben a tudat elszólásait, kommentárjait találjuk, amelyek azonban mindig a *másik*, az *idegen szóra* irányulnak. Ugyanakkor az *idegen szó* feltételezett, mégis biztosra vett jelenléte alapvetően megszünteti az alterációt, a más másságában való észlelését, s a variálódás lehetőségét is, s ez törvényszerűen előidézi az egymás melletti elbeszélés-elgondolás jelenségét. E zárójelekben elsősorban Bormester

³ Vö. „Amit az ember beszél, ír, mond, gondol, bizonyos mértékig és százalékban *ismétlés*: emlékezeti anyag, tanultak kombinációja, félig, jól, rosszul, egészen emésztett ún. tudásanyag. Papagáj. Semmi más, mint ismétlés” (HAMVAS, 2010, 207).

Mihály gondolatai olvashatóak. Ezeket a részeket ő maga *gondolattámadásoknak* nevezte el. „A másik ember az én gondolataimmal szemben védtelen. Gondolattámadás” (HAMVAS 2005b, 28). A ki nem mondott, elhallgatott szavak birodalma ez, a *saját szótáré*, ami olykor a másik ember zárójeleire, ki nem mondott, de vélt tartalmaira reflektál.

Ebből az odaértett jellegből következne ezeknek a replikáknak az *enthüméma* jellege. Ám az *enthüméma* mint csonka, hiányos retorikai szillogizmus olyan ki nem mondott premisszákat feltételez, amelyek ismerete többé-kevésbé implicit előfeltevés a hallgatóság, a beszélőközösség tagjai számára. Bahtyin hasonló értelemben eleveníti fel az *enthüméma* jelentését akkor, amikor az életbeli megnyilatkozást e retorikai alakzattal analóg módon fogja fel. Értelmezésében a megnyilatkozás konstans elemeit a verbálisan megvalósult vagy aktualizált közlés, illetve a mögöttes, hozzáértett rész képezik. Felhívja a figyelmet ugyanakkor arra, hogy ez a nyelven kívüli életösszefüggésre vonatkoztatott, odaértett vagy hozzágondolt tartalom nem az egyéni gondolatvilágból és világértésből származó szubjektív, pszichikai aktus eredménye, hanem társadalmi-objektív természetű: közös értelmezési és/vagy térbeli horizontra, egyazon szociokulturális környezetre, a megítélés értelmi előfeltételeinek közösségére alapozott (BAHTYIN 1985, 20–22).

A *Karnevál* figuráinak diffúz szövegei viszont éppen ellenkezőleg működnek: az odaértett mindig reménytelenül félreértett. Az elbeszélő egyébként a szerelmesek éjszakai zárójeleit tartja a legtragikusabbnak, mert az együttlétnek (egyesülésnek) ez a kivételes minősége, állapota ígérné egyedül a zárójelek felbontását. A „teljes kimondhatóság” és a „teljes értékű életmegnyilatkozás” helyének remélt házasságról azonban hamar kiderül ugyanis, hogy a zárójelek áttörhetetlenségének a „legklasszikusabb” intézménye. A függönybeszélgetések elbeszélői a közlésnek erre a módjára reflektálva általános érvényűséget, tulajdonképpen modelljelleggel tulajdonítanak a zárójelezés aktusának, a társadalmi érintkezés legitim, a kölcsönös félreértéseket jóváhagyó diskurzusrendjének. A függönybeszélgetésekben továbbá utalás történik a zárójelben folyó permanens áruulásra – hiszen a másikat önmagamnak áruolom el –, ami tulajdonképpen a reflexiós tevékenység kritikája is egyúttal. E fejezetek külön érdekessége, hogy elszórtan anagrammák találhatóak a szövegben a Bormester életében meghatározó nők neveinek és az *amazon* szónak összetételéből: *Amizongela*, *Amazohail*, *Amelingelzonahail* (HAMVAS 2005b, 26–28).

– A zárójelezésnek egy másik, gyakran előforduló típusa a regényben az az eljárás, amikor a zárójelben közölt belső beszéd nem a másinak (egyvalakinek) a szavára irányuló, azzal dialogizáló szóáradatot, hanem a saját szó mellé „csúsztatott” számtalan idegen szólamot tematizálja. Erre szemléletes példaként kínálkoznak Kankalin Mátyás bíró zárójelei, amelyben kettő vagy három másik szólam is artikulálódik: ugyanis a bírósági tárgyaláson jelen levő és vallomást tevő Hoppy és Vermerán szavai keverednek Kankalinéival:

Holnap korán reggel ismét tárgyalás délig. Egyetlen percem sincs, de délután, ha kipihentem magamat, azt fogom mondani, hogy a periratokat nézem át, és akkor a marhahúsfoszlány. Incidensmaximum. Aberráció. Irritáció aberrationis. Monolitikus thalattoid trazma. Onanoid savtúltengés. Dialymphatikus dalabáj. Hyperszociális beleznatorium. Bolygatagológus. Hideg kéj. Paradigmatikus busadalom (HAMVAS 2005a, 174).

– Az „*erjedés*” részekben – ahol nem is annyira a széttartó, mint inkább a párhuzamosan futó absztrakciók „bugyognak” – pedig már eltűnik a másikat zárójelező tudat: ott valamennyi szó helyet kap, vagy valamennyi belső zárójel szóvá tétetik, nyilvánosságra kerül. A *szimultaneizmus* szuggesztíója, vagyis a heterogén alapszavak paralel sorakozása nem a teret (mint az *Ulysses*ben) vagy az időt hidalja át, s kelti a valódi egyidejűség illuzórikus hatását, hanem a szereplőket uraló vezérmondatokat, szólamokat, végső soron a fixa ideák narratív módozatait mutatja fel:

[Ó, Boromeus, mennyi időre lenne szükséged ahhoz, hogy ezt megszokjad, Boromeus, – és Boromeus voltál-e vagy Mantegna [...], később majd elmondom, Garcilasso vagyok, a történelemtudomány adata hibás, látogasson meg és (hajlongva) én, uram, én, gyermekeim bűnét, vessen meg érte (zokog), mert ha nyomorult is vagyok (szaval), hidropathosis, mondta Vermerán, részemről a szerencse, foglaljon helyet, szegééééén, rokkant beteg [...], I am a peaceful man, a sárga damaszt uzsonnakészletet már megvette [...]] (HAMVAS 2005a, 142).

A függönybeszélgetésekben az elbeszélő és az ügyvivő szavai *áthangoznak* egymáson. Erre az interferenciára utal maga az elbeszélő is, amikor az ügyvivőt diszharmonikus felhangként, groteszk ellenpontként jellemzi. Ez a keveredés, áthangzás gyakran elliptikus mondatszerkesztésben valósul meg. Egymás szavába vágva, a másik még ki nem mondott tételeit kitalálva, a gondolatot továbbfűzve, az el-lentmondásban is egy húron pendülve, a kapcsolódásban csak a legszükségesebb átkötésekre szorítkozva a kihagyásos szerkesztés a replikák dinamikáját fokozza, a szólamok egymást sebesen ellenpontoszó játékára emlékeztetve. E megoldással igen gyakran élnek az egymással kapcsolatba kerülők a karneváli forgatagban. Josiah Pen és Michael Winemaster eposzparódiának is beillő államalapításuk közben „fél szavakból is megértik egymást”. Ez az eljárás a szókratészi dialógus két műveletét, az *anakrisziszt* és a *szünkrisziszt* is felidézheti, illetve ez a művelet már sokkal inkább rokon az *enthüme* alakzatával (szemben a zárójelezés aktusával).

Ezek a montázszerű egyvelegek, kollekciók és zárójelek a szólamok inkongruenciájával Babel vízióját, vizionárius-kaotikus forgatagát imitálják. Ha visszatérünk a *Karnevál* felütéséhez, akkor nincs is min csodálkoznunk:

De bennem a kibeszélés ördögi ösztöne mindig erős volt. Fecsegő vagyok, és rajongok mások fecsegéséért, esetleg csakis azért, hogy a magamét igazoljam, de a nagy kísértés számomra mindig ez a mámor volt, most aztán végre kibeszélem magam, és persze mi az a kifogyhatatlan téma, amiről az ember kilenc örökkévalóságot át tudna beszélni, természetesen önmaga. Puff (HAMVAS 2005a, 8–9).

Bormester Mihály vallomása leplezetlenül számol be az elbeszélés közben, az elbeszélés által teremtődő szubjektumról, s a szubjektum ama vállalkozásáról, amely a *ki-beszélés* és a *mellé-beszélés* vagy éppen az *el-beszélés* és a *meg-beszélés* nyelvi műveleteivel számolva indítja útjára a karneváli forгатagot, a *fecsegő karavánt*. Így nyer értelmet a regény egyik leggyakrabban idézett, emblematikus mondata is (mely egyúttal a belőle adaptált színházi előadás címe): „A pácban mindenki benne van.” Ez az önmagát is játékban tartó *én*, a „kereplő fecsegő” vagy a „fecsegő kereplő” paradigmaticus állítása (axiómája), amely az irónia megkettőző, de végső soron kívül maradó reflexiójával szemben a *humor* és a *részeseülés* találkozást remélő szavára irányítja a figyelmet. A regény kötőanyaga nem a sokat idézett moslék, a minőségét veszített szürke massa, hanem a *pác*, amelyben lassan összeérnek a dolgok.

Bibliográfia

- BAHTYIN, M. M. (1985), A szó az életben és a költészetben, ford. KÖNCZÖL Csaba, in uő, *A szó az életben és a költészetben*, Budapest, Európa, 5–54.
- BAHTYIN, M. M. (1986), A beszéd műfajai, ford. KÖNCZÖL Csaba, in uő, *A beszéd és a válasz. Filozófiai és beszélméleti írások*, Budapest, Gondolat, 357–418.
- FOUCAULT, Michel (2000), Mi a szerző?, ford. ERŐS Ferenc, KICSÁK Lóránt, in uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 119–145.
- HAMVAS Béla (1930), James Joyce Ulysses-e, *Nyugat*, 1930/10. sz., www.epa.oszk.hu/00000/00022/00490/15210.htm
- HAMVAS Béla (1934), A XX. század angol regényírói, *Protestáns szemle* 43 (1934) 3, 147–156.
- HAMVAS Béla (1939), Finnegan ébredése. James Joyce új regénye, *Napkelet*, 17 (1939) 7, 88–91.
- HAMVAS Béla (1943a), James Joyce, *Forrás*, I. (1943), 11, 139–146.
- HAMVAS Béla (1943b), A kubizmus, *Esztétikai szemle*, IX. (1943), 1-2., 15–26.
- HAMVAS Béla (1990), *Anthologia humana*, Szombathely, Életünk szerkesztősége, Magyar Írók Szövetsége.
- HAMVAS Béla (1993), Thoreau, in uő, *A babérligetkönyv. Hexakümlion*, Szentendre, Medio, 233–239.
- HAMVAS Béla (1994), Májja, in uő, *Arkhai*, Szentendre, Medio, 175–264.
- HAMVAS Béla (2005a), *Karnevál I.*, Szentendre, Medio, Editio M.

- HAMVAS Béla (2005b), *Karnevál II.*, Szentendre, Medio, Editio M.
- HAMVAS Béla (2010), *Naplók és jegyzetek* (Naplók I.), Budapest, Medio.
- HAMVAS Béla (2014a), *Művészeti írások I.*, Szentendre, Medio.
- HAMVAS Béla (2014b), *Művészeti írások II.*, Szentendre, Medio.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), Középpont és perem az irodalomban, interjú. Kérdő: VARGA Mária, *Kortárs online* 2007/4. www.kortarsonline.hu/2007/04/kozeppont-es-perem-az-irodalomban/5584.
- SZOLLÁTH Dávid (2014), Bábelt kövenként. Még egyszer Szentkuthy Miklós Ulysses-fordításáról, in *A Nemzet Kalogánya: Kálmán C. György 60. születésnapjára*, szerk. VERES András, Budapest, Reciti, 182–194.
- ŽMEGAČ, Viktor (1996), Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége, ford. RAJSLI Emese, *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 99–170.

BOLLOBÁS ENIKŐ

Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyászköltészet

Charles Bernstein verseiről

A Janus Pannonius Költészeti Nagydíjjal kitüntetett Charles Bernsteinről a következő általános megállapításokat tehetjük. Nyelvköltő, a nyelvre figyelő költő, figyelemköltő, gyászköltő; innovatív-kísérletező költő, aki ugyanakkor markáns poétikai és filozófiai hagyományokat is fölállal. Egyúttal a határátlépések költője, aki filozofikus költeményeiben aktív együttírásra invitálja olvasóit, és nyelvi regiszterek sokaságát alkalmazza, miközben a saját és a mások szövegei közötti határon keresztül lépve az allúziók által felidézett beszédmódok sokféleségével többszólamúvá teszi játékos-humoros verseinek nyelvi szövetét. A tudatra irányuló figyelem költőjeként, valamint a gyászköltészeti hagyomány folytatójaként a különleges tudatállapotok már-már egzakt leírását adja.

Tanulmányomban ezeket a megállapításokat veszem sorra, részletesen tárgyalva az érvényességüket Bernstein poétikai felfogásában és költői gyakorlatában.

Nyelvköltészet, figyelemköltészet, a nyelvre figyelés költészete

Bernstein olyan poézis- és nyelvfelfogást vall magáénak, amely egészen Emily Dickinsonig vezethető vissza az amerikai költészetben. Eszerint a nyelv többet tud a beszélőnél, s ha ezt a többet a beszélő meg akarja tudni, akkor magát a nyelvet kell faggatnia: a nyelvnek ugyanis – mint egyik esszéjében írja – van emlékezete, s az meg is nyílna a nyelvre figyelő költő előtt (BERNSTEIN 2011, 102). Számára a nyelv nem egyszerűen a költészet médiuma, hanem maga a tartalom, a költői megjelenítés tárgya – vagy ahogyan Robert Creeley fogalmaz egy magyar kötethez írt előszavában (CREELEY 2003, 10) –, a „világ elgondolásának” elsődleges formája. A nyelv soha nem mutatja a világot úgy, hogy közben önmaga ne látszódná. Ezért amikor a költő a világról beszél, akkor a nyelvről is beszél.

A figyelemköltészet amerikai hagyományának megújításáról van itt szó, de ez esetben a figyelem a nyelvre irányul. Nem véletlenül, hiszen Bernstein a nyelvről radikálisan gondolkodó filozófusok és költőelődök, valamint az örököseiknek tekinthető, ún. *language*-költők által kijelölt szellemi erőterben alkot immár több

mint négy évtizede, amely idő alatt több mint negyven verses- és esszékötete jelent meg.

A hetvenes években kezdett írni, az egyik akkor induló radikális csoportosulás tagjaként, amelynek később vezéralakja lett. A posztmodern kísérletező irányzatok és költői iskolák közül egyértelműen a nyelvköltőké tekinthető a legjelentősebbnek. Nevét a *L=A=N=G=U=A=G=E* című folyóiratban (1980–1984) megfogalmazott sajátos nyelvfelfogásról kapta; hozzádeka több mint kétszáz verses- és esszékötet, több tucat konferencia és több száz kritikai tanulmány.

Ehhez az irányzathoz, elsősorban pedig Bernstein nevéhez fűződik az elmúlt évtizedek legmarkánsabb poétikaelmélete, amely felvállalja – és egyúttal radikalizálja – a 20. század legjelentősebb avantgárd esztétikáit, a Black Mountain, az objektivisták és a beatek által képviselt költészet hagyományát. Ez a fölfogás fogalmazza meg újra és újra, hogy a nyelv nem az önkifejezés észrevétlen (és transzparens) eszköze, és nem is a kommunikációé – különben is, „a telefonkagyló mellé van téve”, írja Bernstein egyik versében, tehát senki nem hallja, amit mondunk (*The Lives of the Toll Takers*).¹

A nyelv minden tapasztalat és élmény forrása. Azzal, hogy a nyelvpoétika az alkotó figyelem tárgyának teszi meg a nyelvet, alapvetően fölértékeli azt. Ahhoz pedig, hogy a nyelvre irányuló figyelem ne hatoljon át a nyelv közegén, akár a fény az ablak üvegén, meg kell vonnia a nyelvtől annak üvegszerű átlátszóságát. Nem használva eszközként a nyelvet, a nyelvköltő nem is tekinti azt transzparens anyagnak, ily módon a nyelvköltészetben a költői figyelem tárgya nem az ablakon túli világ, hanem maga a nyelv.

A nyelvköltő feladata ekképp az, hogy láthatóvá és hallhatóvá tegye a nyelvi közeget: átlátszatlaná, amely nem a világ fényeit ereszti át, hanem – éppen tömörsége okán – a gondolatot és annak mozgását teszi láthatóvá. A költő mindezt sajátos eszközökkel éri el: mintha „megkopogtatná a nyelvet”, ahogyan Marjorie Perloff szellemesen fogalmaz (PERLOFF 1985, 221), és e kopogtatással megkeresné benne a sűrűsödéseket – mint a faszobrász, aki az anyagban megkeresi a csomókat, mielőtt a megmunkálásához hozzákezdene. A nyelvi anyag sűrűsödési helyei közt említi Bernstein a „tipograficitásokat” és „szintaxofóniát” (BERNSTEIN 1986, 73), vagyis a tipográfiailag és szintaktikailag félrecsúszott szerkezeteket. *Álló célpont* című verse bővelkedik az efféle anomáliákban: felrúgja a szintaxis és a szemantika minden lehetséges kombinációs szabályát éppúgy, mint a központosítás szokásrendjét:

¹Tanulmányomban angol címükkel említem azokat a verseket, amelyeknek nincs magyar fordításuk, míg a PEN Club által kiadott kötetben (BERNSTEIN, 2015) fordításban megjelent versekre a magyar címeikkel hivatkozom.

Mint „hellók”, csikorgás, alufólia
 Nyomatékos zuhanás hallótávolságban
 Illetve az illetéktelenség pontján
 Vitathatatlanul kietlen területek,
 Alig érzékelhető góg múlt, fújt
 Levegőszigetek, elnézve, válaszok
 Ijesztenek, ijedt szemek.
 [...]
 Elérhető, benne és alapelvek a,
 [...]

(Kőríz Imre ford.)

A két évtizeden át orvosi szövegek írásából (és szerkesztéséből) élő Bernstein általánosságban a diszráfizmus kifejezést használja azokra a helyekre, ahol a nyelv szövet rosszul tapadt össze, vagyis ahol szintaktikailag, szemantikailag, morfológiailag vagy fonetikailag össze nem illő elemek kapcsolódnak egymáshoz. A diszráfikus passzusok alapvetően nem foglalhatók össze más szavakkal: nincs átfogalmazható jelentésük, narratív nagy lírai tartalmuk. Valóban nem is mások, mint „szavak aktualitása”, s a vers „tartalma” nem egyéb, mint az anyagszerű szavak összjátéka. Mint például a *Diszráfia* című vers.

[...] Hagyni
 mindent, ami más, nem annyira feloldódni, mint
 elkeveredni a figyelmetlenség, a célterületként
 bekövetkező felfúvódás (szivárgáskorlátozó hely)
 horizontjában.
 [...]
 Harmóniától
 átölelve, díszítéstől letaglózva
 az álomsebész három lépés sántikál előre, két
 lépést oldalra. „Akkoriban nem kellett
 ordítania ahhoz, hogy érzelmes legyen?” Az agy-
 lábak egyenként válnak homokká, a szomorúság visszavonul.
Boldog a komplett kompflootta

(Kőríz Imre ford.)

A diszráfikus, vagyis a nyelv médiumát láthatóvá tévő helyek között található minden, ami nem megszokott, és minden, ami szabálytalan. „Lenyűgöz minden, ami megakaszt és kifürkészhetetlen” – fogalmaz Bernstein a magyar kötethez írt előszavában (BERNSTEIN 2015, 15). A szöveg – az orosz formalista poétika elveivel összhangban – „defamiliarizálja” az ismerőst, és „denaturalizálja” a termé-

szettest, eltávolítva, mintegy idegenné téve az anyanyelvet is. Mintha Proust híres aforizmáját ültetné át a gyakorlatba Bernstein, miszerint a szép könyvek nyelve szükségszerűen „idegen” („*les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère*” [PROUST 1971, 305]). Ezzel pedig észreveteti azt, ami azelőtt láthatatlan és észrevétlen volt. Bernstein azért alkot szójátékokat és más nyelvi anomáliákat, és azért üt szándékosan mellé a billentyűzeten, hogy a nyelv jól eldolgozott, sima anyagából előtűnjenek a csomók, göbök, göcsörtök – az irányjelzők, amelyek a nyelvből kibontható jelentések megtalálását segítik. A nyelvi csomókból származó „kisülések” valóban mintha felvillanyoznák ezeket a szövegeket. Akármilyen értelmetlennek tűnik ugyanis a nonszekvitur, a szójáték vagy a homonimasor, *valamilyen* értelem mindig kikerekedik belőle.

A Bernstein-féle vers nem önkifejezés, és nem is valamiféle (a nyelvtől függetlenül is létező) „mondanivaló” vagy „üzenet” kommunikálása; költészete nem „kommunikatív” és nem is „expresszív”. A poézis kommunikatív és expresszív funkciójáról kizárólag ironikusan szól, például a *Köszönöm, hogy köszönöd* című versben. Ez a szöveg nem „nehéz” – igaz, nem is mond semmit. Mellesleg, mint egyik esszéjében írja, a nehéz versek nehézségeivel való megküzdés nélkül nincs „hosszú távú esztétikai élmény” (BERNSTEIN 2011, 5). A prózai műfajok esetében nem is merül fel ez a fajta nehézség, írja Bernstein, hiszen ott az író a „világgal kezdi”, és megkeresi a hozzá illő szavakat. A költő azonban másként dolgozik: ahogyan a *Diszráfizmus* című versében olvashatjuk, a költő magával a nyelvvel, a szavakkal kezdi, és a bennük levő világot keresi meg.

Vagyis prózában a világgal kezdesz,
és megtalálsz a megfelelő szavakat; a költészetben a szavakkal
kezdesz, és megtalálsz bennük a világot.

(Kőrösi Imre ford.)

Nyelvköltészetében tehát a költői „tartalom” nem kívülről „érkezik”, hanem magából a nyelvből fakad. Más szóval, a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideákat. Ekképp a nyelv már nem eszköze a kifejezésnek, hanem szubsztanciája. Így ír erről egyik esszéjében:

Téves az a fölfogás, miszerint a tudásnak, amely a nyelv része, lehet a nyelven kívül eső „tárgya” – miszerint a szavak inkább vonatkoznak valamiféle „transzcendentális jelöltekre”, mintsem egy nyelv részeit alkotnák, amely maga alkotja meg a jelentést az ő nyelvtana, szokásai, „közmegegyezései” segítségével. Egy nyelv elsajátítása nem a rajta kívül eső dolgok nevének megtanulását, azaz nem egyszerűen a „jelölőknek a jelöltekkel” való összepárosítását jelenti – mintha a jelöltek már eleve léteznének és mi csak az új nevüket tanulnánk meg... Nem, a nyelv bevezet minket egy/a világba, és mi azokon a szavakon és jelentéseken keresztül látjuk és értjük meg a világot,

amelyek ebben a kulturális beilleszkedési folyamatban jelennek meg. Ebben az értelemben saját konvencióink (nyelvtan, kódok, területiségek, mítoszok, szabályok, normák, kritériumok) válnak a természetünké (BERNSTEIN 1986, 171–172).

Nyelvi radikalizmus

Bernstein radikálisan újító költő: számára az újítás „esztétikai szükséglet” és egyben a legalapvetőbb emberi igény (BERNSTEIN 2011, 34–35). Az amerikai költészettörténet újító vonulatának folytatója, amely szerinte egészen Poe-ig megy vissza, aki *A műalkotás filozófiája* című esszéjében már 1846-ban az eredetiséget tette meg a versírás sarokkövének. Vagyis az innováció hagyományában kell Bernsteint értelmeznünk, aki egy interjúban így fogalmazott: „A hagyomány az újítások lenyomata. Az újítás a hagyományra adott válasz” (BERNSTEIN 2011, 228).

Innovatív nyelvköltészetében, amely különösen munkássága első évtizedeire jellemző, a versírás folyamatát a költői anyag, azaz maga a nyelv irányítása alá helyezi. A nyelvköltészet lényegéből fakadóan Bernstein radikális eszközökhöz folyamodik annak érdekében, hogy a nyelvet láthatóvá és érzékelhetővé tegye verseiben.

Költői nyelve tele van bizonytalanságokkal és többértelműségekkel, amit különböző eszközökkel ér el: új szavak megalkotásával, a mondatgrammatika szabályainak figyelmen kívül hagyásával, kihagyással, az ellipszisek nyomainak megjelenítésével, a szavak elemekre bontásával, hangzásbeli mutációval, szintaktikai kettőzéssel, és az ún. „beomlott mondat” (*imploded sentence*) alkalmazásával.

Új szavakat alkot, de neologizmusai általában olyan szavak, amelyek – bár nem léteznek az angol nyelvben – nagyon is angolosak, tehát *létezhetnének* (lásd erről PERLOFF 1985, 216–217). Izzgatják a ritkán használt szavak, amelyek jelentését az anyanyelvi beszélő is többnyire kénytelen szótárban megkeresni. De szótárazást követelhet a gyakoribb szavak megértése is, hiszen ezeket gyakran az értelmező szótárban ötödikként vagy hatodikként megadott értelemben használja.

Bernstein egyaránt felrúgja a szószemantika és a szintaxis szabályait: hol nem létező szavakat használ, hol nem létező mondat szerkezeteket alkot. Nonszensz verseiben általában betartja a szintaxis szabályait, de a mondatok csak szintaktikailag szabályosak: a darabjaira szedett szemantika és a nonszekviturok sora borzongató olvasási élményt nyújt (mint például a *The Italian Border of the Alps* című versben). De akár nonszensz-, akár nonszekvitur verseket ír, a jelentés nem referenciális: nem mutat a versen túli világra. Az igazság, írja *Palukaville* című versében, a szavakban van, és nem a referenciákban.

Kihagyásai és mondatainak töredezettsége a korai posztmodern költő, Charles Olson verseit idézik. Az elliptikus módszer Bernstein számára is a beszédnél gyorsabb gondolat regisztrálását, a belső folyamatok papírra vetett projekcióját

szolgálja. Az elliptikus sűrítés következtében kiesett mondatrészek gyakran szintaktikai kettőzéshez vezetnek. Mintha össze lennének tolvaa mondatok, és nem tudni, hogy bizonyos szavak egy korábbi szerkezet záró-, avagy egy új szerkezet nyitóelemei-e. A kihagyásokat vizuálisan is jelöli, így az üres helyek soha nem teljesen üresek: kitörölt vagy kiesett szavak nyomait őrzik. Az *Álló célpont* című versben például az elliptikus sűrítés alapvető mondatrészek kiiktatásához vezetett, s a szöveg a hiány nyomait is tartalmazza.

kimeríti
 a a
 nyitott arra
 hogy ,látja
 megduplázza
 pohár kell
 vannak arra
 hogy :ők
 ,az övé
 hogy az
 nézi, ott hagyja,
 napok, amelyek
 tette
 és a
 (Kőríz Imre ford.)

Gyakran előfordul, hogy az ellipszis a szavak elemekre bontásának a következménye. Bernstein azt sugallja, hogy nem a szó a legkisebb szemantikai egység, hanem a betű és a hang. Ezért alkalmaz szavakon belül is sortörést, ezért esnek szét a szavak szótagjaikra és betűikre, illetve ezért alkot pusztán betűk véletlenszerű kombinációjából-permutációjából új szemantikai egységeket (például az *Azoot d’Puund*, a *List Off* vagy a *Dea%r Fr~ie%d* című versekben).

A szavakat gyakran nem jelentésük, hanem hangzásuk szerint választja meg, egyaránt megsértve ezzel a jakobsoni kombinációs és szelekciós szabályokat – pontosabban úgy jár el, hogy a kombinációs tengelyen a szelekciós tengelyről inadekvát módon (szemantikájuk alapján) kiválasztott elemeket kapcsolja össze. Azt mondhatnánk, hogy a hangzáson változtatva formálja-alakítja egymásból az újabb és újabb szavakat, fonetikus mutációk sorát hozva létre. Nem ok nélkül teszi mindezt: a jó hangzás a költészet fontos „szolgáltatása”, írja egyik versében (*The Lives of the Toll Takers*).

Sajátos szintaxissal alkotja meg a költészetére jellemző „beomlott mondatot”, amely töredékes, asszociatív, ugráló, kumulatív, befejezetlen, „csomós” – és egyúttal élő, hiszen majdnem homonimája az angol *sentience* [„érző, érzékeny”] szónak,

mondja Bernstein. Ez a mondat nem követi az angol alany + állítmány + tárgy séma szerinti „kerek” angol mondat szintaktikai szabályait, amelyek Bernstein szerint inkább gátjai a saját gondolatok kialakulásának. Vagyis ezek a mondatok nem véletlenül rúgják fel az angol szintaxis szabályait, és látszólagos szabálytalanságukkal nem véletlenül vonják magukra – mint átlátszatlan közegre – az olvasó figyelmét

Egy elhagyatik minden csak szer
 Vagy az elképzelés kesztyűi, komolyan
 Célra törő vívótőr, udvarias társaság
 Nagyjából egészében peremjellem,
 Jelentős mértékben, csészék és
 És rátér az üzletre, kezek
 (*Álló célpont*)

(Kőríz Imre ford.)

Azzal ugyanis, hogy a költő egy meglévő nyelvtani paradigmába helyezi a szavak jelentésfüzéreit, korlátozza az aktuális jelentések megformálását. A beomlott mondatot a tökéletes mondatgrammatika „szintaktikai idealitása” helyett a mondatfelszín sorozatos megtörése és szakadása jellemzi – akárha az autó alatt beszakadt volna az út (BERNSTEIN 2014). A beomlott mondatokban írt versek megvonják az olvasótól a nyelvi megszokottság biztonságérzetét, és hidegzuhanyként hatva „térítik észhez” – amint erről *A klupszi lány* című versében ír:

A költészet akár egy ájulás, ezzel a különbséggel:
 ez észhez térít.

(Szkárosi Endre ford.)

És ahogy a nyelv nem hódol be a nyelvtan szabályainak, úgy a vers sem követ előre gyártott formát. Ezek az írások nem zárt formában írt, illetve zárlattal ellátott „műtárgyak”, hanem gyakran agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok és ugráló sorok együttese, amelyek formája nem valamiféle külső, absztrakt képletet követ, hanem belső rendje szerint alakul, organikusan. Erről a belső formáról ír a *Kicsattanás* című versben:

Ez a különbség igaz és
 való közt: az egyik durva
 körülmények pulpitusáról
 hirdeti magát, a másik formáját
 saját belső ereje adja.

(Gerevich András ford.)

Sehol egy rím, sehol egy hangzási vagy gondolati párhuzam; még metafora is alig-alig fordul elő. A *Vég nélküli úti cél* című vers zárósoraiban két költői alakzat tagadását fogalmazza meg: a hasonlatét és a metaforáét. Vagyis újabb tautológiává írja át a híres Gertrude Stein-i tételt („a rózsza: az rózsza: az rózsza”): a hasonlított *olyan*, mint a hasonló; a metafora tartalma (tenor) pedig *maga* a hordozó (vehiculum).

A szeretet olyan mint a
szeretet, a csecsemő, mint
a csecsemő, a jelentés,
mint az emlék, a fény,
mint a fény. Az út a
kitérő, a zseb meg varázstársoly,
trükkkel tele.
A felhő felhő, a történet
maga a történet, a dal
az dal és a harag
harag.

(Gerevich András ford.)

És a vers nem is metrikus, nem követ semmiféle ismert ritmikai képletet. A szabadvers ugyanis – mint *How Empty Is My Bread Pudding* című versében írja – nem a költészet egy fajtája, hanem a vers már érvénytelen korlátoktól való megszabadításának lehetősége. Hagyományos metrumú verset írni a 21. században egyébként is olyan, mint egy teniszhalón keresztül szeretkezni – fogalmaz egyik prózaversében, átírva Robert Frost ismert tételét (miszerint szabadverset írni olyan, mint háló nélkül teniszezni).

A szellemi hagyományok újjító átrendezése

Bernstein költészetében és poétikájában több markáns szellemi forrás is felismerhető, mindenekelőtt a nyelvről radikálisan gondolkodó Gertrude Stein és Ludwig Wittgenstein, valamint Charles Olson és Alfred North Whitehead hatása.

Bernstein jó tanítványa Gertrude Steinnek – nem véletlenül, hiszen diplomamunkáját is Steinről írta a Harvard Egyetemen. A *The Making of Americans* [Így készül az amerikai] című nagyszabású művét elemezte Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című munkájára alapozott elméleti keretben (témavezetője Stanley Cavell volt). Steintől többek között a szavak anyagszerűségének gondolatát sajátította el: ezt a jellemzőt nevezi „a nyelv dologszerűségének” (*stuffness of language*), amely csak akkor tűnik elő, ha ki van iktatva „a nyelv információs funkciójának a

szűrője” (BERNSTEIN 2011, 105).² Erről ír a *Kivi madár kivi fán* című versben: szavakkal ugyanúgy lehet játszani, mint babákkal, hiszen azokat – a William Carlos Williamstól tanult axióma („only the imagination is real”) értelmében – a képzelet valósággá alakítja. A vers pedig a lélek akrobatamutatványa.

A szabó más határt
 szab, szegélyt szeg, rojtot elhajít és a szavakat
 kimondva jöhet játék, babapúder,
 korcsolya és labda. Csak az elképzelt
 a valódi, harsona nem felhőzi
 be a lélek akrobatikus vers-
 zióit.

(G. István László fordítása)

Ezek a nyelvi egységek fizikai kiterjedéssel rendelkeznek, mozognak, csúszkálnak, ugrálnak – vagyis élnek, és a paradicsomi szózuhatag trópusi esőként áztatja el a költőt. Ezért történhet meg az, amiről Bernstein a *Sunsickness* című versében ír: „a névmás elcsúszik a banánon”. Éppen ezért nagy híve Bernstein a szóviccek mintájára gyártott összecsengéseknek, amelyeket „hangvicceknek” nevezhetnénk. Sőt ezért szorgalmazza a homofon versfordításokat, amelyekben a fordító pusztán a vers hangzó testére figyelve ülteti át a szöveget az egyik nyelvből a másikba (BERNSTEIN 2011, 201). De a nyelv anyag- vagy dologszerűségének megnyilvánulásaként értelmezhető az írógépen vagy a szövegszerkesztőben szándékosan félreütött betűk (vagy ki nem javított félreütések) és általában a széteső-kificamodott tipográfia – a bernsteini „tipograficitások” – is, amelyek szintén a nyelv információs funkcióját kiiktatva fedik fel jelentésüket, és amelyek, akár a homonimák, segíthetnek „észhez téríteni” az embert (BERNSTEIN 1986, 73).

Bernstein részben Ludwig Wittgenstein hatására alakította ki a nyelvköltészet esztétikáját. A korábban idézett wittgensteini tételek – „a nyelv mint a gondolkodás hordozója”, „a nyelv mint átlátszatlan anyag”, az információtovábbítás nyelvi játékában nem részt vevő költészet – mellett Bernsteinnél megjelenik a privát nyelv és a privát szellemi folyamatok tagadásának wittgensteini tézise és a nyelvbe zártság gondolata is.

Bernstein ugyan azt írja, hogy „a költészet privát aktus publikus helyen” (BERNSTEIN 1986, 77), ám a bécsi–cambridge-i filozófus szellemében korántsem állítja, hogy a költészet azért privát aktus, mert „mindenki saját példánnyal rendelkezik” (WITTGENSTEIN 1998, §272), hanem mert egyszemélyes alkotás, amelyhez a vi-

² Valójában Wittgenstein a forrása annak a tételnek, miszerint a költészet feladata nem az, hogy információt továbbítson, illetve hogy részt vegyen „az információadás nyelvi játékában” (id. PERLOFF 2014, 109).

lág „privát meghallgatása”, valamiféle személyes „felfedezés és reveláció” szükséges (BERNSTEIN 1986, 77–78). A költészet privát volta tehát a személyes alkotói folyamatból adódik, ugyanakkor az alkotói folyamat kétszeresen is publikus: egyrészt a nyelv, másrészt a nyomtatott oldal, vagyis maga a fizikai hely nyilvánossága okán. Minthogy pedig a nyelv a gondolat hordozója, nemcsak a nyelv, de a gondolat – sőt, a többi szellemi folyamat – sem lehet privát. Másrészt a költészet nem is „önkifejezés”, állítja Bernstein, hanem a „jelentések vizsgálata vagy revelációja” – a „közös emberi alap felfedezése”. „Mert ami esetleg rejtett – idézi Wittgensteint –, az nem érdekel bennünket” (BERNSTEIN 1986, 83; WITTTGENSTEIN 1998, §126).

Sőt Bernstein nemhogy elfogadja Wittgenstein híres állítását, mely szerint „nyelvem határai világom határait jelentik” (WITTTGENSTEIN 2004, 56), hanem még azon is túllép. Amikor a gyermek elsajátítja a nyelvet, írja egyik esszéjében, azokat a fogalmakat (wittgensteini „határokat”) sajátítja el, amelyeken keresztül (illetve amelyeken belül) a világot látja. A nyelv és a világ kapcsolata nem abból áll, hogy a nyelv „kíséri” a gondolkodást, hanem hogy a nyelv maga a gondolkodás, így a nyelv tartalmazza és hordozza a világot. Ekképp „az őszinteség maga a nyelv szeretete: a nyelv elmondására való figyelem” (*Palukaville*).

Ehhez a gondolathoz kapcsolódóan Bernstein a következőket idézi Wittgensteintől: „Ha valamely nyelven gondolkodom, úgy a nyelvi kifejezés mellett nem lebegnek még »jelentések« is előttem; hanem a nyelv maga a gondolkodás hordozója” (WITTTGENSTEIN 1998, §329). A nyelv az a terep vagy az a tér, amelyen belül létrejön („megalkotódik”) a világ. Jelentések pedig, írja Bernstein, kizárólag a nyelven keresztül léphetnek be a világba (BERNSTEIN 1986, 61–62).

„Célom a költészettel, hogy megmutassam a légynek: benne van a palackban”, fogalmaz (BERNSTEIN 2015, 15), utalva Wittgenstein híres *bonmot*-jára, miszerint a filozófia feladata, hogy (a légynek) kiutat mutasson a palackból (WITTTGENSTEIN 1998, §309). Ezzel szemben a költészet tudja: nincs kiút, hiszen a világ maga a nyelv.

Az egyik legjelentősebb korai posztmodern költő, Charles Olson poétikájának számos eleme is felfedezhető Bernstein művészetében. Akár Olson, ő is a költői szöveg partikularitását hirdeti: a vers feladata az egyedi, a konkrét, a fizikai megragadása. „Olvass globálisan, íj lokálisan” – hangzik az ismert (feminista) szlogen átírása (BERNSTEIN 2011, 77). Az olsoni tétel szerint a belső élményt a maga közvetlenségében – szinte sürgősségében – kell papírra vetni, mielőtt az utólagos intellektualizáció végérvényesen leállítaná a gondolkodás folyamatát, és átlátható szerkezetű alakítaná – ez volna a „lokális írás”. A „lokálisan” író költő számára fontos, hogy – mint Robert Creeley fogalmaz Olson magyar kötetéhez írt előszavában – az „adott dolgok mögé nyomakodjon”, beengedje azokat értelmünkbe, s aztán kivetítse őket, „hogy mindez újrendeződjön, és újra megtalálja saját lehetőségeinek kútforrását”. Bernstein éppen azt teszi, amit – részben Creeley közvetítésével (aki a „gondolat kieresztéséről” ír ugyanitt) – Olsontól tanult: kiereszti

a gondolatot, kiveti, „mint a hálót, »hadd járja útját az elme«, amilyen távolra csak képességei, mégpedig a felismerés és válaszolás képességei nyúlnak” (CREELEY 2003, 12–13).

Bernstein a „saját útját járó” gondolkodás egyediségének megőrzésére tehát a kinetikus és a (szintén Olson-féle) projektív írást gyakorolja, amely gyors iramú, pergő, száguldó, és – minthogy gyakran nincs idő egész és kerek mondatokra – nyelvtani „hibáktól” sem mentes. Ez az agrammatikusság az ára annak, hogy a költészet a figyelem lenyomata – és egyúttal a világ folyamataiban való részvétel legintenzívebb formája is – legyen, és hogy a költő élményei és gondolatai már a szokásos fogalmi átalakítás *előtt* megjelenjenek a versben. Ez a költészet hasonlít az improvizációhoz és a tudatfolyamhoz, de különbözik is tőlük: gyakran a hangosan gondolkodó vagy magában beszélő ember gondolatait véljük hallani ezekben a versekben, mégpedig az azon melegében, megformálatlanul, utólagos átszerkesztés nélkül leírt gondolatok formájában. Ahogyan Olson *A projektív vers* című esszéjében írja:

MINDEN PERCEPCIÓNAK AZONNAL ÉS KÖZVETLENÜL EGY TOVÁBBI PERCEPCIÓHOZ KELL VEZETNIE. Ez pontosan azt jelenti, amit mond, azaz: *minden* ponton [...] előre kell jutni, mozogni kell, tartani kell a sebességet, az idegeket, az idegek sebességét, a percepciókat, a percepciók sebességét, a történéseket, a másodperc tört részének történéseit, az egész mindenséget, mozgásban kell tartani, amilyen gyorsan csak bírod, polgártárs (OLSON 1967, 299).

Ez a költészet ekképp nemcsak a figyelem, de a reagálás legintenzívebb módja is, hiszen úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemlélőt sem a dolog szemlélésének folyamatától, sem a gondolatait szállító-hordozó nyelv folyamataitól, hanem éppen ezek részesévé teszi őt.

Bernstein ugyancsak az olsoni hagyományt követi, amikor a „mezőben való komponálás” módszerét alkalmazza. A gondolat ugrálását követő sortörések és a vizuálisan is értelmezhető mozgó sorok adják a vers erőterét: ez az a konkrét fizikai tér, amely egyaránt érintkezik az alkotással és az olvasással. A vers energiái így őrződnek meg a legjobban – hiszen, mint Olson írta: „A vers olyan energia, amely onnan, ahol a költő szerezte (többféle kauzációja lehet), a költemény révén, azon végigvonulva adódik át az olvasónak [...] minden pontján nagyfeszültségű energiaközpontnak-szerkezetnek kell lennie, és minden pontján energiát kell átadnia” (OLSON 1967, 298). A vers nem „duplázza meg” a világot, nem lenyomata annak vagy a költő élményeinek, és nem is „önkifejezés”, hanem a világ egy formája, kerete, hordozója, akár a nyelv. A mezőben komponáló költő a formát a „tartalomra” bízta. Hiszen, mint a projektív vers második axiómája – amelyet Bernstein számos esszéjében idéz, és számos versében idéz fel – kimondja: „A FORMA SOHASEM TÖBB, MINT A TARTALOM KITERJESZTÉSE” (OLSON 1967, 298) – azaz, ha a költő-

nek van mondanivalója, és megvan az energiája, hogy azt elmondja, akkor a forma jön magától. Nem létezhetnek előre kigondolt formák, privilegizált struktúrák – a 21. században nem lehet metrikus verseket írni. A forma csak a vers folyamatában mutatja meg önmagát. A költő az élmény és a forma iránti alázattal minél teljesebb módon igyekszik továbbadni azt az energiát, amely verset követelt magának.

Végül néhány szót kell szólni az Alfred North Whitehead által képviselt gondolati hagyomány hatásáról. Tudjuk, a percepció soha nem független a kulturális és társadalmi paradigmáktól, sőt azok alakítják a látott képet. Tulajdonképpen maga a percepció is kogníciófüggő: általában, mint Goethe írja, „csak azt látjuk, amit ismerünk”. Más szóval: a nyelv és a kognitív struktúrák határozzák meg tekintetünk szem- vagy nagyítólencséjét. Whitehead szerint az észlelés során a fizikai testeket az elme látja el tulajdonságokkal, de ezek a tulajdonságok valójában nem részei a testeknek (WHITEHEAD 1952, 55). Ebből a csapdából pedig csak úgy törhet ki a költő, ha nem arról ír, amit amúgy is tud, hanem arról, amit nem tud. Ezt a tételt fogalmazza meg Bernstein a magyar olvasóhoz címzett előszavában: „Nem tudom, mit fogok mondani mindaddig, amíg ki nem mondom – és azt sem, hogyan fogom mondani, míg meg nem teszem.” A tudást ugyanis, mint Whitehead írja, nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztá figyelem révén, amely „megszűretlenül” fogja fel a körülöttünk levő dolgokat. Ezt a prekognitív észlelést nevezi Whitehead *prehenzió*nak (WHITEHEAD 1952, 67), amelynek megragadására számos radikális modernista és korai posztmodern – és az ő örökösükként fellépő Bernstein is – törekszik: nevezetesen, hogy a versírással prekognitív/prehenzív szinten kapcsolódjanak a világ folyamataiba.

A whiteheadi gondolkodás szerint ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamat – amelynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén képzelhető el. Úgy tűnik, a költészet – és általában a művészetek – sokáig csak e skála legvégső tartományában jelentek meg: ott, ahol a jelenségek „értelmet” nyernek. A radikális modernista és a korai posztmodern költészet, valamint a Bernstein-féle nyelvköltészet azonban a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés *elé* kíván menni, hogy az észlelés és a tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Bernstein gyakran agrammatikus mondatai, nemlineáris és nemnarratív költészete is ennek a prehenzív írásnak a kísérlete: a nyelv prekognitív dimenzióját igyekszik láthatóvá tenni, ahol még nem kapcsolódnak ismert fogalmak a megértendő tárgyhoz vagy folyamathoz.

Határátlépések költészete

Bernstein költészetében számos műfaji, beszédmódbeli és stílusbeli határátlépéssel találkozunk: eltűnik a különbség például vers és próza, hétköznapi és irodalmi nyelv között, mivel a szabadversek és a prózaversek szövetébe gyakran épít „idegen” anyagokat.

Rendre átlépi a költő és olvasója közti határokat is, amikor olyan új kapcsolatot alakít ki az olvasóval, amelyben elhalványul az írás és az olvasás közti különbség (erről [is] szól például a *The Lives of the Toll Takers* című verse). A költő számít olvasója aktív együttműködésére és alkotó-továbbbíró olvasására – saját terminusa erre az olvasói magatartásra a *creative wreading*, amelyet talán „kreatív írvásának” fordíthatnánk (BERNSTEIN 2011, 43 skk.) –, amelyben az írás és az olvasás egyetlen megszakítatlan folyamat a költő és olvasója között. Vagyis olyan olvasást vár el, amikor a befogadó mintegy továbbbíra a szöveget. Az író és az olvasó közti együttműködés egyik terepe például a befejezetlen mondat, amelynek révén a többféle folytatás lehetősége többértelműséget eredményez, megjelenítve a nyelv „poliszemantikus” nyitottságát. De az allúziók értelmezése is (amelyről alább részletesen írok) kreatív együttírást eredményez, hiszen minden olvasó más és más utalást vesz észre, és azokat különbözőképpen fogja fel.

Bernstein műveiben elmosódik a határ filozófia és költészet között is: poézise alapvetően elméleti indíttatású, miközben esszéi költőiek. Egyik legismertebb szövege, az *Artifice of Absorption* (Az elmerülés leleménye, BERNSTEIN 2014) műfajilag nehezen meghatározható: verssorokba szedett esszének éppúgy nevezhetjük, mint elméleti-filozofikus költeménynek. Arról ír benne, hogy a nyelvköltők nem úgy ragadják meg az olvasót, ahogyan – mondjuk – egy izgalmas detektívregény: illúzió volna azt hinni, hogy az olvasó ez esetben is képes passzívan elmerülni a szövegben. Az olvasó ugyanis nem oldódik fel a műben: minthogy a nyelvköltészet rendre felhívja a figyelmet médiumának anyagszerűségére, az olvasó inkább az író mögül figyel, és aktívan konfrontálódik azzal, amit olvas. Bernstein versei gyakran teoretikus kérdések körül mozognak (például a referencia, a lírai én egysége, a nyelv tárgyszerűsége, a szavak taktilis volta), s számos elméletírót megidéznak (Freud, Wittgenstein, Cavell, Lacan, Lakoff, Beauvoir). Bernstein szerint „az elmélet nem más, mint a gyakorlat kiterjesztése” (idézi FREDMAN 1982, 152). Több költeménye – mint például a *Palukaville* – a kritikai próza inspirációjára született, megtermékenyítve az irodalomkritika diszkurzusát.

A beszédmodok többszólamúsága, posztmodern ekfrázis

Sajátos határátlépési formát képez Bernsteinnél a szöveg nyelvi regisztereinek heterogeneitása. „Végletes regiszterekben írok, gyakran egyetlen lélegzettel: az elragadtatottól a töredezettig, a kétségbeesettől a hisztérikuson át a mennyeien nyugalmasig, a szorongásostól a szétesettig, a mozgalmastól a tovatűnőig” – írja (BERNSTEIN 2015, 15). Az alkalmazott beszédmodok tekintetében versei valóban ritkán egyneműek – inkább váltogatják a diszkurzusokat a komolytól a komolykodón vagy a játékoson át a tragikusig. Leginkább idézett beszédmodokról van szó, vagyis a szövegek rejtett allúziókkal való megszórásáról, amikor is összemósódnak a létező (már megírt) és a születő (éppen íródó) szövegek, illetve más szerzők alkotásai és a saját szövegek.

Ez az önreflexivitás és szövegköziség egyik legáltalánosabb költői módszere, hiszen alig találni olyan verset, amely nem idéz, nem visszhangoz más, ismert vagy kevésbé ismert szöveget, szövegfoszlányt, *bonmot*-t, a magas kultúrából éppúgy, mint a populárisból. Nem véletlenül, hiszen Bernstein páratlanul művelt szerző, akinek fejében kitörölhetetlenül él mindaz, amit korábban olvasott, s a kellő pillanatban mintegy beugrik számára egy-egy sor Shakespeare-től, egy-egy kifejezés vagy szókapcsolat Emily Dickinsontól, Robert Frosttól, Wallace Stevens-től, Charles Olsontól – vagy egy-egy közhelypanel, a hétköznapi nyelvből vett „kész” fordulat. Az ekfrázis különös, posztmodern változata ez, amikor is a költő mások szövegein keresztül ír, mások hangját mintegy szűrőként használva saját hangja erősítésére vagy tompítására. A diszkurzusok effajta ekfrázisszerű poli-fóniája a nyelv szövetének diszráfikus sűrűsödését-csomósodását vonja maga után – vagyis a beszédmodok többszólamúságával Bernstein saját vadonatúj módszerrel fejlesztett ki a költői nyelv „átlátszatlansági” helyeinek megsokszorozására, miközben a Steintől átvett klasszikus módszereket – köztük a korábban tárgyalt nyelvi félrecsúszásokat – is alkalmazza.

Valójában a modernista *objet trouvé* módszerének posztmodernizálásáról van szó, amennyiben az irodalmi utalásokat a mindannyiunkat körülvevő nyelvi világ talált tárgyaiként emeli be verseibe. Ezekkel a költői intertextusokkal kapcsolatban ír Perloff a „*déjà dit* örömeiről”. Mintha egy más testéből kioperált szervet ültetne be a költő, s bizonyítaná a blanchot-i tézist, mely szerint az újramondás valójában mindig „először mondás” (PERLOFF 2008, 277). A költő egy tagasabb és publikusabb kulturális térbe lép, érvel Perloff, amikor idéz vagy felidéz „már elhangzott” mondatokat, illetve az ekfrázis retorikai alakzata segítségével ismert vagy kevésbé ismert szövegeken „keresztül” fogalmaz (PERLOFF 2008, 257).

Mindkét esetre számos példát találhatunk Bernsteinnél. Az *All the Whiskey in Heaven* című kötetben (2010) például nemcsak a Black Mountain-költők (Olson, Duncan, Creeley) sorait villantja föl, hanem idézi vagy felidézi többek között Thomas Cole, Simone de Beauvoir, Janis Joplin, Ezra Pound, Pál apostol,

Villon, Shakespeare, Robert Frost, Szókratész, Bing Crosby, Marx, Machiavelli egy-egy sorát vagy gondolatát is. Az ekfrázisszerű, létező szövegeken „keresztül” történő írás legnyilvánvalóbb példáit nyújtják azok az „utánérzéseként” olvasható versek, amelyeket bevallottan más költők stílusában írt. A *Recalculating* című kötetben (2013) például egymás mellett szerepelnek a Thomas Campion-, Leevi Lehto-, Sylvia Plath-, Douglas Messerli-, Wallace Stevens-, Whitman- és Wordsworth-utánérzések, keveredve a fordításoknak nevezett darabokkal, amelyeket az átültetés nagy szabadsága miatt szintén tekinthetünk utánérzéseknek (Fernando Pessoa, Oszip Mandelstam, Régis Bonvicino, Velimir Hlebnikov, Baudelaire, Victor Hugo, Apollinaire).

Bernsteinnél ez a halmozott szöveggöziség mintha csak megerősítené a posztmodern költészet programmatikus referenciaellenességét, hiszen az utalások nem a külső világra vonatkoznak, hanem más szövegekre: hol a sajátjaira, hol máséira. Vagyis a szöveg más szövegekre referenciális, aminek következtében mindvégig nyelven vagy diszkurzuson belül marad. Az irodalmi kontextus egyre erőteljesebb beépítése miatt Perloff „irodalmi lírának” nevezi ezt az írásmódot, mivel ezeknek a verseknek már nemcsak a tartalma nyelvi, de a kontextusa is (PERLOFF, 2010, 86).

Az ekfrázisszerű intertextualitás egyúttal a sajátos bernsteini humor forrása is lesz. A közhelypanelek és a populáris kultúra más szövegfoszlányainak beépítése a komoly regiszterekben írt versekben kétségtelenül nagyot „csattan”. A „blue suede” szóösszetétel például minden olvasóban Elvis Presley-t idézi – csak hát *A klupszi lány* című versben nem cipőre, hanem pestisre vonatkozik a jelző („blue suede pestilence”). A szomszéd kertjéről szóló közhely hallatszik a „Reality is always greener” sor mögött (*Diszráfizmus*); hasonlóan, a közismert gyermekverset idézi a „There was an old lady who lived in a / zoo” sor (majd ennek további torzítása: „There was an old lady / who lives in a stew...” [*The Lives of the Toll Takers*]).

A többszólamú, ekfrázisszerű szöveggöziség is a diszráfizmusok közé tartozik, hiszen itt szövegek találkozásából jönnek létre azok a nyelvi csomók, amelyekben fel-felvillannak a keresett igazságok. Ezért kedveli Bernstein is – akár a többi nyelvköltő – az aforizmákat, pontosabban az ismert aforizmak, axiómák, közmondások vagy szlogenek frappáns, ironikus-humoros, de mindig szellemes felülírását. Ezért olvassuk verseiben Jézus szavainak átíratát („Nehezebb a gazdag embernek verset olvasnia, mint / a vízilónak áriát énekelnie” [*Reveal Codes*]), Pál apostol közismert tételének efféle megcsavarását: „Lehet, hogy egy test vagyunk, de az halálbiztos, hogy nem vagyunk egy elme” (*The Lives of the Toll Takers*), vagy a posztstrukturalizmus egyik alaptételének különös kontextualizálását: „a zsidó: szöveggépződmény” (*Újratervezés*).

Az a nyelvi-kulturális humor, amely oly gyakran jelen van Bernstein írásában, éppen aforizmaköltészetében a legszembetűnőbb. A magyar kötetben is szereplő *Háborús történet* című vers például szinte teljességében ilyen ekfrázisszerűen megcsavart-felülírt axiómákból áll – igaz, itt a szöveggöziség nem a

humor forrása, hanem a tragikumé. Az *Idegen test élménye* című szövegen azért nevetünk, mert mindegyik mondat közhelyes idézet, „idegen test”, amelyekben rendre felismerjük az élete értelmét nyilvánosan (kibeszélőshow-kban, blogokban) „megtaláló” médiahős mondatait. A már többször idézett *How Empty Is My Bread Pudding* című prózavers halmozott-csavart aforizmái mintha egy teljes kultúrkört idéznének föl, szembesítve az olvasót a magától értetődőnek tekintett közhelyek tévedéseivel: a „Poetry is too important to be left to its own devices” Clemenceau mondatának („War is too important to be left to the generals”) alkalmazása a költészetre; a „Sometimes a cigar is just a symbol” mondat mögött Freud kitételét halljuk („Sometimes a cigar is just a cigar”) és a Magritte-féle pipát látjuk („Ceci n’est pas une pipe”); a „Two prosodies diverged in a striated field” Frost híres versét idézi fel („Two roads diverged in a yellow wood”); a „Make love not unilateralism” sor a hippimozgalom szlogenjét („Make love not war”); a „No man is a peninsula entire unto itself” John Donne híres sorát („No man is an island, entire of itself”); a „The pen is tinier than the sword” állítás pedig egy jól ismert közmondást („The pen is mightier than the sword”). És mindegyik csavar újabb és újabb kérdőjelet rajzol az olvasáskor felsejlő, eredeti állítás mellé.

A tudat figyelemköltészete, gyászköltészet

Az utóbbi másfél-két évtizedben új hang jelent meg Bernstein költészetében: a belső folyamatokra figyelő lírikus hangja, aki az intenzív élményeket precízen, objektíven, szinte távolságtartóan regisztrálja – vagyis anélkül, hogy a tradicionális „lírai én” pozíciójából ragadná meg ezeket a pillanatokot. Inkább magát a lelkiállapotot igyekszik rögzíteni, függetlenül a szubjektumtól.

Bernstein ebben a tekintetben is Dickinson örökösének mondható, hiszen – akár a fájdalom 19. századi anatómusa és a tudat mélyrétegeinek kutatója – Bernstein is önmagától függetlenül, eltávolítva vizsgálja az öröm és a fájdalom eredetét, tárgyát és folyamatait, elsősorban a kogníció folyamatára és az élmény intenzitására koncentrálva. „A remény: tollas jószág; tolla: a veszteség” – írja a *Poems for Rehab* című versben, utalva a jól ismert dickinsoni definícióra. És akár a nagy elődöt, Bernsteint is a belső világban történő változások érdeklik: milyen folyamatok vezetnek bizonyos állapotokhoz, vagy fordítva: ezek az állapotok milyen folyamatokat eredményeznek.

A számos Dickinson-t idéző vers közül kiemelkedik a *Mérték* című, amelyben a dickinsoni „nagy fájdalom” tudatszintjeit bejárva térképezi fel a szörnyű veszteség megélésének módozatait, illetve az utóérzés változatait. A fájdalom őrzi a tudat határait, állandó vigyázzállásban tartva a szenvedőt, egyúttal védve őt a tudatalatti támadásától, amely a sajnálat ködös útjaira terelhetné.

Különleges lelkiállapot a *Ricinusolaj* című vers tárgya is, amelyben sajátos költői egzakttsággal fogalmazza meg a szeretett személytől való elszakadás érzését. A költő önnön lelke keresésére indul, remélve, hogy a madárénekben meglelheti; de nem talál ott mást, mint gondolkodása árnyait. Tehetetlenül viseli, ahogyan betemetik a tenger hullámai, s egyre tovább süllyed, míg be nem fedi a remegő iszapréteg. Dallamtalanul vándorol, észlelve, hogy egyre távolabb kerülnek tőle a tudat egykori „kapcsolódásai”, és rádöbben: ezeket csak kölcsönbe kapta. Végül tudatának hajója megfeneklik a mélységben, és miközben énektől és fénytől egyaránt elszakad, a világegyetem sötét redői magukhoz ölelik a megtisztult lelket.

Bernstein nemcsak a tudati folyamatokat igyekszik pontosan felfogni és rögzíteni, de a tudati folyamatokhoz társuló nyelvi folyamatokat is. A *Campion stílusában* című versben például – amely egy régmúltbeli családi autótút boldog pillanatait idézi – mindegyik családtag hallhatóan nyilvánul meg: Susan beszél, Emma énekel és panaszkodik (kétszer is), Felix pedig szintén énekel. Ez a családi „összhangzat” – társulva a kívülről jövő harangzúgással – magának az örömmek az érzését állandósítja. Az öröm absztrakt fogalmának és nehezen megragadható tudatállapotának leírása konkrét auditív élmények segítségével történik. Már maga a versforma is zenei: a klasszikus balladastrófa ütemhangsúlyos verselése fedezhető fel benne, megszórva a Bernsteinnél ritka rímekkel. A ballada zenei műfaja közvetíti tehát azt az auditív emléket, amelynek tartalma a családtagok diszkurzív szólamainak interakciója. Ez az összhangzat adja azt a nyelvi tartalmat, amely az „érzés” és az „öröm” absztrakt fogalmainak megkülönböztetésére szolgál.

A lírai darabok közül kiemelkednek az elmúlt években született gyászversek, amelyek mind tematikailag, mind technikailag magukon viselik a halál talán legnagyobb amerikai lírikusának, Emily Dickinsonnak a hatását. A dickinsoni gyászköltészet a (szintén dickinsoni) figyelemköltészet egyik formája, amennyiben a költő itt is a belső folyamatokra figyel, és a veszteség és a fájdalom nagy lelki élményeit ragadja meg, azt sugallva, hogy a szeretett lény halála elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan.

Legutolsó, *Recalculating* (2013) című kötetében nagy számban találunk olyan elégiákat, amelyek a gyászoló tudatállapotának változásait követik nyomon. A költő küzd az emlékeivel, miközben az emlékezés és a felejtés párviadalát figyeli. „Ringass a feledésbe, sőt a feledékenységbe”, kéri a holtat; „küldj el magadtól, soha ott sem voltam” (*If You Say Something, See Something*). A címben szereplő „újratervezés” a múlt törlésének lehetetlenségére vonatkozik. A fizikai környezet minden fájdalmas ingerét újabb büntetésként értelmezi (*Ma van életed utolsó napja mostanáig*), és minden újabb nap csak újabb letöltendő büntetés, amely meghosszabbítja magányát és lelki vakságát (*Time Served*). A gyászoló töredezett mondatokban beszél, a bernsteini beomlott mondatokban, mivel szabályos mondatokkal képtelenség volna a fel-feltörő érzelemfoslányok megragadása. Ezért van tele például a *Charon's Boat* nonszekviturokkal, nyelvi önreflexiókkal, befejezetlen mondatokkal;

ezért enged a szavak hangzása hívásának a korrekt jelentésbeli kapcsolódások helyett a *Synchronicity All Over Again* című versben.

A halál végérvényessége a témája a *Ma van életed utolsó napja mostanáig* című költeménynek. A cím egy jól ismert kifejezést fordít meg („Today is the first day of the rest of your life”), majd a verssorok Sydney Pollack filmjét, T. S. Eliot, W. H. Auden és Robert Duncan sorait idézik fel. Akárha kánont hallanánk: Bernstein a maga szólamával az elődök és a kortársak kórusába kapcsolódik. E gazdag szövegköziség funkciója mintha kettős volna. Egyrészt tompítani igyekszik a lírikus-elégikus hangot, megvonva a szenvedő „lírai éntől” fájdalma egyediségének, különösségének az érzését, másrészt a maga szenvedéseményét mintegy a közös kosárba téve gazdagítja a gyász tudatállapotának irodalmát, és egyúttal erősíti a fájdalomkórus hangját.

A kötet címadó verse, az *Újratervezés* két diszkurzust ütköztet a gyászmunka lefolytatása során: egyrészt jelen van a bernsteini aforizmaköltészet beszédmódja, másrészt áthallhatók Dickinson gyászverseinek ismert szövegfoszlányai. Az introspekció, a tudat inspekciója teljes racionalitással történik, és a racionális elme tapasztalataiból leszűrt racionális konklúzió felvillantja az emlékekkel teljes múlt megőrzésének lehetőségét.

Emmára gondolkodom, elképzelt világunkban egy jeges sziklán mászik és végzetesen rosszul lép – ott, ahol azelőtt könnyedén lépdelt volna –, aztán lezuhan. Úgy képzelem, még mindig szabadesésben van, de közben nagyon jól tudom, hogy a földnek csapódott.

A legnehezebb nem visszanézni – végeláthatatlan *ha csak akkorok*, hivatlan *mi lett volnánk*. Amivel élek, az nem az előre tudás, hanem a következmények; bár tudtam volna előre – s most szenvedek a nemtudás következményeitől.

Miután Emma meghalt, nem bírtam a fényképeit nézegetni – pedig sok van, mert annyi önarcképet csinált. Úgy éreztem, mindegyik kép hazudik – ámít a létezéséről, miközben elment. Ma már tudom, hogy ezeket a fotókat hagyta nekem – hogy jelen legyen a számomra, ahogyan a kísértett és kísértő művek vannak jelen.

Annyi mindent, amit el sem tudunk képzelni, kénytelenek vagyunk elszenvadni. De elképzelni még akkor sem tudjuk.

(Bollobás Enikő ford.)

Úgy tűnik, a tudás és a képzelet más és más tartalmakkal bír, s a gyászoló feladata az, hogy ezeket a tartalmakat összhangba hozza egymással, vagyis megvalósítsa a tudás képzeleti megélését. Mindeközben a fájdalom sötét dickinsoni labirintusába zárva zajlik a küzdelem a nagy belső sötétséggel.

Minden nap kevesebbet tudok, mint előtte. Azt mondják, tanulsz az ilyen élményekből; de én nem vágyom efféle tudásra, és számomra az ilyen élmények nem hoznak gyümölcsöt, csak hamvakat. Nem tudok, és nem is akarok „gyógyulni”; talán csak tovább élni fogyatékaim erejének teljében, együtt élni a megtörtséggel, amely nem szokható, *a sötétben*.

(Bollobás Enikő ford.)

Akár Dickinsonnál, Bernsteinnél is megjelenik a nyelvi és metafizikai sötétségben botorkáló, majd ebből a botorkálásból tudást merítő ember víziója.

Annyira hozzászóktam a sötéthez, hogy el sem tudom képzelni, hogy létezik más is, mint árnyak.

A legsötétebb mindig az éjszaka. Ezt a sötétséget nem érheti a nappal.

(Bollobás Enikő ford.)

A Dickinson-áthallás egyértelmű mindkét állításban – az olvasónak eszébe jutnak a „Hozzászokunk a Sötéthez / Mikor a fényt kioltják” és „a Sötétség első szelete a legsűrűbb [...] – Azután a Fény felremeg” sorok, amelyek szerint a halál elfogadásához a sötétség elfogadása, a halál megismeréséhez pedig a sötétség megszokása szükséges.

Akár a 19. századi előd, Bernstein is azt vallja, hogy a metafizikai sötétség nem fogható föl és nem közvetíthető más módon, mint nyelvi sötétségekkel: diszráfizmusok, nyelvi sűrűsödési helyek és beomlott mondatok formájában, amelyek a megismerési folyamat előtti (whiteheadi) „prehenzív” megragadásra szolgálnak. Ám Dickinsonnal ellentétben Bernstein nem hiszi, hogy a „Sötétségnek” csak az első szelete sűrű, vagy hogy egyszer majd a „Fény felremeg”. Számára a Sötétség és a Fény soha nem találkozhatnak egymással. A gyászoló csak abban reménykedhet, hogy miközben a sötétségben araszolva tapogatózik, lassan látni kezd, valamiféle dickinsoni belső látásra téve szert. Jóllehet nem kérte a veszteségek és az azokat követő nagy lelki sötétségek hozta tudást, alkalmazkodik a sötéthez, és költői nyelvét immár arra használja, hogy kimerészkedjen az ismeretlenbe – a külső és a belső világ, valamint a fizikai és a metafizikai nagy ismeretlenbe.

Bibliográfia

- BERNSTEIN, Charles (2014), *Artifice of Absorption*, Buffalo, N.Y., EPC Digital Library. <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/books/artifice/AA-contents.html>
- BERNSTEIN, Charles (2011), *Attack of the Difficult Poems*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BERNSTEIN, Charles (2015), *Beomlott mondatok*, ford. BOLLOBÁS Enikő – GEREVICH András – G. ISTVÁN László – KŐRIZS Imre – SZKÁROSI Endre – SZŐCS Géza, Budapest, PEN Club – Pluralica.
- BERNSTEIN, Charles (1986), *Content's Dream – Essays 1975–1984*, Los Angeles, Sun and Moon Press.
- CREELEY, Robert (2003), Előszó Charles Olson első magyar kötetéhez, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Semmi egyéb a nemzet, mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szőcs Géza, Budapest, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Kolozsvár, Qui Te Quint Kiadó, 9–14.
- FEDMAN, Stephen (1982), *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLSON, Charles (1967), A projektív vers, ford. SZILÁGYI Tibor, in SÜKÖSD Mihály (szerk.), *Üvöltés – Vallomások a beat-nemzedékről*, Budapest, Európa, 297–310.
- PERLOFF, Marjorie (1985), *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PERLOFF, Marjorie (2008), *The Pleasures of the Déjà Dit – Citation, Intertext, and Ekphrasis in Recent Experimental Poetry*, in Craig DWORKIN (szerk.), *The Consequences of Innovation – 21st Century Poetics*, New York, Roof Books, 66–89.
- PERLOFF, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius – Poetry by Other Means*, Chicago, The University of Chicago Press.
- PERLOFF, Marjorie (2014), Wittgenstein's Shakespeare, in Giovanni CIANCI – Caroline PATEY (szerk.), *Will the Modernist. Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, Oxford, Peter Lang, 107–124.
- PROUST, Marcel (1971), Notes sur la littérature et la critique, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 209–312.
- WHITEHEAD, Alfred North (1952), *Science and the Modern World*, New York, Macmillan Company.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1998), *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2004), *Logikai-filozófiai értekezés – Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Atlantisz.

Számunk szerzői

ABÁDI NAGY Zoltán (1940) az irodalomtudomány doktora, a Debreceni Egyetem Észak-Amerikai Tanszékének emeritus egyetemi tanára. Kutatási területei, melyeknek köteteket és tanulmányokat szentelt: a 18. századi brit szatíra; a II. világháború utáni amerikai próza, a fekete humoros és entrópiikus regény, a posztmodern regény és a minimalista próza. Az utóbbi húsz évben kulturális és kognitív narratológiával foglalkozik. Továbbá tankönyvíró, műfordító, amerikai íróinterjúkat publikált; a *Hungarian Journal of English and American Studies* volt főszerkesztője, az *Orbis Litterarum* című világirodalmi monográfiásorozat volt sorozatszerkesztője; a HAAS alapító társelnöke, hosszú időn át a HUSSE elnöke; a Fulbright Bizottság tagja, két ciklusban elnöke volt.
E-mail: abadi-nagy.zoltan@arts.unideb.hu

BOLLOBÁS Enikő (1952) irodalomtörténész, amerikanista, az ELTE Angol-Amerikai Intézetének egyetemi tanára, az MTA doktora. Kutatási területei: amerikai és magyar irodalomtörténet, irodalomelmélet, líraelmélet. Könyvei közt említhető a Charles Olsonról és Emily Dickinsonról írt monográfiája (Twayne, 1992; Balassi, 2015), két amerikai irodalomtörténete (Osiris, 2005; Osiris, 2015), valamint a performatív alanyképzéssel foglalkozó két elméleti munkája (*They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature* [Peter Lang, 2010]; *Egy képlet nyomában – Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* [Balassi, 2015]). Tanulmányai magyar és nemzetközi tudományos folyóiratokban láttak napvilágot (pl. *American Quarterly*, *Arcade*, *Emily Dickinson Journal*, *Estetica*, *Journal of Pragmatics*, *Language and Style*, *Modern Philology*, *Paideuma*, *Word and Image*).
E-mail: bollobas.eniko@btk.elte.hu

FARAGÓ Kornélia (1956) irodalomtörténész, az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Tanszékének professzora. A Szerb Matica Irodalmi és Nyelvi Osztályának választmányi tagja. A Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia és az MTA közös projektjének (*A magyar irodalom modern irányjai*) szerbiai vezetője. Könyvei: *Térrányok, távolságok. Térdimanizmus a regényben* (2001); *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai* (2005); *Dinamika prostora, kretanje mesta. Studije iz geokulturalne naratologije* (2007); *A viszonyosság alakzatai. Kom-*

paratív poétikák, viszonylati jelentéskörök (2009); *Idők, terek, intenzitások*. Teoretikus tanulmányok, szövegértelmezések (2016). Legújabb antologikus válogatása: *Autoportret s novelom. Panorama savremene vojvođanske mađarske novele* – Vickó Árpád fordításában (2017).

E-mail: corna@eunet.rs

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, korábban az ELTE, a KGRE, a PTE, a PE intézményeiben oktatott egyetemi tanári, illetve professor emeritusi minőségben. Könyveiben, tanulmányaiban az orosz- és világirodalom, valamint az irodalomelmélet körébe tartozó témákat dolgoz fel. Legutóbbi könyvei: *Próza mű és elbeszélés* (2010), *Az irodalmi esemény* (2013).

E-mail: kov2525@gmail.com

KURUCZ Anikó (1983) a révkomáromi Selye János Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének doktorandusza. 2009-ben szerzett magyar-orosz szakos diplomát a Pécsi Tudományegyetemen. 2016-tól Kutatásai irodalomelméleti, hermeneutikai és vallásfilozófiai kérdésekre irányulnak. Készülő disszertációjában Hamvas Béla gondolkodásának nyelv-és történetfilozófiai, valamint perszóná-antológiai aspektusaival és regénypoétikájának narratív sajátosságaival foglalkozik.

E-mail: kuruczkovacsaniko@gmail.com

SARBU Aladár (1940) az ELTE Anglisztikai-Amerikai Intézetének professor emeritusa. 1993 és 2009 között a *Modern angol és amerikai irodalom* doktori programot vezette. Szakterülete a modern angol regény, az angol modernizmus, az amerikai romantika és az irodalomelmélet. Fontosabb könyvei: *Henry James és a lélektani regény* (1981); *The Reality of Appearances: Vision and Representation in Emerson, Hawthorne, and Melville* (1996); *The Study of Literature: An Introduction for Hungarian Students of English* (2008). Walter Pater és az angol modernisták kapcsolatáról készülő monográfiájából eddig a Pater munkásságát összefoglaló, valamint a Henry Jamesre, James Joyce-ra, W. B. Yeatsre és Oscar Wilde-ra gyakorolt hatását bemutató fejezetek jelentek meg. Az 1970-es évektől regényeket és elbeszéléseket is publikál. Legújabb regénye a *Botond. Politikai kutyaregény* (2017).

E-mail: sarbu@t-online.hu

SZÁVAI János (1940) az ELTE professzor emeritusa. 1982-85 között vendégprofesszor a Paris III-Sorbonne Nouvelle egyetemen, 1994-2005 között a Paris IV-Sorbonne komparatista professzora. Fontosabb könyvei: *Az önéletírás* (1978), *The Autobiography* (1984), *Magyar emlékirók* (1989), *Introduction à la littérature hongroise* (1989), *Írástudók és próféták – magyar írók a világirodalomban* (2002), *A kassai dóm* (2008), *Szenvedély és forma* (2011), *Pascal örvénye* (2014).

E-mail: jszavai@gmail.com