317463

1992

literatura

34

B

bo

Bezeczky Gábor
Odorics Ferenc
Szili József
Angyalosi Gergely
Bacsó Béla
Kocziszky Éva
Vajda Mihály
Jankovics József

1992-1

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok
BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
KÁLMÁN C. GYÖRGY
NYÍRŐ LAJOS
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 7271

317463

Literatura

Tartalom 1992/1.

BEZECZKY Gábor
Metafora és elbeszélés 3

ODORICS Ferenc
Empirizmus vagy konstruktivizmus? 26

SZILI József
Szellemidézés Aranyéknál, avagy intertextuális közelítés a 19. századi magyar líra asztráltestéhez 45

ANGYALOSI Gergely
Nemi szerepek és poétikai konvenciók (Lovik Károly: *A kertelő agár*) 77

BACSÓ Béla
Adódik-e egy másik kezdet?
A kezdet hermeneutikai el-helyezése 84

KOCZISZKY Éva
Beszélgetés Winfrith-tel 89

VAJDA Mihály
Heidegger és a korai görög gondolkodás
Heidegger és a korai görög létezés? 96

JANKOVICS József
Sanyarú világ. Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában 104

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Bezeczky Gábor

METAFORA ÉS ELBESZÉLÉS

1. Össze nem találkozás

Van a metafora vizsgálatának egy olyan területe, mely figyelmet érdemel. Pontosabban szólva nincs, vagy nemigen van. Eddig még kevesen foglalkoztak a metafora és az elbeszélő szövegek viszonyának kérdéseivel.

Az Új Kritikusok és I. A. Richards, akik sokban felelősek a metafora 20. századi sorsának alakulásáért, többnyire lírai és drámai szövegeken szemléltették a metafora jelentőségét. Úgy gondolták, hogy a metafora nem csupán másként nem közölhető tudást nyújt a világról, hanem újra is írja a világot, mivel a metaforikus kifejezésben szereplő szavak új jelentést vesznek fel. Az új jelentés viszont létrehozza a maga sajátos referenciáját, s ezzel a világ újrafogalmazását is kikényszeríti. A metafora – valószínűleg ezért foglalkoznak vele oly sokan – a felfedezés és a teremtés szinonimája lett. Ez természetesen nem vadonatúj gondolat, Arisztotelésznél is olvashatunk hasonlót,[1] de megújultak azok a gondolatmenetek, melyekkel a metafora kutatói ehhez az adottnak tekinthető konklúzióhoz eljutni kívánnak. Továbbá a metafora egyszerre a vizsgálat tárgya és – bármennyire furcsa is – az egymástól nagyon különböző természetű tárgyak (például a fizika és a közgazdaságtan) értelmezésének eszköze. Ez a nehezen megemészthető helyzet azért alakult ki (pontosabban szólva: tudatosodott), mert – mint a metaforáról szóló egyik legérdekesebb könyv szerzője írja – „lehetetlen a metaforáról metaforamentesen beszélni".[2]

Közben, bár ehhez fogható sikerekben nem volt része, az elbeszélő művek elméletének és elemzésének irodalma is szépen gyarapszik. Hihetetlen, de a metafora- és narrációelmélet, ahhoz képest, hogy e kettőnek egymástól függetlenül milyen hatalmas irodalma van, nem túl sok hatással van egymásra. Az még érthető, hogy a hagyományos stilisztika miért nem tárgyalta együtt a két dolgot. Jó példa erre Herbert Read véleménye: „Új metaforák kitalálása a költői észjárás jele, s leg-

---

[1] „...legfontosabb a metaforák használata, mert csak ezt nem lehet másoktól eltanulni, ez a tehetség jele. A jó metaforák használata a hasonló vonások felismerésén alapul." ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János. Bp. 1974. 54.

[2] Paul RICOEUR: *The Rule of Metaphor*. Toronto 1977. 18.

jellemzőbb a metaforák költői használata."[3] Read szerint megvilágító és díszítő metaforák vannak, majd így folytatja: „Az elbeszélő prózában nincs szükség sem megvilágításra, sem díszítésre; a metaforák csak lassítanák a cselekményt, s így nem is használják őket."[4] Ha a metafora csakis költői eszköz, és ha az elbeszélés csakis cselekmény lenne, akkor talán valóban választani kellene, melyikkel akar az ember foglalkozni. De mindkét jelenség azóta került sokak figyelmének a középpontjába, mióta belső korlátaik lebomlottak, és más területekre kezdtek terjeszkedni. Az tehát érthető, hogy a hagyományos tudományfelosztásban miért nem talált egymásra a metafora és az elbeszélés. Az viszont nehezebben érthető, hogy ez a találkozás azóta miért nem következett be, hiszen például történészeket és nyelvészeket egyaránt foglalkoztatja mindkét jelenség.[5] Így nem zárható ki, hogy ugyanazok vagy nagyon hasonló dolgok álnéven jelentkeznek különböző helyeken.

A nehézségek egyik oka az lehet, hogy egyetlen egy metaforából is le lehet vezetni a valóság alkotó ábrázolását. Elbeszélő művek esetében viszont további rétegekben (cselekmény, jellem, nézőpont stb.) kellene kimutatni a metafora jelenlétét, hogy valóban az elbeszélés elméletét kapjuk. Mindenesetre valószínűnek látszik, hogy az elbeszélés elmélete már nem sokáig tartóztathatja meg magát a metafora áldásaitól. A közeljövőben alighanem sok elmélet fog megszületni a nagyobb metaforikus szerkezetekről, és arról, hogy ezek milyen viszonyban állnak a stilisztikai alakzatként felfogott metaforával.

Lássunk egy példát arra, hogy érdemes összehasonlítani két olyan szerző elméletét (a metaforáról, illetve az elbeszélésről), akik nem tudtak egymásról.

2. *Mihail Bahtyin és Max Black (1. rész)*

Lehet-e mélyebb összefüggést gyanítani abban, hogy két – a maguk területén klasszikusnak számító – tanulmányban egymással összecsengő gondolatokat olvasunk? Bahtyin Dosztojevszkij-tanulmányáról és Black metafora-tanulmányáról van szó, melyek még soha nem említődtek egyszerre.[6] A két tanulmány hasonlóságát nagyon röviden meg lehet fogalmazni. Mind Black, mind Bahtyin két szerkezetet hasonlít össze: az egyik szerkezet (a helyettesítéses metafora és a monologikus regény) a már létező jelentéseket használja fel, a másik (az interaktív metafora és

---

[3] Herbert READ: *English Prose Style*. London 1963. 24.

[4] I.m. 26.

[5] Hayden WHITE: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973., Algirdas Julien GREIMAS: *Sémantique structurale*. Paris 1966., Marc Eli BLANCHARD: *Description: Sign, Self Desire*. The Hague 1980.

[6] Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. In: Uő: *A szó esztétikája*. Bp. 1976. 29–149. (továbbiakban MMB), Max BLACK: *Metaphor*. In: Uő: *Models and Metaphors*. Ithaca 1962. 25–47. (továbbiakban MB)

a dialogikus regény) új jelentést hoz létre. Sőt, az is megegyezik a két tanulmányban, ahogyan szerintük az új jelentés létrejön. Az új jelentést olyan egymással szembeállított tényezők kölcsönhatása teremti meg, melyek a kölcsönhatás során maguk is megváltoznak. Black számára a metafora az elsődleges és a kiegészítő alany kölcsönhatása, melynek során másként el nem mondható jelentés jön létre, s a két alanyhoz „kapcsolódó közhelyrendszer" is megváltozik.[7] Bahtyin számára a dialogikus regény a „teljes érvényű tudatok interakciója"[8], melynek eredménye „újszerű, nem monologikus művészi egység"[9], s melynek során a szereplő „elveszti önmagával való azonosságát".[10]

A kérdés tehát az, hogy a hasonlóságban mélyebb összefüggés sejthető az elbeszélés és a metafora elmélete között, vagy csak arról van szó, bár ez sem lenne kevés, hogy a két dolgot összetevőik interakciója rokonítja, tehát szinergetikusak, a fogalomnak Michael Apter által adott értelmében: „[...] két folyamat együttműködése olyan hatást hoz létre, melyet önmagukban egyikük sem tudna létrehozni".[11] A két tanulmány egyezése talán véletlen, mindenesetre két kézenfekvő ellenvetés azonnal elhárítható:

Az első ellenvetés: Olyan regényfelfogás, mely a metafora és a regény között mélyebb összefüggéseket sugall, a regényt lényegétől, az időben lejátszódó cselekménytől fosztja meg.

Válasz: Lehet, hogy ez az ellenvetés nem teljesen megalapozatlan, azonban címzettje nem az, aki összefüggést keres a két elmélet között, hanem Dosztojevszkij regényeinek elemzője, Mihail Bahtyin, aki a következőket írja: „Dosztojevszkij, szöges ellentétben Goethével, arra törekedett, hogy még a széthúzódó időszakaszokat is *egyidejűségként,* dramatikus *szembenállásban* appercipiálja, ahelyett, hogy fejlődési sorrá nyújtaná ki. A világban való eligazodás az ő számára a világ tartalmai mint egyidejűségek között való helymeghatározást jelentette, és azt, hogy *e tartalmak kölcsönviszonyát egyetlen időmetszetben ragadja meg*".[12] Sőt, ha Bahtyin elemzése helyes, az ellenvetés címzettje végső soron maga Dosztojevszkij.

A második ellenvetés: Bahtyin kifejezetten szembeállította a dialogikus és a monologikus regényt, s így a metafora, ahogyan azt Black leírja, még a lehető legkedvezőbb esetben is csak Dosztojevszkij műveivel hozható összefüggésbe.

Válasz: Bahtyin alighanem kissé eltúlozta Dosztojevszkij szembenállását minden más regényíróval, mindenesetre Peter Garrett érdekes elemzéseket írt arról, hogy

---

[7] MB 37–40.
[8] MMB 115.
[9] MMB 88.
[10] MMB 98.
[11] Michael J. APTER: *Metaphor as Synergy.* In: David S. MIALL szerk. *Metaphor: Problems and Perspectives.* Sussex 1982. 56.
[12] MMB 62.

milyen dialogikus szerkezetek fedezhetők fel Dosztojevszkij idősebb kortársai, Dickens, George Eliot, Thackeray és Anthony Trollope műveiben.[13]

Mielőtt azonban folytathatnánk a két elmélet hasonlóságainak és különbségeinek vizsgálatát, egy kis kitérőt kell tennünk. Bahtyin és Black nyelvfelfogását kell majd szemügyre vennünk, de előbb a modern nyelvészet néhány klasszikusának véleményét idézzük. Az áttekintés csak arra terjed ki, hogyan vélekedtek a nyelv homogeneitásáról, illetve heterogeneitásáról.

3. Homogeneitás a nyelvészetben

A következő problémák a mai elméleti nyelvészetben időszerűtlennek számítanak. De nem azért, mert már régesrég megoldották őket, hanem azért, mert a nyelvészek érdeklődését egy idő óta más kérdések foglalkoztatják. Mióta Chomsky a nyelv megismerését az „ideális beszélő és hallgató" és a „teljesen homogén nyelvközösség"[14] kontextusába helyezte, egyszeriben hatástalan lett minden olyan megfontolás, mely ebben a kérdésben a természetes nyelvekre hivatkozik. Annak a kérdésnek a jelentősége, hogy a létező nyelvközösségek valóban homogének-e, eltörpül a Chomsky által felszabadított lehetőségek mellett. A mesterséges intelligencia és a nyelv összefüggését, vagy a gépi beszédfelismerés problémáját vizsgáló nyelvész mellett valóban – és talán jogosan – manapság nem nagyon juthat szóhoz az a nyelvész, aki a létező nyelvek egységét vagy tagoltságát helyezi érdeklődése középpontjába. A dolgozatnak ez a része mégis ezekkel az ósdi kérdésekkel foglalkozik, a következő megfontolások alapján.

A modern nyelvészet klasszikusait, mint látni fogjuk, még nagyon is foglalkoztatták ezek a kérdések. Igaz ugyan, hogy többnyire helyesnek ítélték, ha a nyelvész egységes egészként írja le a nyelvet, de nem mentek el említés nélkül a problémák mellett.

Időközben, nagyjából Chomsky fellépésével egy időben, kialakult a nyelvszociológia, mely természeténél fogva a nyelvek tagoltságát vizsgálja. E tudományág puszta léte arra utal, hogy a létező nyelveket nem feltétlenül kell homogénnek tekinteni, illetve arra, hogy a homogeneitás hiánya nem teszi őket megismerhetetlenné, mint azt Saussure feltételezte.[15]

Egyébként Chomsky sem azt állítja, hogy a létező nyelvek homogének, hanem azt, hogy a nyelvelméletnek az ilyen módon idealizált tárggyal kell foglalkoznia.[16]

---

[13] Peter K. GARRETT: *The Victorian Multiplot Novel.* New Haven and London 1980.

[14] Noam CHOMSKY: *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge, Mass. 1965. 3.

[15] Ferdinand de SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Bp. 1967. 38.

[16] „Linguistic theory is concerned primarily with an ideal speaker-listener, in a completely homogeneous speech-community [...]" „This seems to me to have been the position of the founders of modern linguistics, and no cogent reason for modifying has been offered." CHOMSKY: i.m. 3.

A nyelvészetre alapozó stilisztika oly gyorsan feledkezett meg a nyelvészeket hosszú fejtegetésekre indító kérdésekről, mintha sosem tudott volna azokról. Ez a stilisztika azt az előfeltevést tette magáévá, hogy az irodalmi alkotásokat homogén nyelvi háttérhez kell viszonyítani. Ezáltal tudományos célokra mesterségesen létrehozott objektum tulajdonságait látja bele olyan tárgyakba, melyek ettől a kontextustól függetlenül léteznek.[17] Olyasmi ez, mintha az íjászbajnokságon nem a céltáblán elért eredmény számítana, hanem röppálya-számítások alapján az, hogy a kilőtt nyílvesszőnek hova kellett volna érkeznie – ha nem fújt volna a szél.

A modern nyelvészet megalapítója, Ferdinand de Saussure a nyelvközösség egészének szintjén kapcsolta össze a fogalmakat a nekik megfelelő jelentésekkel, s úgy vélte, hogy a nyelv beszélői között „kialakul valamiféle átlag".[18] A heterogeneitást Saussure a megismerhetőség akadályának és a rendszertelenség szinonimájának gondolta.[19] Mikor William Labov, a nyelvszociológia egyik legjelentősebb alakja áttekintette a modern nyelvészet történetét, úgy találta, hogy nagyon sok mindent eleve eldöntött az, hogy Saussure már a kezdet kezdetén a homogeneitás mellett foglalt állást.[20] Ha azonban vetünk egy futó pillantást a nyelvészet történetére, akkor azt tapasztaljuk, hogy nem nyílegyenes út vezetett Saussure-től Chomskyig.

Meillet, Saussure tanítványa, több okból is figyelmet érdemel.[21] Az imént említett William Labov szerint szerencsésebben alakult volna a nyelvészet története, ha Meillet Saussure-nél nagyobb hatást tett volna rá. Labov, mikor ezt mondta, nyilván Meillet következő mondatára gondolt: „minden társadalmi differenciálódásnak megvan az esélye arra, hogy nyelvi differenciálódásra fordítódik le".[22] Ez a mondat még akkor is nagyon érdekes, ha a nyelvi differenciálódás példáiként Meillet többnyire szókincsbeli különbségeket sorol fel. Ehhez hasonló mondatot hiába keresnénk Saussure-nél, bár akadtak nyelvészek, akik azt hitték, hogy Durkheim nemcsak Meillet-re, hanem Saussure-re is hatással volt. Ezt egyébként maga Meillet cáfolta.[23]

Meillet arra tett kísérletet, hogy elméletében nagyon különböző, esetenként kifejezetten ellentmondó elveket békítsen össze: teret engedett a változatoknak és a differenciálódásnak, ugyanakkor kereste azt a kategóriát is, melyben a szétágazó té-

---

[17] Vö.: Douglas BERGGREN: *A mítosztól a metaforáig*. Helikon 1990/4. 390–406.

[18] SAUSSURE: i.m. 30.

[19] I.m. 38.

[20] William LABOV: *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia 1972. 185., William LABOV: *The Social Stratification of English in New York City*. Washington 1966.

[21] TELEGDI Zsigmond: *Egy fordulópont a grammatika történetében: a hagyományos nyelvtan bírálata és megújításának programja Saussure előadásaiban*. In: TELEGDI Zsigmond szerk. *Hagyományos nyelvtan – modern nyelvészet*. Bp. 1972. 11.

[22] Antoine MEILLET: *Differenciálódás és egységesülés a nyelvek körében*. In: ANTAL László szerk. *Modern nyelvelméleti szöveggyűjtemény. V*. Első kötet. Bp. 1984. (továbbiakban: AL) 69.

[23] J. R. FIRTH: *The Semantics of Linguistic Science*. In: Uő: *Papers in Linguistics 1934–1951*. London 1957. 144.

nyezők találkozhatnának. Egyes helyeken ez a kategória a norma, „amelynek a beszélő egyének iparkodnak megfelelni"[24], máshol pedig a „nyelv általános rendszere, amelyet a kiejtés és a nyelvtani formák jellemeznek"[25], tölti be ezt a szerepet. (Bahtyin sokszor hivatkozik erre a két meghatározásra.) Hogy hol itt az ellentmondás? Elég a két következő részlet viszonyára gondolni: „Még tekintélyes variációk sem akadályozzák meg az embereket abban, hogy megértsék egymást"[26], „[...] annak szüksége, hogy megértessük magunkat, minden beszélőre a nyelvi szokásokban a lehető legteljesebb azonosság fenntartását rója".[27] Társadalmilag értelmezhető változatok nélkül a szociológiai, a „lehető legteljesebb azonosság" nélkül pedig a nyelvészeti kritériumok maradtak volna kielégítetlen. Az idézett két részlet pedig csak akkor nem mond ellent egymásnak, ha a „tekintélyes variációk" kifejezés rokonértelmű a „lehető legteljesebb azonosság"-gal.

Bloomfield és Sapir is küzdött azzal a problémával, hogy miképpen lehetne egyszerre változatokat és belülről nem tagolt, azaz homogén nyelvközösségeket leírni. Terepmunkát is végző nyelvészként eszük ágában sem volt tagadni a változatok létét, viszont feltételezték azt is, hogy kell lennie egy olyan szabályrendszernek, melyből a közösség minden tagja egyformán részesedik. Lássunk két-két rövid idézetet.

Bloomfield: „...egyetlen más tekintetben sincsenek egy csoport tevékenységei olyan mereven szabványosítva, mint a nyelv formáiban".[28]

„Ha elég közelről figyelnénk, akkor azt találnánk, hogy nincs két személy – vagy talán egy személy különböző időkben –, aki pontosan egyformán beszélne".[29]

Sapir: „...létezik valamiféle ideális nyelvi entitás, mely dominálja az egyes csoportok tagjainak nyelvi szokásait".[30]

„Mindenki tudja, hogy a nyelv változékony. Soha nem vágnak egybe két olyan ember nyelvi szokásai, akik ugyanabból a nemzedékből, ugyanarról a helyről származnak, és pontosan ugyanazt a dialektust beszélik".[31]

A két amerikai nyelvész más és más úton kísérelte meg feloldani változékonyság és egység ellentétét. Különböző műveikben található különböző megoldásaik bemutatására itt nincs lehetőség. Egy-egy dologra azért érdemes kitérni. Bloomfield könyvének a nyelvföldrajzról szóló részében a következőket olvashatjuk:

---

[24] Antoine MEILLET: *A nyelvek rokonságának problémája.* In: AL 41.
[25] Antoine MEILLET: *Differenciálódás és egységesülés a nyelvek körében.* In: AL 70.
[26] Antoine MEILLET: *A nyelvek rokonságának problémája.* In: AL 41.
[27] Antoine MEILLET: *Az általános nyelvészeti tanulmányok jelenlegi állása.* In: AL 20.
[28] Leonard BLOOMFIELD: *Language.* London 1935. 76.
[29] I.m. 82.
[30] Edward SAPIR: *Language. An Introduction to the Study of Speech.* New York 1949. 148.
[31] I.m. 147.

„A vizsgálódások megmutatták, hogy minden nyelv sok formája olyan változást szenvedett el, melyek más dialektusok formáival való keveredés következménye".[32]

Bloomfield könyve nagyjából és egészében arra a feltételezésre épül, hogy az egyes változatok belülről tagolatlannak tekinthetők. Az idézett mondat fényében ez a feltételezés több mint kérdésessé válik. Még akkor is, ha a dialektusok keveredése csupán kivétel volt, ami – ha minden nyelvvel megesett – elég valószínűtlennek látszik. Bloomfield nem ad választ arra a kérdésre, hogy a dialektusok keveredése hogyan jöhetett létre, és mit jelentett az egykorú nyelvi rendszer, rendszerek szempontjából. Ha ilyesmi megtörténhet, akkor – legalább kivételként – tárgyalni kellene az egymással keveredő szabályrendszereket is.

A másik megjegyzés Sapir egyik híres tételére vonatkozik, mely szerint „a 'való világ' nagymértékben tudattalanul épül a csoport nyelvi szokásaira. Nincs két nyelv, mely annyira hasonlítana egymásra, hogy egyazon társadalmi valóság kifejezésének lehetne tekinteni. A különböző társadalmak más-más világokban élnek".[33] Sapir elkerülhetett volna néhány félreértést, ha nyomatékosan kijelenti, hogy valóban a „csoport" nyelvéről, s nem egy természetes nyelvről beszél. Ebben az esetben ugyanis talán világos lett volna, hogy egy természetes nyelv nem kényszeríti minden beszélőjére ugyanazt a világképet. Egyébként is sajnálhatjuk, hogy azok a nyelvészek és irodalmárok, akik a homogeneitás koncepcióját az irodalomra alkalmazták, nem homogén nyelvi változatokról, hanem homogén nyelvekről beszéltek. Ha a homogeneitást a változatokra korlátozták volna, akkor nem kellett volna azt gondolniuk, hogy egy kor minden egyes irodalmi alkotásában pontosan ugyanazt a nyelvi rendszert kell keresniük.

4. Újabb kitérő

Most pedig a kitérőhöz képest is kitérőt kell tenni, igaz ugyan, hogy ez a kitérő megmarad Sapirnél és Bloomfieldnél, ráadásul Max Blackhez kapcsolódik.

Sapir a *Nyelvész és nyelve* című írásában tárgyalja a nyelv formális teljességét, amin azt érti, hogy „a nyelv úgy van megalkotva, hogy függetlenül attól, mit akar közölni valamely beszélője, függetlenül attól, hogy a beszélő gondolata vagy látomása milyen eredeti vagy bizarr, a nyelv készen áll arra, hogy elvégezze a feladatot".[34] Néhány évvel később Sapir visszatért ehhez a kérdéshez, de akkor már másképpen fogalmazott: „Új kulturális tapasztalatok gyakran szükségessé teszik a nyelvi készletek gyarapítását. Ez a gyarapítás azonban sohasem a már meglevő

---

[32] BLOOMFIELD: i.m. 322.

[33] Edward SAPIR: *The Status of Linguistics as a Science.* In: *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality.* Szerk. David G. MANDELBAUM. Berkeley and Los Angeles 1949. 162.

[34] *The Grammarian and his Language.* Uo. 153.

nyelvi anyag- és formakészlet önkényes növelése, hanem csupán a már kialakult alapelvek további alkalmazása, és ez az alkalmazás gyakran nem egyéb, mint a meglevő szavak és jelentések szélesebb körű metaforikus felhasználása".[35]

Az első idézet arra figyelmeztet, hogy még Sapir sem mindig vallotta a nyelvek viszonylagosságának tételét. Sapir ugyanis azt mondja, hogy egy nyelv minden gondolat kifejezésére alkalmas, vagyis azt, hogy nincs összefüggés a nyelv szerkezete és a nyelven elmondható gondolatok között. Egy korábban idézett részlet („a 'való világ'...") pedig mintha valami olyasmit állított volna, hogy a különböző csoportok nyelve latens előfeltevéseket, gondolatokat tartalmaz a „való világ" természetéről, ami ha igaz, akkor talán nem lehet nagyon könnyű azoknak a gondolatoknak az elmondása a nyelv elfogadott eszközeinek átalakítása nélkül, melyek szembeszegülnek ezekkel az előfeltevésekkel. A második idézetben pedig éppen azt olvassuk, hogy időről időre szükség van a nyelv lehetőségeinek bővítésére, s hogy a bővítés a meglévő szavak jelentésének metaforikus kiterjesztését jelentheti.

Max Black állást foglalt mind a metafora, mind az elmondhatóság kérdésében. Különböző helyeken kifejtett nézetei ugyanúgy feszültségben állnak egymással, mint Sapiréi. Először is, Black az ún. Sapir–Whorf-hipotézis heves kritikusai közé tartozott, bár az is igaz, hogy Whorf távolról sem ugyanazt mondta, mint Sapir, és Blacknek Whorffal voltak problémái.[36] Mindenesetre volt Blacknek egy korszaka, mikor úgy látta, hogy „mindent, amit el lehet mondani, minden nyelven el lehet mondani".[37] Black mondata nagyon hasonlít arra, ahogyan Bloomfield fogalmazott: „mindazt, amit egy nyelven el lehet mondani, kétségkívül el lehet mondani bármely más nyelven is".[38] Metafora-esszéjében viszont azt állította Black, hogy vannak olyan gondolatok, melyek csakis egyféleképpen mondhatók el: metaforával. Black ugyanis határozottan tagadta, hogy az interaktív metaforák átfogalmazhatóak vagy lefordíthatóak lennének az általuk kifejezett kognitív tartalom vesztesége nélkül.[39] Ebből az következik, hogy léteznek olyan szemantikai űrök, melyeknek kitöltése jelentésteremtő nyelvhasználatot tételez fel. Ha ez igaz, akkor talán mindent el lehet mondani minden nyelven, de a „minden" elmondásához metaforákra is szükség lesz, melyek fordíthatósága viszont felette kérdéses.

Visszatérve Sapirhoz, a nyelv csakis akkor áll készen a „feladat elvégzésére", ha lehetőségei között felsoroljuk a közismerten tervezhetetlent, a metaforát, mely viszont felrúghatja a megszokott mondatszerkezeteket, és megváltoztathatja a szavak jelentését, vagyis a nyelv önazonosságát teheti kérdésessé.

---

[35] Edward SAPIR: *A nyelv*. In: Uő: *Az ember és a nyelv*. Bp. 1971. 12.

[36] Max BLACK: *Linguistic Relativity: The Views of Benjamin Lee Whorf*. In: MB 244–257.

[37] Max BLACK: *The Labyrinth of Language*. Harmondsworth 1969. 64.

[38] BLOOMFIELD: i.m. 278.

[39] Max BLACK: *A metafora*. Helikon 1990/4. 447., Menachem DAGUT: *Semantic 'Voids' as a Problem in the Translation Process*. Poetics Today 2 (1981) 61–71.

5. Az utolsó lehetőség

A kitérő végeztével vessünk egy pillantást Hockett 1958-ban megjelent könyvére, mely a pregeneratív nyelvészet hattyúdala volt.[40] Hockett elméletében nem számított a nyelvészet alaptételei ellen elkövetett vétségnek arról beszélni, hogy azok a nyelvek, melyeket két csoport vagy két ember beszél, mennyire segítik vagy gátolják a kölcsönös megértést. Ennek a felfogásnak kedvező következményei lehettek volna, igaz ugyan, hogy nem egyszerűsítette volna le az irodalmár munkáját oly mértékben, s nem is ígért oly jelentős áttörést, mint a nyelv homogeneitásának koncepciója.

Hockett szinkrón dialektológiának nevezi a nyelvtudománynak azt az ágát, mely az „egyének és a csoportok közötti nyelvi különbségeket" vizsgálja.[41] Hockett az egyének nyelvi megnyilvánulásainak vizsgálatára kívánta alapozni a nyelvészetet: „végső elemzésben a nyelv csak idiolektusok halmazaként figyelhető meg".[42] Az ő felfogásában is létezik deviáció, hiszen az idiolektusok nem feltétlenül esnek egybe, de Hockett nem követi el azt a tévedést, hogy mindenféle deviációt szeszélyes és szabálytalan jelenségnek tekintene, s az eltéréseket a hibákkal azonos kategóriába sorolná. Hockett elmélete nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy csupán arról van szó, hogy a különböző beszélők más-más szabálynak engedelmeskednek. A tulajdonképpeni deviációelmélet abban különbözik ettől, hogy a deviáció mögött nem tételez fel rendszert, hanem a deviációt, mint Weinreich később megfogalmazta, a „performancia még tűrhető pontatlanságá"-nak véli.[43] A rendezett heterogeneitásból a deviációelmélet farag tökéletlenül megvalósult homogeneitást.

Alkalmas lehetett volna stilisztikai felhasználásra a *kódzaj*, melyet Hockett a csatornában keletkező zaj analógiájára alkotott meg. A kódzaj „két, egymással kommunikáló ember kódjának eltérése".[44] A kódzaj egészen pontosan az a kategória, melyre nagy szükség lett volna az irodalomtudományban. A kódzaj azokra jelenségekre utal, melyeknek során az egymással érintkező nyelvi változatok egyaránt szabályszerűek, a kommunikációban mégis zavarok lépnek fel.

Uriel Weinreich, amint ez Hockett könyvéről írt bírálatából kiderül, mély gyanakvással szemlélte az idiolektus kategóriáját. Az idiolektussal való operálás az ő számára a nyelv társadalmi voltának tagadását jelentette.[45] Weinreich nemcsak azt állította, hogy Hockett nem definiálja az idiolektus kategóriáját, hanem azt is

---

[40] Charles F. HOCKETT: *A Course in Modern Linguistics*. New York 1958.

[41] HOCKETT: i.m. 321.

[42] I.m. 322.

[43] Uriel WEINREICH–William LABOV–Marvin I. HERCZOG: *Empirical Foundation for a Theory of Language Change*. In: W. P. LEHMANN–Yakov MALKIEL szerk. *Directions for Historical Linguistics*. Austin 121.

[44] HOCKETT: i. m. 331–332.

[45] Uriel WEINREICH: *Mid-century Linguistics: Attainments and Frustrations*. Romance Philology 13 (1959) 339.

sugallta, hogy ez a kategória teljesen hasznavehetetlen. Kérdés persze, hogy az egyidejűleg létező szabályrendszerek metszéspontjaiba állított idiolektusok is joggal illethetők-e ugyanezzel az ellenvetéssel.

Weinreichnek igaza volt, mikor Hockett könyve kapcsán azt írta, hogy a kölcsönös érthetőségre vonatkozó kísérletek kezdetlegesek. Harris és Voegelin például úgy vélték, hogy ha a hallgató érti, amit egy más dialaktusban mondanak neki, akkor képes lesz átfogalmazni a saját dialektusában.[46] A metafora irodalmából, filozófusok írásaiból, Katz és Fodor elképzeléseinek bírálatából tudjuk, hogy az átfogalmazás önmagában is nagyon bonyolult kérdéskör.[47] Harris és Voegelin sikertelenségének nem szükségszerűen kellett volna azt jelentenie, hogy minden ilyen próbálkozással fel kell hagyni. Közben azonban Chomsky fordulatot vitt végbe a nyelvészetben, s az ő sikerei szinte automatikusan leállítottak sok más lehetőséget. Elképzelhető, hogy Weinreich azért volt annyira szigorú Hockett-tel szemben, mert ezekkel a problémákkal maga is szembekerült, s nem sokkal messzebbre jutott, mint Hockett. Igaz, az érthetőségről ő ritkán szokott beszélni, de a hallgatás semmivel sem termékenyebb válasz egy problémára, mint a tévedés.

6. Heterogeneitás a nyelvészetben

A heterogeneitás mindig is kísértett a modern nyelvészetben, de következményeinek felfedezése Uriel Weinreich nevéhez fűződik. 1954-ben megjelent cikkében Weinreich azt állította, hogy az önmagukban homogén nyelvi rendszereket ugyan le lehetne írni, de a nyelvészeknek nem sikerült homogén nyelvet találni, s ezért kellett egyre szűkíteniük a vizsgált tárgyat: a nyelvről a dialektusra, a dialektusról az idiolektusra, az idiolektusról a stílusra – jóllehet mindvégig egyetértettek azzal, hogy a nyelv társadalmi jelenség.[48] Weinreich úgy látta, hogy „szakadék" van a „strukturalista és dialektológiai stúdiumok" között.[49] A szakadék kialakulásáért természetesen nem a nyelv, hanem a nyelvről kialakított felfogások felelősek. 1954-ben Weinreich bízott abban, hogy a nyelv két tanulmányozási módja egyesíthető, szinte megoldottnak tekintette a problémát.[50]

---

[46] C. F. VOEGELIN–Zellig S. HARRIS: *Methods for Determining Intelligibility among Dialects of Natural Languages.* Proceedings of the American Philosophical Society 95 (1951) 322–329.

[47] Például: James MANNS: *Metaphor and Paraphrase.* British Journal of Aesthetics 15 (1975) 358–366., Philip TURECZKY: *Metaphor and Paraphrase.* Philosophy and Rhetoric 21 (1988) 205–219., Rita NOLAN: *Foundations for an Adequate Criterion of Paraphrase.* The Hague. 1970., Thomas M. OLSHEWSKY szerk. *Problems in the Philosophy of Language.* New York 1969., Christopher M. BACHE: *Paraphrase and Paraphrasing Metaphors.* Dialectica 35 (1981) 307–326.

[48] Uriel WEINREICH: *Lehetséges-e strukturális dialektológia?* In: SZÉPE György szerk. *A nyelvtudomány ma.* Bp. 1973. 398.

[49] I.m. 395.

[50] I.m. 398.

Ha, miképpen Weinreich állítja, az egységesség „a strukturális leírás alapvető követelménye"[51], s ha a strukturalista elméletekben „két nem azonos rendszer formális egységei, szigorúan véve, összemérhetetlenek"[52], akkor nem nehéz megérteni, miért vonakodott a strukturalista nyelvész a „részben hasonló változatok"[53] vizsgálatától. A különböző változatok elemei, bármennyire hasonlítsanak is formában és jelentésben egymásra, nem lehetnek azonosak egymással, mert önazonosságukat nem formájuktól vagy tartalmuktól, hanem saját rendszerükben betöltött szerepüktől kapják.[54] A nyelvész persze megteheti, hogy kicsit vagy nagyon hasonló rendszerekkel foglalkozik, de akkor nem az elméletére, hanem a józan eszére hallgat. Az elmélet szerint a hasonlóság bármely mértéke érdektelen: „a nyelvi rendszerek a szó szigorúan strukturális értelemében csak azonosak vagy különbözők lehetnek".[55] A részleges azonosság ebben a felfogásban nincs értelmezve.

Weinreich egy későbbi tanulmányban már sokkal erőteljesebben fogalmazott. A „nyelvállapotok szükségtelenül idealizált és a tényeknek ellentmondó leírásá"-ról beszélt.[56] Azt is hozzátette ehhez, hogy meg kell szüntetni „a strukturáltság azonosítását a homogeneitással"[57], ami azt jelenti, hogy a homogeneitás hiánya nem jelenti a rendszer vagy a szabályok hiányát. Sőt, úgy vélte, „a strukturált heterogeneitás hiánya okozna működési rendellenességeket".[58] Ennek alapján immár lehetetlen a nyelvi változatokat a voltaképpen homogén természetű tárggyal megesett balesetnek tekinteni. Maga a rendszer lesz heterogén.

Weinreich elméletének gyakorlati haszna tanítványának, William Labovnak a vizsgálódásaiból derül ki.[59] Labov arra a következtetésre jutott leleményesen megszerzett adataiból, hogy New Yorkban a társadalmi rétegződés és a heterogén nyelvhasználat között statisztikailag értelmezhető összefüggések fedezhetők fel. Híres vizsgálata követőkre talált, akik máshol is az övéhez hasonló eredményekre jutottak.[60]

De Labov is a könnyebb ellenállás irányába vitte el a gondolatmenetet, mikor könyvében egy idő után abbahagyta a heterogeneitás tárgyalását, és nyelvi változás természetét kezdte firtatni. A két dolog természetesen összefügg egymással.

---

[51] I.m. 397.

[52] Uriel WEINREICH: *Is Structural Dialectology Possible?* Word 10 (1954) 392.

[53] WEINREICH: *Lehetséges-e...* 398.

[54] „Az ugyanazon szó két alkalmazása közötti kapcsolat nem a materiális azonosságon, nem is a jelentések pontos hasonlóságán alapul [...]" Ferdinand de SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Bp. 1967. 140.

[55] WEINREICH: *Lehetséges-e...* 389.

[56] WEINREICH–LABOV–HERZOG: i.m. 100.

[57] I.m. 101.

[58] Uo.

[59] LABOV: *The Social...*

[60] Peter TRUDGILL: *The Social Differentiation of English in Norwich.* Cambridge 1974., Peter TRUDGILL: *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society.* 1983., Charles-James N. BAILEY: *Variation and Linguistic Theory.* Arlington 1973.

Jean Aitchison, akinek a könyve hosszasan ismerteti Labov műveit, a homogeneitás problémáját már meg sem nagyon említi, szót sem ejt arról, hogy az egymással vetélkedő fonológiai és mondattani megoldások a fennálló nyelvi rendszer egészének szempontjából is érdekesek lennének, hanem ehelyett az egész kérdéskört a nyelvi változás mentén tárgyalja.[61] Aitchison a heterogeneitást teljes egészében átfordítja nyelvtörténetté, s ez arra figyelmeztet, hogy ugyanezt meg lehet tenni fordítva is. A nyelvtörténet a legsúlyosabb bizonyíték arra, hogy a nyelvek nem diszkrét, homogén rendszerek.

7. Elszigetelt esetek

Említést érdemel M. A. K. Halliday *Anti-Languages* című tanulmánya.[62] Hallidayre az a Firth tett jelentős hatást, akinek mindig is voltak kétségei Saussure-rel szemben. Firth nem a nyelv rendszerszerűségének gondolata miatt támadta Saussure-t, hanem egyrészt azért, mert azt gyanította, hogy *langue, parole* és *langage* túl egyszerű, nivelláló és *a priori* rendszert alkotnak, másrészt azért, mert Firth a kontextusnak is szerepet szánt a nyelvi megnyilatkozások értelmezésében.[63]

Halliday az anti-nyelveket olyan anti-társadalmakhoz kapcsolja, melyek alternatívát jelentenek a társadalomba beilleszkedett többi csoporttal szemben. Az anti-társadalom a maga alternatív világában él, de ismeri a társadalom világképét is. Az anti-nyelv olyan elemeket is tartalmaz, melyeknek nincsenek megfelelői abban a nyelvben, melyhez képest alternatívát jelent. „Az anti-nyelv beszélői szakadatlanul arra törekednek, hogy fenntartsanak egy olyan ellen-valóságot, mely az elfogadott valóság nyomása alatt áll."[64] Halliday tanulmánya akkor válik rendkívül érdekessé, mikor megjegyzi, hogy nem a két nyelv távolsága, hanem feszültsége számít. A feszültség ugyanis nem kifejezetten nyelvészeti terminus, utoljára az Új Kritikusok találták alkalmasnak a költői nyelv jellemzésére. Halliday ugyan nem utal rájuk, de néhány oldallal később arról ír, hogy az „anti-nyelvet metaforikus jellege határozza meg. Az anti-nyelv metafora a hétköznapi nyelvhez képest"[65], majd ehhez hozzáteszi, hogy ez a metaforikus viszony csak a hétköznapi nyelv nézőpontjából áll fenn.[66]

---

[61] Jean AITCHISON: *Language Change: Progress or Decay*. Fontana 1981.

[62] M. A. K. HALLIDAY: *Anti-Languages*. American Anthropologist 78 (1976) 570–584., M. A. K. HALLIDAY: *Sytem and Function in Language: Selected Papers*. Szerk. Gunther R. KRESS. London 1976.

[63] J. R. FIRTH: *The Semantics of Linguistic Science*. In: Uő.: *Papers in Linguistics 1934–1951*. London 1957. 144.

[64] HALLIDAY: *Anti-Languages*. 582.

[65] HALLIDAY: *Anti-Languages*. 575.

[66] I.m. 582.

James Bogen nem nyelvész, hanem filozófus, de *Metaphors as Theory Fragments* című tanulmánya minden szempontból ideillik.[67] Bogen úgy véli, hogy bizonyos metaforákban két világképet és nyelvet lehet tetten érni. A hétköznapi nyelvben, szó szerinti értelemben véve, a metaforák hamisak lennének, de elképzelhetőek olyan világmagyarázatok, melyeknek ugyanezek a kifejezések a lehető legtermészetesebb, szó szerinti kifejezései. Bogen szerint a szembenálló világképek és nyelvek nem fordíthatóak egymásba. Nem említi Sapir nevét, de – mint írása címe mutatja – Bogen szoros kapcsolatot teremt világkép, vagy ahogyan ő nevezi, „elmélet" és nyelvhasználat között, bár az is igaz, hogy a „deviáns" elméleteket ő nem potenciális létezőknek, hanem a megértés önálló léttel nem bíró segédeszközeinek tekinti.

S végül említést érdemel James Thorne cikke, mely arra következtetésre jutott, hogy egyes irodalmi alkotások megértéséhez egyszerre szükséges a standard nyelv és az irodalmi alkotások által teremtett új dialektusok ismerete.[68]

Halliday, Bogen és Thorne, úgy tűnik, nem ismerték egymás műveit, melyek, bár nem eldugott helyeken jelentek meg, lényegében visszhang nélkül maradtak, amin nem is nagyon lehet csodálkozni, hiszen mindhárman az árral szemben úsznak: Jakobson fejében nyilván meg sem fordult, hogy kódolást és dekódolást talán nem ugyanazon kód alapján végzik.[69] Paul Ricoeur kiváló könyve pedig nem szól arról, hogy talán nem mindenkinek metafora minden metafora, és elképesztően sok olyan írást lehet olvasni, melyek a deviációt, a feltételezett normától való elhajlást vizsgálják. Hogy a nyelvi heterogeneitásnak mi a jelentősége az irodalomban, azt szinte kizárólag Bahtyin írásaiból tudjuk.

8. Mihail Bahtyin és Max Black (2. rész)

Black sokoldalú, fogékony filozófus. Könyvet, illetve tanulmányokat írt Wittgensteinről, I. A. Richardsról, Austinról, Grice-ról, stb.[70] A különböző helyeken olvasható nézeteit azonban nem könnyű egyazon álláspont kifejtéseinek tekinteni. Lássunk erre még egy példát. A generatív nyelvészet szellemében írt könyvében mintha mindenestül Katz és Fodor tételeit fogadná el: „A nyelv kompetens beszélője előre tudja, hogyan kell érteni azt a végtelenül sok mondatot, melyen még soha

---

[67] James BOGEN: *Metaphors as Theory Fragments*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 37 (1978) 177–188.

[68] J. P. THORNE: *Generative Grammar and Stylistics Analysis*. In: John LYONS szerk. *New Horizons in Linguistics*. 1970.

[69] Roman JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika*. In: Uő: *Hang – Jel – Vers*. Bp. 1972. 229–276., Paul RICOEUR: *The Rule of Metaphor*. Toronto 1977.

[70] Max BLACK: *Meaning and Intention: An Examination of Grice's Views*. New Literary History 4 (1973) 257–279., Max BLACK: *Austin on Performatives*. Philosophy 38 (1963) 217–226.

nem gondolkozott el, és mellyel még soha nem találkozott."[71] Black két dolgot hagyott ki abból, ahogyan átfogalmazta a generatív szemantika alapító írásában olvasható gondolatokat. Katz és Fodor olyan képességet ír le, mely „képessé teszi a beszélőket arra, hogy megragadják végtelenül sok mondat szemantikai szerkezetét, a mondat környezetére vonatkozó információ nélkül és függetlenül a beszélők közötti egyedi különbségektől".[72] Black nem utalt a beszélők közötti különbségekre, mert természetesnek vette, hogy ilyen különbségekkel nem kell számolni. Úgy vélte, hogy annyi értelme van eltérni a mindenkire vonatkozó szabályoktól, mint a bridzsben megszegni az előre megállapított szabályokat.[73] A kontextusra való utalást más okból hagyta ki. Ha elfogadta volna Katz és Fodor véleményét, akkor egyet kellett volna értenie ellenlábasával, Donald Davidsonnal, aki azt állította, hogy „a metaforák semmi mást nem jelentenek azon kívül, amit a metaforát alkotó szavak legszószerintibb jelentése tartalmaz".[74] Black viszont hajdanában úgy vélte, hogy a metaforikus *fókusz* a *keret* kontextusában új jelentést vesz fel. A kontextus függvényében változó jelentés elképzelése megtalálható Black könyvében is,[75] ahol pedig csak ellentmondást okoz, mivel Katz és Fodor kikötése nélkül – vagyis akkor, ha bizonyos környezetekben megjósolhatalan jelentések bukkannak fel – nem lehet igaz, hogy előre lehet tudni a nyelv mondatainak jelentését.

Black könyvében van egy másik érdekes mondat is: „a nyelvi intézmény szabályai meghatározzák, hogy a beszélő szavai mit jelentenek, és a konvenció alapján hogyan kell azokat érteni, függetlenül attól, hogy használói mit szeretnének, hogy jelentsenek".[76] Ha Blacknek igaza lenne, akkor szélsőséges esetben akár az is előállhatna, hogy a nyelv minden beszélője félreértené a „nyelvi intézmény szabályai" által, emberi közbeavatkozás nélkül meghatározott jelentést. Hasonló gondolatok már Black metafora-esszéjében is akadtak. Egyszer például azt mondja, hogy a nyelvünk szabályai eldöntik, hogy egyes kifejezéseknek metaforáknak kell számítaniuk, s ebben a beszélőknek nincs semmiféle szabadságuk.[77] De ki akarna visszacsinálni metaforákat? Lehet-e egyáltalán? Hogyan? Black mintha erről is tudna valamit. Egyik példájáról, „Az ember farkas" mondatról megjegyzi: „egy olyan olvasónak, aki a farkasok dolgában eléggé járatlan, a kérdéses metaforikus mondat nem azt jelentené, ami a beszélő szándéka volt".[78] Később még hozzáteszi ehhez, hogy: „akik azt tartják, hogy a farkasok halott emberek reinkarnációi, azok az itt felvázolttól lényegesen eltérő módon fogják értelmezni 'Az ember farkas' mon-

---

[71] Max BLACK: *The Labyrinth of Language.* 66.
[72] Jerrold J. KATZ–Jerry A. FODOR: *The Structure of a Semantic Theory.* 39 (1963) 176.
[73] Max BLACK: *The Labyrinth of Language.* 74–75.
[74] Donald DAVIDSON: *A metaforák jelentéséről.* Helikon 1990/4. 449.
[75] Max BLACK: *The Labyrinth of Language.* 131–132.
[76] I.m. 22.
[77] Max BLACK: *A metafora.* 434.
[78] I.m. 442.

datot".[79] Vagyis Black néha tudja, hogy a metaforák metaforikus státuszát nem lehet a nyelv mindenkire vonatkozó szabályaiból levezetni. Számít az is, hogy az egyes beszélők mit gondolnak a világról.

Black fantáziáját nem mozgatta meg a nyelv heterogeneitása. Eljátszott ugyan a gondolattal, hogy a mondatok talán mást és mást jelentenek különböző világlátású embereknek, de ezt nem vette komolyan, mert úgy vélte, hogy létezik az általánosan elfogadott nézeteknek egy olyan, a szavak szó szerinti jelentéséhez kapcsolódó halmaza, mely a beszédközösség egészének „közös tulajdonát képezi".[80] James Bogen is azt a hibát követte el, hogy – bár elvben megengedte, hogy elképzelhetőek „deviáns elméletek" – voltaképpen nem számolt azzal, hogy ilyen elméletek a valóságban is létezhetnek. Bogen írása olyan metaforára épül, mely a manó agyát a dióbéllel azonosítja. Az ehhez kapcsolódó deviáns elmélet szerinte többek között azt feltételezi, hogy a növények „képesek gondolkodni és érezni",[81] de láthatóan meg sem fordul a fejében, hogy bárki is arra vetemednék, hogy ilyesmit komolyan is állítson. Ez tönkretenné – azaz szó szerinti értelemben vehetővé alakítaná – a metaforát, ugyanúgy, mint Black metaforáját a reinkarnáció gondolata. De akadhatnak ilyen vélemények is. Nem is kell túl messzire menni: abban a lapban, ahol Bogen írása megjelent, az előző cikk utal egy bizonyos J. Lawrence *A növényeknek is vannak érzéseik* című tanulmányára.[82] Talán nem kellene lebecsülni a deviáns elméletek létezésének esélyeit.

A nyelvi változatok iránti érzéketlenség, úgy tűnik, eltávolítja Blacket Bahtyintól, aki sok művében foglalkozott a nyelvi heterogeneitás és az irodalom kapcsolatával. Szemben az idézett nyelvészekkel, akik nem tagadták, hogy a nyelv – időben, térben, társadalmi csoportonként, sőt egyénenként – változékony természetű jelenség, de leginkább arra vágytak, hogy a változatoktól elvonatkoztathassanak, Bahtyin mindig az ellenkező irányba halad: készséggel elismeri, hogy létezik egy átfogó nyelvi rendszer, ő azonban rendszerint a nyelvi sokféleséget és annak következményeit tárgyalja.

Bahtyin gyakran élt a következőhöz hasonló szembeállítással: „A nyelvet mi nem absztrakt grammatikai kategóriák rendszerének vesszük, hanem *ideológiai tartalmakkal telített* nyelvnek, világszemléletnek".[83] Ez a szembeállítás a Volosinov névvel megjelent műben két nyelvészeti irányzat ellentétét jelentette. Az egyik irányzat a nyelvben „szakadatlan teremtés"-t[84] lát, és a „nyelv értelmi-ideológiai mozzanatá"-t helyezi előtérbe,[85] a másik pedig a nyelvet „normatívan azonos nyelvi formák

---

[79] Uo.
[80] Uo.
[81] BOGEN: *Metaphors...* 182.
[82] J. LAWRENCE: *Plants Have Feelings Too...* Organic Gardening and Farming 64 (1971)
[83] Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a költészetben és a prózában.* In: MMB 184.

absztrakt rendszeré"-nek[86] tekinti. Bahtyin pontokba szedte az irányzatok különbségeit, és találó megjegyzéseket fűzött hozzájuk, de – mint az első idézetből nyilvánvaló – nem törekedett az ellentét feloldására. Saját felfogása az előbbivel rokonítja, de szüksége volt az utóbbira is. A szakadatlan teremtés sok változatot hozhat létre, melyek egységét viszont a „normatíve azonos formák"-at ismerő felfogás garantálja. Bahtyin az ideológiai szférába helyezte a változatok szinte minden különbségét, mintha a második felfogás csakis azonosságot fedezhetne fel közöttük. Bár Bahtyin néha sajnálkozik, hogy az övétől különböző felfogás így vagy úgy írja le a nyelvet, de nem azt mondja, hogy ebben nincs igaza, hanem azt, hogy létezik a nyelvnek másféle dimenziója is. Könnyű erre példát találni: „A nyelv [...] soha nem egységes. Egységesnek csak abban az esetben tekinthető, ha rajta normatív formák elvont grammatikai rendszerét értjük, tehát elvonatkoztatunk mind a grammatikai rendszert kitöltő konkrét ideológiai jelentéstől, mind az élő nyelv szakadatlan történelmi változásától-alakulásától".[87] Hogy semmi kétség ne maradjon ebben a tekintetben, Bahtyin kijelenti, hogy a „nyelvek" sokfélesége nem lépi túl az egységes egészként felfogott irodalmi nyelv határait, és nem válik igazi különnyelvűséggé, tehát nem igényli különböző dialektusok ismeretét,[88] bár az is igaz, hogy egy másik helyen hozzáteszi, az általa felvázolt szociális nyelvek potenciális dialektusok.[89]

Ha vetünk egy pillantást arra, hogy Bahtyin milyen különbségeket talál az egyes „nyelvek" között, akkor azt tapasztaljuk, hogy bőven tartalmaznak olyan különbségeket, melyeket a strukturalista nyelvész akár dialektális eltéréseknek is minősíthetne. A regény nyelveit egyszer például azzal jellemzi, hogy bennük „másféle szókincs, másféle szemantika, másféle szintaktikai formák" találhatók.[90] Ha visszagondolunk arra, hogy Weinreich szerint a strukturalizmusban csakis teljes azonosság és teljes különbözőség van, akkor a más elemekből, más szabályok szerint, más jelentést kialakító „nyelvek" voltaképpen nyelvek. (Bahtyin többnyire idézőjelbe tette a *nyelv* szót, ha vele az egységes nyelv határait át nem lépő változatokra utalt, és idézőjel nélkül használta, ha rajta „normatív formák elvont grammatikai rendszeré"-t értette.[91] Például „a regény nyelve – 'nyelvek' rendszere".[92])

Vajon mit szólt volna Bahtyin Weinreich és Labov tanulmányaihoz, melyek a heterogeneitást a nyelvi rendszer egészének szintjén is tárgyalják? Talán üdvözölte

---

[84] *Marxizmus és nyelvfilozófia.* In: Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A beszéd és a valóság.* Bp. 1986. 198.
[85] I.m. 200.
[86] I.m. 222.
[87] BAHTYIN: *A szó a költészetben...* 202.
[88] M. M. BAKHTIN: *Discourse in the Novel.* In: M. M. BAKHTIN: *The Dialogic Imagination.* Austin and London 1981. 308.
[89] I.m. 356.
[90] BAHTYIN: *A szó a költészetben...* 199.
[91] M. M. BAKHTIN: *Discourse in the Novel.* 282., 291., 295.
[92] BAHTYIN: *A szó a költészetben...* 175.

volna őket, de bizonyosnak látszik az is, hogy észrevette volna, hogy heterogén rendszerek esetében már nem lehet megállapítani a megértés maximumát és minimumát.[93] Bahtyin úgy vélte, hogy van felső határa annak, ameddig a közös nyelvi rendszer segíteni tudja a megértést, az ideologikumként értelmezett nyelv esetében pedig a felső határ nincs rögzítve, csak az alsó. Bahtyin azért nem állapít meg olyan felső értéket, ameddig a megértés az „ideológiai tartalmakkal telített nyelv" esetében elmehet, mert elméletének ezen a szintjén nem játszik szerepet a mindenki számára közös jelentés. A különböző „nyelvek" óhatatlanul, természetükből változtatnak a más változatokban létrejött jelentésen. Ha ehhez hozzátesszük, hogy a különböző „nyelvekben" maga a nyelvi rendszer sem szükségképpen azonos, akkor még a megértés minimumát sem lehet adottnak tekinteni. Bahtyin talán nem is bánta, hogy némi megértés közös nyelvi rendszer révén megadatik a különböző „nyelvek" beszélőinek. Így a különböző világokban élő szereplők között szélsőséges esetben legalább a nyelv közvetíthet. A Bahtyin által leírt helyzet igaz lehet Dosztojevszkijre, de nem áll, mondjuk, Canettire.

Black és Bahtyin elmélete nem nyelvfelfogásuk miatt, hanem jobbára annak ellenére hasonlít egymásra, bár az is igaz, hogy néhány dologban egyetértettek volna. De ennyi hasonlóság nagyon sok más elmélet között is megtalálható. Elméletüket végső soron a szembeállított elemek kölcsönhatása révén létrejövő jelentés koncepciója rokonítja. Ez a hasonlóság egy ponton egészen meglepő mértéket ölt. Bahtyin több helyen is tárgyalja a hibrid szerkezeteket. Ugyanaz a szó egyszerre tartozhat két különböző ideológiai nyelvhez, s így két, egymástól eltérő, egymással kölcsönhatásra lépő jelentése lehet.[94] A hibrid szerkezetekben „két – nyelven belüli – 'nyelv' keresztezi egymást".[95] Bahtyin hibrid szerkezete kísértetiesen emlékeztet arra, ahogyan Bogen átfogalmazta Blacket. Bogen is két nyelv metszéspontjába helyezte a metaforát. A Bahtyin által hozott példák egyáltalán nem metaforák, de ez csak annak a következménye, hogy Bahtyin általánosabban, vagyis kevesebb megszorítással írta le ezt a szerkezetet.

Egyes nyelvészek és stiliszták hajlamosak a szó szerinti és a metaforikus jelentés szembeállítására, de nem számolnak azzal, hogy a kettő nem eleve adott, s hogy ami az egyik ember számára metafora, az a másik ember számára bevett jelentés, közhely lehet. Az elbeszélő szövegekkel való találkozás felszámolhatja azt az illúziót, hogy lehetséges olyan objektív mérce, olyan szó szerinti standard létrehozása, melyhez képest egyes szövegekben meg lehetne számolni a metaforákat. Ez a veszély nagyon is valós. A Világirodalmi Lexikon metafora-szócikke például táblázatokat, számokat közöl.[96] A 2. táblázatban egyebek mellett azt olvassuk, hogy

---

[93] I.m. 183–184.
[94] M. M. BAKHTIN: *Discourse in the Novel.* 305.
[95] Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A regénynyelv előtörténetéhez.* In: MMB 250.
[96] FÓNAGY Iván: *Metafora.* In: KIRÁLY István főszerk. *Világirodalmi Lexikon.* Bp. 8. kötet. 300–331.

Tóth Árpád 1928-as verseiben 103 metafora található.[97] Ha elfogadjuk, hogy a metafora világnézet-függő jelenség, akkor csak felsorolni lehet azokat a kifejezéseket, melyeket az elemző metaforának ért, de abban nem lehet bízni, hogy mindenki ugyanazokat a kifejezéseket fogja metaforaként azonosítani.

9. Néhány példa

Az eddig leírtak talán sterilnek, az irodalom értelmezésének mindennapos problémáitól távolinak látszhatnak. Lássunk néhány példát Krúdy elbeszéléseiből.

„ – Ellopta a tolvaj a legkedvesebb agaramat – kiáltott fel fogcsikorgatva Sámuel úr". Az agár, akit említ, saját lánya, Veronka. De miért nevezi őt agárnak? Geszteréden, ahol élnek, kivételesen nagy becsben tartják az agarakat:

> Voltak itt asszonyok is, lányok – de hiszen ilyesmi másfelé is akad. Torok, keresztelők és lakodalmak annak rendje szerint lefolytak, de mégiscsak az volt a legnevezetesebb, ha valamelyik dicsőséges agár megkölykezett.
>
> *(A geszterédi agarak)*

Az agárkultusz Geszteréden minden mást háttérbe szorít. A leghíresebb agárkupec éppen Gaál Sámuel, aki „néha az ország túlsó végébe is elment, ha agarászó úrnak hírét hallotta". Egy útjáról hazatérve azzal a hírrel fogadják, hogy leányát, Veronkát elragadta a Tisza. A parton azonban, Veronka nyomait keresve, megtalálja lánya ezüstmedalionját, mely néhány bajuszszálat rejt magában. Amikor Gaál Sámuel lányát agárnak nevezte, akkor az agarászó közösségben érvényes nyelven mondta el, hogy legnagyobb kincsétől fosztották meg. Mikor Gaál Sámuel visszakövetelni elrablójától, Beszterczeytől a lányát, a „tolvaj" is ezen a nyelven mondja el, hogy számára Veronka mindennél többet jelent: „Valamennyi geszterédi agárért nem adom".

Milyen értelemben tekinthető Veronka agárnak? Gaál Sámuel idézett mondata feltehetően mást jelent azok számára, akik a világban agarászati szempontokkal tekintenek szét, mint azok számára, akiknek az életét nem az agár és az agarászás tölti meg értelemmel. A geszterédiek a világot olyan nyelvvel írják le, melyben minden az agárhoz képest méretik meg, s Geszteréden legfőbb érték az agár. A kívülálló számára Gaál Sámuel idézett mondata metaforikus, a geszterédiek számára a helyi köznyelv megnyilvánulása. A metafora jelentést teremtő nyelvi újítás; ez a mondat – Geszteréden – a bevett jelentéseket használja fel, azonnal érthető közhely. Az elbeszélő tisztában van azzal, hogy az elbeszélés színhelyén sajátos

---

[97] I.m. 313.

világszemlélet uralkodik, azt azonban nem írja körül, hogy mihez képest tekinti eltérésnek azt, hogy az életet itt agarászásnak fogják fel. A kívülálló számára az ilyen szöveg azért látszhat valószínűtlennek, mert azt állítja, hogy a világ másból sem áll, mint az agarászás ismétlődéséből. Gaál Sámuel mondata az elbeszélés kontextusában olyan hibrid szerkezet, mely a kétféle világkép feszültségét összeütközéssé alakítja, feltéve, természetesen, hogy nem egy hasonszőrű agarász olvassa.

Krúdy ismétlődésre építő időszemlélete egymással párhuzamos nézőpontokat és világképeket rejt magában, hiszen a különböző ismétlődések mentén lehet értelmezni az egymással párhuzamosan létező világokat. A szereplők életmódjából, foglalkozásából következő ismétlődések nem „rávetülnek" a világra, hanem – számukra – benne vannak, értelmezik, értelmessé teszik azt. Hogy Krúdy korai – és későbbi – műveiben olyan metaforákat találjunk, melyeket más részletek már előkészítenek, valósággal előírnak, elegendő tudomásul venni, hogy a különböző világképeknek és értékrendszereknek egyebek mellett nyelvi konzekvenciái is vannak. Előre látható, hogy az ilyen metaforák lehetősége eleve adott, annak ellenére, hogy ez a lehetőség nem minden elbeszélésben ölt testet tényleges metaforákban.

A metafora egyik jellemzőjét abban szokták látni, hogy egy dolgot egy másik dologra szabott kifejezésekkel írunk le.[98] Összefüggésbe hozható-e egymással a világképek feszültsége és a jelenségekre alkalmazott szókincs megváltozása? *Az utolsó vendég* című elbeszélés olyan világot mutat be, melyben az ismétlődések a valószínűtlenségig vannak eltúlozva:

> Sajátos, mennyi volt azelőtt a lakodalom, meg az ezzel járó mulatság! Mintha apáink háromszor-négyszer házasodtak volna, ha pedig öregemberek álmodozó szavát hallgatjuk, azt kell hinnünk, őseink egyebet sem tettek, mint folyton házasodtak.

Az elbeszélés főszereplője, Sirontai Gábor főhadnagy volt az utolsó azok között, „akiknek nem volt egyéb dolguk a világon, mint az örökös vendégeskedés". A főhadnagy „egyebet sem tett, mint az új pár egészségére ivott", és „ha nem volt lagzi [...], akkor felkereste a torokat, sőt még a keresztelőkig is leereszkedett". Az elbeszélő világképe nem esik egybe az „álmodozó öregurak" és a hivatásos áldomásmondó világképével, úgy tudja, hogy az ismétlődésnek ez a mértéke túlzás, s ezzel létrejön a Sirontaiéval párhuzamos világ. A főszereplővel alaposan elbánik az idő: öregedése egybeesik a hagyományos életforma pusztulásával. Az új világban

---

[98] Nelson GOODMAN és Paul RICOEUR a kategóriatévesztés Gilbert RYLE által adott definícióját találónak vélik a metaforára is: „[...] presentation of facts belonging to one category in the idioms appropriate to another". Gilbert RYLE: *The Concept of Mind*. London 1949. 16., Nelson GOODMAN: *Languages of Art*. Indianapolis 1968. 73., Paul RICOEUR: *The Rule of Metaphor*. Toronto 1977. 21., 197.

a hivatásos vendégnek már nincs helye. Az elbeszélés befejezését irónia járja át, az elbeszélő Sirontai főhadnagy szemével láttatja a megváltozott világot:

> Az idő pedig múlván lassan odajutottunk, hogy Sirontai uram rájött: vármegyénkben a lányok nem mennek férjhez, a férfiak nem házasodnak, és neve napja pedig senkinek sincs. De a legsajátosabb az volt, gyerekek sem születtek (legalábbis nem keresztelték meg őket), a halotti torok elmaradása azt bizonyította, hogy már az öregek meg sem halnak.
>
> – Nem maradok ebben a gyalázatos tartományban – mondogatta.
>
> S egyszer valóban eltűnt a vidékről.

Az új világban, melyből hiányoznak a korábban közösségi ünnepek, a régi világ főszereplője tekint körül. Látomását – rajta kívül – aligha veheti bárki is szó szerinti értelemben. Az olvasó gondolhatja azt, hogy csupán arról van szó, hogy Sirontait immár nem hívják meg sehová, a szövegben viszont arról olvasunk, hogy nem születnek, és nem halnak meg az emberek. A világ kétféle leírása közül egyiket sem mellőzhetjük, a jelentés a kétféle valószínűség és a két világkép feszültségéből áll elő. A metaforikusság kérdését tehát még akkor is fel kell vetni, amikor a szövegből hiányzik a tényleges metafora. Talán azt is lehetne mondani, hogy ez a szöveg olyan hibrid szerkezet, melyben a metafora nem lokalizálható egyetlen egy pontban, s így a szöveg egészét kell metaforikusnak tekinteni.

A ló meg a szoknya című elbeszélés főszereplője, Rohonkay olyan világban él, melyet a lovak töltenek meg értelemmel. Asszonyokkal nem törődött, „minek is törődött volna, amíg megvolt neki a híres Betyár lova?" Egyszer özvegy Szirnyákné érdeklődik az elpusztult Betyár szerszámai után:

> Rohonkay szó nélkül előhozta a Betyár szerszámát, finom sárgabőr, ezüstös zabláját, csótárját, nyergét... Az özvegyasszony tréfás komolysággal dugta be a fejét a Betyár szerszámjába.
>
> – Akár nekem is illenék – mondta.
>
> Rohonkay rámeresztette a szemét. Amíg megindultak koponyájában a gondolatok rozsdás kerekei, a kis kocsi a piros napernyős özvegyasszonnyal már nagyon messze járt.

Rohonkay mindeddig csak a szó szoros értelmében vett lovakat értékelte a világban. Az özvegy arra kívánja megtanítani, hogy értelmezheti a világot metaforikusan is, a lovak iránti érzéseit átviheti a világ más tárgyaira is. Szirnyákné valami olyasmit akar megértetni Rohonkayval, hogy az ember is ló, s ehhez kénytelen besorolni magát a ló-paradigmába. Szirnyákné egy másik alkalommal azzal az ürüggyel keresi fel Rohonkayt, hogy sarkantyút szeretne tőle venni. Ekkor Rohonkay a maga sajátos világlátásának megfelelően kezd flörtölni az özveggyel, aki pontosan érteni látszik Rohonkay világát:

A hallgatag és ravasz Rohonkay ekkor egy pár rozsdás sarkantyút hozott elő a kamrából, és gyöngéden megütögette vele az özvegy derekát.

– Fáj-e – kérdezte.

– Dehogy – felelt sokatmondólag az özvegy. – Ellenkezőleg.

Halliday nyomán Krúdynál alternatív nyelvnek nevezhetjük az egyes emberek, kisebb-nagyobb közösségek ismétlődő életformájából következő világkép nyelvi megfelelőjét. Lehetne ezt metaforikus nyelvnek is nevezni, de talán félrevezető lenne. Ez a nyelv nem önmagában, hanem egy másik nyelvvel összeütközve metaforikus, mint ahogyan egy szó metaforikus jelentésében is egyszerre szerepel a bevett és az átvitt jelentés. Önmagában, mint Geszteréd esetében láttuk, az alternatív nyelv nem metaforikus, mert nélkülözi a feszültséget. Az *Öreg szekér, fakó hám* című elbeszélésben Sirotay kapitány a világot katonai viszonyokba rendezettnek látja, s így katonai kifejezésekkel írja le: házát kaszárnyának nevezi, s amikor azon gondolkozik, hogyan is viselkedjen özvegy Zsarnó Erzsivel, akkor „mintha egy fogas háborúprobléma megoldásán törné a fejét".[99] A problémát végül is sikerül megoldania az öreg katonának, mert egy szép napon „megattakírozta az asszonyt". *A megye özvegye* című elbeszélésben a közösség és a szereplő nézőpontja által leírt világok összeegyeztethetetlenül állnak egymással szemben. Az elbeszélés arról szól, hogy Hubolai Gáspár, mit sem törődve azzal, hogy Győri Eszter férjei gyorsan halnak, feleségül kéri a „megye özvegyét". A közösség a halál („Nini, már megint temetett Győri Eszter"), a szereplő a szerelem nyelvén beszél („Szerelem nélkül enni sem tudott"). Természetesen felmerülhet a kérdés: vajon nem túlzás-e külön nyelvekről beszélni ezekben az esetekben? Lehet, hogy túlzás, de akkor ez a túlzás Krúdytól sem idegen. A válogatottan trágár káromkodásokat gyűjtő Révi Kázmérről ezt olvashatjuk.

Elmúlt az élete azzal, hogy csúnya szavakat gyűjtött össze, végül már nem is tudott másféle nyelven beszélni, mint azon a nyelven, amelyet ő saját magának szerkesztett.

(Hogyan veszett el a lengyel korona?)

A legnagyobb bolond című elbeszélésben a közösség, melyen itt az egész ország értendő, a groteszk tréfa nyelvét beszéli. A bolondozás átértelmezi a dolgokat, még a halál sem kivétel. Prinyi János, az egyik nevezetes tréfacsináló, akit mindenben utánoznak, elhatározza, hogy meghal, eltemetteti magát és feltámad:

---

[99] Egy másik volt katona „cselédei között katonás rendet tartott", „öreg béresét őrmesternek nevezte", „egy részeg kocsist kurtavasra veretett" *(A bujdosó földesuraságról)*.

> A debreceni kántor hetekig énekelt olyan koporsók felett, melyekben elevenek feküdtek, a halotti menetekben csupa nevető, vidám orcájú gyászolók mentek a sír felé, és a halotti énekbe belevegyült a cigányok hangolása. Mikor az öreg Cseffy Abris hónapokig nyomta az ágyat, s végre meghalt, a vármegyében így szóltak:
>
> – No, ezt jól megcsinálta az öreg, de mi nem ülünk fel neki.
>
> Volt aztán nagy csodálkozás, mikor az öreg a temetőből nem jött haza a halotti torra. Nézték, keresték, várták. És amikor másnapig nem jött elő, mindenki meg volt győződve arról, hogy az öreg Cseffy azért halt meg komolyan, hogy bolondozásban még Prinyi János uramat is lefőzze.

A metaforához szükséges feszültséget ebben az esetben az teremti meg, hogy az elbeszélés idején a bolondozás már archaikus nyelvállapotnak számít. Valószínűnek látszik, hogy Krúdy nem ismer olyan kitüntetett nyelvet, mely a valóságot torzításmentesen ábrázolná. Pontosabban szólva a nyelvek mindaddig nem torzítanak, amíg nem állítjuk szembe őket egy másik, önmagában szintén támadhatatlan nyelvvel. *A legnagyobb bolond*ban az egész közösség nyelvéről derül ki, hogy olyan alternatív nyelv, melyen az egyes értékek más értékek átértelmezésével és elnyomásával érvényesülhetnek. A szövegeket átható metaforikusság több szempontból is az egyedi, élő metafora kiegészítő ellentétének tekinthető. Az élő metafora azáltal mond újat a világról, hogy a benne szereplő szó kénytelen új jelentést felvenni, mely folytatása és tagadása a szó bevett jelentésének. Az új jelentés újraírja a világot, a „hétköznapi" valóságon túl olyan valóságot tár fel, melyben – ha azt összevetjük a hétköznapival – a metafora értelmezhető. Krúdy metaforikus szerkezetei azonban eleve több, párhuzamosan létező világot mutatnak be. Metafora itt akkor jön létre, ha egy szó átkerül az egyik világból a másikba, ahol metaforikusan kell értelmezni.

S végül, Krúdy *Boldogult úrfikoromban* című regényében szereplő „Fogas", a hordár, kenyerét többnyire azzal kereste, hogy „valamely kapu alatt kérdezés nélkül átvett tulajdonosuktól" zsebórákat, gyűrűket, karpereceket és egyéb holmikat, „hogy a Vasvári Pál utcában lévő zálogházig egyetlen iramodásban tegye meg az utat, mintha attól félne, hogy a zálogoló úriember megbánja közben cselekedetét". A vendéglőben eltöltött éjszaka során egyszer csak az egyik vendég inti magához a hordárt:

> A hordár már barátságos, huncutkás tekintettel ugrott az Esperes úr közelébe, mert elképzelése szerint most következett el az az idő, amikor a tiszteletreméltó Esperes valamely egyházi tárgyat Darvashoz fog küldeni, mert aprópénze az éjszakai költekezés folytán megfogyatkozott. Vajon mit szólna Darvas, ha a nagyfogú hordár egyszer egy püspöki bottal állítana be? (Minden embernek a maga foglalkozása szerint működik a fantáziája.)

Minden embernek a maga foglalkozása szerint működik a fantáziája. Megfelelő kontextus nélkül egy ilyen mondat alig lenne több, mint közhely, de Krúdy *Szindbád* előtti korszakára kétségkívül éppen az a jellemző, hogy önmagukban egyszerű tényezőkből rendkívül bonyolult szerkezetek jönnek létre. Az idézett mondat fantáziát említ, de természetesen nem csupán a fantáziára, hanem a világlátás és a nyelvhasználat kérdéseire is hatnak Krúdy ismétlődésre épülő időszemléletének következményei. Ezért nézik és írják le a szereplők a pipagyűjtő, a lótenyésztő, az agarász, a szerelmes, a nagyevő, a borivó stb. szemével a világot.

10. Összefoglalás

A különböző világképeknek nyelvi konzekvenciái vannak. Alternatív nyelvnek nevezhetjük az egyes emberek, kisebb-nagyobb közösségek világképének megfelelő nyelvet. Az alternatív nyelv nem önmagában, hanem egy másik nyelvvel összeütközve metaforikus. A világok többféle leírása közül egyiket sem mellőzhetjük, az elbeszélések jelentése az egymástól különböző világképek és azok nyelvének feszültségéből áll elő. A világképek kölcsönhatása olyan jelentést teremt, amilyet önmagukban egyikük sem tudna létrehozni. Az egyes „elméletek" óhatatlanul, természetükből adódóan hozzátesznek és elvesznek más elméletek jelentéseiből. A metaforikusság kérdését még akkor is meg kell vizsgálni, ha a szövegben nem találunk egyedi metaforát, mert lehet, hogy a szöveg egészét kell metaforikusnak tekinteni. A szövegszintű metaforikusság az egyedi metafora kiegészítő ellentétének tekinthető. Krúdy metaforikus szerkezetei párhuzamosan létező világokat mutatnak be. Metafora akkor jön létre, ha egy szó átkerül az egyik világból a másikba, ahol metaforikus értelmet kaphat. Krúdy nem ismer kitüntetett nyelvet, mely mindenki számára adott valóságot ábrázolna. Előfordul, hogy az egyik szereplő képes arra, hogy lefordítsa mondanivalóját a másik nyelvére, de előfordul az is, hogy a fordítás értelmetlen lenne a különböző világok között. Az utóbbi esetben azt mondhatjuk, hogy a két alternatív nyelv nem hasonlít annyira egymásra, hogy egyazon társadalmi valóság kifejezésének lehetne tekinteni, s így a különböző közösségek más-más világokban élnek. Ami az egyik nyelv számára metafora, az a másik számára bevett jelentés, közhely lehet. Krúdy elbeszélései teljes érvényű jelentések interakcióját ábrázolják, melynek eredménye újszerű, nem szó szerinti jelentés, s melynek során a nyelv elveszti önmagával való azonosságát.

Minden nyelvnek a maga világképe szerint működik a fantáziája.[100]

---

[100] Az idézetek kicsit egymásbacsúsztak, de a metaforáról talán nem lehet metafora-mentesen, kategóriatévesztés nélkül beszélni.

Odorics Ferenc

EMPIRIZMUS VAGY KONSTRUKTIVIZMUS?*

Bevezetés

Dolgozatomban az alábbi hipotézist kívánom bizonyítani:

1.0. H1 Az az irodalomtudományi elképzelés, mely az empirikus irodalomtudomány[1] (Empirical Theory of Literature/Empirische Literaturwissenschaft) elnevezés alatt ismeretes, nagyobb eséllyel pályázhat a paradigma státuszára, ha a konstruktivista irodalomtudomány (Constructivist Theory of Literature/Konstruktivistische Literaturwissenschaft) nevet veszi fel.

1.1. A paradigmatikus állapot elérését mint az empirikus irodalomtudománnyal szemben támasztott metatudományos követelményt nemcsak azért tartom indokoltnak, mivel Siegfried J. Schmidt 1938-ban új paradigmaként jelentette be az empirikus irodalomtudományt[2], hanem azért is, mert:

(a) mindazok, akik metaelméleti igénnyel közelednek az irodalomtudományhoz, többé-kevésbé egyetértenek abban, hogy az irodalomtudomány jelenleg preparadigmatikus állapotban van;

(b) az empirikus irodalomtudománynak megvan az esélye, hogy irodalomtudományi paradigmaként legyen képes működni.

---

* Ez a dolgozat a Siegenben, 1987. december 9–12. között megrendezett első IGEL-konferenciára (IGEL: Internationale Gesellschaft für die Empirische Literaturwissenschaft) készült. Angol nyelvű változata az Empirical Studies of the Arts 1989/2. számában (145–161.) *Towards the Constructivist Science of Literature (A New Paradigm?)* címmel jelent meg.

[1] Az empirikus irodalomtudomány terminuson ebben a dolgozatban az empirikus irodalomtudomány NIKOL-koncepcióját értem és ETL-lel jelölöm. („... der NIKOL-konzeption einer Empirischen Literaturwissenschaft (ETL)"). Siegfried J. SCHMIDT: *Wertaspekte einer Anwendungsorientierten Empirischen Literaturwissenschaft.* In: NIKOL ed. *Angewandte Literaturwissenschaft.* Braunschweig-Wiesbaden 1986. 265.

[2] Vö. Siegfried J. SCHMIDT: *The Empirical Science of Literature ESL: A New Paradigm.* Poetics 1983 (12) 19–34.

Tudományos paradigmák

2.0. H2 A paradigmává válás alapvető feltétele nem *a priori*, nem az elméletet megalkotó tudományos közösség metaelméleti normáiban keresendő, hanem a mindenkori, legitimálásra jogosult közösség konvenciórendszerében.

A H2 hipotézis az alábbi kérdésekre kíván válaszokat:

2.0.1. Mit értek a „paradigma" fogalmán?

2.0.2. Mit értek a „legitimálásra jogosult közösség" (a továbbiakban: „legitimáló közösség") fogalmán?

2.0.3. Mit értek a „legitimáló közösség konvenciórendszere" kifejezésen?

2.1. A „paradigma" fogalmát sokan, sokféle értelemben használták-használják, ami a fogalomnak nemcsak „jelentésgazdagságát", hanem bizonytalanságát is mutatja. Úgy vélem, ebben a termékeny meghatározatlanságban előállítható a „paradigma"-fogalomnak egy olyan jelentése, amely a fogalom jelenleg gyakorta érvényben levő használatánál (szakmai mátrix) közelebb van ahhoz a használati módhoz, mely – feltételezésem szerint – Thomas Kuhn könyvének *(A tudományos forradalmak szerkezete)* első, 1962-es kiadásában érvényesül, s amely a tudományelméleti gondolkodásban valóban szemléletbeli fordulatot idézett elő. Ezen explikáció segítségével csökkenthető Kuhn könyvének az a bizonytalansága is, mely a „tudományos közösség"-fogalom használatának tisztázatlanságából adódik. Ugyanis – vélem – a „tudományos közösség" jelöli egyrészt azt a csoportot, melynek tudós tagjai létrehoznak egy bizonyos elméletet (mely a későbbiekben paradigmává válhat), másrészt ugyanez a terminus referál arra a csoportra is, mely a kérdéses elméletet paradigmaként fogadja el. Amennyiben nem teszünk éles különbséget e két csoport között, akkor a kuhni elképzelésnek épp az a kétségkívül lényeges jellemzője marad homályban, mely egy elmélet paradigmává válásának alapvető feltételét más, riváliS elmélettel(tekkel) vívott győztes küzdelemben határozza meg. „A paradigma előtti korszakot követően ugyanis minden új elmélet elfogadása és szinte minden újfajta jelenség befogadása valójában megkívánta a korábbi paradigma lerombolását, és így a különböző, egymással versengő tudományos iskolák összeütközését."[3] „Annak, hogy egy elméletet paradigmaként elfogadjanak, az a feltétele, hogy jobbnak látsszék versenytársainál, de nem szükséges megmagyaráznia – és valóban soha nem is magyaráz meg – minden, vele szembesíthető tényt."[4] Nyilvánvaló, hogy ebben a versengésben a versengők (competitors) és a versengést eldöntők nem lehetnek

---

[3] Thomas S. KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Bp. 1984. 134. „After the pre-paradigm period the assimilation of all new theories and of almost all new sorts of phenomena has in fact demanded the destruction of a prior paradigm and a consequent conflict between competing schools of scientific thought." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago 1970. 96.

[4] Thomas S. KUHN: i. m. 38. „To be accepted as a paradigm, a theory must seem better than its competitors, but it need not, and in fact never does, explain all the facts with which it can be confronted." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution*. 18.

azonosak egymással. Így – továbbra is hipotetikusan – célszerű a „tudományos közösség" terminust legalább kétféle jelentéssel ellátni:

TK1 = az elméletet megalkotó közösség (elméletalkotó közösség);

TK2 = az elméletet paradigmaként elfogadó közösség (legitimáló közösség).

2.2. Belátható, hogy a „tudományos közösség" fogalmának a TK2 jelentése az, mely alapján a kuhni elképzelést a tudományelmélet szociológiai fordulatának lehetséges neveznünk. Ugyanis Kuhn a „tudományosság" metaelméleti értékét se nem a „tények objektív bizonyosságában", se nem a „rendíthetetlen racionalitásban" alapozza meg, hanem a mindenkori, a kérdéses problématerületen érdekeltek közösségének konvenció-, norma-, érték- stb. rendszerében megalkotottnak tekinti. Így egy elmélet tudományosságáról csakis egy bizonyos közösség keretein belül lehetséges szólnunk, azaz nem „a priori" (külső) metaelméleti értékek alapján ítélhetők meg az elméletek, hanem aktuálisan létező (legitimáló) közösségek (belső) értékei szerint. S épp ezek a társadalmilag-történelmileg konstruált értékrendszerek azok, melyek motiválják az elfogadás aktusát. Ezt az ún. „belső tudomány-fogalmat" (mely szembeállítható az empíriát, illetve a rációt fundamentumként elismerő „külső tudomány-fogalommal") fogalmazza meg Kuhn: „A politikai forradalmakhoz hasonlóan a paradigma megválasztásakor sincs magasabb szint, mint a szóban forgó (relevant) közösség jóváhagyása."[5] A jóváhagyás (the assent), a paradigmaként elfogadás aktusa a „legfőbb tekintély", ezért amikor egy tudományos forradalom, azaz egy paradigmaváltás vagy a preparadigmatikus szakaszból paradigmatikus szakaszba való átmenet szerkezetét kíséreljük meg leírni, akkor azokat a tényezőket kell meghatároznunk, melyek lehetővé tették, hogy a kérdéses elmélet egy bizonyos közösség számára paradigmaként működjék. Azokat az okokat kell feltárnunk, melyek a paradigmatikus döntést motiválták, azaz a TK2, a legitimáló közösség konvenciórendszerét kell leírnunk: azokat az elvárásait ennek a közösségnek, melyek a „Tudománnyal", egy paradigmával szemben állnak fenn.

2.2.1. Mivel igazolható, hogy lényeges különbség áll fenn TK1, az elméletalkotó közösség és TK2, a legitimáló közösség között? Kuhn írja könyvének *The Resolution of Revolutions* című fejezetében: „Minden új természetértelmezés, legyen az akár új felfedezés, akár új elmélet, először egyetlen vagy legfeljebb néhány ember elméjében jelenik meg. ... Mit kell tenniük és hogyan képesek az egész tudományos közösséget, illetve annak érintett csoportját áttéríteni saját tudomány- és természetszem-

---

[5] Thomas S. KUHN: i. m. 131–132. „As in political revolutions, so in paradigm choice – there is no standard higher than the assent of the relevant community." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 94.

léletükre?"[6] Látható, hogy egy paradigma létrejötte során funkcionálisan legalább három csoporttal kell számolnunk:

(i) egy vagy több személy (one or a few individuals);

(ii) a releváns szakmai közösség (the relevant professional subgroup);

(iii) a teljes szakmai közösség (the entire professional group).

2.2.1.1. Az (i) csoportot jelölhetjük a „kezdeményező tudósok csoportja" terminussal.

2.2.1.2. A (ii) csoport a kezdeményező tudósok csoportja köré szerveződő tudományos közösséget foglalja magában.

2.2.1.3. Végül a (iii) csoporttal utaljunk mindazokra, akik valamilyen módon *érdekeltek* a paradigmára aspiráló elméletben. „Mindez arra vall, hogy olykor éppen egy paradigma elfogadása tesz foglalkozási vagy legalább diszciplináris csoporttá a természet tanulmányozása iránt azelőtt éppen csak érdeklődő embereket."[7] A (iii) csoport már nemcsak azokból áll, akik művelik a paradigmát, illetve a paradigma normál tudományos gyakorlatát folytatják (tehát nemcsak tudósokból), hanem azokból is, akik a paradigma eredményeit valamilyen módon felhasználják (irodalomtudomány esetén: tanárok, szerkesztők, lektorok stb.), illetve azokból is, akik a normál tudományos gyakorlat művelését lehetővé teszik, akik biztosítják a kutatás feltételeit, akik *finanszírozzák* mindezt. Így a paradigmává válás folyamatát az alábbi három szakaszra érdemes bontanunk.

2.2.1.4. Az (i) csoport, a kezdeményező tudósok csoportja felismeri a fennálló paradigma (vagy a preparadigmatikus állapotban levő tudomány) elégtelenségeit, anomáliáit és kidolgozza egy olyan új elmélet (úE) körvonalait, melyről úgy véli, képes a létező anomáliákat oly módon megszüntetni, hogy eséllyel apellálhat a legitimáló közösség paradigmává avató aktusára;

2.2.1.5. A (ii) csoport tagjai is úgy vélik, hogy az úE „paradigmatikus eséllyel" rendelkezik, azaz elfogadják úE-t paradigmára apelláló elméletként és a (i) csoporttal együtt továbbfejlesztik azt, majd azzal a javaslattal fordulnak a (iii) csoporthoz, hogy fogadják el paradigmaként;

2.2.1.6. Az (i) és (ii) csoportnak az úE elmélet paradigmatikus alkalmasságára vonatkozó javaslata és saját belátásuk alapján a (iii) csoport tagjai és természetesen az (i) és (ii) csoportok paradigmaként fogadják el úE-t, ezzel biztosítottá válnak a normál tudományos gyakorlat működésének a feltételei, s ettől a pillanattól kezdve nevezhetjük úE-t paradigmának, vagy ha úgy tetszik új paradigmának (úP).

---

[6] Thomas S. KUHN: i. m. 193. „Any new interpretation of nature, whether a discovery or a theory, emerges first in the mind of one or a few individuals. ...How are they able, what must they do to convert the entire profession or the relevant professional subgroup to their way of seeing science and the world?" Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 144.

[7] Thomas S. KUHN: i. m. 40. „As these indications hint, it is sometimes just its reception of a paradigm that transforms a group previously interested merely in the study of nature into a profession or, at least, a discipline." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 19.

2.2.2. A tudományos forradalmakban szerepet játszó két alapvető cselekvés, az elméletalkotás és a paradigmaként elfogadás a paradigmává válás folyamatának fent bemutatott szakaszaiban a következőképpen helyezkedik el. Az *(a)* és a *(b)* mozzanatban történik az elmélet megalkotása, illetve felkészítése a paradigmává avatásra, a *(c)* mozzanatban pedig a paradigmává avatás zajlik le. Az elmélet megalkotását az adott diszciplína tudósai hajtják végre, így indokolt őket egy „tudományos közösség" tagjainak tekintenünk. Az úE elméletet úP paradigmává viszont már nemcsak tudósok avatják, hanem az úE elméletnek úP paradigmaként működésében érdekelt nem-tudós személyek is. Így a funkciójukat és társadalmi szerepüket tekintve a (iii) csoportot „legitimáló közösségnek" indokolt neveznünk. Az elméletet paradigmaként elfogadó legitimáló közösség és az elméletet megalkotó tudományos közösség alapvető különbsége intuitíve is belátható, ugyanis ha ez a két közösség kizárólag ugyanazokat a személyeket foglalná magában, akkor a tudósok dolga rendkívül egyszerű lenne, hiszen a saját maguk által létrehozott elméletet saját maguk avathatnák paradigmává, ez azonban – úgy vélem – ellentmond hétköznapi tapasztalatunknak. Így a Thomas Kuhn által használt tudományos közösség két (TK1 és TK2) jelentését a következőképpen választhatjuk szét, így csökkentve a terminus használatának bizonytalanságát. TK1-et, azaz az elméletalkotó közösséget jelöljük a „tudományos közösség" terminussal, míg TK2-t, a paradigmává avató közösséget a „legitimáló közösség" terminussal. Mindezt annak tudatában tesszük meg, hogy ezek a terminusok – természetesen – társadalmi szerepeket jelölnek, így megengedhető (sőt elkerülhetetlen), hogy a legitimáló közösség extenzionálisan magában foglalja a tudományos közösséget.

2.2.3. Itt választ adhatok a *2.0.2.* pontban feltett kérdésre: mit értek a „legitimáló közösség" fogalmán? A *legitimáló közösség* magában foglalja mindazokat a személyeket (tudósokat és nem-tudósokat egyaránt), akiknek jogukban áll eldönteni, hogy egy bizonyos elméletet elfogadnak-e paradigmaként vagy sem. Ez a jog a kérdéses személyeknek – ha tudósokról van szó – a TUDOMÁNY-rendszerben és – ha nem-tudósokról van szó – a TÁRSADALOM-rendszerben betöltött szerepük alapján jön létre. A legitimáló közösség a paradigmaként működő elmélet számára megadja azokat a szakmai és gazdasági biztosítékokat, melyek lehetővé teszik a paradigma normál tudományos gyakorlatát.

2.3.0. Úgy vélem, hogy a legitimáló közösség fogalma – mely eddig nem explikálódott kielégítően – a kuhni elgondolás egyik leglényegesebb elemét alkotja, legalábbis *A tudományos forradalmak szerkezete* 1962-es kiadását tekintve. Azonban a „legitimáló közösség" fogalma milyen viszonyba állítható a „paradigma" fogalmával? Ehhez először is meg kell vizsgálni, hogy Kuhn a tudományos közösség fogalmának TK1, illetve TK2 értelmét milyen összefüggésekben használja.

2.3.0.1. Az *Utószó*nak azokban a részeiben (az 1. és 2. alfejezetében), amikor Kuhn megkísérli a 62-es kiadás legvitatottabb terminusait, a paradigmát és a tudományos közösséget egyértelművé tenni, a fogalmat kizárólag a TK1 (azaz elméletalkotó

közösség) értelmében használja. A 62-es kiadásban végig, illetve az *Utószó* 3–7. alfejezetében a fogalmat pedig a TK2 (azaz a legitimáló közösség) értelmében.

2.3.1.1. Kuhn az *Utószó* 1. és 2. alfejezetében a tudományos közösséget „the practioners of a scientific speciality"-ként[8] határozza meg, azaz a fent bemutatott legitimáló közösségnek csak egy részhalmazát érti rajta: tudós tagjait. Ugyanebben a szövegrészben a tudományos közösséghez következetesen a „share (a paradigm)"[9] predikátumot kapcsolja, itt szó sem esik a paradigmaként elfogadás aktusáról, csakis arról a tudományos tevékenységről, melyet a közösség tagjai közösen folytatnak, illetve azokról a csoportos elkötelezettségekről, melyekben a közösség minden tagjának osztoznia kell.

2.3.1.2. Ezzel szemben a könyv 1962-es kiadásában a tudományos közösséghez a következő predikátumokat illeszti: „accept"[10], „engage"[11], „embrace"[12], illetve a tudományos közösségekkel kapcsolatban szó esik „the validity of paradigm"-ról[13], „the assent of paradigm"-ról[14], „transition to a new paradigm"-ról[15], „the conversion that we have been calling a paradigm shift"-ről[16].

2.3.2. Megállapítható, hogy amikor Kuhn az *Utószó* 1. és 2. alfejezetében megkísérli röviden kifejteni a tudományos közösség intuitív fogalmát, hiszen – mint mondja – „...nagyrészt erre épülnek könyvem korábbi fejezetei"[17], illetve bevezeti és meghatározza a szakmai mátrix fogalmát mint a paradigma utólagos explikációját, akkor a tudományos közösséget a TK1 (tehát nem a legitimáló közösség, hanem az elméletalkotó közösség) értelmében használja. Ezt azért lényeges megjegyezni, mivel Kuhn a tudományos közösség fogalma segítségével határozza meg a paradigma fogalmát: „...a paradigmák tehát felfedezhetők úgy is, ha alaposan megvizsgáljuk egy adott tudományos közösség tagjainak viselkedését".[18]

2.3.3. Így a paradigma fogalma helyett használt szakmai mátrix csak az elméletalkotó tudományos közösség csoportos elkötelezettségeit (szerkezetét) írja le, azt, hogy mik a feltételei egy tudományos közösség normál tudományos gyakorlatának, azaz egy paradigma működésének. Azonban ha a paradigmát ebben az értelemben használjuk, akkor fedve marad előttünk a paradigmává válás, a paradig-

---

[8] Thomas S. KUHN: i. m. 177.

[9] Vö. Thomas S. KUHN: i. m. 175., 176., 178., 182., 184., 185.

[10] Thomas S. KUHN: i. m. 17.

[11] Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 126.

[12] I. m. 158., 169.

[13] I. m. 80.

[14] I. m. 94.

[15] I. m. 90.

[16] I. m. 150.

[17] Thomas S. KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete.* 234. „...briefly articulate the intuitive notion of (scientific) community that underlies much in the earlier chapters of this book." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 176.

[18] Thomas S. KUHN: i. m. 233. „...the latter can then be discovered by scrutinizing the behavior of a given community's members." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 176.

maváltás, így a tudományos forradalmak szerkezete. Ezért gondolom úgy, hogy a szakmai mátrix fogalma egy „megszelidített paradigma"-fogalom, mely egy rendezett kettessel fejezhető ki:

2.3.3.1.

Pgy = <E, TK>, ahol

E: a TK által megalkotott elmélet,

TK: az a tudományos közösség, amely E-t megalkotja.

Ezzel szemben bevezetem a paradigma „erős fogalmát", amelyet a legitimáló közösség fogalmából vezetek le, s egy rendezett hármasként fejezem ki:

2.3.3.2.

Pe = <E, TK, LK>, ahol

E és TK ugyanazt jelenti, amit Pgy-nél

LK: a legitimáló közösség, amely TK által megalkotott E-t paradigmaként fogadja el.

Azért tartom az erős paradigma fogalom elengedhetetlen összetevőjének a legitimáló közösséget, mivel egy elmélet csak addig képes paradigmaként működni, amíg legitimáló közössége annak tartja. Amint érvénytelennek nyilvánítja ez a közösség, vagy amint felbomlik ez a közösség (azaz megszűnik a paradigmát fenntartó konvenciórendszer – konszenzus), az úE elmélet nem képes úP paradigmaként működni, hanem bekerül a tudománytörténet letűnt paradigmái közé, s lesz belőle régi paradigma, rP. A paradigma fogalmát a továbbiakban ebben az „erős" értelemben fogom használni.

2.4.0. Milyen következményekkel jár a paradigma erős felfogása a preparadigmatikus tudományok számára, illetve a tudományos közösségek (a TK1 értelemben vett, azaz elméletalkotó közösségek) számára, akik új paradigma kifejlesztésén fáradoznak? Miként lehetséges paradigmákat kifejleszteni? Mint Kuhn írja: „Az egyik paradigmáról a másik paradigmára való áttérés gyökeres gyakorlati fordulat, melyet nem lehet kikényszeríteni."[19] Azok az elméletalkotó tudományos közösségek, akik a megszelidített paradigma-fogalmat fogadják el, tudományos célként tételezhetik egy új paradigma megalkotását. Az természetesen más kérdés, hogy elméletük paradigmaként elfogadása már nem az ő illetékességi körükbe tartozik.

2.4.1. Az erős paradigma-fogalmat elismerő tudományos közösségek csakis elméletek megalkotását vállalhatják, tudván, hogy paradigmára csak apellálni lehet, (kidolgozandó) elméletüket (úE) csak paradigmára aspiráló elméletnek nevezhetik. Paradigmaként csak akkor kezelhetik a saját maguk által kidolgozott elméletet (úE), ha az alábbi feltételek teljesülnek:

---

[19] Thomas S. KUHN: i. m. 202. „The transfer of allegiance from paradigm to paradigm is a conversion experience that cannot be forced." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 151.

F1: Az adott tudományág közvéleményének jelentős része (azaz a *2.2.1.* pontban említett <ii> csoport) úE-t elismeri paradigmára alkalmas elméletként és javaslatot tesz arra, hogy paradigmaként fogadtasson el.

F2: A nem-tudós közvélemény jelentős része (azaz a *2.2.1.* pontban említett <iii> csoport) elfogadja paradigmaként úE-t és biztosítja a normál tudományos kutatás feltételeit.

2.4.2. Látható, hogy egy elmélet paradigmává válásának szükséges, de nem elégséges feltétele az elméletet megalkotó tudományos közösség paradigmává nyilvánító aktusa. Azonban ha egy elméletalkotó tudományos közösség paradigmaként akarja elfogadtatni elméletét, és hajlandó komolyan venni azokat az implikációkat, melyek a paradigma erős fogalmának elismerésével járnak, akkor az „önavatás" helyett az elméletalkotásnak az alábbiakban bemutatandó, kissé szokatlan útjára érdemes lépniük.

2.4.3. Úgy lehetséges elősegíteni az F1 és F2 feltételek teljesülését, ha az elméletalkotó tudományos közösség feltérképezi a potenciális legitimáló közösség konvenció-, érték-, norma- stb. rendszerét (a továbbiakban a rövidség kedvéért a konvenciórendszer kifejezést fogom használni). Elsősorban azokról a vélekedésekről, elvárásokról, igényekről, szükségletekről kell tudomást szereznie az elméletalkotó tudományos közösségnek, melyek az általuk művelt tudományággal kapcsolatosak. Egyrészt, mik azok a hiányosságok, elégtelenségek, anomáliák, melyek a kérdéses tudományág akkoriban érvényes paradigmájával szemben vagy preparadigmatikus tudomány esetén: a fennálló tudományos iskolákkal, elképzelésekkel szemben a potenciális legitimáló közösség tudatában fennállnak. Másrészt mik azok az elvárások, amik egy eljövendő paradigmával szemben állnak fenn, azaz – egész egyszerűen – milyen új tudományos elképzelést fogadnának szívesen. Ebbe az elvárásstruktúrába természetesen a metatudományos értékeken, konkrét megoldandó tudományos problémákon túl társadalmi, morális, jogi stb. elvárások, értékek is beletartoznak. Tehát alapos tudományismereten túl alapos társadalomismeretre is szükség van.

2.4.4. Mivel egy legitimáló közösségnek egy bevett paradigmáról egy másik paradigmára való áttérése egyben „világának megváltozását", s ezzel együtt egy új nyelvhasználati módba kerülését is jelenti, így a legitimáló közösség nyelvi konvenciórendszerének föltárása az elméletalkotó tudományos közösség egyik legfontosabb feladata. Hiszen két eltérő paradigmához tartozó ember „Nem folyamodhat ... valamiféle semleges nyelvhez, amelyet mindkét fél ugyanúgy használ, amelyen mindkettőjük elmélete megfogalmazható, sőt, melyen a két elmélet empirikus következményei leírhatók. A nézeteltérés részben megelőzi a nyelvek alkalmazását, viszont a nyelvekben kifejeződik. Azoknak, akik átélnek ilyen kommunikációs csődöt, mégis van egy menedékük. ...Röviden fogalmazva, a kommunikációs csőd részesei nem tehetnek egyebet, mint hogy különböző nyelvi közösségek tagjának fogadják el

egymást, és fordítóvá válnak".[20] Természetesen az elméletalkotó tudományos közösségnek annál nagyobb esélye van elmélete paradigmaként elfogadtatására, minél kisebb fordítói erőfeszítésre van szüksége. Ha az elmélete kifejezésére, megértetésére és elfogadtatására használt nyelv minél kevesebb új kifejezést és legfőként minél kevesebb olyan, a korábbi paradigmában használatos kifejezést tartalmaz, mely az új paradigma rangjára aspiráló elméletben eltérő jelentéssel rendelkezik.

Az empirikus irodalomtudomány potenciális legitimáló közössége konvenciórendszerének teljes explikációjára itt nem vállalkozom, gondolatmenetem további része sem igényli ezt. E konvenciórendszerből két releváns összetevőt emelek ki:

2.4.4.1. a potenciális legitimáló közösség nyelvhasználati konvenciórendszerét,

2.4.4.2. azokat az anomáliákat, melyeket a potenciális legitimáló közösség az akkoriban érvényes paradigmának vagy az akkoriban fennálló preparadigmatikus állapotban létező tudományos iskoláknak, felfogásoknak tulajdonít.

Mit jelent az empirikus?

3.0. Ha meg akarjuk ítélni, hogy az empirikus terminus mennyiben segítheti az empirikus irodalomtudományt esetleges paradigmává válásában, akkor szembesítenünk kell az empirikus irodalomtudomány potenciális legitimáló közösségének az empirikus terminusra vonatkozó nyelvhasználati konvencióját (K1) azzal a móddal, ahogy az empirikus irodalomtudomány képviselői használják e fogalmat (K2).

3.1. Talán nincs is szükség hosszadalmas érvelésre amellett, hogy az empirikus fogalom jelenleg általánosan érvényes nyelvhasználati konvenciója alapvetően ontológiai. „Az »empirikus« itt egyszerűen azt jelenti, hogy anélkül nem tudhatunk semmit sem nem-absztrakt tárgyakról, hogy azok valamiképp kauzálisan ne hassanak ránk. Más szavakkal, rendelkeznünk kell a tárgyak valamiféle tapasztalatával, egyébként nem lehetséges tudnunk róluk."[21] (K1) Úgy vélem, hogy az a potenciális legiti-

---

[20] Thomas S. KUHN: i. m. 265–266. „...cannot, that is, resort to a neutral language which both use in the same way and which is adequate to the statement of both theories or even of both those theories" empirical consequences. Part of the difference is prior to the application of the languages in which it is nevertheless reflected. The men who experience such communication breakdowns must, however, have some recourse. ...Briefly put, what the participiants in a communication breakdown can do is recognize each other as members of different language communities and then become translators." Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution.* 201–202.

[21] Dietrich FREUNDLIEB: *The Empirical Study of Literature. How Empirical Can It Be?* IGEL-Conference-Paper Siegen 1987. 41. „»Empirical« here simply means that we cannot know any non-abstract object without being somehow causally affected by it. In other words, we must have some kind of experience of the object, otherwise we could not possibly get to know it."

máló közösség, amely paradigmává emelheti az empirikus irodalomtudományt, az empirikus terminusnak szintén ezt az ontológiai használati módját (K1) ismeri el.

3.2. A K2 nyelvhasználati konvenciót egyrészt az empirikus irodalomtudomány tudományelmélete kidolgozójának Peter Finkének, másrészt az ismeretelméleti kérdésekben illetékes Siegfried J. Schmidtnek, Gebhard Ruschnak és Helmut Hauptmeiernek az írásai alapján látom célszerűnek előállítani.

3.2.1. Finke a *Konstruktiver Funktionalismus* című könyvében elhatárolja magát az empirizmus klasszikus felfogásától: „Minden megfigyelésünk elmélettel terhelt, nem elméletre vonatkoztatott megfigyelés egyáltalán nem létezik. Ez, minden valószínűség szerint, azonos az empirizmus végével"[22], és a következőképpen határozza meg az empirikus fogalmát: „Ellenben az »empirikus« predikátum teoretikus értéket jelöl, nevezetesen azt, amit egy teoretikus objektumhoz akkor rendelünk, ha az a valóságra vonatkozik."[23] Azokat a kijelentéseket tekinti empirikusaknak, melyek „empirikusan" interpretálhatók[24], azaz „Egy formális, meg nem magyarázott struktúra (egy fogalom, egy elmélet etc.) interpretációja akkor empirikus interpretáció, ha ez a valóság egy részlete, illetve aspektusa segítségével és nem konstrukciók vagy spekulációk segítségével történik. Pontosabban kifejezve: ha ez valóságmodell segítségével történik; ez a pontosítás e fejezet *3.2.2.1.* paragrafusában kerül bővebb kifejtésre.[25] Azonban könyvének *3.2.2.1.* fejezetében továbbra is meghatározatlanul marad a valóságmodell fogalma[26], így – kizárólag könyve alapján – nem deríthető ki, hogy milyen ismeretelméleti felfogás mellett kötelezi el magát. Viszont az megállapítható, hogy Finke számára az empirikusság biztosítéka a közvetlen megfigye-

---

[22] Peter FINKE: *Konstruktiver Funktionalismus*. Braunschweig-Wiesbaden 1982. 111. „Alle unsere Beobachtungen sind theoriegeladen, eine schlechterdings nicht theoriebezogene Beobachtung gibt es nicht. Dies ist, allem Anschein nach, gleichbedeutend mit dem Ende des Empirismus."

[23] Peter FINKE: i. m. 112. „Das Predikät »empirisch« hingegen bezeichnet einen theoretischen Wert, nämlich denjenigen, den wir einem theoretischen Objekt dann zusprechen, wenn es sich auf die Wirklichkeit bezieht."

[24] Vö. Peter FINKE: i. m. 112.

[25] Peter FINKE: i. m. 112. „Die Interpretation einer formalen, nichtgedeuteten Struktur (eines Begriffs, einer Theorie, etc.) ist dann ein *empirische* Interpretation, wenn sie durch Ausschnitte bzw. Aspekte der Wirklichkeit erfolgt und nicht durch Konstrukte oder Spekulationen. Genauer muss es heissen: Wenn sie durch Wirklichkeitsmodelle erfolgt; diese Präzisierung wird im Paragraphen 3.2.2.1 dieses Kapitels näher ausgeführt."

[26] Peter FINKE: i. m. 151. „A szubsztanciális alap, amelyre az S-mátrix épül, annak elfogadása, hogy empirikus elméletek azáltal különböztethetők meg másoktól, hogy ezek megengedik a valóság – így például az irodalomfolyamat – részletéről szóló állítások, pontosabban: ilyen valóságrészletek modelleiről vagy megközelítéseiről szóló állítások megfogalmazását." „Die substantielle Basis, auf der die S-Matrix errichtet ist, ist die Annahme, dass sich empirische Theorien von anderen dadurch unterscheiden, dass sie Behauptungen über Ausschnitte der Wirklichkeit – also beispielweise Literaturprozesse – zu formulieren gestatten, genauer: Behauptungen über Approximationen oder Modelle solcher Wirklichkeitsausschnitte."

lésekben (direkte Beobachtungen) található,[27] ami az „empirikusnak" ontológiai használatát sugallja. Ezt a „feltételes sugallatot" Finke 1985-ben publikált dolgozata, az *Empirizität allein genügt nicht* megerősíti. Ugyanis ebben a dolgozatában kinyilatkoztatásszerűen elutasítja a radikális konstruktivizmus, pontosabban H. Maturana ismeretelméleti felfogását[28]. Épp azt az elgondolást, mely – mint később Ruschnál látni fogjuk – arra kényszeríti követőit, hogy az „empirikust" ismeretelméleti kategóriaként használják. Ez viszont – a direkte Beobachtungennel mint az empirikusság biztosítékával együtt – megengedi azt az implikációt, miszerint Finke az „empirikust" ontológiai értelemben használja (K1 nyelvhasználati konvenció).

3.2.1.1. Viszont az „empirikus" ontológiai használata egyelőre nem bizonyul gyümölcsözőnek, hisz Finke úgy vélekedik, hogy jelenleg az empirikus tartalom, mely biztosíthatná az empirikus irodalomtudomány empirikusságát az elmélet fejletlensége miatt nem határozható meg: „... ez az empirikus tartalom egyáltalán nem határozható meg". „Az empirikusság egyedül mindaddig nem elegendő, míg az elmélet bödöne, ami egy empirikus tartalmat egyedül vehetne föl, nem vagy csak nem kielégítően létezik."[29] Hasonlóképp – de nem ugyanúgy – vélekedik Dietrich Freundlieb is, aki ugyan nem tagja a NIKOL-csoportnak, de résztvevője ennek az első IGEL-konferenciának (hozzászólása megítélése miatt lényeges: nem ellenzője az empirikus irodalomtudománynak, feltehetően „belülről" szólal meg): „a szemantika nem lehet empirikus tudomány, ameddig a szemantikai tartalmat mint a tudás objektumát kísérli meg vizsgálat alá venni".[30] Freundlieb nemcsak az ETL jelenlegi állapotában látja kérdésesnek empirikusságát, hanem eleve megvalósíthatatlannak tartja.

3.2.2. Velük szemben Helmut Hauptmeier és Gebhard Rusch közös dolgozatukban az „empirikusnak" ismeretelméleti értelmezést adnak: „Így például szükséges, hogy a tárgyterületek pontosan megjelöltek, a leíráshoz, magyarázathoz és megfogalmazáshoz beillesztett konceptuális rendszerek (elméletek keretében használt ontológiai fogalmak) explicitek legyenek etc., ezzel a kommunikálhatóság, az interszubjektivitás, az ellenőrizhetőség, illetve a tanít- és tanulhatóság biztosítottá válhat."[31]

---

[27] Peter FINKE: i. m. 114. „Empirikus tudásként lehet érvényes minden olyan nézet, melynek valóságvonatkozására közvetlen vagy közvetett alapozóstratégiákat tartalmazó igazolási lehetőséggel rendelkezünk. A közvetlen alapozóstratégiák közvetlen megfigyeléseket, a közvetett alapozóstratégiák pedig egy már fennálló tapasztalati összefüggéshez való ellentmondásmentes csatlakoztathatóságot jelentenek." „Als empirisches Wissen können alle solchen Meinungen gelten, für deren Wirklichkeitsbezug wir eine Rechtfertigungsmöglichkeit über direkte oder indirekte Begründungsstrategien besitzen. Direkte Begründungsstrategien sind direkte Beobachtungen, indirekte Begründungsstrategien die wiederspruchsfreie Anschliessbarkeit an einen bereits bestehenden Erfahrungszusammenhang."

[28] A dolgozat 3. fejezete a *Contra Maturana: Wider den sog. Radikalen Konstruktivismus* címet viseli.

[29] Peter FINKE: *Empirizität allein genügt nicht. Kritische Überlegungen zu Konzeptionen empirischer Wissenschaft.* SPIEL 1985. 4. 78. „...dieser empirische Gehalt ...überhaupt nicht bestimmt werden kann." „Empirizität allein genügt nicht, solange dass Gefäss der Theorie, das einen empirischen Gehalt allein aufnehmen könnte, nicht oder nur unzureichend existiert."

[30] Dietrich FREUNDLIEB: *The Empirical Study of Literature.* 43. „...semantics cannot be an empirical science as far as it attempts to treat semantic content as an object of knowledge."

Az empirikus irodalomtudomány kézikönyvében hasonló nyelvhasználattal állunk szemben: „Nem az »objektivitás« és az »igazság«, röviden így mondható, empirikus irodalomtudományunk empíriabiztosító kategóriái, hanem a kifejtettség, az interszubjektivitás és a szisztematikusság."[32]

3.2.2.1. Sőt Hauptmeier és Rusch már idézett dolgozatukban nemcsak hogy nem tartják ontológiai kategóriának az „empirikust", hanem: „Mert ha koncepciók között kell választanunk, azaz egy »empirikus« vagy egy »hermeneutikus« irodalomtudomány javára kell döntenünk, akkor alkalmas mértékként inkább olyan kritériumok adódnak mint az előállított tudás hasznossága, megbízhatósága, az interszubjektivitás, az ellentmondásmentesség, a tanít- és tanulhatóság etc., röviden: tudományosságkritériumok és nem az empirikusság. „Empirikus" irodalomtudomány eszerint csak azzal az igénnyel léphet fel, hogy tudomány akarjon lenni (ekkor az a kérdés, hogy a „hermeneutikus" irodalomtudomány tudomány-e vagy az akar-e lenni, de nem az, vajon képviselői szereznek-e tapasztalatokat vagy rendelkeznek-e „empirikus" bázissal)."[33]

3.3. Mindezekből az alábbi következtetések adódnak:

3.3.1. Az empirikus irodalomtudomány keretein belül az „empirikus" terminusnak kétféle használata létezik: *(a)* ontológiai és *(b)* ismeretelméleti. Ennek az az oka, hogy az ETL tudományelméletének (a konstruktív funkcionalizmusnak) létrehozója, P. Finke más ismeretelméleti álláspontot fogad el, mint az empirikus irodalomtudomány többi képviselője.

3.3.2. Az „empirikus" ontológiai használata szerint az ETL nincs olyan fejlettségi állapotban, hogy empirikus elméletként legyen képes működni, hiszen (gyenge értelemben: jelenleg – Finke, erős értelemben: egyáltalán – Freundlieb) nem határozható meg empirikus tartalma.

---

[31] Helmut HAUPTMEIER und Gebhard RUSCH: *Erfahrung und Wissenschaft. Überlegungen zu einer konstruktivistischen Theorie der Erfahrung.* LUMIS-Schriften 4. Siegen 1984. 9. „So ist z.B. zu fordern, dass die Objektbereiche genau gekennzeichnet, die zur Beschreibung, Erklärung und Gestaltung eingesetzten konzeptuellen Systeme (im Rahmen von Theorien genutzte ontologische Konzepte) explicit sind usw., damit Kommunikabilität, Intersubjektivität, Überprüfbarkeit sowie Lehr- und Lernbarkeit gewährleistet werden können."

[32] Helmut HAUPTMEIER und Siegfried J. SCHMIDT: *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft.* Brunschweig-Wiesbaden 1985. 140. „Nicht »Objektivität« und »Wahrheit«, so kann man kurz sagen, sind die empiriesichernden Kategorien in unserer Empirischen Literaturwissenschaft, sondern Explizitheit, Intersubjektivität und Systematizität."

[33] Helmut HAUPTMEIER und Gebhardt RUSCH: i. m. 10. „Wenn denn ein Konzeptionenvergleich und d.h. eine Entscheidung zugunsten einer »empirischen« bzw. einer »hermeneutischen« Literaturwissenschaft ansteht, dann taugen als Masstab eher Kriterien wie Nützlichkeit, Verlässlichkeit des produzierten Wissens, Intersubjektivität, Widerspruchsfreiheit, Lehr- und Lernbarkeit etc., kurz: Wissenschaftlichkeitskriterien und nicht Empirizität. »Empirische« Literaturwissenschaft kann demnach nur mit dem Anspruch auftreten, Wissenschaft sein zu wollen (ob »hermeneutische« Literaturwissenschaft Wissenschaft ist oder sein will, ist dann die Frage; nicht aber, ob ihre Vertreter Erfahrungen machen oder eine »empirische« Basis haben)."

3.3.3. Az ETL homogenitása akkor biztosítható, ha megalkotói, a NIKOL-csoport tagjai *(i)* konszenzusra jutnak az „empirikus" használatát illetően, *(ii)* az ismeretelméletnek elsőbbséget biztosítanak a tudományelmélettel szemben; mindez határozottan az „empirikus" ismeretelméleti használatát implikálja.

3.3.4. Így az ETL-t megalkotó tudományos közösség (NIKOL) nyelvhasználati konvenciója, K2 nem egyezik meg a potenciális legitimáló közösség nyelvhasználati konvenciójával, K1-gyel.

3.3.5. Figyelembe véve Hauptmeiernek és Ruschnak *3.2.2.1.*-ben idézett véleményét is, az ETL irodalomtudománytörténeti jelentősége elsősorban nem empirikusságából adódik.

3.4. Mielőtt elhamarkodottan ítélkeznénk az „empirikus" terminus fölött, próbáljuk meg a potenciális legitimáló közösség konvenciórendszerének egy másik összetevőjét, a létező irodalomtudománynak tulajdonított anomáliákat meghatározni.

Anomáliák

4.0. H3 Az ETL által, illetve segítségével kiküszöbölt, illetve kiküszöbölhető anomáliák az ETL konstruktivista jellegéből, s nem pedig empirikusságából adódnak.

A következő anomáliák veendők itt számba:

1. jelentés-anomália,

2. adekvát jelentés-anomália,

3. értékelés-anomália.

4.1. Úgy vélem, hogy a jelentés-anomália okozza a legnagyobb bizonytalanságot a létező irodalomtudomány gyakorlatában és elméletében egyaránt. Ugyanis a jelentés-anomáliából vezethető le az adekvát jelentés-anomália, illetve a jelentés-anomáliához hasonló jellegzetességeket mutat az értékelés-anomália is. Mindez a „jelentés" ontológiai státuszának tisztázatlanságából adódik, illetve abból, hogy a „jelentést" metafizikai létezők tételezése nélkül a fennálló elméletek, iskolák, elgondolások keretein belül nem lehetséges meghatározni.

4.1.1. A jelentésnek az alábbi metafizikai felfogásai állapíthatók meg.

4.1.1.1. A jelentés *explicit metafizikai* fogalma: a jelentést valamiféle transzcendens tudat tartozékának, illetve realizálódásának tartják (például R. Ingarden elgondolása).

4.1.1.2. A jelentés *implicit-konszenzuális* fogalma: a szöveg jelentését egy általános egyetértés, az adott nyelv használóinak konszenzusa tartja fenn. Ez utóbbi felfogás a strukturalista poétika szemléletét is jellemzi, melynek képviselői egy rögzített, általánosan érvényes szemantikai mező létezése mellett foglalnak állást. Mivel – gondoljunk csak Wittgensteinnek a nyelvjátékokról tett megjegyzéseire – egy adott természetes nyelvhez nem rendelhető az összes nyelvhasználót érintő konszenzus,

a nyelv ezzel szemben – egymást sokszor megérteni nem képes – nyelvjáték-közösségekben működik, így ez a konszenzus is metafizikai konstrukciónak tekintendő.

4.1.1.3. A jelentés *implicit-intuitív* fogalma arra a feltételezésre épül, hogy a jelentés „benne van" a szövegben. Ez a felfogás ebben a formájában ontológiailag elég nehezen alapozható meg, eme vélekedés mögött föltehetően a jelentésnek a fentebb, *4.1.1.1.*-ben, illetve *4.1.1.2.*-ben említett felfogásai húzódnak meg.

4.1.2. A jelentés-felfogásoknak ez a három típusa mind egyetért abban, hogy a jelentés valamilyen módon a tartozéka a szövegnek, hisz – úgy vélik – a szövegből „vehető elő" a jelentés. A jelentés-anomáliát a jelentésnek a szöveg (metafizikailag tételezett) tartozékaként való elismerése okozza, így az anomália kiküszöbölése a következőképp történik a konstruktivista szemantika által kidolgozott text-kommunikát fogalompár segítségével: „Mi tartozik egy nyelvi kommunikáthoz? Hát először is feltételként egy szöveg és egy cselekvő. A cselekvő azonkívül egy nyelvi jelentést rendel a szöveghez, azaz egy emocionálisan feltöltött kognitív reprezentációt, ahol – hogy még egyszer hangsúlyozzuk – a szöveg jelentése mindig csak a Kommunikátban, s nem magában a szövegben található."[34] Annak elkerülése érdekében, hogy egy újabb anomália („a szövegnek nyilvánítás önkényessége") keletkezzék ebben a konstruktivista keretben, a szöveggé válás alábbi feltételeit vezetik be. Egy „vizuális vagy akusztikus valaminek" az alábbiakat kell kielégítenie, hogy szövegnek tekinthessük: *(i)* a fonetikai vagy grafematikai feltétel, *(ii)* a lexikai feltétel, *(iii)* a szintaktikai feltétel[35]. Így előáll a szövegnek metafizikai létezők tételezése nélküli, konvenciókon alapuló konstruktivista felfogása, amely a „jelentést" kommunikátként a nyelvhasználók által konstruált mentális struktúrának tekinti.

4.2. Az adekvát jelentés-anomália az irodalomtudósoknak az irodalmi szövegek interpretációjára vonatkozó problémalátásából és a már említett jelentés-anomáliából jött létre. Annak feltételezése alapján, hogy a jelentés „benne van" a szövegben, azt gondolják, hogy az alapvető irodalomtudományos feladat ennek a jelentésnek az „előbányászása". S akkor végezték dolgukat jól, akkor tudományos ez a tevékenység, ha eredményül az „igazi, az adekvát jelentést" kapják. Azonban egy jelentés abszolút elsődlegessége, igazisága, adekvátsága csakis valami megfellebbezhetetlenben, valami elérhetetlen „külsőben": metafizikailag alapozható meg. A metafizikus gondolkodással szembeni állásfoglalásunkon túl a szövegek polivalenciájának megokolatlansága is anomálikusnak nyilvánítja ezt az álláspontot. Az

---

[34] Helmut HAUPTMEIER und Siegfried J. SCHMIDT: i. m. 74–75. „Was gehört einem sprachlichem Kommunikat? Zunächst einmal als Voraussetzung ein Text und ein Aktant. Der Aktant ordnet dabei dem Text eine sprachliche Bedeutung zu, d.h. einen emotional besetzte kognitive Repräsentation, wobei – um es noch einmal zu betonen – die Bedeutung der Texte immer nur im Kommunikat, nicht im Text selbst liegen kann."

[35] Vö. Siegfried J. SCHMIDT: *Text, Subjekt und Gesellschaft. Aspekte einer konstruktivistischen Semantik.* In: M. FAUST ed. *Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik. Festschrift für P. Hartmann.* Tübingen 1983. 64.

ugyanarra a szövegre létrehozott több jelentésnek mi a státusza? Ezek mind inadekvátak, érvénytelenek, rosszak? Ez az álláspont ellenkezik az irodalomtudományos intuíciónkkal. Viszont ha nem ismerjük el, hogy egy szövegnek van adekvát jelentése, akkor minden jelentés, minden értelmezés jó, elfogadható? Semmiféle kritérium nem létezik az interpretációs tevékenység elbírálására? Ez viszont ismét csak ellentmond intuíciónknak, hisz nemcsak hogy különbséget tudunk tenni „jó" és „rossz" értelmezés között, de nap mint nap meg is tesszük ezt. Látható, hogy ha az adekvát jelentés-anomáliát úgy próbáljuk kiküszöbölni, hogy az „adekvát jelentés" terminust kivonjuk a nyelvhasználatból, jelentés nélkülinek nyilvánítjuk, akkor a „minden jelentés érvényes anomália" létrejöttének lehetőségével kell számolnunk. Miként lehetséges úgy kiküszöbölni az adekvát jelentés-anomáliát, hogy eközben ne álljon elő egy másik (nem kevésbé zavaró) anomália?

4.2.1. Az adekvát jelentés elfogadása mögött az a feltételezés húzódik meg, hogy a jelentés „előbányászása", az interpretáció (I) kétértelmű reláció: a szöveg (T) implicit jelentése (M) explikálódik:

$I = \langle T,M \rangle$.

Így nyilvánvalóan a jelentés adekvátsága a „szöveghez adekvátságot" jelenti, s mivel *egy* szövegről van szó, akkor adekvát jelentésből is csak *egy* lehet.

4.2.2. Azonban konstruktivista alapon az interpretáció (itt megfelelőbb kommunikátképzési folyamatnak (KK) neveznünk) háromelemű relációként értelmezendő: a nyelvhasználó (cselekvő) (A) a jelentéssel nem rendelkező szöveghez (T) kommunikátot (K) rendel:

$KK = \langle A, T, K \rangle$.

Itt beláthatóan a jelentés (kommunikát) adekvátsága nemcsak a szöveghez, hanem a nyelvhasználóhoz való adekvátságot is jelenti, így a „szöveghez adekvátság" helyett a „szöveghez-nyelvhasználóhoz adekvátságot" érdemes bevezetnünk. Ezzel ugyan az „adekvát" terminust megtartottuk az irodalomtudomány nyelvhasználatában, azonban a „minden jelentés érvényes anomália" létrejöttének lehetősége a „nyelvhasználó ágens" fogalmának kifejtetlensége miatt továbbra is fennáll, ezért specifikálnunk szükséges ezt a fogalmat. A „nyelvhasználón" itt azt a szabályrendszert értjük, amely segítségével a szövegre a nyelvhasználó ágens kommunikátot épített fel. Így a nyelvhasználó szabályrendszere egy nyelvhasználó közösséget (egy nyelvjáték-közösséget) implikál, ez pedig pontosítást kíván: egy nyelvhasználó szabályrendszere saját nyelvjáték-közösségének azt a szabály- és konvenciórendszerét jelenti, mely segítségével szövegekre kommunikátokat képes felépíteni. Ezért módosítanunk szükséges az előzőekben bevezetett formula, a $KK = \langle A, T, K \rangle$ A elemének értelmezését:

A: a T-re K-t létrehozó ágens nyelvjáték-közösségének nyelvi (bennfoglalva: irodalmi) konvenció- és szabályrendszere, ezért az A szimbólum helyett az S (system) szimbólumot célszerű bevezetni:

KK = <S, T, K>.

Az S egy Si részhalmaza tartalmazza azokat a konvenciókat, melyek alapján egy nyelvjáték-közösség egy bizonyos T-re megalkotott K kommunikát (itt: jelentés) adekvátságáról dönt. Az Si azokat a normákat, értékeket is előírja, melyek alapján egy nyelvjáték-közösség irodalmi szövegekre konstruált jelentéseket adekvátnak minősít, érvényesként fogad el.

4.2.3. Az adekvát jelentés-anomália úgy küszöbölhető ki az ETL elméleti kerete segítségével, ha az „adekvát" terminuson nem „szövegnek adekvátságot" értünk, hanem „szövegnek-szabályrendszernek adekvátságot". Így adekvát (igazi, érvényes, nagyszerű, megejtő stb.) jelentésnek tekinthetők egy irodalmi szövegnek mindazon jelentései, melyeket legalább egy nyelvjáték-közösség az Si konvenció- és szabályrendszere alapján adekvátnak (igazinak, érvényesnek, nagyszerűnek, megejtőnek stb.) fogad el.

4.3. Az „értékelés-anomália" kiküszöbölése során is ugyanazt a mentális utat járhatjuk be, mint amit az „adekvát jelentés-anomália" kiküszöbölése során követtünk. Mint ahogy az adekvát jelentésre, éppúgy egy abszolút értékrendre áhítozik az interpretációs problémalátású irodalomtudós, hogy ezzel legitimálni tudja az IRODALOM-rendszerben hozott döntéseit. Azonban ha – metafizikussága miatt – itt is jelentés nélkülinek nyilvánítjuk az „abszolút értékrend" fogalmát, akkor itt is előállhat egy újabb anomália, miszerint „minden irodalmi szöveg értékes", amit ismét csak nem tudunk elfogadni, hiszen napi irodalmi tapasztalatunk szerint vannak értékes és értéktelen művek.

4.3.1. Az irodalmi értékítélet létrejöttét is a konstruktivista nyelvelmélet három elemű kommunikátképzési modellje segítségével írhatjuk le:

KK = <S, T, C>.

Az A ágens az S konvenció- és szabályrendszer alapján egy bizonyos T-hez K-t rendel, majd ezt a kommunikátot értékítélettel látja el.

Az S egy Sj részhalmaza tartalmazza azokat a konvenciókat, melyek alapján egy nyelvjáték-közösség egy bizonyos T-re megalkotott K kommunikát értékességéről dönt. Az Sj tartalmazza az adott nyelvjáték-közösség által elfogadott irodalmi értékrendet, mely alapján tagjai döntenek irodalminak minősített szövegek értékességéről.

4.3.2. Az értékelés-anomália úgy küszöbölhető ki az ETL elméleti kerete segítségével, ha az irodalminak tekintett szövegek értékességének megítélése során alkalmazott értékrendet az adott (irodalmi) nyelvjáték-közösség által alkotott és elfogadott értékrendnek tekintjük. Így értékes irodalmi műnek veendők mindazon

irodalminak tekintett szövegek, melyeket legalább egy nyelvjáték-közösség az Sj konvenció- és szabályrendszere alapján értékesnek fogad el.

4.4. Az előzőekben számba vett anomáliákat a radikális konstruktivizmus alapján létrejött konstruktivista nyelvelméletnek azon radikális tétele alapján küszöböltük ki, miszerint a jelentés nem a szöveg tartozéka, hanem a nyelvhasználó ágensnek a szöveg alapján konstruált kommunikátja. Ezzel sikerült a jelentés-anomáliát, az adekvát jelentés-anomáliát és az értékelés-anomáliát létrehívó metafizikai létezőket kizárni az irodalomtudomány vizsgálódási területéről. Mindezt a radikális konstruktivizmus keretén belül végeztük el anélkül, hogy bármiféle empirikus elméletet (például Sneed-Stegmüller empirikus tudományelméletét, vagy Finke empirikus tudományelméletét, a konstruktív funkcionalizmust alkalmaztuk volna.

5.1. Az empirikus irodalomtudomány nevének megváltoztatása mellett szól a terminus többértelműsége is, melyre P. Finke már idézett írásában[36] világít rá. Ezt a többértelműséget az okozza, hogy empirikus irodalomtudomány elnevezés alatt jelenleg több irodalomtudományos iskola működik: az „erős" változatot a NIKOL-csoport képviseli, a „középerős" változatot N. Groeben, a „gyenge" változatot pedig H. Heuermann, P. Hühn és B. Röttger[37]. Az „erős" és a másik két változat között az az alapvető különbség, hogy míg az előbbi – többek között a fent említett anomáliák kiküszöbölése miatt – paradigmára esélyes elméletnek tekinthető, addig az utóbbiakról ez egyáltalán nem állítható. Az ETL NIKOL-koncepciója alapvetően mentes az „empiricizmustól" és – amit döntő jelentőségűnek látok – ismeretelméletként – szemben a két másik empirikus koncepcióval – a radikális konstruktivizmust fogadja el. Mivel a paradigmává avatás során az aspiráló elméletnek nemcsak teoretikus terminusai, de nagy hangsúllyal elnevezése is szerepet játszik, így célszerű lenne terminologikusan is éles különbséget tenni az „erős" változat és a többi változat között. Bonyolultnak és nem eléggé áttetszőnek tartom a jelenlegi megoldásokat: az „empirikus" szembeállítását az „empiricistával", a NEL NIKOL-koncepcióját (NELW), a nagybetűs írásmódot stb.

5.2. „...a tudósok mindaddig vonakodnak elfogadni (az új paradigmajelöltet – O. F.), míg nem teljesül két elengedhetetlen feltétel. Először is az új paradigmajelöltnek megoldást kell ígérnie bizonyos fontos és általánosan elismert problémákra, amelyeket másképp nem lehet megoldani. Továbbá az új paradigma csak akkor elfogadható, ha azzal a reménnyel biztat, hogy a tudomány megőrzi az elődök révén szerzett konkrét problémamegoldó képességének viszonylag nagy részét."[38] Az első

---

[36] Peter FINKE: i. m. 71–97.

[37] Vö. H. HEUERMANN, P. HÜHN, B. RÖTTGER: *Wertstruktur und Rezeptionsverhalten*. Göttingen 1982.

[38] Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution*. 169. „...scientist will be reluctant (a new candidate for paradigm) to embrace it unless convinced that two all-important conditions are being met. First, the new candidate must seem to resolve some outstanding and generally recognized problem that can be met in no other way. Second, the new paradigm must promise to preserve a relatively large part of the concrete problem-solving ability that has accrued to science through its predecessors."

feltételt az anomáliák bemutatott kiküszöbölésével (még egyéb anomáliák is kiküszöbölhetők: például történetiség-anomália, intencionalitás-anomália stb.) teljesíti az empirikus irodalomtudomány. A második feltétel az alábbi két lehetőség közti választás után teljesítendő:

(i) Az empirikus irodalomtudomány az irodalomtudomány (magában foglalva a konzervatív és nem-konzervatív koncepciókat egyaránt) új paradigmája kíván lenni.

(ii) A nem-konzervatív irodalomtudomány új paradigmája kíván lenni.

5.2.1. Az *(i)* esetben – mivel a fennálló irodalomtudomány alapvetően a konzervatív koncepcióban (KOL) dolgozik, melyet az irodalmi szövegek interpretációjának problémalátása határoz meg – az empirikus irodalomtudomány akkor tudja az irodalomtudomány konkrét problémamegoldó képességének viszonylag nagy részét megőrizni, ha kapcsolódik a KOL szöveginterpretáló tevékenységéhez.

5.2.2. A *(ii)* esetben pedig a NIKOL tárgyterületét és problémalátását kell elfogadtatni egy alapvetően KOL szemléletű potenciális legitimáló közösséggel. Ez pedig ismét csak akkor lehetséges, ha a NIKOL létre tud hozni a KOL és a NIKOL között közvetítő csatornákat. Ez esetben a szöveginterpretáció mint irodalomtudományos probléma számbavétele ismét csak elkerülhetetlen. (Megjegyzésként annyit, hogy semmiféle bizonyítékot nem tudok felmutatni amellett, hogy az empirikus irodalomtudomány „csak" a NIKOL paradigmája kívánna lenni – ezzel az esettel logikailag látom fontosnak foglalkozni.)

Egyik eset sem azt jelenti, hogy az empirikus irodalomtudomány képviselői szövegeket interpretáljanak, sokkal inkább azt, hogy meghatározzák az interpretáció státuszát, instanciákat nyújtsanak szövegek értelmezéséhez, alkossák meg az interpretáció elméletét.[39] Amennyiben az empirikus irodalomtudomány kidolgozza az interpretáció működőképes, konkrét problémamegoldó stratégiákat tartalmazó elméletét – ami pedig lényeges paradigmatikus igénynek mutatja magát –, akkor az interpretáció eme elméletét – figyelembe véve az „empirikus" terminus fennálló K1 ontológiai használatát – semmiképp sem indokolt „empirikus" elméletnek tekinteni. Sokkal alkalmasabb látszik – a konstruktivista nyelvelmélet alapján – konstruktivista interpretáció-elméletként elismerni.

6. Az alábbi érvek támasztják alá a dolgozat elején felállított H1 hipotézist.

6.1.1. Az empirikus irodalomtudomány az „empirikus" terminusnak abban az ontológiai értelmében, mely megfelel a potenciális legitimáló közösség nyelvhasználati módjának, nem tekinthető empirikus tudománynak.

---

[39] Az interpretáció ilyen elméletét körvonalazzák Siegfried J. Schmidt munkái. (Vö. Siegfried J. SCHMIDT: *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft.* Tb.1: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur.* Braunschweig-Wiesbaden 1980., Siegfried J. SCHMIDT: *Interpretation: Sacred Cow or Necessity?* Poetics 1983. 12. 239–258., Siegfried J. SCHMIDT: *Text – Rezeption – Interpretation.* In: E. IBSCH und H. SCHRAM eds.: *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik.* Amsterdam 1987. 23–46.)

6.1.2. Az empirikus irodalomtudomány jelenlegi inhomogenitása úgy szüntethető meg, ha – tudományelméleti keretet az ismeretelméleti kerethez igazítva – az „empirikus" terminus ismeretelméleti értelemben használtatik az ETL elméleti keretén belül.

6.1.3. Az ETL az önmaga elnevezésére használt „empirikus" terminust olyan (ismeretelméleti) értelemben kell használja, mely nem egyeztethető össze a potenciális legitimáló közösség (ontológiai) nyelvhasználati módjával.

6.2. Félrevezető az empirikus terminusnak az irányzat nevében való használata, mivel az ETL irodalomtudománytörténeti jelentősége, azaz az esetleges paradigmává avatás döntő motívuma nem empirikusságában keresendő.

6.3. Az ETL által kiküszöbölt, illetve a segítségével kiküszöbölhető anomáliák az irányzat konstruktivista alapjaiból, s nem empirikusságából adódnak.

6.4. Az irányzat nevének megváltoztatását igényli az empirikus irodalomtudomány fogalom többértelműsége.

6.5. Az ETL-nek ki kell dolgoznia az interpretáció konstruktivista elméletét.

7. Mindezek ismeretében úgy vélem, hogy az az irodalomtudományi elképzelés, mely jelenleg az empirikus irodalomtudomány elnevezés alatt ismeretes, jelentősen növelné paradigmává válási esélyeit, ha a konstruktivista irodalomtudomány elnevezést venné fel, még akkor is, ha a névváltoztatás szakmai és gazdasági erők igénybevételével jár. Azonban – tekintetbe véve az ETL eddigi fejlődését, innovatív erejét és hajlandóságát – ez az átkeresztelkedési aktus beleillik az ETL trendjébe.

Szili József

SZELLEMIDÉZÉS ARANYÉKNÁL, AVAGY INTERTEXTUÁLIS KÖZELÍTÉS A 19. SZÁZADI MAGYAR LÍRA ASZTRÁLTESTÉHEZ

„Képek és eszmék állnak elé, s egészíttetnek ki, mint az álomban; így néha egy két vonás megmarad abból, mit a működő egyén tud, s kiegészíttetik olyasokkal, miket az nem tud, mikre nem is gondol"
(*Arany János levele Egressy Gábornak.* 1854. március 19. *Arany János Összes Művei.* XVI. Bp. 1982. 401.)

„A szellem akart írni, de nem tudott, csak holmi krix-kraxokat firkált fel s alá a papíron. Meglehet, hogy nem tud írni az istenadta?"
(Uo.)

REFERENCIÁLIS INTERTEXTUALITÁS. – Két (vagy több) szöveg között akkor áll fenn referenciális intertextuális reláció, ha az egyik ténylegesen vagy nyilvánvalóvá tehetően utal a másikra. Ennek az utalásnak a szöveg alkotója részéről sem szándékosnak, sem tudatosnak nem kell lennie.
(*Terminológiai Szótár.* Összeállította Vass László. In: Petőfi S. János, Békési Imre: *Szemiotikai szövegtan I.* Szeged 1990. 103.)

A *Literatura* 1991/3. számában megjelent tanulmányában Viktor Žmegač az intertextualitás négy válfaját különbözteti meg, hangsúlyozva, hogy „következetes elhatárolásuk nem lehetséges",[1] Az a fajta intertextualitás, amilyenre a következőkben én hagyatkozom, *tematikus* (Žmegač harmadik típusa), de nem „az irodalom és a valóság kapcsolatainak keretén belüli »tematikus« jellegű intertextualitás"[2], hanem az irodalom egyfajta belső közösségének lélektanát, képvilágát sajátos imaginatív metafizikáját, mitológiáját fenntartó tematizálás jellemzi. Nem annyira „kontrasztív" (Žmegač első típusa), mint inkább identifikáló, nem „fikcionalitást exponáló" (a második típus), hanem a közös poétikai hitvilágba vetett hitet erősítő, s nem „relativizáló és historizáló" (a negyedik típus), hanem a nemzeti história egy adott felfogását *abszolutizáló* intertextualitás ez.

---

[1] Viktor ŽMEGAČ: *Az intertextualitás válfajai.* Literatura 1991/3. 223.
[2] Uo.

Hit, remény, szeretet – e három?

A fontos itt nem a teoretikus szempont, hanem a *műkedvelés* szempontja. *Szakszerű* műkedvelésre gondolok, de olyanra, amelynek munkafolyamata és végeredménye egyaránt a *művek kedvelésével* kapcsolatos, abból táplálkozik, benne megy végbe, ebben a közegben, s a felgyűlt, felgyűjtött energiákat vissza is oda táplálja.

Nem tudós tudatosság, hanem egy véletlen hívta fel a figyelmemet arra, hogy vannak az Arany-lírának olyan kulcsszavai, melyek – költeményei egymás-közisége-gében imaginatív kategóriákká válva – rendezőelvként vannak jelen nemcsak az ő, hanem az elődök és a kortársak költészetében is. Költői termésének fő vonulatai az így kijelölt erővonalak mentén helyezkednek el, s ezek az erővonalak, mintegy rejtett, de állandóan ható közös költészeti ideológia módján hatnak a teljes magyar reformkori – Petőfivel, Arannyal betetőzött – költészetfolyamban. S ez az ideológia nemcsak általánosságban párhuzamos vagy azonos a romantika legmélyebb, legátfogóbb metafizikájával, hanem tematikus összetevőiben is, a kulcsszavak és az általuk megkülönböztethető imaginatív kategóriák tekintetében is.

Egy 1989-ben írott könyvem[3] egyik fejezetében *Az el nem ért bizonyosság* című kötetet és Németh G. Béla érdemeit méltattam a poétikai folytonosság megteremtésében.[4] A kötet szerzői és Németh G. Béla egy korszerű poétikai tudat folytonosságkeresésével fordultak Aranyhoz, és valósággal restaurálták lírájának máig és tovább mutató értékeit. Eközben nem ritkán az a poétikai tény bizonyosodott be, hogy költeményeinek menete, hangja rendre megbicsaklik, nem tud megfelelni az önmaga által felállított mércéknek. Nem autonóm szerkezetek ezek a költemények, olyannyira, hogy Németh G. Bélának utóbb a „töredék" műfajában kellett megjelölnie – paradox módon – az Arany-líra autonóm teljességének és tökéletességének lehetőségét.[5]

Ezt elfogadtam és a poétikai folytonosság – e szakadásos, újrakezdésekkel létrejövő folytonosság – kritikai, irodalomtörténeti feltárásának-megteremtésének pédájává avattam. Fennakadtam azonban Németh G. Béla egyik észrevételén. *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* (1975) című tanulmányában azt állítja – teljes joggal –, hogy az *Évek, ti még eljövendő évek...* (1850. febr. 15.) ötödik és hatodik szakasza „esik", mégpedig az allegorikus eszközök és szerkesztés következtében: „az ötödik versszakban nemcsak az gyengíti a vers addigi erélyét, hogy megmagyarázott, azaz allegorikussá tett jelképekkel él *(Ott egy szakadt fonál: ez a hit; Egy csonka horgony: a remény)*, hanem az is, hogy Arany, általános

---

[3] *A magyar irodalom poétikai folytonossága – Rendhagyó rendhagyás.* 1989. (Kéziratban.)

[4] NÉMETH G. Béla (szerk.): *Az el nem ért bizonyosság.* Elemzések Arany lírájának első szakaszából. Bp. 1972.

[5] NÉMETH G. Béla: *A fragment fölénye* (1982). In: Uő: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek.* Bp. 1987. 82–92. – L. még MONOSTORY Klára: *Gondolatok a töredékről.* Irodalomtörténet 1986. 923–926.

szokásával ellentétben, itt oly jelképekhez nyúl, oly jelképekre játszik rá, amelyek viszonylag fiatalok voltak, főleg pedig túlságosan is egy meghatározott történeti-szellemi körhöz, az újabb kori katolikus hitélethez fűződtek, s egyetemes természeti-emberi vonatkozással kevéssé rendelkeztek. A hit-remény-szeretet *együttes, hármas* kultusza, bár korábban is fölmutatható, igazában a tridenti zsinat után, az új vallási bensőségességre, az óvatos allegorikus misztikára törekvő katolikus egyházban lett szokásossá. Az igazi nehézséget azonban mindezek fölött az jelenti, hogy míg többi öröklött, választott jelképét, metaforáját átalakította, ezt szinte áthasonítás nélkül vette versébe".[6]

Nos, a *hármas együttes* már Dante nagy költeményében kulcspozíciót foglal el, mégpedig kultikusan kifejtve. Ez persze messzire vezetne. Az azonban valószínű, s úgy éreztem, hogy a református Arany nem az újabb kori katolikus hitélethez fűződő viszonylag fiatal „jelképekre" *játszott rá* az ötödik és hatodik versszakban.

Ah! vén vagyok: tapasztalásom
Tárháza megtelt gazdagon:
Ott van, romok közt, életemnek
Vezére, széttört csillagom;
Ott egy szakadt fonál: ez a hit;
Egy csonka horgony: a remény;
Ily gyűjteménynek birtokában
Az ifjú hogyne volna vén!

Szétnézek és többé körültem
Nincs a nehány kedves barát, –
Aggódtatóan rám függeszti
Szemét egy könnyező család.
Eleget éltem, hogy utánam
Emlék maradjon itt alant:
Emlékül inséget hagyok s e
Két vagy három boldogtalant!

A bibliára fogott kálvinista magától Pál apostoltól értesül, „az újabb kori katolikus hitélet" közbejötte nélkül, a hit-remény-szeretet együttességéről: „Most azért megmarad a hit, remény, szeretet, e három; ezek között pedig legnagyobb a szeretet" (1Kor 13,13). Megnevezve „e három" előfordul Vörömartynál:

---

[6] Németh G. Béla: *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* (1975). In: Uő: i. m. 76.

Te vagy-e a hit, reménység,
És a szeretet?
Adjon isten e hazának
Több ily hölgyeket.

(*A színház nemtője*, 1837)

Petőfinél:

Közelg az éjfél. Fenn virrasztva várom.
Akkor kisértet látogat meg, három;
Szent háromság, mely egykor vezetett;
A hit, a remény és a szeretet.

(*Téli éj*, 1845)

Aranynál csak egy olyan helyet találtam, ahol – igei alakban – együttesen, noha nem a hagyományos sorrendben, következik egymásra „e három":

Jelennek ír, ki a jelenben él,
– Mondom – közöttünk hisz, szeret, remél,
Küzd, vágy, remeg, örvend, szomorkodik:
Mért élne *visszább*, vagy húsz századig?...

(*Vojtina Ars poétikája*, 1861)

S persze utána a többi is, a hitéletileg nem kitüntetett helyzetben lévő igesor. S ez minősíti profán, nem hitéleti jelentésűvé az első hármat.

A „hinni" ige, a „remény" főnév és a „szeretni" ige ugyancsak profán, hazafiúi értelemben bukkan fel, gyors egymásutánban, de nem felsorolásként az *Egyesülés*ben (1848. május), mely az Erdéllyel létrejött uniót üdvözli: „De nem hitte, csak mutatta, hogy reménye van" (1. versszak); „És szeressük egymást: úgy áld meg az Isten" (2. versszak); „Most szeressük..." (3. versszak). Utal az „erényre" is, az erény hitbeli jelentőségével azonban a profán, evilági jelentést nyomatékosítja:

Napjainkban, a jelenben,
Csak erénye van,
S az erényes nemzet jutalma nem égi:
Földön jut dicső és hosszu élet néki.

A *Fiamnak* háromszor nevezi meg főnévvel a vallásos *hit*et, de a „remény" és a „szeretet" nem főnevesül. A hit érdeme, hogy a szegényt megtanítja *tűrni és remélni*, mígnem az utolsó versszakban fölcsendül:

Oh, remélj, remélj egy jobb hazát!

S ez a haza sem az *égi!* A *szeretni* ige pedig elég fonák szerepben lép föl:

Munka hí el – úgy lehet, korán –
S idegennek szolgálsz eszközűl,
Ki talán szeret... de mostohán:
Balzsmúl a hit malasztja légyen
Az elrejtett néma könnyeken.

A „hit", „remény", szeretet", „hinni" és szeretni" szavak profán értelemben fordulnak elő *A honvéd özvegyé*ben (1850. augusztus).

Hitéleti Arany lírájában a *Juliska sírkövére I* (1865) „hit" és „remény" szavának utalása:

Hittel, reménnyel gazdagon
Indult nem földi utakon...

A „szeretet" itt is kimondatlan.

Előfordul viszont a *hit, remény, szeretet* háromsága Kölcsey („Cselkövi") *Töredékek a vallásról* címmel számon tartott írásának ötödik részében, amely az *Élet és Literatúrá*ban ezt a címet viseli. (Téves *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája* 2. kötetében négy adat az *Egyes versek* címszó alatt, mintha Guzmics Izidor és Szontagh Gusztáv egy „Hit, remény, szeretet" című Kölcsey-*vers*ről írt volna az *Élet és Literatúrá*ba, illetve a *Muzárion*ba.[7])

Ezen a ponton nagyon sokfelé kellene ágaznia gondolatmenetünknek. Be kellene mutatnunk, hogyan elemzi Kölcsey a hit, remény, szeretet kategóriáiból, azok emberi indítékai, összefüggései alapján a katolikus vallás és a felvilágosodás közötti kapcsolatot – hogyan kér türelmet a felvilágosodás nevében a vallás számára anélkül, hogy tagadná: a vallás nem állhat meg a ráció okoskodása ellenében – hogyan vállalja a vallás nevében *szükséges jóként* a *homály* képviseletét szemben a *világossággal*. „Az emberi nemzet felett és körül, úgy a' mint ezen bujdosó csillagon él és bolyong, *világosságnak* és *homálynak* bizonyos jóltevő egyarányosságban kell elterjednie. Bontsd meg az Egyarányt; 's akár világosság a' homályon akár homály a' világosságon vegyen erőt, mindenik esetben *elvakítottad* az emberi gyönge szemeket".[8] A vallásos ideákat az emberi természetből eredezteti („azokat inkább Érzelem mint Reflexió következéseinek kell tartanunk"[9]). A filozófiával szemben a vallás nem az értelem tárgya: „Van bennünk bizonyos érzelem, mellyet Religiói Érzelemnek

[7] *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája.* 2. (1772–1849) Bp. 1975. 594.
[8] Élet és Literatúra 1827. 2. k., 24.
[9] I.h. 27

nevezhetünk; melly, szint úgy mint a' Szépnek Érzete, különböző emberekben különböző mértékkel találtatik..."[10] A hit, remény és emberszeretet mint *érzelmi kategóriák* merülnek fel Kölcsey történeti és történetfilozófiai kérdéseket is (például a katolicizmus szerepe az egységes Európa kialakulásában) felvető értekezésében. S ez az a pont, ahol gondolatmenetünk máris fejtegetésünk fő iránya felé haladhatna: a hithez, reményhez hasonló, velük kapcsolatba kerülő érzelmi kategóriák, kategoriális rendszerek jelenléte Arany és elődei költészetében. Már csak azért is jó kiindulási pont volna Kölcsey értekezése, mert egyéb írásai is az ilyen érzelmi kategóriák problémája köré fonódnak. Hazai talajon alighanem ő volt a legjelentősebb *ideológusa* az ilyen tárgyú poétizálásnak.

Gondolatmenetünk egy másik lehetséges ága az eddigieket folytatná. Fő ágon kitérne arra, hogy Arany lírájában szinte mindig kategoriális súllyal fordulnak elő a „reménység", „remény", „remélni" szavak. Visszatérne az *Évek, ti még jövendő évek...* kérdéséhez, bizonyítaná, hogy a hit és remény itt profán vonatkozású – Petőfire, a hazára utal, mint szinte minden olyan verse, amelyet ezekben a hónapokban írt. Megjegyezhetnénk eközben, hogy a „fonál" és a „horgony" jelképek Kölcseynél is előfordulnak – az előbbi a *Hit, remény, szeretet* III. részében: A' Vallás nem lehetett rablánc, hanem legfelebb is az a *vezető fonal,* mellyet a' nép (akkor mint mindég) készen követett..."[11]; az utóbbi a *Balassa* című versében: „Bocsásd le, hű Remény, biztos áncorádat..."(Vö.: Zsid 6, 18–19.).

Folytatható ez a gondolatmenet azzal, milyen szerkezeti szerepe van a „remény", „reményleni" szónak, illetve kategóriának az *Évek, ti még jövendő évek* szövetében, s máris rá lehet térni a „remény" ugyancsak szerkezeti funkciójára más Arany-versekben, továbbá az érzelmi kategóriák olyan „együttállásaira", mint amilyen a *remény és emlékezet* együttese. Ezek az együttállások jelentős Arany-versek szerkezeti pilléreit képezik, visszavezethetők Kölcseyig, sőt az európai romantika nagy, összegző érzelmi-értelmi elgondolásai körében mutatható ki eredetük vagy társaságuk. S máris néhány olyan Arany-költemény felé fordíthatnánk a figyelmünket, melyekben az emocionális poétizálás kategóriáinak metafizikája szinte tudatos építkezés formáját ölti...

S onnan már csak egy lépés Arany számadás-verseihez, a „létösszegző" költeményekhez, melyek több ízben is a *remény* és *reménytelenség,* a jog és a morál teljes – isteni, emberi – kozmoszát idézik fel. Így adhatnánk Arany pozícióját megemelő távlatot egy olyan kifejtésnek, amely egyébként – ha például történeti sorrendet követnénk, mondjuk Novalistól, Csokonaitól kezdve – annyira beleveszne stílustörténeti kérdésekbe, például a romantika és a biedermeier viszonyának kérdéseibe, hogy Arany helyzete végül egészen siralmasnak tetszenék. Ő lenne az utolsó azok

---

[10] I.h. 33.
[11] I.h. 38.

sorában, akik a „remény", „emlékezet", „álom", „való" s a megfelelő „jelképek" – horgony, sajka, vész és virány – biedermeier költők által már lerágott csontjait rágcsálnák. Holott.

Holott? Arany lírája nem *Az el nem ért bizonyosság*gal vált a 19. századi magyar líra poétikai folytonosságának botránykövévé: egyes szakaszait maga a költő tette azzá Vojtinájával, *Poétai receptj*ével, a *Formai nyűg* önfelszólító gesztusával. Így e botcsinálta lírikus útvesztői izgalmasabb, gazdagabb terrénumok, mint a madárként zengő dalnokok ligetei.

Ezek azonban csak üres kijelentések. Maga a munka nem egyszerűen abból áll, hogy a botcsinálta kritikus és irodalomtörténész megpróbál a *hit, remény, szeretet* poétikai szereplése mentén készíteni metszetet. Az igazi megértés olyan együttműködést feltételez, amely mintegy e kísérlet megismétlése, nem pedig csupán az adatok és eredmények elfogadása. Például most, midőn verscímek hosszú sorával próbálom szemléltetni, milyen töménységben jelent meg Arany és mások költészetében a „reménység", „remény" vagy „remélni", bele kellene tekinteni magukba a versekbe, hogy láthassuk, milyen mélyen, mennyire kategóriaszerűen ötvöződnek ezek a kifejezések a versstruktúrával, illetve mennyire csupán közhelyek, mással felcserélhető fogalmak, töltelékszavak.

Nos a „remény", „reménység", „remélni" a hosszabb elbeszélő költeményeket nem számítva a következő Arany-versekben található meg: *Elégia* (1839), *Feléd, feléd* (1840), *Válasz Petőfinek, A méh románca, Egykori tanítványom emlékkönyvébe* (1847), *Czakó sírján, Télben, Egyesülés, A rodostói temető, A rablelkek, Álom – való* (1848), *Válság idején, A lantos, Ha álom az élet...* (1849), *Évek, ti még eljövendő évek..., Letészem a lantot, Fiamnak, Emléklapra, Háziuraság, Reményem, A hajótörött, A honvéd özvegye, Egynémely nagyocska emberre, Egressy Gábornak, Ősszel, Szilveszter-éjen* (1850), *A költő hazája, Ráchel siralma, A dalnok búja, Emlények I.* (1851), *Enyhülés, Mint egy alélt vándor..., Visszatekintés, Ősz végén, Hiú sóvárgás, Poétai recept* (1852), *Újévi köszöntés, A vigasztaló* (1853), *Hunyadi csillaga* (1855), *Reményinek, Juliskához* (1859), *Széchenyi emlékezete* (1860), *1861, Magányban* (1861), *Ősz felé* (1862), *Álom és vágy* (1863), *Juliska sírkövére* (1865), *Piroska betegségében* (1871), *A lepke, Epilógus, Mindvégig, A régi panasz, Vándor cipó, Hídavatás, Kortársam R. A. halálán, Almanach 1878-ra* (1877), *Toldi II. részéhez* (1879), *A hangsúlyosok hexametere* (cca 1880). Attól a verstől, ami az első szárnypróbálgatások közül fennmaradt, a „sírunkig" kifejezést magába öltő alkonyi antiversig...

A „hit" vagy „hinni" önmagában, a „remény", illetve „remélni" nélkül, csak mintegy féltucat versében fordul elő kategoriális érvénnyel. Gyakran csak szinonimája, avagy pontosabban, analogonja a „remény" szónak, mint a *A lejtőn* (1857) című versben: „Hittel csüggtem a jövőn! – Most ez a hit... néma kétség..." és az *Alkalmi vers*ben (1853). A vallásos hitet érinti a *János pap országá*ban (1848), a *Dante* zárlatában (1852), a *Hatvani*ban (1855), a *Tamburás öregúr*ban (1877) és a

Harminc év múlva (1879) második versszakában. Eskü, eskü megtartása a jelentése a *Rákóczinéban* (1848) és *A hamis tanúban* (1852). Az *Aranyaimhoz* (1847) „ne higgyetek" kifejezése nem „kategoriális", hanem köznapi fordulat: Ne higgyetek a szavamnak.

Gyakori a „hit", „hinni" együttállása a „remény", illetve „remélni" szavakkal: *Egyesülés, Álom – való, Fiamnak, A hajótörött, A honvéd özvegye, Egressy Gábornak, Szilveszter-éjen, Széchenyi emlékezete, Juliska sírkövére, Híd-avatás.* Ilyenkor mindig súlyos, kategoriális funkciót tölt be a hit fogalma, s bár előfordulhatna, hogy véletlenül kerül, köznapi értelmet hordozva a „remény", „remélni" közelébe – ez nem fordul elő. Mint ahogy arra sem könnyű példát találni a lírai alkotások között, hogy a „remél", „remény" nem kategoriális, hanem köznapi fordulat, mint Petőfi *Apostol*ának e mondatában: „Nos, hogy van a vendég? remélem, jól."

A „szeretet" és a „remény" együttesen, úgy látom, csak két versben fordul elő („hit" nélkül): *A költő hazája* és a *Visszatekintés* című*ek*ben.

E fenti „együttállásokkal" egyenrangú szó-, illetve fogalomtársulások is figyelmet érdemelnek. Ilyenek: remény – kétség vagy kétségbeesés *(Álom – való, Ha álom az élet, Poétai recept),* remény – vágy, remény – álom vagy ábránd *(A rodostói temető, Álom – való, Ha álom az élet, Reményem, Mint egy alélt vándor, Visszatekintés, Álom és vágy, Kortársam R. A. halálán).* A „remélni" mellé nem egyszer odakerül a „tűrni" *(Fiamnak, Egressy Gábornak, Szilveszter-éjen).*

Arany korai elbeszélésében, a *Herminá*ban a tragikus zárójelenet előtti fejezet végén ez a körmondat foglalja össze a helyzetet: „Ama számtalan érzelmek közül, melyek a boldogtalan leányt, mint megannyi rémek, űzik vissza szülői lakába, legkiválóbbak a bánat, a szégyen, kínzó öntudat, s mégis forró szerelem, megettök tátongó kétségbeeséssel: azon egyetlen érzet, mely a lét fonalát még fenn tartja s az életet hosszabb útra edzi: egyedül a *remény.*"[12] Nos, Arany költeményeiben ez az életet fenntartó erő, akár az egyéni sorsról van szó, akár a nemzetéről – ilyen értelemben kategoriális. A *kétségbeesés–remény* páros kifejezetten a lírai költészet forrása a *Széptani előismeretek* 32. szakaszában: „Midőn az alanyi költőt saját öröme vagy bánata, lelkesedése – reménye, vagy kétségbeesése stb. felindítja: a benne uralkodó érzelem magához illő hangot keres: mellyet ha eltalál, azaz forma és érzelem összhangzásba jő, származik a *lantos (lyrai) költemény.*"[13]

Arany remény-kultusza nem egyedülálló jelenség kora, s a megelőző kor költészetében. A romantikus és biedermeier költészet kedvelt témája, motívuma, s a magyar költészetben Szentjóbi Szabó László *A Reménységhez* vagy Csokonai *A Reményhez* című költeményét sok más hasonló című követte más költők, versírók tollából. Igen

---

[12] *Arany János Összes Művei.* X. Bp. 1962. 29.
[13] I. m. X. 653.

gyakran a szerelem tárgykörében merül föl a „remény" – Csokonainál *A Reményhez, Még egyszer Lillához, Az éjnek istenihez, A tihanyi ekhóhoz* így idézi fel, s így fordul elő igen gyakran Petőfinél a *Petőfi-szótár* tanúsága szerint[14], de Vörösmartynál is. Csokonai prózájában is *A szeretet* köréhez kapcsolja: „félelem, reménység, öröm és bánat meg nem tarthatják nemes feltételeit...".[15]

A vallásos hitbéli reménység is előfordul, például a „lappon" érzésében, a *Halotti versek*ben. Jut belőle a személyes sorsnak *(Tüdőgyulladásomról)*, de a hazának is, mégpedig „egy kövér reménység" *(Magyar! Hajnal hasad!)*.

Fazekas Mihály *Végbúcsú Ámelitől* című költeményében említi a „Szépen festegető remény" rajzolatát, amely azonban „mind csupa füst vala":

Már hát Ámelim elviszed
Fellengőn repeső játszi reményemet...

Arra is találunk sorai között példát, milyen természetesen vetődik egymás közelségébe „Isten", „reménység", „hit" igencsak evilági téma eszközeként:

Óh hozott Isten, gyönyörű esőcske!
Héj, be jókor jössz, ihol a reménység
Már el is kezdett vala csüggedezni
Gyenge hitünkben.
(A kelletekorán jött csendes esőhöz)

Nem a hit, remény, szeretet háromsága, hanem a „dum spiro, spero" latin bölcsessége tér vissza az *Exsurge cor meum* e soraiban:

Reménylek míg élek:
A nagy lélek nem fél
Akármint fújjon a szél;
A hab ha rám dűl is,
Hajóm elmerül is:
Úszva is reménylek,
Reménylek míg élek.

*A magyar lantos*ban Batsányi egy új kategoriális *hármasságot* ajánl a tanítvány figyelmébe:

---

[14] *Petőfi-szótár*. Szerk.: J. SOLTÉSZ Katalin, SZABÓ Dénes, WACHA Imre. Bp. 1987.
[15] CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Prózai művek*. (Szerk.: VARGHA Balázs) Bp. 1987. II. 60.

Kövesd saját indulatid
Szentebb hevületét,
S elméd önként fellengező
Szabad repületét

Emelkedjél fel szárnyain
Az ég hajlékihoz,
S a hit, remény és képzelet
Végső határihoz.

Figyeljünk fel rá: a lantos költőről van szó itt is, mint Arany *Széptani előismeretek* című szövegében.

A 18. század utolsó évtizedétől kezdve alighanem a „remény" szó, gyakran a „hit" szóval együtt, de csak kivételesen a „szeretet"-tel, a magyar költészet egyik domináns kifejezése. Talán Dayka Gábor az első, aki magát az *életet* definiálja a *reménnyel*, s hiányával, úgy véli, jogot nyer a *távozásra*, a biblia (és Arany) visszatérő formulájával „a halálra való megérettséget" hangsúlyozva:

Ha a világon annyi élni,
Mint úntalan remélni, félni,
Sorvadni a kereszt alatt;
Míg nem az ember általhat
Az életnek keskeny köréből,
S a föld gyomrába visszatér,
S a végezés rejtett tőréből
Kifejtve, gyászos véget ér:

Oh, már megértem a halálnak!
Szegezd rám mérges íjad; im
Már nincsenek több könyeim.
Szép napjaim mord télre válnak.
Pályámat elfutottam. Ints,
S indúlok önkényt a határra,
S bezárom éltem; – a halálra
Már senkinek több jussa sincs.

(*Az év első napjára* – 1792)

Becsüljük értékén Dayka nagy és pontos mondatában (mint Csokonai *A rettenetes éj* című Dayka-vers kapcsán) „a mesteri talentomot"![16] S máris kedvem volna idehordani Aranynak azokat a „létösszegző", „számadó" verseit, melyekben a nemléthez való jogát, a Dayka-féle egyenleg-vonást, a „jussot" emlegeti – *A hajótörött* logikáját (például Fazekas *Exsurge*...-je ellenében):

Az élet számvetése csal:
Reménybukott szív halni vágy,
Koldús marad, meg még se hal.

Az *Évek, ti még jövendő évek*... még Jób módjára vitatkozik a számvitellel; az *Ez az élet*, a *Különbség*, a *Nem kell dér*, az *Ex tenebris*, az 1879-ben, illetve az 1881-ben írott *Évnapra* s végül a *Sejtelem* ironikus megnyugvással veszi a véget. Nos „a lét fonalát még fenntartó" *(Hermina)* „egyedüli érzet" és az „élni" = „remélni" (Dayka) egyenlet egyenértékű egyik magyar dolgozattételével: „Kinek reménye nincs, semmije sincs"[17] s a *Szilveszter-éjen* megdöbbentő tételével: „A szenvedő embernemért / Mely várva tűr, csalódva hisz – / S túl bírja élni a reményt!"

A „remény" vagy „reménység", „remélni" stb. persze korábban is gyakran előfordult a költészetben. De az a bőség, amely előfordulását a 18. század végétől jellemzi, korábban mintha ismeretlen lett volna. André Chénier lefejezése előtt írott versében a *remény zuhatagát* idézi fel:

Mint a tüzes szurok, ha megrázzák, magasra
gyújtja a fáklya parazsát,
úgy égek élve még. A remény zuhatagja
tör rám vad haragomon át
és elragad... *

(Illyés Gyula fordítása)

S mintha a „remény" szó zuhatagja is követte volna, s talán, mint már utaltam rá, leginkább a magyar költészetben. Divatját Zolnai Béla *Irodalom és biedermeier* című tanulmányában a biedermeier jellegzetességei közé sorolja: „Sok 'romantikus'-

---

[16] Csokonai Vitéz Mihály levele Kazinczy Ferencnek Dayka Gábor versei felől. 1803. febr. 20. I. m. 473–474. Vö.: *Dayka Gábor költeményei*. Bp. 1879. 98. (Első közlés: Szépirodalmi Szemle 1847.)

[17] *Arany János Összes Művei*. XIII. Bp. 1966. 155.

* Comme la poix brûlante agitée en ses veines
Ressuscite un flambeau mourant.
Je souffre; mais je vis. Par vous, loin de mes peines,
D' espérance un vaste torrent
Me transporte.

nak vett vonást a biedermeier kor attribútumai közé kell iktatnunk. Ilyen elsősorban a pesszimizmus, a reménytelenség és kilátástalanság, a melancholiának és fájdalomnak azonosítása a nemzeti érzésekkel: mindez jellemző a biedermeier ember rezignációs világnézetére."[18] Úgy látja, mindennek alapja az eszmény és a való közti ellentét[19], álom és valóság különbsége[20], ahogyan például – erről *A magyar biedermeier* című könyvében ír – Kölcseynél megjelent: „Kölcsey egész életbölcseletet épít az álmodozásra, amely az ember legveszedelmesebb démona: Az emberi lélek oly könnyen megadja magát, sőt ezer meg ezer esetben önként ereszkedik üres álomnak, óhajtásnak, reménynek és hitnek s azon veszi észre, hogy léleksüllyesztő démon hálóiban fogva tartatik s nincsen szabadulás."[21] Ugyancsak róla állapítja meg, hogy „költészetének egyik főproblémája a múlton borongó Emlékezet és a jövőt kívánó Remény romantikus elkivánkozása a Jelen-valótól".[22]

Nos, az *eszmény és való, álom és élet,* a *rezignáció,* a *hit, remény,* a *remény, emlékezet* tematizálása megelőzi a „biedermeier korszak" kezdetét (1815 körül) – Schiller költészetében mindenekelőtt. Az az „érzékenység", amely nemcsak az érzelmek nevét és tárgyhoz kötöttségét ismerte, hanem köztük az egyén pszichéjén túlmutató rendet, logikát, sőt transzcendens metafizikát is felfedezett, nem egyszerűen témájaként addresszál Reményt, Rezignációt, Kétségbeesést vagy Emlékezetet. Nem is pszichológiát nyújt, nem is abból építkezik, hanem a nyelvi képzelet tartományainak felfedezésére, rendezésére vállalkozik. A teremtő képzeletnek, a poétizáló tudatnak így nem egy tételesen kidolgozott filozófiai rendszer felel meg, nem is az érzelmek kísérleti úton vagy introspekcióval feltárt rendszere, hanem egy olyan transzcendens rend, amelynek létezéséről a költészet tanúságot szolgáltat, de nem kimerítő leírást. Mitológiának tekinthetnénk, de nem valamilyen megállapodott rendszernek, hanem olyannak, amely minden egyes költői, művészi megnyilvánulással él, változik. Midőn a költők, művészek azt hiszik, hogy egy-egy sztereotípiával, archetípussal, érzelemkategóriával ezt a mitológiát ragadják meg, tulajdonképpen tévednek, mert megnevezése nem demonstrálja ezt a minőséget, erre csak az igazi költői teremtés képes. Mégis, mintha valami közös anyaghoz nyúlnának ilyenkor. Vagy legalábbis valamihez, ami nagyon közel áll a teremtő képzelet transzcendens, ideális anyagához. Ilyesmit fogalmaz meg Shelley *Love, Hope, Desire, and Fear* című töredékében. A szerelem, a remény, a vágy és a félelem nemtői képezik a szívet alkotó négy elemet („the four elements that frame the heart"). Ez nem filozófia, nem pszichológia; igaz mitológia sem, annak szinte természettudományos csupaszságú. Mégis a költészet – Shelley és kortársai

---

[18] Zolnai Béla: *Irodalom és biedermeier.* Szeged 1935. 70–71.
[19] I. m. 80 és k.
[20] I. m. 95 és k.
[21] Zolnai Béla: *A magyar biedermeier.* Bp. é.n. 148.
[22] I. m. 123.

költészete legalábbis – minduntalan kénytelen a *szívre*, s eme alkotóelemeire, viszonyaikra hivatkozni. Akkor is, amikor még mindig mint a metafizikai háttér elemeit idézi fel az efféléket a *Hymn to Intellectual Beauty* (1816). Ezúttal a Remény, a Szerelem, az Önérzet öltenek futó alakot a Szépség szellemében:

Remény, Szerelem, Önérzet, akár
a felhők, jön és máris illanó.
Halhatatlan lenne s mindenható
az ember, ha, nagy idegen! te már
szívében örökös székhelyet tartanál.
Vonzalmak követe, te fény
és árny a szeretők szemén,
te – ember eszméletét felszítód,
mint húnyó lángot a sötét!
Ne menj, mint árnyad jött elébb,
másként lesz oly rideg-reális,
mint félelem s élet volt, a halál is.

Már kisfiúként odvas romokon,
csillagzó erdők s hallgatag szobák
során űztem a szellemek szavát,
hogy tán lehet majd vélük szólanom,
mákonyos neveket fízlelve ajkamon:
de meg nem hallgattak, elém
se tűntek, míg merengve én
a sorson, élvén édes évadát
a szélnek, mely szárnyára kap
feslő virágot, madarat –
árnyad egyszerre rám esett;
ó, felsikoltó, vad önkívület!

Megfogadtam, hogy neked szentelem
minden erőmet, s mondd, nem állom-e?
Őket hívom, mint már oly sokszor, e
kísérteteket most is, siketen
kongó sírjukból, kik, megosztván szertelen
vívódásaimat s a kéjt,
velem tölték az irigy éjt –

tudják, szivemnek nem volt öröme
a remény nélkül, hogy kiváltod
a szolgaságból e világot,
hogy te, ó rettentő *Varázs,*
kimondod, amit nem mondhat ki más.
(*Himnusz az értelem szépségéhez.* Somlyó György fordítása)

Ez az 1816-ban írt költemény a „láthatatlan Erőhöz", mely meglátogatja az ember arcát és szívét (többek között az elillant zene emlékeinek képében) a világossághoz, az értelemhez, az emberi teljességhez köti a *csak az eksztázis pillanatában érzékelt* szellemiséget. Innen a *remény* funkciója ebben az összefüggésben. Nos, a reménynek ez a humanista, evilági üdvtörténeti funkciója a legkardinálisabb e poétikai apokalipszis sejtetései között.

Berzsenyi Shelleyt egy évvel megelőzve írt olyan költeményt, melyben a *reménység* vonzata lényegében ugyanaz volt, mint Shelley költeményében; Lukácsy Sándor hívta fel a figyelmemet arra, hogy Berzsenyinek e versében szinte az egész magyar költészetben egyedülálló nyomatékot kap ez a szó: Reménylek.

.....
Hol van tehát a józan értelem,
Hol a tudósok annyi izzadása?
Remélhetünk-e vajjon jobb világot?
Gyaníthatunk-e oly időt, mikor
Az ész világa minden népeket
Megjózanít és öszveegyesít,
S kiírt közűlünk minden bűnt s gonoszt?
Reménylek. A mit század nem tehet,
Az ezredek majd megteendik azt.
.....
(*A pesti magyar társasághoz*)

Ettől a „reménylek"-től Vörösmarty ellenpontozásával (*Az emberek,* 1846; *Előszó,* 1850–51; *A vén cigány,* 1854; *Fogytán van a napod,* 1855) ölelkezik a nagy, nemzetet és emberiséget-emberséget átfogó reménymotívum Aranyéval. S lehet ugyan általánosságban tipikus biedermeier-toposz a *remény,* a maga átpoétizálatlan, költőileg, képzeletileg reflektálatlan mivoltában – de minden olyan „almanach-poézis", minden olyan „emlékkönyv-líra", melyben a nyelvi kifejezésből túlcsorduló erő hárul egy ilyen sorra, „Koldulni járnék ily remény-hitért" (Vörösmarty: *Emlékkönyvbe,* 1849), a romantika magaslatain, Novalis, Shelley szintjén követel helyet e poetikus közhelynek.

Remény és emlékezet

Henry H. H. Remak *Új harmónia: szintéziskeresés a nyugat-európai romantikában (New Harmony: The Quest for Synthesis in West European Romanticism*[23]*)* tanulmányában egyéb kísérleteket latolgatva végül Novalist jelöli meg a romantikus szintézis megalkotójaként. A szintézis egyik alapvető dimenziója a történelmi folyamat egységének, folytonosságának kérdése. Remak a *Heinrich von Ofterdingen* című Novalis-regénynek arra a fejtegetésére hivatkozik, mely a „remény és emlékezet" összefüggésében látja a történelem egységét és folytonosságát létrehozó tényezőt: „Az emberi történések legsajátabb lényege csak sokára bontakozik, s inkább az emlékezés csöndes befolyására, mintsem a jelennek tolakodó benyomásaira. A szomszédos történések egymáshoz csak lazán kapcsolódnak, ám annál csodálatosabban rokonszenvednek a távoliakkal; és csak akkor lehet a Hajdan és az Eljövendő titkos láncolatát észbevenni, csak akkor lehet a történéseknek reményből és emlékezésből való összeszedegetését megtanulni, ha képesek vagyunk végig- és átlátni vonulásuk hosszú sorát, és éppúgy nem veszünk mindent szó szerint, ahogy szándékolt álmokkal sem zavarjuk meg legsajátabb rendjüket."[24]

Nos, e kettősség egyik ága, a *remény,* világtörténelmi hangsúlyt kap Schiller *Resignation* című költeményében (a másik ág ott a *gyönyör*); akinek az egyik jut, a másikból nem kap, s ez olyan örök tétel, mint maga a világ – aki hinni tud, az tűrjön: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" („Világítélet a történelem" – Faludy György fordítása). S a következő két sor Arany „számadó" (számonkérő?) verseinek tőke-hitel-kamat stb. logikáját (például az *Évek, ti még eljövendő évek*ben) előlegzi:

Du hast *gehofft,* dein Lohn ist abgetragen,
Dein *Glaube* war dein zugewognes Glück.

A verses fordításban:

Reményt s *Hitet* merítettél magadból,
Ez volt béred, mi jár.

(Faludy György fordítása)

Tulajdonképpen: „Azt remélted, hogy jutalmad / béred rendezve van, / Hited volt a számodra kimért szerencse." (A fordítás pontosítását Illés Lászlónak köszönöm.) Látható, hogy a *remény-kétségbeesés, remény-hit, remény-emlékezet* a „remény/re-

---

[23] Henry H. H. REMAK: *New Harmony: The Quest for Synthesis in West European Romanticism.* In: Gerhart HOFFMEISTER (szerk.): *European Romanticism: Literary Cross-Currents. Modes, and Models.* Detroit 1990. 331–351.

[24] NOVALIS: *Heinrich von Ofterdingen.* Ford. MÁRTON László. Bp. 1985. 68–69. – „Gyönyörűséges pedig a jelenben a tevékenység, a jövőben a remény, s a múltban az emlékezés." ARISTOTELES: *Nikomachosi ethika.* Ford. SZABÓ Miklós. Bp. 1942. II. 186.

mélni" szavak olyan fogalomtartalmát vonja be egy meghatározott, „magasabb" eszmekörbe, amilyen jelen van a mindennapi, közönséges szóhasználatban is, de csak a költői, teológiai átérzéssel, átértéssel nyeri meg (nyeri visssza?) világtörténelmi, üdvtörténeti súlyát, alapvetően „ontológiai" vonatkozását. Ennek a megvagy visszanyeretésnek őseredeti példája Pál apostol egyszerre költői, filozofikus és pszichologizáló fejtegetése „a lelki ajándékokról" (1Kor 12,1 és k.), melyekben egy és ugyanaz a Lélek fungál, s így az egyéni lelkek a Szent Lélek kegyelmi ajándékaiban részesülnek. A szeretet igazolása következik, de nem filozofikus, nem pszichologizáló megközelítéssel, hanem a költészet erejével:

Ha embereknek vagy angyaloknak nyelvén szólok is,
szeretet pedig nincsen én bennem,
olyanná lettem, mint a zengő érc vagy pengő cimbalom.
És ha jövendőt tudok is mondani,
és minden titkot és tudományt ismerek is;
és ha egész hitem van is,
úgyannyira, hogy hegyeket mozdíthatok ki helyökről,
szeretet pedig nincsen én bennem,
semmi vagyok.
És ha vagyonomat mind felétetem is,
és ha testemet tűzre adom is,
szeretet pedig nincsen én bennem,
semmi hasznom abból.
A szeretet hosszútűrő, kegyes;
a szeretet nem irígykedik,
a szeretet nem kérkedik, nem fuvalkodik fel.
Nem cselekszik éktelenül,
nem keresi a maga hasznát,
nem gerjed haragra,
nem rója fel a gonoszt.
Nem örül a hamisságnak, de együtt örül az igazsággal;
Mindent elfedez, mindent hiszen, mindent remél, mindent eltűr.
A szeretet soha el nem fogy:
de legyenek bár jövendőmondások, eltöröltetnek;
vagy akár nyelvek, megszűnnek;
vagy akár ismeret, eltöröltetik.
Mert rész szerint való bennünk az ismeret,
rész szerint a prófétálás:
De mikor eljő a teljesség, a rész-szerint való eltöröltetik.
Mikor gyermek valék, úgy szóltam, mint gyermek,

úgy gondolkodtam, mint gyermek,
úgy értettem, mint gyermek:
minekutána pedig férfiúvá lettem,
elhagytam a gyermekhez illő dolgokat.

Mert most tükör által homályosan látunk,
akkor pedig színről-színre;
most rész szerint van bennem az ismeret,
akkor pedig úgy ismerek majd,
a mint én is megismertettem.

Most azért megmarad a hit, remény, szeretet, e három;
ezek között pedig legnagyobb a szeretet.

(1Kor 13, 1–13)

Nos, poétikai szempontból nemcsak az a tanulság, hogy ebben a pontos költői definíciórendszerben, a variációk mentén, a szerző *a nyelvi képzelet teljességével*, felosztathatatlanságával, s benne a részek organikus egységével *demonstrálja/imitálja* a lelki ajándékoknak és a Szent Léleknek (s benne a lelkeknek) azt az egységét és azonosságát, amelyről az előző szakaszban szólott: poétikai tanulság az is, hogy nemcsak a vallásos hit, de a nyelvi képzelet számára is létezik az a minden részt, minden külön funkciót átható egyetemesség és azonosság, amelyről ez a szakasz hittétel, erkölcsi és *poétikai* tanúság. Egyfelől tehát szemlélhetjük e két szakaszban a 19. századi poézis evilági *hit, remény, tűrés* kategóriáinak (mely együttes – Schiller verse a példa rá – nem mérhető a biedermeier *rezignáció* életérzésével, mint Zolnai Béla vélte[25]) nyelvi, képzeleti, erkölcsi és lélektani kiemelését egy megszemélyesített s egyszersmind személytelen transzcendencia jegyében. Másfelől viszont meglát-hatjuk itt, e kategoriális súlyképzésen túl, azt a nyelvképzeleti erőteret, amely ember-nyelven ad ízelítőt az „angyalok nyelvéből".[26] Egy olyan, a nyelvben jelen levő, s mint az evangéliumi példa tanúsítja, minden nyelven kifejezhető transzcendenciáról van szó, amelyről a nem romantikus poétika is tud, de ihletett és ugyanakkor hiteles, mondhatni *tudományos* megfogalmazását a romantika szószólói adják. Pontosabban: nem „megfogalmazzák", hanem *kijelölik* helyét, környezetét, rendjét, hasonmásait, ellentéteit. Shelley *A Defence of Poetry* (A költészet védelme) című 1821-ben írt értekezése a „költők"-nek – imaginatív alkotóknak, művészeknek, prófétáknak, felfedezőknek – tulajdonítja a polgári társadalom és törvényei megalapítását.

---

[25] Vö.: Baróti Dezső: *A francia biedermeier problémájáról.* Helikon 1991/1–2. 120–123.

[26] Vö.: Horváth Iván–Kocziszky Éva: *„Költészet az emberiség anyanyelve".* In: Horváth Iván és Veres András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben.* Bp. 1980. 59–63.

Szerinte azonban a szoros értelemben vett költők, a nyelvi kifejezés művészei, nemcsak a vallás által is közvetített láthatatlan világ erőinek a megragadásához jutnak közel, hanem kifejezik a nyelvnek azt a formálását is, amely az ember láthatatlan bensejében trónoló alkotó képességnek felel meg, s amely magából a nyelv természetéből ered. A költészet a transzcendens erők eszköze, a költészet őrzi meg az istenségnek az emberi bensőben lezajlott vizitációit a pusztulástól, akárha egy istenibb lényeg hatolna át a miénken.[27]

Magából a nyelv természetéből ered az a képzeleti rend, sokértelmű rendezettség és „logika", amely nemcsak a fonetikai és grammatikai törvényszerűségek szintjén, hanem a nyelv „anyagainak", a fonémáknak és a lexikai egységeknek a szintjén is fennáll. Illetve kibontható, kiemelhető – mint a grammatika vagy a fonetika törvényei is – a mindennapi közlések szó- és formatömegéből. Ami így kiemelkedik, nem egyszerűen a közhelyek, gyakran előforduló szavak és kifejezések, szimbólumok, metaforák, toposzok ilyen vagy olyan csoportosulása. Ellentéteik, együttállásaik, egymásba olvadásaik, egymásból kiválásaik, különböző kontextusokban való elhelyezkedéseik sajátosan mozgó, jelentéses ábrákat alkotnak. Figyeljük Pál apostol költészetként nem antologizált gyönyörű himnuszában – az ótestamentomi Énekek Éneke méltó újtestamentomi ellenpárjában (ott mégiscsak, litterális értelemben, az *amor,* itt minden értelemben a *caritas* a tárgy) – a poétizáltság és retorizáltság tökéletességét, s a nyelvi képzelet kategóriaképző eszközeinek ragyogó alkalmazását: sem a költői ékesszólás, sem a prófétaság, sem a tudás, sem a hit tökéletessége, sem a testi javaknak, magának a testnek a föláldozása nem elegendő az Én ontológiai megalapozásához, mondja a bevezető rész, a hiány jeleivel, következményeivel emelve mindenhatóvá a *caritas*, az emberszeretet kategóriáját. Ezt követi a szeretet negatív, majd pozitív jellemzése, vele egyszintű, komplementer és paralel kategóriákkal, melyek, szintúgy, mint a *szeretet*, egyszerre érzelmi és erkölcsi viszonyulások, s melyek katalógusa a lélektani és etikai érzékenység, megfigyelés, differenciálás rendkívüli (költői? pszichológusi? törvényhozói? lelkipásztori?) kifinomultságáról tanúskodik. Ez a szeretet vetekszik az anyai szeretet tulajdonságaival: „Mindent elfedez, mindent elhiszen, mindent remél, mindent eltűr." S ezen a ponton létrejön a nyelvi szöveg epifániája, a transzcendencia kimondatik, s a nyelvi képzelet rendje nem is engedi meg tagadását: az örökössége, a nyelven túlisága, a megismerésével ki nem meríthető volta, a teljességben való részesedése nyelvképzeleti evidencia, mely lehetővé teszi az utalást (metaforikusan, „tükör által") egy olyan transzcendenciára, melynek evidenciája nyelvileg a jövő időbe van transzponálva, de csak metaforikusan (a férfiúvá érés hasonlatával) a megismerés, de nem önléte vonatkozásában. Ez „csúsztatás" a logika,

---

[27] Percy Bysshe SHELLEY: *A Defence of Poetry.* (1821) John SHAWCROSS (szerk.): *Shelley's Literary and Philosophical Criticism.* London 1932. 120–159.

de nem a nyelvi képzeletet működtető paralogika, illetve retorika, s nem az evidens lehetőségként adott hit, remény, s a mindezt fenntartó legnagyobb lelki ajándok, erő, erény, a *szeretet* szempontjából.

A szent szövegnek ez a profán elemzése, mely jelzi a legnagyobb transzcendencia profán, evilági képződésének folyamatát is, s kiemeli e képződés monadikus jellegét, egész voltát, önelvűségét (a szeretet-hit ontológiai alapja, létfeltétele a szeretet), úgy hiszem, világosan megmutatja, hogyan vehetjük számításba a „tisztán" nyelvképzeleti, poétikai, vallásos hitre igényt nem tartó „remény" kategória (valamint komplementer és parallel társai) lehetséges transzcendenciáját, egyfajta költői, poétizáló hitvilág kiépülését. Hogy ez általánosságban és specifikusan is lehetséges, annak legátfogóbb, legvilágosabb, s nyugodtan állíthatjuk, ezen a területen, e tárgy kapcsán nemcsak mély, de egyszersmind tudományosan egzakt elméleti bizonyítása Northrop Frye *Anatomy of Criticism* (A kritika anatómiája) című művében olvasható.[28] (Rövidesen, remélem, magyarul is: a könyvet a Gondolat Kiadó megrendelésére 1989-ben lefordítottam).

A Novalis-regényben felvillantott *emlékezet-remény* kölcsönösségben fogant történelem-eszme is ilyen transzcendencia. Hogy nem egyedi, efemer ötlet s egyéni metafizika, azt talán aláhúzza a tőle független felbukkanása. Wordsworth *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (A halhatatlanság sejtelme a kora gyermekkor emlékeiből, 1807) című költeménye közelről érinti e témát:[29]

.....
Nekem a múltak emlékezete
a végtelen üdvöt jelenti, de
nem épp azért, miért áldani kell –
a – rest vagy szorgos – gyemekkor hite,
boldogság és szabadság, e kebel
reménye pelyhes bár, de szárnyra kel; –
háladalt nem ennek
dicséretére zengek:
csak mit a világ s érzetünk
kérdezni sose szűnt,
s mely lehullt, tovatűnt;
s mi megsejti a Lényt, amely
oly világban jár, amit én nem értek...
.....

---

[28] Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism.* Princeton 1957.

[29] A romantikusok időélményéről l. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kubla kán és Pickwick úr: Romantika és realizmus az angol irodalomban.* Bp. 1982. 106.

.....
S bár bel-földön vagyunk, s a part
oly messze, szél elállt,
lelkünk látja az örök tengerárt,
mely idehajt,
s mely tovább fog sodorni majd,
s látjuk a parton gyermekek raját,
s halljuk a hullám örök moraját.
.....

(Ferencz Győző fordítása)

Kölcsey költészetében a *remény* kategóriája már a legkorábbi években megjelent (*A pávatollhoz*, 1808), a *Minden órám* (1813) már az *Emlékezet*hez köti:

Rám világít lobbanó fáklyával,
S visszavonz a bús Emlékezet.

S ah reményem mindegyik virága
Újra fonnyad szellemkebelén...

Élet (1814) című költeményében „Fellobban a Remény fáklyája" (a fáklya itt is a géniuszé) és „szemeink a múltat keresik". A *Laurához* (1814) az Álommal társítja a Reményt (fáklyástul):

Álom és Remény éltünk vezéri,
Tartanak fáklyát vég célunk felé...

A *Küzdés*ben (1814) „vágy és remény", „szenvedés és remény" szópárok között bontakozik ki az egyéni történelem, a sors, az élet transzcendentális ontológiája:

Örök vágy és remény,
Örök remegés a múlt után,
S a jövendő felé:
Im ez a lánc, melyen függ életünk,
S a láncot
Egy látatlan kéz szorítja.
Ó kéz, hatalmas és kemény,
A síron túl mint innen egyiránt,
Mert semmivé nem teszesz!
.....

A „remény" ismételten előfordul verseiben, megírja szonettjét *A Reményhez* (1816), a *Bordal*ban (1822) és a *Remeté*ben (1823. január 23-ról kelt, egy nappal a *Hymnus* költése után) a „remény" társa a „kétség". A *Vanitatum vanitas* (1823) élet-ontológiai kérdésfeltevéseit követően a konklúzió:

Kezdet és vég egymást éri,
És az élet hű vezéri,
Hit s Remény a szűk pályán
Tarka párák s szivárvány.

1824-ből való a *Remény, emlékezet:*

Éltünk rögös határain
Két génius vezet,
S felleg borúlván útain,
Nyújt mindegyik kezet;
De bár tekint biztatva rád,
Vigasztalást egyik sem ád:
Remény s Emlékezet.

A csinos kis költemény további két versszaka először a múlt géniuszát, az Emlékezetet, majd a jövőét, a Reményt jellemzi, majd összefoglalólag a *jelent* kommendálja (géniusz nélkül):

Roszat ne félj, s ne kívánj jót
Múlt és jövő közűl;
Öleld meg a Jelenvalót,
Mely játszik és örűl;
S bár ködbe néha burkozik,
De színe gyorsan változik,
Ajkán mosolygás ül.

S ha Zolnai Béla szellemében a géniuszok idézése folytán az ilyen verseket az *empire*-hoz, illetve a *Hervadsz...* (1825) kezdetű dalt („Remény violája" ... „Ujjaim csak Nefelejtset szednek Bús estvéjén Bús emlékezetnek") a *biedermeier*hez kell sorolnunk. Ezzel szemben a *Küzdés* „képző szelleme" (Berzsenyi szava), pátosza, képzeletileg hiteles, *evidens* transzcendenciába horgonyoztatása a nagy romantika egyetemes, közös szellemében részes.

Kölcsey *Hit, remény, szeretet* címmel az *Élet és Literatúrá*ban közölt gondolataiból már idéztem; prózájában egyebütt is említi e hármast, de sem az *Élet és*

*Literatúrá*ban sem a posztumusz *Töredékek a vallásról* Toldy Ferenc által kiadott szövegében egymás mellett, így felsorolva nem fordul elő. Toldy hangsúlyozza: „Ezen Töredékek különfélekép feltördelve és csonkítva – nem a szerző által – az Élet és Lit. II. köt. 24–26. ll. (1827) állanak."[30] Tehát a fenti cím sem a szerzőtől származik. *A Karpáti kincstár* című elbeszélésében előfordul egymás mellett is e három szó: „Azt mondjátok: ...remény, szeretet és hit csak jóért, szépért és valóért hevítsen..."[31] Az elbeszélés újra meg újra a hitről, reményről szóló rövid értekezésekbe csap át. A hitet Pál apostoléhoz közeli kifejezésekkel definiálja: „Mert a hit nem egyéb, mint azon megnyugvás, hogy a dologról szerzett tudásunk bizonyos."[32] A reményről ezt írja: „Ne higyjétek, hogy az emberi lelket oly könnyű megismerni, mint azok vélik, kik a szív titkos rejtekeiről szív nélkül gondolt definitiókat készítgetnek. A remény, hit és kívánság csudálatos vegyítéke. Innen van, hogy e három oly könnyen foly által egymásba..."[33] *A ferrói szent fa* című töredékben maradt elbeszélése elején találkozik az „emlékezet" a „remél" szóval.[34] Ennél fontosabbnak tartom azokat a megjegyzéseit, amelyek ismételten arra utalnak, hogy a múlt-jelen-jövő egységét fenntartó remény-emlékezet transzcendenciájában a fantázia és az álom szerepét tartja alapvetőnek *(Celesztina)*. Az *Országgyűlési napló* 1832. december 13-án és 31-én kelt feljegyzései a hazaszeretethez kapcsolják a hit, remény, hűség, szerelem, emlékezet érzelmeit.[35]

Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi költészetében a remény-emlékezet szópár nem kizárólag a haza sorsával együtt merül fel, mint Aranynál. Kölcsey *Remény, emlékezet* című versénél két évvel korábbról kelt Vörösmarty *Remény s emlékezete* (1822), s ez is az egyén sorskérdéseit állítja előtérbe. A *Szép Lenka* (1833) sora, „Kínos emlék, és kihalt remények", vagy *Az anyátlan leányka* (1843) hangsúlyos finálé ja az evilág és a túlvilág motívumainak bravúros fugája után –

Nézz vígan kis leány,
Mosolygjon kék szemed;
Szent fény, mi benne ég:
Remény s emlékezet

– noha az utóbbi, ha játékosan is, a transzcendencia képeit a képi logika következetességének a szolgálatába állítja – nem a haza vagy az emberiség sorsát érinti. Ennek ellenére nem alaptalan Gyulai Pál *Vörösmarty emlékezete* (1900) című akadémiai beszédében az az állítás, hogy Széchenyi nyomdokain a költők „voltak

---

[30] *Kölcsei Kölcsey Ferenc minden munkái.* Második bővített kiadás. Ötödik kötet. Heckenast Gusztáv, Pesten, 1860.

[31] *Kölcsey Ferenc Összes Művei.* Bp. é.n. 251.

[32] Uo.

[33] I. m. 287.

[34] I. m. 304–318.

[35] I. m. 1197–1198, illetve 1222–1223.

az elsők, kik befogadták a reményt és hitet, de csak a kétségbeesésből emelkedtek ki, a nemzeti fájdalomról oly kevéssé mondhattak le, mint szíve mélyén a magyar nemzet. Összeolvasztották a kettőt, *a reményt és emléket*, a bánatot és örömöt, a hitet és aggodalmat".[36]

Tételesen két Arany-vers, *A dalnok búja* (1851: „Büszkén emlékezni, s remélni") és a *Széchenyi emlékezete* (1861) idézi fel e fogalompárost. Az utóbbi szinte tudatos konstrukcióval teszi meg a költemény fordulópontjain a gondolatmenet tengelyévé:

Emlékezzünk: remény ünnepe volt az,
Mely minket a kétségbe buktatott

(2. versszak)

Egy-két kebel fájt még a multba vissza:
Nem volt remény már, csak emlékezet

(6. versszak)

Borítsa ünneplő mirtusz fejünket:
Reménnyé váljon az emlékezet.

(23. versszak)

Magában áll a „remény", illetve „remél" a reménytelenség korának megváltójául küldött Széchenyi jellemzésében:

Reménye a remény nélkül valónak

(7. versszak)

Az üdvös hatását taglaló versszakok után:

S lőn új idő – a régi visszacsökkent –
Reményben gazdag, tettben szapora

(15. versszak)

A Bukás után, Széchenyi elvesztése kapcsán:

Hosszú, nehéz, sötét lőn akkor éjünk,
Nyugalma egy álarcozott halál;
S midőn a szív feldobbant, hogy reméljünk:
Nagy szellem! Íme köztünk nem valál.

(17. versszak)

---

[36] Gyulai Pál: *Bírálatok 1861–1903*. Bp. 1911. 400. (Az én kiemelésem Sz. J.)

Az „istenülést", az „éltető *eszmévé*" finomulást követően:

Melyhez tekint fel az utód erénye:
Óhajt, remél, hisz és imádkozik.

(24. versszak)

S állíthatjuk, e tudatos fejlesztés következménye, hogy a költemény utolsó sorában a reményt a *hit* helyettesíti a méltó társak („jog és erő") mellett. A remény-emlékezet kettőst tartalmazó sorok vonzzák magukhoz e jelentéstani játékban az „Emléket, oh hazám, mit adsz e sírra?" (19. versszak) kezdetű katalógust, mely így zárul: „Széchenyié mindez emlékezet!" – s így rímel a 6. versszak gondolatára („nem volt remény már, csak emlékezet"), s hívja a 23. versszak rímét: „Reménnyé váljon az emlékezet".[37] Feltehetjük, hogy a jelentéstani játékhoz hozzátartozik e költeményben az is, hogy „csak emlékezet" – az ősi múlt –, a Széchenyi-alkotások mint emlékezet (emlékmű) s a történelemmé vált Széchenyi (Szentebb e föld, honunk áldott alapja, / Mióta, nagy szív, benne nyúgoszol; / Szentebb a multak ezredévi lapja, / Mióta nagy név hozzá tartozol") az „emlékezetet" nemcsak reménnyé/hitté, hanem *joggá* és *erővé* is változtatja.

E külsőségeiben is roppant tudatos, arányos szerkezet a *reménytelenség* mélypontjait is tartalmazza, nem megnevezve, hanem demonstrálva. Az 1. versszakban az istenkáromló nemzeti hitvesztés gondolata ötlik fel:

Van-e még a magyarnak Istene?

A „magyarok istene" gondolat – Batsányi óta (*Tekintetes nemes Abaúj vármegye örömünnepére*, 1790) számos költeményben – a nemzeti öntudat legmagasabb fokú kinyilvánítására alkalmas hivatkozás volt. Ezután a bibliai párhuzam odáig jut, hogy a Károli-biblia szavai szó szerint fordulnak elő a versben: „Elvész az én népem, mivelhogy tudomány nélkül való" (Hoseás 4:6). A hitvesztés legmélyebb pontja azonban a 17. versszakban van:

Vagy éppen egy utolsó honfi-tettel
Tagadnod kelle – a feltámadást?

Ebből a költeményből azonban az is világos, hogy Arany éppúgy tudott, mint Gyulai a századfordulón, a „remény-emlékezet" fogalompár történelmet alkotó s a reformkor teljes vonulatát jellemző funkciójáról.

---

[37] Ezt hangsúlyozta BARTA János: *Arany Széchenyi ódája*. Irodalomtörténet 1984 (XVI.) 31.

A dalnok búja a költő funkcióját nevezi meg e fogalompárral:

Félisteni régmúlt időnek,
Szerencsés dalnokok!

Fényes, magasztos korban élni,
Büszkén emlékezni, s remélni,
Tinéktek adatott!
.....
Megállapítni az időnek,
A mult ködében sietőnek,
Rohanó kerekét,
Bírván szelíd ének hatalmát,
Örökéltűvé tenni a *mát*
S *tegnap* történetét.

Ez tökéletesen egybehangzik Novalis felfogásával. S Kölcsey vallomásával is: „Nekem a költő sorsa jutott osztályrészül: epedni a múlt után"[38] (*Országgyűlési napló*, December 31-én, 1832).

Van Aranynak egy harmadik olyan verse is, amelyben *remény* és *emlékezet* egymás mellé rendelődik, nem közvetlen közelségbe, de értelemszerűen ellenpontozva egymást – a *Kortársam R. A. halálán* (1877) második versszakában:

Reményem – elzárt völgy-fenék,
Nincs onnan út, kivezető;
Emlékezet üdítne még –
De az meg egy nagy temető.

A „Nincs onnan út, kivezető" az emlékezet-temető egyik sírhelytelen lakóját, Petőfit idézi:

De többé, többé nem panaszkodom,
Büvös szigetté fog változni keblem,
Honnan ki nem fog út vezetni, melyben
Elátkozottan él a fájdalom.
(Petőfi Sándor: *Panaszkodám hát?...* 1845)

---

[38] KÖLCSEY: i. m. 1222.

Arany nagykőrösi diákjai nemegyszer írtak dolgozatot Kölcsey *Remény, emlékezet* (1824) című költeményének első versszaka alapján.[39] Figyelemre méltó, hogy Arany ifjú tanítványa, Tisza Domokos *Múlt, Jelen, Jövő* című versében a jövőt a *remény* ragyogja be.[40]

Fantázia, de van benne rendszer

A példálózást folytathatnánk, idézhetnénk Bajzát, Szemere Pált, akinek *Dalverseny* című gyűjteményében a *Remény* és *Emlékezet*, a VI., illetve a XVIII. témakör címe alatt Csokonai, Kazinczy, Petőfi, Arany, Tompa, Horváth Ádám, Szemere Pál, Szalay László és Majthényi Flóra versei találhatók, Szemere kommentárjaival.[41] Szalay versében az emlékezet=szivhydra, a remény=szövétnek. Tompa versében is társul az *emlékezet*hez a *remény*.[42]

De ha tovább növeljük az instanciák számát, a példák statisztikai szóródása továbbra is nagyjából ugyanazt a képet mutatja. A *hit-remény-szeretet* együttállása szűk körű, speciális. Az *emlékezet-remény* jóval gyakrabban előforduló együttes, az egyéni vagy a közösségi sors múltjára és jövőjére vonatkozó lelkiállapotot jelöl, egyéni vagy kollektív lelkiállapotot. Kapcsolódhat frivol vagy kevésbé frivol szerelmi helyzetekhez, az egyéni sors kisebb-nagyobb fordulóihoz, de a közösségi, a nemzeti léthez társult *remény-emlékezet* kategóriaképlet, úgy látszik, intézményesült keretévé vált a reformkor és a reformkor hagyományait tovább éltető hazai irodalmi képzeletvilágnak. Ez a közvetlenül nyelvi, mondhatni lexikális képzelet Pál apostol költői (pszeudo-) definícióival, irodalmi szövegekkel, Kölcsey, Széchenyi prózájával, s a nemzeti elhivatottságú költészet repetícióival, allúzióival fogalmilag úgy inkarnálódik, hogy szinte a mindennapi nyelven túli létet ölt. Holott egy pillanatig sem válik el egyetlen szóbeli megjelenítése sem a felidézésre szolgáló szavak mindennapi jelentésétől. S valóban, az egyes különálló költeményekben, mintha csak ez a mindennapi jelentés járulna hozzá a költemény egészének a jelentéséhez. Ha azonban figyelembe vesszük az intertextuális viszonyítás tényleges jelenlétét a kor történelem- és irodalomélményében, érzékelhetjük, hogy a Kölcsey által oly fontosnak tartott *homályossággal* ugyan, de tudatosodott és állandó közös forrássá, közös viszonyítási alappá vált a nemzeti mitológiának egy viszonylag egyszerű szavakban, nyelvi egységekben megragadható kategóriarendszere. Ebben a *remény* kategóriája például olyan *funkció*ként, *függvényhely*ként tekinthető, amelyben párhuzamos jelentésű vele a „hit", „bizalom" (különösen a jövőbe vetett bizalom),

---

[39] ARANY: i. m. XIII. Bp. 1966. 127–129.
[40] ARANY: i. m. XV. Bp. 1975. 415–416.
[41] *Szemerei Szemere Pál Munkái.* Bp. 1890. 2. 35–47., illetve 96–98.
[42] I. m. 97.

vagy – másfelől – a „vágy", a „kívánság", az „óhajtás", illetve – negatív oldalon – a „félelem" (szinonimáival együtt, de talán a 20. századi változat, az *Angst*, az „aggodalom", „szorongás" nélkül), a „kishitűség", a „csalatkozás" (ti. a reménységbeni), a „csüggedés", a „kétségbeesés". Nemcsak Shelleynél jelenik meg a mérleg két szemközti serpenyőjében a *Hope* és a *Fear* (például a *Political Greatness* – 1924 – című szonettjében) vagy Daykánál, hanem Kölcsey is tudja és tudatja, hogy a vallás „az az erő, mely az erőszaknak és bűnnek legfoganatosabban vethetett határt, midőn túl az emberi törvény és fenyíték határain a jövendőben mutatott reményt és félelmet".[43] S ha e kijelentését megelőzően Kölcsey arról értekezett, hogy „Jézus a maga egyszerű vallását titkos sejdítésekkel szőtte keresztül, hogy az értelmi vizsgálatok elakasztván, a szívet tegye foglalatosságba s a szív által a phantasiát. Mert nem mind ezen megjegyzés alá tartoznak-e a *váltságot illető titkok; a háromság; az eredeti romlás hathatós éreztetése: a jutalmakról s büntetésekről tétetett igéretek és fenyegetések;* s maga az a *képekkel gazdag előadás*, melybe Jézus a legtisztább s legegyszerűbb morált öltözteté?"[44]

Nos ez az átjárhatóság a *phantasia* és a vallás, a képes beszéd és az etika között a költészet, az irodalom oldaláról is fennáll, s azt látjuk, hogy a reformkor költészete és költői öröksége a keresztény vallásos kategóriarendszer egyik központi állományát sajátította ki magának. Ennek nyilvánvaló hátránya, hogy bizonyos esetekben az értelmezés, noha szándék és értelem szerint világi, átcsúszik a vallásiba (ezt láttuk az *Évek, ti még eljövendő évek...* és a hit-remény-szeretet hármasságának összekapcsolása esetében is). Nyilvánvaló előnye, hogy a Szentírás, a vallásgyakorlat által szentesített, köznyelvként érthető kategóriarendszer súlya, tekintélye az, ami nem távoli, közvetett háttérként, hanem közvetlenül a szavak igéző erejeként aknázódik ki. Íme, ott a *Hymnus. A magyar nép zivataros századaiból*, ahol BŰNről BŰNHŐDÉSről van szó, de nem az Istenhez intézett vallásos könyörgés, hanem a TANÚ, az ÜGYVÉD (sőt már-már egy ánti-ítélőbíró) számonkérő hangján tudatja azzal, akit illet: „Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövendőt!"[45]

Az emlékezet tehát etikailag „súlyozva" tartja számon a nemzet múltját. Helye van ott az *erény*nek is, a korábbi remény*(ek)* nek is. Maga az *emlékezés* a történelmi folytonosság, a nemzeti lét fenntartásának inherens eszköze: ez az, ami a nemzetet nemzetté teszi, nemzetként megtartja. Szükségképpeni erény, s a dicső ősök *feledése* ennélfogva bűn. Sőt a feledés nemcsak a nemzet létét szünteti meg, de visszamenőleges hatállyal törli ki a létezők sorából: nem lesz, aki emlékezzék rá, feledésbe merül. Kölcsey *Mohács*ról szóló beszédfogalmazványa szó szerint ezt nyilvánítja

---

[43] KÖLCSEY: i. m. 793.

[44] I. m. 791–792.

[45] KOMJÁTHY Benedek már 1533-ban úgy említi a törököket, mint isten ostorát, s mint a magyarságra gonosz bűneikért bocsátott haragját. *Az Zenth Paal leueley magyar nyeluen.* Krakko 1533. Kiadta Sz. Á. (SZILÁDY Áron) Bp. 1883. 4.

ki: „Minden nemzet mely elmúlt kora emlékezetét semmivé teszi, vagy semmivé lenni hagyja, saját nemzeti létét gyilkolja meg; s akármi más kezdődjék ezentúl: az a régi többé nem leszen" ... „Mit akartok? azt várjátok-e hogy a halottak sírból felszálljanak? hogy rémletes arccal jelenjenek meg álmaitokban? És mit fognátok felelhetni, ha szavaikat felemelnék? mondván: – 'Nép, mi vagy? hol a bizonyság, hogy tőlünk származtál? hazát alkotánk, s te reánk nem emlékezel; hidegen taposod győzelmeink mezeit; s a pusztákon, hol ezrenként hullánk el, sírhalmainkra nem vetsz tekintetet. Jaj, neked! a meg nem hálált örökségen átok fekszik, melyet csak hosszú megbánás törülhet le'."[46]

Az „elfajzás" (a régi többé nem leszen"... „hol a bizonyság, hogy tőlünk származtál") egy a nemzethalállal: „És más hon áll a négy folyam partjára..." (*Zrínyi második éneke*, 1838).

Mindez a „magyarok istene" motívumával koronázva már-már teljes nemzetvallássá alakul, kisajátítva az Ótestamentom „választott nép"-fogalmát. Ennek a kép- vagy eszmerendszernek azonban nem a tételes kifejtésen alapul az igazi létezésmódja. Kifejtve profanizálódik, a hivatkozás egyes elemeire szónokias műfogássá válik. Igaz, a reformkor költészetétől ez a rétori vonás sem idegen. Arany *A rodostói temető* (1848) középső részében, a „szellemkórus" öt részes szózatában nemcsak a képi kategóriarendszer tételeit veszi sorra, hanem egyszersmind allúzióival intertextuális kapcsolatot létesít a reformkor nemzeti költészetének színe-javával. (A „kerettörténet", Rákóczinak és társainak éjféli föléledése, Budára szállása szintén nem nélkülözi az intertextuális vonatkozásokat.) Arany afféle *kollektív álom*ként definiálja ezt a képzeleti kategóriarendszert és mitológiát, transzcendens létezését vallja úgy, ahogyan a romantikusok, s valóságosságát úgy, ahogyan Kölcsey: „...vagy nem tudjátok talán, hogy a remény nem éppen oly semmit jelentő alak, mint philosophjaitok gondolják? Vágy és eped a szív..." (*Országgyűlési napló*, Január 8-án 1833[47]).

Egy álom magaszt fel minden földi lelket:
Őket látja, őket hallja minden ember;
Túlvilági álom ez – nem szabad holnap
Emlékezni rája gyönge halandónak.

---

[46] Kölcsey: i. m. 1007–1008.
[47] I. m. 1235.

De nyomát bevési a lélekbe, mélyen,
Oda, honnan a vágy, a sejtelmek jőnek,
Mik diadalt ütnek a számvető észen
És megváltoztatják rendjét az időnek,
Hogy megáll az elme, mint egy bomlott gépely
S bámulja a lelket csodás ösztönével.

Ezek a *Dante* (1852) hangvételét idéző-előlegező sorok ama „nagy románc", a csillagokba írott, megragadására törnek, a transzcendencia megkerülése révén, ahogyan Keats áhítja *„Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok..."* kezdetű szonettjében:

ha nézem a csillagos éjszaka
arcán a nagy mese jelképeit

(Szabó Lőrinc fordítása)

De mintha Aranynak e költeménye csak igen profán, kárpitfellebentő naivitással lenne része „e hatalmas poémának, melyen a költők, egyetlen hatalmas elme gondolatsejtjeiként, a világ kezdete óta munkálkodnak".[48]

Mindenesetre ez a közösségi sorsmisztérium kölcsönzött és már a 18. század végétől kezdve formált-átélt-áthasonított kategóriáival a nemzeti lét olyan egyetemességét tudta szimbolizálni, amely nem ragad meg a genetikai eredet vagy a nyelv által meghatározott primitívebb egységnél: a sorsközösség, az emlékezet és a remény vállalásának egysége lép előtérbe. Paul Ricoeur 1990. november 2-án az MTA Filozófiai Intézete meghívására Budapesten tartott előadásában a morális létezést a narratív identitással kötötte össze, melyben az emlékezetnek és a fikciónak van kitüntetett szerepe. Eszerint a narratív identitás az igazi, és nem a logikai, illetve a szubsztanciális identitás. A narratív identitásban fejeződik ki a történelembe ágyazott sors, s ez jellemzi a népeket és a nemzeteket is, nem pedig, mint a soviniszta, raszszista elképzelések vélik, a genetikai, szubsztanciális identitás. A fikció ezen a területen mint etikai képzelet működik, mintegy az etikai lehetőségek kísérleti laboratóriumaként - mondta Ricoeur.

A magyar 19. század nemcsak a szorosan vett irodalomban, hanem a nemzeti történelem ideológiájának az egészében is az effajta narratív identitásban találta meg a maga tükörképét. Tagadhatatlan, hogy a szabadságharcos nemzet ellen támadókra alkalmazott jelzők és fordulatok összetéveszthetők a xenofóbia gesztusaival, s ezek Petőfi és Arany verseiben is előfordulnak. A narratív nemzetidentitás azonban egyetemes hivatkozási alapként, transzcendens misztérium voltában úgy jelentkezik, mint amikor *A rodostói temető*ben Arany fölidézi

---

[48] Percy Bysshe SHELLEY: *A költészet védelme*. In: *Hagyomány és egyéniség: Az angol esszé klasszikusai*. Bp. 1967. 249. BART István ford. Angolul: J. SHAWCROSS (szerk.): i. m. 139.

Radalovics papot, kinek, mig napja múl,
Nem a neve hangzott – szive vert magyarúl.

Arany ennek a nemzeti identitást fenntartó narratívának és a benne próbát álló etikai képzeletnek különös letéteményese, főpapja volt. Pontosan úgy, „erkölcsi emlékezetével", ahogyan Babits 1910-ben írott *Petőfi és Arany* című tanulmányában megfogalmazza.[49] Az „erkölcsi emlékezet" működésének van azonban *A rodostói temető* kárpitfellebbentésénél mélyebb tanújele is: az a létösszegző poétikai magatartás, amely az 1848-ban írott meditatív közösségi verseit jellemzi. Bennük a nemzethalál látomása és a nemzeti szabadságharc vállalása („A kétségbeesés az én reménységem" – *Álom – való*) egyetlen egészet alkot. R. L. Aczel *Notes on the Lyrical Poetry of János Arany (1848–1849)* című tanulmányában joggal hangsúlyozza, hogy még a hazafias feladatot teljes mértékben vállaló versekben is feltűnik a kettősség és kétség, „a keserű rezignáció és az implicit irónia".[50] Így szerintem az *Április 14-én* egy olyan teljességigényt s egyszersmind a versegészet szervező concetto-alapot tételez („Nem kell semmi, ami fél") és erőltet minden józan belátáson túl úgy, hogy az elszántság irracionalitását („mint egy bomlott gépely"?) a vers egésze jobban érzékelteti, mint azt, hogy ennek „Dicső élet" is lehet a következménye, nemcsak – dicső – halál.

Távlatok és következtetések

A *létösszegző poétikai magatartás,* mint itt láthatjuk, a kollektív narratívához, a nemzetsors-mítoszhoz való viszonyként született. Az erkölcsi emlékezet, a *bűnök-büntetés, erény-jutalom, kétségbeesés-reménység* vagy a *tétlenség-küzdés* ellentételezésével állandó könyvelést vezetett, mindenkor elszámoltatásra szólította fel a nemzetet.[51] Egyebek között Kölcsey *Hymnus*a, a *Zrínyi dala,* a *Zrínyi második éneke* című költeményei, Vörösmarty *Szózat*a, Petőfi *Nemzeti dal*a mind-mind *null-szaldós egyenlegre* épült. A „számvető ész" „a lélek csodás ösztönével" folytatja az elszámolást, elszámoltatást. Arany későbbi költészetében soha, egy pillanatra sem csak az egyéni lét problémája a „létösszegzés". Ha a „sejtelem" – a nemzeti lét vonatkozásában – *egyértelmű, csak allegorikus tudás,* s így az olyan retorikusan adhortatív feladat, mint amilyennek terméke *A rodostói temető* vagy a *Széchenyi emlékezete,* a transzcendenciára utaló kategóriarendszert a didaktikus költői formák és formulák mezsgyéire szorítja, vagy fel kell adni, vagy el kell mélyíteni a miszté-

[49] Babits Mihály: *Irodalmi problémák.* Bp. 1924. 175.
[50] Hungarian Studies 1987/1–2. 127.
[51] Ennek a költői „könyvelésnek" Arany költészetében nemegyszer közgazdaságtani a szókincse.

riumot. Az egyik lehetséges megoldás a modern individualizmus etikai problémáival rendezi át a nemzetvallás poétikai kategóriarendszerét.[52] Arany lírájának legmélyebb, legtitkosabb telérei utóbb épp az átrendeződés folytán létrejött vetődések, törésvonalak mentén kutathatók.

Vagyis a nyelvképzeleti kategóriarendszer felfedezésében nem az a legizgalmasabb eredmény, ami könnyen, közérthetően megmutatható. Nem az etikai és emocionális entitások mint „géniuszok" – ilyen entitások a kereszténység előtt is léteztek.[53] A nyelvképzeleti entitások Pál apostol által oly ragyogó irodalmisággal példázott lehetősége a magyar reformkor számára is a továbblépés formája lett. Míg a klasszicista és a vallásos szimbólumkészlet tekintélyelvű támogatást nyújtott, s nyelvileg is a nyelvképzeleti entitások bölcsője lehetett, önállósulásuk kifejezte, hogy megszűnt a nyers, primitív viszony e közhelyekhez, kiüresedett az ikonikus szimbolizmus megkövült rendszerként való alkalmazása, hogy a *hit* mindig *horgony* legyen, *lajtorja* vagy *fonál*, illetve hogy az emocionális, affektív entitás mindig csak *fáklyás géniuszként* léphessen fel. Persze a rendszer dramatizálása, vagy egyéb módon történő poétizálása továbbra is elengedhetetlen feltétele volt a rendszer működőképességének, elevenségének. A *remény* és *emlékezet* szavak csak akkor *poétikai-hitbéli* kategóriák, ha a szöveg képes megőrizni, feltámasztani a beléjük vetett hit komolyságát, mélységét, szükségszerűségét. Ha csak odavetett cicomák, mint a biedermeier költészet nagyobb részében, ebből a távlatból nézve maga a kategóriarendszer is üres formalizmusnak, sematikus, holt díszlettárnak tetszik, szó sem lehet transzcendencia-élményről. De ha a „remény" vagy a „hit" szavak szövegkörnyezete meggyőz arról, hogy

> Koldulni járnék ily remény-hitért,
> Megvenném azt velőm- és véremen...
> (Vörösmarty Mihály: *Emlékkönyvbe*)

akkor értéke önléte és e lét evidenciája.

Az *Évek, ti még jövendő évek...* létösszegzésének végigviteléből ez az evidencia hiányzik. A „leltár", melynek a nullszaldós egyenlegben volna szerepe, hibádzik, erőtlenné válik. Szétfoszlik az avított, megkövesedett szimbolika és a nem eléggé karakterisztikus zsánerképek – vagy egyáltalán a zsánerképek – folytán. Mire visszatér a számvetés keményebb gesztusa, hanghordozása, már késő. Arany egyéb létösszegző költeményeinek is nagy tehertétele a szokványos sajka-hajó-tenger-vész stb.

---

[52] „...tizenkét évvel Mohács után, János király uralkodásakor, Farkas András költeményben is megfogalmazta a magyarságban *'az zsidó és magyar nemzetről'* élő felfogást..." NEMESKÜRTY István: *A bibliai örökség*. A magyar küldetéstudat története. Bp. 1991. 121.

[53] Lásd ARISZTOTELÉSZ *Rétorikájának* az érzelmekről szóló fejezeteit (I. könyv 9–11., II. könyv 2–11. fejezet).

képekbe való belefeledkezés, noha nemegyszer még így is képes átlényegülni a költőiesség biedermeier parafernáliája.

Mindenesetre fontos tudnunk: Arany, bármennyire nem volt „romantikus alkat"(?), a lehető legpontosabban észlelte a romantika ideológiáját. S különösen *A rodostói temető*ben ennek az ideológiának még olyan részaspektusai is feltűnnek, amelyekről Arany aligha szerezhetett másképp „tudomást", mint a nyelvi képzelet tipológiai azonosságokhoz vezető pályái folytán. Itt van például a szellemkar énekének a végén az, hogy „Multja kincs-aknái felett". S mit ír Henry H. H. Remak a romantikus szintézistörekvéssel kapcsolatban, hogyan jelennek meg bizonyos őshelyzetek és ősképek e szintézisteremtés elemeiként? „S a föld története is, ifjú, felnőtt és vén korával: barlangok és kavernák, a korai civilizáció tanúbizonyságai és megőrzői, állat és ember menedékei, fontos szerepet játszanak a *Heinrich von Ofterdingen* lapjain, s a bányászok olyanok, mint a csillagászok ellenkező előjellel – nem a jövőt (az eget), hanem a múltat (a földet) tolmácsolják."[54]

Az egybeesés bizonyosan véletlen koincidencia. Kevésbé véletlen, hogy ez a kép olyan környezetben fordul elő, amely költői tudatossággal a magyar romantika nemzetmítoszának alappilléreit tartalmazza. S persze nem véletlen az sem, hogy feltételezhetjük a magam távolról sem kimerítő mintavételei alapján, hogy a „remény" és „emlékezet" szavak (sem pusztán nyelvi kifejezésként, sem nyelvképzeleti kategóriaként, s különösen nem a nemzeti étosz kategóriáiként) sem az angol, sem a német, sem a francia 19. századi lírában nem találhatók meg olyan bőséggel, mint a magyarban. Persze a magyar sors...

De hát éppen erről van szó.

---

[54] REMAK: i. m. 344. – L. még NOVALIS: i. m. 71.

Angyalosi Gergely

NEMI SZEREPEK ÉS POÉTIKAI KONVENCIÓK
(Lovik Károly: *A kertelő agár*)

Lovik Károlyról közkeletűvé vált az a vélemény, hogy semmilyen tekintetben nem lépett túl a konvenciókon. Prózapoétikai szempontból éppen úgy a hagyományok szabta keretek között maradt, mint lélektani eszközeinek tárházát vagy társadalomlátásának ideologikumát illetően. Az értelmezők – Vass Lászlótól Rónay Györgyön és Illés Endrén át Bodnár Györgyig – az értékelés kisebb-nagyobb hangsúlyeltéréseitől eltekintve egyetértenek abban, hogy a Lovik-mű érdekességét a be nem teljesített, de itt-ott fölcsillantott lehetőségek adják. Ezeket a lehetőségeket (már csak ilyen az irodalomtörténész értékelő reflexe, vagy tán nem is csak az övé) mindig a *transzgressziók* lehetőségeként kell érteni; vagyis a konvenciók, a bevett normák, a hagyományok *áthágásaként.*

Természetesen semmiféle garanciával nem rendelkezhetünk arra nézvést, hogy Lovik, amennyiben nem hal el negyvenegy éves korában, valóban megvalósította volna ezeket a lehetőségeket. Sőt, az a híres önvallomás, amelyben kiegyezőkompromisszumos írásmódját indokolja, mintha az ellenkező következtetésre ösztönözné. Egyszerű, közvetlen hazugságként jellemzi saját írásművészetét. Úgy látszik, a próza természetével is ezt a törekvést látta egyezőnek. (Zárójelben jegyzem meg, hogy az eszményítő művészet doktrinájáról kívül, melyet némileg idézőjelbe téve vesz át, s amely benne volt a századforduló levegőjében, támaszkodhatott évszázados, ha nem évezredes tradíciókra is. Hivatkozhatnánk Platónra, de itt talán kézenfekvőbb megemlíteni azt a klasszika korában élt francia teoretikust, aki az arab népek epikai hajlandóságát és tehetségét egyenest hazudozó alkatukból vezette le.) Lovik azonban nem akárhogyan akar hazudni. „Mint egy gyermek és nem mint a kurtizán, aki úgy hazudik, hogy szavát valóságnak higgyük, és magát a valóságot a hazugság mezében tálalja fel." Az, hogy a valóságot csak a hazugság mezében lehet feltálalni, lehet egyszerűen keserű tapasztalat az olvasók befogadói képességeiről, ám felfogható irodalomesztétikai elvként is. Mindenképpen fontos megjegyezni a valóság megjelenítésének igényét, ami arra utal, hogy a század első éveiben az említett eszményítő művészetideál folyamatos jelenléte mellett ez az igény is jelen volt minden komolyabb írói nekifeszülésben.

Lovik tehát bizonyos értelemben alkut kötött a korabeli szellemi viszonyokkal, az olvasóközönség és az irodalmi orgánumok képviselte esztétikával, s mélyebben magával az élettel is, mint azt a legkomolyabb hangvételű regénye, *A préda* is mu-

tatja. Ennek a regénynek a főhőse az élet rezignált elfogadását, nagy szenvedélyek, lázadások, bukások és sikerek nélküli, minél kellemesebb eltöltését tartja az egyetlen kivihető megoldásnak. Ám egy dolog nála is a transzgresszió irányába mutat, nevezetesen az, hogy reflektált tudatról van szó. Péter tudja, hogy bizonyos tekintetben érzelmi nyomorék, hogy az igazi élet nem ez, nem ilyen, s próbálja óvni is önmagától környezetét. Erős fatalizmussal kombinált spleenről van tehát szó; s ha önmagában megint csak nem új egyik sem a magyar századelő irodalmában, erős összekapcsolásuk eredményezhetett volna jelentős, eredeti vonásokat hordozó epikai tejesítményt.

De nem eredményezett. Lovik legjobb írásai mégiscsak azok, amelyekben tudatosan a „hazugság", tehát a konvenciók keretei között maradt, azokon belül tett tanúbizonyságot írói technikájáról és fikcióteremtő kvalitásairól. Amikor tehát a vállalt hazugság leplébe göngyölve „tálalta föl" annak a valaminek jól kiadagolt, keserűsége ellenére még lenyelhető dózisát, amit *valóság*nak nevezett és érzett. Ilyen típusú művei közül a legjelentősebb *A kertelő agár* című kisregény.

Lovik írásmódjának konvencionalitása nem szorul különösebb bizonyítási eljárásra, mint ahogy témaválasztása sem. Dzsentritörténet ez, teljes mértékben a hagyományos dzsentriábrázolás keretein belül maradva. Hogy ne vesztegessünk sok szót az ideológiai összefüggések taglalására, jegyezzük meg rögtön, hogy a dzsentrivilág ebben a regényben idejétmúlt, mosolyogtató valami, „prehisztorikus", ahogy az író mondja; ám a legcsekélyebb mértékben sem pusztulásra ítélt. Főként nem az gazdaságilag, erre a legjobb példa Balsai Izidor alakja, aki minden csodatevés nélkül is újra tudja aranyozni a megkopott családi címert. Ami a narratológiai hagyományok követését illeti, az már-már túlzott mértékű. Az ábrázolt világ történelemelőttiségét Lovik úgy érzékelteti, hogy a regény elején szinte Jókai-paródiába illő megoldásokat választ. A narrátori betétek eleinte többes szám első személyűek: „de térjünk vissza", „nézzük meg közelebbről". Később határozottan átvált egyes szám első személyű narrációba, vállalván ezzel, hogy az olvasó mindent a narrátor tekintetével lát majd, a környezettől kezdve az emberek és az állatok belső világáig. „Megérdemli, hogy megemlékezzem róla", mondja például; „mielőtt továbbmennék, kötelességemnek tartom a bírót is bemutatni" stb. Lehetetlen nem észrevenni, hogy könnyeden ironikus is ez az idejétmúlt stílus, szelíden gyúnyoros elfogadása annak az elképzelésnek, hogy a narrátornak még 1907-ben is „kötelességei" vannak az olvasó irányában, amelyeket nem hanyagolhat el, hiszen akkor művét ugyanúgy visszaadhatnák minőségi reklamációval, mint ahogy a rosszul talpalt cipőt visszavisszük a suszterhoz. Ezeken a helyeken (tehát a regény elején, mert később az akartan ódon megoldások lekopnak), mindenütt megjegyezhetné az író, amint meg is teszi *Az aranypolgár*ban: „ahogy a régi regényírók mondanák".

Mintha azt sugallná itt Lovik: hagyományos, „békebeli" történet kell nektek? Hát tessék! Engem ugyan rajta nem kaptok semmiféle vakmerőségen, bíráló szándékon; az iróniát is csak abban a mértékben engedem meg magamnak, hogy senki olvasó

magára venni ne legyen kénytelen. *A kertelő agár*ban végül is ez az írói szándék valósul meg. Kedélyes, konvencionális szerelmi történet, a humor mikszáthinak nevezett elfogadó, sőt megbocsátó válfajával. Két olyan területet vélek felfedezni, ahol a transzgresszió lehetősége (s helyenként már-már megvalósulása) jelen van. Mindkettő inkább viszony, reláció, mint önmagában meghatározható tér; nem is területet kellene említenünk, hanem inkább vonatkozást. Az első, amely egyben az evidensebb és könnyebben belátható, a narrátor világának s az általa bemutatott és kommentált világnak a viszonyából adódik. A kedélyeskedő, adomázó hangnem könnyen elfedheti az olvasó elől (nyilván ez is volt a funkciója, hogy elfedje) az ábrázolt dzsentrivilág (tehát az adott műben: a világ) kétségbeejtő ürességét. Nem is elsősorban az agárral szimbolizált problematikára és motívumvonulatra gondolok, amely technikailag nagyon színvonalasan van felépítve: egy előkészítő-informatív, majd egy fokozó-túltelítő szakaszból áll. Hogy Peirce terminológiájával éljek, az agár index-jelként kerül a prózaszövetbe. Ezt a funkcióját végig megtartja; hol okokozati összefüggés keretében utal a Balsai család szegényes és visszamaradott világlátására (életük középpontja az agár – az agár nem lehet az emberi élet középpontja, tehát az ő életük tartalmatlan), hol pedig ikonikus, sőt szimbolikus jellé növekszik az adott szövegkörnyezet kívánalmainak megfelelően. Mondom, nem erre gondolok ezúttal. Izgalmasabb következtetésekre juthatunk talán, ha azt emeljük ki, hogy ennek a világnak a kisszerűsége és belső üressége kivétel nélkül minden szereplőre kiterjed. Még potenciálisan sincs egyetlen olyan figura sem, aki esetleg, a történet képzeletbeli meghosszabbításában valami olyat művelhetne, ami nem illik ebbe a világba.

Kivétel nélkül mindenki kisszerű és üres; erre a megfelelő pontokon maga a narrátor figyelmeztet. Ami az elbeszélőt illeti, róla csak annyit tudhatunk, hogy kívül és felül áll azon a világon, amelybe bevezet bennünket. Felsőbbrendűségének tartalmi összetevőiről nem értesülünk; a narrátor világa tulajdonképpen csak negatíve létezik, formális jelzéseként annak, hogy vannak egyéb világok is, mint a Balsaiak, a Bárándiak vagy a Bogdányok univerzuma. S hogy a lehetséges világok hierarchiájában nem a magyar kisuraké van a legmagasabb helyen. A könyörtelen szembesítés azonban elmarad – csak találgathatunk: Lovik kompromisszumos hajlamai miatt, vagy azért, mert neki magának sem voltak határozottabb elképzelései ama „jobb világról". Talán nem hitt benne igazán, hogy van ilyen, csak azt tudta, mint oly sokan mások, hogy *kellene* lennie.

Két szereplő jellemalakulása szolgál az olvasó megtévesztésére. Természetesen szerelmespárról van szó. Az igaz szerelem a művészi ábrázolásban öncél és önérték, mégpedig minden környezetben, minden szellemi színvonalon az; erre a tradícióra támaszkodik Lovik, amikor megrajzolja Klárika és Balázs szerelmét. A korabeli olvasónak ez elég is lehet ahhoz, hogy képes legyen frusztráció nélkül elfogadni a kietlenül ostoba milió rajzát; a tisztának ábrázolt szerelem visszamenőleg megnemesíti a többi szereplőt is; az ábrázolt közeg már nem látszik olyan reménytelenül

zártnak. Az író apró, finom vagy éppen nagyon is direkt jelzéseire, amelyekkel időközben visszavonta ezt a közhelyes képet, nem feltétlenül kellett odafigyelni. Klárikáról ugyan rögtön a mű elején megtudjuk, hogy „nem illett a prehisztórikus környezetbe", „félig magyaros, félig franciás volt", s mi több „nem volt agarász".

„Hiszen vannak az életben más célok is – közvetíti a narrátor Klárika gondolatait – mint a kutyákat nógatni és a lovakat sarkantyúzni. Mi lesz, ha itt kiadjuk mind az erőnket és ambíciónkat? Egyszerre aprók lettek előtte az emberek, s szép ajka körül gúnyos vonás támadt." Igen ám, mondhatná az olvasó, csakhogy a „más célok" kimerülnek abban, hogy Klárika férjhez akar menni, lehetőleg oly módon, hogy szembekerüljön családja értékrendjével. Az agarak jelképezte világból sem elvi meggondolásból nem kér, hanem pusztán formálisan opponálja azt. Balázs attól a pillanattól érdekli igazán, amikor az agáron keresztül meg tudja alázni a Balsaiakat, fölébük tud kerekedni. A narrátor nem hangsúlyozza ugyan (hiszen ez veszélyeztetné a hamvas, szűzi ártatlanság ábrázolását), de egyértelművé teszi, hogy Klárika tudatos taktikát érvényesít Balázzsal szemben. Átlát hiúságán, és tudja, hogy egyetlen esélye a győzelemre a teljes fegyverletétel. Amikor megérzi, hogy Balázs „győzőként" lép fel a társaságában, tudja, nyert ügye van. Ettől a ponttól már csak következetesnek és kitartónak kell lennie; meggyőzően alakítja hát a hervadó liliomot, a halálraszánt Júliát, aki minduntalan beteg kishúgát juttatja Balázs eszébe. Szerelme hiába ólálkodik a kúria körül hónapokig, Klárika halódó virágszáltól eléggé meglepő szilárdságról tesz tanúságot: eszébe sem jut találkozni vele. Belekényszeríti abba, hogy kössön vele szövetséget saját családja ellen; szó sem lehet más kapcsolatról, mint házasságról.

Balázsról viszont a kezdet kezdetén megtudjuk, hogy jóképű, ámde tökéletesen üresfejű kisnemes, aki az agarászáson és a lovakon kívül semmihez sem ért, ugyanakkor „javíthatatlan csélcsap". Jellemképe a későbbiekben azzal bővül, hogy értesülünk ravaszságáról és praktikus eszéről. Egyébiránt ahhoz ért a legjobban, hogy a „legjelentéktelenebb semmiségeket" kedvesen és behízelgően mondja el. El kellene hinnünk (s a korabeli tárcaolvasó feltehetőleg el is hitte), hogy igaz szerelemre lobban Klárika iránt, s ez a felszínre hozza jobbik énjét. Ám a narrátor rögtön közbelép; ezt a szerelmet, mondja, „nem szabad magasabb értékkel megítélni". Balázsnál is formális oppozícióról van szó: a fülledten romlott Marianne után különösen nagy hatást gyakorol rá a Klárika által alakított szerep. „A kacérság izzó varázsa nyomán a néma lemondás csöndes regénye éppen úgy tetszett neki, mintha fordítva állott volna a dolog." Klárika nagyon hamar rájön, hogy hiú emberrel áll szemben, aki „hihetetlenül érzékeny, ha férfias tulajdonságairól van szó". Így sikerül rávezetnie Balázst arra az ösvényre, amelyre rálépve csak egy útja marad férfiasságának bizonyítására: ha feleségül veszi őt. A többi már sakkjáték a legidősebb Balsai és Balázs között; olyan játszma, amelyben a kibic, vagyis Klárika a nyertes.

A Balázs–Klárika viszony futó ismertetéséből talán kiderült, miben is áll szerintem a transzgresszió lehetősége. Lovik megírhatta volna a magyar *Veszedelmes*

*viszonyok*at, s ez még száz évvel az eredeti után sem lett volna kis teljesítmény. Megírhatta volna, amennyiben szándékában áll tabukat döntögetni és a világlátása mélyén lappangó keserűséget és kiábrándultságot kifejezésre juttatni. El is jutott e potenciális regény pitvaráig, tehát annak érzékeltetéséig, hogy minden szereplő csupán a saját játszmáját játssza, s a szerelem-játszma voltaképpen semmivel sem tartalmasabb, mint az agárverseny. Sőt: az agárversenyben előfordulhatott, hogy „a kertelőt leejtették" (bár mit sem tudunk meg arról, hogy a bírói döntés igazságos volt-e, vagy csak személyes ellenszenven alapult), míg a szerelmi játszmában a kertelőnek, vagyis Marianne-nak, illetve Klárikának áll a világ. Loviknak azonban esze ágában sincs felmutatni a mocskot azokban a jellemekben, amelyeknek tisztaságát az olvasóközönség a megszokások alapján elvárta. Nem vállalja hát a Laclos-regény dermesztő őszinteségét és a végletes kiábrándultságban is megtartott pátoszát.

A másik viszonyrendszer, amelyről szót szeretnék ejteni, s amely nem független az elsőtől, a nemi szerepek kezelése *A kertelő agár*ban. Itt is van egy felületi réteg, a játszmák rétege, amely nagymértékben táplálkozik a századvégen divatozó „marivaudage" színdarabok bonyodalomépítéséből. Mindazonáltal Lovik tartogat néhány meglepetést számunkra. Leginkább az a megdöbbentő, hogy a figyelmes olvasónak rá kell jönnie: ebben a dzsentrivilágban a férfiasság és nőiesség ruhaként hordható, illetve a szögre akasztható külsőleges jegyek speciális kombinációja. Balsai Kázmér, a „pater familias", a kasztráló apa, a legerősebb hím megtestesítője. Öregedő fia, az „ifiúr" magától értetődően nem házas ember. A többi Balsai-rokon közül egyik sem számít férfinak: többnyire sohasem voltak azok, illetve kettejük: a kártyás Kálmánka és a közgazdász Izidor férfiassága átmenetileg szünetel. Csak így férhetnek meg Kázmérral. Mindannyian infantilis szerepkörbe kényszerülnek. „Jól tudják mindannyian, hogy ha sokáig ingerlik Kázmért, az megfordítja a csibukját, és képes valamelyiküket megnadrágolni. Az ifiúr, aki deres feje ellenére úgy félt a papájától, mint a tűztől, már künn is volt a tornácon..."

A kasztráló hím, miután öregsége és a szelidített írói intenciók miatt fizikai erőszakhoz nem folyamodhat, törvényszerűen köt szövetséget a kasztráló nősténnyel: Marianne-nal. A bosszúállásnak ez a módja, amelyet Kázmér talál ki, voltaképpen teljes lélektani képtelenség. Gyors kielégülés helyett (amelyet az indító konfliktus megkívánna) több hónapos bizonytalan kimenetelű játszmára bízza magát, amelynek végeredménye (hogy Marianne esetleg lelkileg és egzisztenciálisan tönkreteszi Balázst) vajmi nehezen lehetne összefüggésbe hozható a kutyás esettel. Egyetlen módon lehet értelmezni: Kázmér a környezetébe került, vele szembeszegülő fiatalabb hím vereségét akarja látni. Darwini konstrukció, orángutánok csoportélete dzsentroid kivitelben.

Kázmér a bosszúállás hevületében olyannyira azonosul a másik nemmel, hogy amikor lassúnak találja Marianne módszerét, fölsóhajt: „Volnék én csak asszony" – ami legalábbis furcsán hat egy csibukozó öreg dzsentri szájából. S a narrátor hoz-

záteszi: a család feje megfeledkezett róla, hogy „túlhaladta a hatvanadik esztendőt". Még ilyen röpke tollvonásként is igen szokatlan, hogy egy magyar dzsentriregényben egy öreg férfi fiatal nőnek képzelje magát; ez a fura mondat arra világít rá, hogy a kasztráló funkció fontosabb Kázmér számára, mint a nemi identitás. Ugyanezt látjuk Marianne-nál is: őt olyan hazudozónak írja le Lovik, aki sportból, a hazugságért hazudik (ő valóban kurtizán, hogy visszautaljunk az idézett írói önvallomásra). Libidója teljes egészében a hazugságban összpontosul; távlati stratégiája nemigen van, mindössze annyit lát, hogy amíg kiismerhetetlen, addig fölényben tudhatja magát. Nő volta önmagában semmit sem jelent számára: az asszonyiság puszta eszköz a felülkerekedésre, a világ, a másik nem megtévesztésére; helyi érték, induló tőke az üzleti játszmában, amelyet minden különösebb zsenialitás nélkül, de sikeresen űz.

Ebből a szempontból párja Izidor, a család üzletembere, akinek közgazdasági lángelméjét tüstént megkérdőjelezi a narrátor. Ez a férfi olyan fogás révén gazdagszik meg, amelyet minden szerencsejátékos ismer: kiválaszt egy balekot, és mindig ellene játszik. Valaha játékos volt a szerelemben is, „Később azonban rájött, hogy azt az időt, azt az elmebeli erőt, amelyet az ember udvarlásra fordít, hasznosabban lehet értékesíteni". Tehát gyakorlatilag szögre akasztja Izidort, a férfit. Amikor viszont úgy dönt, hogy beszáll a Balázs elleni játszmába, amelyet – tévesen – mint a Marianne-ért való vetélkedést fog fel, egészen egyszerűen újra felölti a machodzsentri jelmezt. Még ruhapróbát is tart, újra elmegy dzsentrimód mulatni, szakasztott úgy viselkedik tehát, mint amikor valaki azt vizsgálgatja, tud-e még mozogni rég nem hordott gúnyájában. A különbség mindössze annyi, hogy a nemi identitásról és nem pedig ruháról van szó. Nála is a csalétek szerepét játssza Balázs kasztrálásának lehetősége, ezért téved be Marianne utcájába, akinek, miután rájött arra, hogy Balázs vele hasonszőrű játékos, egyetlen célkitűzése marad: feleségül vetetni magát Izidorral és vele megszerezni a környék legnagyobb vagyonát.

Van egy mondat, amely arról árulkodik, hogy Loviknak szintén egy libertinus francia regény lebegett a szeme előtt, csak éppen nem Laclos, hanem Prévost regénye. „A levente – mondja Izidorról – meghajtotta magát, mint Des Grieux Manon előtt." Az irónia nyilvánvaló: Izidor nem éppen a tiszta, romlatlan Des Grieux-höz hasonló jelenség, csak éppúgy rászedik, mint a francia lovagot. Ez a célzás azonban elég lehet annak az alátámasztására, hogy Lovik tudatában volt a transzgresszió lehetőségének, vagyis annak, hogy megírhatta volna a libertinus magyar dzsentriregényt. Mire eddig a pontig érünk a történetben, az agár-víziók szinte az olvasó bosszantásáig sokszorozódnak. Mikor Izidor úgy érzi, vesztésre áll az ellenfélnek képzelt Balázzsal szemben, lelki szemei előtt megjelenik az ágostai agár, amely ezúttal „akkora volt, mint egy nagy, fekete ló... s a hátára egyszer csak fölpattant Bogdány Balázs, s gúnyos, diadalmas mosollyal dirigálta jobbról balra az alázatos ebet". A meglovaglás, megnyergelés szexuális szimbolikája nyilvánvaló: Balázst

azért kell kasztrálni, mert alávetett női szerepbe kényszeríti Izidort és az egész Balsai családot.

Mint tudjuk a kasztrálási művelet nem sikerül: a családon belül helyet kell szorítani a fiatal, erős hímnek, aki végig a saját játszmáját játssza, eltekintve a finistől: ott egyértelműen Klárika a játékmester. Balázst végső soron ugyanúgy jégre viszi a díszmagyarként viselt férfiasság, mint Izidort; a befejezés pedig arról tanúskodik, hogy a külsőleges macho erények szimbólumrendszere, amely Balsaiéknál az agárban összpontosul, újra helyreáll. A folyamatosság nem szakad meg, ez nem érdeke a játszma nyertes nőknek sem.

Lovik érezhető élvezettel írta ezt a regényt. Kedve tellett a mesélésben, s ő maga talán túlzottnak találná az elemzőnek azt a szándékát, hogy a kiábrándult, keserű vonásokra helyezze a hangsúlyt. Ne feledjük azonban, hogy ez a keserűség írói és emberi létének rendkívül erős vonása volt. Állandóan ott munkált benne az a kérdés, amelyet a Hétben tett fel 1904. augusztus 28-án. „Ki tudja, ki vagyok, kit érdekel, hogy egyáltalán vagyok?" Úgy látta magát, ha írói tevékenységére gondolt, mint „egy apró, tehetetlen hangyát, amely fáradtan, senkit sem érdekelve, senkitől sem gyűlölve és nem szeretve, senkitől sem támogatva, és senkitől sem irigyelve folytatja üres irodalmi létét". Nos, a gyűlöletet nem vállalta: azt akarta, hogy szeressék. Írói megalkuvása, fel-feltörő undora ezt a szeretetvágyat és a hozzá társuló kudarcélményt dokumentálja.

Bacsó Béla

ADÓDIK-E EGY MÁSIK KEZDET?
A KEZDET HERMENEUTIKAI EL-HELYEZÉSE

> „A szavak a hajszolók, a taraché, a zavarodottság és a helynélküliség forrásai. Sigé az eszmék hallgatása. A helyek. A hallgató, az őrző. Nincs élesebb váltás, nincs mélyebb ellentét, mint a hajszoló és őrző közti. Taraché vagy sigé. A hajszolók üres körforgásba űznek minket, ebből amabba való átváltozásba, aminek nincs többé célja, sem az arany, sem a bölcsek köve. Az őrzők azonban széttárják karjukat és a körön túl mutatnak: ott valami más van!"
>
> (Botho Strauss: *Fragmente der Undeutlichkeit*)

Heidegger korai írásainak legújabb publikációi után, számomra teljesen egyértelmű, hogy a „fordulatot" képező, az első kezdet felé tájékozódó gondolkodás útját már a húszas években felfedezte. Ezekben a korai írásokban – mint például *Anzeige der hermeneutischen Situation* vagy az *Ontologie* – a hermeneutika megújítását mint destrukciót vázolta fel. Heidegger ezt a destruktív le-építő gondolati munkát, mely a lét elfedett kezdeti értelme felé fordult, mondhatni mindvégig fenntartotta. A fenntartás képessége a létértelmet ismét a kezdet felől értelmező gondolkodás számára egy rendkívüli kihívás. Az így felvázolt filozófia pontosan mutatja, hogy a gondolkodó, ki éppúgy „hajlamos a hanyatlásra", mint minden más ember, kit éppúgy érint az el-idegenedés, mint a többi embert, a létet illetően egy egyedülálló készenlétre és éberségre szorul. A kezdeti gondolkodás egy mindig újraismételt öndestrukció. „A filozófia mindig egy kezdet és megköveteli önmaga legyőzését."[1] A lét öndestruáló, kezdeti hermeneutikája újra és újra tapasztalja, hogy az általa *már* elgondolt és kimondott értelme kiüresedik. Az a hermeneutika, mely a kezdeti létértelemre hallgat, az egyidejűleg, sőt „éppolyeredendően" megjelenő és visszavonódó megértendőt a lét elhallgató hangjaiból kell kihallja. Ehhez szükséges, hogy az önmagát alapjaitól megfosztó értelmezést újra kezdje. „Amit nem értelmezünk és fejezünk ki eredendően, azt tulajdonképpen nem vagyunk képesek megőrizni."[2] Heidegger gondolkodásában egészen korán szóba kerül az emberi jelenvalólét faktikusan legtöbbször elmulasztott létlehetősége, mégpedig az, hogy „az értelmezés eredendősége

---

[1] HEIDEGGER: *Beitraege zur Philosophie.* G.A. 65. Klostermann 1989. 37.s.
[2] HEIDEGGER: *Anzeige der hermeneutischen Situation in Dilthey.* Jb. 89/6. 250.

által ... önmagát a gyökerekig nyúlva birtokba vegye, azaz így legyen".[3] De mint maga Heidegger számtalanszor hangsúlyozta: a faktikus destruáló értelmezés a szubjektumszerű birtokbavétel által nem képes „legyőzni" a metafizikai szubjektivitás korlátait.

Az elmúlt időszak hermeneutikai fordulatát előkészítő kísérleteket mindenképpen tekintetbe kell vegyük, ugyanis ezek teszik először témává a lét sokrétűségét érintő hármas vonatkozást (mozgás – kineszisz, nyelv – logosz, igazság – aletheia), mely előrajzolta a létező mindig másként-értését és a létező megőrzését „el-nem rejtettségének hogyanjában". A lét mozgalmassága a létező egyidejű és ismétlődő le- és ellepleződése és ugyanakkor a létező másként-létének lehetőségéből[4] következően, a megértő ember a lét *egy* meghatározott megőrzése felett sohasem rendelkezik. Ebbe a nem-rendelkezésbe kivetett. Persze ezt a nem-rendelkezést nem szabad a létértelmezés hiányosságaként felfogni, mintha ez egyszerűen a szubjektum helytelen beállítódása lenne a létező irányában. Heidegger korai hermeneutikai írásainak filozófiatörténeti hozadéka egy teljességgel új Arisztotelesz-olvasat, mely döntő indítást ad a tanítvány W. Bröckernek. Ő a következőképpen hangsúlyozta a létező másként-lenni-tudását. „Ez a lenni-tudás azé, ami a létező mindenkor éppen *nem* (van), hozzátartozik ahhoz, ami a létező éppen valóságosan (van). A létező *mint* lenni-tudó valóságos."[5] A létezőnek mint puszta tárgyiasságnak ez a radikális destrukciója a legkérdésesebb (a lét) irányában megnyitotta az antimetafizikus kérdezés útját, amelyet az elénk állítottra irányuló metafizikai kérdezés eleve torzítva állított be. A legkérdésesebb által bizonytalanságba került megértő ember a nyugalmat nem lelő nem-rendelkezésbe jut, ám ez egyidejűleg a beállított e teljességgel átállító-viszonyulása folytán nyitottságot jelent a csodálatba ejtő irányában. „Azzal, hogy a csodálkozás megismerteti az embert nem-tudásával, felébreszti a szunnyadó törekvést a belátásra – és ez a felébredt törekvés a belátásra a filozófia."[6] A csodálkozás folytán a helyzetéből kimozdult tudás a nem-tudó embert a lét iránti kezdetibb nyitottságba állítja. Tehát a magát alapjától megfosztó, mélységbe nyíló tudás úgy *adódik*, mint egy mély be-látás az ember eredendő léthez tartozóságába. A lét sohasem áll rendelkezésre a tudni-akarásnak, hanem a sokrétű-sokféle létértelemből a valamiként megszólított valami értelemtelit ad tudtul. „Az arché, a valamiből valamire kifutás eszméje, a valami szempontjából mint valamire tekintettel kategoriálisan egyáltalán lehetetlenné válik, ha a létet értelme szerint nem sokrétűen artikuláljuk..."[7] A lét sokrétű artikuláltsága destruálja a kezdet egyedüli eszméjét és ezzel jelentkezik az a fontos hermeneutikai elv, hogy a gondolkodás nem más, mint

---

[3] A.a.o. 250.
[4] Vö. ARISZTOTELESZ: *Nikomakhoszi ethika*. Magyar Helikon 1971. Ford. SZABÓ M. IV. könyv 1141.b.
[5] BRÖCKER: *Aristoteles*. 1987. 80–81.
[6] A.a.o. 21.
[7] HEIDEGGER: *Anzeige*... 265.

megfeszített éberség az emlékezetre leginkább méltó másként-értése iránt. Az emlékezetre méltó maga a lét, ám a lét számunkra a be-állítás (Gestell) korszakában a legtorzabban beállított (das Verstellteste). Az elé a feladat elé állít minket, hogy a be-állítást mindenkor kimozdítsuk, azaz a minden szükséget nélkülöző létfeledtségből a voltat-jelenként-őrzőt emlékezetbe idézzük. „Az eljövőre irányuló gondolkodás csak a voltat-jelenként-őrzőre irányuló gondolkodás lehet, ami alatt az egyszerűen csak elmúlttal ellentétben a távolian ugyan, ám lényege szerint még jelen-levőt értjük."[8] A távolian ugyan, ám lényege szerint még jelen-levőnek, a létnek megfelelően történő gondolkodás során a fecsegésbe hajszolt jelen-valólétben felébred egy készenlét a lét alig hallható hangjai iránt. A lét a voltat-jelenként-őrzőnek egy másként-kezdő ismétléséről szól, éppen ezért gondolom úgy, hogy a létnek a kezdet felé megnyíló elgondolása „a szó veszélyes hatalomvesztése" miatt csak a hermeneutika radikalizálásaként fogható fel. A nyelv a létfelejtés nyomása alatt áll és csak akkor rendelkezünk egy olyan nyelvvel, mely a voltat-jelenként-őrzőé is, ha kívül az előtérbe került elgondolt-vélt körén megkockáztatjuk a nyitottságot a megfosztó-rémisztő hallgatagság irányában. Ez a megfosztó-rémisztés, mint Heidegger az *Adalékok a filozófiához* című könyvében megfogalmazta, a másik kezdet kitüntetett lehetősége. *Másként-kezdve gondolkodni, azt jelenti, hogy hallgatni tudunk a ki-nem-mondhatóra és a hallgatás folytán függünk a léttől...* „A hallani-tudni megfelel egy mondani-tudásnak, mely a lét kérdésességéből szól. Mert ez az a legcsekélyebb, amit a szó terének elkészültéhez nyújtanunk kell."[9] A létet illető több úgy történik meg, hogy az ember „mint a nyelv számára szolgáló hely" (Schleiermacher) megnyílik a magát-ki-nem-mondó kezdetibb szólító-biztatása előtt.

A be-állítás (Gestell) szorító zavarodottsága mind inkább kiűzi az embert a hely-nélküliségbe, ám e növekvő és mind szélsőségesebbé váló hely-nélküliséget követően nyilatkozik meg a megfosztó-rémisztésből származó hely-keresés. De ki az ember, hogy elveszejtheti a helyét. Maga az ember a létezők legbizonytalanabbja és egyszersmind ő az, aki a legmagabiztosabb. Mindenkor e meghasadtságban él. A hajszoló ideje előkészíti az őrzőjét. „Az ember maga a hely és egyúttal a megőrző"[10], a létnek meg*felelve* őrzi meg a nyelv kezdetien megnyíló dimenzióját[11]. Úgy gondolom, hogy Heidegger a nyelv hallgatásával (die Sigetik der Sprache) egy nem onto-teologiai nyelvfelfogást vázolt fel, melyben a jel magát mint egyidejűleg jelen- és távol-levőt a transzcendentális jelentett (a lét) szükségszerű távollétében artikulálhatja. „Az elhallgatás magának a nyelvnek lényeg-szerint-jelenlevő eredetéből származik."[12] A nyelvbe bonyolódottan mind inkább belehajszolódunk egy

---

[8] HEIDEGGER: *„Andenken"* In: Uő: *Erlaeuterungen zu Hölderlins Dichtung.* 1981. 5. kiad. 84.
[9] HEIDEGGER: *Beitraege...* 422.
[10] HEIDEGGER: *Wege zur Aussprache.* In: Uő: *Aus der Erfahrung des Denkens.* G.A. 13. 1983. 19.
[11] Vö. HEIDEGGER: *Die Kehre.* In: Uő: *Die Technik und die Kehre.* 1962. 40.
[12] HEIDEGGER: *Beitraege...* 79.

veszélyes felejtésbe. A minket hajszoló nyelv elvon bennünket az elhallgatás által lehetséges kezdeti meg-feleléstől. Sosem vagyunk képesek a nyelv által a létet teljesen re-prezentálni. A másként-kezdő gondolkodás tesz csak képessé minket arra, hogy a ki-nem-mondható lét elfeledettségébe bele-hallgassunk.

Itt mutatkozik meg a *hermeneutika akroamatikus dimenziója*, mely lehetővé teszi annak megértését: „hogy a logoi gyengesége az ő erejük, vagyis hogy önértelmezőn növekedni képesek, – a 'szó' eredendő mozgatottsága magában a lélekben, a *logoszé*, mely a mindenkor elgondolt határain túlterjedhet."[13] Ebben a növekvő túlterjedésben mutatkozik meg a létet illetően a jelet megvonó el-nem-leplezett többlet (Mehr an Sein). Ebben az értelemben hangsúlyozta Gadamer: „a nyelv egyike a nem-tárgyiasság legmeggyőzőbb jelenségeinek, amennyiben a lényegi önmegfeledkezés jellemzi a beszélés megvalósulását".[14] A beszélés során a magunkról való megfeledkezésben persze többször történik meg a logoi torzított megerősödése, anélkül, hogy a lényege szerint meggondolandóhoz közelítenénk. Ekkor térünk tévútra. Az emberi nyelv a létnek esetenként téves-kitérő, ám „éppolyeredendően" a még kezdetibben meggondolandóba betérő helyes el-helyezése, tisztázása. A nyelvhez visszavonhatatlanul hozzátartozik egy ilyen diakritikus irányultság és így felfogva a nyelv „magának a létnek világló-elrejtő eljövetele"[15]. A nyelv semmikor sem a lét puszta megjelenítése, hanem a lét a jelölő által a lét iránti újra-kezdő megfelelésbe hív. Ebben a hívásban hallja az ember a többrétű létértelmet, mely a későbbi jelentésartikuláció számára még minden utat nyitva tart. Az ember az, aki a beszélés által mérsékli az elhallgatásban ébredő megrettenést a léttől és lassan felejti a legfőbb mértéket. „A nyelv a hallgatáson alapul. A hallgatás a legrejtettebb mérték-tartás. Azáltal *tart* mértéket, hogy először szab mércét".[16]

Véleményem szerint a kezdet heideggeri tárgyalása valóban lehetővé teszi a hermeneutika radikalizálását. Minthogy a kezdet elgondolásán alapuló hermeneutika nem más, mint egy meg nem zabolázott mérce általi küzdés a legcsekélyebbért, hogy valamit megértsünk, ahhoz azonban a legtovább ki kell tartanunk ebben a küzdő magatartásban.[17] Ebben a csekélyben kell hagyjuk a létet a nyelv által szólni, s nem szabad veszni hagyni. A legcsekélyebb megőrzi számunkra a kezdetit, az általa alkotott szó-tér határai között. E csekélyben rejlő kezdetit a küzdés által egy pillanatra körül-határolhatjuk. A csekély a világló-egybegyűjtő helyért való küzdés által történik meg, azaz az általa alkotott szó-térben és így teszi számunkra uralhatóvá a felejtés keltette látszólagos határtalanságot. Ez az uralás az újra-kezdő gondolkodás, az emlékező meg-gondolása annak, ami minket a leglényegibben érint.

---

[13] RIEDEL: *Die akroamatische Dimension der Hermeneutik.* In: *Philosophie und Poesie.* kiad. Gethmann-Siefert Frommann/Holzboog 1988. 107.

[14] GADAMER: *Die griechische Philosophie und das moderne Denken.* In: Uő: *G. W.* Bd. 6. 1985. 7.

[15] HEIDEGGER: *Brief über den „Humanismus".* In: Uő: *Wegmarken.* 1978. 324.

[16] HEIDEGGER: *Beitraege...* 510.

[17] Vö. HEIDEGGER: *Ontologie.* G.A. 63. 1988. 20.

Ebben az értelemben, azaz a legvégső uralás szerint, a kezdet a végső. „Amit mi a szavak alapjelentésének nevezünk, az a bennük rejlő kezdeti, ami nem először, hanem legvégül jelenik meg... Az úgynevezett alapjelentés leplezetten működik a mindenkori szavak összes kimondási módozatában."[18] A kezdet és vég e sajátos problematikája már megjelent Schleiermacher hermeneutikájában is: „a kezdetet nem értjük meg előbb, mint a végén, vagyis hogy a kezdettel csak a végén kell rendelkezzünk..."[19]. Így felfogva, „a szóval rendelkező" embert érintő kezdetiért való küzdelem valóban mozgás és egy magát-mozgatni-hagyás a szó terében. A kezdetibb „szóért" folytatott küzdésen át keletkezik egy behatároló kör-mozgás, melyben az eredendő ismétlés által képesek vagyunk valamit alapjaiban megérteni. Ám az így megértett sohasem egy szilárd tárgyasság, hiszen e kör-mozgás egyidejűleg a korlátok felszámolása is, azaz ismételt mozgásba hozás. A lét-megértés hermeneutikus köre a vitatott létértelem megalapozó és attól megfosztó lehetővététele, és éppen ezért jelent számunkra a nyelv egy „diakritikus realitást" (M. Frank), a szó–idő–tér vitatott és vitatandó terrénumát. Ebben a térben áll karját széttárva, a körön túlmutató ember, mint „a lét igazságának őrzője"[20]. Hogy csak őrzők és ne foglárok legyünk, ez a legszorongatóbb feladat a számunkra az oly sérülékeny lét megóvandó körében. Vagy ahogy ezt minden enthuziazmustól mentesen Wittgenstein kifejezte: „Annyira nehéz a *kezdetet* megtalálni. vagy inkább: nehéz a kezdetnél kezdeni. És nem megkísérelni tovább visszamenni."[21]

---

[18] HEIDEGGER: *Parmenides*. G.A. 54. 1982. 32.
[19] SCHLEIERMACHER: *Hermeneutik und Kritik*. 1977. 98.
[20] Vö. HEIDEGGER: *Beitraege*... 490–491.
[21] WITTGENSTEIN: *A bizonyosságról*. Ford. NEUMER K. 1989. 126.

Kocziszky Éva

BESZÉLGETÉS WINFRITH-TEL

Gerd Wartenberg emlékének

Néhány évvel ezelőtt beszélgettünk Gerddel Szent Bonifatiusról. Gerd döbbenten és félelemmel próbált belegondolni abba, vajon mi játszódhatott le ebben a germán lélekben, amikor saját eredete, saját törzsöke ellen föllázadva dühödten esett neki Donar szent tölgyének a hesseni Geismarban anno 725? Engem is elgondolkoztatott a történet, de nem Winfrith lelki drámája miatt. Sokkal inkább lekötötte a figyelmemet az a sajátos metamorfózis, hogy Donar tölgyének fájából gerendákat ácsoltak a fritzlari Péter-templom számára.

Történeti szempontból nincs semmi különös ebben az esetben. A szász Winfrith bencések között nevelkedett, s később az egyik legbuzgóbb keresztény hittérítő vált belőle. Sőt, lélektani szempontból sem izgalmas a történet: nem lelünk nyomára annak, hogy Winfrith meghasonlott lélek lett volna, hogy „drámaian" élte volna meg pogány földijeivel való szembefordulását. A róla fönnmaradt feljegyzések és a levelei alapján inkább afféle fanatikus lehetett, aki ráadásul ezt még kamatoztatni is igyekezett, s előmenetelében csak csekély műveltsége akadályozta meg. Egész életében képtelen volt bármit is megtanulni latinul, még az általa leggyakrabban használt keresztelő formulát is grammatikailag hibásan használta.

A fanatikusok és barbárok azonban olykor nagy tetteket visznek végbe. Winfrith tette is túlszárnyalta nemcsak az akkori aktualitást, de még vélt történeti jelentőségét is. A tölgyfa ledöntése átfogóbb következményekkel járt, mint amit első értelmezésre elárul. Nem állt meg a pogány germánság kultusztárgyainak szétzúzásánál, sőt túllépett ama szimbolikus mozzanaton is, hogy ezzel egy természetvallás kultuszát változtatta át a transzcendens Istenben való hitté. Többet és mást is jelent ma nekünk ennél, azáltal, hogy, ámbár távol állhatott Winfrith-től bármilyen művészi szándék, a fából ácsolt gerendákkal mégis a Természet egy darabját változtatta művé, műalkotássá. Ezzel egyszersmind megalapozta a fához fűződő modern kori viszonyulást is, kettészakítva világunkat és elválasztva egymástól Földet és Eget, amelyeket egykor ez a fa kötött össze.

Mert vajon mit is reprezentált egykor az a Donar-tölgy? Mit jelentett, és mi maradt meg ebből nekünk?

Tudható róla, hogy *axis mundi* volt, világtengely, mely az Eget köti össze a Földdel; világfa, mint az Yggdrasil, mely kilenc világot egyesített. Sőt, bizonyos értelem-

ben azonos volt a világgal magával, amennyiben emlékeztet minket a mitikus analógiák sorában Pherekydes *Theogoniájának* szárnyas tölgyfájára, mely a Földistennő, Khthonié menyaszszonyi ruhájában ékeskedett, abban, amelyet vőlegénye, az Égisten Zeus adott neki, s teljes kozmosz volt ráhímezve, a Föld, a Tenger és az Ókeanoson túli világ képei.

További analógiaként kínálkozik Zeus dodónai tölgye is, hiszen mindegyikük szorosan kötődik a jósláshoz. A germán világfa közelében laktak a Nornák, kik biztos tudással rendelkeztek a múltról, a jelenről és a jövőről. A sorsszerűségnek olyan mozzanata ez, amelyet még a magyar képzetvilágból is jól ismerünk, amennyiben az emberi halandóságot a fa életével kapcsolja össze.

Ámde vajon megmaradt-e még valami ezekből a csak vázlatosan jelzett mitikus vonatkozásokból, vagy végleg elveszett mindez a tölgyfa kivágásával? Vajon végleg elveszett-e számunkra mindaz, ami egykor egy ilyen fa volt? Hogyan veszünk ma szemügyre egy királyi tölgyet, miként mutatkozik meg előttünk?

Kiindulásul elfogadhatjuk azt a nézetet, hogy a mitikus világtapasztalat egyetlen „örököse" az úgynevezett „életvilágunk" megtapasztalásában érhető nyomon. Gondoljunk például arra, hogy az ember a mindennapi tájékozódása, a világban való orientációja során mindig kitüntetett helyekhez igazodik: olyanokhoz, amelyekhez viszonyulva különböztet meg „fönt"-et és „lent"-et, „jobb"-ot és „bal"-t. Az ilyesfajta tájékozódás példaszerűen kapcsolódik ma is az olyan kitüntetett helyhez, mint amilyen egy magas, egyedül álló vagy más módon szembetűnő fa. Az ilyen fa a magasba vonhatja a tekintetünket, s ezáltal úgy nyitja meg előttünk Ég és Föld birodalmát, hogy egyúttal megvilágítja számunkra „fönt" és „lent" alapirányulásait is. Ezen az alapvető tájékozódáson túl a fához kapcsolódhat a világban való „hogyanlétünk" is, az úgynevezett kedélyünk. (Befindlichkeit) Gondoljunk csak arra az örömre, a megújulás ama érzetére, amelyet az első tavaszi levelek sarjadzása kelt bennünk, vagy arra, ahogyan menedéket lelünk árnyékában a nyári hőség idején. Ebben az értelemben hozzátartozik az életvilágunkhoz a fa, és ez akkor is igaz, ha ez a kapcsolat fokozatosan lazul, bizonyára Bonifatius tette óta. E lazulás mutatkozik meg abban is, ahogyan ez a kapcsolat végleg elveszítette mitikus tartalmát, éspedig éppen a legutóbbi időkben. Nagyapáink még úgy beszéltek a *családfá*ról, hogy valóban a fát gondolták el a generációk egymásutánjának egyidejű szemléletében. Egyes falvakban még az utóbbi időben is diófát ültettek egy-egy gyermek születésekor. S a költészetnek a mitikus képzetekkel rokon nyelvén a fa kivágása, az őszi irtás a halál gondolatát idézi fel mondhatni kényszerű érvénnyel, amint ezt például Baudelaire *Őszi szonett*jében olvashatjuk.

„Veszteségekről" beszélünk tehát minduntalan, igazi romantikus attitűddel, amit talán nem kevés gúnnyal szemlélne az egykori barbár. Új világot alapozó öntudatával oktatna ki minket arról, hogy az ő hite egyszer már megszabadított minket mindenféle hamis sorstudattól és halálfélelemtől, a természet nosztalgikus misztifikációjától, minek akkor ez a botor visszasóvárgás? Hiszen ő bőségesen kárpótolt minket

az úgymond ért „veszteségért". Megnyitotta előttünk annak az új tájékozódásnak a lehetőségét, amelyet a tölgy fájából emelt templom sugall. Ez az új tájékozódás gyökeresen különbözik a fa által kínálttól. A keresztény templom ugyanis – szakrális értelemben – olyan kitüntetett hely, amely végső soron mégsem egy hely, azaz „hely nélküli".

Kifejezésre jut ez abban, hogy – mint minden kőkolosszus – a katedrális is „informálhat" minket a „jobb"-ról és a „bal"-ról, sőt tájékoztathat minket a „fönt"-ről és a „lent"-ről is, de ezt gyökeresen más értelemben teszi, mint a fa tette. Hiszen végül is egy olyan helyet kíván reprezentálni, melynek nincs helye ezen a Földön, amelyhez viszonyítva tehát nincs Fönt és Lent, mert az, amit megtestesít, „túl" van ezeken a megkülönböztetéseken. A templom a lakozás tekintetében „üres hely", hely nélküli hely, hiszen még maga Isten sem lakja, egykori egyetlen igazi földi szentélyét, a jeruzsálemit kivéve. Üres kőháza elvonatkoztatási kísérlet időtől, tértől, világtól. Nem csoda hát, hogy ez az új orientáció azután lassanként maga is elveszített mindenfajta tájékozódást. Fa és templom eredeti ellentétéből a templom úgy élte túl az előbbit, hogy megmaradt puszta negativitásnak: Isten megtestesült hiányának.

Következésképp: vissza kellene ültetni azt a fát? Ez „még a Jóistennek is érdekében állna"! Talán valami hasonlóra gondolhatott akkoriban Gerd Wartenberg is, ám föltehetőleg leginkább egykori szellemi atyamesterét, Jungot követte ebben. Jung ugyanis, egészen más okokból, mint ahogyan egyes kortársai menteni kívánták volna a germán tölgyet, sőt akkori környezetétől is eltérő indokokkal azt javasolta a Führernek, hogy újra kellene ültetni Németországban Wotan tölgyeit. Wotanról beszélt és nem Donarról, mert, úgy tűnik, nem tudott mit kezdeni ezzel a mitikus kováccsal és harcias fellegtorlaszolóval. Annál inkább Wotannal, akit Dionysos északi rokonának tekintett. A Führer azonban nem kapott Jung javaslatán, talán még neki is túlzottan hagymázasnak látszott. Pedig Jung komolyan gondolta mentő ötletét. Így akarta ugyanis végbevinni magában a világ testében azt, amit rendkívül fontosnak ítélt a lélek számára: az európai ember *földhözkötöttségének* a visszanyerését. A „földhözkötöttség" lényegében nem jelent mást, mint az emberi lélek khthonikus régióját, a tudattalant, azaz az „érzelmek és emóciók" székhelyét, azaz egy olyan világot, mely csak az ellenpólusával együtt, csak az „éghezkötöttség" értelmi fényvilágával együtt, vele szoros kapcsolatban létezhet, nyilvánulhat meg. Amennyiben megszűnik ez az egymásrautaltság és a kapcsolat megszakad, mindkét régió csak hamisan, deformáltan tud megnyilatkozni. A mitológia archetipikus képzeletvilágában a fa reprezentálta ezt a közvetítést, tehát a mitikus-rituális visszaültetése felelne meg annak a gesztusnak, amely mintegy helyreállítaná ismét ezt a kapcsolatot, azaz mediálna Ég és Föld között. Mint ahogyan a kivágása felelt meg e két szféra beteges elkülönülésének, az apollói égi szférának a földszerű dionysositól történő elválásának. Ennek volt egyik következménye az, hogy a lélek feladja minden individuális elkülönülését és föloldódik a mámorban és az őrületben. Ezt a föloldódást mint veszélyt jelképezte a mitológiában Dionysos–Wotan szétszaggatásának története, s

mindig erre gondolt Jung Nietzsche esetét kommentálva: „Mert mit is jelentett számára Dionysos! – írja. – Komolyan kell vennünk, amit ő maga mond erről, és méginkább azt, ami vele történt; sorsszerű betegségének előrehaladott stádiumában kétségkívül tudta, hogy Zagreus sötét sorsára jut majd ő is. Dionysos számára azt a szándékot jelentette, amelyben minden emberi különbözésétől eloldódva a kezdeti lélek egy állatalakú istenséggel olvad egybe; áldásos és iszonytató ez az esemény, amelytől már mentnek hitte magát a civilizált kultúrember, míg azután megmámorosodva újabb vérfürdőt nem rendezett..." Az Apollóntól különvált Zagreus–Dionysos munkál tehát a lélekben akkor, amikor föladja különállását és a mámorban feloldódva rohan a maga pusztulásába avagy a mások elpusztításába. Ha azonban nem sérült volna meg egykor ez a közvetítés, azaz ha állana még ma is Wotan–Dionysos tölgye, akkor mindez elkerülhető lenne – individuálisan is, és a népek sorsában is. Hogy Jung valóban expressis verbis Wotanra gondol, akit egyszersmind egyoldalúbbnak is tart déli testvérénél, Dionysosnál, akiből csak a „Zagreussal" azonosítja, efelől nem hagy kétséget: „Nietzsche életrajzában cáfolhatatlan bizonyítékokra lelhetünk arra vonatkozóan, hogy az az isten, akire Nietzsche eredetileg gondolt, csakis Wotan lehetett: mint a 19. század 80-as éveinek klasszika-filológusa azonban Dionysosnak nevezte őt. Összehasonlító szempontból nagyon sok közösség fedezhető fel e két istenben."

Bár Jung érvelését több szempontból lehetne kritikával illetni, mégis figyelemre méltónak nevezhetjük az idézett gondolatok ama állítását, miszerint *a mítosz elveszítésével,* azaz Wotan tölgyének kivágásával kvázi *még mitikusabb, még kezdetibb lesz a lélek,* mégpedig az égi kötöttségtől való elszakadás folytán – mint ahogy ezt jól példázza számára Nietzsche patológiája vagy a 20. század nagy vérfürdői. Wotan tölgyének újraültetése tehát valójában nem az eredeti mitikus világot restaurálná, hanem a mi sajátlagos viszonyunkat állítaná helyre, alapozná meg újra azzal a világvalósággal szemben, amelyet a fa egykor reprezentált. Azaz a tölgy újra közvetítene Ég és Föld között.

Csakhogy ez a tölgyfa mégsem ültethető újra. Nem lehet többé az, ami volt, vagy aminek meg kellene újulnia, mert már régóta (Bonifatius óta) puszta jellé vált, vagyis valami más helyett áll, valami *mást szolgál,* mint ami ő maga. Léte szimbolikussá valótlanodott, illetve feloldódott a szolgálatban. Mint Eckhart Mester mondja: „Egyetlen kép sem gondolja vagy mutatja saját magát, hanem teljes mértékben afelé törekszik és arra utal, aminek a képe. És mivel csak képünk van mindarról, ami rajtunk kívül van, és amit a teremtmények egyedül csak az érzékszerveikkel képesek magukhoz vonni, és ez az idevont kép is csak arra utal, aminek a képe, így teljes mértékben lehetetlen, hogy téged valaha is boldoggá tegyen bármiféle kép, s ezért itt némaságnak éa csendnek kell honolnia..." A jel, a puszta kép nem boldogít és nem is üdvözít. Csak szolgálhat. Ezzel Eckhardt Mester nemcsak a platonikus szimbolikus gondolkodásmód „hiányra" alapozottságát írja le precízen, de egyszersmind előlegezi is az utána kibontakozó modern kori „perspektivikus szubjektivizmus"

kritikáját is. E perspektivikus szubjektivizmus tükrében a fa szolgálatát így értelmezhetnénk: nem alkotja többé a *világ*unkat, legfeljebb a *környezet*ünket (nem Welt-alkotó, csak Umwelt-alkotó, mondanánk németül), ha *természet*nek nevezzük, valójában csak a *zöld*re gondolunk; nem záloga többé a kedélyünknek, a világban való hogyan-létünknek, legfeljebb csak mint oxigéntermelő létezik a számunkra, ami persze korántsem lényegtelen tényező. Többé tehát nem az, ami, hanem csak kép, jel, illetve szemlélt, hasznosított objektum. Sőt, rendelkezésre álló tárgy: olyasvalami, aminek a léte kimerül a hasznában: abban, hogy faanyagot vagy oxigént vagy gyümölcsöt szolgáltat.

Bonifatius tette tehát sehogyan sem fordítható vissza. Mégis rejlik ebben a történetben egy olyan mozzanat, ahonnan talán „jóvá tehető", vagyis ahonnan újabb metamorfózis indulhat ki.

Egyesek úgy gondolhatnák, hogy ez a lehetőség magában az esztétikumban rejlik. Abban, hogy Bonifatius mégiscsak katedrálist, azaz műalkotást emelt a Donar-tölgy fájából. Következésképp mi is mondhatjuk Mörikével: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst" – azaz: ami szép, önmagáért, önmagában boldognak mutatkozik, illetve más értelmezés szerint önmagában világlik derűsen, önmagában fénylik boldogan. Az ilyesféle érvelést azonban most meghagyom az esztétáknak, mivel én magam meg akarok maradni a történet mitikus kontextusánál.

Ebben a kontextusban is van egy olyan mozzanat, amire eddig nem irányult a figyelmünk. Arra ugyanis, hogy Winfrith csak a fát vágta ki, de ezzel még nem ölte meg annak istenét, Donart vagy Wotant is. Sőt, egy sajátos paradoxia folytán éppenséggel megfosztotta ezeket a germán istenségeket attól a lehetőségtől, hogy meghaljanak. Winfrith megsemmisítette azt a helyet, amelyhez Wotan élete kötődött, ámde ezzel egyszersmind az a hely is eltűnt a világból, ahol a halálát lelhette volna. Hiszen nemcsak az élete, de a halála is ezzel a fával volt összekapcsolódva. Ezt a kettős kapcsolatot a mitológia azzal a történettel juttatja kifejezésre, melyet Wotan önfeláldozásáról, illetve haláláról és újjászületéséről megőrzött. Eszerint Wotan a Yggdrasilon áldozta föl önmagát: kilenc napig függött élet és halál között a fán, míg azután egy rúnajel keltette életre. Újjáéledt, föltámadott, talán éppenséggel a kőrishez hasonlóan, mely ugyancsak újjáéled halálából az évszakok váltakozása során.

Könnyen meglehet tehát, hogy még Winfrith saját nézőpontjából is elhibázottnak tekinthető a tölgyfa kidöntése. Ezután ugyanis a fához hasonlóan annak istene is jellé és képpé változva őrződött meg. Kísértetté vált a néphitben, mesék és operák démonává, szimbólummá a költői fantáziában, kegyetlen realitássá a beteg lélekben. De nem semmisült meg. Talán jobban tette volna Bonifatius, ha egyszerű keresztet ácsolt volna a tölgyfából. A kereszt ugyanis megőrizte volna a fából a közös lényeget: élet és halál „keresztutas" világtengelyét.

Csakhogy ilyen apokrifről nem tud a legendairodalom. Ezért vissza kell kanyarodnunk ahhoz, amit adott: Wotan áldozatához és különös újjászületéséhez egy

rúnajel közvetítésével. Hogyan menthette meg ez a különös jel az istent? Milyen viszonyban van a jel a fával? Vajon túlélte-e ez a jel is a fát magát? Olyan kérdések ezek, amelyekre csak nagyon áttételesen, nagyon távolról lehet válaszkísérleteket vázolni. Ezért mi sem tehetünk mást, mint hogy analógiaként egy modern költőt kezdünk el faggatni, éspedig olyasvalakit, aki a fákat illetően is eredendő tudással rendelkezett. Friedrich Hölderlinről van szó.

Úgy vélem, akkor is érvényes rá a fenti megállapítás, ha az ő költészetében inkább a folyamokra illene az, amit a fáról állítottunk: tudniillik, hogy sorsszerűen köti össze a Földet az Éggel. Ámde ha hasonló motívumok után nyomoznánk – mint ahogy nem tesszük, mert minket most nem a fa költői szimbóluma érdekel –, akkor felidézhetnénk az akhilleusi heroikus sorssal egybefonódott fügefát a *Mnemosyne*-ből vagy pedig a *Brot und Wein* (Bor és kenyér) dionysosi fenyőjét. Az ilyesfajta mitikus motívumkeresés azonban már csak azért sem célravezető, mert ráreplikázhatna Szent Bonifatius: ugyan már, kedves Hölderlin, hol vannak már azok a fenyők, azok a fügefák? Vajon nem keveri-e Ön össze a vágyteli képzeletet, az antikvitásra való elégikus emlékezetet a „valósággal"? S ha Hölderlin nem adna is helyet az ilyesféle ellenvetésnek, akkor is csak egy paradoxonnal menthetné magát: nem, kedves Bonifatius, téved: a fa itt van, jelen van. Jelen van az írásban magában, vagyis abban a hieroglifában, amely egykor védőn fölé tornyosult, s amit én az istenség égre írt képének neveztem egyik befejezetlen versvázlatomban:

> Was ist des Menschen... Ein Bild der Gottheit.
> Wie unter dem Himmel wandeln die Irdischen alle, sehen
> Sie diesen. Lesend gleichsam, wie
> In einer Schrift, die Unendlichkeit nachahmend und den Reichtum
> Menschen. Ist der einfältige Himmel
> Denn reich? Wie Blüthen sind ja
> Silberne Wolken...

Az emberi élet az istenség képe – mondja Hölderlin. Ez azonban immár nem ölt szimbolikus alakot a fügefában, a fenyőben vagy a szőlőtőkében, hanem az égboltról leolvasható írás képében jelenik meg. A képek különbsége leheletfinom, hiszen az istenségnek ez az újabb képe is ismét a természethez kötődik: az ezüst felhők írása az égbolton olyan, mintha a virágoké lenne... S ezzel Hölderlin egy régi hasonlatát juttatja az eszünkbe: amikor is egyszer a szavak keletkezését a virágokéhoz hasonlította. Egy lényeges vonatkozásban azonban eltér emez égi kert írása ama régebbi földi kert beszédétől. Abban tér el, hogy ez az írás *végtelen*. Végtelen, amint időről időre változásban van. Örökké újra írja önmagát és azáltal változtatja az Ég, az Istenség arcát. Továbbá végtelen abban az értelemben is, hogy az ember, amíg él, sosem fejezi be az olvasását. „Együgyű" gazdagsága kimeríthetetlen. Csakhogy mi

maradt meg a világfából az ég tűnékeny virágoskertjében? Ahogy minden, úgy szinte semmi: a megmentő írás, a rúna, emléke.

Az emlékképekre azonban szintén áll Eckhardt Mester ítélete: sem boldogítani, sem üdvözíteni nem képesek. Jobb tehát hallgatni róluk. Kénytelenek vagyunk tehát ismét más utat keresni, éspedig a harmadikat, mely a mesék, mítoszok tanúsága szerint a szerencsés kell, hogy legyen. Sőt gyakorta még a gondolkodók is három útról beszélnek. Ezen léptetjük most föl pszeudodialógusunk utolsó szereplőjét, Szókratészt, hogy mitológiai tévelygéseinkre válaszolva végre mondja már meg az igazat, ha másként nem, hát akkor a „semmit sem tudásával". Ő azonban (a régi kópésággal) ezúttal is ki akar térni előlünk, és csak egy lapos közhelyet hajtogat: azt, hogy a fa egyszerűen *van*, és tegyünk már félre mindenféle régi történetet holmi Donar-tölgyről és rúnáról, minden egyéb jelfejtéssel együtt. Amint pedig elkezdenénk faggatni e rejtélyes kijelentés értelméről, megintcsak ravaszul kibújik, s válasz helyett egy kínai történet elmesélésébe fog, amelyet egyébként Jean Beaufret-tól tulajdonított el:

A haszontalan fa

Hui-ce Tsuang-ce-vel beszélgetett és így szólt hozzá: „Van egy nagy fám. Olyan odvas, göcsörtös a törzse, hogy nem lehet mérőzsinór mentén szétfűrészelni. Az ágai olyan görbék, olyan kacskaringósak, hogy nem lehet őket körzővel és derékszöggel mérni. Ott áll az út mentén, de egyetlen ács sem vet rá szemet. Ilyenek a te szavaid, Uram, hatalmasak és hasznavehetetlenek, s mindenki egyöntetűen elfordul tőlük.

Tsuang-ce erre így szólt: láttál-e már nyestet, amint lekuporodva lesben áll és várja a zsákmányát? Ide-oda ugrál a gerendán, nem tart a nagy szökellésektől sem, míg azután csapdába nem esik, vagy el nem pusztul a neki kivetett hurokban. Azután ott van a jak. Hatalmas, mint a viharfelhő. Ereje teljében áll előttünk. Mégsem tud egeret fogni.

Nektek van egy hatalmas fátok, és azon sajnálkoztok, hogy hasznavehetetlen. Miért nem ültetitek egy sík mezőre, ki a tágas pusztaságba? Akkor vígan kószálhatnátok a közelében, szunyókálhatnátok az ágak árnyékában. Nem fenyegetné fejsze többé, senki sem akarna ártani neki.

Mit kell törődni azzal, ha valami nem hajt hasznot?"

Vajda Mihály

HEIDEGGER ÉS A KORAI GÖRÖG GONDOLKODÁS HEIDEGGER ÉS A KORAI GÖRÖG LÉTEZÉS?

Oedipus (Heidegger & Pasolini)

Szophoklész *Oedipus Tyrannus*a Heidegger szerint a lét leleplezésének görög szenvedélyét ábrázolja. „Nem szabad Oedipusban csupán azt az embert látnunk, aki elbukik, Oedipusban a *görög létezés*[1] -nek (kiemelés tőlem – V. M.) azt az alakját kell megértenünk, akiben e létezés alapvető szenvedélye, nevezetesen a *lét leleplezésének szenvedélye* (kiemelés tőlem – V. M.), azaz a magáért a létért folyó harc szenvedélye, legszélsőségesebb és legvadabb alakjáig merészkedik el." (*Einführung in die Metaphysik*, 81.) „Gondoljunk Szophoklész *Oedipus Tyrannus*ára. Oedipus, aki kezdetben az állam megmentője és ura, a dicsőség és az istenek kegyének fényében áll, ebből a látszatból – ami semmiképp sem Oedipusnak önmagát illető pusztán szubjektív nézete, hiszen benne történik meg létezésének megjelenése –, mintegy kipenderül; addig repül, míg apja gyilkosaként és anyja megbecstelenítőjeként való léte el nem rejtetté lesz. Az út a fénytől, a kezdettől az iszonyatig, a végig egyetlen harc a látszat (elrejtettség és torzulás), valamint az el nem rejtettség (a lét) között." (Uo.) Nem kell Heidegger-szakértőnek lenni ahhoz, hogy lássuk, Heidegger szemében Szophoklész Oedipus Tyrannusa több mint a görög alapszenvedély megtestesülése. Oedipus a görög létezés szimbóluma, a *görög ember*. „(...) a leghátborzongatóbban otthontalannak lenni, ez az emberi lény alapvonása, ebbe kell mindenkoron bevésődjenek összes többi vonásai. Az a mondás, hogy »az ember a leghátborzongatóbban otthontalan«, ez az ember *görög* definíciója.

---

[1] A *Lét és idő*ben a *Dasein*t jelenvalólétnek fordítottuk. Ma sem látok ennél a rossz megoldásnál jobb megoldást. „Az emberi egzisztálás a maga lényegi alapját tekintve sohasem pusztán egy valahol kéznéllevő tárgy, eleve nem is egy önmagában lezárt tárgy. Ez az egzisztálás (...) a felfogás, a kihallgatás lehetőségében áll. (...) Nevezzük az emberi egzisztálásnak új módon tekintendő alapszerkezetét *jelenvaló-lét*-nek vagy *világban-benne-lét*-nek. Itt persze ennek a *jelenvaló-lét*nek ez a *jelenvaló*ja (ITT-je), éppenséggel nem úgy értetődik, amint azt vulgárisan teszi, valami a szemlélőhöz közelálló térbeni helyként." (Martin HEIDEGGER: *Zollikoner Seminare*. Hrsg. von Medard BOSS, Frankfurt/M 1987. 3–4.) Egyértelmű, hogy a *Da*-t nem lehet itt-nek fordítani. A *Da* a hely, ahol vagyunk (Lásd ESTERHÁZY: *A hely, ahol most vagyunk*). Ha most mégis eltérek a *Lét és idő*ben használt terminustól, azt csak az olvashatóság kedvéért teszem. A *Da-sein* persze *LÉTEZÉS*. De akkor tudni kell, hogy csak az ember létezik (egzisztál), mert csak neki van *HELYE, AHOL VAN*, neki van *DA*-ja, neki van *VILÁG*-a.

A hátborzongató-otthon-talanság megtörténéséhez csak akkor hatolunk el, ha egyszersmind tapasztaljuk a látszat hatalmát és a vele folytatott harcot, ahogyan az a létezéshez lényegi módon hozzátartozik." (i.m. 116.)

Mintha Pasolini *Oedipus*ában ez a szenvedély játszaná a főszerepet – méghozzá egy olyan környezetben, amely minden csak nem napnyugati. Minden vad: a természeti táj éppúgy, mint az ember által teremtett környezet, „az istenek, a templomok, a papok, az ünnepségek, a játékok, a költők, a gondolkodók, az uralkodó, a vének tanácsa, a népgyűlés, a hadsereg és hajók", egyszóval a *polis* [„egy szó, melyet itt azonban nem szabadna államnak és városállamnak" fordítani, „ezzel nem találjuk el a szó teljes értelmét" (Uo. 117.), vagy talán egyáltalában nem találjuk el a szó értelmét. „A *polis* inkább a helyet jelenti, a jelenvalóságot, amelyben és ahogyan a létezés történetiként van." (Uo.)] Mint mondottam minden vad, LEGYŰRŐ-ERŐTVEVŐ, és az ember tettei ERŐ-SZAKOSAK. Hiszen Oedipus Tyrannus – vegyük már észre – kiszúrja saját szemét! A nézők, ha Szophoklész tragédiáját „klasszikus" stílusban játsszák, csak a Hírmondó szavait kell hogy fülükhöz vegyék:

(...) iszonyú látvány várt reánk.
Mert letépvén az aranyból vert kapcsokat,
Melyek fölfogták a királynő köntösét,
Fölkapta s szeme golyójába szúrta, így
Kiáltva: 'Nem láttátok, miben éltem én,
Nem láttátok, mily rémségeket tettem én,
Ne lássátok most, kiket oly jó látnotok,
S kiket legjobb lett volna sohse látnotok!'
Igy nyögve és pilláit fölemelve szúrt
És újra szúrt. Vérrel festette arcait,
Kifolyt szemének vére, és nem csöppeket
Csurgatott rajta végig: zápor volt a vér
Az ő arcán, fekete zápor és vihar.
(Babits Mihály fordítása)

Szinte végighallgatni is lehetetlen, holott képesek vagyunk fantáziánkat mérsékletre inteni; a görög viszont, aki lényegin gondolkodni képes, erre még talán képtelen volt. Midőn a Hírmondó beszámolóját befejezte, megjelenik ugyan Oedipus,

(A palota kapuja kitárul, kilép rajta Oedipus,
kiszúrt szemeiből vér patakzik)

de maszkot hord. Pasolininál azonban valóban *zápor volt a vér az ő arcán, fekete zápor*. Nem lehet erre nem emlékezni. Nem tudom már, a nyílt színen szúrta-e ki szemét; csak Oedipus arcára emlékszem. Napnyugati szemünk számára elborzasztó

látvány. Oedipus Tyrannus, Pasolini által megfilmesítve, a heideggeri görögség tragédiája (vagy csak tragédiája *látszik lenni?*)! Világa még nem is hasonlít a napnyugatira. *Az 5. századi fordulatot megelőző* világ. Bennünk *a hátborzongató otthontalanság érzését* kelti; egy világ, melytől a miénkhez, a napnyugatihoz, a modernhez *nem vezet kontinuus út.*

Miért ne lehetne kétségbevonni akár Pasolini Oedipus Tyrannusának, akár Heidegger a kezdeti gondolkodásról és létezésről adott elemzésének igazságát? Engem mindkettő meggyőz, a maga – hogy is mondjam? – kultúrkritikai hevületével együtt; Pasolini Oedipusa éppoly kevéssé puszta elbeszélés, ahogy Heidegger mindig újrafogalmazott Parmenidész- és Herakleitosz-elemzése nem filozófiatörténet. Mint az jól ismert, a heideggeri analízis, a metafizikai gondolkodás – a Platón és Arisztotelész óta való napnyugati gondolkodás – destrukciója, „a kiteljesedett szubjektivitás korszaka" (Martin HEIDEGGER: *Heraklit.* Gesamtausgabe, Bd. 55 Frankfurt/M. 1979. 220.) kritikájának kiindulópontja. Csakhogy a film, egy film és a filozófiai elemzés, egy filozófiai elemzés között alapvető a különbség. A képi ábrázolás nem hagy kétséget a kezdeti görög világ kinézete *(eidos)* felől. Egyetlen tekintet a filmvászonra, az első pillantás elegendő, hogy a néző tudja, ez a világ az ő (a néző) napnyugati világától *valamennyi* vonásában alapvetően különbözik. A néző egyáltalában azt sem képes elhinni, hogy a világ, amelyet lát, saját világának, a helynek, ahol most van, az előtörténetéhez tartozik. Persze ha az ember nem hiszi azt, hogy a napnyugat világa eleve azonos volt a maival, akkor *tudnia* kell, hogy előtörténetünkben valamikor egy alapvető fordulat játszódott le. Ha pedig fordulat, akkor egyértelműen világos, mikor kellett annak végbemennie. Csakhogy két különböző dolog, ismerettel bírni a fordulatot illetően, és Szophoklész „klasszikus" tragédiáját egy számunkra teljesen idegen és elidegenítő környezetben *elképzelni* tudni. Pasolini filmje arra kényszerít bennünket – lehet legalábbis a filmet így értelmezni –, hogy Heidegger KEZDETI-jét, a maga kinézetében *(eidos)* elképzeljük, arra kényszerít bennünket, hogy *ne csak a kezdeti görög gondolkodást, hanem a kezdeti görög létezést is mint valami számunkra egészen idegent és elidegenítőt vegyük magunkba.* Készen állunk-e erre?

Kérdések, melyekre nincs válaszom

Amióta csak Heideggert olvasom, mindig motoszkál bennem két kérdés, melyeket azonban sohasem tudok (vagy talán nem merek?) megválaszolni.

A két kérdés a következő (megpróbálom őket a lehető legpontosabban megfogalmazni):

Első kérdés: Hogy van ez Heideggernél: vajon azzal az átalakulással, amely a görög gondolkodásban Platón és Arisztotelész által végbement, az emberi lényeg, az emberi létezés is alapvetően megváltozott? Más szóval: vajon a különbség csupán

a kezdeti görög és a metafizikai *gondolkodás* között áll fenn, mégpedig a tekintetben, hogy az előbbi – minthogy a létet (jóllehet még számára sem állott fenn a lét és a létező különbsége), képes volt leplezetlenül elgondolni – *meg tudott békélni az emberi létezés kiúttalanságával*, míg a metafizikai gondolkodás, amely a lét értelmére vonatkozó kérdést már elfelejtette, képtelen volt az emberi létezést elfogadni; vagy pedig az a helyzet, hogy a létfeledés által *maga az emberi létezés* változott meg, azaz az ember a metafizikai korszakban *valóban animal rationale-vá vált.* („A vég abban a formulában mutatkozik meg, hogy (...) *anthrópos zóon logon echón* az ember az élőlény, amely ésszel van fölszerelve.")?

Második kérdés: vajon Heidegger véleménye szerint az új kezdet által bizonyos értelemben vissza kell-e találnunk a kezdeti görögséghez? Az erre a kérdésre adott válasz természetesen az elsőre adott választól kell hogy függjön. Ha a fordulat alapjában véve *a gondolkodás fordulata, az ember önértelmezésének fordulata*, az esetben a Heidegger által természetesen soha meg nem fogalmazott jelszó, „Vissza a görögökhöz!" szinte magától értetődő lenne, hiszen – beszámítva a beszámítandókat – az ember „igazi" meghatározása csak a görög lenne („a kezdetet egy szabadon alkotott formulában foglaljuk össze (...) *physis = logos anthrópon echón* a lét, a legyűrő-erőt-vevő megjelenés kikényszeríti az összegyűjtést, amelynek az emberi lét a birtoka és amely az emberi létet megalapozza.") Ebben az esetben a „Vissza a görögökhöz!" (s itt ez azt jelenti, vissza a görög gondolkodáshoz) mint jelszó csupán csak azért értelmetlen, mert létezésünk nem tőlünk emberektől, hanem a léttől függ. Hogy vissza kell-e találnunk a kezdeti görög *létezéshez* is, az már más kérdés. Újra hangsúlyoznom kell: ez semmiképpen sem történhet meg saját elhatározásunkból. Heidegger egyre határozottabban úgy gondolja, hogy az esemény, jóllehet az ember által, de nem az embertől esik meg.[2] Úgy tűnik, mintha itt már választ adtam volna az első kérdésre. Ha Heidegger felfogása szerint *az ember igazi definíciója a görög definíció*, akkor a metafizikai fordulat által az emberi létezés is megváltozott. *A metafizikai korszak embere nem felel meg a maga „lényegének"*, nem teljesíti a maga „feladatát". Minden lehető eszközzel arra törekszik ugyanis, hogy a létező urává váljék, s a létfeledésnek megfelelően szükségképpen arról is megfeledkezik, hogy ő tulajdonképpen a lét pásztora. Csakhogy ez a válasz a lényeg és a létezés megkülönböztetésén alapszik, ami pedig Heidegger szemében a metafizikai gondolkodásnak talán a legjellemzőbb jegye. Ez ugyanis egyszersmind lét és levés, lét és látszat, lét és gondolkodás, mindenekelőtt azonban lét és legyen megkülönböztetése lenne.

Nem tudom a kérdéseket megválaszolni. E képtelenségemnek számos oka lehet. Megkísérlek néhányat felsorolni:

---

[2] Lásd *A szent* című előadásomat. Megjelent: Vigilia 1990. június.

1. Maguk a kérdések Heidegger gondolkodásának teljes félreértésén alapulnak. Ennek a félreértésnek azután ismét csak a legkülönfélébb okai lehetnek.

2. Hibás az a törekvésem, hogy a kérdésekre anélkül adjak választ, hogy a heideggeri gondolkodás fejlődési szakaszait megkülönböztetném. Azt kell azonban mondjam, hogy a létezésanalitikai beállítódásnak a léttörténeti beállítódástól való megkülönböztetése nem vezet itt túlságosan messzire. Nem bizonyítható, hogy Heidegger a létezésanalitikai beállítódáson belül az emberi létezés változatlanságát, a léttörténeti beállítódáson belül viszont annak történeti alakulását hangsúlyozná. Vagy talán e tekintetben is van Heideggernél a negyvenes évek közepén egy fordulat[3], melyet eddig nem voltam képes észrevenni?

3. Képtelenségem arra, hogy világosan lássam Heidegger válaszait, azzal függ össze, hogy jómagam – gondolkodásomban a létfeledés korszakának tipikus terméke – *a kultúrkritikát mint hatalmi pozíciót nem vagyok hajlandó feladni*, holott semmiképpen sem vagyok képes elfogadni potenciális következményeit. Jóllehet makacsul azt az álláspontot képviselem, hogy a létfeledés embere képtelen szembenézni a valóságos kérdésekkel, mégsem szeretnék Oedipus Tyrannus világában élni; ezt a világot még akkor sem tudnám elfogadni, ha be lehetne bizonyítani, hogy másképpen nem találhatunk vissza az igazsághoz.

Mielőtt bizonyos Heidegger-szövegeket itt felsorakoztatnék, két megjegyzést szeretnék még tenni, hogy megmutassam, hol zavarodtam meg kérdéseimmel.

1. A fentebbi kérdésekre adandó világos válaszok minden valószínűség szerint megkövetelik a „kezdeti gondolkodás" – „metafizikai gondolkodás", illetőleg „lényegi gondolkodás" – „szokásos gondolkodás" fogalmi megkülönböztetések viszonyának tisztázását. Az első kérdésre ugyanis lehetséges lenne a következő válasz: A metafizikai korszak egyik lényegi jegye e korszak emberének (vagy egyszerűen gondolkodóinak) képtelensége, hogy a szokásos gondolkodástól felemelkedjenek a lényegihez. A metafizikai korszaknak még a legnagyobb gondolkodói sem tudták túllépni a szokásos-mindennnapi gondolkodás korlátait. Ez a válasz talán nem azonos a fentebbiek egyikével sem.

2. A válaszhoz minden valószínűség szerint arra is szükség van, hogy pontosan értelmezni tudjuk a kezdeti, illetőleg a metafizikai gondolkodásnak a mítoszhoz való viszonyát. A kezdeti gondolkodást ugyanis az jellemzi, hogy *a kezdet megmagyarázhatatlanságát nem tekinti a megismerés hiányának vagy csődjének.* Egyszerűen belegondol a lét kezdetébe.

---

[3] Ahogyan azt a SZENT fogalmával kapcsolatosan az említett előadásban szerettem volna bizonyítani.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Nem elemzett szövegek

Nézzünk meg hát akkor bizonyos helyeket:

Einführung in die Metaphysik[4]*:*

„Azok azonban, akik nem ragadják meg a *logos*-t (...) »nem képesek hallani és nem képesek mondani sem«. Nem tudják létezésüket a létező létébe beállítani. Csak azok uralják a szót, akik erre képesek, a költők és a gondolkodók. A többiek csak dacosságuk és értelmetlenségük körében forognak. Csak azt hagyják érvényre jutni, ami éppen útjukba kerül, ami hízeleg nekik és ami ismerős nekik." „(...) a lét rejtett marad a számukra." (101.) „Az igaz nem midenkinek van, csak az erőseknek." (102.)

A 114. lapon „a kérdezés és meghatározás mindennapi mértékei"-ről beszél.

126. lap: „Egy *így* létező (nevezetesen a leghátborzongatóbban-otthon-talan-ként létező) el kell legyen zárva a tűzhelytől és tanácstól. A kórus végszava mégsem mond ellent annak, amit megelőzőleg az emberi létről mond. Midőn a kórus a leghátborzongatóbban-otthon-talan *ellen* fordul, azt mondja, hogy a lét e módja *nem* mindennapi." „(...) egy nép történeti létezésének kezdeti költői-gondolkodói megalapozása-létesítése."

128. lap: „(...) *döntés* (...) a lét *mellett,* a semmi *ellen* és ezzel összeütközés a látszat*tal.* Az ilyen lényegi döntés (...), ha végrehajtják és kitartanak mellette, erőszakot kell hogy alkalmazzon a mindennapiba és szokásosba való állandóan előtoluló belesüppedés ellen."[5]

Heraklit[6]*:*

„A szokásos gondolkodás, kiváltképpen a miénk és a modern, tárgyi gondolkodás, amely az elgondoltak igazságának jelét egyedül a lehetséges eltárgyiasításban keresi. Minthogy azonban nemcsak a későbbi szokásos gondolkodás nem képes itt, a *physis* gondolásában velünk együtt haladni, hanem erre *semmifajta szokásos gondolkodás, a szokásos gondolkodás mint olyan nem képes* (kiemelés tőlem – V. M.), a két gondolkodásmód különbségének már a kezdeti gondolkodók számára is meg kellett jelennie. *Azt, hogy a szokásos vélekedés a physis gondolását nem képes végbevinni, épp elég világosan mondja ki Herakleitosz* egyik mondásában." (146–147. Kiemelés tőlem – V. M.)

„A szokásos gondolkodás perspektívájából tekintve, márpedig ez az, amiben mindig jártasak vagyunk, a gondolkodónak minden olyan kijelentése, amely a lényegi gondolkodásnak a szokásoshoz való viszonyáról szól, többnyire úgy veszi ki magát

---

[4] 1935.

[5] A lábjegyzetek nem elemeznek. Csak arra szeretnék felhívni a figyelmet, ami számomra fontos az idézett szövegekben. A *Bevezetés*ben tehát, úgy tűnik, a lényegi gondolkodás csak a gondolkodó gondolkodását jellemzi. Mintha a mindennapok ott is, a görögöknél is (az idézetek ugyanis Herakleitosz-kommentárok) olyanok lennének, mint a mieink.

[6] 1943, 1944.

mint felfuvalkodott elfordulás a tömegek butaságától, vagy pedig mint mérges és bosszús panasz arról, miként értik őt félre a szokásos gondolkodás alapján, hogy aztán az alantas gúnyolódásokról már szó se essék." (194.)

„Helyesen gondolkodni, a dologból eredően gondolkodni, egyáltalán gondolkodni, ez az amire szükség van, igen, mindenekelőtt megtanulni gondolkodni – ez a legégetőbb. Mindez azonban sohasem csak azért van így, hogy elkerüljük gondolkodásunk hibáit. Gondolkodni azért szükséges, hogy általa megfeleljünk a történeti ember egy még határozottan rejtve maradó meghatározásának." (189.)

„(...) a hagyományos vélekedés és hit, mely csupán kiút, de soha sem lesz eredetté és nem is lehet azzá." (190.)

„Hogy a létező »van«, és hogy mint a létező, amely »van«, a lét által meghatározott, erre az embernek a mindennapokban ügyet sem kell vetnie. Amire oda kell figyelnie, az a létező, nap mint nap ezzel kerül kapcsolatba. A létező léte azonban idegen marad az embernek." (322.)

„Az ember állandóan viszonyul a létezőhöz, amely van, tehát a léthez, de egyben mindig el is felejti a létező létét, mely lét neki mindazonáltal odavilágít, anélkül, hogy ő erre a világításra vagy akárcsak a fényre odafigyelne. Mert hogyan is ismerhetne az ember egyáltalában létezőt, s hogyan lehetne képes a »van«-t mondani anélkül, hogy vonatkozása lenne a *logos*-ra! Minden [valami]-hez való viszonyulásban és [valami]-nél való tartózkodásban benne dolgozik ez a kétélűség, hogy ugyanis az ember ismeri a létezőt és elfelejti a létet." „Ezért mondhatja jogosultan Herakleitosz a 45. töredékben, hogy az ember nem jut el lényegének kijárataihoz, hanem mintegy be van zárva a létezőre való vonatkozásába, anélkül, hogy a létre emlékeznék." (322–323.)

„A napnyugati emberiség történeti *lényegének* hosszantartó átalakulására van szükség ahhoz, hogy eljusson kezdeteihez, s megtanulja felismerni, hogy »az igazság lényegét« illető elmélkedés a lét kezdetébe való lényegi belegondolás, és csakis ez."(176.)[7]

Vorträge und Aufsätze[8]*:*

„Egyszer azonban, a napnyugati gondolkodás kezdetekor felvillant a nyelv lényege a lét fényében. Egyszer, amikor Herakleitosz a *logos*-t mint alapszót gondolta el, hogy e szóba belegondolja a létező létét. Hirtelen azonban kialudt a villám. Senki nem fogta fel sugarát, s annak közelségét, amit megvilágított. Csak akkor látjuk ezt a villámot, ha beállunk a lét viharába. Ma azonban minden amellett szól, hogy az ember csak a vihart elűzni törekszik. Minden lehetséges eszközzel vadászik a viharra, hogy nyugta legyen tőle. Csakhogy ez a nyugalom nem nyugalom. Csupán a gondolkodástól való félelem elaltatása." (221.)

---

[7] Itt is: A gondolkodás átalakulása. De már elbizonytalanodom. Lásd a 176. oldalról való idézetet.
[8] Az idézetek 1951-ből, illetve 1954-ből valók.

„Minden attól függ, hogy a megkezdett beszélgetés eleve és mindig újból megújulón vállalkozik-e arra, hogy a korai gondolkodás kikérdezendő igényének megfeleljen, vagy pedig bezárul önmagába és későbbi tantételekkel elfedi a korai gondolkodást. Ez már meg is történt, mihelyt a későbbi gondolkodás elmulasztja, hogy külön rákérdezzen a korai gondolkodás halláskörzetére és látókörére." (330–331.)[9]

* * *

„A szó, melyre a történelmi ember lényege át van ruházva, a lét szava. E kezdeti szót megőrzi a költészet és a gondolkodás. Akármilyennek, akárhogyan is rendeltetett a Nyugat külsőleges sorsa, a németek legnagyobb és tulajdonképpeni vizsgája még hátra van, a vizsga, melyben őket, a nemtudók talán akaratuk ellenére levizsgáztatják, hogy vajon ők, a németek, meghallják-e a lét igazságának szavát, hogy akár a halálra is elszántan elég erősek-e ahhoz, hogy a modern világ kisstílűségével szemben megmentsék a kezdetit, visszaszerezzék annak ma láthatatlan díszeit. A veszély, amely a nyugati »népek szent szívére« leselkedik, nem a bukás, hanem az, hogy mi, akik magunk is megzavarodtunk, átadjuk magunkat a modernitás akaratának és feléje sodródunk. Hogy ez a szerencsétlenség be ne következzék, a következő évtizedekben olyan harminc- és negyvenévesekre van szükség, akik megtanultak lényegin gondolkodni." (*Heraklit,* 180–181.)[10]

---

[9] Nos? A szokásos gondolkodás már a görögöknél is, már Herakleitosz is így látja, süket a *logos* szavára. Talán az az egyetlen különbség, hogy korábban volt EGY GONDOLKODÓ, aki még képes volt meghallani a lét szavát? Egyszerűen minden azon múlna, hogy van-e olyan régi-új gondolkodás, amely tudomásul veszi a kiúttalanságot? És amit a viharról mondott? Ott is csak a gondolkodás átállítódásáról lenne szó? Vagy pedig az ember, ha egyszer képessé vált meghallani a *logos*-t és hozzátartozni a lét-hez, akkor (ezáltal) már más emberré lett? Vagy más emberré lett, s így képes a *logos*-t meghallani?

[10] Tulajdonképpen mit jelent gondolkodni?

Jankovics József

SANYARÚ VILÁG

Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában

Gondoljunk Kumria rác apácára

A kordokumentumokra – történeti feljegyzésekre, naplókra, levelekre – alapozódó szépirodalmi művek esetében mindig hallatlanul érdekes kérdés a műalkotás és az eredeti szöveg viszonya. A szövegszerveződés, az anyagkezelés törvényeinek vagy véletlenszerűségeinek feltárása csábítóan izgalmas filológiai feladat. Az azonosság és a másság, a vendégszövegek elhelyezkedései és bonyolult vonatkozásrendszere, a teljes, torzított vagy álidézet, az írói szelektálás szempontjai, az anyag átcsoportosítása és rendezése, más művekkel való egymásra játszatása, a belső idézetek és az önidézetek hálózata – mind-mind az alkotói módszerről is valló, szövegkonstruáló tényező. Megismerésük révén, azon túl tehát, hogy két (több), eltérő műfaji jellegzetességekkel rendelkező mű korrelatív viszonyba állítását bemutatva, a mélystruktúra elemei válnak láthatóvá, s egyben a felismerés révén a befogadás élményszerűsége és tudatossága is felerősödik, még az alkotói műhely legbensőbb titkai is feltárulhatnak. Ezért a filológiai munka nem csupán megvilágító erejű és szerepű, hanem egyúttal szentélygyalázó is.

Vállalva ennek ódiumát, tegyünk kísérletet: Mészöly Miklós 1983-ban keletkezett *Fakó foszlányok nagy esők évadján* című novellájának egy részletét vessük össze a kurucok és Rabutin generális esztelen zsarnoksága által évekre Szebenbe szorított Wesselényi István ugyanazon évben *Sanyarú világ* címmel megjelent naplójával!

S ha netán még arra a kérdésre is merhetnénk keresni a választ, hogy miért éppen ezt a 18. század első éveiből származó dokumentumot választotta az író novellája egyik forrásául, alapanyagául, akkor talán nem botlanánk nagyot, ha két okot is feltételeznénk.

Elsőül azt a hatalmas, elképesztően gazdag életanyagot, amelyet Wesselényi összezsúfolt kiváló, még ma sem eléggé méltányolt munkájába, s amellyel a századfordulós Erdély tragikus mindennapi életének egy szeletét félelmetes mélységig és részletességgel tárta elénk.

Másodikként pedig azt, hogy Mészöly mintha íróelődjére bukkant volna a hétköznapok rettentő kegyetlenségeit oly pontos, tárgyszerű megfigyeléseivel „szenvtelen följegyzések"-ben ránk örökítő Béldi Pál-unokában.

Noha a vendégszöveg forrását csaknem minden esetben sikerült azonosítani, az idézetek párhuzamba állításával nem a forrás megjelölése volt elsődleges célom, hanem az új textus és kontextus létrejöttének megragadása. A nyelvi-stilisztikai finomodás esztétikai konzekvenciáinak levonása. Annak szövegszerű bemutatása, hogyan születik új esztétikai minőség, hogyan épül egy mű a másikra, s miként építkezik abból. A posztmodern gesztus: dekompozíció, majd újraszerveződés. Az eltérő műfajspecifikumok hogyan tűrik meg egymást?

Ugyanakkor a modern szerző számára több hasznos hozadéka van e kölcsönzési technikának. A narrátor könnyűszerrel megkettőződik: a mai író ugyan az „elbeszélő kétes pozíciójából", de a többlettudás birtokában vethet „baráti pillantást" főhősére, aki épp azáltal válik rejtett narrátorrá, hogy feljegyzései idéztetnek. Így kortárs szerzőnk két idősíkot hozhat egyszerre működésbe; időbeli távlata, mélysége nyílik írásának. Ezzel párhuzamosan, egyidejűleg keletkezik a befogadóban a hitelesség érzete: a főhős tárgyi és nyelvi világának, létkörülményeinek pontos – mert hát valójában dokumentumszerű – megidézése nyomán. Mészöly az idézéstechnika számos változatával él, hogy ezt a hatást elérje – úgy mindazáltal, hogy csak a mikroszkopikus vizsgálat érzékelhesse a két narrátor nyelvállapota közötti különbséget, és mégse ő süllyedjen le az elől nyelvi színvonalára. Ám ne is váljék el élesen saját stílusa Wesselényi Istvánétól, s ha lehet, látványos anakronizmusok se kerüljenek a hajdani szövegtestbe.

Ezért van az, hogy idézési technikája nem intarzia-szerű. Megőrzi az eredeti folytonosságát, nem szegmentálja látványosan a 17–18. századi szöveget. Mondatról mondatra végigkövetve módszerét, megállapítható, hogy csak kisebb-nagyobb mértékben módosítja Wesselényi szövegét, annak érdekében, hogy a viszonylag egyhangú, szépírói törekvésektől mentes történeti dokumentum irodalmi értékű és stílusú textussá változzék.

E célszerűség jegyében egyszerűsíti Wesselényi mondatait, bonyolult, nehezen követhető kifejezéseit, nyelvi megoldásait, kihagyván egyben a mellékesnek vélt mozzanatokat. Úgy modernizálja a szöveget, hogy annak eredeti hangulati elemei, zamatai átmentődnek. Mai igekötőhasználattal, végződésváltoztatásokkal napjaink nyelvi paradigmáihoz simítván a szöveget, sajátja zökkenőmentesen illeszkedik a rusztikusabból finomított eredetibe.

Más esetben elvontabbá, vibrálóan irodalmibbá teszi, megemeli a talált prózát. Wesselényi tollával: „nem lévén egyéb *dolgunk* a melankóliánál", Mészölyével: „nem lévén egyéb *öröme* a melancholiánál". (Kiemelések itt is, ezután is tőlem: J. J.)

Szellemes megoldás az is, ahogyan Wesselényi stílusában fogalmazott saját összekötőmondatokkal hidalja át a más-más helyről kiválasztott szöveg illeszkedési problémáit: *„Ám hogy mily módon fenekedik a világ, volt példaadás arra is hamar"* – kezd új motívumot Mészöly Miklós, így folytatván: *„Harc ütött ki verebek és fecskék között az özvegyült* háznál, holott a fedelezés alatt sok fecskefészek lévén..." stb.

Ahol az eredetiben csak ennyi állt: „*Ugyan ma volt* harc a verebek és fecskék között a *generál* házánál..." stb.

Mészöly Miklós nem csupán a könnyebb értelmezhetőség, egyszerűség, nyelvi tisztaság miatt szabja át Wesselényi mondatait, de amíg mindezen elvek jegyében szerkeszt, ugyanakkor közbevetett megjegyzéseivel történelmi távlatot, (ál)filozófiai többletet is rejt saját szövegébe. Ekként módosította – látszólag erőszakos beavatkozás nélkül – az eredetit: „... egy verebet a többi között megszorítván még ki is vettenek a fészekből, ki valahogy felakadván, nyakánál fogva felakasztódott és függött, mint embert ha akasztanak, majd annak utána halva – a fecskék rácsapdosván – leszakadott és leesett. Mégis a verebek, mivel csakugyan hatalmasabbak lévén, fészköket a fecskéknek occupalták (elfoglalták) – *de hogy kicsodák lehetnének fecskék, kicsodák verebek a Historiában, jó okkal bizony nem írhatom.*"

Wesselényi ezt jóval bonyolultabb nyelvezettel és konkrétabban fogalmazta. Innen emelte fel Mészöly a szöveget: „Egy verebet a többi között megszorítván *a fecskék a fészekben, kivetik, és* valahogy felakadván, a nyakánál fogva felakasztódott, és *úgy függött ott, mint amikor az embert felakasztják.* Annak utána halva, a fecskék csapdosván leszakadott és leesett. *Ezen actust pedig a német tisztek sokáig szemekkel nézték, és más egyéb emberek is csudával szemlélték. Végre* a verebek, csakugyan hatalmasabbak lévén, fészköket a fecskéknek occupálták." Nem lehet észre nem venni, ahogy a textus átalakításával, sorrendcserével, betoldással sikerült a 20. századi írónak némi történelemmel szembeni kételyt, történelmi relativizmust a szövegbe ültetnie...

Ugyancsak az egyhangúság elkerülése végett, s a konkrétság oszlatása miatt él gyakran azzal a fogással, hogy a Wesselényi-mondat kezdetét megváltoztatja, vagy más az alany vagy a cselekvő egyén, mint az eredeti mondatban. Néha egy-egy jelzőt cserél ki (*nyalka lovast* ebből: *lovas németet*), jelzős szerkezetet iktat be (*amennyi szalmát, házfedelet a tépett falvakban kaphattanak* ebből: *amennyi szalmát kaphattanak*), mind-mind az élénkítés, a kedvezőbb esztétikai hatás miatt. (Az igazság kedvéért azonban meg kell jegyeznünk, hogy a házfedéllel is megrakott kocsi motívuma 370 oldallal hátrább felbukkan!)

Máskor főhőse-narrátora jellemzéséhez van szüksége egy odavetett félmondatra, melyre az eredetiben utalás sem történt: „...mindkét alkalommal igen alkalmatos hátul célzásokat tött, mind a felháborodott állapotokra nézve, mind privatim (bizalmasan) a megkeseredettekre igen szép könnyen alkalmaztatván. *Isten őrizzen, hogy tűz ne gyűjjön ki belőle.*" Ezzel szemben a régvolt kolléga szavai: „Mindkét *helyen pedig* bizony igen alkalmatos *prédikációkat* tött, mind az *mostani* felháborodott állapotra nézve, mind privatim az megkeseredettekre igen szép*en és* könnyen, *csak igen rövideden* alkalmaztatván." Itt hőse aggódó-óvatos figurája miatt Mészöly még Wesselényi keményebb kiállású jellemet sugalló szövegén is módosít!

De más típusú referenciákkal, a saját életműre vonatkozó nyíltabb-burkoltabb utalásokkal is él Mészöly Miklós e novellában. Aligha véletlen ugyanis az „Ah,

Hochschule (magasiskola)!" új horizontot nyitó, *önreflexív* felkiáltása a novella későbbi részében. Amint ugyanilyen funkciójú, műveket összekötő-felidéző *önidézettel*, nyelvi szegmentumok vándorlásával is találkozunk, éppen a főhős, Bartinai Bartina kortársának, Kumria rác apácának korát-emlékét megidéző szándékkal az *Anno* című novellában „Hayvas olyan németséggel beszél, amit *esetleg* egy görög zsidó *mészáros* ért meg, aki kunsági pásztorokkal alkuszik örményül, akik viszont török szavakat kevernek a magyarba, hogy *Constanzót*, a cseh vásárbíró legényét megtévesszék: nem elhajtott marhákról van szó." Itt „...*kik közül némelyek* olyan németséggel beszél*nek*, mit csupán egy görög-zsidó ért meg, aki kunsági pásztorokkal alkuszik örményül, *mely pásztorok* viszont török szavakat kevernek a magyarba, hogy a cseh vásárbíró legényét megtévesszék: nem elhajtott marhákról, *sertésekről, birkákról, kecskékről, metszett szárnyú szárnyasokról – lovakról! – van szó*." A szövegelmozdulás iránya, bárha finoman tér is el a két textus egymástól, itt is jól érzékelhető.

Kísérletünkhöz a *Merre a csillag jár* című kötetet (Bp., 1983. 11–13.), illetve Wesselényi István *Sanyarú világ* című naplójának első kötetét használtuk fel. (Közzéteszi: Magyari András. Bukarest, 1983.)

Előbb mindig a Mészöly-szöveget adjuk, s utána az eredetit.

M: Játszi emlékeztetőül gyúla ki imént este itt túlellenben egy kémény, oly kormos, hogy süveg-nagy kormok hullottanak belőle erős sűrűséggel. De hogy úgy van-é, nincs-é, nem tudom, a híre megvagyon, s hogy ő volt-é vagy más, az is homály, mindazonáltal az embersütés megvolt. *(13)*

W: Ugyan ma este gyúla ki itt túlellenben egy kémény, aki oly kormos volt, hogy mint egy süveg, olyan kormok hullottanak nagy sűrűséggel ki a kéményből. *(265)* Ma jöve olyan hír, hogy azmely ősz öreg ember posta elkéredzett volt az úrtól, hogy Fogarasföldéről a feleségét elszállítsa valahová, kit Újvárosiék előtalálván, megfogták és elevenen megégették. Már úgy van-é, nincs-é, nem tudom, az híre megvagyon. Ugyan már ő volt-é vagy más, de az embersütés megvolt. *(297)*

M: Művelték azt is, hogy félben vágták el ujjait, úgy vallaták. *(13)*

W: Csáki is azt mívelte, hogy egy németnek félben-félben vágta maga el az ujjait, úgy vallatta. *(263)*

M: Másutt ökör szarváról leoldott kötelet köttenek nyakára, akarván felakasztani, de minthogy rossz volt a kötél, leszakadott, kire nézve gratiat (kegyelmet) kérvén, Generál felelte, hogy száz kötelet ha elszakaszt is, akkor is mindig akasszák, míg fennakad, kire nézve két ökör szarvára való kötelet fonván össze, azon vitték fel, így fenn akadott nyavalyás és ott maradott. *(13)*

W: [...] aminthogy az itt megsententiázott hunyadi commendansnak egy tolmácsát elfogván, egy ökör szarváról leoldott kötelet kötöttenek a nyakára, a magyar kuru-

cokkal akarván felakasztani. Minthogy rossz volt a kötél, leszakadott, kire nézve gratiát kérvén magának, amikor a generálnak megmondották volna, azt felelte, hogy ha száz kötelet elszakaszt is, mégis mindaddig akasszák, amíg fennakad. Kire nézve két ökör szarvára való kötelet fonván öszve, azon vitték fel, és így osztán fennakadott nyavalyás, és ottmaradott. *(228–229)*

M: S mert tragoediák nem járnak egyedül, történt más is. Szegény császárhű Kapitány leányai be akarván az ablakot vonni, a felső ablakfiókot leejtették, aki is szegletivel a feleség orra közepit találván ágyban fektiben, orrának porcogóját megrontotta, és fél ejtel vért ontott, miatta aztán rosszul is vagyon. *(13–14)*

W: [Nem a császárhű Kapitány, hanem] [...] az feleségem leányi bé akarván az ablakot vonni, a felső fiókablakot leejtették, aki is a szegeletivel a feleségemnek az orra közepit találván ágyban fektiben, az orrának porcogóját megrontotta és fél ejtel vére folyt el az orrából, ki miatt rosszul vagyon. *(133)*

M: Tegnap sok ember láttokra Commendans (katonai parancsnok) háza felett a hajazatot szép-nagy sűrű füstforma felleg elfogta, de úgyannyira, mintha meg akart volna a ház gyúlni, hanem egy kevés idő vártatva mégis felkerekedvén, ugyanolyan sűrűformán elment a tanácsház felé. Hogy mit jelentsen ez, Isten tudja, ám mindenképpen sok urak látták. *(14)*

W: Most hallottuk, hogy tegnap sok emberek láttokra a commendans háza felett a hajazatot egy nagy sűrű füstforma felleg elfogta volna, úgyannyira, mintha meg akart volna a ház gyúlni, hanem egy kevés idő vártatva felkerekedvén, ugyanolyan sűrűformán elment a tanácsház felé. Mit jelent, Isten tudja, de azt sok urak látták. *(126)*

M: Nyavalyás fogatlan tímár pedig mondja, hogy szakállát el nem véteti, míg feleségét ki nem szabadítja. *(14)*

W: [Pekry Lőrinc] Azt is mondotta, hogy addig el nem véteti a szakállát, míg a feleségét ki nem szabadítja, aminthogy a generálnak azt is izente, hogy ha azért a németért ki nem adta, ő többeket is adhat németeket. *(125)* [A tímár valószínűleg azért került a szövegbe, mert a naplóíró előző nap a posztócsináló malommal ismerkedett!]

M: Majd rákövetkezve lett meg amaz nagy eclipsis (fogyatkozás) a holdban, hat órától tartván tizedfél óráig, mikor a hold egészen eltűne, mi jó alkalomnak látszott, hogy Generál őkegyelmének hites besúgója a külső palotában – megneheztelve a maga lelkiismeretire – magát nagy bátran ki az ablakon repülni bocsássa, mely második contignatio (emelet) lévén, alatta a kővel rakott földet is igen megütötte, és a kapuban álló silbaknak (őrnek) melléje esvén, azt igen megrémítette, holott is fejének vérit otthagyván maradt holteleven. Miként a holdat is holtelevenné tevé a nagy eclipsis. *(14)*

W: Az éjszaka, amikor Lázár György uram több főrendekkel együtt az megholt úrfiacskának kinyújtóztatott testét éjszaka virrasztotta volna, a szolgája is, egy Megyesi nevű, űkegyelmének, az urát hív strázsálván, a külső palotának az ablakán addig szunnyadozott, hogy egyszer alvóson viszholódván, magát nagy bátran ki az ablakon repülni bocsátá, amely jó magas és második contignatio lévén, alatt a kővel rakott földet igen megütötte, és az kapuban álló silbaknak melléje esvén, azt igen megrémíté. Holott is fejének vérit otthagyván, holteleven vitték a borbélyhoz, ahonnan ma maga erejével hazament a szállására. [...] Az este volt amaz nagy eclipsis a holdban, amint a kalendarium is megírta, hat órától fogva tartván egész tizedfél óráig, amikor a hold egészen elfogyott vala, amelyet is, tiszta idő lévén, világosan láthattunk. *(109)*

M: Gubernátor uramnak többrendű szolgájafélét ma vallaták, kik annyira ordíttottak kínban, hogy kihallott az utcára, reája még a füst is kilátszott, amint sütögették őket. *(14)*

W: Ugyan ma harmadnapja, miólta a tanácsháznál embereket kínoznak, annyira, hogy a füsti és ordítása kihallik éppen az utcákra és a körülvaló udvarokra is. *(99–100)*

M: A szomorú Secretarius (titkár), ki egyet nem érthet, ma kezdett tanulni sípot pro distractione (kedvtelésből), hogy megtölthesse véle az időt, nem lévén egyéb öröme a melancholiánál. *(14)*

W: Ma kezdettem tanulni a sípot pro distractione, hogy meg is tölthessem véle az időt, itt igen ráérkezvén aféle dologra, nem lévén egyéb dolgunk a melankoliánál. *(90)*

M: Híre vagyon, hogy ma több gyatrán lelkesedni kész személyt – kis és magasrendűt – szikkasztottanak el, egy kaszatömlöcbe hányva. *(14)*

W: [?]

M: És jaj; a sípos Secretarius felesége kevés betegség után feküdvén, ez világot megáldotta és maga fátumára (sorsára) elment. *(14–15)*

W: [?] Kucsuk [...] herceg Apafi Mihály szolgája [...] ma tíz órakor a világot megáldotta és súlyos rabságából megszabadult. *(351)* [A naplóíró felesége még tíz évig élt!]

M: Ám hogy mily módon fenekedik a világ, volt példaadás arra is hamar. Harc ütött ki verebek és fecskék között az özvegyült háznál, holott a fedelezés alatt sok fecskefészek lévén, a verebek reájok gyűltek, el akarván venni fészköket, akik is oltalmazván házokat, magokat defendálták (védelmezték) késő délig, egy verebet a többi között megszorítván még ki is vettenek a fészekből, ki valahogy felakadván, nyakánál fogva felakasztódott és függött, mint embert ha akasztanak, majd annak

utána halva – a fecskék rácsapdosván – leszakadott és leesett. Mégis a verebek, mivel csakugyan hatalmasabbak lévén, fészköket a fecskéknek occupalták (elfoglalták) – de hogy kicsodák lehetnének fecskék, kicsodák verebek a Historiában, jó okkal bizony nem írhatom. *(15)*

W: Ugyan ma volt harc a verebek és fecskék között a generál házánál, holott a fedelezés alatt sok fecskefészkek lévén, a verebek reájok gyűltek, el akarván tőlük venni fészkeket, akik is oltalmazván a magok házát, magokat defendálták mind délig. Egy verebet a többi között megszorítván a fecskék a fészekben, kivetik, és valahogy felakadván, a nyakánál fogva felakasztódott, és úgy függött ott, mint amikor az embert felakasztják. Annak utána halva, a fecskék csapdosván leszakadott és leesett. Ezen actust pedig a német tisztek sokáig szemekkel nézték, és más egyéb emberek is csudával szemlélték. Végre a verebek, csakugyan hatalmasabbak lévén, fészköket a fecskéknek occupálták. *(87)*

M: Legyen proverbium (közmondás) tehát: Szolgáljon életében jól, bár haljon, mint marha. Avagy, miként bátran mondja a furmányos szolga: „Hazudik, abban, jóuram, mi magistratusink (hatóságaink) bizony csak szalmavázok, nem egyebek." *(15)*

W: [Apor István pátere panaszkodik] [...] amely hatszáz németek Medgyesen vannak in periculo, azoknak sem páterek, semmijek nincsen, hanem csak sine crux, sine lux, [kereszt és fény nélkül] ördög s pokol- s koromba, ha meghal, csak életében szolgáljon jól, bár haljon, mint a marha. *(421)* – [A generális a gubernium tudta nélkül akarván kivégeztetni a Segesvárra udvarolni kiszökő szász legénykét, s erre jegyzi meg a naplóíró:] Ma izente meg quasi cum illusione [mintegy gúnnyal] a generális az úrnak, és így a mi magistratusink csak szalmavázok, nem egyebek. *(418)*

M: Így jöve meg a tél, és oly nagy szükség vala, hogy még a cigány is sáfrányt árul, mégpediglen olcsón. *(15)*

W: ?

M: Esett meg ez időtt, hogy éjfélkor ütvén rá a falura, ki merre szaladhatott, házakból kiszaladtanak, egy tizenkét esztendős gyermeket azonban benn szorítván vallatának, hogy mondja meg apja vermét, hová az elrekkenté magát, majd mikor nem vallott, felakasztották s hagyták a gerendán, de csudára a kötél mégsem fojtódott torkára, kezei szabadon lévén megkapta jól marokra, míg egy falusi ember az ablakon benézvén meg nem látta, befutván hirtelen levágta, mire le is esett holteleven, mivel igazában nem holt meg, csupán a nyaka állott szinte görbén, amint félrehúzódott. *(15–16)*

W: Olyan dolog is esett, hogy éjfélkor ütvén meg a falut, aki kiszaladhatott a házból kiszaladtanak az emberek, és egy tizenkét esztendős gyermeket benn szorítván vallatának, hogy mondja meg az apja vermét, és hogy nem vallott, felakasztották

és úgy hagyták a gerendán. Szerencséjére mégis nem fojlódott rea a torkára a kötél, és a kezei is szabadon lévén, megkapta a két kezével a kötelet, és egy falusi ember bénézvén az ablakon, meglátta és béfutván levágta hirtelen a kötelet, s a gyermek holtelevenen leesett, meg nem holt volt. Szintén a nyaka pedig nagyon görbén állott a gyermeknek, amint félrehúzódott volt. *(364)*

M: Mindaközben pedig folyt a nagy mulatság a palotában. A vendégek nekikerekedtenek, az asszonyokkal sokat táncoltanak, tétettek forró enyelgések, a földre is leültenek, a leányok közt hevertenek, magokat mind egyig igen kiadták, asszonyok közt holmi inconvenientiak (illetlen félreértések) löttenek szóban, mi nékik mindég szokások. A férfiak pedig tántorgottanak. Gubernátor uramat különösképpen nem látták még ily részegen. Elkapva a Cancellarius (ő magyar szón is csak az) parokáját (álhaj), az alól ivott, mikor pedig a szép Cancellariusnét meg akarván csókolni, mind a ketten a nagy bőrös karosszéken általestek úgyannyira, hogy Gubernátor uram betörte a fejét, minekután a többieket három órakor rendre hazahordták. *(16)*

W: Kik elvégezvén magok dolgokat, elmentenek, és azután a vendégek nekikerekedtenek, és az asszonyokkal sokat táncoltanak, a földre is leültenek, a leányok közt hevertenek, tántorgottanak, és részegen űket három órakor hazahordották. *(362)* [A gubernátor ebédjén.] – Melynek alkalmatosságával sok pohárokat köszöntgetvén, mind a gazdák, mind a vendégek igen jóllaktak, kivált az urat soha olyan részegen nem láttam, mert a németeknek elkapván parokájokat, az alól ivott. Azonban az asszonyokkal is enyelegvén, a kancelláriusnét meg akarván csókolni, egy nagy karos bőrös széken általestek mind a ketten, úgy, hogy az úr bé is törte volt a fejét. *(84–85)* [A gubernátor névnapi mulatságán.]

M: Még azon második nap járt szerencsétlenül a Generálné asszony is, mert valamely kávét amint behoztak rézzel, a kiskutyák közül egyik reá ugrott, és a kávé a mejjére beömlött, szép rózsás bimbóját nagyon megégette, mit aztán mindenkinek mutata. *(16)*

W: A fejedelemasszonyt [Generálné] szerencsétlenül találtam hogy járt, mert amely kávét amint elhozták rézzel, a kiskutyák közül valamelyik reaugrott és szintén a melyére beöntötte, hogy nagyon megégette a melyét, kit ugyan nekem is mutata. *(415)*

M: Így múlt annak is éve már, hogy a nyalka lovast égették meg kancástul, mivel véle vétkezett, odaki, a sáncon kívül, kilenc óra tájban. *(16)*

W: Ma reggel égették meg a lovas németet kancástul, azért, hogy véle vétkezett, odaki a sáncon kívül, kilenc óra tájban. *(95)*

M: És a hét kurvát is akkor kísérvén a hóhérok a tanácsháztól, mindeniket kézen fogván, hegedűszónál kísérték a pellengérhez, holott táncolva háromszor megkerülvén, esmét hegedűszónál csapták át a kapun. *(16)*

W: Ma hét kurvát egyszersmind a hóhérok a tanácsháztól kikésérvén, mindeniket kézen fogván, hegedűszónál kísírték a pellengérhez, holott táncolva háromszor megkerülvén a pellengért, azután ugyan táncolva hegedűszónál kikísírték és kicsapták a kapun. *(98)*

M: Hírlik másfelől, hogy a Gubernátorné asszonynak háromszor adtak be kristályt egymás után, ki mia a hasa megindult és a kristály után is rendkívül ment, ki mia újabb nagy hasrágás következvén, felette nagy kínban volt. *(16–17)*

W: Ma az asszony, gubernátorné asszonyom elnehezedett, minthogy Köleséri háromszor adott bé kristályt egymás után, aki mia a hasa megindulván, a kristály után is rendkívül ment, aki mia igen nagy hasrágás következvén, felette nagy kínban volt. *(99)*

M: Ím, ilyen marcona dolgok történtenek. Ezek pedig oly momentumok (meg történtségek), melyek – ki tudja – egyszer még meg találnak forrani, akár per fas et nefas (törvényesen és törvénytelenül). *(17)*

W: [?]

M: Ami pedig a hazát illeti – mondja a várost megszálló Generál –, igen bánja ő, de most nincs oly statusban (helyzetben), hogy consolatioval (vigasztalással) lehessen az országnak, mindazonáltal reméli, hogy lesz még oly idő, mikor szolgálhat neki. (17)

W: Azmi pedig – mondá – az hazát illeti, azt bánja, hogy most nincsen olyan statusban, hogy szolgálhasson és consolatióval lehessen az országnak. Mindazonáltal reméli, hogy még lesz oly idő, hogy szolgálhat és segíthet az hazának. Ilyen szót pedig még sohasem szólott a generál, és nem vallotta meg maga impotentiáját, mint most. *(399)*

M: Mit követően szokás szerint kimentek a falakon kívül, s amennyi szalmát, házfedelet a tépett falvakban kaphattanak, rabolt marhákon bevitték, s még a lovak farán is vittenek be szalmát. *(17)*

W: Ugyan az éjszaka is kimenvén a németek baron Tige comandója alatt Kakasfalvára, ott amennyi szalmát kaphattanak, ugyan a magok marháin behozták, de a marhájokban sok kidűlt a járomból. Azonban a lovok farán is hoztanak szalmát minden gregarius. *(391)*

M: Két emlékezetes vasárnap papunk Sámuel II. 24:14 és Jób 1:21-ből prédikált, s mindkét alkalommal igen alkalmatos hátul célzásokat tött, mind a felháborodott

állapotokra nézve, mind privatim (bizalmasan) a megkeseredettekre igen szép könnyen alkalmaztatván. Isten őrizzen, hogy tűz ne gyűjjön ki belőle. *(17)*

W: Ugyan a Barcsai uram fiacskája meghalván, koporsóbététele alkalmatosságával ott lévén az egész főrendek, prédikálott Bonyhai uram, a Bethlen Miklósné asszonyom papja, Sámuel II. 24:14. Ugyan Pernyeszi uram kis leánykája felett is Bonyhai uram prédikálván, Jób 1:21. Mindkét helyen pedig bizony igen alkalmatos prédikációkat tött, mind az mostani felháborodott állapotra nézve, mind privatim az megkeseredettekre igen szépen és könnyen, csak igen rövideden alkalmaztatván. *(389)*

M: Annyi azonban történt mégis, hogy Generálné asszony finnyán prüszkölt papné asszonyom közelvalósága miatt a vendégasztalnál, mondván, hogy valami levendula mosdóvízszag érzik rajta, melyet ő nem szenvedhet, és jóllehet eleget szabadkozott nyavalyás papné, hogy bizony rajta nem érzik, aminthogy nem is volt rajta semmi szag se magán, se köntösén, végül mégis fel kellett kelni helyéről és máshová leülni, mivel Generálné nem szenvedhet el más szagot a nádméz füstinél, azzal füstölik házát és fejérgúnyáját is mindenkor. *(17)*

W: Ugyan az asszony [a gubernátorné!] fenn lévén a fejedelemasszonynál, melléje ültette a szokás szerint; és egykor, mikor már ott ülne, kezdett püszkölni, és mondotta, hogy valami levendula mosdóvíz-szag érzik az asszonyon, melyet ő nem szenvedhet. Eleget szabadkozott az asszony, hogy bizony nem rajta érzik, aminthogy nem is volt semmi szag se magán, se köntösén, aminthogy meg is szagolták mind kesztyűjét, mindenét, de ugyan csak fel kellett kelni mellőle és máshová kellett leülni. Nem is szenvedhet el más szagot a nádméz füstinél, azzal füstölik az házát és fejérgúnyáját is mindenkor. *(365)*

M: Az Úr meg büszkén közlé hozzá, hogy ma készítették el nádpálcáját, az ötvös szép új formán ezüstözvén meg. *(17)*

W: [A naplóíró közlése:] Ugyan ma készítették el a nádpálcámat, az ötves szép új formán ezüstözvén meg. *(362)*

M: Míg mindezek történtek, szép verőfényes idő volt, és az állapotokhoz képest jól készíttetett volt a vendégasztal is, egész kövér pulyka sülve, bornyúfő, kövér lúd és egyéb közönséges ételek, ódon borok, így fölöttébb jóllakott mindenki, rosszul is lettek miatta. *(18)*

W: ?

M: Ily okból csak alkonyattájt vonultak ki a közeli bokrosokba húros madarakat lövöldözni, és visszajövet szemlélték meg a legfrissebb szökevények felnyársalt tagjait, kiket árulással elfogtanak, a piacon fejeket szedtek, azután odaki néggyé vagdalták és nyársokra felfüggeszték húros madarak örömére is. *(18)*

W: Visszajövet pedig a város mellett a fogarasi útra eltérvén, ott láttuk a németek felnyársalt tagjait, kiket Kolozsvárnál fogtanak el, és itt a piacon fejeket szedték, és azután odaki néggyévagdalták és nyársokra felfüggesztették. *(332)* ... Azért mi is 12 órakor mehettünk szánon, én, Haller György, Kornis István és Lázár György uramékkal a Brotterbe, aholott is egynéhány kendermagos rigókat, kiknek párját itt a jagerek ordinarie 40 pénzen adják, lövöldöztünk, és huros madarakat is egynéhányat, aki is itt Erdélyben igen ritka. *(334)*

M: Így lőn vége a napnak, mikor mind hányásig jóllakának, mind a bakja, mind a nősténye. Csupán ráadás lett Gubernátor uram dühe, hogy egy bornyatlan tehenét, kit egy darabig bornyú nélkül fejtenek, végezetül is meg kellett ölni, minthogy nem magnak való volt. *(16)*

W: [A naplóíró megjegyzése:] Ugyan ma egy bornyatlan tehenemet, kit egy darabig bornyú nélkül fejtenek, megöletém, minthogy nem magnak való volt. *(267)*

M: Így esett, hogy mikor a tehén sorsát eligazítandó, asszonyával a grádicson (lépcsőn) lefelé lépkedtek, a köves reszkető tű az asszony bóbitájából kiesett, és csak Istentől való nagy szerencsén múlott, hogy öszve nem tapodták. *(18)*

W: Mindezek után, midőn a fejedelemasszony asztalnál jót mulatott volna és nemcsak a német étkekből, hanem a magyar étkekből is jól évék, és minekutána jól mulatott volna, az asztaltól felkele, és midőn az úr a grádicson levezette volna, a köves reszkető tű a bóbitájából kiesvén, szerencsére az úr látta meg, mert ha nem, azt bizony összvetapodtuk volna, amint utána vezettük a német asszonyokat, és többen is mentenek le a grádicson. *(259–260)*

M: De egyébiránt is olyanok átalán az efféle őszidők, hogy kívül s házon bévül sok a pusztulás – nevezetesen mind a férfi, mind az asszonyi sok szép köntösökben, cafrangokban, posztókban és egyebekben. Kivált süvegekben teszen sok károkat a moly. Most is szegen állván egy nusztos süveget, az asszonynak egy kozák süvegét mind csontvázig megették szégyentelenül. *(18)*

W: Ugyan a napokban száraztatta és szellőztette az asszony mind férfi és asszony sok szép köntösöket, cafrangokat, posztókat és egyebeket, akikbe kivált a süvegekbe a moly sok károkat tött. Nékem is itt a szegen állván egy nyusztos süvegem, a feleségemnek is egy nyusztos kozák süvege, mind megötte űket a moly. *(232)*

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
az MTA Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Az 1991. évi 4. szám tartalmából:

Vadai István: +1 (Metrikai határjelölések a régi magyar versben)
Bíró Ferenc: A pillangó halála (Csokonai gondolatvilágának alakulása 1795 után)
Botka Ferenc: Déry Tibor és Berlin

Textológia
Monostory Klára: Arany János műhelyéből (A *Buda halála* keletkezéséhez)

Szemle
Bori Imre: A magyar irodalom modern irányai II. *(Imre László)*
A költő felel. Beszélgetések Illyés Gyulával *(Péter László)*
Ioannes Bocatius: Opera quae exstant omnia. Poetica. *(Szabó András)*
Erdélyi és hódoltsági jezsuita missziók *(Holl Béla)*

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója.
Szedte a HTP Kft.
Budapest, 1992.
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 11,1 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368
Nyomtatta: Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája
Munkaszám: 336/92
Felelős vezető: Hujder Zoltán

Megjelenik negyedévenként.
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(1134 Budapest, Lehel u. 10/A) közvetlenül vagy postautalványon,
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó
Stúdium (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 5881)
és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 22., telefon: 138 2440)
könyvesboltjaiban, továbbá
a *Balassi Kiadó* könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 2858)
és az *Írók Boltj*ában (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 1645).
Előfizetési díj egy évre 394 Ft; egy szám ára 96 Ft.
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 4411).

Literatura

Ebben a számban:

Bezeczky Gábor
Metafora és elbeszélés
Odorics Ferenc
Empirizmus vagy konstruktivizmus?
Szili József
Szellemidézés Aranyéknál, avagy intertextuális közelítés a 19. századi líra asztráltestéhez
Angyalosi Gergely
Nemi szerepek és politikai konvenciók (Lovik Károly: *A kertelő agár*)
Bacsó Béla
Adódik-e egy másik kezdet?
A kezdet hermeneutikai el-helyezése
Kocziszky Éva
Beszélgetés Winfrith-tel
Vajda Mihály
Heidegger és a korai görög gondolkodás
Heidegger és a korai görög létezés?
Jankovics József
Sanyarú világ. Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában

Ára: 96 Ft

317463

34

literatura

Szegedy-Maszák Mihály
Angyalosi Gergely
Tolcsvai Nagy Gábor
Jankovics József
Szigeti Csaba
Kulcsár Szabó Ernő
Peter Finke

1992-2

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok
BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
KÁLMÁN C. GYÖRGY
NYÍRŐ LAJOS
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 7271

317463

Literatura

Tartalom 1992/2.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály
A bizony(talan)ság ábrándja:
kánonképződés a posztmodern korban 119

ANGYALOSI Gergely
Jelország 134

TOLCSVAI NAGY Gábor
„Új szójáték-kultúra felé avagy
a dogmatikus akcidentalizmus szabályairól"
(Szentkuthy és a nyelv) 149

JANKOVICS József
Balassi Bálint számmisztikája 160

SZIGETI Csaba
Az első magyar sestina
(Weöres Sándor: *A szegény kis üdülőgondnok panaszai*) 168

KULCSÁR SZABÓ Ernő
Szöveg és világmodell – A hangsúlyozott elbeszéltség
formái az 1960/70-es évek magyar epikájában 185

Peter FINKE
A NIKOL-ról tíz év után 200

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Szegedy-Maszák Mihály

A BIZONY(TALAN)SÁG ÁBRÁNDJA: KÁNONKÉPZŐDÉS A POSZTMODERN KORBAN

„Stets Gewohntes
nur magst du verstehn:
doch was noch nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn."[1]

1. A kánon fogalma

Wotan s Fricka szópárbaja *A walkür* második felvonásának nyitó jelenetében jellegzetes példa arra a szüntelen vitára, melyet a „Kanon der Gewissheit"[2] fenntartói s elvetői folytatnak egymással. Noha a huszadik század végén, amikor a kizárólagosságra törekvő kisebbségi kultúrát sokan támadják a tömegek igényeinek vagy a kulturális viszonylagosságnak a nevében, hihetőleg többen rokonszenveznek Wagner istenének anarchizmusával, mint feleségének maradiságával, érdemes magunkat arra emlékeztetni, hogy a tetralógiában mindkét álláspont esendőnek bizonyul. A kánon a képzelet terméke, de értelmezés nem létezhet nélküle. Fricka túlzottan gyorsan, habozásmentesen, előítélet alapján, a folytonosság nevében dönt, Wotan vállalkozása azonban nem kevésbé vezet kudarchoz. Kiderül, hogy a szabadság, a hagyomány kötelmeinek kiiktatása, nem egyéb ködképnél. „In eigner Fessel fing ich mich, ich Unfreiester aller!" – mondja a tetralógia elégikus hőse Brünnhildének, a következő jelenet elején.

Ábrándban ringatja magát, aki azt gondolja, hogy képes túlemelkedni a helyzetéből fakadó előítéleteken. Az olvasó beavatottsága (kompetenciája) legalábbis részben azon is múlik, él-e tudatában valamilyen kánon, azaz kulturális nyelvtan, a hitelesnek számító értelmezések öröksége. Előrebocsátom, hogy amikor értelmezésről (Deutung, Interpretation) szólok, félreteszem Dilthey megkülönböztetését a természettudományos magyarázat (Erklärung), s a szellemi tudományokra jellemző megértés (Verständnis) között, a szövegmagyarázatot (hermeneutikát) elsődlegesen lételméleti (ontológiai) s nem ismeretelméleti (episztemológiai) vizsgálódásként

---

[1] „Folyvást csakis
a megszokottat tudod megérteni,
az én értelmem viszont arra törekszik,
ami még nem fordult elő." (Saját fordításom.)

[2] Friedrich NIETZSCHE: *Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinn.* In: *Werke in drei Bänden.* München 1956. III. 312.

fogom fel, végül pedig kizárólag műalkotásokkal foglalkozom, tehát ezúttal nem veszem tekintetbe a keresztény szövegek olvasásának sajátos kérdéseit.

Az ízlés megmerevítésére irányuló törekvések elválaszthatatlanok a történelemtől. Nincs tapasztalatlan, kezdő olvasó. Valamely műalkotás igazán eredeti értelmezésére aligha van mód, hiszen egyikünk sem vonhatja ki magát korábbi ítéletek hatása alól. Élményünket mindig előföltevések befolyásolják, melyek kánonokkal függnek össze. A szöveg nincs adva meg nem kérdőjelezhető formában, az értelmezés szövegek közötti viszonyítással jár. Bármely művet csakis más alkotásokhoz képest lehet elolvasni.

A kánon szó szerinti jelentése „pálca", de a „mérték" metaforájaként is használták, szembeállítván az „apokrif"-fal, mely eredetileg „rejtett", sőt „hamis" szövegekre is utalt.[3] Már a két kifejezés metaforikus természetéből is lehet sejteni, hogy a hiteles és nem hiteles közötti különbség változó, s a kánonok a képzelet termékei, ezért lerombolásuk éppúgy nem lehet végleges, mint megteremtésük.

Könnyen azt hihetnők, hogy a kánonteremtés a nyugati kultúrában a bibliamagyarázattal vette kezdetét. Valójában a keresztény szövegek kánonjának kialakulását alexandriai szokás, a valamely műfajban irányadónak tekintett szövegek szerzőinek jegyzéke ösztönözte. Alexandria nyelvtanírói azoknak a görög szövegeknek a gyűjteményét nevezték kánonnak, amelyeket nyelvük tisztasága miatt tekintettek mintaszerűnek.[4] Amint állandósult e gyűjtemény, tekintélye vitathatatlanná vált, s az értékítéletek mércéjeként szolgált.

A hittudomány természetesen igen nagy hatással volt a kánonformálásra a nyugati világban. Az 1546-ban tartott tridenti zsinat döntően hozzájárult a bibliai kánon lezárásához, az egyház befolyásának csökkenése pedig az elmúlt két évszázadban legalábbis egyik okozója volt a kulturális viszonylagosságnak.

A kánon határozza meg, milyen kulturális termékeknek van meg nem kérdőjelezhető értéke valamely értelmező közösség számára. Ismeretek tára s egyben a történelem megtestesülése. A kánonná állandósult hagyomány annyit jelent, hogy bizonyos szövegek s értelmezések megőrzendővé, „mértékadóvá" válnak, tekintélyre tesznek szert. Bármely részét akarom „elolvasni" a kánonnak, a kánon egészének háttérként kell szerepelnie az értelmezésben. Riffaterre például azért is utasította el Jakobsonnak a *Les chats* című költeményről adott magyarázatát, mert a formalista képzettségű kutató túl szűken fogta fel az irodalmi tényt, az értelmezés tárgyát, nem vett tudomást a francia költészetnek a kánonjáról.

Minden kánon értékrendszert alkot. Ezen belül lehet megerősíteni vagy cáfolni valamely értékítéletet. A kánoniság megszokás eredménye, „olyan szükségszerűség,

---

[3] Frank KERMODE: *The Classic: Literary Images of Permanence and Change.* Cambridge, Massachusetts 1983. 172.

[4] Bruce M. METZGER: *The Canon of the New Testament: Its Origin, Development, and Significance.* Oxford 1987. 111, 289–290.

mely nem választott, de választ, vitát nem ismerő, bizonyítékot nem igénylő megfontolást mozdít elő".[5] A kánoni rang tehát némileg emlékeztet a tulajdonnevek természetére. Ha a kánon központi részének tekintek egy művet, nem bizonygatom a nagyságát, inkább csak megnevezem az *Iliászt*, Dante *Commediáját* vagy Goethe *Faustját*. E művek szövegi lényege olyannyira rejtett, hogy majdnem lehetetlenség olvasni őket.

Nemcsak fönnmaradó, de újraélesztett, helyreállított kánonokról is tudunk. Eltökéléssel is lehet formálni vagy lerombolni őket, s ebből arra következtethetünk, hogy a kánon kétarcú jelenség, „mely egyfelől a múltnak a jelenben töprengés nélkül magától értetődően továbbélő darabját, másrészt viszont az örökségnek tudatos elsajátítását is jelentheti".[6]

Ha valaki hisz valamely kánonban mint jelentéssel bíró egészben, akkor meg van győződve arról, hogy a hite könnyebbé teszi a kánonhoz tartozó szövegek megértését. Minden kánon értelmező közösséget tételez föl. Mivel a hagyomány terméke, bajosan hozható létre pusztán egyéni akarattal. Senki sem pótolhatja, „amit ősei s országa a megelőző nemzedékek során elmulasztottak".[7] A kánoniságban benne rejlő bizonyosságot nehéz elválasztani az örökléstől, mivel „a hagyomány nem megtanulható valami, nem fonál, amelyet az ember fölvehet, ha kedve tartja – éppúgy, mint ahogy az őseit sem választhatja meg valaki".[8]

Nem lehet kérdéses, hogy a kánonképződés függ az időbeliségtől. Az irodalomban a kánon eszménye sokat veszített hiteléből, mikor a latin megszűnt lingua franca lenni a tudományban. A zenében viszont aligha beszélhetünk kánonképződésről a tizennyolcadik század előtt, hiszen korábban jórészt csak kortárs zenét játszottak.[9] Valószínű, hogy a kánonok hosszabb életűek voltak Ázsia némely részein, mint Európában, legalábbis a reneszánsz óta. Ennek oka valószínűleg a zsarnokság szigorúbb formáiban is kereshető.

Az időbeliségből kiindulva a kánont elvárások intézményesedett nyelvtanának lehet nevezni. Olyan értelmező eljárások rendszerének, amelyek segítségével egy közösség fenntarthatja saját érdekeit.

Wotan s Fricka vitája arra is emlékeztet, hogy a nem hívő számára az értelmezések tekintélye és érvényessége nincs adva. Bizonyos szövegeknek s értelmezéseknek kánoni rangja általában hosszabb folyamat eredménye, melynek során némely művek s értelmezések kiválasztódnak valamely közösség számára. A kánonok szigorúsága erős ingadozást mutat a történelemben, ezért is célszerű a kánoniság különböző fokozatairól beszélni. A „grand siècle", az „Augustan" vagy a „Victorian Age"

---

[5] Ezra POUND: *Guide to Kulchur*. New York 1970. 312., 317.

[6] Carl DAHLHAUS: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977. 107.

[7] T. S. ELIOT: *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. New York 1934. 51.

[8] Ludwig WITTGENSTEIN: *Culture and Value*. Chicago 1984. 76.

[9] Joseph KERMAN: *A Few Canonic Variations*. In: Robert von Hallberg (szerk.): *Canons*. Chicago 1984. 181.

viszonylag határozott körvonalú kánont teremtett, ellentétben például a jelenkorral. Léteznek értelmezők, akik a kánon lezárására, mások viszont kinyitásukra törekednek. Lukács György, F. R. Leavis vagy Yvor Winters inkább az előbbi, Kosztolányi Dezső, Virginia Woolf és Ezra Pound az utóbbi csoportba sorolható. Stefan George, Ezra Pound vagy a *Nyugat* költő-fordítói tágították, mert vidékiesnek érezték a nemzeti kánont, Bartók s Kodály viszont szűkítette a népzene kánonját, kirekesztvén belőle azt, amit Liszt és Brahms hitelesnek könyvelt el. A tizennyolcadik század közepétől jelent meg a hangversenyterem, melynek színházias fölépítése meglehetősen állandó, sőt viszonylag szűk kánont hívott életre.

A kánon szigorúságának változása összefügg a művészeti s eszmei mozgalmak tündöklésével s hanyatlásával. Sőt az irodalom esetében az értelmezés nyelve is szorosan kapcsolódik az irányzatokhoz. A metaszövegek megírását szabályozó alapelvek sokszor levezethetők az illető korszak némely irodalmi szövegeinek formaalkotó elveiből. Közismert az összefüggés az orosz futurista költészet s a formalista irodalomelmélet között. Régebbi példákra is lehet hivatkozni. A retorika fontosságát hangsúlyozó klasszicizmus azt a látszatot keltette, hogy az értelmezésnek általánosan érvényes szabályai vannak. A romantikusok ezzel szemben olykor annak a kísértésnek engedtek, hogy minden műnek elölről kell kezdeni az értelmezését. „A tartósság nem cél azok számára, akik úgy vélik, az ő korukat megelőzően kevés dolog vagy éppen semmi sem történt, s akiknek minden reménysége a fölfedezés."[10]

Annyi bizonyos, hogy a kánon – vagyis az egy közösség által jelentősnek ítélt művek s érvényesnek elfogadott értelmezések rendszere – mindig föltételezi a felejtést. Ami emlékezetes egyik, pusztán történeti érdekűvé válhat egy másik közösség számára. Minden mozgalom leértékeli a korábbi értelmezéseket. Kölcsey egyes kifejezéseket kifogásolt Berzsenyi verseiben, a romantikus értekezők a költeménynek mint egésznek a befogadására ösztönöztek, a pozitivisták életrajzi vagy eszmetörténeti okmányként vagy bizonyítékként olvasták a szöveget, az értelmezést művészetként felfogó szecesszió szinte föladta a magyarázat igényét, a szimbolizmus szellemének követői pedig a költemény immanens jelentésének meghatározására törekedtek.

Összefoglalva az eddig mondottakat, azt állapíthatjuk meg, hogy a kánon olyan örökséget tételez föl, mely magától értetődőnek tekintendő, ám közvetlenül mégsem hozzáférhető, vagyis elsajátítást igényel. E kétértelműség alaposabb megértéséhez lélektani, szociológiai és történeti szempontot kell érvényesíteni. Más szóval, a kánon meghatározásához az érték, a közösség, az intézmény s a történelem fogalmát kell segítségül hívni.

---

[10] Edmund BURKE: *Reflections on the Revolution in France*. Chicago 1955. 127.

2. Kánon és érték

A kánon inkább értékrend, mint időbeli egymásután. Nem létezik merőben egyéni értékítélet. Az ízlés megkülönböztető tevékenységet tételez föl, s a kánonképződés annyit jelent, hogy a lényegest elkülönítik az elhanyagolhatótól. Eszményi értelemben a valódi érték s a megbecsültség egybeesik, de nem lehet figyelmen kívül hagyni a gyökeres átértékeléseket. Talán nem túlzás azt állítani, hogy csakis a múlt állandó leértékelése miatt beszélhetünk történelemről. Az értékőrzés eleve létező kánont tételez föl, de gyakran szemben találja magát valamely ellenkánont fölállító mozgalommal. A nagy eszmei s művészi irányzatok aláásták a korábbi kánonokat, s kétségbe vonták a korábbi értelmezéseket. A protestantizmusra éppúgy lehet itt hivatkozni, mint a szabadelvűségre (liberalizmusra). A demokráciáért folytatott küzdelem elválaszthatatlan az önirányítás elvétől, s ennyiben szemben áll a kánon eszményével, amely tagadhatatlanul összefügg a tekintély elismerésével.

Azok, akik posztmodern kornak nevezik a jelent, tulajdonképpen a metafizikai hagyomány részének tekintik a megkülönböztetést lényeges és esetleges, régi s új között. A kánont szerintük a „bricolage", az egymással összeegyeztethetetlen művek halmaza váltja föl, mely legalábbis kérdésessé teszi a művészet s irodalom rendszerező igényű vizsgálatának létjogosultságát. A különböző kulturális termékek úgy helyeződnek egymás mellé, hogy elveszítik történeti sajátosságukat. A posztmodern regényben vagy épületen olyan elemek keverednek egymással, amelyek eredetileg a legkülönbözőbb korszakokhoz tartoztak. Kétely fogalmazódik meg a gondolattal szemben, mely szerint a kultúra valahonnan valahová halad.

Beszélnek a kánonok végleges letűntéről. Kételkedem ennek a föltevésnek jogosságában. Valószínűbb, hogy megint csak a kulturális örökségnek átszerveződése van folyamatban. A romantika is az értelmező közösségek végét sejtette, amikor az egyéni élmény (Erlebnis) egyedüli érvényességét hangoztatta, ám az általa létrehozott változás utóbb ellenkánon megteremtéséhez vezetett.

Jellemző, hogy a dekonstrukciós irodalomtudomány egyik nagy hatású képviselője, Paul de Man, szinte alig foglalkozott a kései huszadik század kultúrájával. Az is figyelemre méltó, hogy egy kortársának kánonszerű irodalomszemléletét bírálva, a következő beismerést tette: „bármennyire is igyekszem Jauss szemére hányni, hogy nem szabadult meg a klasszikus kötöttségektől, magamnak sem sikerült ezt jobban elérni".[11] Noha lehetséges azzal érvelni, hogy a holocaust törést jelent a nyugati civilizációban – „Auschwitz megnyit vagy lezár egy olyan történelmet, mely különbözik attól, amelyet eddig ismertünk"[12] –, aligha véletlen, hogy a kulturális kánonokat, a „magas művészetet", „a jelen s a múlt összekapcsolásának értelmét"[13]

---

[11] Paul de MAN: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986. 72.

[12] Philippe LACOUE-LABARTHE: *La fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris 1987. 71.

[13] Cynthia OZICK: *A Critique at Large: T. S. Eliot at 101*. The New Yorker November 20. 1989. 152–153.

eltemető nyilatkozatok többsége az Amerikai Egyesült Államokból származik. A távolság természetesen igen nagy a közírók könnyed általánosításai s a kánonokkal szemben tanúsított bizalmatlanság kifinomult változatai között. Közép-európaiként meglehetősen durva vagy legalábbis kanonizált marxizmusra emlékezhetünk, amikor azt olvassuk, hogy „az irodalom rangsorolt (hierarchikus) szemlélete egy kimúlt, osztályszerkezetű társadalom maradványa, mely már érvénytelen a tömegkommunikáció s a fejlett technológia világában".[14] Komolyabb figyelmet érdemel viszont a pragmatikus gondolkodónak az a figyelmeztetése, hogy „nem létezik 'a világ' leírásának, elképzelésének vagy érzékelésének helyes módja, inkább egyformán jó, de egymással ellentétes módok vannak – vagyis lényegében sok tényleges világ létezik".[15]

Bármennyire is különbözzék azonban egymástól a kánonok tagadásának fölszínes és kifinomultabb válfaja, létezik bennük közös elem, s ez Amerika viszonylagos fiatalságával, illetve múltjának széttöredezettségével függhet össze. Európában nem tudok olyan múzeumról, mint amilyen New Yorkban a Frick Collection, ahol egyetlen teremben láthatók Gérard David, Turner, Rembrandt, Velázquez, El Greco, Goya, Jacob von Ruysdael, Hobbema s Corot művei. Ez a gyűjtemény egészen más összefüggésbe helyezi a festményeket, mint az időrendet tisztelő európai múzeumok. Nem a műalkotások fejlődéstörténete számít, de az, mennyire képesek kiteljesíteni a festői formaszerveződésnek elvileg adott lehetőségeit. Ez a távlat jótékony, fölszabadító hatású lehet az európai néző számára. Egyúttal arra is emlékeztet, hogy a történelem tagadása nemcsak a kései huszadik századot jellemző korjelenség, de legalábbis bizonyos mértékig a történeti tudat viszonylagos szegénységének is következménye, s ennyiben amerikai sajátosság is.

A kánonok felbomlása kétségkívül összefügg azzal, hogy ma sokkal több műalkotáshoz lehet hozzáférni, mint korábban. Ez nemcsak az ízlés szabadságához, de felületességhez is vezethet. A mai egyetemista sok értelmezési eljárásról tud, de olykor egyiket sem képes használni, az énekesek többféle operában lépnek föl, de ugyan melyikük közelíti meg Melchior Tristanját, Schorr cipész-költőjét, Hotter Wotanját s Gurnemanzát, Leider vagy Flagstad Brünnhildéjét. Egy hazájába visszalátogató nagy amerikai író már 1903-ban így hasonlította össze a saját korának kultúráját a letűnt társadalmakéval: „Több van a birtokunkban, mint amennyi nekik volt, de mind kevesebb a hely a dolgok számára az életünkben s az elménkben, s így ízlésünk ugyan magasabbrendű, de kevésbé működőképes, ezért kevésbé van módunk átélni az összefüggéseket, minőségüket háttérbe szorítja a mennyiségük. Csakis a mennyiséggel büszkélkedhetünk."[16]

---

[14] Leslie A. FIEDLER: *Literature as an Institution: The View from 1980.* In: Leslie A. FIEDLER–Houston A. BAKER (szerk.): *English Literature: Opening the Canon.* Baltimore–London 1981. 85.

[15] Nelson GOODMAN: *Of Mind and Other Matters.* Cambridge, Massachusetts 1984. 14.

[16] Henry JAMES: *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections.* New York é.n. I. 17.

A közmegegyezés úgy tartja, hogy több a hitele a saját, mint a mástól készen átvett értelmezésnek, de nem szabad felednünk, hogy a kultúra elválaszthatatlan az utánzástól, mások ítéleteinek átvételétől, s még az egyéni értelmezés is mindig viszonylagos, csakis valamely kánonhoz képest teremthető meg. Sosem lehetek egy könyv első olvasója, a Mona Lisa első nézője vagy az Appassionata szonáta első hallgatója. Az értelmezés mindig föltételezi valamely kánon tudatát. Amikor fiatalkoromban tizenkilencedik századi magyar költemények magyarázatával próbálkoztam, el akartam magamtól távolítani egy kánont. Mindnyájan ilyen kánonon nevelődünk, és sohasem tudunk megfeledkezni róla. Hiú ábránd azt gondolni, hogy a műveket magunk értelmezzük. Annyit viszont ma is fönntartanék egykori véleményemből, hogy nálunk Magyarországon az értelmezőket olykor időbeli vidékiesség jellemzi, amennyiben viszonylag ritkán vállalkoznak a huszadik századnál régebbi magyar szövegek újra-, pontosabban elolvasására, és a kánon ezért is rendkívül merev. Ritka a gyökeres átértékelés. Irodalmunk tele van kövületekkel, s a kultusz gyakran elfödi a műveket. Bármi legyen is a véleményünk a dekonstrukciós iskoláról, aligha szerencsés, hogy értelmező eljárásaik hatása igen csekély. A magyar irodalmárok többsége a szövegszerű meghatározottság, a szerzői szándék s a tárgyszerű értelmezés igézetében él. Hiányzik annak józan tudomásulvétele, hogy egymástól merőben különböző értelmező közösségek léteznek ebben az országban, életkortól, nemtől, származástól, iskolázottságtól, politikai nézetektől függően.

Már a múltban sem létezett egységes magyar ízlés. A huszadik század első felében például legalább háromféle kánon is képződött, az értékőrzés, az újszerűség s a népiesség jegyében. Sőt még a korszerűségnek is többféle felfogása létezett. A *Huszadik Század*, a *Nyugat*, *A Szellem* s *A Tett* egyaránt azt hirdette, hogy ő képviseli a jövő Magyarországát. Bármennyire is léteztek érintkezési pontok e mozgalmak között, értékrendjük egészében mégis összeegyeztethetetlen volt. A Vasárnapi Kör a városi, a *Nyugat* a vidéki élet vonzáskörében élt, a *Huszadik Század* pozitivizmusa merőben különbözött a Vasárnapi Kör metafizikai beállítottságától, Ady vagy akár Babits magyarságtudata éles ellentétben állt Kassák nemzetköziségével. Babits egyszerre próbált kapcsolódni Nietzsche s Péterfy munkásságához, Lukács úgy fogott hozzá a regényelmélet s a tragikum tanulmányozásához, hogy nem vett tudomást arról, mit is írtak e témákról Magyarországon őelőtte. Nyilvánvaló, de feltáratlan, hogy e négy mozgalom négyféleképpen képzelte el a korszerűséget. Mihez képest lehettek korszerűek? Korszerűbb regény a *Sárarany Az élet kapujánál*? Ha egyszer az értelmezés párbeszéd mű s olvasó között, a korszerűség sem tekinthető adottnak, hiszen a változó távlat függvénye. Kassák Lajos szabad versei s Erdélyi József költészete a múltban más értékrendet valló közösségben számítottak a kánon részének. Csakis az ilyen merőben különböző értékrendszereknek tárgyszerű szemügyrevétele után lehetne eljutni a nemzeti kánonnak nagyon is időszerű átalakításához. Félrevezet a kérdés, igaza van-e vagy sem annak, aki értékel egy művet.

Sokkal érdemesebb arra válaszolni, miért, milyen kánon alapján fogalmaztak meg ilyen vagy olyan ítéletet.

3. Kánon és közösség

A kánont a kultúra előföltételének tekinthetjük. Ezt bizonyítja, hogy a legtöbb közösségben vannak olyan szövegek s értelmezések, amelyeket mindazoknak kell ismerniök, akik műveltnek számítanak. Az egyes korszakokra jellemző gondolkozásformákat jellemezni lehet a bennük elfogadottnak tekintett értelmezések segítségével. A gimnázium a tizenkilencedik század második felében s a huszadik első évtizedeiben érvényesnek feltüntetett értelmezések révén játszott döntő szerepet Közép-Európában. Ezek az értelmezések társadalmi szerződésen, a jól tájékozottak véleményének egyeztetésén alapultak. Aki elsajátította őket, belépett a középosztályba. Noha tagadhatatlan társadalmi előítéletek nyilvánultak meg bennük – akár az angol nyelvű országokban, ahol a munkásosztály a felsőbb osztályok, a nők a másik nem, a feketék a fehérek elfogultságainak megfelelően tanultak irodalmat –, az általános műveltség szertefoszlott, vagy legalábbis hanyatlott, amikor eltűntek ezek az iskolák. Akik azzal érveltek, hogy az ízlés nem lehet társadalmi előjog, a művészetet hozzáférhetővé kell tenni a tömegek számára, egyúttal hiteltelenítették a műveltséget, mely elválaszthatatlan attól az alapelvtől, hogy a kultúra termékei csakis értelmező eljárások segítségével válnak hozzáférhetővé.

A kánon általában értékegyensúlyt tételez föl. Csak akkor működőképes, ha egymással szembenálló értékrendek harca érvényesül benne. A túlzott egység, a kizárólagosság vidékiességet eredményezhet – ilyen veszélyt rejthet magában nálunk, magyaroknál, a nemzeti klasszicizmusnak illetve a népi kultúrának jegyében létrehozott kánon –, a rendkívüli különbségek viszont könnyen értékzavarhoz vezetnek.

Egyes korszakokban s területeken létezhet koiné, vagyis egységes jelrendszer. Ilyennek tekinthető a zenei klasszicizmus Közép-Európában, az 1780–1810 körüli években. A stílus egysége mindig együtt jár az értelmezésével. A kánonformálás olvasási megszokásokat von maga után. Horváth János például lényegében Arany költészetfelfogása alapján értelmezte a magyar irodalmat. Azok a művészeti formák, amelyek nagyon ki vannak téve a piac törvényeinek – az égetett cserépedények készítésétől akár a regényírásig –, fokozottabban hajlamosak a kánonépítésre, de a különbség csak fokozatnyi azokhoz a területekhez képest, ahol szabadabban érvényesülhet az egyéni kezdeményezés.

A kánonok döntő szerepet játszanak a közösségek azonosságának, tekintélyének s önmagukról formált képének megteremtésében. A nyugati kultúrában a legtöbb nemzeti kánont a tizenkilencedik században teremtették meg. A huszadik század végén a környezet megváltozása rombolja a múltnak ezt az örökségét. A városiasodás csökkenti a nyelvi különbségeket, a kifejezett s kifejezéstelen, a művészet s nem művészet, a zene s zaj, a kulturális képzettség s a természeti törvények közötti

eltérést, a táj átalakulása pedig megváltoztatja a költői fogalmát. A posztmodern helyzet szószólói kétségbevonják azt a célelvet, amely elválaszthatatlan a kánonteremtő történeti tudattól.

A magyar irodalom- s művészettörténészek többsége két célelvet juttatott érvényre. Voltak, akik a nemzetjellem kibontakozását keresték az irodalomban – mint például Horváth János vagy Szabó Dezső –, mások az újszerűség, az eredetiség megszállottjai voltak – Fülepre vagy Kassákra lehet gondolnunk. Mindkét szempont a tizenkilencedik század örökségéhez tartozik s vitatható a huszadik század végén. Kétlem, hogy ma meg lehetne írni a magyar irodalom történetét Bildungsroman formájában. Talán még az sem bizonyos, hogy a magyar nyelvű írott hagyomány történetét továbbra is lehet a nemzetsors megnyilvánulásaként értelmezni. Másfelől viszont azt is bajosan állíthatná valaki, hogy a polgárosodás vagy a szabadelvűség értékeinek növekvő érvényre jutása irányította a magyar irodalom fejlődését. Nagyon sok rossz művet írtak a francia forradalom meghirdette vállalkozásnak a jegyében, s a magyar irodalomban számos olyan szöveget lehetne megnevezni, amely inkább tekinthető a kultúra hordozójának, mint műalkotásnak. A megtámadtatás kockázatát vállalva, példaként egyrészt Szabó Pál, Veres Péter vagy akár Illyés elbeszélő prózáját, másfelől Balázs Béla verseit, Kassák vagy Szerb Antal regényeit hoznám szóba.

A kánon eszményének leértékeléséből az is következhet, hogy a haladás-központú irodalom- s művészettörténetírás felülvizsgálatra szorul. Nehogy tévedés essék, korántsem csak a marxista felfogásra gondolok, de akár Szerb Antaléra vagy Kassákéra is. Az ő felfogásuk is a Nietzsche, sőt Flaubert előtti korszakhoz kötődik. Ugyanúgy mint Lukács Györgyé – akár marxista munkáira gondolunk, akár *A regény elméletére*.

A nemzeti kánon átértékelésének igénye már az 1980-as évek első felében fölmerült, amikor világossá vált, hogy a magyar irodalom, mely a múltban „a társadalmi életnek minden szférájában gyakorlati érdekű feladatokat is vállalt", a megváltozott körülmények között már más szerepet játszik. A kilencvenes évekre e távlatváltás még nyilvánvalóbbá vált. Kérdés azonban, hogy a nemzeti kánon korábbi szervezőelveit föl lehet-e váltani a „korszerű jelentés" alapkövetelményével.[17] A posztmodernség fogalma erősen vitatható, de heurisztikus értékű lehet, amennyiben hozzásegít a fejlődéselv kérdésességének felismeréséhez. Melyik regény hangolódott rá a kor helyzetére az 1880 s 1900 közötti évtizedekben, a *Germinal* vagy az *Effi Briest?* Ki s mikor dönti el, melyek valamely korszaknak a meghatározó kérdései? Nemcsak a nemzetsors, de a vonalszerű előrehaladás jegyében létrehozott kánonokkal szemben is lehet kétellyel élni, mert vannak korszakok, amikor lehetetlen egy irányba tartó világirodalmi fejlődést föltételezni. Flaubert s Dosztojevszkij regény-

[17] Kulcsár Szabó Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés*. Budapest 1984. 40.

felfogása kizárta egymást. Minden kánonalkotó fejlődést tételez föl, amikor egymással párbeszédet folytató nyelveket (diskurzusokat) tételez föl egy-egy adott időszakban.

Bármennyire is erős legyen azonban a korunkban megfigyelhető kulturális változások ereje, valószínűnek tartom, hogy nemcsak a régi kánonok lerombolását, de újak képződését is elősegítheti. Nekünk magyaroknak, nyelvünk viszonylagos elszigeteltsége miatt, különösen fontos föltenni a kérdést, mennyiben válhat nemzeti kultúránk az európai örökség szerves részévé. Noha joggal kérhetjük számon más nemzetektől, miért nem vesznek jobban tudomást a magyar irodalomról, aligha állíthatjuk magunkról, hogy egységben látjuk a saját irodalmunkat a másokéval. Nem tartom szerencsésnek, hogy az idegen nyelvet oktató s a magyar tanszékek irodalomoktatása lényegében független egymástól, s a magyar, valamint a „világirodalom" oktatása is külön folyik akkor, midőn már nagyobb nemzetek is változtatnak ezen. Franciaországban 1959–60-ig a professeur agrégé de lettres címre pályázónak a francia, görög s latin irodalmat kellett ismernie. Az említett tanévben hozták létre az agrégé de lettres modernes címet. Ennek elnyeréséhez olyan tananyagot kell elsajátítani, melynek minden egyes egységében van francia s külföldi irodalom.[18] Így próbálják egymáshoz közelíteni a nemzeti s az idegen kultúra elképzelt kánonját.

Noha fenntartásaink lehetnek az összehasonlító irodalomtudomány szakszerűségével szemben, intézményesülése óhatatlanul is kérdésessé teszi a nemzeti kánonnak mint válogatásnak s értelmezési gyakorlatnak a létjogosultságát. A magyar irodalmárok többsége önmagában vagy egy életmű részeként szemléli a műveket, ez pedig szigorúan korlátozott formáját jelenti a szövegértelmezésnek.

4. Kánonok és kulturális intézmények

A kánonok állandósága mindig azoktól az intézményektől függ, amelyek tekintélyt adnak nekik, másrészt viszont a kultúra intézményei – a könyvtáraktól az iskolákig – elképzelhetetlenek érvényes, elfogadott kánonok nélkül. Bármely értelmezés elterjesztését az iskolák teszik lehetővé. Mivel eszmei mozgalmak, sőt a politikai hatalom erői is kényszeríthetik a kultúra intézményeit bizonyos megközelítések elfogadtatására, nemcsak az el-, de a kisajátítás (nemcsak a Zueignung vagy appropriation, de a récupération) is elválaszthatatlan az értelmezéstől, és egyáltalán nem könnyű megmondani, a távolinak közel hozásában hol a határ a kettő között. A kánon nemcsak művelődéstörténeti fogalom, de hatalmi eszköz is. Könnyíti, ám gátolja is a megértést. Nemcsak az iskola, hanem a cenzúra is a kánont érvényre juttató intézmények közé tartozik.

---

[18] Yves CHEVREL: *Multiple Points of View: A Study of French Comparative Literature Syllabi.* In: Virgil NEMOIANU–Robert ROYAL (szerk.): *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures.* Philadelphia–Amsterdam 1991. 137–152.

Az intézmények szó- vagy írásbeli formában hagyományozzák az általuk megállapított kánont. A tananyagok, a másodlagos irodalom s a fordítások erősen hozzájárulhatnak az ízlés megmerevedéséhez. Az oktatás intézményei már felépítésükkel is jelzik, hogy a hivatásszerűség és a szakosodás az értelmezésnek csak bizonyos formáit teszi elfogadhatóvá. A szakirodalom műfaji megkülönböztetései magának a művészetnek a fogalmát is körülhatárolják.

Minden szövegmagyarázó iskola néhány kulcsfogalom alapján közelíti meg a műveket. Henry James a nézőpont, a formalisták a fölösleg (redundancia) s az uralkodó elem (domináns), Bahtyin a kronotoposzok s a párbeszédszerűség, az új kritikusok az irónia s a többértelműség megnyilvánulásait, Lukács s követői az elidegenedés ábrázolását, Németh G. Béla s tanítványai a létértelmezés módjait keresték az irodalmi művekben. Minden értelmező mozgalom valamely végső szókincs használatát írta elő, s ennek alapján teremtette meg a maga kánonját.

A fordítások szerepét nehezebb egyértelműsíteni. A más nyelvre átültetett mű egyszerre emelődik kánoni rangra s fosztódik meg tőle. Egyfelől a fordíthatóság hozzáférhetőséget jelent, másrészt a lefordíthatatlanság arra emlékeztet, hogy a forma összefügg a kánoniságggal. „A költészet ezért tartósabb (dauerhafter) a prózánál" – állítja egy zenetörténész.[19]

A fordítás is bizonyítja, hogy a befogadó nem általában a művészettel, de az alkotásoknak az intézmények által szigorúan megszűrt halmazával áll szemben. Egész műfajok tűntek el az irodalmi kánonból vagy a zenei repertoárból, az őket éltető társas tevékenységekkel együtt. Azt még talán meg lehet érteni, hogy az egyházi énekeskönyvek meglehetősen ódivatúak. Kevésbé indokolható, ahogyan a nagy múzeumok eldöntik, mit is mutatnak be a közönségnek. Minél nagyobb egy gyűjtemény, annál nyilvánvalóbbak lehetnek a válogatást meghatározó kánon értékszempontjai. Olykor ördögi kört sejthetünk: a kiadók az iskolákban kötelező olvasmányokat nyomják újra, miközben az oktatók azokat a műveket kénytelenek tanítani, amelyek könnyen hozzáférhetők. Asbóth János regénye, az *Álmok álmodója* mindössze két kiadást ért meg. Nehéz eldönteni, az érdektelenség volt-e ennek oka, vagy pedig azért olvasták kevesen ezt a könyvet, mert nem jutottak hozzá. Nagyon is lehetséges, hogy Bérczy Károly, Toldy István, Iványi Ödön vagy akár még Petelei munkássága is azért él kevéssé a köztudatban, mert a szakírók nagyon keveset tettek az elismertetésükért.

Az előadóművészet is az értelmezés formájának tekinthető, s ennyiben nagyon fontos kánonképző tényező. Természetesen ugyanez vonatkozik a műgyűjtésre, irányadó könyvsorozatokra és a szöveggyűjteményekre. Az ismerettárakon kívül talán éppen a szemelvénykötetek jelzik a legjobban szerzők s művek megbecsült-

[19] Alfred EINSTEIN: *Grösse in der Musik.* Zürich–Stuttgart 1951. 25.

ségét. A Palgrave szerkesztette *Golden Treasury* nemzedékeket nevelt költemények viktoriánus felfogására.

A kánonok hatása tele van kétértelműséggel. Egyfelől nélkülözhetetlenek az oktatásban, másfelől rombolják a kultúrát, amennyiben kisajátíthatók. A múlt számos példát adott arra, hogy a kánonnak összhangban kellett lennie olyan nemzeti, vallásos vagy politikai hagyományokkal, amelyek bizonyos közösségekben irányadónak számítottak. A hatalom határozta meg a hitelesség szempontjait. Semmi alapot nem látok annak föltételezésére, hogy a jövőben más lesz a helyzet. Még a liberális demokráciára jellemző piacgazdálkodás is elnyomhatja a kisebbség véleményét. Az intézmények a közvélemény rémuralmát is hajlamosak előidézni. Csak azokat a könyveket olvashatom el, amelyeket szentesített a tekintély. A kánon lényegéből fakad, hogy korlátozza a kultúra hozzáférhetőségét. Az olvasó ki van szolgáltatva annak, hogy művészetinek nem mondható szempontok szerint kiválogatott anyag kerül eléje. Samuel Johnson híres értekező sorozata, a *Lives of the English Poets* könyvárusok előírta kánon alapján készült.

A legtöbb kánont valamely közösség nevében jegyzi egy folytonosságot hirdető szóvivő (porte-parole, Mundstück, Fürsprecher, spokesman). Leavis és Lukács egyaránt azt állította, hogy értelmezéseinek az ad hitelt, hogy egy közösség értékrendjét juttatja érvényre. Felfogásukat intézmények terjesztették. Leavis esetében a *Scrutiny* című folyóirat s a *The Pelican Guide to English Literature* könyvsorozat tette széles körben ismertté az általa készített vagy ösztönzött értelmezéseket.

5. Kánon és történelem

Noha a kánon pragmatikai fogalom és nem immanens értékek megtestesülése, ebből korántsem következik, hogy kizárólag a történetiség függvénye. Vannak regények, amelyeket inkább történeti bizonyítékként, mintsem műalkotásként lehet értelmezni, és valamely költemény belső értéke sem okvetlenül esik egybe történeti jelentőségével. Nem lehet megfeledkezni az ízlés nagy változásairól. Volt idő, mikor Orcagna, Luini, Annibale Carracci, Metsu vagy Guido Reni híresebbnek számított, mint Masaccio, Piero della Francesca, Botticelli, El Greco vagy Vermeer. Ennél meglepőbb, hogy vannak művészek, akiknek rangja soha nem változott lényegesen. Raffaello, Tiziano s Rubens nevét említeném példaként. A későbbi korszakoknál nagyobb lehet a bizonytalanság. Tennyson ma nem látszik olyan egyetemes érvényűnek, mint életében, de alighanem többre értékelik, mint évtizedekkel ezelőtt. A preraffaelita festészet rangja a nagy hanyatlás után talán ismét emelkedett, a szecessziót pedig határozottan jobban becsüli a huszadik század második fele a korábbi évtizedekhez képest. E módosulásokból arra is következtethetünk, hogy a hozzáférhetőséget nem lehet a kánon egyedüli előföltételének tekinteni.

Noha a kánont nem szemlélhetjük úgy, mint lényeget, előírást, hiba volna tagadni rendszerszerű lényegét. A művészet közösségi vállalkozás s a kánon részei kölcsönösen föltételezik egymást, mintegy párbeszédet folytatnak. Ezért mondható, hogy

„a kánon nem jegyzék, hanem helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolított történetmondás".[20]

Történetmondás nem létezik előföltevések nélkül. Az irodalommal s művészettel szemben támasztott igények olyan alapvetően változtak az évszázadok során, hogy csakis körültekintően lehet választ keresni arra a kérdésre, ugyanazt jelentette-e az értelmezés a tizenhetedik s a huszadik században, hiszen még az értelmezés tárgya is erősen módosult. A klasszicizmus és a romantika közötti váltás döntő volt, de egy tekintetben nem szüntette meg a folytonosságot: a romantikusok nem tették félre az egyedi műalkotás jelrendszerének önállóságát mint alapeszményt. Ez a folytonosság tette lehetővé a művek közötti viszonyok érzékelését s a kánonszerű történetmondást. A zenében még a műfaji osztályozás sem veszítette el érvényét a kánonalkotásban: „Palestrina képviselte a katolikus, Bach az evangélikus templomi zenét, Händel az oratóriumot, Gluck a zenei tragédiát, Mozart az opera buffát, Haydn a vonósnégyest, Beethoven a szimfóniát és Schubert a dalt."[21]

Az alkotásai mögé rejtőző erős egyéniség gondolata olyan kiegyezést jelentett a klasszicista s romantikus értelmezési gyakorlat között, mely a huszadik század kánonformálói számára is kiindulópontot jelentett. Volt azonban egy harmadik alapelve is a romantikának, mely egyértelmű távolodást jelentett a klasszicizmustól. Összhangban az ipari haladással és az evolúciós gondolkodással, lényegi célkitűzéssé vált a kezdeményezés és az eredetiség. Olyan szavak kerültek be a kánonalkotó értelmezés nyelvébe, mint utánérzés (Epigonentum), Trivialisierung és giccs. Általánosan elfogadottá vált a meghatározott irányokba vezető történeti folyamatok föltételezése.

Amennyiben a kánonhoz tartozó mű történeti folyamat eredménye, a kánonnak egyaránt van dinamikus és statikus vetülete, vagyis a kánonok megerősítik, de egyszersmind tagadják is a történelmet. „A kánon részt vesz abban, hogy valamely közmegegyezés közös értékelés megtestesüléseként állapítódjék meg. Ezért a kánon átalakítóinak érdeke, hogy kitöröljék a kánonképződés előtörténetét vagy úgy tüntessék föl azt, mint tévedések történetét."[22]

A kánon megalkotói általában visszafelé olvassák a múltat és kihagyásokkal igyekeznek igazolni saját helyüket a történelemben. A múltnak ilyen elfogult értelmezésével vádolták meg Hegelt s Heideggert is – két olyan gondolkodót, ki erősen kánonszerűen közelítette meg a bölcseleti hagyományokat: „a gondolkodók összeütközései, ellentétei, küzdelmei elhanyagolódnak vagy ellepleződnek, és a bölcselet egész története vonalszerűvé van átalakítva, hogy azután sorsszerűséggel vezessen végeredményhez – a metafizika lezárulásához és annak gondolkodójához, Heideg-

---

[20] Hugn KENNER: *The Making of the Modernist Canon.* In: Robert von Hallberg (szerk.): *Canons.* 373.

[21] Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden 1980. 19.

[22] John GUILLORY: *The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks.* In: Robert von Hallberg (szerk.): *Canons.* 358.

gerhez. Hegel a bölcselőket mind azonossá fokozza le abban az értelemben, hogy pusztán 'pillanatokat' képviselnek a szellem öntudatának s önfelismerésének folyamatában".[23]

A kánonok a jelen metaforái. A jelen kezdeményezéseit visszavetítik a múltba. Bach *Actus tragicus* című („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106) kantátája a romantikusok kezdeményezte átértékelés eredményeképpen vált a kánon részévé a tizenkilencedik században: „A szétdarabolt vagy töredezett forma a korai XVIII. században régiesnek, a XIX.-ben viszont újszerűnek számított."[24] A görögül is verselő Ungvárnémeti Tóth egy letűnt kor ízlését képviselte a tizenkilencedik század elején. Weöres Sándor teljesen más, szinte fordított távlatból olvasta Ungvárnémeti Tóth költeményeit. Henry James és a nouveau roman művelői a saját távlatukból értelmezték át az elbeszélő próza örökségét, T. S. Eliot a saját költészettanának igazolására teremtette meg a huszadik század első felében oly nagy hatású kánont.

Hasonló példák azt sugallják, hogy a jelentős alkotó a leghatásosabb kánonépítő. A művészet történeti jellegéből következik, hogy az értelmezés mindig lezáratlan folyamat. Visszatekintve, minden kánon idejétmúltnak látszik. A kánonképzés két eljárása, a kiválasztás és az értelmezés döntő változásokon esett át az idők folyamán, maga a kánon viszont kétségkívül magában rejti az időtlenség eszméjét, azt sugalmazva, hogy a művészi érték nem maradéktalanul történeti lényegű.

Amennyiben a kánonalkotás olyan folyamat, amely során némely művek megkülönböztetett tekintéllyel ruházódnak fel egy közösségben, minden kánon valamilyen távlatot tételez föl, mert „minden értékelésnél meghatározott távlatról van szó: egyénnek, gyülekezetnek, fajnak, államnak, egyháznak, hitnek, kultúrának a fenntartásáról".[25] A kánon a legtöbb esetben olyan előföltevéseken alapszik, amelyek valamely közösség fejlődésének allegóriájává teszik azt.

Noha az a gondolat, hogy a művészet története az élő szervezetek létezésére emlékeztet, már a tizenkilencedik század előtt is megfogalmazódott – Vasari evolúciós felfogását tudományos és technológiai bizonyítékok is ösztönözhették[26] –, a romantika emelte a nemzetet a leghitelesebb közösség rangjára és tette a kánont az ilyen közösség önigazolásává. A nemzeti stílus megteremtésének igénye szakítást jelentett a klasszicizmus nemzetközi szellemével, sőt feszültséget idézett elő a művészi és történeti értékek között és aláásta a nemzetközi kánon eszményének hihetőségét.

Érthető módon, az irodalomban volt a legnagyobb hatású az önszabályozó nemzeti kultúra fogalma. Az a gondolat, hogy az etnocentrikus hagyományok saját kánont hoznak létre, melyek fölött nincs magasabb tekintély, Rankének s az evolu-

---

[23] Cornelius CASTORIADIS: *The „End of Philosophy"*. Salmagundi 82–83. (Spring-Summer 1989) 6.
[24] Carl DAHLHAUS: *Analyse und Werturteil*. Mainz 1970. 70.
[25] Friedrich NIETZSCHE: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart 1959. 186.
[26] Francis HASKELL: *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. London 1976. 56.

cionizmusnak a befolyásával párosult. A nemzeti klasszikusok irányadó kiadásai nemzedékekre megszabták a kánont, s a válogatást kiváló történészek indokolták meg. Magyar vonatkozásban talán elég Horváth Jánosra utalni.

Nyilvánvaló, hogy az ilyen felfogást a *Volksgeist* romantikus gondolata s a nemzeti önrendelkezésnek szabadelvű felfogása ösztönözte. Ma már erősen vitatható az ilyen szemléletnek létjogosultsága, de nem könnyű szabadulni tőle. Hadd idézzek egy olyan értekezésből, melyet a dekonstrukciós iskola meghatározó egyénisége írt. Szavai elárulják, hogy a nemzeti kánonok evolúciós képzete még a huszadik század második felében is kísért: „Hugonak a tizenkilencedik s huszadik századi francia költészetre gyakorolt hatását csakis Goethének ugyanennek a korszaknak német költészetét, vagy Spensernek és Miltonnak az angol romantikát meghatározó befolyásához lehet mérni. Ha a szimbolistának és szürrealistának nevezett francia költészetnek van arca, az Hugoéval azonos."[27]

Nem nehéz észrevenni, hogy az ilyen megközelítésnek ugyanaz a fogyatékossága, amelyet Hayden White Ranke művében fedezett föl: „Csakis a sajátját megelőző korokban ismerte el az igazi átalakításnak, forradalomnak, megrázkódtatásnak a lehetőségét: a jövőt a jelen végtelen kiterjesztésének vélte."[28]

Kiindulópontként Wotan szavait idéztem, aki az értelmezés szabadságát szegezi szembe feleségével, aki viszont a megszokás bizonyosságát hirdeti. A tetralógia végére mindkettejük álláspontja esendőnek bizonyul. A kánon kétarcú fogalom. Egyrészt megköveteli, hogy a múltat az értelmezés eljárásainak segítségével a jelen érdeklődésével hozzuk összhangba, másfelől arra ösztönöz, hogy háttérbe szorítsuk a művek történetiségét. Babits térbelivé alakította át az időbeliséget *Az európai irodalom történeté*ben, Heidegger kiemelte a történetiségből az általa nagyra értékelt költeményeket.

Mindig két ábránd között ingadozunk. Abban a tévhitben ringatjuk magunkat, hogy értékítéleteink nem mulandó érvényűek, mert egy elképzelt, időben s térben nem elhelyezhető értelmezési közösség szentesíti őket, ám egyszersmind hadakozunk korábbi felfogások ellen, mert szokványosnak, idejétmúltnak tekintjük őket. Minél maradandóbb értékű egy műalkotás, annál inkább ki vagyunk téve a veszélynek, hogy a mi értelmezésünk is éppoly gyorsan elavul, mint elődeinké.

---

[27] Paul de MAN: *The Resistance to Theory*. 52.

[28] Hayden WHITE: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore–London 1973. 173.

Angyalosi Gergely

JELORSZÁG

1970-ben jelent meg Barthes-nak az a műve, amelyet a Michelet-könyv mellett második kedvenc „gyermekeként" tartott számon. A mű, amelyről a szakirodalom a mai napig sem akar tudomást venni, *A jelek birodalma* címet viselte. Azoknak a kommentároknak a részéről persze érthető a tartózkodás, akik a szerző szigorú értelemben vett „tudományos" érdemeit kívánják taglalni, vagy éppen elvitatni. Az már kissé furcsább, hogy azok a kutatók sem méltatták különösebb figyelemre ezt a munkát, akik Barthes-ban az (elvetélt vagy részben megszületett) írót keresték. Ez a Japán-fikció ugyanis költői szépségű vallomás a jelhasználat ideális módjáról – Barthes nézetei szerint. Philippe Roger még azt is megkérdőjelezi, hogy ez az írás valóban a Szöveg fogalmával fémjelzett pályaszakaszt reprezentálja (ahogy ezt maga az író állította több ízben). Mindössze azt ismeri el, hogy ebben a műben jut a legközelebb a megvalósuláshoz a *Mitológiák* idején megfogalmazódott álom: a bírálat helyett az affirmáció móduszában beszélni a jelek életéről a társadalomban. Ez az „ihletett képeslap", mondja Roger, csupán játékos metaforaként járul hozzá a Szöveg elméletéhez.[1] Kérdés, valóban így van-e?

A könyvben található képek, figyelmeztet elöljáróban a szerző, nem a szokásos módon viszonyulnak a szöveghez. „A szöveg nem 'kommentálja' a képeket. A képek nem 'illusztrálják' a szöveget. Egyként kiindulópontul szolgálnak számomra egyfajta vizuális megrendüléshez, amely talán rokon, sőt analóg azzal az értelemvesztéssel, amelyet a Zen *satorinak* nevez; a szöveg és a képek egymásba fonódása a test, az arc, az írás, vagyis a jelentők áramlását és cseréjét kívánja biztosítani: hogy láthatóvá váljék a jelek szüntelen hátrálása."[2] Már ebben a jellemzésben megjelenik a Textus barthes-i koncepciójának egyik jellegzetessége: a „szövet" vagy „fonadék" metonimikusan kapcsolja össze az alkotóelemeket, anélkül, hogy valamiféle homogenizáló elvnek alárendelné azokat. A könyv szövegéről még elmondhatjuk ugyan, hogy visszatérő motívumként hangsúlyozza a jelentő-centrikus, jelentettjétől kiüresített jelvilág előnyeit. A képek azonban valóban nem „illusztrálásra" szolgálnak, hanem mintegy megtorpanásra késztetik az olvasót: „a hozzájuk fűzött aláírás csak laza orientálást jelent; szabad utat enged meghökkenésünknek, fantáziánknak, az interpretáció delíriumának".

---

[1] Philippe ROGER: *Roland Barthes, roman.* Paris 1986. 97–114.
[2] Roland BARTHES: *L'empire des signes.* Paris 1970. 6.

Rögtön a könyv elején eloszlatja az esetleges félreértést: noha a kiindulópont valós úti élmény, *A jelek birodalma* nem élménybeszámoló, mégcsak nem is a szerző vallomása a varázslatos Keletről. Nem kívánja ábrázolni a „japán valóságot", és nem tekint szerelmesen a keleti ember „lényege" felé („Kelet hidegen hagy..."). Kitalálhatott volna egy fiktív népet vagy országot (ahol a jeleknek ilyen vagy olyan használata dívik), előadhatta volna regényes formában. Ehelyett azt választotta, hogy Japánban szerzett tapasztalataiból kiindulva kiemelt néhány jellegzetességet, sajátos vonást, és önkényesen rendszert formált belőlük. A „japán" szó mindenütt a könyvben ezt a rendszert jelöli. E magyarázatból persze kiérezhető az igazi fikcióval való kacérkodás éppúgy, mint a visszariadás egy valódi regény megírásával járó felelősségtől. (Ebből a szempontból nagyon is fontos számára a valóságos utazás, mint mentség és hivatkozási alap: ahogy Arany János mondta, „az epikai hitel".) Mégis elfogadhatjuk, hogy az általa képzett Japán elsősorban arra szolgál, hogy a nyugati civilizáció egyoldalúságát, merevségeit, korlátait *belülről* mutassa ki. Nem egy reális vagy kitalált világ *összevetését* kísérli meg otthonával, a Nyugattal; inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy a számára ismerős világ kifordítását próbálja elérni egy vízió révén, amelyben reális tapasztalatok keverednek olvasmányélményekkel, fantazmagóriákkal és teoretikus fejtegetésekkel.

Nem az izgatja, hogy mennyiben más a japán kultúra szimbolikája, vagy az a metafizika, amely áthatja a mindennapi életet. A szimbolikus rendszerek *struktúrájában* tetten érhető különböződés, mutáció vagy forradalom lehetősége érdekli. S ez nála – aligha meglepő – közvetlen kapcsolatban áll az Írás és a Szöveg fogalmával. A Zen, mondtuk, *satorinak* nevezi azt a hirtelen élményt vagy eseményt, amely megrendíti az alanyt, felforgatja a világról és önmagáról alkotott képét, méghozzá anélkül, hogy a beszédhez fordulna segítségért: a beszéd hiányát hozza létre, „beszéd-űrt" teremt. Mármost, állítja Barthes, „az írást úgyszintén beszéd-űr alkotja".[3] Barthes olvasójának ugyan *Az írás nulla foka* óta ismerős gondolat a beszéd és az írás ilyen vagy olyan szempontú elválasztása; ez a kijelentés mégis meghökkentő. Annál inkább az, mivel a Japán-könyv szerzőjének esze ágában sincs definiálni, mit is ért „beszéden" és „íráson". Eljárása a következő: egy nem-meghatározott beszédfogalom *ellentéteként* vagy hiányaként „határozza meg" az írást. Negatíve tehát; s azt Ph. Roger is készséggel elismeri, hogy a Szöveg fogalma körüli eszmefuttatásait általában is jellemzi a negativitás, a pozitív definíciók hiánya. Könnyen meglehet azonban, hogy a Szöveg fogalmához szervesen hozzátartozik ez a megközelítés; hogy a fogalomhoz vezető út nem választható el magától a fogalomtól. (És itt minden távolság ellenére feldereng Hegel árnyalakja.) Beszélhetünk-e ezek után fogalomról? – kérdezhetné bárki, akinek megszilárdult elképzelései vannak a fogalomképzés legitim módjairól. Később még visszatérünk erre a kérdésre; most csak annyit bocsátunk előre, hogy Barthes ezzel a „habozó", „csalafinta", „érintő-

[3] *L'empire des signes* (a továbbiakban: ES). 10.

leges" módszerrel éppen a nyugati metafizika azon posztulátumait akarja megkerülni, amelyek a tradicionális fogalomképzés alapját képezik.

Node mit is jelent a *satori*, a Zen buddhizmusnak ez a kulcsszava, amelyet „megvilágosodásnak" fordítani egyszerre elfogadható és félrevezető? Útmutatásul forduljunk ahhoz a könyvhöz, amelyből maga Barthes is merítette ismereteinek jó részét: Alan W. Watts *A zen buddhizmus* című munkájához. Jó okunk van feltételezni, hogy Barthes ennek a könyvnek a prizmáján keresztül „olvasta", desifrírozta Japán-élményeit. Watts a *satorit* a tényre, a konkrétumra való „ráébredésnek" írja le. A Zen által igényelt természetesség, spontaneitás, az európai embert jellemző én-kontroll és a hozzá tartozó másodlagos gondolatok távoltartása alkotják azt a közeget, amelyben a *satori* villanásszerű élménye realizálódhatik. Az „ébredésre" csak az képes, aki lemond arról, hogy állandóan összevesse érzéki és intellektuális tapasztalatait az önmagáról alkotott képpel. A nyugati ember, állítja Watts, sohasem elégszik meg azzal, amit érez vagy tapasztal: magát az érzést és a tapasztalást is érezni és tapasztalni akarja. Közvetítéseket iktat be tehát, elválasztva egymástól az eredendő egységet alkotó testet és szellemet, a megismerő ént és a megismerés tárgyát, abból a célból, hogy a jó-rossz kritériumai alapján szelektálhasson tapasztalatai és élményei, szándékai és döntései között.

Nos, a *satori* azt az intuitív, villámcsapásszerű élményt jelenti, amelyben megszűnik a konkrét-absztrakt megkülönböztetés, elnémul a szimbólumok és értelmezések nyelvi világa. Ilyen értelemben tényleg űr keletkezik: a *satori* egyetlen elfogadható definíciója: rendkívül fontos, gyakorta az embert tökéletesen átformáló *esemény* (a belső vagy külső esemény megkülönböztetésének a Zenben nincs helye), amelyről azonban *nincs mit mondanunk*. Mégpedig azért nincs, mert a *satori* annak a belátása, hogy nincs mit belátni; megvilágosodás, de nem az európai értelemben, vagyis nem találkozás Istennel. A Zen „elsajátításakor" használatos anekdoták, jegyzi meg Watts, lényegük szerint nem-szimbolikusak, vagy csak ritkán; ha mégis lehet őket szimbolikusan értelmezni, ennek a szerepe másodlagos. Azt segítenek átélni, hogy „én magam" nem létezem azon a szellem-test egységen kívül, amely strukturálja tapasztalataim világát, egyáltalán: világomat: s ez az átélés javarészt *beszéden-kívüli térben* történik meg.[4]

Ha most Derrida nyomán (lásd a *Grammatológia* idevonatkozó passzusait) a logocentrikus metafizika alap-princípiumait fedezzük föl a nyugati jelfogalom (a jelölő és a jelölt közti különbségtétel) struktúrájában, könnyen megérthetjük, miért éppen a Zenhez folyamodott Barthes, mikor át akarta élni az „atyai világ" megrendülését. Felfogása szerint a *satori* eredményeként a jelentett, (amely az értelemmel, a *sens*-szal egyenértékű fogalom nála), elveszíti az eredendő igazsággal, az isteni igével, a jelenlét metafizikájával való bensőséges kapcsolatát.[5] A jelentett vagy az értelem

---

[4] Alan W. WATTS: *Le bouddhisme zen*. Paris 1978. 129–149.

[5] Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Bp. 1991. 31. skk.

szükségszerűen belép abba a végtelen mozgásba, melynek során a jelentett jelentővé válván, egy másik jelentő által határoztatik meg. (Barthes kedvelt példája az értelmező szótár, ahol egy szó jelentettjét több más szó jelentője határozza meg, és így tovább.) Ha viszont átéljük az értelemnek azt a megrázkódtatását, amelyre a Zen a *satori* szóval *mutat rá*, úgy tapasztalatot nyerhetünk arról, miképpen halványul el, gyengül meg a jelentett egészen addig a pontig, míg nem marad belőle egyéb, mint „önmaga helyettesíthetetlen üressége". Paradox megfogalmazással találkozunk tehát, mint annyiszor, amikor Barthes egy számára igen fontos jelenséget akar – minél finomabban, minél kevésbé dogmatikusan – megragadni. Paradoxon, hiszen azt állítja, hogy a kimondott értelem (a megnevezett jelentett) mindig belép a helyettesítések végtelen láncolatába; az olyan jelhasználat ellenben, amelyben a jelentő nem szűnik meg eleven és a „vágy tárgyául szolgáló" *(désirable)* lenni, de a jelentett felé irányuló mozgást minduntalan meggátolja, kijátssza, lényegtelenné minősíti valami, nos, ez a jelhasználat az értelem helyét elfoglaló (strukturálisan rendkívül fontos) űrt vagy beszéd-hiányt pótolhatatlanná teszi. A nyugati felfogás, szerint a Semmi mindennek helyet adhat: a *satori* arra döbbenti rá átélőjét, hogy a Semmit semmi sem helyettesítheti. Nyugati viszonylatban ezt az élményt (a *beszéd-űrt*, a jelentett, az értelem felfüggesztését, kijátszását) Barthes számára az *Írás* revelálja. Az Írás, amely ebben a könyvben a Szöveg létrehozását jelenti.

Az általa megtapasztalt Japán annak a régi álomnak a megvalósulását hozta el, amelyet szintén paradoxon formájában írt le: milyen lehet egyidejűleg ismerni és nem érteni egy nyelvet? A jelentők szédítő áramlását csak akkor érzékelhetjük igazán, ha teljes mértékben elszakadunk a jelentettek összefüggésrendszerétől; ez azonban olyan akadály, amelybe idegen földön járva gyakorta beleütközünk: *kizár* bennünket a más nyelvet beszélők világából. Ezért lenne varázslatos, ha olyan állapotba kerülnénk, amely az *egyszerre kint és bent* szituációját biztosítaná számunkra, az értés és a nem-értés közötti oszcillálást. A nyelv szerkezete, figyelmeztet Barthes, különféle gondolkodási és tapasztalati sémákat kényszerít használóira. (A görög nyelv bizonyos sajátosságai döntően befolyásolták például az arisztotelészi filozófiát.) Barthes vágya: átkerülni „a redukálhatatlan különbségek látomásába". Ezek a redukálhatatlan, egyetlen homogenizáló elvre, ősprincípiumra visszavezethetetlen különbözőségek természetesen léteznek saját nyelvi világunkban is, de jóformán megpillanthatatlanok: a nyelv törekvése minden repedést, szakadást és törést betölteni, áthidalni, kontinuussá tenni. Nagyon távoli nyelvek kapcsán ellenben villanásszerű felismerésekhez juthatunk. Ezek a felismerések feltárják előttünk „az integrálás regényesség" *(romanesque intégral)* világát amelyről csupán néhány modern textus révén szerezhetünk fogalmat (de egyetlen regényből sem, teszi hozzá Barthes).

Nos, a japán nyelv valamilyen ok miatt különösen alkalmas arra, hogy új érzékelésmódokat alakítson ki az európai „látogatóban". Vajon miért? A japán nyelv fő jellegzetessége, állítja Barthes, hogy az alanyt egyetlen nagy burokká változtatja,

amely belül üres, szavakkal megközelíthetetlen – tehát nem az a telített struktúra, szubsztanciális szubjektum, amely felé a nyugati ember mondatai irányulnak. A japán ember nem megállapításokat tesz, melyeknek végső hitelét a metafizikus jelentőséggel felruházott Én adja meg, hanem benyomásokat közöl; „az ürességig felparcellázott, feldarabolt nyelvezet" ez. Barthes az esztétika területéről hoz erre példát: Japánban a fiktív személyek mindig az „élettelen" jegyével vannak ellátva, szemben a nyugati művészettel, amely azt akarja kifejezni, hogy a regényalakok „élnek", vagyis valóságosak.

Felfogni azt, aminek felfogására saját nyelvünk nem ad lehetőséget: ezt kísérli meg *A jelek birodalmának* szerzője. Gondoljunk csak a „zen" szóra. Ugyan melyik európai nyelv képes tárgy nélküli tárgyas igéket felmutatni, s ezáltal érzékeltetni egy olyan megismerés-aktus lehetőségét, amelyben nincs megismerő alany és megismert tárgy? Ha például a „zent" meditációnak fordítjuk, óhatatlanul visszacsempésszük az európai értelemben vett alanyt, s vele Istent. Nyelvi határainkra csak a más nyelvekkel való konfrontáció során döbbenhetünk rá. Ha pedig ezekkel a határokkal nem vagyunk tisztában, képtelenek leszünk arra is, hogy valóságos és mély társadalombírálatot gyakoroljunk, vagy kérdésessé tegyük interperszonális viszonyaink társadalmi-kulturális gyökereit. 1968-ban Barthes-ot számos kritika érte baloldali körökből egy állítólagos kijelentése miatt, miszerint „a struktúrák nem vonulnak ki az utcára". Többnyire baloldali indíttatású hallgatói ebben a mondatban a strukturális szemléletmód steril apolitikusságának bizonyítékát látták. Ez az igaztalannak érzett vád (amelynek némelyes jogosultságát mindazonáltal érezhette) keserűséggel töltötte el a teoretikust. Védekezésnek és ellen-kritikának is felfogható tehát *A jelek birodalmának* elején a következő megjegyzése: „nevetséges dolog, ha úgy akarjuk bírálni társadalmunkat, hogy sohasem gondoljuk el annak a nyelvnek a határait, amelynek révén (a nyelvet eszközként kezelve) bírálni kívánjuk: éppen olyan ez, mintha úgy akarnók elpusztítani a farkast, hogy közben kényelmesen elhelyezkedünk a pofájában".[6]

Az ismeretlen nyelv, a tiszta jelentés-alkotás *(signifiance)* megtestesülése lehetőséget nyújt az alanynak, hogy mintegy köztes állapotba juttassa magát, ami annyit jelent, hogy megszabadul minden telített értelemtől, vagyis a jelentett rögzült, befejezett állapotától. A japán nyelvnek tulajdonított vonásokat az élet minden területén fölfedezi a Fölkelő Nap Országában. Értsük jól: Barthes módszerének lényege az, hogy elkerüli valamely merev absztrakció gépies elismétlését, amely *ugyanannak a struktúrának* más és más területen való felismeréséből adódnék; ez még akkor is egyszerű analógiás gondolkodást tükrözne, ha megfigyeléseit esetleg néhány módosító elemmel egészítené ki, amelyek az illető terület specifikumát reprezentálnák. Tehát nem az állandó és változó tényezők egyszerű egymásba illesztéséből álló teoretikus konstrukcióról van szó. Van olyan terület, ahol az állandó szerkezeti jellem-

[6] ES 13.

zők egészen a háttérbe szorulnak, a specifikus vonások pedig sokkal hangsúlyosabban szerepelnek. Az általános struktúra jelentős módosulásokat is szenvedhet, olyannyira, hogy az egyes témaköröket összekötő relációk alig-alig érzékelhetők, s akkor is főleg homológiás és nem analógiás módszerrel.[7] Érzékelhető például a japánok kommunikatív magatartása és a fentebb leírt jelentő-centrikus jelhasználat összefüggése; ez az összefüggés azonban nem kauzális és nem is metaforikus, hanem inkább metonimikus. Barthes elsősorban azt emeli ki, hogy Japánban a test *másként* létezik (leginkább: *létezik,* nem tűnik el a beszéd mögött): „kibontakozik, megnyilvánul, cselekszik, odaadja magát, hisztéria és nárcizmus nélkül, egy tisztán erotikus – noha kifinomultan diszkrét – tervet követve". Nemcsak a hang kommunikál, hanem hangsúlyozottan az egész test.

Az „erotika" vagy „erotikus" szavak jelentése Barthes-nál mindig a „pornográfiával" való szembeállításból érthető meg. A pornográfia a rögzített jelentő-jelentett viszony mintapéldája: a pornografikus ábrázolásban minden a nemi szervekre, rajtuk keresztül a szexuális aktusra utal, tehát egyetlen változtathatatlan értelemre. Az, ami erotikus, éppen ennek a végső értelemnek a halogatása, eltolása, gyakran a teljes elhalasztása: az öltözet és az alóla kivillanó mezítelenség finom összjátékának dominanciája az instrumentálisan felfogott test direkt csupaszságával szemben. A jelentő sietség és agresszivitás nélküli araszolása a nem-elérendő vagy elérni jóformán nem is érdemes (mert végső soron üres) jelentett felé; ezért olyan fontosak a japánok kommunikatív rendszerében a formák; és ezért emlékeztetnek a japán étkezési szokások a Szöveg előállítására irányuló Írásra. Az étel elkészítésének módja, összetevőinek egymáshoz kapcsolódása homológ az írás barthes-i fogalmával, hiszen „...az írás pontosan az az aktus, amely ugyanabban a munkában egyesíti mindazt, ami az ábrázolás egysíkú terében együttesen nem megragadható". Az egysíkú, statikus struktúrájú tér lehatárolt ábrázolási lehetőségeit a végtelenített idő-dimenzió felé tágítja ki ez a megfogalmazás. Nem a „terméken" *(produit),* hanem a „munkán" *(travail)* van a hangsúly. A munkafázisok metonimikus kapcsolatot teremtenek az egyes elemek között a jelentők végtelen láncolatában. Ezért szükséges megjegyeznie, hogy „egyetlen japán ételnek sincs középpontja ...minden csak egy másik díszítmény díszítménye..." A szukijakit például csak elkészítésének kiindulópontja határozza meg; miután „beindították", ennek a munkafolyamatnak nincsenek kitüntetett pillanatai vagy helyei; középpont nélkülivé válik, „akár egy megszakítatlan szöveg".[8]

A nyugati városépítkezés mindig koncentrikus; a város-centrum mintegy a nyugati metafizika szerkezeti leképezése. E metafizika szerint ugyanis „minden középpont az igazság helye, ezért városaink középpontja mindig *telített* [...] ha bemegyünk

---

[7] A homológia előtérbe helyezéséről az analógia rovására lásd Barthes 1963-as cikkét: *Les deux critiques.* In: *Essais critiques.* Paris 1964. 246–252.

[8] ES 33.

a centrumba, mindig a társadalmi 'igazsággal' találkozunk, vagyis részesülünk a 'realitás' felsőbbrendű teljességében".[9] Nos, a japán fővárosnak is van centruma, ám ez a centrum *üres*. A császári palota megközelíthetetlen, ámde közömbös hely; maga a császár jóformán sohasem jelenik meg, voltaképpen nem tudni, kicsoda. Lakóhelye (amelyet a taxik és egyéb járművek automatikusan elkerülnek) nem az a tér, ahonnan a hatalom szimbolikusan kisugárzik; funkciója éppen abban áll, hogy a város belső mozgását szüntelen *kitérőre* kényszerítse. „Úgy mondják, a képzeletbeli ugyanilyen körkörös pályán mozog, el- és visszakanyarodva az üres szubjektum mentén."[10] A rejtélyes, „úgy mondják", általános alanya Lacan képzeletbeli-koncepciójára utal; konkrétabban az énnek arra a tulajdonságára, hogy eredendően feltételez egy „másikat", amelyhez hasonulni akar: noha a másik, mint jelentett, nem elkülöníthető, csak kivetíthető homeomorfikusan vagy hasonlat formájában. Mindez a lacani teóriában is azt eredményezi, hogy a jelentő felszippantja, magába olvasztja a jelentettet. Barthes talán a „másik" énnek erre a meghatározhatatlanságára gondol, amikor üres centrumról beszél; esetleg még az imaginárius viselkedésmódok és összefüggések *szimulákrum*, vagyis „ámító", „illúziókeltő" jellegére.[11] Hiszen a középpontnak, vagyis a centralitás elvének megtartása ugyanakkor kiüresítése voltaképpen azt jelenti, hogy „lépre csaljuk", ugyanakkor kijátsszuk és megtévesztjük a jelentettet: mozgásba hozzuk a jelentő-jelentett struktúrát, de megakadályozzuk, hogy ez a mozgás bárhol is megtorpanjon.

Barthes szerint ezt a működést mi sem példázza jobban, mint a japán csomagolástechnika. Erre legfőként az jellemző, hogy a csomagolás sokkal nagyobb jelentőségű, mint az általa beburkolt tárgy. A doboz ugyanazt a játékot űzi, mint a jel: értékét elvileg az szabja meg, amit magába rejt; ám Japánban a csomagolás mindig későbbre tolja a tartalmat, „mintha a csomag funkciója nem az volna, hogy óvja a tárgyat a térben, hanem hogy elhalassza az időben". A jelentett így illan tovább, csomagolásról csomagolásra, s mikor végre megragadjuk – hiszen a csomagban mindig van valami apróság – kiderül, hogy jelentéktelen, nevetséges, értéktelen dologról van szó. „Megtalálni a csomagban a tárgyat vagy a jelben a jelentettet annyi, mint elhajítani."

A csomagolástechnika természetesen igen régi tradíciókon nyugszik; az egyéni találékonyság, a variációs készség csak egy pontosan kodifikált szabályrendszeren *belül* érvényesülhet. A bunraku-színház hasonló okokból zárja ki az improvizációt, s valósítja meg az idézet uralmát. (Igazi posztmodern tulajdonság, állapíthatja meg húsz év múltán Barthes könyvének olvasója. Egyben megkérdőjelezi Gérard Genette állítását is, amelyet a jelen sorok írójának tett: Genette szerint Barthes-nak volt modern, de nem volt posztmodern érzékenysége.) A színpadi rögtönzés, magyarázza

---

[9] ES 43.
[10] ES 46.
[11] Jacques LACAN: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In: *Écrits*. 1966. 89–101.

A jelek birodalmának szerzője, csupán a spontaneitás látszatával ajándékozná meg a nézőt; emberi „mélységek" feltárását ígéri, megfeledkezvén arról, hogy ezek a „mélységek" sztereotípiákból konstituálódnak. A bunraku nem *szimulálni* kívánja az emberi testet, hanem annak „érzéki" absztrakcióját keresi. Nem „megeleveníteni" akar valamit, visszautasítja az élő-élettelen antinómiáját és ennek megfelelően távol tartja a lélek fogalmát is. A nyugati színház lényege szerint a külső és a belső ellentétére épül: célja annak manifesztálása, amit valamilyen titok fátyla borít, miközben gondosan álcázza e manifesztáció eszközeit. A bunraku-színész arca nem „fejez ki" semmit; nyoma sincs annak a belülről kifelé irányuló mozgásnak, amely a nyugati színjátszásban magától értetődő. A mimikából hiányzik a megfejtendő értelem, s ez a mi számunkra majdnem fölfoghatatlan, hiszen a nyugati civilizációban az értelmet (a jelentettet) lehet titkolni vagy átfordítani valamilyen kifejezésnyelvre, csak egyetlen megoldás nem lehetséges: távoltartani, „szabadságolni". A színpadról száműzetik a hisztéria, vagyis a *színház* maga; ami a helyébe lép, az a látvány előállításához szükséges cselekmény: a munka helyettesíti az interioritást.[12]

A bunraku tehát megszabadítja a színházat attól a metafizikai köteléktől, amelyet a Nyugat elkerülhetetlenül létrehoz a lélek és a test, az ok és az okozat, a sors és az ember, Isten és a kreatúra között. A japán marionett-színpadon a figurákat mozgató manipulátor nincs rejtve, következésképp nem lehet Istenné tenni; a bábuval való kapcsolata nem metaforikus; nem kell ehinnünk a marionettről, hogy él, így az ember sem marionettfigura az istenség kezében. „A belső nem irányítja többé a külsőt."

A legendás japán udvariasság azért olyan meghökkentő a nyugati ember számára, mondja Barthes, mert nálunk az udvariasság *gyanús*. Civilizációnk magasabbra értékeli az informális viszonyokat a formális gesztusoknál, a kódolt kapcsolatoknál. Node miért is? Barthes álláspontja szerint a Nyugat udvariatlansága az emberi személyiség sajátos mitológiáján alapszik. (Ezt – ahogy a színházi kultúrák közötti különbségek taglalásánál már láthattuk – a külső-belső kettőssége határozza meg. A nyugati ember hamis, mesterséges társadalmi „külsőből" és személyes, autentikus, „isteni" bensőből áll.) Udvariatlannak lenni annyi, mint kifejezni „igazi" lényünket, individualitásunknak az isteni igazsággal érintkező magvát. A japán udvariasság viszont, állítja Barthes, „az üresség gyakorlása". A legjobban az üdvözlés *formáján* látható ez. Ha két európai üdvözli egymást, tulajdonképpen két önálló kis birodalom találkozik; mindegyikük uralkodik a maga szűk területén, vagyis saját énjén, ahová egyedül neki van bejárása. A japán üdvözlés ezzel szemben a formák hálózatának egyetlen vonatkozása, s mint ilyen semmit sem „fejez ki". „A forma üres" – hivatkozik a buddhista mondásra *A jelek birodalmának* szerzője. Az udvariassági formák jelentőségének magyarázatául pedig merész hipotézissel hozakodik elő. Nem kevesebbet állít, mint azt, hogy Japánban az udvariasság: vallás. Hogy elkerülje a

[12] ES 81.

félreértést, tisztázza: nem azt jelenti ez, hogy az udvariassági ceremóniákat valamilyen „szentség" igazolná, amely mintegy „mögöttük" áll. Nem: azt szeretné sugallni, hogy a vallásosság ebben az általa vizionált Japánban *nem több* udvariassági formánál, vagy még pontosabban: „hogy a vallást az udvariasság váltotta fel".[13] Anélkül, hogy belemerülnénk annak megvitatásába, mennyire reális ez a kijelentés (amire különben is a Japán-szakértők hivatottak), az eddigiek alapján is világos lehet számunkra Barthes eszmefuttatásának utópikus irányultsága. Nevezetesen az a késztetés, hogy az emberi transzcendencia-vágy, a transzcendenciához való viszony különböző formái levetkőzzék vagy kijátsszák a transzcendens *lényeg* kifejtéséből adódó *ideológiák* intoleranciáját és agresszivitását. Nem véletlen, hogy Barthes gyakorlatilag egyetlen egyszer sem tér ki a *sintó*ra, amely talán meghatározóbb és „vallásszerűbb" vallás, mint a Zen. Az udvariasság, amennyiben vallást – legalábbis európai értelemben vett vallást – „helyettesít", kétségkívül ideológikus vetülettel is bír; ám az ideológia méregfogát kihúzza az a végső megfoghatatlanság, amely ezt a viselkedésrendszert jellemzi. Maga a *mű*, vagyis az üresség lakozik e formák mélyén.

Áttérve mármost a valódi írásnak arra a formájára, amelyet ténylegesen a Zen inspirált, Barthes interpretációs mechanizmusa az eddig leírtak alapján működik; ám következtetései talán itt tartalmazzák a legélesebb kritikát a nyugati irodalmi formák irányában. A *haiku* „népszerű forma Nyugaton is, ám ez a népszerűség, legalábbis részben, a forma következetes félreértéséből adódik. A nyugati irodalmi hagyományokon felnőtt ember számára a haiku (látszólag) azt nyújtja, ami saját irodalmából hiányzik. Nevezetesen a jogot az 'impressziók' rövid, felületes, különösebb 'művészet' nélkül való megörökítésére." Aki először találkozik ezzel a verstípussal rögtön úgy képzeli, maga is számolatlanul gyárthatna hasonlókat. (Kettős irodalmi mítosz lép működésbe egyidejűleg: az egyik a klasszikus hagyomány diktálta erény, a rövidségé; a másik a romantikus örökség, amely szerint a rögtönzés – spontaneitása révén – alkalmasabb az „igazság" megközelítésére.) A haiku, éppen azáltal, hogy *semmit* (nem) jelent, a nyugati befogadót arra ösztönzi, hogy az elrémisztően üresnek érzett teret jelentésekkel népesítse be.

Az értelem-nélküliség *(non-sens)* az a nyelvi pólus a nyugati ember számára, amelytől mindenáron eltávolodni kíván (mert értékcsökkentnek, sőt szégyenletesnek érzi). Kétféle eszközünk van erre hagyományosan, mondja Barthes: a szimbólum és az argumentáció, vagyis a metafora és a szillogizmus. Márpedig a haikuból elindulhatunk az értelem „mindkét birodalma" felé. Egyrészt *költészetről* van szó, s már maga ez a kifejezés a „kimondhatatlan megragadását", az ihletben koncentrált szimbolikus érvényű pillanatnyiságot, vagy éppen a súlyosan értelem telített hallgatást jelképezi számunkra. Az értelemmel való felruházásnak másik módja, amikor a

[13] ES 88.

haikuban valamilyen szillogisztikus következetességet érzékelünk: olyan „rajznak" tekintjük, amely nem mond ellent a „valóság" logikájának. A három sor e szerint háromtagú következtetés, legfeljebb az egyes sorok közötti kapcsolatok minéműsége nem egyértelmű, de ez is magyarázható a meghökkentés poétikai tradíciója alapján. Ha ugyanis lemondunk a metaforáról és a szillogizmusról, ellehetetlenül a kommentár: nem marad más eszközünk az „értelmezésre", mint a haiku szó szerinti elismétlése. A desifrírozás, a formalizálás és a tautológia az a három interpretációs kapu, amelyen át „értelmet csempészünk" a szövegbe, „betörjük" az értelem számára. Így azonban csak „elvétjük" a haikut, hiszen ennek a költői praxisnak az a célja, (ellentmondván közben a cél mindenfajta eszméjének) hogy ne provokálja, hanem felfüggessze a nyelvet.

A haiku a szabadságolt értelem műfaja, ily módon a Zen tökéletes nyelvi realizációja. A zen buddhista útja ugyanis „az obstruált értelem: magának a jelentésnek az arkánuma tétetik *lehetetlenné,* tudniillik a paradigma".[14] A *haikai* a nyelv megállításának gyakorlata, annak a „belső locsogásnak" a megfékezése, amely, Barthes szavával, „énünket konstituálja". Pontosan ez a nyelv-nélküli állapot az, amelyet a Zen *satorinak* nevez, s amelyet csak a kereszténység hagyományos terminusaival tudunk lefordítani; holott a másodlagos gondolatok, tehát az első felbukkanó gondolattapasztalást *értelmező* reflexiók leállítása a jelentettek végtelen, egymást helyettesítő láncolatának, a szimbolikus szubsztitúciók megszállott játékának vet gátat. Ezt az eszmefuttatást különben értékelhetjük úgy is, mint Barthes személyes hozzájárulását a derridai „differancia" (más magyar fordításban: „el-különböződés") teóriájához. *A jelek birodalma* úgy erősíti meg Derrida koncepcióját, hogy bemutatja az egyetlen, általa ismert nyelvi tapasztalatot, vagy inkább praxist, amely a nyelv természetének tiszteletben tartásával – annak nem ellenszegülve – képes utalni valami nyelven-kívülire. Kicsit úgy, mint ahogyan Derrida leírja a metafizikához való viszonyunkat, vagyis paradox módon: a metafizikából – Barthes-nál a nyelv szférájából – csak úgy léphetünk *ki,* hogy közben teljes mértékben *belül* maradunk. Kis leegyszerűsítéssel: a nem-metafizikus kijelentés a törlésjel alá helyezett – de azért jól látható – transzcendencia. Ugyanígy, a haiku a szimbolikus vagy szillogisztikus értelemnek nem egyszerűen a tagadása (ez pusztán az egyik hagyományos értelempólushoz, a nonszensz formájában visszanyert racionalitáshoz vezetne), hanem ezen értelem-lehetőségek láthatóvá tétele, *ugyanakkor* pedig törlésjel alá helyezése. A különbség annyi, hogy a japán haiku-befogadónak nincs szüksége a törlésjel grafikai realitására. Ám könnyen belátható, hogy ez a forma (amely, mint láttuk, sokkalta mélyebb értelemben az, mint az egyszerű versforma) egészen más típusú befogadót tételez fel. A haiku-olvasónak nincs a hagyományos értelemben vett énje: minden egyes haiku a haikuk *összességére* utal, s az én nem más, mint az olvasás *helye.*

---

[14] ES 95.

„A haikuk kollektív együttese olyan drágakő-füzér, amelyben minden egyes drágakő visszatükrözi az összes többit, és így tovább a végtelenségig, anélkül, hogy bármikor is arra lenne szükség, hogy megragadjuk a középpontot, valamely elsődleges sugárzó helyet..."[15]

A haiku formai működésének a következménye tehát mindenekelőtt a szimbólum mint szemantikai művelet kiküszöbölése. Nem azért rövid ez a forma, amiért az európai „rövid vers" az, vagyis a jelentő megkurtításának céljából, megőrzendő vagy éppen gazdagítandó a jelentettet, annak sűrűségét vagy sokrétűségét. A haiku hirtelen esemény jellegű, akárcsak a *satori*, rövidsége erre a jellegre utal, ennek felel meg. Ezért szokás kétszer elmondani; ha mindössze egyszer hangzanék el, kommentálja Barthes, azzal a meglepetésre, a poén-szerűségre, a tökéletesség váratlan élményére helyeznénk a hangsúlyt; ha többször mondanánk el, ez azt sugallná, hogy a rejtett értelmet kitartó munkával kell megközelítenünk. Az egymásnak megfelelő, egymást visszhangzó két elmondás, amely az egyszeri különlegességet éppúgy kiküszöböli, akár a mélységet, „csupán aláhúzza az értelem semmiségét". Az eseményszerűség másik következménye, hogy a haiku sohasem *leíró* abban az értelemben, ahogyan a leírást Nyugaton értjük. Barthes ugyan nem teszi hozzá, de mi jegyezzük meg, hogy az esemény-jelleg itt nem „elbeszélést" involvál. „Az elbeszélés tagol, a leírás nivellál" – különböztette meg Lukács György az európai epikai hagyomány szellemében a kétféle prózai beszédformát.[16] Nos, *A jelek birodalmá*nak szerzője számára a leírás megfelelője a nyugati hagyományban a *kontempláció* vagyis „az isteni princípium megnyilvánulási formáinak módszeres számbavétele" (egy időben jelentette az Evangélium elbeszélés-epizódjai fölötti merengést is). A haiku alapja azonban egy Én és Isten nélküli metafizika, amely egyáltalán nem Isten megvilágosító alászállása, hanem „ráébredés a tényre", a dolognak mint eseménynek, nem pedig mint szubsztanciának a megragadása.[17] Bhikku Satori Bhante így ír erről: „... a japán *satori* [...] totális visszaforduláskén t magyarázható: a lét – és az univerzumnak a létben való – totális és azonnali fordulata, új állapot, amely hirtelen támad a gyakorló hívőben, vallási kategóriákba nem sorolható, nem osztályozható, nem aszketikus *training*ből származik, nem játszik szerepet benne a megismerés, s nem is az igazság feltárása. Életmód ez, tapasztalat, amely megérinti a lét alapját, ugyanakkor nem hordoz magában semmiféle titkot vagy nehézséget. [...] Az ember – egyik pillanatról a másikra – felfedezi tulajdon nem isteni, nem felsőbbrendű, s nem is rendkívüli természetét, mégis van, mint a természet, mint önazonosságának egyetlen és lehetséges formája, tulajdonsága." Barthes pontosan a Zennek ezt a sajátosságát figyelembe véve próbálja meg könyvében *írásként, grafikai praxisként* bemutatni a japán nyelvhasználatot; s nem ragaszkodik ahhoz, hogy támadhatatlan és több oldalról

---

[15] ES 104.
[16] LUKÁCS György: *Művészet és társadalom*. Bp. 1968. 172.
[17] ES 101.

ellenőrizhető állításokat tegyen az „igazi" Japánról. A hagyományos értekezői szabályokat követve ugyanis egészen bizonyosan elveszítette volna a kapcsolatot a Zen szellemével. Ahogy az imént idézett szerző írja: „Abban a pillanatban, amikor a történelmi-vallási anyagot értelmező vagy rendszerező kutató a kifejezés és definíció problémájával próbál megbirkózni [...], valami más dolgot mutat be, mint ami a Zen. Az elmélet ilyen fokú közölhetetlensége abból a tényből következik, hogy a Zen lényegileg az önfelszabadításnak olyan útja, amely nem felel meg a nyugati gondolkodás semmilyen sémájának, és nagymértékben eltér az indiai önfelszabadítási technikák logikai-szerkezeti modelljétől is."[18]

Ilyen felszabadulás-élményt keres Barthes a *szöveg* fogalmában is, és ez a keresés egyfajta irodalom-utópiát is involvál. Ahhoz, hogy az irodalom megszabadulhasson a rögzült értelem súlyától, kioldódhassék a mű és az olvasó két különálló világként való meghatározásából, hogy a szöveg *megtörténjék* az olvasóval (hogy az olvasó magának a szövegnek a történésévé váljék), elsősorban az imaginárius szférával való kapcsolatának kell módosulnia. „A haiku olyasmit idéz fel emlékezetünkben, ami sohasem történt meg velünk; benne ráismerünk egy eredet nélküli ismétlésre, egy okra vissza nem vezethető eseményre, egy személytelen emlékezetre, egy le nem horgonyzott beszédre."[19] A *dolog*, magyarázza Barthes, amely már eredetileg is *nyelv* volt, beszéddé fog válni, átlépve az egyik nyelvből a másikba, s e történés előidejű jövőidejének *emlékezeteként* konstituálódik. Fontos szerep jut e fejtegetés során a tükör-hasonlatnak. Nyugaton, emlékeztet Barthes, a tükör narcisztikus szimbólum: önmagunkat, illetve imaginárius énünket akarjuk látni benne. A mű, az esztétikai produkció is tükör ilyen értelemben: az *igazsághoz* hű képe annak az elképzelt személynek, aki belenéz, s akit egész világával együtt tükröz. Keleten viszont a tükör üres a szimbólumoktól (vagyis az imagináriustól való kiürítettségnek a *szimbóluma*). Az ősi kínai hasonlat így fejezi ki a tökéletesség állapotát: „Olyan ő, mint a tiszta tükör, amelyben nem jelenik meg semmilyen kép, ha nincsen előtte valamilyen tárgy." A Tao autentikus embere a tükörhöz hasonlatos, amely semmit sem ragad meg a birtoklás értelmében, de nem is utasít el semmit; el- és befogad mindent, de semmit sem őriz meg.[20] Nos, ha az irodalmi *szöveg* (nem a „mű") képes átengedni magát a jelentők sodrásának, ha a szerzői és/vagy olvasói én affirmációja helyett egyfajta írott létezésmódba való átlépést valósít meg, akkor a haikuéval homológ (nem analóg!) világot teremt. Olyan világot, amelyben a hangsúlyok jelentősen áthelyeződnek. Mivel a szöveg nem torpan meg valamely kiemelt értelemnél vagy jelentett-struktúránál (átengedi magán a jelentettet, de nem őrzi meg), az *érték* helye a produkcióra, a létrehozásra, a szövegmunkára helyeződik át. Az eseményből

---

[18] Bhikku Satori BHANTE: *A sintoizmus*. Bp. 1990. 37.
[19] ES 104.
[20] *T'chan (Zen)*. Textes chinois fondamentaux. Paris 1970. 30.

nem a múltban megtörtént és mindörökre rögzített szubsztancia válik ki, hanem a mindig ismétlődő, ám mindig új *történés* áll elő.

Az ismétlődés: forma, ám ez a forma (ismét csak) üres; helyesebben mindig a jelen pillanat telíti, amely viszont a következő pillanatban érvényét veszti. A haiku úgy függeszti fel az értelmet, hogy közben tökéletesen olvasható marad, egy pillanatra sem kacérkodik a grammatikai vagy szintaktikai értelmetlenséggel. Nem tanít, nem szórakoztat, nem „fejez ki" semmit; ha a zen szerzetes az ülő meditációval – legalábbis az egyik iskola szerint – nem a megvilágosodást akarja elérni, hanem „magáért az ülésért ül", a haiku magáért az írásért íratik. Ez az alkotó szempontja. De a haiku befogadójának kreativitására majdnem ugyanolyan mértékben számít. S ez nem csupán Barthes elképzelése, vagy saját, ideális recepciómodelljének közvetett leírása. A téma magyar szakértője szerint például Basho, „a haiku legnagyobb mestere a költemény építőelemeit úgy adta meg, hogy a versből egyszerre többféle lírai kompozíció is összeállhat, helyesebben: ugyanazon téma különböző szinten kidolgozott változatai, s csupán az olvasó műveltségétől, egyéniségétől, érzékenységétől függ, hogy milyet és hányat képes összeállítani önmagának".[21] Vagyis nem túlzás azt állítani, hogy a „szöveg öröme" az olvasó részéről ugyanúgy önmagáért való – az olvasás műveletét semmilyen irányban nem transzcendáló, azt legitimáló összefüggést nem kereső – aktivitásból nő ki, mint maga az írás. Ezt a tevékenységért való tevékenységet fedezi fel Barthes ebben az országban, „amelyet itt Japánnak nevezünk", a grafikai gesztusok végtelen sokaságában, a japán élet legmodernebb, legszociálisabb szféráiban is. De miképpen szabadulhatnánk meg mi, nyugatiak, az írás finalitásának súlyától (amely szintén metafizikánkban gyökerezik)?

Mint várható, *A jelek birodalma* semmiféle közvetlen útmutatást nem tartalmaz arra nézvést, hogy – legalább az írás területén – miként szabadulhatunk meg civilizációnk nyomasztó terhétől. Barthes nem ajánl recepteket és a legkisebb mértékben sem ösztönöz (sem a valódi, sem az általa konstruált) Japán szellemiségének utánzására. Ám ha szemügyre vesszük a *Milliónyi test* című fejezetet, sokat megérthetünk a textualitás általa javasolt koncepciójából. (A koncepció szó talán nem is a legmegfelelőbb, lévén, hogy túl szoros kapcsolatot tart a fogalom terminusával.) Nos, a Japánban átélt tömegélmény, az egymástól olyannyira különböző, mégis típusokba sorolható, tehát osztályozható testek látványa megint csak az írást juttatja eszébe. Úgy kellene inkább mondanunk, hogy a tömeget is *írásnak* látja, méghozzá a textúra értelmében vett írásnak. Az urópai ember, mondja, kétféle lapos közhelynek esik áldozatul a vizualitás területén –, ha saját hazájában marad. Honfitársaiból egyrészt az abszolút különbözőséget, sokféleséget érzékeli („ami végső elemzésben tiszta ismétlődés"), az Európába látogató japánból csak a specifikumoktól, megkülönböztető jegyektől megfosztott azonosság jut neki osztályrészül. Ha viszont egy

---

[21] HALLA István: *Utószó*. In: *Japán haiku versnaptár*. Bp. 1981. 81.

európai vegyül a japán tömegbe, egyszerre éli át a tipologizálhatóság és a teljesen sohasem rögzíthető individualitás élményét.

A tömeg tehát ebből a szempontból *szemantikai rendszer,* amelynek érvényességét (akárcsak más szemantikai együttesekben) éppen a rések, a hasadások megtapasztalásával egyidejűleg regisztráljuk. A nyilvánosság tereinek vizuális szemantikája hasonlatos a mondatéhoz, amelyben egyedi, mégis ismert jeleket ragadunk meg (az újdonságot érzékeljük, ám a virtuális ismétlődés segítségével). Ezek a kód „szökéspontjai", jegyzi meg Barthes. A sztereotípia kijátszható, az intelligibilitás mindazonáltal megőrződik. (Nem is beszélve a váratlan kombinációk felfedezéséről, amelyek a szérián belül új kiindulópontokat, egyszerre átlátható és kimeríthetetlen elágazásokat hoznak létre.) Akár a zsebkendők a nagy japán áruházak polcain: mindegyik különbözik a másiktól, de anélkül, hogy intoleráns lenne a szériával szemben, vagy felforgatni kívánná a rendet. Ugyanígy minden „japán test" összevonható egy általánosságban, ugyanakkor mindegyik megőrzi individualitását, miközben egy olyan csoportra vagy osztályra utal, amely „rendbontás nélkül tovább illan valamely lezárhatatlan, befejezhetetlen rend irányába, amely nyitott, akár egy logikai rendszer". Mármost Barthes szerint ennek a dialektikának a tétje vagy eredménye az, hogy a „japán test" a végsőkig kiteljesíti önnön individualitását, de ez az individualitás nem a nyugati értelemben értendő: mentes a hisztérikus eredetiségtől vagy az eredetiség hisztériájától. Az individualitás egyszerűen különbség, a derridai kifejezéssel élve „differencia" a testek nagy szintagmáján belül.[22]

Jelen tanulmány olvasójában joggal merülhet fel a kérdés: megoldódott-e a kezdet kezdetén felvetett probléma, nevezetesen, hogy Barthes szöveg-fogalma mennyiben tekinthető fogalomnak, és mivel járul hozzá e terminus alkalmazhatóságához – ahhoz képest, amit ezzel kapcsolatban Kristevától, Derridától vagy Sollerstől megtudhatunk? Nos, a *Texte* semmiképpen sem tekinthető fogalomnak a szó pozitív, tudományos értelmében. Ahogy Derrida mondja saját *Grammatológiá*járól, a Szöveg semmiképpen sem válhat a logocentrikus tudományosság értelmében vett pozitív fogalommá. (Hiszen alapvető célja éppen ennek a logocentrizmusnak a meghaladása.) Ducrot és Todorov a „Szöveg" címszót függelékben vették föl a maguk nyelvtudományi terminus-szótárába. A szöveg, állapítják meg, a nyelv kommunikatív és ábrázoló, vagyis *re-produktív* használatával szemben mint *produktivitás* határozódik meg „a szöveg mindig úgy funkcionált, mint *transzgresszív* mező ahhoz a rendszerhez képest, amelyben érzékelésünk, grammatikánk, metafizikánk szerveződik, egészen a tudományunkig: ahhoz a rendszerhez képest, amely szerint egy *alany,* a számára horizontul szolgáló világ közepén megtanulja megfejteni azt *az előzetesen létezőnek tekintett értelmet,* amely egyúttal a róla szerzett tapasztalat eredete is".[23]

---

[22] ES 132–133.

[23] Oswald DUCROT–Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris 1972. 443–444.

Barthes, mint láttuk, pontosan a textualitásnak eme transzgresszív értelmét bontakoztatja ki, s csatlakozik a Kristeva féle „signifiance", valamint a derridai „différance" teorémáihoz. Bizonyos szempontból akár igazat is adhatunk a derridizmus neves amerikai kritikusának, Richard Rortynak, amikor az ilyen típusú elméleti tevékenységtől megvonja az *argumentatív* jelzőt. Mint mondja, határokat nem a filozófia vagy az irodalom, a filozófia és a nem-filozófia között kellene vonni, hanem a között, hogy „akarunk-e objektívak lenni – vagyis konszenzusra jutni arról, amit hiszünk – vagy pedig arra hajlunk, hogy kilépjünk a konszenzusból a transzfiguráció reményében". Ez utóbbi nyelvi praxis képviselői nem annyira argumentálnak, „mint inkább azt sugallják, hogyan beszéljünk másként".[24] A szöveg teorémája vitathatatlanul inkább a praxishoz közelít, mint az arisztoteliánus vagy éppen a pragmatista értelemben vett argumentációhoz, amely egységes szókészletet tételez fel a premisszákban és a konklúziókban, vagyis belülmaradást egy meghatározott nyelvjátékban. Barhes Japán-könyve valóban nem jelent teoretikus előrelépést a Tel Quel-körhöz tartozó barátainak elméleti fejtegetéseihez képest: egyszerűen *különbözik*, el-különböződik tőlük azáltal, hogy szól a Szövegről és egyidejűleg *előállítja*. Egyszerre „Texte" és „Méta-Texte" tehát ez a mű. Külön megfontolást igényel, hogy ez a mintegy „produktivitásában" kibontott szöveg az irodalmiságnak milyen vízióját vetíti elénk; valóban transzgresszív-e, elmozdulást jelent-e valamilyen radikálisan új típusú diskurzus felé, s ha igen, ez mennyiben érinti az irodalom, mint nyelvi praxis státusát századunk utolsó harmadában?

---

[24] Richard RORTY: *Essays on Heidegger and Others*. Philosophical Papers Volume 2. Cambridge 1991, 122–125.

Tolcsvai Nagy Gábor

„ÚJ SZÓJÁTÉK-KULTÚRA FELÉ AVAGY A DOGMATIKUS AKCIDENTALIZMUS SZABÁLYAIRÓL"

(Szentkuthy és a nyelv)

Szentkuthy Miklós nyelvfilozófiája, nyelvhasználata, stílusa ma is meghökkentő, figyelmet keltő jelenség, hát még mennyire az lehetett a *Prae* megjelenésekor, 1934-ben, az akkori irodalmi kontextusban. A művelt és érzékeny Halász Gábor például így írt erről: „Az abszolút szeszélynek itt is érvényesülnie kell, makaróni-nyelvben, amely furcsa keveréke legyen a tudományos zsargonnak, újságnyelvnek és a tiszta irodalmiságnak, versbe kínálkozó finom hasonlatoknak, az első impressziót barbár frissességgel visszaadó hangképeknek és durva általánosságoknak. »Kuriózum« szavakból (újra a burleszkcél!) féktelen, zűrzavaros árömlés, nem szabályos csatorna; szennyvíz, amely kincseket is sodor magával."[1]

A *szennyvíz*-metaforát bizonnyal egy konzervatívabb, klasszicizálóbb nyelvi eszmény motiválta, amely mögött a fennköltség eszméje húzódik meg, (jóllehet már például Babits kezdeti stíluspluralizmusa átlépte a kimondatlan nyelvi határokat, bár mérsékelt módon). A „keverék" jelleg azonban alighanem Szentkuthy nyelvfelfogásának lényegéhez tartozik. A kifejezhetőség elméleti lehetőségeire rákérdezni, illetve e lehetőség határaiig eljutni az állandó újrafogalmazással, a nyelvre való narratív és metanyelvi reflektálással lehet, az újrafogalmazás pedig eltérő nyelvi megoldásokat kíván. Mindamellett Szentkuthy stíluspluralizmusa (például különböző történeti stílusok, illetve helyzethez kötődő beszédmódok váltogatása) nem veszedelmes mértékű: nem szerkezet- és értelembontó. Azaz: a konvencionált epikai struktúrát nem a nyelvi jellegzetességek bontják meg, hanem mindkettőt a nyelvi jelekkel befogható világ Szentkuthy-féle látásmódja, amelyet még a *Prae*-ben fogalmazott meg esszészerűen a „dogmatikus akcidentalizmus" és az „új szójáték-kultúra" terminusokkal.[2]

Szentkuthyval kapcsolatban leghamarább a barokkot szokás emlegetni. Nos, ami a „végtelen és mértéktelen hullámzást, a fokozást és túlfokozást, a kuszáltságot, titkos értelmek szimbolikus, képszerű ábrázolását"[3] illeti, a bő felsorolásokban, a

---

[1] Halász Gábor: *Prae*. Nyugat 1934. II. 276.
[2] Szentkuthy Miklós: *Prae*. 1934. 5–20.
[3] Bán Imre: *A barokk*. Bp. 1968. 22.

szavak özönlésében, a folytonos vizualizációban valóban található barokkos vonás. Ellenben Szentkuthy nem kedveli az allegorizálást, metaforizálásai, jelentésmagyarázatai nem a barokk misztikát idézik, s a lehető legmesszebb van a konvencionált irodalmi formák virtuóz alkalmazásától. Ugyanakkor – állandó ellentételező kedvével, egyik legfőbb univerzalizáló és ironizáló eljárásával – közel áll a barokk egy jellegzetes kettősségéhez, a memento mori és a carpe diem kölcsönhatásához. Mint látható lesz, a tárgyi, fogalmi és nyelvi ellentétek egy nyelvi szerkezetbe vonása, a morfológiai, szintagmatikus szintű dichotomizálás, a szójáték állandóan visszatérő eljárása, miközben mondatai, bár gyakran hosszúak a felsorolások és közbevetések miatt, valójában legtöbbször kauzális, lineáris szerkezetűek, s kevésbé artisztikusak, nem jellemző rájuk a retorizáltság.

Szentkuthy barokkos stílusa valójában a barokk elődjéhez és utódjához áll közel: a középkor és a romantika egyes irodalmi nyelvi sajátságaihoz. A középkori magyar írásbeliség stilisztikájáról máig legkiválóbb elemzést adó Horváth János a kódexek irodalmának nyelvi jellemzőiből egyebek mellett kiemeli „Mária szebbnél szebb, ragyogó epithetonjait" („szentségnek edénye", „aranyos láda"), amelyek tulajdonképpen azonosító metaforikus szerkezetek nagy szemantikai távolsággal, a halmozást, a „nagyívű szóhullámokat", a tömör, skolasztikus szerkesztést, amely a szavak jelentésének és a mondatszerkesztésnek minden lehetőségét kihasználva hoz létre bonyolult értelmezéseket.[4] Mindezek karakteres jegyei Szentkuthy írásainak. Középkor iránti ismert vonzalmát erősíthette ez a nyelvi habitus, míg stílusának emez összetevőjét ide vonatkozó műveltsége.

A romantika a stíluselemek díszítő szerepét elutasítva az alkotó személyiség nyelvteremtő képességét s a nyelvnek szubsztanciális, nem instrumentális voltát helyezte előtérbe, részben megalapozva a huszadik század bizonyos irodalmi irányainak, s Szentkuthynak is nyelvfilozófiai reflektáltságát. A díszítés kiiktatása azt is jelenti, hogy az irodalmi szövegek nyelvi megformáltságukban mind jobban közelítenek a nem irodalmi, gyakorlati célú szövegek stílusához (stílusaihoz), szerkesztésmódjához. A hétköznapi szövegtípusok – társalgás, vita, párharc stb. – irodalmi megjelenítésére nem alkalmas a fennkölt nyelv, mint ahogy nem alkalmas az a belső beszéd, a tudatáram verbalizációjára vagy a tér nem kifejtő, fogalmi, metaforikus, megnevező leírására, pontosabban leírási kísérletére. A nyelvi fordulat végrehajtásában résztvevő írók szerint legalábbis nem.

Maga az egy művön belüli nem illusztratív stíluspluralizmus egyértelműen huszadik századi irodalmi jelenség. Az avantgarde vezet el e jelenséghez, s az olyan nagy művekben kapja meg hitelét, mint Joyce *Ulyssese*. Ez a pluralizmus azonban viszonylagos: Joyce művében a nagy nyelvi fegyelem mintegy keretet ad, az ironikus, rövid, célratörő, gyakran csonka mondatok uralják az egész művet. Szentkuthy

---

[4] Horváth János: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*. Bp. 1931. 267–281.

írásaiban kisebb a nyelvi fegyelem, nagyobbak a váltások (például a szűkszavú és a bőbeszédű között), illetve egyes hangnemek (például az ironikus és az érzelmes) között. Nála a felszínen érzékelhető legfőbb nyelvi jellemző a fecsegés. A fecsegés első megközelítésben a bőbeszédűség, a tartalom nélküli közhelybeszéd, a „tömeg nyilvánossága", s ilyen formában szintén a század eleji nyelvi fordulat egyik összetevőjeként jelenik meg.[5] Szentkuthy mintha belefulladna saját bőbeszédűségébe (s mintha az olvasót is magával rántaná), ám épp e látszólagos túlírtság, az újraírtság adja a nyelvi lényeget. Ami Szentkuthynál nyilván habituális eredetű, az találkozik a kortárs Heidegger elméleti alapozásával: a fecsegés „termonilógiailag pozitív fenomént jelent, amely a mindennapi jelenvalólét megértésének és értelmezésének létmódját konstituálja. ...A kimondottságban így már benne rejlő megértés egyfelől a létező adott esetben elért és hagyományozott felfedettségét, másfelől a lét éppen adódó megértését, valamint az új kiindulást választó értelmezés és fogalmi artikuláció számára rendelkezésre álló lehetőségeket és horizontokat érinti."[6] Szentkuthy ez utóbbi lehetőségeket és horizontokat keresi művészi szinten, a magyar irodalomban előzmények nélküli módszertannal. A fecsegést választja (ahogy később Juhász Ferenc is), beszélni akar arról is, amiről nem lehet, Wittgensteinnek ellentmondva. Ahol Joyce abbahagyja: például félbeszakítja a mondatot, ott Szentkuthy továbbír, illetve újrakezdi a magyarázatot, az értelmezést. Magyarázó, hasonlító leírásai szemantikai szerkezetükben általában jobban hasonlítanak Proust metaforizáló és hasonlító leírásaihoz, annak kiegyensúlyozott, klasszikus mondatszerkesztése viszont már idegen Szentkuthytól. Nominális, azonosító metaforikus prédikációi, szintagmatikus szintű nyelvi egységei viszont kétségkívül rokonítják Joyce nyelvének egyes összetevőivel. Mindehhez korának kellemes, művelt társalgási mondatszerkesztését vette alapul, amelyre a grammatikai szabályosság, a lélegzetvételnyi mondategységek, a közbevetések, s egyfajta könnyed személyesség jellemző, mely időnként irodalmibb vagy esszéisztikusabb irányba elmozdulva bonyolultabbá válik.

Az alábbiakban Szentkuthy radikális nyelvkritikáját elemzem, először kissé morfologizálva, főképp *Az egyetlen metafora*[7] szövegén.

A *Metafora*-kötet catalogus rerum, a dolgok gyűjteménye. Tulajdonképpen minden Szentkuthy-mű az. A catalogus első szinten felsorolást sugall, s ezt itt meg is lehet találni. Ez az eljárás önmagában is újdonság: a dolgokat megnevezi az író, nevükkel sorban felidézi őket, hogy tudja, még vannak, még megvannak. A beszélgetésekből készült *Frivolitások és hitvallások* egy rövid részlete mutatja, hogy itt az írói habitus jellegzetes megnyilvánulásáról van szó: „Az Alkotás mozi különlegesen szép kis régimódi terem volt, hosszú, keskeny, lejtős. Ültünk, vártuk toporzékolva sokszor, a film kezdetét. Persze bolha, lábszab, izzadságszag, izgatott

---

[5] Nyíri Kristóf: *A Monarchia szellemi életéről*. Bp. 1980. 26.
[6] Martin Heidegger: *Lét és idő*. Bp. 1989. 315–316.
[7] Szentkuthy Miklós: *Az egyetlen metafora felé*. Bp. 1985. (1935.)

lárma..."[8] A nominalitás lehetne az impresszionizmus jelölője is (sokan ezt próbálják más szerzőkön makacsul bizonygatni), de az egyes számú főnevek az utolsó mondatban sokkal inkább az egyes hétköznapi dolgok végzetes jelenlétét verbalizálják, visszamenőleg a történetben, felidéző erővel a beszélgetés jelen idejében, szinte objektív korrelatívként.

Hasonlók tapasztalhatók a *Metafora*-kötet egyik egyszerű felsorolásában: „Számomra kétféle szoba lehetséges: vagy egy agyonzsúfolt átlag-rokokó szoba, tükör, kandalló, fotel, függöny, párna, kép, szobor, stukatúra, csillár, állóóra, kandeláber fullasztó gazdagságában, mintha vízinövények, iszap, nád és mohapáholyok között ténferegnék..."[9] A Szentkuthy-kontextusban a két részlet dolgai megnőnek jelentőségükben a felsorolás ismétlő, adjekciós sorában: a dolgok nevei nem valami szótári denotatív jelentéssel mutatnak áttételesen a dolgokra, hanem a hangsor közvetlenül felidézi a dolgot. A kapcsolat nem a hangsor és a jelentés+dolog között van, hanem a hangsor és dolog között. Szentkuthy a tiszta referenciára épít (erre utal a névelőtlenség), s e referenciák jelentését fejti ki azonnal vagy később fogalmilag vagy metaforikusan, szimbolikusan. Így a hangsorban a hangszekvenciát is jobban figyeli és élvezi az olvasó, ezáltal jobban aktivizálódnak a hangsorra és egyúttal a dologra vonatkozó ismeretei.[10]

A dolog nevének, a hangsornak a kimondása maga lesz a beszéd cselekvése, a dolog pedig maga a létező világ vagy annak egy része (akár Isten teremtése, akár objektív, független létező, akár írói alkotás eredménye). S mivel a név (hangsor) és a dolog a lehető legközelebb van egymáshoz, így a beszéd és a világ is hasonlóképpen. A beszéd itt nem eszköz a világ leírására, hanem maga a világ (világfragmentum) vagy végső soron maga a világ. Szentkuthy Wittgenstein korlátozó tételével küzd, ahogy azt praxisában ellentettjére próbálja fordítani, s így újból Heidegger nézeteihez közelít.

A fenti rövid elemzés azonban mást is mond: nincs ártatlan szó a Szentkuthy-műben, azaz nincs egyszerű megnevezés. Mindenben van valami többlet. A két példában a felsorolás egy-egy kulcsszót – *mozi, szoba* – részletez sajátos, egymástól eltérő módon, jelenség, illetve tárgyfelsorolással. Tehát rész–egész viszonyban vannak egymással, ahogy a mozi és a szoba is ilyen viszonyban van a világgal (s a mű, a műrészlet világfragmentumával). Ugyanakkor a felsorolás egy-egy tagja akaratlanul is szimbolizálja a kulcsszót (de mást is: a műveltségi elemeket tömegesen ontó Szentkuthy-írásokban a referenciális *tükör*nek, illetve mentális képének azonnal archetipikus, pszichoanalitikus, referenciális *párná*nak, illetve mentális képének azonnal szexuális konnotációi támadhatnak a *Metafora*-kötet kontextusában: a dol-

---

[8] SZENTKUTHY Miklós: *Frivolitások és hitvallások.* Bp. 1988. 153.

[9] SZENTKUTHY: *Az egyetlen metafora felé.* 82.

[10] PETŐFI S. János: *A szöveg mint interdiszciplináris kutatási objektum.* Magyar Nyelvőr 1988. 219–229.

gok antropomorfizálódnak, személyessé válnak). A kulcsszó pedig a világot (a világfragmentumot) szimbolizálja. Ez a kontextuális metaforálás vagy szimbolizálás minden Szentkuthy-írásra jellemző.

Az egyszerű felsorolást több módon variálja Szentkuthy. Az egyik az *Orpheus* és a *Frivolitások* enigmatikus fogása: sokan költött névvel szerepelnek (*Fulgentia, Xylaria, Alburnus, Hipparchos* stb.). Ezek titokzatosságát csak egy-egy könnyebb megfejtés oldja (*Dymagd* bizonnyal = *Magdi, Joannes de Illyria* = *Horváth János*). Ugyanakkor egyes állandó szereplőinek rendszeresen nincsen neve, így például a pápának a *Prae*-ben és a *Fejezet a szerelemről* című műben, a főnév jelentését az időtlen állandóság tartalmával kiegészítve.

A másik variációs mód a szavakkal való elvontabb játék, áttételes metaforálás, pontosabban megint inkább szimbolizálás: a legkülönbözőbb nyelvek, korok szókészleti, frazeológiai rétegeinek sűrű váltogatása. A catalogus ezen a szinten a lexikonnal, a szókészlettel egyenlő. A *Metafora*-kötet egy-egy oldalának így feltűnő szavai: *eliminálhatatlan, legkokettebb, liaison, charm, erosz* (12); *nárciszkodás blazírtság, rafinált, banalitás, trivialitás, miljő, common sense, anarchikus, szemez, flört* (13); *spleen, elektron, fényképnegatív, sex, hipochondria* (22); *minderwertes, neurotikus, nihil* (23); és egyebünnen *nüansz, nonszensz, point* (=poén), *floridai beach, eksztázis, vogue* stb.

Latin, angol, francia és neológ magyar szavak özöne ez, egy másik szintet létrehozva a szövegben: nem annyira referenciájukkal, vagy a szövegben megadott jelentésükkel részei a műnek (mint az előzőekben említett felsorolások tagjai), bár sokukat éppúgy kifejti Szentkuthy valahol a szövegben fogalmilag vagy áttételesen, mint amazokat. Más itt a szerepük: e szavak a pesti művelt társalgás (fecsegés) divatszavai s egyben a kor és a korábbi néhány évtized európai műveltségszavai. Ahogy e réteg a századforduló s a háború utáni Budapest szellemi izgatottságát jelzi, úgy utal Szentkuthy univerzalizmusára: nem speciálisan magyar (és korabeli) jelenségekről ír, ahogy erre Németh László még akkor fölfigyelt.[11] Ez a réteg folytonos jelenlétével a legváratlanabb helyeken teremt stilisztikai lehetetlenséget egy klasszikus irálytan szemszögéből nézve, korok stílusát keverve. Valójában fölszabadítja a nyelvet (itt is), ezúttal a folyton új kifejezésmódot kereső *vogue*, az új szójáték-kultúra jegyében. Szentkuthy maga is utal a „költői könnyedség" és a „nagyvárosi intellektuális idegesség" stílusteremtő voltára.[12] Különösen feltűnő, lázadó az angol dominancia egy alapvetően németes és részben franciás, illetve latinos igazodású nyelvben és kultúrában.

Az eddigiek illusztrálására a *Metafora*-kötet egy rövid egységét, a 16. számút elemzem.

---

[11] Németh László: *Az egyetlen metafora felé. Két nemzedék.* Bp. 1970. 557.
[12] Szentkuthy Miklós: *Szent Orpheus breviáriuma.* I. Bp. 1973. 192.

„A női test furcsa helyzete: a nő is »*szemez*« a férfi is »*szemez*« – közben egy hároméves kislány fésüli, illetőleg tépi a nő haját, a nő lustán engedi. Milyen meanderutakon vezeti be (»tiré par les checeux« – egyszer igazában!) a természet a test mint elmaradhatatlan szereplőt a szemek flörtplatonizmusába. Lustaság, hiúság, játék, kis idilli szadizmus, póz, vágy, blazírtság – meddig lehet még főneveket fűzni ehhez a bronzvörös hajhoz?"[13]

A *nő*, a *női test* szóként, szókapcsolatként először csak referál (ezt mutatja az általános megnevezés) a jelentését egy igen röviden leírt szituáció (a szemezés) körvonalazza, majd a fésülés alakítja tovább. A női test=szemezés, haj, fésülés, cibálás, vágy és nem vágy. Az egység végén ugyanígy referáló kulcsszó a *haj*, melynek szövegbeli jelentését a látszólag oda nem tartozó megelőző felsorolás adja, részben. Részben, mert a végső kérdés a dolog leírhatóságára, azaz a szó jelentésének leírhatóságára kérdez vissza. Nem nyelvészeti gesztus persze ez az akkor botrányosnak számító rákérdezés, éppen ellenkezőleg, a merevítő, konzerváló langue-szemlélet elleni művészi lázadás. Nem metaforálás, valami díszítés, hanem a (részbeni) azonosítással dolgozó szemantika: a jelentéskör kibővítése és annak más szavakkal, más referenciákkal való részleges pszeudo-komponenciális elemzése. Ennek az elemzésnek nincsen vége („meddig lehet még?"), csak lehetőségei. A felsorolás újfent különböző rétegű szavakat tartalmaz *(lustaság – blazírtság)*, s a szavak referenciái közötti viszonyokban megjelenik a Szentkuthy által kedvelt ellentétezés *(idilli szadizmus, lustaság – hiúság)*, amivel a konvencionális kategorizálást tovább bontja. E rész szemantikai játékának még fontos eleme, hogy az utolsó mondat felsorolásának egyes szavai nagyrészt az első mondat eseménysorának mozzanataira referálnak.

Így az áttétel nélküli szavak a szövegben egymást értelmezik. Ez más típusú (hagyományos szemantikájú) szövegekben is így van, de nem ilyen radikálisan „dekonstruáló" módon. Szentkuthy rákérdez arra a viszonyra, amiről Heidegger is kérdően szól, arról, hogy „A név, és amit megnevez, az európai gondolkodásból, a filozófiából származik".[14] Szentkuthy ezt a dogmatizmust akarja az akcidentalizmussal összeegyeztetni, hogy a szavak jelentése tartalmassá váljon. Különbözni akar attól a nézettől, amelyet Wittgenstein fogalmazott meg nem sokkal korábban: „A nevek a pontokhoz, a kijelentések a nyilatkozatokhoz hasonlók."[15] Szentkuthy Heidegger előbb idézett munkájának szellemében szemléli a nyelvet. Heidegger így fogalmazott: „A képzelőerő a tapasztalattól bejáratlan térségbe térül, amint e szó [a szó] mondásba kezd."[16] S ebben a kontextusban az érzéki úton szerzett ismeretek s a képzelőerő egy szintre kerül a nyelvi leírásban.

---

[13] SZENTKUTHY: *Az egyetlen metafora felé*. 13.
[14] Martin HEIDEGGER: *Útban a nyelvhez*. Bp. 1991. 5.
[15] Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*. Bp. 1989. 19. (3. 144).
[16] Martin HEIDEGGER: *Útban a nyelvhez*. 41–42.

Szentkuthy persze nem csupán ebből alkotja szövegét. Két eddig még nem tárgyalt igen jellegzetes Szentkuthy-fogást lehet még találni a vizsgált egységben: a tömörítő azonosítás és metaforálás új fajtáit. Az egyik a *flörtplatonizmus* esete. Ebbe a két főnevet tartalmazó összetett szóba a lehetséges teljes ellentét van belesűrítve, a hagyományos nyelvtani leírás számára ismeretlen módon. A két tag teljesen egyenrangú; az összetétel nem alárendelés: nem „platonizmusnak a flörtje", nem „flörtszerű platonizmus", hanem neológ mellérendelés: *flört és platonizmus*. (A magyar grammatikai osztályozás nem ismer tartalmilag ellentétes, szerkezetében kapcsolatos mellérendelő szóösszetételt.) A két ellentétes szó ilyen összetételének két referenciája van. Az egyik maga a végletes ellentét, a másik pedig az az igen sajátos emberi magatartás, amiről e rövid egység is szól: vágy és nem vágy, nyers testiség és elvont szellemiség a vágyban, az „akarja is meg nem is" oxymoronos érzése. Mindezt Szentkuthy nem fogalmi magyarázattal írja le, nem metaforálva, hanem a magyarázatot összerántja egy azonosító szerkezetű szóparadoxonba. A *flörtplatonizmus*t ráadásul a *szemez* botrányosan argotikus szava köti konkrétan a rész sztorijához. A kötetben egyébként a férfi–nő kapcsolat eme vonatkozásának e rész csupán egyik megközelítése, több más helyen más elemzéseket, értelmezéseket lehet olvasni az örök vágyról és az alkalmi megismerésről.

A vizsgált egység a közvetlen, tömörítő metaforálásra egy példát ad, ez a *meanderút*. Ez is neológ összetétel, de itt a kapcsolat más, szorosabb. A *meander* jelzője az *út*nak, ugyanakkor metaforája is, hiszen a *meander* is főnév eredetileg. Az *út* 'bonyolult, tekergőző', de egyben az *út* maga a 'bonyolultság, a tekergőző vonal'. Szentkuthy azonban mindezt egy további szinttel is megtoldja. A jelzős szerkezetű teljes metafora ugyanis egészében szintén metafora: a *meanderút* a férfi és a nő közötti bonyolult kapcsolat megteremtésének a metaforája. Szentkuthy nagyon szereti ezt a szerkezettípust. A *Metafora*-kötetben számos, hasonló módon jelentésessé tett kétrétegű szóösszetételt olvashatunk: *aggályiszap* (23), *unalomhomály* (22), *parknyugalom* (50), *térközöny* (81), *térszenvedés* (82). Az utóbbi kettő a már korábban említett szobaleírás kapcsán bukkan föl, az esszénapló szerzőjének a térhez való viszonyát megvilágítandó. Az ott említett felsorolás után olvasható hasonlat egyetlen metaforikus tagja *(mohapáholy)* is ide tartozik, visszamenőleg metaforikussá téve legalábbis a hasonlatsort („mintha vízinövények, iszap, nád és mohapáholyok között ténferegnék"[17]). (Meg kell említeni, hogy Pilinszky híres *plakátmagány* szava éppen ilyen szerkezetű.)

A másik, talán legjellegzetesebb Szentkuthy-féle azonosítás az azonosító predikatív szerkezetű kijelentés. A *Metafora*-kötet egy példája jól mutatja, ahogy Szentkuthy egyetlen főnév referenciáját hogyan bővíti ki jelentéssé (a szó legtágabb értelmében metaforikusnak is nevezhető) predikátumok sorával. Az alap a középkori

[17] SZENTKUTHY: *Az egyetlen metafora felé*. 82.

metafizika egyik fő tétele: „Egy állítás igaza... azt követeli meg, hogy a szubjektum kifejezésnek legyen referenciája, azazhogy ténylegesen megjelöljön valamit."[18] Az alábbi példában a nyelvkritikát és a jelentésépítést egy reflektáló fogalmi kérdés vezeti be: „Az otthon: nincs-e benne megint minden életkérdés?"[19] Aztán: „otthon mint az örök béke és Istenbe-értség előképe; otthon mint az énem sémája, tértestvére; otthon mint család és morál bálványkalickája; otthon mint az állandó kísérleti „külvilág" és „nem-én", az örök miljő; otthon mint a „Geworfenheit"; otthon mint a siető sír. Édes otthonom, mennyit szidlak, gyűlöllek, s mikor így össze-vissza takarnak-tépnek, hogy szeretlek, hogy sajnállak. Kulissza vagy, állandó vagy, idő vagy: az egyetlen pozitívum bennem, nélküled szétfolynék; valami fordított Dorian Gray-arckép: örökké egy-az maradsz, míg én köddé relativizálódom szét. Te lámpa, kép, dívány; *te* vagy az arcom, az egyetlen arcom, s mikor nyáron összeflastromoznak: nincs arcom, csak lelkem, s ezért vagyok beteg".[20]

Az otthon mindig azonos valamivel, amit állít róla, leggyakrabban egyszerre metaforikusan és metonimikusan. A *lámpa, kép, dívány* (azaz az otthon) gazdája képére van formálva, tehát hasonlít rá, ugyanakkor közvetlen logikai érintkezés van közöttük, miközben mindkét elemsor, azonosító és azonosított is része valaminek (otthon – test).

A predikatív szerkezetű metaforálás, illetve azonosítás újra elemi egységekre bontja a világot, s magukat a dolgokat a nyelvi megjelenítésben, elemi állításokra, amelyeknek alanya egy sorban mindig azonos: $X=Y$, $X=Z$ stb. A jobb oldali részek, a predikátumok mindig egyedi, részleges, *akcidentális* jelentésleírását, jelentéselemzését adják a bal oldali résznek, a szubjektumnak egy azonosítási sorban, amelyben az egyes metaforikus és nem metaforikus predikátumok további denotációkat és konnotációkat indukálnak. A szavak mondásba kezdenek, lebontva a dogmatikus kategóriarendszert (ezért sem lehet Szentkuthy úgy kantiánus, ahogy azt Németh László írta[21]), és fölépítve egy új jelentésszisztémát. Az elemi megfelelések (melyek csak formálisan, grammatikájukban elemiek, jelentésükben vég nélküliek) a *Metafora*-kötetben többször is expliciten matematikai formában, egyenletben jelennek meg, például „következetes freudizmus=botanikai összhangzattan".[22]

A predikatív azonosítások (melyek a szöveg linearitásában egy azonosítotthoz kötve analitikusak, mert részeire bontják a feltételezett jelentést, de egyben szintetikusak elemi páronként) a *mi ez* kérdésére válaszolnak, kísérelnek meg válaszolni (bár Szentkuthy azt mondja, hogy nem válaszolni, hanem kérdezni akar[23]), a *van-e*

---

[18] KLIMA Gyula: *Bevezetés. Szent Tamás metafizikája és az analitikus filozófia, avagy lehetséges-e analitikus metafizika.* In: Aquinói Szent Tamás: *A létezőről és a lényegről.* Bp. 1990. 13.

[19] SZENTKUTHY: *Az egyetlen metafora felé.* 65.

[20] SZENTKUTHY: i. m. 66.

[21] NÉMETH László: *Az egyetlen metafora felé.* 554.

[22] SZENTKUTHY: *Az egyetlen metafora felé.* 10.

[23] SZENTKUTHY: *Frivolitások és hitvallások.* 360.

kérdésre adott pozitív választ a szerkezetek, illetve maga a név jelleg már implikálja.[24] Szentkuthy különlegessége abban áll, hogy a predikáció középkori azonosságelméletének és inherenciaelméletének elkülönülő jegyeit egyszerre mutatja be kijelentéseiben. Az azonosságelmélet szerint „egy kijelentés predikátum-terminusa ugyanúgy konkrét individuális dolgokat jelöl meg, mint a kijelentés alanya. A kijelentés igazságát az adja, hogy a szubjektum- és a predikátum-terminusok ugyanazt vagy ugyanazokat a dolgokat jelölik meg".[25] Az inherenciaelmélet szerint „egy kijelentés predikátumának a funkciója az, hogy a kijelentés által megjelölt dolog vagy dolgok egy inherens, a dolgokban levő tulajdonságát jelölje meg, s a kijelentés igazságát az ily módon megjelölt tulajdonság aktualitása adja".[26]

Otthon és *család, otthon* és *miliő, arc* és *lámpa:* egy-egy párban két individuális dolog, de ugyanazt jelölik (azonosság), ám közben a pár második tagja az elsőnek belső tulajdonságát jelöli (inherencia). Szentkuthy predikatív szerkezetei egyetemes kijelentések, ezt bizonyítják a határozott névelős, illetve névelőtlen főnevek az egyes kijelentésekben.[27]

A kategóriák lebontása, az analízis az új jelentés felépítésével, a szintézissel szimultán jelenik meg a Szentkuthy-szöveg folyamatában. A fent idézett részben az *otthon* és predikátumai egyrészt páronként igen nagy intellektuális távolságokat fognak be *(otthon–béke, otthon–család, otthon–morál, otthon–idő, otthon–tér, dívány–arc),* az izotópiatörések különlegesen nagyok. Másrészt a szöveg linearitása, pontosabban térbelisége még bonyolultabb rendszert hoz létre. Szentkuthy analizáló és szintetizáló szimultán hajlama az otthont egyrészt közvetlen azonosítja az esszénaplót író egyes szám első személlyel, másrészt a világ legegyetemesebb jellemzőivel *(tér, idő)* fogalmilag, az emberi lét általános jellemzőivel *(morál, sír)* hangulatilag, a leghétköznapibb részletekkel *(lámpa, kép)* vizuálisan s valóban esetlegesen. Mindezek mellett az *otthon*-részlet egy-egy szóban még metonimikusan utal egy-egy gondolkodóra, bölcseleti irányra, újabb jelentésdimenziókat nyitandó (*örök béke* – Kant, *miliő* – Taine, *Geworfenheit* – Heidegger, *relativizálódás* – Einstein), intellektualizálás és fecsegés között valami „mondén" kapcsolatot létrehozva. S az egész részlet csupán kitérő, nyári magányának jellemzésére.

A *Metafora*-kötetben rengeteg ilyen részlettel találkozhat az olvasó: így működik az „erkölcstani tipológia – növényarcképekből" (9–10), a *roletta* (14–15), „lényegem" (31–32), a *víz* (49–50), a *koporsó* (57) stb. leírása. Az utóbbi megint botrányosan: a *koporsó* = „a halott munkás *aktja*", „fürdőtrikós lányok feszülő és éles teste", „summa hominitatis".

---

[24] Zsilka János: *A tautologikus egység érvényének további kiterjesztése a nominális mondatok körére.* In: *Nominális mondatok.* Szerk. Zsilka J. Bp. 1989.; Klima Gyula: *Bevezetés...* 10–11.

[25] Klima: i. m. 15.

[26] Klima: i. m. 15.

[27] Klima: i. m. 17.

A fentebb elemzett nyelvi karakterjegyek a *Metafora*-kötetben szinte megszakítás nélkül alkotják a szöveget. Más korai műveiben, így a *Fejezet a szerelemről* című ben megszakításokkal jelennek meg, hol esszéisztikusan kifejtő, magyarázó betétként, hol tér- és látványteremtő eljárásként egy hagyományosabb narrációs részben. Ez utóbbi esetben különösen érdekesek az egyes részek közötti átmenetek. Jó példa erre a regény kezdő és záró fejezete a városról és különösen a templomról, ahol az utóbbi vizualizációja igen finom átmenetekben élvezhető: a látványleírás hol fogalmi, hol metaforákkal történik, majd az egész látvány válik metaforikus jelentésűvé, miközben egyre reálisabbá is, Isten háza, a menedék és a végső pusztulás helyszíneként. Mindez azonban részletesebb kifejtést igényelne, mint ahogy azt követel a *Prae* még ettől is különlegesebb nyelvi, narratív és metanyelvi szerkezete.

Szentkuthy küzd a teremtett világ leírásáért, ugyanakkor célja (lehetséges) világok teremtése intellektuálisan s egyben érzékileg, a nyelven, a szójátékon keresztül; a világ és/vagy a nyelv lehetőségeinek legteljesebb végigjátszásával. „Mennyire izgalmas, hogy az élet kezdetén ilyen sokféleség van: *akármi* lehet egy őslény."[28] Ebből a vizualizáló leírásból és/vagy teremtésből fakad, azt alakítja át az azonosítás, a hasonlítás, a metaforálás. Egyetemi tanárairól, évfolyamtársairól mondja, midőn visszaemlékezik rájuk: „azon tűnődöm, hogyan tudnám mitológiai figurák, állatok vagy virágok formájában a legélesebben portretírozni őket".[29]

S Szentkuthy a *Prae* kezdő oldalain meg is adja ennek a dogmatikus akcidentalizmusnak a szemantikai-filozófiai poétikáját: „adva van egy csomó forma, amelyeket összetolnak, úgy hogy mindig közös területek keletkeznek és az egész konstrukció lényegpillérei ezek a véletlen dupla vagy tripla felületek lesznek".[30] „Vagyis az igazi pozitívum két dolog viszonya, mégpedig nem értelmes viszonya, hanem egészen véletlen kapcsolata: kártyaosztáskor, mikor az ember osztás után kezében tartja a véletlen által neki juttatott lapokat, rögtön igyekszik ezt az össze nem függő hazárd szám- és érték-kegyeztőt, melyet maga előtt lát, alapigazságokként kezelni."[31] A végletes álláspont további magyarázatot is kap: „a világ legtávolabbi dolgai is vetnek egymásra valamilyen árnyékot,"[32] s ennek a függvényrendszernek a leírásához szükséges „egy még ismeretlen ontológiai nyelv".[33] Ha a dolgok más dolgokkal függnek össze, a jelek más jelekkel magyarázhatók, akkor a strukturalista gondolkodás örök dilemmájához jut el Szentkuthy is: minden összefügg egymással vagy semmi sem függ össze semmivel. Ám miközben Szentkuthy mindent bevon szövegeibe, amit csak tud, minden jellé lesz, ahogy Pierce is mondja, s minden jel jelölő és jelölt is lehet, az akcidentalizmus rendszerében nem tud olyan azonosító szerkezetet létre-

---

[28] SZENTKUTHY: *Frivolitások és hitvallások*. 365.
[29] SZENTKUTHY: i. m. 255.
[30] SZENTKUTHY: *Prae*. 16.
[31] SZENTKUTHY: i. m. 17.
[32] SZENTKUTHY: i. m. 18.
[33] SZENTKUTHY: i. m. 20.

hozni, amely valóban a teljes esetlegességet mutatná, vagyis a szemantikai inkompatibilitás következtében értelmetlenné tenné a szöveget.

S ez mutatja Szentkuthy nyelvi küzdelmének lényegét. Pontosan tisztában van a jelviszony metafizikai természetével, úgy, ahogy Heideggertől Derridáig ezt sokan kifejtik az ő életében,[34] és szabadulni akar tőle. Úgy, ahogy Derrida kíván elszakadni a logocentrizmustól, mely valamilyen örök igazsághoz (természetihez vagy istenihez) köti a nyelvet.[35] E folyamatban mindig megpróbál eljutni a végső ponthoz, amelyet Foucault kívüliségnek nevez: miközben az irodalom állandóan önmagára referál, addig a nyelv „többé nem egy értelem diskurzusa és kommunikációja, hanem a nyelv kiterülése a maga nyers létében, tiszta, kifejezett külsőlegesség, és a beszélő alany már nem annyira a diskurzusért felelős személy [...], hanem inkább a nemlétező abban az ürességben, ahol szakadatlanul folyik tovább a nyelv szétáradása. [...] Az irodalom nem az önmagát mind jobban megközelítő nyelv, amely végül fellángolva kinyilvánítja önmagát, hanem az önmagától mind jobban eltávolodó nyelv."[36] Bár Szentkuthy közel van ehhez az állapothoz, mégsem szédül bele a kívüliségbe, visszatartja leíró, megértő, magyarázó vágya, a megértésnek az a belső kívánalma, amelyet a Gadamer-féle hermeneutikai irányzat etikai parancsként fogalmaz meg.[37] Ezt kívánja tőle az általa is érzékelt (helyenként ironikusan kezelt) univerzális logosz és az egyediség jelenléte is. Ezért mindig újra kérdez a leírás és a magyarázat vágyával, s hol külsőleg válaszol formalizáltan, hol belsőleg, pneumatikusan. Nem „fenomenológiai tragikum" ez,[38] inkább beletörődés a két vonzás közötti választani nem tudás tragikum nélküli létformájába. Ebből a nem döntésből erednek Szentkuthy nyelvi következetlenségei, s innen a világ dolgainak számbavételekor a „zavarba ejtő önkívület", melyet Beckett Proust kapcsán emleget.[39]

---

[34] Martin HEIDEGGER: *Útban a nyelvhez;* Jacques Derrida: *Grammatológia.* Bp. 1991. 35.
[35] Jacques DERRIDA: i. m. 36–37.
[36] Michel FOUCAULT: *A kívüliség gondolata.* Athenaeum 1991/1. 82–83.
[37] Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer.* Bp. 1984.
[38] NAGY András: *A Szent és a Pfisterer.* Valóság 1991/12. 74.
[39] Samuel BECKETT: *Proust.* Bp. 1988. 71.

Jankovics József

BALASSI BÁLINT SZÁMMISZTIKÁJA

Balassi Bálint költészetének poétikai meghatározóiról és jellegzetességeiről szólván a közelmúltban többen is foglalkoztak a költő és a számmisztika viszonyával, a reneszánsz költészet e rejtett antik, okkultista, illetve középkori keresztény teológiai elemeket egyaránt őrző szövegszervező tényezőjével. Legutóbb Horváth Iván foglalta össze könyvében a Balassi-költészet eme fontos sajátosságáról vallott különböző nézeteket: a 3x33-as kötetkompozíciót először megfogalmazó ún. „Gerézdi–Klaniczay-sejtéstől" Varjas Béla „három pillérű" verskompozíciós elvén át saját e téren kifejtett alapvető jelentőségű vizsgálataiig. Melyek eredményei a Balassi-sor és -strófa hármas számon alapuló számmisztikai meghatározottságának felismerésétől a vers-, illetve a kötetszerveződés szintjén jelentkező azonos tendenciáknak, költészeti szándékoknak megfogalmazásáig, megerősítéséig terjednek. Hozzájuk kapcsolódik még Süpek Ottó tanulmánya, mely a *Katonaének* számszimbolikus szerkezetét igyekszik kimutatni, miközben a Fiúistenhez írott második himnusz rokonvonásait is feltárja.[1]

Az említett tanulmányok mindegyikéből kitűnik – ha más-más módon és mértékig is – a számmisztika/számszimbolika valamiféle igazolt jelenléte, s különösképpen pedig az egyik legfőbb szerkezet-konstituáló tényező, a 3-as szám, illetve szorzatainak óriási terheltsége az életműben. Méltán igazolta vissza hát e kutatásokat Bán Imre tömören megfogalmazott vélekedése: „A Balassi-versek terjedelme lehet merő véletlen is, de a reneszánsz szerkesztés geometriai-numerikus hajlama ily feltevésnek ellene mondani látszik."[2]

A reneszánsz poétikákat oly alaposan ismerő Bán Imre e megengedő állásfoglalása már önmagában újabb rejtett törvényszerűségek felkutatására sarkall, mely igyekezetet csak tovább bátorítja Horváth Iván biztató várakozása: „A kutatás a *hármas* számmisztikának tehát esetleges más termékeit is fölszínre hozhatja még Balassi verseiből."[3]

---

[1] Horváth Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben.* Bp. 1982. 65–78. Horváth Iván a kérdés addigi teljes magyar szakirodalmát megadja. Lásd ott.

[2] Bán Imre: *Balassi Bálint platonizmusa.* In: *Eszmék és stílusok.* Bp. 1976. 136.

[3] Horváth Iván: *A Balassi-sor számmisztikai értelmezéséhez.* ItK 1970. 679. „A *háromszor harminchárom* költeményt tartalmazó Maga kezével írt könyvének prológusa, a kilencvenkilenc sorú *háromrészes szentháromság*-himnusz szemügyre vétele után, azt hiszem, vakmerőség lenne a strófák *háromszor hármas*, sőt – a kései szakaszban – a verseket *háromszor háromszor-hármas* szerkezetűvé változtató Balassi-sortól elvitatni a *messzemenő számmisztikai tudatosságot.*" Uo. 675.

Az itt következőket e lehetőség reményében írom, hangsúlyozva, hogy az ötlet Horváth Ivántól származik: nem teljesen kifejtve, bizonyos konzekvenciák levonása nélkül ő vetette fel először – a Gerézdi–Klaniczay-sejtés, majd Komlovszki Tibor álláspontja nyomán – a 3x3-as, 3x3x3-as szerkezet számszimbolikai jelentőségét a *metrum*, a *mű* és a *gyűjtemény* szintjén. Ugyancsak annak a meggyőződésemnek adva hangot, hogy Horváth Iván eredményeit alapvetőeknek tartom, szeretném a hármas szám szerepét Balassi verskompozíciós eljárásai között más szempontokkal is kiegészítve vizsgálni, s azt az életműben még az eddig jelzetteknél is kitüntetettebb helyűvé és szerepűvé emelni. Ehhez azonban arra van szükség, hogy a *mű* szintjén másként megvalósulónak lássam e szerkezet-determináns tényező működését.

Mielőtt azonban állításaim igazolására és illusztrálására vállalkoznék, általánosságban kell néhány szót ejtenem a számmisztika illetve számszimbolika jelenlétéről Balassi legfontosabb alkotói módszerei között.

Ma már azok előtt sem kell bizonygatni a Balassi-mű, illetve ciklus és versgyűjtemény rendkívül tudatos, egyszerre több poétikai és aránytani elvet is érvényre juttató megszerkesztettségét, akik nem értenek egyet a Gerézdi–Klaniczay-sejtéssel, vagy egyenesen tagadják azt. Süpek Ottó és legutóbb Szörényi László vizsgálódásai pedig – a Horváth Iványi mellett – eléggé plauzibilissé tették a számmisztika egyrészt szerkezetmeghatározó, másrészt bizonyos felsőbbrendű, misztikus célt szolgáló szerepét egyes versek, illetve a török bejtek esetében.

Meyer és Endres–Schimmel szerzőpár alapvető könyve nyomán ma már rendkívül óvatosnak kell lennünk: 100 alatt szinte alig van olyan szám a számsorban, amelynek ne tulajdoníthatnánk valamiféle rejtett teológiai értelmet.[4] Ez alapján az egész nagyciklust vagy lírai önéletrajzot és annak minden egyes darabját különösebb erőfeszítés nélkül mögöttes vagy fölöttes jelentéstartalmakkal láthatnánk el. E fenntartás mellett ugyanakkor abban is bizonyos vagyok, hogy eljárásunk nem minden esetben lenne alaptalan, erőszakolt analógiakeresés.

Hány számra mondották már, hogy a tökély száma? A sor az 1-től a 9-ig (s azon túl) terjed. S e számok – és szorzataik – természetesen szerephez jutnak/juthatnak Balassi költészetében is. Részint sor- és strófaszámként. Részint önmagukban, részint másokhoz viszonyítva, mint például a ciklusban elfoglalt helyük szerint.

Ezért kell hát roppant óvatosnak lennünk: ha felfedeznénk is néhány korrelatív összefüggést a középkori számmisztika és a Balassi-versek szerkezete között, azokat nem *mindig* és *okvetlenül* a tudatos szerkesztő elme választásának és invenciójának kell tulajdonítanunk. E viszony létrejöttében épp olyan fontossághoz juthat egy, a korban preferált harmóniaviszonyokban és -arányokban eleve fennálló, látens rendszernek a szerzői szubjektumban és az alkotásban megjelenő önmozgása. Ezen kívül, bizonyos mértékig a véletlen egybeesések is szerepet játszhatnak.

---

[4] Heinz MEYER: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter.* München 1975., illetve Franz Carl Endres–Annemarie Schimmel: *Das Myterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich.* Köln 1984.

Mindezt tetézi még, hogy ahány iskola, világkép, annyi értelmezést nyerhet ugyanaz a szám.

E feltételeket szem előtt tartva, s mindezek tudatában mégis azt kell mondani, hogy a krisztianizált okkultista és újpithagoreus, neoplatonista aritmetika és geometria igen komoly megtermékenyítő hatással volt a reneszánsz arányszemléletre és poétikára – így közvetve vagy közvetlenül, Balassi Bálint költészetére is.

Nem célom itt most az ez úton járó elődeim összes eredményének felsorolása, mozgósítása, de adott esetben éppen kérdőre vonása sem.

Ezért és e helyett inkább csak futólag, ejtsünk néhány olyan számról (vagy többszöröséről) szót, amely elvileg szerepet játszhatott a Balassi-vers szerveződésében:

1. a Teremtés, az Atyaisten, a Kezdet, az Első Ok száma;

2. az emberiség, az alsóbb világ száma;

3. az átfogó szintézis, a Szentháromság, az isteni erények, a szépség, a harmónia, a Legfőbb jó tükröződése, a tökéletesség, az „omne trium perfectum", a születés–életerő–halál, a múlt–jelen–jövő hármasságának száma.[5] Volaterranusnál: „A hármas szám pedig bizonyos más tekintetben a legjobb, és a 9-esben a közönséges dolgok közül szerfölött kiemeltetik, mert kezdetben négyzetszámként jön ki ez a szám, ti. a kilences, azután a testes 27-es. Végül maga a nagy és végzetes 729-es. Annak gyökere a 3, aztán a 9, s harmadjára a 27. A hármas szám egyedül tartja a kezdetet, a közepet és a véget, amelyekből a testek növekednek. Egy kiterjedés vonalat alkot, kettő felületet, három pedig testet, minthogy hárommal is mérünk: hosszúsággal, [területtel], és térfogattal. Éppen így ez az első páratlan szám, amely tökéletesebb a párosnál, mivel azt egybefogja, s nem attól fogatik egybe. Ezenkívül a háromszög alakját tartalmazza, mely mindeneket felülmúl, mivelhogy abban tömeggel, összességgel és síkkal bontakozik ki. Az aritmetikában a másfeles felosztást használják, a zenében az öthangközöst, a filozófiában a dolgok alapjait, ti. a matériát, formát és a megszabadulást. Plato szerint valójában az istent, alakot és anyagot; a költőnél valójában a bájos három Gratiát." (Szabó Géza fordítása)[6]

---

[5] A hármas szám alapvető szerepéről: „...the »numero primo e divino«, that is the first true number after the Monad beyond being and the infinite Dyad, and because it symbolized the Trinity. [...] 3 also symbolizes the dimensions of space or man's threefold soul..." (D. P. WALKER: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London 1958. 117–118.) Lásd még: DANTE: *De vulgari eloquentia*. In: *Dante Alighieri Összes Művei*. Fordította Mezey László. Bp. 1965. Az emberi lélek hármasságáról, s az annak megfelelő formákról.

[6] Raphael VOLATERRANUS: 1530, 405. sq.: „Trias autem alio quodam genere habetur optima, et in IX. de republica magnopere extollitur quod in primis quadratus ab eo numerus exeat uidelicet nouem dein solidus XXVII. Postremo magnus ille ac fatalis DCCXXIX. Qui radicem habet III. dein IX. tertiam XXVII. Trias sola initium medietatem et finem retinet, quibus corpora augescunt. Interuallum unum lineam facit, duo superficiem, tria corpus, quod tribus etiam metimur, longitudine et soliditate. Primus item impar est numerus, qui perfectior pari est, cum illum comprehendat, non ab eo comprehendatur. Praeterea trianguli figuram continet, quae omnibus praestat. Siquidem in hanc solida cuncta et plana resoluuntur. Proportionem in arithmetica refert sesquialteram: in musica diapente: in philosophia rerum principia, uidelicet materiam, formam, et priuationem. Secundum uero Platonem, deum, species, et hylen: apud uero poete Gratias decentes."

4. materiális szám, a földi élet, az elemek, tulajdonságok, égtájak, évszakok száma, a kereszt jelképe;

5. az élet száma, s a mikrokozmoszé;

6. a teljes, befejezett szám: 1+2+3; 1x2x3, a teremtéssel összefüggő képzetek;

7. a bölcsesség oszlopa a 3 (Isten) és a 4 (Világ) összege, az erények és a bűnök száma, a 7-esen alapuló világkép, a misztika, az isteni erő száma;

8. a boldogság száma, a tökéletesség, a világegyetem rendje, az emberi igazságszolgáltatás száma;

9. a „hatványozott szentháromság", 9 szféra, 9 múzsa, 9 angyal, anyagi szám, az ember száma, az isteni tulajdonságok száma, Mars bolygóé és hadistené, a sorozat vége, 3x3, sajátos tulajdonság: 5x9=45, 4+5=9.[7]

10. a lekerekített egész: 1+2+3+4=10, tízparancsolat etc.;

24. a teljesség száma: 4x6, 3x8, 2x12.

Mindezen számok és mennyiségek természetesen többé-kevésbé Balassi költészetének is jellemzői. Vannak, amelyek nagyobb gyakorisággal fordulnak elő, mások felbukkanása kevésbé jellegzetes.

Ha egyetlen szempontot választunk ki csupán a lehetséges sok közül, a *terjedelmet* (amit egyébként eleddig meglehetősen elhanyagoltunk), s ezt helyezzük érdeklődésünk középpontjába, de az eredményekből nem vonunk le túl messzemenő következtetéseket, akkor is megállapítható bizonyos számok dominanciája, szimbolikus utalásrendszerének fokozott jelentősége az életműben.

Amennyiben a Balassi-versek értékelhető korpuszát 90-ben határozzuk meg (egyetlen darabnak tekintvén a *Valahány török bejt*et, figyelmen kívül hagyván a saját kezű versfüzér egy strófányi ötösét, illetve a töredékeket), akkor közelítőleg megbecsülhetjük a Balassi-vers ideális terjedelmét. Ez a szám 15 és 48 sor között mozog, mégpedig a következő megoszlásban:

1. 24 soros, 10 vers – 11,1 % (a 2, 3, 4 soros strófák miatt!)

2. 15, 27, 30, 36 } soros 6 vers – 6,6 %

3. 18 soros 5 vers – 5,5 %

---

[7] Volaterranus előtt ezt hirdette a pythagoreus számmisztika, de Raymundus Lullus is, akinek *Ars Magná*ját Likai Skalich Pál „rútul plagizálta"; „Jegyezd meg, hogy minden dolognak kilenc alanya van: Isten, Angyal, Ég, Ember, Képzelt dolog, Érzékelhető dolog, Élő dolog, Elemi dolog, Eszközi dolog". LIKAI SKALICH Pál: *A titkok titkának titka.* In: *Régi magyar filozófusok XV–XVII. század.* Vál. bev., jegyz. MÁTRAI László. Bp. 1961. 12., 190.; MKSzle, 1959. 194.

4.	33 39 40 44	soros 4 vers – 4,4 %
5.	9 21 28 42 45 48	soros 3 vers – 3,3 %

E számsoron végigtekintve nem lehet nem észrevenni a hármas szám abszolút dominanciáját – amit alapvetően meghatároz a Balassi-strófa.

Ez arra ösztönöz, hogy e szám körében végezzünk további vizsgálódást. Az eddigi ilyen irányú elemzések már rámutattak a 3, a 9, a 33 kiemelkedő – vagy annak tartott – fontosságára. Egy rendkívül fontos szám azonban még nem került e vizsgálatok centrumába: ez a 27.

Úgy vélem, ennek az eddig elhanyagolt számnak roppant jelentősége van a Balassi-életműben, ezért a továbbiakban – s ez dolgozatom fő célja – e szám szerepére, rejtett vonatkozásaira, titkos értelmű utalásaira próbálom meg felhívni a figyelmet. Nem véletlenül idéztem az imént a 3, 9 és a 27 kapcsán Volaterranust: jószerével az egyetlen könyv, melyről bizonyosan tudjuk, hogy Balassi gyermekkorában *tankönyvként* forgatta, mestere, Bornemisza Péter útmutatásai alapján.

Elöljáróban azonban hadd foglaljam össze, mit is tudunk e számról. Különböző – antik és keresztény – források alapján az alábbi tulajdonságait számlálhatjuk elő: a nagyfontosságú 3-as szám köbe, (3x3x3) így a hármasságnak minden jellemzőjét fokozva hordozza magában. 9x3, így a 9-eshez tapadó misztikumoknak háromszorosan is birtokosa. Számainak összege 7+2=9. A térbe való kiterjedés száma, alakját a kocka szimbolizálja – s ez a *stabilitás*, az állandóság jele a cselekvésben és az érzésekben. Alapszáma a három, mely az embernek az istenhez fűződő kapcsolatát a *memoria*, az *intelligentia* és a *voluntas* révén valósítja meg. Önmagával való szorzata a Volaterranus által is említett végzetes 729, melyről Platón azt állította, hogy az igazságos ember éppen ennyiszer boldogabb a zsarnoknál. Vagyis a 27 a boldogság mértékének is alapegysége.[8]

Ha mármost mindezek fényében vizsgáljuk a 27 (3x3x3, 9x3) jelenlétét és misztikus funkcióját Balassi versszerzésében, talán nem túlzás azt mondani, hogy legalábbis figyelemre méltó eredményekre jutunk. Fentebb már említettük, hogy a

[8] Falus Róbert: *Az aranymetszés legendája*. Bp. 1982. 138.; lásd még Meyer: i. m. 155.

terjedelmet tekintve a 27 megterheltsége milyen jelentős az életműben: 6 költemény, a versek 6,6 %-a 27 sornyi terjedelemben íródott.

Ez az önmagában sem jelentéktelen adat azonban akkor nyeri el igazi értelmét és fontosságát, s csak úgy veszíti el egyben a véletlenszerűség látszatát, ha a verseknek az életműben betöltött helyiértékük is visszaigazolja azt.

Megítélésem szerint feltétlenül: a *Hymnus secundus* – ahol a Balassi-strófa valószínűleg létrejött! – s a *Végek dicsérete* mellett olyan kiemelt fontosságú versek íródtak még e terjedelemben, mint a 37-edik (Ezt akkor szerzette, mikor az feleségétől elvált...), az 55-dik (...midőn Júliától sem izenetbe, sem levélbe semmi választ nem vehetne, búsul magában...). Tegyük hozzá: amíg amott a katonasággal, hadi erényekkel kapcsolatos tematika is összefűző kapocs, s gondoljunk még az antik utalásra Mars hadisten, Mars bolygó száma a 9-es, addig a két szerelmes versben közel azonos a struktúra: Cupido Júliát mutatja s dicséri, illetve tanácsot ad a másikban a költőnek.

Ugyancsak 27 sornyi a *Valahány török bejt*, melyről Szörényi László már kimutatta, hogy e ciklusban az abszolútum és a szerelem misztikus azonosítása ment végbe, számmisztikai elvekkel is alátámasztva: Júlia isteni jelleget kap, a „ciklus egészéből kiderülő összefüggésekben".

Végül, természetesen nem hiányozhat a 27-es szám a Celia-ciklusból sem. Éppen a sorozat 9. – szerintem éppen ezért: záró – darabjában jelenik meg, ahol újra 9 strófássá, 27 sorossá bővül az addig domináns, s az életműben új elemként felbukkanó 9 soros Balassi-költemény! S talán ezúttal sem a véletlen, hanem a szintézisteremtő szándék szülte a terjedelmet: „...Júliához hasonlítja Céliát minden állapatjában, Cupidóval is feddik..."

Az említett verseknek funkció és minőség, költői kidolgozás szempontjából is kitüntetett hely jutott az életműben. Talán nem tévedek jóvátehetetlenül nagyot, ha e versek már eddig is feltárt poétikai, strukturális erényeihez most a 27-ben rejtett arányokból kisugárzó számmisztikai többletjelentést is hozzátársítom.

Úgy vélem tehát, hogy Balassinál a 3x3x3-as szerkezet a *mű* szintjén sokkal korábban megjelent és sokkal meghatározóbb szerephez jutott, mint korábban véltük. Ez egyrészt a hármas számnak az indoeurópai, majd a görög, római és egyiptomi képzetekben is megmutatkozó „az ember által el nem érhető tökéletesség, teljesség és örökkévalóság" utáni vágyakozáson nyugszik.[9] A mitikus tudat Balassi idejében már a szinkretizmus talaján állva a térbeli és időbeli tökéletességet és teljességet látta a hármas számban és önmagával való szorzataiban, a szimmetria és a harmónia alapvető okának és forrásának tekintve azokat.[10] Ehhez társultak még a 27-es szám-

[9] Szepes Erika: *Hekaté: A hármasság mint a bölcsesség alapegysége.* In: *Mágia és ritmus.* Bp. 1988. 30.
[10] Uo. 27.

hoz kötődő s afelé mutató pozitív tudattartalmak: a vágyott vagy elért boldogság, a stabilitás, a vitézi erények.[11]

Ezt látszik igazolni a kérdés ellenpróbája is: a hármas szám e tobzódó túltengése minden bizonnyal Balassinál érte el csúcspontját a régi magyar költészetben. Rimay már csak mindössze kétszert írt verset 27 sornyi terjedelemben. Ám az egyik mintha éppen Balassi szerkesztési módszerét tükrözné vissza: 9 háromsoros strófájával Balassi Ferenc dicsőséges elestét verselvén meg. (Az Epicédium negyedik darabja.) Igazodva a katonai tematikával járó 9-eshez.

Ha a 27-et (3x3x3) a Balassi-strófa és a Balassi-versterjedelem szintéziseként egy sajátos versszerveződés számmisztikán/számszimbolikán alapuló fő szervező erejeként fogadjuk el, 1588-tól, akkor ugyancsak a hármas számot követve értjük meg az újfajta harmóniára irányuló szerkesztési vezérelv munkálását: a dekonstrukcióét, dekompozícióét. Az életműben kiemelt helyen szereplő nagy 27 soros versek (3x3x3) a Célia-ciklusban a 3x3 sorrá redukálódtak, s e folyamat a saját kezű versfüzér 3 sornyivá sűrűsödésében ért véget.

A vájtfülűek az eddigiekből kihallhatták, hogy az itt 3x3x3-ként említett szerkezet más, mint az eddig azonosan említett struktúra: a Balassi-strófa (3), és az általam ideálisnak tartott versterjedelem (9=3x3) strófa szorzata, nem tartalmaz utalást a Balassi-sorra, amely Horváth Iván szerint a 3-as utalásával a Szentháromságra vonatkozik.

Valóban, én egy másik lehetséges módon: fordított irányból képzelem a Balassi-sor és -strófa keletkezését. A számmisztikai alapelv – amely mindig a legtökéletesebbre törekszik – azt követeli meg, hogy előbb kellett meglennie az abszolút szimmetriát jelképező 3x3x3, (27) a teljes vers szerkezetét meghatározó számnak. Ahonnan már nem lehet továbblépni, s amit lebontva, dekomponálva haladhatunk a kisebb teljességek felé. Ebből adódott a 3x3, a 9, a strófák száma, s a 3, a versszak sorainak száma. Az eddigiek jegyében alakulhatott ugyan a Balassi-sor is hármas tagolásúvá, de számmisztikailag az nem értékelhető. Inkább az itt említettek konzekvens érvényre jutását jelenti, semmint a Szentháromságra való utalást. A Szentháromság ábrázolása ugyanis mindig az abszolút szimmetrián, azonosságon, a teljes megfelelésen alapult (gondoljunk a három azonos alakú férfira, halra, nyúlra és

---

[11] Természetesen a 27 számmisztikai erejének tulajdonított többletjelentést nem egyedül Balassi ismerte fel és használta művészeti struktúrameghatározó célzattal. Guiraut Riquier-től kezdve Tűz Tamásig éltek e lehetőséggel, csakúgy, mint napjainkban Zalán Tibor. (Riquier cansóira Szigeti Csaba hívta fel a figyelmet e dolgozat elhangzásakor. A kérdés szakirodalmát lásd: SZIGETI Csaba: *Testvérem, Guiraut.* Pompeji 1991/2. 74–85.) Tűz Tamás egy ciklusáról Kemenes Géfin László állapította meg: „Nem hiszem, hogy éppen az »Angyal« verseinek, részeinek száma puszta véletlen folytán lenne pontosan 27; ez a szám ugyanis a legteljesebb hármas: 3x3x3. Vizsgálódásaim is az életmű hármas tagozódására vezettek, amelynek körvonalait megerősíti a Szent Tamás-i esztétika szintén hármas összetevőjű *schema*-ja." KEMENES GÉFIN László: *Halálos szójáték.* Oakville 1976. 63.

egyéb szimmetrikus képzőművészeti ábrázolásokra), aminek a 6/6/7-es osztatú Balassi-sor nem felel meg.

Amennyiben elfogadjuk – márpedig elfogadtuk – a számmisztika szövegszervező és szerkezetalakító szerepét a Balassi-versek alakulásában, akkor, bár hármas (2+1) tagolású e sor, de nem utal olyan közvetlenül a Szentháromságra, mint a háromsoros strófa, vagy a 3x3 szakasznyi vers.

Mondandóm végéhez érve, az elhangzottak jegyében hadd tegyek még egy röpke kitekintést: vajon a mű szintjén túl valahol megmutatkozik-e még a 3-at és 9-et, valamint 27-et érvényre juttató szerkezetképző gondolat?

Bár az előbbieknél sokkal ingoványosabb talajra lépve, de mégis megkockáztatnék egy óvatos igent. Mert az első *33* vers akrosztichonjait figyelve mintha valami törvényszerűségféle sejlene föl. (A második 33-ban a ciklus lezárását követő Zsófián kívül csak halvány jelei vannak az akrosztichonoknak.) Talán az első 33 vers esetében sem véletlen, hogy a beavatottaknak szóló, titkos értelmű üzenetet tudatosan elrejtő költői szándék helyezte a ciklus *negyedik* (az evilági teljességet jelképező) helyére a *Balassi Bálinthé Anna,* s a cikluszáró *33.* helyre az egész alkotást vállaló *Balassi Bálinthé* büszke kijelentést. Ha ez így van, akkor az is a számmisztikára alapuló tudatos cikluskomponálás eredménye, hogy a 25. sz. versben már közölve szerelme teljes nevét, a ciklus *Annámérth* akrosztichonú *27.* darabjában oda visszautalva az állandóság, az érzelmi *stabilitás* égi számjegye alatt biztosítja kétkedő szerelmesét kitartó hűségéről:

Én keserves szívem hozzá oly állandó,
Mint fenőfa télben-nyárban maradandó,
Nem té-tova hajló,
Nincsen dolgaimban semmi álnok háló.

Szigeti Csaba

AZ ELSŐ MAGYAR SESTINA

(Weöres Sándor: *A szegény kis üdülőgondnok panaszai*)

E tanulmány* címe kétségkívül Guiness-gondolkodásra vall, s tárgyát mint valamely rekordot nevezi meg, feliratkozva ezzel „Az első magyar szonett" stb. címek sorába. Mint a későbbiekben látható lesz, e – felhasználását tekintve roppant arisztokratikus, kifinomult – *forma* kialakításában éppúgy van valami rekordszerű, mint történetében. Megjelenése a magyar költészet formatörténetében nem pusztán kimagasló egyéni teljesítmény, de egyben a nyugat-európai „trubadureszk" alakzatok nosztrifikálásának egyik állomása, kitüntetett pontja is. S még valamit előzetesként: bár a kifejtés során megkísérlem a formális és a történeti szempontok lehetőség szerinti különválasztását, a tárgy maga a mi költészetünk közegében olyan tág és mély problémákat vet fel, melyek miatt némi eklekticizmust vállalnom kell ebben a vázlatos bemutatásban.

Az általam ismert legelső nem fordításos magyar sestina Weöres Sándor egyik költeménye. Címe: *A szegény kis üdülőgondnok panaszai*. Szövege a következő:[0]

A melós itt minálunk csak üdüllő,
Gyühet, ha rendbe van a beutálló,
elgyün két hétre, ha itt a csötörtök,
én nem bánom, dógozóké az ország,
nálunk már, kérem, fejlődött a kórszak,
s akinek nem teccik, azt nem szeressük.

Bányából, gyárból idefut az ország,
furakodnak, löködnek, nem szeressük,
de markukban lobog a beutálló,
s annyi koffer, cucc, szajré, kész csötörtök,
érezze jól magát minden üdüllő,
mert mit tehessek, ha illyen a kórszak.

---

* Eredetileg előadás formájában hangzott el 1991. november 27-én Pécsett, a Kulcsár Szabó Ernő szervezte irodalomelméleti szakszemináriumon.

[0] Weöres Sándor összes versei. I–III. Bp. 1988. II. 334–335. Itt köszönöm meg Hárs György Péternek, hogy a sestina szerveződéséről való elmélkedésünket követően e szövegre felhívta a figyelmemet.

Tudom én: hetfi, kedd, szerda, csötörtök,
pétek, szombat, mind hajrá, hajt a kórszak,
ezért köll a melósnak is üdüllő,
csak jobban megnézné a beutálló,
kit küld, mert a huligánt nem szeressük,
azt gondulja, csakis övé az ország.

Mit parancsolgat, nincs már úri kórszak,
bóravalót nem ad, nincs úri ország,
a lármát, handabandát nem szeressük,
pálinka-szerda, szerelem-csötörtök,
ha égből pottyant is a beutálló,
pihennék én is, nem csak az üdüllő.

Balhéznak és lármáznak, nem szeressük,
végre itt a váltás-nap, a csötörtök,
hát mint tatárjárás után az ország,
úgy lenyargalva az egész üdüllő,
új gruppa gyön, nem változott a kórszak,
megint sáskákat küld a beutálló.

Kérem, nekem sosem jut beutálló,
én nem lehetek két hétig üdüllő,
pedig rám férne az alvási kórszak,
majd diliházban, de azt nem szeressük,
az idegeimen táncol az ország
s gitározik, míg elvisz a csötörtök.

Ami itt az első olvasásra szembeszökő, az a forma szerveződése, még pontosabban a strófáknak az a szerveződése, amelyet a rímek egymásutánisága határoz meg. E vers formaelve *a rímek permutációján* alapszik. Amit a következőkben teszek, nem más, mint egy elemzés előzetese. Figyelmemet kizárólag e permutációra, némiképp a történetére, de főként kombinatorikájára fordítom, azt állítva, hogy a költemény *jelentése* nem tárható fel a szerveződés természetének feltárása nélkül. A költői mű jelentése a forma jelentésébe ágyazódik bele, s ennek leírása nem más, mint a mű interpretációja.

E költemény egy számra, a 6-osra épül: igen lényeges, hogy a költemény egésze 6 strófából áll, ennek megfelelően minden egyes strófa 6 sorból. Mint majd láthatjuk, e tulajdonság, az, hogy a költemény fölé- és alárendelt szintjei között homológia áll fenn, a forma középkori eredetével magyarázható. S egyben e numerikus keret szigorúan kijelöli a költemény terjedelmét is: a sestina kötelezően 6x6=36 sort

tartalmaz. A kiindulási szám előzetes meghatározását követően a terjedelmet a forma nem (pusztán) a hagyomány erejével szabja meg (mint például a petrarcai szonett esetében), hanem numerikusan (mint például az érett és késő középkori költészetekben oly gyakori carmen quadratum vagy vers carrés esetében). A költeménynek ez a tulajdonsága is arra mutat, hogy amennyiben e szerveződés hagyományait keressük, ki kell lépnünk a magyar költészettörténetből, s vissza kell mennünk a nyugat-európai érett középkor (le haut Moyen Age) költészetének történetéig.[1]

A sestina történetének jellege

1964-ben egyik nevezetes előadásában, amikor rövid szemlét tartott a középkori kötött és szabályozott formák fölött, Raymond Queneau felvetette azt a problémát, mi teszi lehetővé bizonyos formák továbbhagyományozódását és mi gátolja meg másokét?[2] (A *formes fixes* és a *formes limitées* megkülönböztetése rendkívül fontos! Hogy iménti példám közelében maradjak, az előbbiekhez tartozik a sestina, az utóbbiakhoz a szonett.) A választ természetesen nem tudjuk. Kétségtelen azonban, hogy a hagyományhoz való viszony beépül egy-egy forma jelentésébe, meghatározza – Jacques Roubaud terminusával – a forma emlékezetét. Ha „Tehát a költői formákat mint *más* tárgyak *emlékezet-tárgyait* szemléljük",[3] akkor azt mondhatjuk, hogy *1)* vannak néma formák, olyanok, amelyeknek gyakorlatilag nincs hagyományuk. Ha valaki századunkban ilyen formát választ, a hagyomány poétikai magányosságát választja, s e kiválasztás révén rendkívül nagy erőfeszítéssel „ugrást" kell végre-

---

[1] A „carmen quadratum"-típusú versszervezés (álljon az egyes strófa annyi sorból, ahány szótagból áll minden egyes verssora, valamint álljon annyi strófából, amennyi sorból áll a strófa) amennyire elterjedett a nyugat-európai késő középkori költészetekben (talán legismertebb példája François Villon huitain d' octosyllabe-ja, azaz nyolc szótagos sorokból álló nyolcsoros strófája), annyira ritka e poetikai Matrjosa-baba a régi magyar költészet történetében. Itt szeretnék egy olyan 17. századi versünkre utalni, amelyre ilyen vagy hasonló szempontból az általam ismert szakirodalom még nem utalt. A költemény – feltehetőleg fogalmazvány, nem tisztázat – 1632-ben keletkezett, s mint az ilyen típusú versek, felhívja a figyelmet önnön terjedelmére. Költeményünk zárásában a versszak fogalmát a szó terminus jelöli, ami nem túl gyakori a poézis terminológijának korabeli használatában, de nem is egyedülálló. Az *Egy igen szép kedves...* kezdetű vers utolsó strófájában olvasható:

Heted szavunk legyen
Minálunknál hiven

(Kiadása: *Régi Magyar Költők Tára* XVII. század 3. kötet. Szerelmi és lakodalmi versek. Sajtó alá rendezte STOLL Béla. Bp. 1961. a 40. sz. költemény: 62–63.) A vers 7 strófás, minden strófa 7 soros, a terjedelemre a 7. strófában maga a szerző mutatott rá. A vers szép és – nálunk – korai párhuzama a vers carrée-nak, általában pedig a mikro- és makroszinten ugyanazzal a numerusszal szervező gondolkodásmódnak.

[2] Raymond QUENEAU: *La Littérature Potentielle.* In: Uő.: *Bâtons, chiffres et lettres.* Paris 1965. 321.

[3] Jacques ROUBAUD: *La destruction de la sextine.* In: *Change de forme: biologies et prosodies.* Dir. par Jean Pierre FAYE et J. R., Union Générale d'Editions. Paris 1975. 67.

hajtania, egy „légihidat" kell kiépítenie költeményének formai múltja és jelene között. *2)* A másik póluson a kontinuus hagyományozódás áll: a mű itt nem egy meghatározott költészettörténeti múltra mutat rá, hanem a forma folytonosságának egészére; itt a szerző a költői hagyományból a poétikai magányosság helyett a poétikai közösségiséget választja. S e két pólus között helyezkednek el *3)* azok a formák, melyeknek van valamelyes hagyománytörténetük, de ez a történet nem kontinuus. E formák reprezentánsai nagy időközöket kihagyva, ritkán fel-felbukkannak egy-egy nemzeti költészettörténet mélyéről, szinte csak egy pillanatra, hogy azután hosszú időre ismét eltűnjenek a felhasznált formák tárházából. A sestina ez utóbbiak közé tartozik: a költő, műfordító, tudós és sestina-rajongó Pierre Lartigue szellemes kifejezésével a *sestina egy Nautilus*.[4]

E forma, mind eredetét, mind hagyományozódását tekintve, kifinomult és arisztokratikus. Feltűnő, hogy a sestina-írók között a forma megalkotásától napjainkig viszonylag csekély a kismesterek száma: többnyire jelentős alkotók szálltak be a Nautilusba. Épp ezért, s mert a formahagyomány diszkontinuus, majdnem minden esetben jól kitapintható, hogy amikor bárki költő belép a hagyomány történetébe, akkor melyik ponton keresztül csatlakozik hozzá (jól látható lesz ez Weöres Sándornál is).

E költői alakzat eredete a rímek nagymestereinek, a trubadúroknak a költészetében található meg, s ez nem véletlen. Ha azt mondjuk, hogy a szonett a szicíliai iskola legnagyobb hatású leleménye (itt született meg 1230 körül), akkor azt kell mondanunk, a mi formánk a trobar kristályszerkezete, legkifinomultabb canso-alakzata. Nem jelentéktelen momentum tehát az első magyar sestina megjelenése: jelentőségében analóg az első magyar szonett vagy az első madrigál feltűntével.

Ismeretes, hogy a trubadúrok költészete volt a legelső poézis, amely centrális szerepet tulajdonított a rímeknek az énekek, a cansók megalkotásában. A rímek terepének bámulatos tágasságát teremtették meg, de egyben létrehozták az egyes strófák rímsorozatainak rendkívül gazdag kombinatorikáját is. A sestina szerveződése a kombinatorika része. A forma megalkotója Arnaut Daniel volt, a trobar arisztokratikus, kifinomult, „homályos" irányának, a *trobar clus*nak talán legnagyobb mestere (a kifejezést irodalomtörténetében Babits Mihály így magyarította: „zárt poézis").[5] *Vidá*ja, rövid életrajza is két momentumot emelt ki róla. Azt, amiért Petrarca így keresztelte el: „a szerelem nagy mestere" (s e szempontból mit sem

---

[4] Pierre LARTIGUE: *La sextine est un Nautilus*. Action poétique n° 99. *De la sextine* (1985). 4–7.

[5] BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. (1934) A szöveget gondozta BELIA György. Bp. 1979. 121.

jelent az elutasítottságra ítéltetettség tudata, már ami a gascogne-i úrhölgyet illeti, a vida szerint); valamint azt, hogy nehezen érthető, átkozottul jó költő.[6]

A trubadúrok még nem nevezték e formát sestinának: az ének, a canso egyik, bár igen sajátos változatát látták benne. Arnaut Danieltől mindössze 18 mű maradt ránk, ebből 16 canso, 1 humoros verses darab és egyetlen – anakronisztikusan, a későbbiek felől megnevezve, Francesco Petrarca kifejezésével – sestina, a *Lo ferm voler qu'el cor m'intra...* incipitű.[7]

A sestina-szerkezet a canso-költészet általános szabályaira épül rá, de túl is lép az általános szabályrendszeren: speciális canso. Az általános szabályrendszer – mint erre Robert Guiette rámutatott klasszikus tanulmányában – tulajdonképpen játék-szabály-rendszer, „(...) játék, boldog technikai gyakorlat."[8] Előírásait több forrásból ismerjük, az iskolás *Leys d'Amors*tól Dante zseniális értekezéséig, a *De Vulgari Eloquentia* című traktátusig. Ez utóbbiból a trouvère-ek strófaszerkesztését tárgyaló, retorikai nézőpontú analízist bontott ki 1960-as könyvében Roger Dragonetti,[9] Jacques Roubaud a rímsorozatokat elemezte – a dantei indikációkat követve – a kételemű elemi kombinatorika segítségével.[10] Mi most figyelmünket ne a strófák hierarchizált tagolásának elveire fordítsuk, tehát ne a „trubadureszk" strófa alapvető kéttömbűségére (frons és cauda), ne a kettő közötti zenei-metrikai-szintaktikai határpontra, a diesisre, ne a frons és a cauda belső építőelemeire (pedes), hanem azokra

---

[6] Arnaut DANIEL vidája a következőképpen szól: „Arnaut Daniel ugyanarról a vidékről származott, ahonnan sire Arnaut de Mareuil, Périgord püspökségéből, abból a kastélyból, amelynek Ribérac a neve; és nemesember volt. S jól kitanulta a tudományokat, és zsonglőrré lett, és kifinomult rímek fellelésében gyönyörködtette magát; ezért van az, hogy cansóit nem könnyű sem megérteni, sem megtanulni. És egy gascogne-i úrhölgyet szeretett, sire Guilhem de Bouvilának a feleségét; de soha nem hitt abban, hogy az úrhölgy részeltetné őt a gyönyörben a szerelmi szokás szerint. Ezért mondotta:

Eu sui Arnautz qu' amas l'aura
E catz la lebra ab lo bou
E nadi contra suberna.

Arnaut vagyok, aki szelet gyűjt
És ökörrel vadászik nyúlra
És az árral szemben úszik.

Sokáig kitartott ennél a szerelemnél és sok jó cansót készített róla; igen nyájas és udvari férfiú volt." A vida kritikai kiadását lásd Jean BOUTIERE et A.–H. SCHUTZ: *Biographies des troubadours.* Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècle. Paris 1964. 59–61.

[7] Legújabb kritikai kiadása: Maurizio PERUGI: *Le canzone di Arnaut Daniel.* I–II. Milano–Napoli MCMLXXVII, Tomo II., a XVIII. canzone.

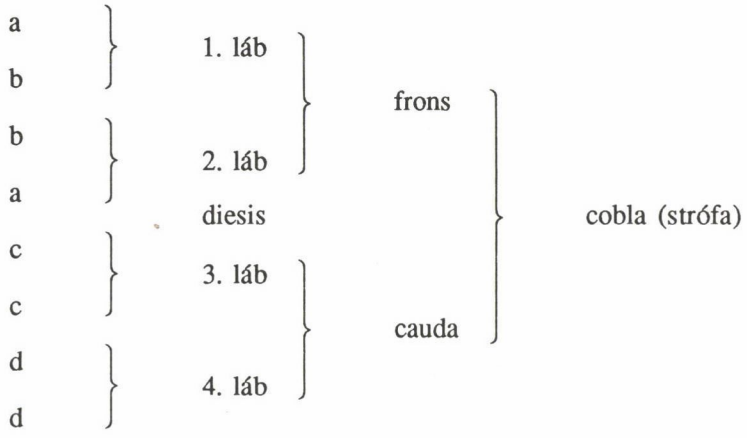
[8] Robert GUIETTE: *D'une poésie formelle en France au Moyen Age.* Paris 1972. 39.

[9] Roger DRAGONETTI: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l' étude de la rhétorique médiévale.* Brugge 1960. Szempontunkból különösen az V., a *Structure métrique de la strophe courtoise* című fejezet fontos (381-457.).

[10] Jacques ROUBAUD: *L' enquête sur les formules strophiques des trouvères.* Cahiers de Poétique Comparée No 1. 1973. 62–79, 85–96.

a strófaközi kapcsolatokra, amelyek a sestina szerveződésének némely tulajdonságával közösek.

A sestina legközelebbi formális rokona – „az utolsó trubadúr", Guiraut Riquier elnevezését használva – az ún. *redonda canso*. Mindkettő zárt *(clus)* és körszerű *(redonda)* abból a szempontból, hogy nem lehet az éneket tovább folytatni: még egy újabb strófa visszatérést jelentene a kiinduló strófa alakzatához. A strófák számát mindkét esetben az első strófában található rímfajták száma (s nem az első strófában található konkrét rímek száma) határozza meg. Nézzük meg a „körkörös ének" egyik ismert példáját, Guiraut Riquier *Be-m degra de chantar tener...* incipitű költeményét![11] Az első strófa rímsorozata abbaccdd, a trobar leggyakoribb rímsorozata. Hierarchikus tagoltságát tekintve e sorozat csak egyféleképpen, a következőképp bontható fel:



A hierarchikus tagoltságot zárójelezéssel jelölve a strófa rímsorozata tehát: (((ab) (ba)) ((cc)) (dd))). Eddig a versszak szerkesztésmódja nem különbözik a trubadúrok általános cobla-szervező gyakorlatától. Ám az oc nyelvű költők a rímeket nem pusztán az egyes strófákon belüli hierarchizált viszonylatok megteremtésére használták fel: az *interstrofikus* rímek a költemény formális megalkotásának dominanciáját a sorok és a strófa helyett a strófák és a canso közötti viszonyra helyezik át. Így a körkörös ének szabálya szerint valamennyi későbbi strófa csak ugyanazokkal a konkrét rímekkel élhet, amelyekkel a legelső (ez is közös e canso-fajtában a sestinával). A riquieri első strófa rímsorozata (abbaccdd) számokkal megjelölve: 1 2 2 1 3 3 4 4. Írjuk fel a többi strófát is!

---

[11] RIQUIER utalt művéről olvasható magyarul e tanulmány szerzőjétől egy dolgozat, alapvető bibliográfiai tájékoztatóval: *Testvérem, Guiraut*. Pompeji 1991. 2. Szeged 74–85. Ugyanitt megtalálható a költemény okszitán szövege, valamint magyar változata BELÁNYI György fordításában, a 86–87. oldalakon.

I.	1 2 2 1 3 3 4 4
II.	4 3 3 4 1 1 2 2
III.	2 1 1 2 4 4 3 3
IV.	3 4 4 3 2 2 1 1

Jól látható, hogy a rímek az egyes strófák között átsétálnak, s az átsétálás logikája bármely két tetszőleges, egymást követő strófa között ugyanaz. A canso 4 strófából áll, mert 4 rímtípust használt fel, 1-et, 2-őt, 3-at és 4-et, vagy ha úgy tetszik, a, b, c és d jelűt. Ha az átsétálás logikáját tovább folytatnánk, egy képzeletbeli, V. strófa a következőképpen alakulna:

*V.	1 2 2 1 3 3 4 4

– tehát visszatérnénk a legelső strófa sorozatához. Analóg ez a sestina szerveződésével, hiszen ahogy itt az V., úgy ott a VII. strófa lehetetlen: ugyanaz lenne, mint a legelső. Szerkezetét tekintve a sestina is *redonda.*

Ám a sestina nem pusztán a canso egészének szintjén mutat rokonságot más canso-szerkezetekkel, hanem az egyes strófák önmagukban vett szerveződésén belül is. A sestina itt lép túl a frons-cauda szerkesztés általános gyakorlatán, ugyanis míg azt kell mondanunk, hogy a költemény egésze rímes, egyes strófái – diszkretizáltan, önmagukban szemlélve – rímtelenek. A mű kizárólag *estramps*-sorvégeket tartalmaz, azaz olyanokat, amelyek a strófán belül nem, strófák között viszont rímes fonológiai kapcsolatokat hoznak létre. *A sestina az estramps kiterjesztése.* Nem véletlen, hogy későbbi poétikák e szerkezetet „nem-rímes sorokból állóknak" nevezték, mint például Thomas Sibilet *Art poëtique françoys* című, 1555-ben megjelent értekezésében. („Si tu veux faire des vers non rymez, et t'aider de l'exemple de Petrarque, fay les en sestines, comme luy"; Ha nem-rímes sorokat kívánsz készíteni, és Petrarca példáját hívod segítségül, sestinákban tedd, mint ő.[12])

Az ilyen strófa rímképlete, amennyiben 6 sorból áll, így írható fel: abcdef, vagy számokkal: 123456. E jelenséget az egykorú poétikák nevezik *coblas dissolutas*nak vagy *rimas dissolutas*nak is. Ám ezzel a strófaszervezési móddal nem pusztán Arnaut Daniel és három trubadúr követője élt, hiszen a költemény egészének szerveződésében az első strófa nem ismétlődő sorvégeinek nem kell feltétlenül permutációs gondolkodásmóddal párosulnia (azaz a II. strófa is lehet ilyen: 123456!, a III. is, stb. amit magánál Arnaut Danielnél is megtalálhatunk; a *Doutz brais e critz...* kezdetű cansóra gondolok). Ráadásul az sem elhanyagolható, hogy a *dissoluta*-jelleg a sorok egymásutániságának kialakításán túl kiterjed-e a zenei divizióra vagy sem. Ismeretes e kétféle szerkezet, a verbális és a melodikus tagoltság autonómiája. Igaz ugyan, hogy frons-cauda szerkesztésű, tehát kéttömbű strófa többnyire kéttömbű zenei frázisra épül rá, de a kétféle struktúra jellege erősen külön-

---

[12] Gaëtan Hecq–Louis Paris: *La poétique française au Moyen Age et à la Renaissance.* (1896) Slatkine Reprints, Genève 1978. 202–203.

bözhet is, összeillesztésük (a dantei *convenientia*) talán a leglényegesebb munkálat a költői alkotásban. Melodikus szerkezetben is létezik nem-ismétlő, estramps-ból álló sorozat, amire ráépülhet tradicionális frons-cauda szerkezet. Idézzük Roger Dragonetti nagyon egyértelmű példáját egy trouvère-től, Thibaut de Champagne-tól *(Ausi com unicorne sui...)!*[13]

a sorok összekapcsolása	zenei tagolódás
a	A
b	B
b	C
a	D
c	E
c	F
b	G
d	H
d	I

Arnaut Daniel sestinájának – bár több kéziratos lejegyzése maradt ránk – csak egyetlen kéziratban maradt fönn a dallama. Mind a szöveg, mind a dallam „estrampos". „Nem tartalmaz semmilyen tiszta zenei ismétlést, összhangban a szöveg, a verssorok eloszlásával. Ez egy *oda continua*".[14]

S feltétlenül ki kell térnem e bemutatásban – amelyben, látni kell, vajmi kevés az eredeti eredmény, pusztán a sestina történetének és szakirodalmának vázlatos ismertetése – a rímekre, hiszen eddig rímekről beszéltünk. A cansóktól eltérően a sestina sorainak végén nem rímeket találunk (nem abban az értelemben, hogy strófán belül nem rímelnek), hanem ún. szó-rímeket *(mots-rimes)*, ahol a rím mint fonológiai ismétlődés és a rímhordozó szó egybeesik. Tehát a mindenkori következő strófában nem rímeket kell ismételni, hanem szavakat (és ez a szabály majd később előjön, amikor a sestinák magyar műfordításairól lesz némi szó). A sestinában 6 kiválasztott szó-rím mozog látszólag rendezetlenül, kaotikusan, összevissza, 6 strófán keresztül. Ám, amint majd látható lesz, a rendezetlenség mélyén e mozgás a csillagokéhoz hasonlatosan rendezett.

Ami a sestina további történetét – a Nautilus mozgását – illeti, jelenleg be kell érnünk néhány elnagyolt utalással, a történet legfontosabb pontjainak kiemelésével. Ismereteim szerint e hagyomány leggazdagabb áttekintése Pierre Lartigue-tól való: az ő szervezésében állt össze 1985-ben az *action poétique* folyóirat 99., ragyogó, már hivatkozott, „A sestináról" című száma, a legkitűnőbb kiindulópont a tájékozódáshoz. A kötetnyi folyóiratszám tanulmányaiból kiderül, hogy Lartigue (a Polivanov Kör?) rendelkezik az európai sestinák katalógusával, de e katalógus

---

[13] Roger DRAGONETTI: *i. m.* 385.

[14] Jacques ROUBAUD: *La fleur inverse.* Essai sur l' art formel des troubadours. Paris 1986. 300.

nyomtatott kiadásáról nem tudok. (A jelen előadás mintegy a magyar költészet feliratkozása e katalógusba.)

Ami a trubadúrokat illeti, Arnaut Danielnek mindössze három követője akadt: ugyanazokkal a szó-rímekkel írt egy-egy sestinát a provánszi Guillem de Saint-Gregori *(Ben grans avoleza intra...)*, a venét Bartolome Zorzi *(En tal dezir mas cor intra...)* és új szó-rímekkel Pons Fabre d'Uzès.

Ami azonban a magyar sestina története szempontjából kiváltképp fontos, az a kronológiailag következő lépés: Dante Alighieri enigmatikus ciklusa, a *Rime Petrose*. Az *Al poco giorno...* kezdetű költemény szerkezetét tekintve még teljesen szabályos, danieli, ám az *Amor, tu vedi...* a sestina lerombolása. „Itt igazán elmondhatjuk – így Roubaud –, hogy 'la destruction est ma Béatrice' (Mallarmé)."[15] Ennek a ténynek óriási hatása lesz a Nautilus modern történetében, hiszen egyáltalán nem mindegy, hogy e formaelvhez valaki Arnaut Danielen vagy Dantén keresztül kapcsolódik hozzá. Bár azt is hozzá kell tenni, hogy – amint ez Sibilet idézett megjegyzéséből is érezhető – a 16–17. században főként Petrarca, s nem Dante nyomán vált e forma népszerűvé, ha népszerűségről itt egyáltalán beszélhetünk.

Ezen a ponton, most hadd térjen vissza a Guiness-gondolkodás! Amikor a 20. század derekán Weöres Sándor elkészíti az első magyar sestinát, akkor ez a költői tette analóg a különböző népnyelveken először sestinát alkotó költők tettével: költészettörténeti helyzete a Dante szituációjához hasonló, 16. századi spanyol költőkéhez, 17. századi német szerzőkéhez, az „első" sestina-írókéhoz. Ebben az értelemben, itt, Weöres Sándor késő középkori – és nem középkorizáló – költő. (E forma szétterjedése a különböző nemzeti kultúrákban nagyjából a frons-cauda szerkezetek elterjedésének ütemét vette fel, tehát hasonlít például a szonett vagy az itáliai oktáva terjedéséhez. Számos kelet-európai költészetben e formák a 19. század elején jelentek csak meg. Nem véletlen, hogy az első orosz sestina, Lev Mej műve 1851-ből való.) De Weöres költeménye – nagyon jól látható szálakon keresztül – nem csak a több száz évvel korábbi régmúlthoz kötődik, hanem századunk némely jelentős költői alkotásához is.

A költemény környezete századunkban

Mondottuk, hogy a sestina Nautilus-történetén belül – épp e történet diszkontinuus jellege miatt – majd minden esetben könnyűszerrel megállapítható, hogy egy-egy költő a hagyománytörténet mely pontján keresztül kapcsolódik be a tradíció egészébe. Jól látható ez a századelő két nevezetes, világirodalmi rangú példáján is. Ezra Pound 1909 júniusában publikált *Sestina: Altaforte* című költeménye az ősforráshoz, a szerző által fordított Arnaut Daniel sestinájához kapcsolódik, amint tárgya mutatja, hiszen benne „Loquitur en Bertran de Born", Bertran de Born úr beszél.[16] S bár

---

[15] Jacques ROUBAUD: *La destruction de la sextine*. In: i.m. 68.

[16] Ezra POUND: *Collected Shorter Poems*. London 1968.

Bertran de Born maga nem írt sestinát, e formában beszéltetni nem teljesen anakronisztikus. Művei kritikai kiadásának előszavában a sajtó alá rendező, Gérard Gouiran több formális kapcsolódási pontot mutat ki Altaforte urának sirventesei és a trobar clus vezéralakjainak művei között. De Born „sirventeseinek egyike *rimas dissolutas* elrendezésű; erről (a 28. számúról) elmondhatjuk, hogy Bertran Arnaut Daniel és Raimbaut d' Aurenga rímeinek és strófáinak a szkémáját vette át".[17] A poundi Born-sestina formálisan a danieli permutációt követi. Nagyjából ezzel egyidőben, 1909-ben keletkezett az orosz költészet második sestinája, Valerij Brjuszov Otrecsenie. Szeksztina című alkotása: az Erotika-ciklusban szereplő versről, akár pusztán a tematikájából első pillantásra nyilvánvaló, hogy közvetlen kulturális mintája nem a danieli modell, hanem a petrarcai sestinák.[18]

A danieli modell megjelenése kiválasztás terméke, egy lehetséges terepen belüli kiválasztás gyümölcse. Ha 6 diszkretizált és egymástól megkülönböztetett elem kombinatorikájából indulunk ki, anélkül, hogy bármilyen plusz korlátozást bevezetnénk, 720 lehetőséggel kell számolnunk. Világos, hogy ahhoz, hogy a danieli permutáció modelljéhez eljuthassunk, korlátozásokat kell bevezetnünk. Nézzük meg előbb a végeredményt! Ha a danieli 1. strófa egyes sorainak szó-rímeit a sorrendjüknek megfelelően számokkal látjuk el,

1 2 3 4 5 6

akkor a teljes költemény szó-rímek adta sorozata a következőképpen alakul:

1	2	3	4	5	6
6	1	5	2	4	3
3	6	4	1	2	5
5	3	2	6	1	4
4	5	1	3	6	2
2	4	6	5	3	1
1	2	3	4	5	6

Látható, hogy minden egyes, „megelőzőnek" és „következőnek" nevezett sorozat között a permutáció, a „mozgás" ugyanaz. A megelőző sorozat sorrendben 6. eleme a mindenkori következő sorozat első eleme lesz, a mindenkori megelőző sorozat 2. eleme a mindenkori következőben a 4. pozícióba kerül, és így tovább. A mozgás az ötszöri és ugyanolyan permutáció után megáll: a hatodik permutáció egy képzeletbeli VII. strófában a kiinduló, legelső sorozatot adná ki.

---

[17] Gérard GOUIRAN: *L' amour et la guerre. L' oeuvre de Bertran de Born.* Tom. I–II. (édition critique, traduction et notes), Éd. Jeanne LAFFITTE, Marseille 1985. I. CXLII–CXLIII.

[18] **Валерий Брюсов собрание сочинений в семи томах (том первый), Под общей редакцией П. Г. Антокольского и др., «Художественная Литература" 1975.**

Amikor azt a teljes tartományt vizsgálta, amelyből a danieli permutáció kiválasztás alapján előáll, Queneau arra az eredményre jutott, hogy a lehetséges sestinák 12 típusával kell számolnunk: e 12 felel meg ugyanis a 6 x 6-os körkörösség követelményének. A danieli permutáció e 12 lehetőség közül pusztán az egyik,[19] *formává* pedig az avatta, hogy e kiválasztás kanonizálódott, továbbhagyományozódott.

Ezek után írjuk le Weöres Sándor költeményének a szó-rím sorozatait! A szórímek számjelölései a következőképpen alakulnak: üdüllő 1, beutálló 2, csötörtök 3, ország 4, kórszak 5, szeressük 6. Az egyes strófákat római számmal jelölve a sorozatok tehát:

I.	1	2	3	4	5	6
II.	4	6	2	3	1	5
III.	3	5	1	2	6	4
IV.	5	4	6	3	2	1
V.	6	3	4	1	5	2
VI.	2	1	5	6	4	3

Látható, hogy az egyes strófák közötti permutációk *nem ugyanazok*. Weöres Sándor 6 szó-ríme a 6 strófában nem a danieli permutációt valósítja meg, de a 12 bázispermutáción is kívül esik, mert nem szabályozott az eredetileg nemlétező, mert az elsőhöz visszatérő VII. strófa sorozatának felírása. Semmi nem magyarázhatja ugyanis, hogy az utolsó,

VI. 2 1 5 6 4 3

után nem következhet más, mint

I–*VII. 1 2 3 4 5 6,

---

[19] „On remarquera de plus que:

$$E = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 1\,3\,4\,2\,5\,6 \end{pmatrix} \qquad A^3 = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 5\,2\,6\,3\,1\,4 \end{pmatrix}$$

$$A = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 6\,5\,2\,1\,4\,3 \end{pmatrix} \qquad A^4 = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 4\,1\,3\,5\,6\,2 \end{pmatrix}$$

$$A^2 = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 3\,4\,1\,6\,2\,5 \end{pmatrix} \qquad A^5 = \begin{pmatrix} 1\,3\,4\,2\,5\,6 \\ 2\,6\,5\,4\,3\,1 \end{pmatrix}$$

Il y a donc deux systèmes d' imprimitivité.

C' est donc un sous-groupe imprimitif du groupe symétrique.

Il y a 36 permutations possibles avec deux groupes d' imprimitivité, dont 6 sont du 2e degré, c' est-à-dire qu' il ne pourrait y avoir que deux strophes, 18 du 4e degré et 12 du 6e degré.

Il y avait donc 12 types de sextines possibles." Raymond QUENEAU: *i. m.*, u.o., 331–332. Vö. még Paul FOURNEL: *Clefs pour la littérature potentielle*. Paris 1972. 118–121.

hiszen a *VII. lehet akár 6 1 5 4 2 3, vagy 1 6 5 4 2 3..., míg a 720 lehetőség mind ki nem merül.

Weöres Sándor 6 szó-rímet használó, hatstrófás, permutációs szerkesztésű költeménye *destruált sestina:* e forma tehát lerombolt állapotában, felbomló változatában került be először a magyar költészettörténetbe. Vélhetőleg két fontos oka van annak, hogy ez így történt: *1)* erre ösztönzött e mű választott, nem-danieli modellje éppúgy, amiként *2)* erre ösztönzött a 20. századi magyar költészettörténetben mindaz, amit e forma megjelenésének előzményeként számon tarthatunk. Modellválasztás és csekély hazai előzmény – mindkettő a lerombolás felé mutat.

Említettük már azt a rendkívül jelentős különbséget, amit a modellválasztásban a danieli, a dantei vagy a petrarcai minta választása jelent. A danieli modell első jelentős destrukciója Dante Alighieri *Rime Petrose* ciklusához kapcsolódik, ahhoz a szerzőhöz, aki a trobar egészéhez általában is, de a danieli műhöz különösen ellentmondásosan viszonyult. Ez az ellentmondásosság, a féltékenység és a szeretet különös keveréke munkál – igen leegyszerűsítve a Daniel–Dante (Eliot–Pound?) viszonyt – a *Purgatórium XXVI. ének*ének („Bujaság lángjai") a sírva és énekelve járó költőre vonatkozó okszitán nyelvű terzináiban és a híres

Tu sei il miglior fabbro del parlar' materno

mondatban, amely igazán furcsa dicséret. Nos, az *Al poco giorno...* kezdetű Dante-költemény még szabályos oda continua, de az *Amor, tu vedi...*, említettük, a rombolás maga. E destruált szerkezet minden egyes strófája 12 sorból áll, de egy-egy strófa csak 5 féle szó-rímet használ (ezért a nemlétező, mert a legelső alakzatához visszatérő képzeletbeli strófa nem a *VII., hanem a *VI. szakasz.) Nézzük meg a költemény első két versszakát!

Ámor, bizonnyal látod, ím ez Asszony
hatalmad megveti minden időben,
mely bárki más szép fölött istenasszony.
Meglátta, bennem hogy ő az Urasszony,
mert lángodnak arcomba süt a fénye,
s kegyetlenül uralkodik ez Asszony
fölöttem; de szíve többé nem asszony,
vadállat-szíve szerelemre hűvös.
Forróságban, s mikor az évszak hűvös,
egyformán távoli nékem ez Asszony,
mint legkülönb szobrász véste, hideg Kő,
legpompásabbra faragott, remek Kő.

Én, állhatatosabban, mint konok kő,
szolgállak téged, mert szép amaz Asszony,

titokban tűröm, hogy üt-ver a zord Kő,
amellyel sebzel, mintha volnék oly kő,
mi terhed lett a változó időben,
a kín szivembe ér, mely már kemény kő.
Egész világon sincsen olyan ékkő,
naptól tündöklő, vagy sajátja fénye,
kinek oly óriás a bűve, fénye,
hogy megóvhatna, ne sujtson e vad Kő
és ne juttasson e fagyos, e hűvös
oda, hol a sír zuzmarája hűvös.

Világos számomra, hogy választott hagyományom minél bonyolultabb modellt testesít meg, annál jobban inspirál a destrukciója: az összetettebb modellből nehezebb visszakövetkeztetni az egyugyanazon permutációs szabályrendszerre, a nagyobb látszólagos rendezetlenség mögött nehezebb meglátni a rendezettséget. Nézzük meg az *Amor, tu vedi...* példáját! A leírásban az *asszony* szó-rím legyen 1, az *időben* legyen 2, a *fénye* szó-rím 3, a *hűvös* 4, és a *kő* megjelölése 5. A római számokkal megjelölt strófák szó-rím sorozatai a következőképpen alakulnak:

I.	1 2 1 1 3 1 1 4 4 1 5 5
II.	5 1 5 5 2 5 5 3 3 5 4 4
III.	4 5 4 4 1 4 4 2 2 4 3 3
IV.	3 4 3 3 5 3 3 1 1 3 2 2
V.	2 3 2 2 4 2 2 5 5 2 1 1
*VI.	1 2 1 1 3 1 1 4 4 1 5 5

Ez bizony meglehetősen bonyolultnak tűnik, holott pusztán egy *quintina* nemegyszerű változata. A nehézséget itt főként az okozza, hogy az egyes strófákon belül az egyes szó-rímek egyrészt nem egyetlen alkalommal, másrészt nem ugyanannyiszor szerepelnek: minden egyes tetszőleges strófa első sorának szó-ríme 6-szor tér vissza a strófán belül, a második és az ötödik sor vége egy-egy *estramp*, a mindenkori nyolcadik és tizenegyedik sor szó-rímei pedig kétszer-kétszer jönnek elő. A költemény egészében – a tornadát leszámítva – minden egyes szó-rím összesen 12-szer fordul elő, így jön ki a 12x5=60 sorvég (a tornadával együtt 60+6= 66 sor). Ha a permutációs elvet keressük, nem árt valamelyes egyszerűsítést végeznünk! Tekintsünk el attól, hogy egy adott szó-rím valamely strófában hányszor fordul elő, s egy-egy versszakon belül csak a korábban még nem szerepelt szó-rímet regisztráljuk; ezzel a 12 soros coblánkat ötsorosra redukáltuk. A redukció után a következő sorozatokat kapjuk:

I.	1	2	3	4	5
II.	5	1	2	3	4
III.	4	5	1	2	3
IV.	3	4	5	1	2
V.	2	3	4	5	1

S mivel minden tetszőleges, „megelőző" sorozat első tagja a „következő" sorozat 2. eleme lesz, a második a 3. helyre kerül át, a harmadik a 4. helyre, a 4. a „következő" sorozat utolsó eleme, míg a „megelőző" ötödik mindig „következő" 1. lesz, nos, ezért az

V.	2	3	4	5	1 után
I–*VI.	1	2	3	4	5-nek kell következnie. Itt különben a permutáció

elvének kiválasztása a bázis-sestinák közül nagyon hasonlít a danieli kiválasztási elvhez. (Egyébként Raymond Queneau ennek analógiájára alkotta meg *oktináját*. Itt két négyelemű, nem-kezdeti csoportból indult ki (mint a sestina elemzésekor is), ((1347) (2568)), tehát a nemlétező kilencedik strófának ezekhez kell visszatérnie. Az onzina így néz ki:

1 3 4 7	2 5 6 8
8 6 5 2	1 7 4 3
3 4 7 1	8 2 5 6
6 5 2 8	3 1 7 4
4 7 1 3	6 8 2 5
5 2 8 6	4 3 1 7
7 1 3 4	5 6 8 2
2 8 6 5	7 4 3 1
1 3 4 7	2 5 6 8

Bizony, „A halmazelmélet a kötött formájú költemények szerkezeteinek végeláthatatlan sorozatait szolgáltathatja",[20] onzinát, queninát, stb.

De térjünk vissza Weöres Sándor költeményéhez! Nem tudhatni pontosan, mikor készült a vers; tematikája és az életmű-kiadásban a (feltehetőleg a) szerző által kijelölt helye alapján az 1960-as évtizedre tenném keletkezését. Arra az évtizedre, amelynek elején, 1962-ben a 20. századi magyar műfordításirodalom egyik legnagyobb szabású válogatása, a *Dante összes művei* kötet megjelent a Magyar Helikonnál. Ismeretes, milyen fontos szerepet játszott a „trubadureszk" formák meghonosításának történetében már a legkezdetektől, Szenci Molnár Albert *Psaltériuma* vagy Balassi Bálint *Szít Zsuzsánna tüzet...* kezdetű, lengyel mintára készített éneke, a

[20] Raymond QUENEAU: i. m. 332.

legelső frons-cauda szerkesztésű strofikus magyar költemény óta a parafrázis, de még inkább a szigorúbb műfordítás. Azt hiszem, bizonyos, hogy a mi költeményünk mögött is műfordítási gyakorlat áll. A Dante-összesben a *Versek Pietra asszonyhoz* ciklust a záró darab kivételével Weöres Sándor fordította, tehát a szabályos sestina *Al poco giorno...*-t éppúgy, mint a destruált *Amor, tu vedi...* kezdetűt.[21]

A nem izo- vagy kvázi izo-rímelésű, tehát nem juxtapozíciós (nem rövidebb-hosszabb, azonosokból álló csoportokat egymás mellé rakó), hanem ezeknél jóval bonyolultabb kombinatorikus felépítésű rímsorozatok megjelenése a magyar költészettörténetben meglehetősen kései jelenség, legkorábban nagyobb tömegben csak a 17. század elejétől mutatható ki (a nagyobb tömeg legyen azonos vagy több mint 3 db költemény). Nem csoda hát, ha a permutációs rímsorozatszerkesztés kezdetei még későbbiek: legkorábban Babits Mihálynál fedeztem föl határozott törekvést a permutációs rímsorozatú strófaszerkesztés kialakítására költészetünkben.[22] Ám ő az 1910-es évek „bíztató" kezdetei után a kombinatorikus, de nem permutációs alakzatok, a *refrén kiterjesztése* felé fordult (s ezzel együtt északi hagyományok felé: a trubadúrok nem kedvelték a refrént). Egy ilyen „északi", vizuálisan is könnyen átlátható, világosan szabályozott, általam „guruló" elvűnek nevezett szerkezet esetében egészen szoros párhuzam is kimutatható közte és Weöres némely műve között. Babits mintegy utat tört Weöres „költői játékai" számára, többszörösen is, de ellentmondásosan. Ha a *Vonaton, Tátra felé* című, 1927-ből való Babits-költeményben az állandó sorokat AB-vel jelöljük, a változó sorokat x-szel, a költemény rímsorozata a következőképpen alakul (a római számok szokás szerint a strófaszámot jelölik):

I.	A B x x x x
II.	x A B x x x
III.	x x A B x x
IV.	x x x A B x
V.	x x x x A B'
*VI–I.	A B x x x x

Ugyanez a szerkezet megtalálható Weöres Sándornál is, a *Diáknotesz* egyik, *„Nem megy a színusz-tétel, Sándor..."* kezdetű költeményében, amelyben ez a keserű beismerés gurul végig az ötsoros versszakokon az 5. strófa legvégéig.[23]

---

[21] *Dante összes művei.* Szerk. KARDOS Tibor. Bp. 1962. 128–133.

[22] Erről lásd a jelen tanulmány szerzőjének egy még nem publikált dolgozatát: *Transz. Babits Mihály és Arnaut Daniel „zárt poézise"*. Kézirat. Szeged 1990.

[23] Weöres Sándor kombinatorikus költői játékairól lásd PETŐFI S. János: *Szöveg, szövegtan, műelemzés* című kötetében az utolsó, *Kombinatorikus költői játékok* című tanulmányt (Szerk. E. BENKES Zsuzsa. Bp. 1990. 159–199.), valamint NAGY L. János még nem publikált, jobbára anyaggyűjtő tanulmányát: *Sorok játéka: játékok sora.* Kézirat. Szeged 1991.

I.	A x x x x
II.	x A x x x
III.	x x A x x
IV.	x x x A x
V.	x x x x A

Ami viszont a „rendezett rendezetlenség" permutációs elvének, a sestina-elv felé mutató elgondolásoknak a költői érvényesítését illeti, azt kell mondanunk, hogy mind Babits, mind Weöres – és ez utóbbi nem csak itt, *A szegény kis üdülőgondnok panaszai*ban, hanem a *Tizenegyedik szimfónia* ciklus nevezetes *Csillagzene,* vagy a *Körséta* stb. darabjaiban is – zabolátlanul, szabadon permutált. Részint erre indította mindkettőjüket, hogy e hagyomány történetébe – ellentétben Ezra Pounddal, Louis Zukofskyval vagy Valerij Brjuszovval – ők Dantén keresztül léptek be, akinek Beatricé-je a rombolás volt. Részint pedig az a magyar költészetnyelvi gondolkodásmód, amely századokon keresztül a konkatenációs formális kapcsolatok kiképzésére állt be: az azonosságot és a parallelizmust kedvelő költői gondolkodásmódra gondolok. Ezért nem véletlen, hogy az eredmény *a forma felől nézve* mindkettejüknél a forma-rom. A danieli típusú nem-fordításos magyar sestina megszületése a mai napig várat magára.

Rövid záró megjegyzések

(1) E tanulmány kezdetén azt írtam, hogy nem más ez, mint „egy elemzés előzetese". Hiszem, hogy a formális leírás segítségével az interpretáció *majdnem* megvan. Mert egyszerűen úgy gondolom, hogy a poétikával foglalkozó feladata nem az, hogy értelmezzen, hanem az, hogy leírjon. Mégis, tartson bár igényt őt megillető jogos önállóságára, a leírás összhangba hozható a formatörténetinél tágabb „értelmezéssel". Elmondható lenne, hogy – miként azt Bernardino Tomitano *Beszélgetések a toszkán nyelvről* című értekezése is rögzíti – a sestina válogat ugyan a különféle érzelmek közül, de nem szűkül le a szerelem tematikus arzenáljára.[23] Lehet amolyan sirventes-canso is (Ezra Pound), szólhat *halál*ról, *gyűlölet*ről, *bosszúvágy*ról, *féltékenység*ről, *őrület*ről, sőt még a *szerelem*ről is – hogy a *sestina sestináját* majdan, egyszer megalkothassuk.

Így szólhat egy szegény kis üdülőgondnok panaszairól is. A rendezett rendezetlenség nyelvén, amely – a rendezetlenség felől nézve – közel áll a hétköznapi nyelv szintaktikai slamposságához. (Az már más kérdés, hogy a nyelvezet stilisztikailag

---

[23] „A *capitoli* leginkább magasztos dolgokat utánoznak, ahogy ez Dante és Petrarca példájából kitűnik. A *szonett* általában minden érzelmet kifejezhet, a *sestina* néhány neki valót válogat közülük, míg a *canzone* a legsúlyosabbak és legfenségesebbek műfaja." Berdardino TOMITANO: *Beszélgetések a toszkán nyelvről.* Ford. KOLTAY-KASTNER Jenő. In: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete.* Szerk. K.-K. J. Bp. 1970. 311.

mennyire reális – én azt hiszem, sok helyütt ügyetlen a nyelvi imitáció.) Mindezekről egy elemzés volna hivatott beszélni, nem holmi előzetes. Reméljük, egyszer a magyar sestina elemzése is megszületik.

(2) Mire való hát egy leírás? Részint arra, hogy rámutasson önnön elsődlegességére az értelmezéssel szemben, mert szándéka szerint ugyan nem értelmezi a költeményt, de értelmezhetővé igyekszik tenni.

S van még egy könnyen belátható, praktikus haszna is. A magyar sestina – a fordításokat is ide számítva – az elmúlt évtizedekben jelent meg. Azt lehetne mondani: *most is születik.* Megismétlem a tanulmány egyik tézisét: mi most kerültünk abba a helyzetbe, amelyben más európai népnyelvű költészetek jobbára a 16–17. században voltak. Nekünk *most* kell kialakítanunk egy magyar sestina-szabályrendszert, s az ilyesmi, ahogy a tapasztalatok mutatják, rendkívül lassú folyamat. Mindenesetre különböző magyar sestina-fordítások rövid szemléje bárki versolvasót könnyen meggyőzhet egy ilyen alkotói-fordítói közmegegyezés hiányáról. (Eldöntendő például, hogy a szó-rím ragozott alakú lehet-e vagy sem? hogy ugyanaz a szó-rím felvehet-e strófánként más-más toldalékot? hogy betartandó-e a tornadában mind a 6 szó-rím eredeti sorbeli helye, vagy csak hármat kell közülük pontosan jelölni a sorvégen? hogy a szó-rímek bármely szófajtani osztályból kikerülhetnek, vagy csak meghatározott classisokból? ...stb.) A leírás a maga roppant szerény eszközeivel, talán, elősegítheti e *kánon* kimunkálását. De ezekről a kérdésekről majd a magyar sestina-fordítások katalógusának közreadásakor szeretnék beszélni.

Kulcsár Szabó Ernő

SZÖVEG ÉS VILÁGMODELL

– A hangsúlyozott elbeszéltség formái az 1960/70-es évek magyar epikájában –

Ha abból indulunk ki, hogy az epikai jelentésképzés döntő mértékben függ elbeszélés és történet (jelölő és jelölt) viszonyának alakulásától, könnyen belátható, hogy a szimulatív alkotásmód a valóságillúzió érdekében törekszik az elbeszélés és történet közti távolság csökkentésére. A szerzői értékrendhez akkor közeledik leginkább az olvasó, ha olyan elbeszélés jeleníti meg a történetet, amely feledtetni próbálja velünk, hogy az elbeszélés elvileg csak értelmezett alakban képes információt továbbítani. Történet és elbeszélés nagyfokú közelsége ezért az epikai tények és összefüggések tapasztalatszerű tudomásulvételére ösztönöz. Az 1960/70-es évek magyar prózájának másik meghatározó vonulata viszont éppen azért hangsúlyozta jelölő és jelölt távolságát, mert a mű *közlemény*-jellegében rejlő poétikai lehetőségeket kívánta kiaknázni. Az epikai művek ama sajátossága ugyanis, hogy a történetmondás egyúttal mindig bizonyos fajta *beszédmód* is, korlátozza a valóságanalóg ábrázolás feltétlen érvényesülését. A kommunikátumként értett szöveg a befogadói tudatban nem a valóság „leképezésének" ismérveihez igazodik: elsősorban a beszédjellegben foglalt értelmezési útmutatások felismerésén múlik, hogy valóságosnak, gondoltnak, képzeltnek, netán vizionáltnak kell-e tekintenünk a műbeli világot. Ily módon azután úgy kerül előtérbe az elbeszéltség mozzanata, hogy nem zárja ki a metonimikus előadásmódot. Nem, mert a dolgokról való beszéd egyik lehetséges formájaként ismeri el az oksági elvű „leképező" történetmondást is. Igaz ugyan, hogy a történés oksági viszonyait szervezőelvvé emelő elbeszélés és a „valószerűség" között nem áll fenn automatikus összefüggés. A tapasztalat mégis azt mutatja, hogy a történet és az elbeszélés fokozott megkülönböztetése általában a metonimikus előadásmód térvesztésével jár együtt. Az elbeszéltség mozzanatát hangsúlyozó prózai művek a 60/70-es években sajátos módon úgy közeledtek bizonyos metaforikus formák, stilizáltabb fikcióvilágok vagy a példázatos jelképiség felé, hogy poétikailag átjárhatónak látták a valóságszínlelés és a szövegszerűség közt húzódó határokat. Ez lehet az oka annak, hogy a történetmondó elbeszélés nagyfokú visszaszorítása ellenére sem jönnek létre olyan epikai struktúrák, amelyekben a metaforikus jelentésátvitel fel tudná számolni a történetszerű folytonosságot. Az epikus folyamatban uralkodhat ugyan metaforikus állapotszerűség, sőt, a megszakítások és reflexiók sora el is födheti a történéssort – sohasem úgy azonban, hogy annak logikája felderíthetetlen

vagy rekonstruálhatatlan maradna. A fragmentum-jelleg és az epikai diszkontinuitás nem lép elő központi szervezőelvvé. Ami azt is jelenti, hogy a 60/70-es évek magyar epikája még innen van a jelválság tapasztalatán. A történet és az elbeszélés megkülönböztetésével a világ és az esztétikai tapasztalat közé iktatja ugyan a jelrendszer szövegiségét, ám mivel a művészi közvetíthetőség kérdéseit még a világ oszthatatlanságának nézetéből értelmezi, a jelrendszerek egyenrangúságának elvét nem köti össze a világok sokféleségének lehetőségével. Azt, hogy nemcsak többféle szemlélet, de többféle világ is létezhet, lényegében majd csak a nyolcvanas évek epikája ismeri fel korszakfordító tapasztalatként: a „létrehívott" világok ekkor válnak a beszédmód függvényévé.

A történetmondó elbeszélés szimulatív formáitól mindenesetre az távolítja el az ide tartozó műveket, hogy az epikai folyamat egységeinek kapcsolódása szintjén és a jelentésrétegek viszonyát tekintve mind gyakrabban élnek a konnotatív odaérthetőség eljárásaival. Vagyis bizonyos jelentésátviteli lehetőségeket nem a közvetlen történetbeli motiváltság tesz felismerhetővé, hanem a metaforikus társítások indokoltságának sugalmazása. Értelemszerűen így nyer teret a szöveg beszédbeli, hangulati, érzületi „realitásának" számos poétikai komponense, s így érvényesülnek mind határozottabban azok a modális funkciók, amelyek elbeszélés és történet nagyfokú megkülönböztetéséből származnak: a játéktér valószerűségének viszonylagosítása, az intellektualizáció, a groteszk és a játékosság, a távolságtartó ironikusság vagy az allegorikus/szimbolikus példázatmondás.

Típusait tekintve ugyanolyan változatosságról tanúskodik ez a prózamodell, mint a szimulatív világképzés történetmondó epikája. A történetet értelmező elbeszélés szempontjából legalább három olyan alakzatával kell számolnunk, amelyek így vagy úgy, de tudatosan ellensúlyozni igyekeznek a szöveg mimetikus illúzióját. Egy változatban a klasszikus modernség esztétista hagyománya szolgál az áttételesebb értelmezhetőség alapjául, másutt a fokozatosan kibontakozó szövegszerűség dominanciája érvényesül, végül számottevő példái vannak annak a korkritikai indíttatású jelképiségnek is, amely parabolikus eszközökkel függeszti fel a közvetlen valóságreferenciákat. Valamennyiüknél közösnek mondható azonban az az individuumszemléleti sajátosság, hogy tartózkodnak az én olyan pszichologizáló, illetve expresszív (ön)kifejezésű ábrázolásától, amelyik inkább a másik nagy vonulatnak volt a sajátja.

A klasszikus-modern örökség végpontján

A harmincas évek individuumszemléleti fordulatát követő epikaműfaji változások lényegében lezajlófélben voltak már, amikor a magyar próza megkísérelte áthidalni azt a távolságot, amely a Kosztolányi–Márai-típusú modernség és a Musil-próza világértelmezése között keletkezett. E törekvések középpontjában nálunk kétségkívül nem a jelnyelv látványos megújítása állt, hanem a személyiség új szituáltságának megjelenítése. A klasszikus modernség második hullámának meghatározó

tapasztalata ugyanis nemcsak annak felismeréséből származott, hogy az önmegértés csak a lét időbeliségében való feltétlen bennfoglaltság tudatában lehetséges. A klasszikus esztétizmussal szemben ekkor vált beláthatóvá annak lehetősége is, hogy a személyiség létének időbelisége nem a Bildungsromanból ismert jellemalkotó folytonosság jegyében ragadható meg, sőt, hogy talán a személyiség szerkezetét sem valamely én-teremtő szubsztancia egyénítő kibontakozásának függvényében kell elgondolnunk. A negyvenes években indult magyar prózaíróknak az a nemzedéke, amelyik a Nyugat hagyományvonalán kívánt továbbhaladni, értelemszerűen nem kerülhette meg a szembesülést ezekkel a kérdésekkel. Annál is kevésbé, mert a tradíció populista ágán éppen olyan személyiségfelfogás volt formálódóban, amelyik – a kollektivista eszmerendszerek hatása alatt – közösségi eredetű, „archetipikus" lényegek kifejeződésével magyarázta az individualitás mibenlétét. A klasszikus-modern individuumfelfogás válságával szemközt a magyar epika kezdetben a századvégi „bohème" és a „dandyzmus" feleleventésével próbálkozott, de a fokozatos szemléleti elmélyülés szakaszában már valóban a kései modernség szellemében vetett számot lét és világ értelmezhetőségének korlátaival. A lét és a személyiség egészelvű elgondolhatóságát fenntartva olyan értéklátással közeledett a világhoz, amely tételezi ugyan az én lényegi tartalmait, de elvi kétellyel viseltetik azok megragadhatósága iránt. Az ember „belső realitása" (Mándy Iván) azért bizonyul hozzáférhetetlennek, mert a személyiség csupán érzületi vagy hangulati énként nyilatkozik meg a világgal folytatott „interakcióiban". Mindez úgy kapcsolódik azután össze a dolgok érdemi elmondhatatlanságának elvével, hogy – maga az emberi lényeg megnevezhetetlen lévén – éppen a világbanlét alapösszefüggései maradnak rejtve az intellektuális és művészeti tapasztalat előtt. Ami így jut a birtokunkba, nyelven inneni vagy nyelven túli tudás marad. „A regény nyelven-inneni tartalmakat igyekszik létrehívni – írta erről egy helyütt Ottlik Géza. – Hogyan lehetséges ezt megoldania, ha nincs egyebe, mint a nyelv? Úgy, hogy egyrészt a nyelv maga is egy nyelven-inneni valóságrétegből keletkezett, kivont és arra utaló jelrendszer – másrészt maga is egy nyelven-túli realitás..." (*A regényről*. 1965–79). Az író érvelésmódjában pontosan megfigyelhető az a modernista tradíció, amelyik e paradoxon láttán nem a dekonstrukció irányába fordul, hanem a helyzet fegyelmezett, pontos leírásával a nyelvi megragadhatóság határait igyekszik megközelíteni. Ez jellemzi az egész vonulat poétikáját is: a nem-nyelvi lényegű világbanlét összefüggéseit a mimetikus és a szövegszerű illúzió olyan esztétikai egyensúlyával tárja fel, amely a regényben alapvetően értelmező jellegű epikai folyamatot, a novellában pedig már-már parabolikus tömörségű helyzetrajzokat, tárgyiasan absztrakt létképleteket teremt. Mindig emlékeztetve azonban arra, hogy a szöveg a jelenség és az én hozzáférhetőségének határaihoz érkezett. Ahogyan ez az egészelvű értékrendet őrző epika is a klasszikus modernség szemléleti végpontjáig jutott el. Kiteljesítette mindazt, ami a magyar prózai hagyományban Márai után a hetvenes évekig elmondhatónak bizonyult, s továbbadta mindazt, amire nem volt mód válaszolnia. Innen

nézve aligha véletlen, hogy a kései modernség stádiumából kilépő Esterházy epikája ezért éppen Ottlik művével tartja fenn a legintenzívebb intertextuális kapcsolatot.

* * *

(Ottlik Géza) Pilinszkyhez hasonlóan Ottlik Géza is viszonylag csekély számú műalkotással vált az utóbbi félszázad magyar irodalmának klasszikusává. Az a tény azonban, hogy a bolsevizált szellemiségtől – ha nem is deklaratív, de – félreérthetetlen távolságtartással határolták el magukat, önmagában csupán etikai magyarázattal szolgál a művészi nagyságrendet illetően sem vitatott tekintélyükre. Ottlik életművének egyenetlensége, sőt bizonyos töredékessége láttán viszont irodalomtörténeti rejtélynek is mondható, ahogyan e lényegében egykönyvű író az újabb magyar próza egyik mértékadó mesterévé lépett elő. Első pályaszakaszának novellái ugyanis minden szerkesztésbeli ökonómiájuk és nyelvi-poétikai igényességük ellenére sem adtak többet a harmincas évekből jólismert művésztémák utánérzéseinél. A magyar epika történetében meglehetősen ritka paradoxon, de igaz, hogy ezek a novellák a jól iskolázott, helyenként pedig kifejezetten veretes stílus segítségével sem igen haladják meg a korszak „kávéházi" irodalmának zsurnalisztikus világlátását (*Hamisjátékosok.* 1941). A negyvenes években elkezdett, de csak 1957-re elkészült *Hajnali háztetők* című kisregénye is ellentmondásos alkotás: a kerettörténet relativáló értelmezési útmutatásai után voltaképpen ismét olyan egysíkú életforma-képletekbe ütközünk, amelyek erősen ellenében hatnak a többértelmű befogadhatóságnak.

Ismert íróból jelentékeny alkotóvá vitathatatlanul az önéletrajzi elemekkel átszőtt, ugyanakkor a fejlődésregény modern mintájához kapcsolódó *Iskola a határon* (1959) tette Ottlik Gézát. A *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* valószínű ihletése ellenére Ottliknál nem az a szemléleti dilemma áll az ábrázolás hátterében, hogy vajon ténylegesen létező életértékek, vagy csupán a szubjektum ideáligényei szőtte „vágyvilág" megy veszendőbe az ifjúkori nevelődés különleges, katonaiskolai körülményei között. Amikor a magyar kritika – némi elővigyázatlan sietséggel – jelentősebbnek ítélte Ottlik művét a *Törleß*-nél, nyilvánvalóan arról a különbségről feledkezett meg, hogy Musil műve a klasszikus-modern individuumfelfogás első válságjegyeivel, az *Iskola a határon* viszont ugyanezen individuum megalkothatóságának korlátaival szembesült. Míg az előző elvi bizonytalanságot árul el az individualitás mibenléte (tehát megalkothatósága) tekintetében, Ottlik regénye *létező* individualitásértékek megsemmisítőjeként értelmezi a szabadsághiányt. Némi egyszerűsítéssel úgy is mondhatnánk, a két mű összevetésének nem magától értetődőek a koordinátái: az egyik a kérdésessé vált modernség, a másik a folytonosságában fenntartott modernség horizontjából íródott. Még nyilvánvalóbb ez a különbség a két regény implicit nyelvfelfogása szempontjából. Az *Iskola a határon* ugyanis olyan későesztétista egyneműségre, nyelvi-mondattani egybehangzásra törekszik, amely már nem sajátja Musil regényírásának. Az elbeszélő próza nyelvének emelkedett

dignitása, és az az elbeszélői szándék, mely egyetlen mű végérvényes nyelvi univerzumába kívánja belefoglalni az emberi viszonylatokról való tudást, távolról arra a klasszikus-modern igényre emlékeztet, amely a Mallarmé-féle „*le* livre" eszményében fogalmazódott meg először.

A kerettörténettel ellátott regény elbeszélője mintegy újraidézve dramatizálja „valóságossá" előttünk az egykori iskolatársa kéziratában rögzített múltbeli eseményeket. Az ábrázolás ennek megfelelően nem annyira a dolgok „történésére", mint inkább az azt kísérő tudati tartalmak rekonstruktív értelmezésére irányul. Az auktoriális és az én-forma kettős elbeszélői funkcióját kiaknázó epikus folyamat ily módon a jeleneteknek, a képszerűségnek és a reflektáltságnak juttat kitüntetett szerepet. A katonaiskolai terrornak kitett ifjak közös élettörténete a belső krízis elmélyülésének állomásai mentén majd a kiküzdött szabadság ellentmondásos tartalmú záróhelyzetében nyer elvontabb jelentést. A mű törzsét ugyanis az iskolában töltött időszaknak az a része képezi, amely a terrorhelyzet ellenállás nélküli szakaszát, majd a kábulatból való ébredést, a szövetségkeresést jeleníti meg. Amint a személyiség létérdekei kialakítják az egyéniséghez szabott magatartásformát, a lehetséges modus vivendit, már túl is vagyunk a mű legdrámaibb fázisán. A különös szituáció és a művi közeg azonban térben és időben úgy stilizálja a nevelődési folyamatot, hogy annak jelentéstelített szakaszai a metaforikus konnotálhatóság tengelyén rendre összekapcsolódnak az individuumalkotás értékszempontjaival: az értelmező, első személyű elbeszélés e tartalmakat az emberi lét elvontabb bölcseleti összefüggéseihez közelíti. Metaforikus és metonimikus jelentésképzés egyensúlya ezért egy redukált alkatú, reflektált fejlődésregény keretei között jön létre. Ám a két nézőpont együttesen sem jut túl azokon az individuumértelmezési határokon, amelyek az odaértett emberi lényeg megnevezhetetlenségéből következnek. A metafizikai értelmű emberi szubsztancia helyett itt tehát csak olyan integritásértékek fogalmazódhatnak meg, amelyeket a klasszikus modernség kérdésiránya lehetővé tesz: olyasvalamit kell megőriznünk, ami emberi teljességként ellensúlyozza a világbanlét esetlegességét. Vagyis, ha hozzáférhetetlenül is, de *létezik* az a tapasztalat teremtette lényegiség, melynek tudása a szabad emberi önmegértés alapjává válhat: „Csak azt tudom – olvasható a kerettörténetben –, hogy van egy nagyon mély lerakódás a létezésünk alján, a második vagy legfeljebb harmadik réteg lehet alulról számítva, ami már végleges és változhatatlan, ahol már nem mozdul az életünk, tehát rossz szó rá, hogy lelassít, hiszen egyáltalán mozdíthatatlan és befejezett. Erős és szilárd tartalom ez az emberben, és nem valamilyen szomorú vagy halott dolog, sőt, bizonyos tekintetben ez él igazán, ez az, amit létezésünk folyamán létrehoztunk, amit életre hívtunk életünk anyagából. A többi és a további, a fedélzet rengése-ringása, a külsőbb rétegek, mint ez a mai civil életünk, már könnyű, és csak játék, maradék nyári nagyvakáció."

(Mándy Iván) Mándy Iván prózaírása lényegében hasonló szemléleti alapokon, ám egészen eltérő elbeszéléstechnikával tart egyensúlyt az epikai szöveg valóságillúziója és alkotottsága között. Már első pályaszakaszának legjellegzetesebb művei-

ből kiviláglik, hogy a nagy narratív kompozíció helyett szívesebben építkezik olyan kihagyásos szerkezetekkel, amelyek többé-kevésbé önálló jelenetekből, kimetszett epizódokból, párbeszédes egységekből alkotnak sajátos epikai folytonosságot. Múltba forduló, önéletrajzi emlékképeket, régvolt helyszíneket és a külvárosok nyomott horizontú világát idéző prózája ezért leginkább a novellaműfajban teljesíti ki a maga egyéni jelentésképző lehetőségeit. (*Vendégek a Palackban* 1949, *Idegen szobák* 1957, *Az ördög konyhája* 1965). A *Fabulya feleségei* (1959) és *A pálya szélén* (1963) című regényei sem a hangsúlyozott szövegszerűség révén keltik a megformáltság, a megalkotottság illúzióját. A műben tárgyiasuló elbeszélői tudat látszólag teljesen „személytelen" és jelöletlen beavatkozásai folytán amolyan filmszerű történéssor zajlik le előttünk, melyet éppoly nehéz célelvűségében rekonstruálni, mint egységesen esztétizált elbeszélői hangnemhez kötni. A hatvanas évek közepétől abban a tekintetben feltétlenül fordulat áll be Mándy pályáján, hogy a világkép későmodernista dilemmái egyfajta „alternatív" formaalkotásban fogalmazódnak újra. A *Mi az, öreg?* (1972) vagy a *Zsámboky mozija* (1975) feloldja a regényszerűség és a novellisztikum közti határokat és poétikailag azt a létértelmezési meggyőződést szolgálja ki, hogy a lét és az emberi viszonylatok megérthetősége szempontjából csupán mennyiségi különbség van az élettörténet és pillanatképszerű epizód között. A nagy történetnek valójában nincsenek hatékonyabb eszközei a sorsok titkának feltárására, mint az egy-egy megszakítással, áttűnéstechnikával, emlékképpel vagy elhallgatással önállósított életpillanat rögzítésének. Újszerűvé mindenekelőtt mégis az teszi ezeket a többnyire utólag novellafüzérré szerkesztett elbeszéléseket, hogy – az én és a világ lényegi megragadhatatlanságának megfelelően – különös, kettős elbeszélői magatartás ölt testet bennük. A kései Mándy-novellák sajátságos személytelen személyessége ugyanis abból az eljárásból származik, hogy míg az elidegenült élet „szomorú komédiáját" (Béládi Miklós) lírai részvéttel, iróniával vagy fanyar humorral szemléli, a nem magyarázható, a „lényegi" miért-tel szemközt viszont azt az elbeszélői távolságtartást érvényesíti, amely messzemenően tisztában van a dolgok „mögékerülhetetlenségével".

Az elvont szövegszerűség felé

Történet és elbeszélés megkülönböztetésének két, egymással látszólag ellentétes lehetősége testesül meg a nem-szimulatív eljárások ama változatában, amelyik a korszak egészét tekintve is az egyik legmélyebbre ható fordulatot hozta meg a magyar prózaepika történetében. Utaltunk már rá, hogy az elbeszéltség mozzanatát kitüntető irányzatok többek közt azzal próbáltak túljutni a leíró hitelesség hagyományán, hogy tudatosan kerülték a szubjektív történetmondás örökölt formáit. Nemcsak azt ismerték fel, hogy a vallomás-próza éncentrikus nyelvhasználata útjában áll a megváltozott emberi szituáltság művészi kifejezésének, de tarthatatlannak bizonyult számukra a realista elbeszélés omnipotens nézőpontja is. A mindentudó elbeszélő „objektivitása" mind kevésbé leplezhette már a közbeiktatott narratív

kompetenciák korlátozottságát. A valóság leképezése és a szövegszerűség közt egyensúlyt teremtő prózamodell egyidejűleg kibontakozó másik nagyobb irányzatának az adott egyéni karaktert, hogy poétikai-nyelvi magatartásként tette indokolttá egy új jelhasználat bevezetését.

A hetvenes évek elejéig meglehetősen népes csoport képviselte ezt az újnak tetsző elbeszéléstípust. Hernádi Gyula (1926) intellektuális parabolái (*Sirokkó* 1969, *Az erőd* 1971), Kardos G. György (1925) jelképesítő „tudósításai" (*Avraham Bogatir hét napja* 1969, *Hová tűntek a katonák?* 1971), Göncz Árpád (1922) vagy Sánta Ferenc (1927) történelmi példázatai láttán a kortárs kritika lényegében még csak annak függvényében mérlegelte a különbségeket, hogy allegorikusnak vagy szimbolikusnak látta-e a bennük rejtjelezett politikai üzenetek természetét. Az évtized közepére azonban nyilvánvalóvá vált, hogy az ide sorolt művek túlnyomó többsége nem azért utasította el a történetmondó epika hagyományát, mert valamilyen új nyelvszemléleti pozíciót tudott volna kialakítani. Nyelvhasználatuk ugyanis nem sokban különbözött attól a leíró és beszámoló beszédmódtól, amely a metonimikus elbeszélést jellemezte. Az a fajta példázatosság azonban, amelyik Mészöly Miklós első regényeiben jelentkezett, nem egyszerűen az elvont jelentésképzés szokatlanságával vagy a morális kérdésfelvetések erejével hatott, hanem valóban modern poétikai látásmódjának köszönhette az igényesebb kritikai érdeklődést. Epikájának későbbi alakulása pontosan mutatja azokat a választópontokat, ahol ez a prózamodell túlhaladt az elvont erkölcsi-politikai parabolákat is magában foglaló esztétikai tartományokon. Mert rövidesen olyan távlatokat nyitott meg a modern magyar elbeszélés előtt, amelyeket – a nyelvfelfogásbeli másság miatt – közvetlenül nem előlegezhetett a Márai–Ottlik-féle modernség hagyománya sem. Éspedig mindenekelőtt azzal, hogy – a nem-szimulatív epika többi képletétől eltérően – nem magát az elbeszélés közbeiktatottságát tekintette az ábrázolás elvi akadályának, hanem azt a személyességet, amelyik a közléshez (s a nyelvhez) való viszony újraértelmezése nélkül kereste az ábrázolás korszerű lehetőségeit. Némi egyszerűsítéssel úgy is fogalmazhatnánk: a modern magyar próza Kosztolányi és Esterházy közti történetében az ábrázolás nézőpontjának megújíthatósága egyedül Mészölynél függ értelemszerűen a nyelvi beszédhelyzet adekvát megválasztásától. S itt nem valamiféle nyelvi-stilisztikai artisztikum követelményéről van szó. Sokkal inkább a nyelv „közbejöttének" olyan értelmezéséről, amely az elbeszélés lehetőségeit nem választja el az elbeszélői kompetenciák nyelvi feltételezettségétől. A magyar epika Mészöly nevével fémjelzett új formációja ugyanis a modernségnek már nem azt a stádiumát tárja elénk, amelyben – mint láttuk – a dolgok és a személyiség hozzáférhetetlenségének tapasztalata nemcsak megalapozza az esztétikai jelentést, de le is zárja annak horizontját. A parabolikumtól távolodva ugyanis elsősorban az a dilemma foglalkoztatja Mészöly írásait, hogy e tapasztalat következményeként kialakítható-e egyáltalán olyan epikai/nyelvi közlésszituáció, amelyből deformálódásmentes értelem nyerhető, s esély nyílik képviselhető jelentések megfogalmazására. Az elvontan személytelen

beszédhelyzet így próbálja felszámolni a világ „olvashatósága" és megragadhatatlansága közti ellentmondást.

* * *

(Mészöly Miklós) Az *Újhold*-csoport költőihez hasonlóan Mészöly prózaírói pályáját is alapjaiban határozta meg a modernség ún. második hullámának világtapasztalata és szellemisége. Voltaképpen már a kádári „konszolidáció" időszakában érzékelhető volt, hogy míg az új szembenézés és az önvizsgálat irodalma tetemes mértékben a megváltozott politikai helyzet felhajtóerőire is támaszkodott, Mészöly inkább a maga választotta művészi létértelmezés formanyelvének logikáját követte. Azt ugyan alighanem túlzás volna állítani, hogy első novelláit is áthatná az „individuum alkonyának" másodmodern élményköre. Az 1957-es *Sötét jelek* elbeszélései viszont már világosan mutatják, mely vonatkozásokban haladt együtt ez az epika a francia egzisztencializmus és a német elvont tárgyiasság prózai törekvéseivel. Az irracionalizmus korélménye mégsem valamely térségi Camus-, Dürrenmatt- vagy Nossack-utánérzésként tárgyiasul Mészöly munkáiban, hanem olyan autentikus epikai világot készít elő, amely anélkül vall rá a keletkezéskörülmények másságára, hogy regionális maradna a műbeli létértelmezés horizontja. Talán nem is az első, némileg kezdetlegesebb epikai kidolgozású regényére érvényes ez az állítás, hiszen *Az atléta halála* (1966) viszonylag egysíkúan eredezteti egy pszeudoegzisztencialista „választásból" a személyiségvesztés folyamatát. Sokkal inkább az ötvenes évtized második felében keletkezett elbeszélései jelzik ekkor ennek az alkotásmódnak a tényleges poétikai lehetőségeit. Mert igaz ugyan, hogy az 1956-os *Magasiskola* jelképes-parabolikus világképzése emlékeztetheti az olvasót a műfaji változat olyan nevezetes „ősképleteire", mint W. Borchert *Die Hundeblume*-ja. De a solymásztelep rabjainak és rabtartóinak zárt viszonyrendszere olyan elvont szimbolikusság támogatásával teljesedik egy „lehetséges világ" szerkezetévé, hogy a politikai értelmezés egyetlen formája sem szünteti meg a felismerhető jelentésösszefüggések sokrétűségét. Nem, mert az individuum bukásának tapasztalata olyan egyetemes személyiségközi kapcsolatrendszer függvénye, amely közvetlen megfelelője a „transzcendens hajléktalanság" világállapotának. A centrumát vesztett lét itt csak egy elidegenült, de abszolút szerkezeti bennfoglaltság élményeként gondolható újra: „ha akarsz, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mintha billiówattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, rács mögött..." A világbanlét ilyen sivár ragyogású „színterein" játszódik a *Saulus* (1968) című áltörténelmi parabolaregény hitváltást példázó cselekménye is. Mindaz persze, ami ebben a műben „történik", belső cselekményként zajlik le előttünk: a templomi nyomozó megtérésének lezáratlan története itt a hithez való odatartozás viszonylagosságának, de a személyiségalakulás interszubjektív feltétele-

zettségének példázataként is olvasható. Ám mindkét értelmezhetőségnek az a másodmodern individuumfelfogás szolgál alapjául, hogy a személyiség egységét nem szavatolják az élet világán túl elhelyezkedő szubsztanciák. A védtelenség nyomasztó labirintusvilágba zárt parabolája mintegy ellenpólusát képezi a vigasztalanul absztrakt elidegenültségnek: a *Jelentés öt egérről* (1958) című elbeszélés közvetlenül nem az individuális önmegalkotás kérdésköréhez kapcsolódik, hanem az inautentikus lét (s az abba kényszerítettek) fokozott kiszolgáltatottságát elemzi. Az egereket módszeresen kiirtó házaspár nézőpontját azonban úgy hozza játékba az elbeszélés, hogy nemcsak a fenyegetettség helyzetére, hanem egyidejűleg az erőszak logikájára is rálátásunk nyílik. Az elbeszélés eme második jelentésszintjén tehát az evolúció világrendjével érvelő hatalmi *és* nembeli cinizmus rajza is megjelenik.

Mészöly első pályaszakaszát ily módon a magyar epikai tradícióban kevéssé ismert ábrázolási eljárások kialakításával jellemezhetjük. Műveinek szokatlan atmoszférája mindenekelőtt abból származik, hogy a megjelenítés nála a csak „közérzetként" megragadható emberi realitás tárgyiasítására irányul (Béládi Miklós: *Jelentés egy íróról* 1974). Az értelemzést és a fikció attraktív alakítását elhárító elbeszélés ezért olyan látványszerű tárgyiasságok segítségével konkretizálja az elvont tartalmak „mozgásterét", amelyek vizuális korrelációk létrehívásával járulnak hozzá a közérzet epikai érzékeltetéséhez. Egy gyermekkori emlékképet idézve Mészöly maga is utal arra, hogy elvileg átjárhatónak véli a jelrendszerek határait: „akkor döbbentem rá, szinte ütésszerűen, hogy ami kép, az szóban is elmondható – sőt leírható. S egyszerre minden tárgy, a legegyszerűbb látvány, minden jelenség hátmögötti értelemmel telítődött meg" (*Naplójegyzetek* 1980). Az átjárhatóság nemcsak a dolgot önmagaként azonosító jelrendszerek egybehangzó olvashatóságának „bizonyítéka", de elvileg szavatolhatja az értelmezőnek ki nem szolgáltatott jelentések létrejöttét is. Mészöly poétikája ennek a logikai empirizmusnak az erősödésével fordult el fokozatosan a parabolikus ábrázolástól egy olyan tapasztalati-tárgyias elbeszélő stílus felé, amelyet első változatában a *Pontos történetek útközben* (1970) majd – e forma lehetőségeit alighanem ki is merítve – a *Film* (1976) című regénye valósított meg. Utóbbi a filmfelvevő kamera abszolút tárgyilagosságával kíséri végig egy öreg házaspár budai sétáját: az elbeszélő a „forgatás" folyamatát is kommentálja s minden narratív eszközt a rögzítés maradéktalan pontossága érdekében próbál mozgósítani. Történet és elbeszélés ilyen tematizált és reflektált megkülönböztetése egyidejűleg a műfajhatárok oldódását is előlegezi: a *Film* témájának epikai kibonthatósága láthatóan a szövegek egymás közti viszonyát, nem pedig a regényműfaj „tárgyilagosságának" kérdéseit helyezi előtérbe. Ha a Film inkább az Isherwood-féle „camera eye" technikáját *(Goodbye to Berlin)* idézte, az 1973-as *Alakulások* már egyértelműen a nouveau roman poétikájához kerül közel. A szöveg belső alakulásának megszakításokon keresztül érvényesülő rendje itt döntően már nem az elbeszélői tárgyilagosság dilemmáihoz igazodik, hanem a *szövegiség* aktuális létrejöttének önmegjelenítő folyamatát alkotja meg előttünk.

Hogy az *Alakulások* nem a *Film* poétikai előzménye, azt az is tanúsíthatja, hogy ebben a novellában a hagyományos epikai szubsztanciák azonosíthatósága nem előfeltétele már az elbeszélésnek. Az önmagát alkotó szöveg nem *valaminek* az elbeszélhetősége miatt hangsúlyozza a maga kódszerűségét, hanem annak beláttatásául, hogy az abszolút tárgyilagosságba visszavonuló elbeszélő a szubjektumon túli szövegszervező elvek számára szabadítja fel az elbeszélés poétikai terét. A második modernség poétikai szemléletformáinak határait Mészöly prózaírása ezért nem a *Film*mel, hanem a korszakjelző *Alakulások*kal lépte át. 1975-ös kötetbeli megjelenése óta ez a novella ama fordulat első vitathatatlan jelzésének számít, amely a posztmodernség korát nyitotta meg a magyar epika történetében.

Mészöly Miklós epikája innen fogva mind merészebben élt a jelöletlen idézetek intertextuális lehetőségeivel. A megnevezés és a pontos, szövegszerű látványteremtés technikáit megőrizve egy nyitottabb, befejezhetetlenebb, „élőbb" műalkotáseszmény vonzásában írta meg az e nemben talán legsikerültebb *Megbocsátás* című elbeszélését (1983), mely a maga egyidejűsítő polifóniájával már egy többértelműen rekonstruálható történetszerűség lehetőségeit aknázza ki. Az érvényes jelentés megfogalmazhatóságát kereső műveinek azonban maradéktalanul tragikus az alaphangoltsága. Tragikus vagy inkább illúziótlan, mert világukat azon értékek távollétével jeleníti meg az elbeszélés, amelyek a klasszikus európai személyiségfelfogást megalapozták. Ezért nem érvényesülhet nála az az intertextuális artisztikum, amellyel a posztmodern epika oly előszeretettel függeszti fel a történetiség tapasztalatát. Mészöly prózaírása ugyanis úgy járult hozzá a magyar epika egy régi ellentmondásának oldódásához, hogy a redukált lét rajzában, a méltóságától megfosztott individuum megjelenítésében a térségi, közép-európai komponensek „archeológiáját" is érzékelhetővé tette. Az egyetemes esztétikai tapasztalat számára így az is hozzáférhetővé válik, ami hagyományosan inkább elválasztotta, mintsem közelítette a magyar epikát a világirodalom vezető áramlataihoz.

Az elbeszélés szövegkarakterét hangsúlyozó alkotásmód e változatához áll közel Ferdinandy György korszerű ábrázolástechnikai eljárásokkal építkező prózája is. A nyelv „megelőzhetetlenségének" és uralhatóságának szokatlan, újkartéziánus értelmezése tette ismertté a *nemezio gonzales egyetemi tanár beszéde a fekete erdő állataihoz* című regényét (Párizs, 1970). A mű poétikai megalkotottságában tükröződő nyelvszemléleti dilemmák olyan későavantgarde és másodmodern technikákat hívnak életre, amelyek jelentősen gazdagítják a hetvenes évek magyar prózaírásának színképét. A nyelvi megalkotottság fokozatosan elmélyülő igénye az elegáns prózai arányrend és intellektuális stilisztikai pontosság jegyében kölcsönzött egyéni karaktert Sükösd Mihály hetvenes évekbeli elbeszéléseinek (*Ítélet előtt* 1975). A montázs és az intertextuális szövegalkotó elvek fokozott érvényesülésével egyidejűleg nyolcvanas évekbeli regényei is őrzik a választékos elbeszélőstílus személytelen eszteticitását (*Halottak napja: feltámadás* 1986).

Példázatosság és korkritika

Míg Mészöly művei olyan újtípusú metaforikusság előtt nyitottak utat, ahol maga az irodalmi szöveg státusza és önfejlesztő keletkezésmódja indokolja elbeszélés és történet elválasztódását, a hangsúlyozott elbeszéltség harmadik változata a valóság és a „lehetséges világok" képletes megkülönböztetésével nehezíti meg a közvetlen visszavonatkoztatást. Utaltunk már rá, hogy a 60/70-es évek magyar epikájának a hangsúlyozott elbeszéltség jegyében kibontakozó vonulata tartózkodott ugyan a mindentudó narratív nézőpontok érvényesítésétől, ám a beszédhelyzet nyelvi-poétikai karakterét csak igen ritkán tudta hozzáigazítani a létértelmezés új gondolkodástörténeti horizontjaihoz. Ami nyilvánvalóan annak volt a jele, hogy anélkül próbált szabadulni az ábrázolás szubjektív elemeitől, hogy közben különösebb jelentőséget tulajdonított volna az elbeszélői kompetenciák nyelvi feltételezettségének. Az idetartozó művek túlnyomó többségében tehát olyan nyelvi magatartás tárgyiasul, amelyik továbbra is beszéd és gondolat prestabilizált harmóniájából indul ki. Mert miközben a személyiségről való gondolkodás ekkortájt éppen a nyelvhez való viszony alapvető változásainak köszönhette a maga új kérdésirányait, a magyar epikát csak igen kis részben foglalkoztatták még az individuum „megelőzöttségének" dilemmái. A nem problematizált nyelvfelfogás itt ugyanis pont azt nem tette láthatóvá, aminek a fölismerése az egész új irodalmi fejlődés visszavetettségére is rávilágíthatott volna. Arra nevezetesen, hogy a dolgok elmondását és a személyiség önértelmezését mindig és minden körülmények között megelőzi a fölérendelt nyelvi diszkurzus és a világ ott rögzített szimbolikus rendje. Ez a rend pedig kétségkívül nem kedvezett a jelzett szituáltság poétikai újraértelmezésének. Mármost ha az elbeszéltség mozzanata úgy kerül előtérbe, hogy döntően nem a nyelviséget, hanem életvilág és fikció viszonyát reflektálja, akkor történet és szöveg megkülönböztetése helyett történet és valóság kapcsolatára irányul az esztétikai észlelés. Az irodalom ilyenkor nem mint szövegiség és beszédmód, hanem mint mimetikus szerkezetű jelentésképzés jelenik meg a befogadásban. Jól megfigyelhető Mészöly hetvenes évekbeli novelláiban, hogy az elbeszélő ott nem törekszik történet és valóság elválasztására. Az elbeszélés esztétikai összhatása mégis elvontabb, egyetemesebb, mint azokban a parabolaregényekben, ahol hangsúlyosan fiktív játéktérbe kell „belépnie" az olvasónak. A kritikai karakterleírások figyelmét eleddig ugyanis az kerülte el, hogy az absztrakció illúziója ez utóbbiaknál nem a szövegben kiépült beszédszervező elvek következménye, hanem előzetes döntések eredménye. A nyelvbe vetett bizalom fenntartása megkönnyíti az ilyen poétikai döntéseket: ez az elbeszélői magatartás teszi lehetővé a parabolikus regények számára, hogy az értékek rendje a maga rejtettségében is éppoly világosan felismerhetővé váljék, mint a jelentés szilárdsága. A többértelműség így többnyire szándékoltan is arra korlátozódik, hogy vajon csak a „létező szocializmus világára" vagy általában a totalitarisztikus berendezkedésekre vonatkozik-e a példázat (Déry), illetve hogy egyetemes vagy csak térségi „létparadoxonok" fejeződnek-e ki benne (Örkény).

Azzal, hogy az epikának ez a változata lényegében nem az elbeszélői kompetenciákat, hanem pusztán a realisztikus ábrázoláselveket kérdőjelezte meg, egy olyan nyelvi-poétikai magatartást örökített tovább, amelyiket mind kisebb ellenállással integrálhatott az uralkodó diszkurzus rendje. Hiszen az (uralmi) beszéd és viszontbeszéd kétosztatúságára egyszerűsödött szisztéma azt az igaz-hamis-típusú gondolkodást erősítette meg, amelynek a szemhatárába elvileg is nehezen kerülhetett volna bele a nyelv uralhatatlanságának tapasztalata. Az a kor- és társadalomkritikai jelentés, amelyet ez a nézőpont ily módon lehetővé tett, maga is a való és a „lehetséges" világ megkülönböztetéséből származik. Márpedig ha a létező „deficitek" leleplezése nem a szövegvalóság másságából, hanem a létező és az elképzelhető közti „világszerű" távolságból következik, akkor a kritikai elem indokoltsága itt éppúgy mimetikus természetű, mint a szimulációs epikában. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a modern magyar próza poétikai-világszemléleti fordulata – az elbeszéltség mozzanatainak erősödése ellenére – egészen a hetvenes évtized végéig váratott magára.

* * *

(Déry Tibor) Lukács Györgyhöz hasonlóan Déry is annak a zsidó-nagypolgári életformának a válságtapasztalatával kezdte pályáját, amelyből – a messianisztikus szemléleti hagyomány jóvoltából – elsősorban a totalitarisztikus eszmeiségű mozgalmak felé vezettek a lázadás útjai. A messianisztikus világértelmezés szerkezeti sajátosságainak megfelelően a polgári ressentiment élménye Dérynél főként azért nem társult mélyebb mentalitáskritikai igénnyel, mert az érzelmi elutasítás iránytalan gesztusait az ő gondolkodásában hamarosan egy utópisztikus baloldaliság célképzetei váltották fel. Korkritikai szándékú nagyregénye, mely csak 1947-ben látott napvilágot (*A befejezetlen mondat* 1937) így inkább közérzetrajzát adja annak a magatartásnak, amelyik egy idealizált munkásmozgalmi eszmerendszerhez közeledve próbálja megoldani a maga identitáskérdéseit. Az 1948-ban Kossuth-díjjal kitüntetett író a megváltozott történelmi távlatokhoz igazítva írta újra *A befejezetlen mondat* témáját. A regényciklusnak szánt, de végül félbemaradt *Felelet* (1950, 1952) a magyar szocialista realizmus mintaművévé lett, noha befejezését épp az gátolta meg, hogy a dogmatikus irodalompolitika kételymentesebb irányzatosságot kért rajta számon. Az ötvenes évek időszakából Dérynek inkább azok az elbeszélései bizonyultak maradandónak, amelyek az emberi viszonylatok rendjének kivédhetetlen torzulásával szemközt is emléket tudtak állítani egy időtlenebb humanizmus szellemének (*Niki* 1955, *Szerelem* 1956, *Két asszony* 1962).

Bár egységes hangnemmé nem sikerült szintetizálnia őket, már *A befejezetlen mondat* is kísérletezett a két háború közti epika modern közlésformáinak lehetőségeivel. Az elbeszéltség illúzióját fokozó eljárásokhoz azonban csak a hatvanas években nyúlt vissza Déry, ekkor viszont már regénytípust teremtő érvénnyel. Az 56-os forradalomban vitt következetes szellemi kezdeményező szerepe miatt börtön-

büntetést szenvedett író a hatvanas években ugyanis olyan parabolikus művekkel adott lendületet a sematizmus utáni epikának, amelyek poétikailag legalább egy évtizeden át számítottak minta érvényűnek. A *G. A. úr X-ben* (1964) és *A kiközösítő* (1966) két ellentétes értelmű, groteszk-ironikus látásmóddal elrajzolt példázatát adja a szabadság és a rend világának. A rend nélküli szabadság abszurd látomása, illetve a szabadság nélküli rend civilizatorikus terrorja felel egymásnak e két regényben. A *G. A. úr X-ben* azonban éppúgy egy létező történetfilozófiai alternatíva bizonyosságával vázolja fel az értékformák önmegsemmisítő viszonylagosságát, ahogy *A kiközösítő* is a hitbuzgalmi kizárólagosságot. Mindkét műben jól megfigyelhető az epikus beszédhelyzetnek az – az autochton elbeszélésben megnyilatkozó – poétikai sajátossága, amely a szövegben tárgyiasult nyelvi magatartást messzemenően kiszolgáltatja az uralkodó diszkurzus meghatározta kérdésirányoknak. És valóban, amint a hetvenes években lassan Magyarországon is érzékelhetővé váltak a létértelmezés művészi irányváltozásai, úgy kezdett csökkenni az érdeklődés Déry öregkori művei iránt. A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (1971) musical-átdolgozásban ugyan még egy kelet-európai *Hair* karrierjével kecsegtetett, ám a rá következő regények kérdezőhorizontja egyértelműen meggyőzhette az olvasót, hogy a világ elvi kétosztatúságában gondolkodó elbeszélői magatartás előtt már nem nyílnak fel az értelmezhetőség új képletei. Az *Ítélet nincs* című memoár (1969) után Déry epikája ezért lényegében egy szisztematikusan már előbb lezárult pálya személyes dokumentumaként olvasható (*A félfülű* 1975, *Kyvagiokén* 1976, *Kedves bópeer...* 1979).

(Örkény István) Az ábrázolás felszíni patternjeihez vonzódó elbeszéléskultúra és az elmélyült világértelmezés igényétől sem különösebben érintett írói beállítódás késleltette Örkény pályakezdését. A munkaszolgálatot követő hadifogságból visszatérve riportszerű krónikákban és realisztikus novellákban számolt be a második magyar hadsereg doni katasztrófájáról (*Amíg ide jutottunk* 1946, *Lágerek népe* 1947, *Idegen föld* 1949). S bár az igényes polgári lektűr és a zsurnalisztikus epika műfajában volt inkább otthonos, hamarosan sematikus művekkel igyekezett hitet tenni az uralkodó beszédrend mellett (*Házastársak* 1951). A *Lila tinta* című elbeszélése (1952) azonban még így is kiváltotta a kultúrpolitika rosszallását: az emberi sors és szerep mélyebb dimenzióinak felvillantása önmagában elegendő volt ahhoz, hogy a megalkotottság mikéntje helyett a témakezelésre terelődjék a figyelem. Holott Örkény prózaírásának éppen a poétikai kialakulatlanság volt az igazi kérdése. A Márai–Kosztolányi-típusú elbeszélés mintái azok nyelvi gazdagsága híján nála csupán modorként kerültek szembe a krónikás tárgyiasság igényével. Az érzelmes-lektűrös lírai elem lassú átformálódása az ötvenes évek második felében veszi kezdetét – nem kis mértékben a kései Kafka-recepció és az abszurd terjedésének hatására. S mivel Örkény lényegében mindvégig a poentírozott kispróza – nyelvi artisztikumra rá nem utalt – műfaji világával volt a legszorosabb ismeretségben,

azok korszerűsített változataiban találta meg a maga jellegzetes kifejezésformáit. Jelenetszerűség, epizodikusság és a színpadias hatások erőltetése teszi egyenetlenné többnyire egyszerű epikai keretekbe zárt regényeit (*Macskajáték* 1966, *Rózsakiállítás* 1977). A *Tóték* (1967) példázatos jelentésképzéssel kísérletezik, ám az ötlet itt is inkább a színpadi változatban teljesedik groteszk-abszurd hatású alaphelyzetté. A két háború közti polgári lektűr örökségétől igazából legegyénibb műfajában, az *Egyperces novellák* (1968) jellegadó darabjaiban sikerült megszabadulnia. Humora és könnyedsége a paradoxitás játékos igazságain túl gyakran mélyül miniatűr esztétikai groteszkké, elvont szcenikus ábrázolásmódja pedig a történelmi, emberi szituáltság abszurd-ironikus – egyszersmind a lírai belátástól sem mentes – rajzának ad egyetemesebb távlatokat (*Éden, In memoriam dr. K. H. G., Havas tájban két hagymakupola, Az élet értelme, Ballada a költészet hatalmáról, A Megváltó, Az utolsó meggymag, A Sátán Füreden).*

(Konrád György) Míg Örkény elbeszélései úgy építkeznek a városi folklór poétikájából és nyelvi fordulataiból, hogy közben az urbanitás humor- és vicckultúrájának látásmódját is kiaknázzák, Konrád epikájának nyelvi karakterét nem rétegi-szociális vagy regionális szemléletminták alakítják. Az elbeszélők e csoportjából leginkább az közelíti őt az irányzat előző változatához, hogy műveinek szövegvalósága számottevő kölcsönösséget mutat az epikum világszerűsége és közlemény jellege között. Nem is annyira Mészöly, mint inkább Sükösd nyelvhasználatára emlékeztetőn, noha utóbbi esetben is azzal a különbséggel, hogy a tárgyiasságokat reveláló szöveg Konrádnál nem a személytelenség formáit keresve szorítja vissza a közvetlen történetszerűséget. Konrád intellektuális baloldali elkötelezettsége az elbeszélői világkép alakulása szempontjából annyiban ugyanis mindvégig meghatározónak bizonyult, hogy csak a világra vonatkoztatott elbeszélés függvényében engedte érvényesülni a metaforikus megalkotottság formáit. A szövegszerűség elve tehát alapvetően olyan krónikás magatartás beszédhelyzetén keresztül szűrődött be az ő műveibe, melynek egy kétosztatú ideológiai világértelmezés alakította ki az esztétikai horizontjait. Írói hírnevét megalapozó regényében, *A látogató*ban (1969) jól észlelhető, hogy a tudattükröző, álom-képzeleti elbeszélésegységek úgy oldják a tudósító közlésmód egyértelműségét, hogy a szövegformák összjátéka alapvetően ábrázolói érdekű marad. Az elbeszélő maradéktalan autarkiája azonban olyan krónikás magatartásra utal, amelyik nem a világ elmondhatóságában kételkedik, hanem az alakíthatóságában. A nyelv közbejöttében ezért az üzenet eszközeként használható szöveg lehetőségét látja: a dolgok és összefüggések új nézőpontú és stílusú elbeszélhetősége döntően nem a poétikai, hanem a külső világ másként-látását implikálja. A történetszerűséget viszonylagosító eljárások közül *A városalapító* (1977) a reflektáltságot, azaz az esszészerű, értekező beszédmódot tűnteti ki. A „baloldali város" utópiáját megálmodó mérnök történetében mind nyilvánvalóbbá válik a krónikás magatartás és az értelmező beszédhelyzet poétikai össze-

egyeztethetetlensége. Az így használt nyelven nem a mű világa, „poeticitása" érvel, hanem az az eszmei képzetrendszer, amelyet az értekező reflexió egy konkrét földrajzi térségre vonatkoztatva sugalmaz az olvasónak. Konrád későbbi regényeiben kvázi-önéletrajzi jelleggel erősödik meg ez a történetmondó magatartás s a tárgyias elbeszélőhangnemek segítségével ad összefoglaló képet a baloldali szellemiség modern, térségi alakulástörténetéről (*A cinkos* 1983, *Kerti mulatság* 1987). Esszéi egy másik műfaj keretei között rajzolják elénk következetes ellenzéki szerepvállalásának indítékait és eszmei-ideológiai orientálódásának változásait (*Az autonómia kísértése* 1980, *Európa köldökén* 1990).

A törvénytelenségek korszakára visszatekintő „lágerirodalomnak" és a közelmúlttal való erkölcsi számvetés epikájának Lengyel József volt az egyik kezdeményezője. A tárgyias-dokumentarista szépprózától a lírai novellán át egész a neopikareszkig terjed műfajainak skálája, de leginkább maradandó műveit az allegorikus-szimbolikus példázatosság formanyelvén alkotta meg (*Igéző* 1961, *Újra a kezdet* 1970).

(Határ Győző) Az epikai világértelmezés eszmei-gondolati horizontját és a példázatos fikció méretarányait tekintve a legtágasabb világokat kétségkívül Határ Győző regényei teremtik az 1948 utáni magyar szépprózában. Társtalan poétikai vállalkozását nemcsak az távolítja az elbeszélők e csoportjától, hogy műveinek nagyszabású epikai látomása egyfajta hanyatlástörténeti nézőpontból vetül elénk. Ez a szokatlan mítoszi dimenzionáltság az egyetemes civilizációkritikai indíttatással hozható összefüggésbe: már az 1947-es *Heliáne* sem a történelem közvetlen térségi alternatíváiból indult ki, hanem egy tűnőfélben levő egységes aranykorral állítja szembe a maga mediterrán utópiáját. A teremtő stílus saját univerzumából építkező prózanyelv csapongó, szertelen bölcselmi reflexiókkal alkotja meg a napistennő „mesevilágát". Az esszéisztikus reflektáltságnak itt ugyan éppenséggel nem elvont példázat, hanem megszerkesztett világmodell a célja, de a hangsúlyos szövegszerű megalkotottság alapjaiban hasonló történetfilozófiai elgondolást rejt, mint az absztrakt paraboláké. Mert ha eltekintünk világaik dimenzióbeli különbségeitől, belátható, hogy alakilag csupán irány szerinti ellentét van Határ Győző hanyatlásélménye és a szocialista eszmeiségű alkotók célelvű történetfelfogása között. *Az őrző könyve* (1947) hasonlóképpen a nyelviséget, a szövegszerű közvetítettséget nyomatékosítja, de világossá is teszi, hogy Határ Győző regényvilágában állandósul az a spengleri tapasztalat, amelyik klasszikus mítoszi kulisszák és motívumrendszerek felhasználásával tágítja kozmikussá a másodmodern létértelmezés egy spirituális változatát. Az epikai imagináció szerkezeti sajátosságai azonban azt is jól érzékeltetik, hogy az elbeszélői értékrendben nem a szerves létegész elve vált kérdésessé, csupán annak valamely szubsztancia jegyében való elgondolhatósága (*Pepito és Pepita,* Párizs 1963, *Szélhárfa,* London 1982–1983).

Peter Finke

A NIKOL-RÓL TÍZ ÉV UTÁN

Megjegyzések az úgynevezett *empirikus irodalomtudomány*ról

1. Az empirikus irodalomtudomány, illetve egy, az irodalom empirikus vizsgálatát feladatának tekintő konzisztens elmélet kidolgozása eddig is érdekes és fontos tudományos feladat volt, és ezután is az marad. De eddig is kétséges volt, és továbbra is az lesz, hogy ez a koncepció milyen mértékben lehetséges, szükséges vagy termékeny. Az, hogy lehetséges, bizonyos értelemben már igazolódott, szükségességéről pedig meg vagyok győződve. Ez utóbbira két okom van. Az első elvi ok. Tudnunk kell, hogy lehetséges-e valami a tudományban vagy sem, különösen, ha számos racionálisan gondolkodó tudóstársunk kételkedik ebben a lehetőségben. A második ok az, hogy feltétlenül szükséges azoknak a tényleges folyamatoknak az alaposabb empirikus megismerése, amelyek társadalmunkban az irodalomban és az irodalom körül zajlanak. Azonban e meggyőződés ellenére egyre több kétely ébred bennem az empirikus irodalomtudomány szükségességét és mindenekelőtt termékenységét illetően.

Az alábbiakban arról lesz szó, amit „az empirikus irodalomtudomány NIKOL-féle koncepciójának" neveztünk, és amelyet mindenekelőtt Bielefeldben és Siegenben dolgozott ki S. J. Schmidt néhány munkatársával és tanítványával együtt.[1] Én magam kezdettől fogva, a hetvenes évek elejétől részese voltam ennek a vállalkozásnak, és elsősorban annak metaelméleti alapjai iránt érdeklődtem. Ezen érdeklődés fő eredménye a „konstruktív funkcionalizmus" kidolgozása volt.[2] Az itt következő, meglehetősen rendszerezetlen, egymással csupán lazán összefüggő megjegyzésekben fent említett kételyeimnek kívánok hangot adni.

2. Vitathatatlannak tartom, hogy a NIKOL koncepciója egyéb irodalomelméletekkel, sőt, egyéb empirikus irodalomtudományos nézetekkel szemben számos előnnyel rendelkezik. Jó példa erre az elméleti tudatosság. Az, hogy S. J. Schmidt és a NIKOL

---

[1] Lásd a Vieweg Kiadó *Konzeption Empirische Literaturwissenschaft* című könyvsorozát, különösen annak programadó köteteit: Siegfried J. SCHMIDT: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. I: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur, II: Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur.* Braunschweig/Wiesbaden, 1980., 1982.

[2] Peter FINKE: *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur.* Braunschweig/Wiesbaden, 1982.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

az elméleti fogalmak és előfeltevések explikációjának nagy jelentőséget tulajdonított, egészségesen ellensúlyozta a széles körben elterjedt implicit és bizonytalan fogalomhasználatot az irodalomtudományban. A rendszerben való gondolkodás lehetne a második példa. Ma úgy gondolom – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy ezen a téren még mindig igen sokat lehetne és kellene is tenni. A NIKOL harmadik fő erényének art tartom, hogy kezdettől fogva különös figyelmet fordított a gyakorlatra, illetve a hasznosság vagy a hasznosíthatóság szempontjaira. Bár természetesen a koncepció számos egyéb előnnyel is rendelkezik, nem ez a megfelelő hely ezek teljességre törekvő felsorolásához.

3. Közel 15 év telt el a NIKOL-koncepció alapelveinek első felvázolása óta, és majd 12 év azóta, hogy elkezdtem dolgozni a konstruktív funkcionalizmuson. Ez idő alatt igen sok változás ment végbe mind a tudományokban, mind azokon kívül. Ezek nem múltak el nyomtalanul a NIKOL-csoport tagjai felett, így a csoport ma már nem abban a formában létezik és nem úgy dolgozik, mint korábban. Bár S. J. Schmidt vezetésével Siegenben továbbra is működik egy kutatócsoport, a korábbi bielefeldi társaság tagjai többé-kevésbé a saját útjukra léptek. Ami engem illet, az elmúlt időszak fejleményeinek eredményeképpen a NIKOL-ra úgy tekintek, mint egy olyan rokonra, amelynek utódai és egyéb rokonai számos tekintetben nem viselkednek úgy, ahogy kellene. Sajnos, azt kell mondanom, ma kevésbé hiszem, mint valaha, hogy akkor bánunk helyesen az irodalommal, ha azt az utat követjük, amelyen a NIKOL és társelméletei járnak.

4. Nézetem szerint a NIKOL jelenlegi képviselői túlságosan erős ideológiai tartalommal töltötték meg és túlságosan radikális irányba mozdították el a koncepciót. Alapvetően helyes az a gondolat, hogy ezt a bonyolult elméleti építményt a *szükséges mértékben* teljessé kell tenni, és meg kell védeni az irracionális támadóktól. Azonban a NIKOL tagjai ezt nem a *szükséges*, hanem a *lehetséges* (sőt, ahogy én látom, a *lehetetlen* vagy legalábbis a *terméketlen) mértéken* kívánták elérni, ami a feltétlenül szükségesnél jóval merevebb és dogmatikusabb szemléletmódba torkollott. Mindenekelőtt a radikális konstruktivista felfogásnak az elméletbe való beépítésére gondolok (vagyis annak az egyértelmű, de nem eléggé érzékeny nézetnek a radikalizálására, amely szerint az elméletek, a valóság, a kommunikáció konstruktív folyamatok eredményei), amely ugyan kétségkívül népszerű és érdekes, azonban egyre inkább immunissá teszi az elméletet a szabad és kreatív gondolkodással szemben.[3] Ráadásul a koncepcióhoz tartozó elméletek továbbfejlesztésének gondosan kidolgozott terve sohasem valósult meg, mert az alkotók túlságosan korán kóstoltak bele a külvilágból érkező tudományos érdeklődés és elismerés édes mérgének ízébe. Én egészen mást értek elméletdinamikán, szükséges önkritikán, nyitottságon és tole-

---

[3] Vö. Humberto. R. MATURANA: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit.* Braunschweig/Wiesbaden 1982. és Ernst von GLASERSFELD: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit.* Braunschweig/Wiesbaden 1987.

rancián. Ugyanakkor sietek hozzátenni, hogy barátom és kollégám, S. J. Schmidt kétségkívül továbbra is a német irodalomkutatás egyik legkreatívabb elméje marad, akitől igen sokat tanultam és fogok is még tanulni. De a NIKOL esetében ma már eltérő álláspontot képviselünk; én már nem vallom magam NIKOL-istának.

5. Általánosságban az a benyomásom, hogy az empirikus irodalomtudományt az a veszély fenyegeti, amelyet már 1982-ben, a konstruktív funkcionalizmusról írott könyvemben jeleztem: egyfajta közvéleménykutató intézetté silányulhat, amely vetekszik a nagy hírközlő vagy egyéb, a piaci erőviszonyoktól függő intézményekkel. Nem kétlem, hogy az irodalomtudomány nyitása az empirikus társadalomtudományok irányába jelentős eredmény e téren, és mindig is úgy gondoltam és ma is meggyőződésem, hogy az effajta kutatás gazdasági hasznossága az oktatásban abban rejlik, hogy az egyetemi hallgatók foglalkoztatásának és munkába állításának új területeit nyitja meg (s ez igen jelentős eredmény azokban az országokban, amelyekben magas a munkanélküli értelmiségiek száma). Azonban bevallom, egyre jobban tartok attól, hogy az irodalom kreatív és nem-konvencionális, ugyanakkor racionális vizsgálatának perspektívája szűkebbé válik és függőségi viszonyba kerül egyéb tényezőkkel.

6. Ebből a szempontból talán az egyik legnegatívabb általános tendencia az, hogy a kutatás nagyon szorosan összefonódik olyan statisztikai-empirikus fogalmakkal, amelyek az egyedivel szemben az általánosat, a sajátossal és a szabaddal szemben azt hangsúlyozzák, ami szokásos és rendszeres. Természetesen tudom, hogy ez az az ár, amelyet fizetnünk kell a modern empirikus tudományok eredményeiért, de azzal is ugyanúgy tisztában vagyok, hogy nem ez a modern empirikus tudomány mondja ki a racionális gondolkodásban az utolsó szót, hanem ez a tudomány a racionalitásnak csupán egy meglehetősen durva megközelítése, amely minden bizonnyal rendelkezik előnyökkel is, de még inkább hátrányokkal. Időnként jóval nagyobb mértékben riadunk meg az újtól, a váratlantól és a látszólag irracionálistól, mint amilyen mértékben szükségünk lenne arra, hogy racionalitásunk evolúciójában előrelépés következzék be. Sokkal inkább azzal kellene törődnünk, hogy a racionalitás szabadságát innovatív módon kiterjesszük és megvédjük a különféle korlátozásoktól.

7. Az empirikus irodalomtudomány kidolgozói és a NIKOL bíztak az empirikus tudomány azon fogalmának szilárdságában, amely paradigmatikus módon bizonyította jelentőségét a fizikában, de az empirikus társadalomtudományokban is. Elsősorban az analitikus filozófia hagyományát követő tudományfilozófusok vázolták fel a tudományok racionalitásának képét, és az a mód, ahogy ezt tették, engem jelentős mértékben befolyásolt a konstruktív funkcionalizmus kifejtése során. Ez azt jelenti, hogy az a kevés eredetiség, amelyet művem magáénak mondhat, konstruktivitására korlátozódott.

8. Ma azt kell mondanom, hogy – az alkotás lázában – legalább két hibát követtünk el. Egyrészt nem tettünk kellő módon különbséget az ideális és a valós között.

Másrészt a tudomány egészét azonosítottuk olyan értékekkel, amelyek csupán a tudomány egy részterületére jellemzőek. Ugyanakkor egyáltalán nem ismertük fel (vagy legjobb esetben is csak homályosan érzékeltük) egyéb értékek jelentőségét a tudomány számára, amelyekről ma úgy gondolom, hogy sokkal általánosabbak és fontosabbak, mint az előbbiek.

9. Nem ismerük fel először is azt, hogy azok az empirikus tudományok, amelyeket paradigmatikus jellegük miatt dicsérünk, legalább annyira sikertelenek, mint amennyire sikeresek. Kétségkívül hasznosak, de szerkezeti sajátosságaikból kifolyólag ennél nagyobb mértékben tették lehetővé, hogy rosszul használjuk őket. Magyarázatot adtak arra, ami egyszerű, és ahelyett, hogy az összetett jelenségeket magyarázták volna (tulajdonképpen ez lenne az igazi feladatuk), megengedhetetlen módon leegyszerűsítették azokat. Azt, amit érintetlenül kellett volna hagyni, amivel óvatosan kellett volna bánni, vagy amit éppenséggel támogatni kellett volna, gondatlanul kezelték, sőt, tönkretették. Egységesítették a sokféleséget és az erősebb pártjára álltak. Ezek a tudományok a racionális magatartás egy lehetséges formáját abszolútnak tekintették, és irracionalitást gyanítottak minden olyan esetben, amikor e mintától való eltérést tapasztaltak.

Tudom természetesen, hogy ez a kép túloz; nem vonom kétségbe az empirikus tudomány ismert racionalitását. De ez a racionalitás ideális, amellyel a valóságban csak ritkán találkozunk. Hatékony, de egyszersmind ijesztő is.

10. Másodszor, vegyük például az olyan metodológiai értékeket, mint az egzaktság, a hatékonyság, a felhasznált energia és a hatékonyság megfelelő viszonya, a technikai hasznosság, a profit, az erő és a jelentőség: ezek és a hozzájuk hasonló értékek mutatják, hogy a gazdasági kultúra milyen mértékben nyomta rá bélyegét a tudományos kultúrára. Nem a gondolkodás gazdagsága és sokfélesége, hanem egységes formában való rekonstrukciója állt a középpontban; a fizikai monokultúrával párhuzamos volt a szellemi monokultúra.

Az olyan értékeket, mint a szabadságot, a szabadság kreativitását, a sokféleséget, a relevanciát, a toleranciát, a társadalmiságot, a szolidaritást, a szimbiózist többnyire nem ismerték el valódi értékként. Sok rendszer, köztük irodalmi rendszerek genezisét, szerkezetét, funkcióját elemezték, ritkábban vizsgálták a környezettől való függőségüket, de csak kivételes esetben ismerték fel, hogy tudományos feladat lehet olyan stratégiák kidolgozása, amelyek *segítik* e rendszereket és *megóvják* őket attól, hogy avatatlan kezek tönkretegyék őket.

11. Ma úgy vélem, hogy azoknak a tudósoknak, akik hisznek az irodalom olyan hatalmában és olyan lehetőségeiben, melyek megkülönböztetik azt a képzeletünk és kutatásunk tárgyát képező egyéb rendszerektől, végképp nincs okuk arra, hogy a múlt gazdasági-tudományos kultúrájának túlontúl leegyszerűsített értékeit kövessék. Ezzel szemben számos érv szól egy kritikai tudományelmélet kidolgozása mellett, és ez izgalmas és fontos feladatot tűz ki számos kreatív és tehetséges elme számára. Egy *új tudományos kultúra* vízióját vetíti elénk: egy olyan Új Tudomány

körvonalait, amely a lehetséges tudományos racionalitás egy variánsaként tartalmazza ugyan a Régi Tudományt, de nem arra használja, hogy megcsonkítsa a tudomány kreativitásának, sokféleségének és intellektuális szabadságának teljességét. Sokkal nagyobb szükségünk van arra, hogy birtokba vegyük mindazt a kreatív erőt, amelyhez hozzájutunk, mint arra, hogy a jelenlegi helyzetet kielégítőnek tekintsük, még akkor is, ha szembe kell néznünk azokkal a veszélyekkel, amelyek ránk leselkednek és amelyeket le kell győznünk.

12. Mindazonáltal ez nem száznyolcvan fokos fordulat. Úgy gondolom, hogy azoknak az érveknek a jelentős része (még ha nem az összes is), amelyeket az irodalom empirikus kutatói a hermeneutikával és más hagyományos felfogásokkal szemben felhoztak, elvben helyes. Ez utóbbi álláspont képviselőiből gyakran hiányzott a komoly kritikára való fogékonyság és az a vágy, hogy teret engedjenek újító szándékú fiatal kollégáknak. Az empirikusokkal szemben folytatott harcban gyakran igen kevés toleranciát mutattak és kétes filozófiákra támaszkodtak. Egy új tudományos kultúra megnyilvánulási formája kétségkívül *nem ez*. Amikor azt állítom, hogy az empirikus irodalomtudománnyal való kísérletezés részben csalódást okozott, akkor szó sincs arról, hogy a korábbi állapotot sírnám vissza. Az empirikus irodalomtudomány, és különösen a NIKOL-felfogás, minden bizonnyal gazdagította az irodalomtudományt, melynek legalább ilyen gazdagnak kellene maradnia. Amennyiben az irodalomtudomány múltját elsősorban a hermeneutikai koncepciók uralták, úgy jelenét a réginek az empirikus szemléletmóddal való együttélése jellemzi. Azt kellene elérnünk, hogy a jövőjét ne csupán ez a kettő határozza meg, hanem új lehetőségekkel gazdagodjon az irodalomtudomány pluralizmusa.

13. Sajnálom, hogy az irodalomtudomány jövőjét csupán igen bizonytalanul tudom körvonalazni. Be kell érnem azzal, hogy mindössze három mozzanatra, mégpedig az interpretáció szerepére, az irodalmi rendszerekre és a leegyszerűsítés veszélyeire utaljak.

Mindenekelőtt úgy gondolom, hogy alapvetően helytelen volt a NIKOL képviselőinek az a felfogása, amely szerint az irodalmi szöveg interpretációja, mint tudományos tevékenység, szükségtelen. Két okom van erre. Az első az, hogy bár az az irodalomfogalom, amelyet a NIKOL kidolgozott – vagyis az *irodalmi rendszer* fogalma – kétségkívül jelentős hozzájárulás az irodalomtudományhoz, de nem működőképes az irodalmi szöveg hagyományos fogalma nélkül. A második arra vonatkozik, hogy az interpretáció ellen szóló érvek pontosan annyira helytállóak, mint amennyire helytálló az a tudományfogalom, amelyet az érvekben felhasználtunk. De ha valaki (mint ma már én magam is) jobban fél a merevségtől és a kizárólagosságra való törekvéstől, mint attól a viszonylag csekély veszélytől, amely egy szubjektív nyelv használatából származhat, akkor az érvek hatástalanná válnak.

Ami az *irodalmi rendszer* fogalmát illeti, azt hiszem, lehetőség nyílik újradefiniálására, és ez meg is indokolható. Legyen elegendő egyetlen kritikus pontot megemlíteni: egy ilyen rendszernek a belső szerkezete, ahogy azt Schmidt elkép-

zelte, négyféle tevékenységből áll (a létrehozásból, a recepcióból, a közvetítésből és a feldolgozásból), melyekkel kapcsolatban azonban nehézségek merülnek fel. Megítélésem szerint e nehézségek elkerülhetők, ha e négyféle szerepet az ökorendszerekre jellemző három tevékenységgel helyettesítjük, mégpedig a termeléssel, a fogyasztással és a redukcióval, melyek az irodalmi rendszer belső és külső folyamatainak egy meglehetősen eltérő, de talán megfelelőbb felfogásához vezetnek. Ha egy ilyen rendszer környezetét sokkal komolyabban vesszük, mint ahogy azt Schmidtnek a Maturana-féle autopoiesis-fogalomhoz[4] való ragaszkodása megengedi, akkor az irodalmi tevékenységet annak valódi függőségére vonatkoztatjuk, ahelyett, hogy ragaszkodnánk autonómiájának fikciójához. Ez a megállapítás ismét metateoretikus jellegű.

Ahogy a legutolsó példa megmutatta, a tudományban a leegyszerűsítés veszélye valós. A Régi Tudomány redukcionista, az Új Tudománynak a redukciót kell redukálnia. Ennek egyik eszköze az lenne, ha gyakrabban használnánk látszólag távoli területeket modellként vagy metaforaként annak érdekében, hogy ezek élethűbb képett fessenek saját területünkről. Bár a NIKOL kétségkívül az interdiszciplináris módszerek alkalmazásának egyik úttörője volt, ez az interdiszciplinaritás mégis tipikus módon a Régi Tudomány eszköztárához tartozik. Azonban az, hogy a tudománynak mégis milyen nagy szüksége van ilyen eszközökre, kevés diszciplínán szemléltethető jobban, mint az irodalomtudomány példáján. Az Új Tudomány csak akkor léphet túl rajtuk, ha a Régi Tudomány a lehető legszélesebb módon aknázta ki a bennük rejlő lehetőségeket.

14. Írásom végén be kell vallanom, hogy ma sokkal bizonytalanabb vagyok, mint tíz évvel ezelőtt. De azt is be kell vallanom, hogy a visszanyert intellektuális szabadság igen kellemes. Azt hiszem, megéri a fáradságot, hogy megkíséreljük mozaikkockákból összerakni egy nem-ökonómiai Új Tudomány alapjait, amelynek egy új ökológiai kultúra részévé kell válnia.

Ebben az összefüggésben nem zárhatom ki annak lehetőségét, hogy a tanulás és megtermékenyülés azon útjait, amelyeket a NIKOL-isták bejártak a tudományra vonatkozó, szilárdnak hitt általános felfogásukból kiindulva egy, ezen alapelveknek megfelelő irodalomtudomány-kép kialakításáig, újra ki kell taposni és újra be kell járni, talán egészen más irányba. Ugyanis előfordulhat, hogy az a viszonylagos szabadság és sokféleség, amelyre az irodalomtudományban ma még mindig meglévő alternatívák lehetőséget adnak, megmutathatja, milyen irányban kell keresnünk az Új Tudomány létrehozásának útját: ahelyett, hogy az irodalomtudományt *más tudományágak mintájára* építenénk fel, minek következtében nem csupán azok erényeit, hanem hibáit is át kell vennünk, joggal vetődhet fel, hogy az olyannyira szükséges Új Tudomány gondolatának egyes elemei töredékes formában talán

---

[4] MATURANA: *Erkennen...*

megtalálhatók e különös és nehéz diszciplínában, *az irodalomtudományban magában*. Mindenesetre engem, akit egy ilyen új tudományfilozófia érdekel, sokkal inkább vonz az irodalomtudomány csodálatos sokfélesége mindazokkal a nehézségekkel, amelyekkel ez együtt jár, mint azok a józan és unalmas paradigmák, amelyeknek, számomra érthetetlen módon, a tudományfilozófus-kollégák oly nagy jelentőséget tulajdonítanak.

Fordította: Kertész András

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

HELIKON

Irodalomtörténeti Szemle

1992/2.

Profizmus az irodalomtudományban

TANULMÁNYOK

Kálmán C. György: Profizmus az irodalomtudományban
Stanley Fish: Anti-professzionalizmus
Martin Steinmann Jr.: Mire jó a professzionális irodalomértelmezés?
Gerald Graff: A humanista mítosz

VITA

Stanley Fish: Szakma, vesd meg magadat!
Félelem és önutálat az irodalomtudományban
Walter Jackson Bate: A Critical Inquiry szerkesztőjének
Edward W. Said: Válasz Stanley Fish-nek

* * *

Pierre Bourdieu, Paul Halmos, Philip Elliott, Martin Laffin, Pokol Béla írása

SZEMLE

Angyalosi Gergely: Az immanens kritika Roland Barthes felfogásában
Gránicz István: Profizmus? Távol (áll) Moszkvától

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte a Képző Stúdió
Budapest, 1992
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 11,1 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368

Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Hujder Zoltán
Munkaszám: 529/92

Megjelenik negyedévenként.
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(1134 Budapest, Lehel u. 10/A) közvetlenül vagy postautalványon,
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó
Stúdium (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 5881)
és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 22., telefon: 138 2440)
könyvesboltjaiban, továbbá
a *Balassi Kiadó* könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 2858)
és az *Írók Boltj*ában (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 1645).
Előfizetési díj egy évre 394 Ft; egy szám ára 96 Ft.
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 4411).

Literatura

Ebben a számban:

Szegedy-Maszák Mihály
A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban
Angyalosi Gergely
Jelország
Tolcsvai Nagy Gábor
„Új szójáték-kultúra felé avagy a dogmatikus akcidentalizmus szabályairól" (Szentkuthy és a nyelv)
Jankovics József
Balassi Bálint számmisztikája
Szigeti Csaba
Az első magyar sestina
(Weöres Sándor: *A szegény kis üdülőgondnok panaszai*)
Kulcsár Szabó Ernő
Szöveg és világmodell – A hangsúlyozott elbeszéltség formái az 1960/70-es évek magyar epikájában
Peter Finke
A NIKOL-ról tíz év után

Ára: 96 Ft

317463

34.

literatura

Szegedy-Maszák Mihály
Kulcsár Szabó Ernő
Kálmán C. György
Németh G. Béla
Miroslav Beker

1992-3

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok
BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
KÁLMÁN C. GYÖRGY
NYÍRŐ LAJOS
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 7271

317463

Literatura

Tartalom 1992/3.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály
Felmagasztosítás és tönkretétel:
nyelv a két háború közötti regényben 211
KULCSÁR SZABÓ Ernő
Törvény és szabály között
– Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás
a harmincas évek regényeiben – 227
KÁLMÁN C. György
A harmincas évek elbeszélő szövegei:
terminológia és tipológia 256
NÉMETH G. Béla
A műfaj álarca mögé rejtett személyesség 269
Miroslav BEKER
A jel keretezése 274

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Szegedy-Maszák Mihály

FELMAGASZTOSÍTÁS ÉS TÖNKRETÉTEL: NYELV A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTTI REGÉNYBEN

1. Az elbeszélhetőség határai

A harmincas években föllépett nemzedék egyik legjelentősebb tagja, ki 1929-ben egyik szerzője volt a még készülő *Finnegans Wake*-ről írott első munkának, 1931-ben pedig rövid könyvben foglalta össze véleményét Proustról, 1937-ben a következőképpen fogalmazta meg a prózaíró időszerű feladatát: „A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte fekvő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelenné (hinfaellig) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. Afféle álarccá (Eine Larve). Reméljük, eljön az idő – hál'istennek némely körökben már be is következett –, amikor a nyelvet azáltal használják a legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírnévbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi (sei es etwas oder nichts) át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél magasabb célt elképzelni a mai író számára."[1]

A továbbiakban Beckett a zenére és a festészetre hivatkozik, amelyek szerinte már előbbre jutottak. Beethoven *VII. szimfóniá*jának szüneteit hozza fel példának, és élesen bírálja azokat, akik nagyothallanak és ezért nem becsülik az elhallgatást. A jelentés megszüntetéséért száll síkra. „Denn im Walde der Symbole, die keine sind, schweigen die Vöglein der Deutung, die keine ist, nie."[2] Ideiglenesen a szó kigúnyolását javasolja. Megjegyzi, hogy Joyce legújabb tevékenysége – nyilvánvalóan a *Finnegans Wake*-re gondol – éppen az ellenkező irányba mutat, hiszen megdicsőiti, felmagasztosítja a nyelvet. Gertrude Stein írásmódját közelebb érzi az általa elképzelt célhoz. A kétféle felfogás viszonyát a realisták és nominalisták szembenállásához hasonlítja. „Tegyünk úgy, mint az eszét vesztett (?) számtanos, aki a művelet minden egyes szakaszában új mérési elvet követett."[3]

Csönd és végtelenségig bonyolított, egyszersmind önmagát szüntelenül megkérdőjelező nyelv. Ez a két eszmény irányította a két háború közötti időszak regényíróit

---

[1] Samuel BECKETT: *Levél Axel Kaunhoz*. 1937. nov. 9. In: *Disjecta*. New York, Grove Press, 1984. 52.
[2] Uo. 53.
[3] Uo. 54.

Nyugat-Európában s Amerikában. A két cél sokszor közelebb állt egymáshoz, mint gondolni lehet. 1927-ben Virginia Woolf a következő ajánlással küld egy könyvet egy írótársának: „Véleményem szerint ez a legjobb regény, amelyet írtam." A címzettet kissé meglepi a szerénytelenség. Amikor kinyitja a kötetet, látja, hogy csupa üres oldalból áll.[4] Négy évvel ezután jelenik meg *A hullámok,* melyben Woolf arra tesz kísérletet, hogy a regényben ugyanúgy a másodlagos jelentések irányítsák a szöveg előrehaladását, mint a lírai versben. Faulkner az 1929-ben megjelent *Hang és tébolyban* a lánytestvérébe szerelmes Quentin tudatfolyamát megemelt, lírához közelített írásmóddal fejezte ki, a szellemileg fogyatékos Benjy nézőpontját viszont szigorú korlátok közé szorított, lecsupaszított, csökkentett értékű nyelv segítségével juttatta érvényre.

A szavak mögötti szavak keresése közben Joyce és Stein is megfosztja a nyelvtantól a nyelvet. Stein kései műve, az 1941-ben megjelent *Ida* annak a tevékenységének végeredménye, melynek során az amerikai születésű írónő fokozatosan lecsupaszította írásmódját, kiiktatván a történetet, a jelenetet, a jellemet és a leírást. 1934-ben egy előadásában azt állította: mivel a korai időszakokban a szó, a 18. században a mondat, a 19.-ben a kifejezés volt a szöveg szervezőegysége, a 20. századi írónak a bekezdésre kell összpontosítania figyelmét.[5] A későbbiekben azután még ezzel a célkitűzéssel sem érte be. Tűrhetetlennek tartván, hogy a könyvlap önkényes egység, azt is megtervezte, mi kerüljön egy-egy oldalra.

Stein felfogása jellemző arra a korszakra, amelyben a prózaíró összefüggést tételez föl a nyelv szerepkörének és a könyv megjelenési módjának megváltozása között. Két előföltevésből indult ki. Egyrészt úgy vélte, hogy a nyelv lehetőségei fokozatosan kimerülnek, másfelől új feladatkört keresett régi mondattani sajátosságokhoz. Egyszerre törekedett az elcsépelt kiiktatására és újszerű felhasználására. A hangnem megteremtésére használta az ismétlést. Ez teszi érthetővé kijelentését, mely szerint „nem létezik ismétlés".[6]

A műveire jellemző ismétlések közül megkülönböztetett figyelmet érdemel az „és" szó rendkívül gyakori szerepeltetése. Stein határozói szerepkörrel ruházza föl, „és így", „végül", „azaz" helyett használja e kötőszót.[7] Nyelve ebben a vonatkozásban élesen különbözik Henry James írásmódjától, akit Stein a legtöbbre becsült az övét megelőző korszak prózaírói közül. James az alárendelést részesítette előnyben, mert a tettek indítékai foglalkoztatták. A legsemlegesebb kapcsolatos kötőszó térhódítása elválaszthatatlan attól, hogy az elbeszélő prózaíró kétségbe vonja az oksági összefüggéseket. A lecsupaszított, korlátozott nyelv a történetmondás meto-

---

[4] Quentin BELL: *Virginia Woolf: A Biography.* New York, Harcourt Brace Jovanovich. 1972. Volume II. 127.

[5] Gertrude STEIN: *What Is English Literature?* In: *Lectures in America.* Boston, Beacon Press. 1967. 49.

[6] Gertrude STEIN: *Portraits and Repetition.* In: *Lectures in America.* 166.

[7] Vö. William H. GASS: *And.* In: *Habitations of the Word.* New York, Simon and Schuster. 1985. 160–184.

nimikus szerkezetének szétbomlasztásával függ össze. Ez teszi érthetővé, hogy az *Ulysses*ben az „és" szó még a határozott névelőnél és a létigénél is gyakrabban fordul elő.[8]

1937-ben Stein így fogalmazta meg a történetmondás átalakulásának lényegét: „a múltban a legtöbb írás valami megtörténtnek a történetét elmondó valódi elbeszélés (narrative) volt, és most semmi nem az, a jelenben semmi egymás után történőnek nincs tudata, a mozgás minden irányú és a kezdés és befejezés nem igazán izgalmas".[9]

„Amiből figyelemre méltó módon semmi nem következik." *A tulajdonságok nélküli ember* első fejezetének címe a célelvű történetmondás lehetetlenségét jelenti be. A célelvűséget cáfoló Nietzschét Musil 1938-ban a tizenkilencedik század második felének legnagyobb moralistájaként emlegette – ugyanabban a mondatban, amelyben a nácizmust az erkölcs eddigi legnagyobb elhajlásának nevezte[10] –, fő művének 1930-ban kiadott első könyvében pedig Ulrich önszemléletét abból a felismerésből vezette le, hogy élete fonala nem követhető, mivel végtelen, bonyolult szövésű felületként terül szét, s ennyiben nem elbeszélhető: „öffentlich alles schon unerzaehlerisch geworden ist und nicht einem »Faden« mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Flaeche ausbreitet".[11]

Ez a megfogalmazás rokon azzal, ahogyan Stein a vonalszerű elbeszéléssel szemben a síkszerűen, minden irányban szétterülő szöveg eszményével hozza összefüggésbe az „és" szó gyakori használatát, azt sugalmazván, hogy az események abban a pillanatban történnek, amikor olvasunk „róluk". A sehonnan sehová nem vezető történetmondás eszménye együtt járhat azzal, hogy az elbeszélő áthágja a harmadik kizárásának törvényét. A jellem nem azonos önmagával. Tim Finnegan, a zenés bohózat hőse, ki részegen leesik a létráról és látszólag szörnyethal, fölébredése után Prometheus, Osiris, Krisztus és Buddha alakjával válik azonossá. Queneau *Távol Rueiltől* című, 1944-ben megjelent regényének főszereplője, Jacques L'Aumône ökölvívónak, tábornoknak, püspöknek képzeli magát, míg egy szép napon megpillant egy hollywoodi csillagot a vetítővásznon, aki ugyanott s ugyanakkor született, mint ő, és ugyancsak a Jacques L'Aumône névre hallgat. Eldönthetetlenné válik a kérdés, melyikük az igazi. Aki mással azonosul, megszünteti önmagát. Az 1928-ban írt *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* is mintha ezt bizonyítaná. A jellem körvonalainak fölismerhetetlensége a jellem megszűnéséhez vezet. „Tűnődöm – mondja

---

[8] Miles L. HANLEY: *Word Index to James Joyce's Ulysses*. Madison Wisconsin. Privately printed. 1937.

[9] Gertrude STEIN: *Narration*. Chicago, The University of Chicago Press. 1969. 19.

[10] Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg, Rowohlt. 1955. 411. Vö. Ingo SEIDLER: *Das Nietzschebild Robert Musils*. In: *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Hrsg. v. Bruno HILLEBRAND. Tübingen, Max Niemeyer. 1978. Band II. 160–185.

[11] Robert MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. 1972. 650.

Jacques L'Aumône –, vajon képes vagyok-e semmivé válni. Egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy eljutok addig."[12]

2. Beszélt nyelv és költészet

Beckett előtt már a dadaistákat, sőt a futuristákat is foglalkoztatta a nyelv széttörése. Azok az írók, akik hasonló feladatra vállalkoztak a húszas-harmincas években, kétféle utat választottak. Némelyek arra törekedtek, hogy a beszélt nyelv érvényre juttatásával rombolják az irodalmiságot, mások a költő s a regényíró nyelvhasználata közötti különbséget kívánták megszüntetni. Céline inkább az első, Joyce, Virginia Woolf, Nabokov és Flann O'Brien a második lehetőséget választotta. Olyanok is akadtak, akik a kétféle megoldás egyeztetésével kísérleteztek, mint például Gertrude Stein vagy Queneau. Beckettre is lehet itt hivatkozni, kinek 1930-ban megjelent *Whoroscope* című költeménye és 1936-ban kiadott verseskötete, az *Echo's Bones* ugyanannak a nyelvromboló kísérletezésnek a megnyilvánulásai, mint elbeszélésgyűjteménye, a *More Pricks than Kicks* (1934) és regénye, a *Murphy* (1938).

A beszélt nyelv utánzása együtt járhat a mellérendelés kultuszával. Céline 1936-ban megjelent, *Mort à crédit* című regényében gyakran előfordulnak az egymástól három ponttal elválasztott beszédfoszlányokból álló részek. Az ily módon korlátozott mondattan ugyanúgy különös hangnemet teremt, mint Stein prózájában az ismétlés. Egyúttal a világ elbeszélhetőségét is kétségbe vonja.

Azok, akik a második utat járták, a költőiséggel szemben közömbösnek, sőt idegennek érezték az események oksági törvényszerűségeit és rendszerint valamilyen játék szabályai szerint alakították a cselekményt. Nabokov második, *Király, királynő, alsó* című, 1927-ben Berlinben oroszul megjelent regényében egy kártyajáték szabályai irányítják a történést, a három évvel később ugyanott kiadott *Luzsin védelmé*ben pedig a hős sorsát egyetlen, általa kitalált sakkfogás határozza meg. 1937-ben, *A regény technikájá*ról írt értekezésében Queneau így jellemezte négy évvel korábbi regényének fölépítését: „*A bökkenő* (Le Chiendent) 91 (7-szer 13) szakaszból áll, mivel a 91 az első tizenhárom szám összege [...]. Akkoriban azért láttam jótékony számot a 13-ban, mert tagadja a boldogságot, a 7-et pedig önmagam számszerű képének tekintettem, és most is így foghatom fel, hiszen családi s két előnevem is hét-hét betűből áll és 21-én születtem, e szám pedig 3-szor 7-tel egyenlő."[13] Negyedszázaddal később így egészítette ki ugyanennek a regényének jellemzését: „mindegyik fejezet olyan hét tagból (paragraphes) áll, amelyek mindegyike meghatározott alakú, más-más természetű nyelvezet vagy idő s tér módosulása alapján. A szereplők bizonyos ütem szerint, bizonyos időpontokban s helyeken tűnnek föl. Mindezt a sakkjátszmához hasonló szabályossággal, táblázatokon készítettem elő."[14]

---

[12] Raymond Queneau: *Loin de Rueil*. Paris, Gallimard. 1976. 144.
[13] Raymond Queneau: *Batons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard. 1965. 29.
[14] Raymond Queneau: *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris, Gallimard. 1962. 49.

Stein, Queneau vagy akár Borges törekvése rokon a dadaistákéval, amennyiben ők is a könyv megszokott alakjának érvénytelenítésén fáradoztak. Törekvésük újszerűsége különösen szembetűnik, ha a korszak maradi regényíróinak gyakorlatával vetjük össze. Jules Romains 1932 és 1947 között huszonhét kötetben adta közre a *Jóakaratú embereket*, Queneau viszont később tíz olyan szonettet jelentetett meg, melynek mindegyike azonos nyelvtani fölépítésű és a rímszerkezet is megegyezik, vagyis bármelyikük minden egyes sora kicserélhető valamely másik vers egy-egy sorával. A *Százezer milliárd költemény* (1961) a világ leghosszabb műve, s az egyetlen olyan írásmű, melyet még szerzője sem olvasott el. A vékonyka kötet a lehetséges irodalom műhelyében (l'Ouvroir de Littérature Potentielle) készült, melyhez Duchamp is csatlakozott. Az elolvashatóságot már a *Le Chiendent* is kétségessé tette, hiszen körkörös mű, akár a hét évvel később megjelent *Finnegans Wake*.

Azok az írók, akik a két háború között folytatták a századelő kezdeményezéseit, a nyelvet érzékelési módnak tekintették, s a leírás helyett a már-már bölcseleti elvek irányította kitalálás és megszerkesztés jegyében alakították írásmódjukat. „Szerzőként semmiféle véleményt nem szabad kifejteni" – írta 1924-ben Ford Madox Ford,[15] aki a századforduló újításait közvetítette az új nemzedék számára. Ezek az újítások a romantikától a szimbolizmusig vezető folyamatnak irányító gondolatára, arra a Nietzsche által erőteljesen megfogalmazott eszményre vezethetők vissza, mely szerint a teremtő Isten képzetét az alkotó művészé válthatja föl. Stephen Dedalus szavai ezt az örökséget foglalják össze az *Ifjúkori önarckép*ben: „A művész, akár a teremtő Isten, kezének munkáján belül, mögötte, azon túl vagy afölött marad, láthatatlanul, a létből kifinomultan (refined out of existence), közömbösen, körmeit vágva. [...] Nem fogom azt szolgálni, amiben már nem hiszek, akár otthonomnak, akár hazámnak, akár egyházamnak is neveztetik, és a tőlem telhető legnagyobb szabadsággal és teljességgel próbálom majd kifejezni magam az életnek vagy a művészetnek valamilyen módján, csakis a magam számára engedélyezett védekező fegyvert, a csöndet, a száműzetést és a furfangot használva."[16]

Évtizedekkel később, *A tulajdonságok nélküli ember* második könyvének 1943-ban kiadott második részében Musil már szenvtelenebbül fogalmaz, mikor így jellemzi Ulrich viszonyát a politikához: „Mint minden ember, akinek tárgyi vagy személyi értelemben megvan a maga dolga (die sachlich oder persönlich ihre eigene Aufgabe haben), azt kívánta a politikától, hogy lehetőleg ne zavarja."[17]

Ez az eszmény lehetővé tette a távolodást a nevelődési regénytől. Elvezetett annak a szerkesztési elvnek a megtagadásához, mely erősen rányomta bélyegét a regény tizenkilencedik századi alakulására, s melynek *A varázshegy* mellett éppen az *Ifjúkori önarckép* volt egyik utolsó megtestesítője. Gombrowicz 1937-ben Varsóban

---

[15] Ford Madox FORD: *Joseph Conrad*. New York, The Ecco Press. 1989. 223.
[16] James JOYCE: *The Portrait of the Artist as a Young Man*. London, Heinemann. 1964. 199., 229.
[17] Robert MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1343–1344.

megjelent regénye, a *Ferdydurke* annak köszönheti töredezettségét, hogy nem a nevelődésben, de a folytonosság hiányában keresi a személyiség meghatározó sajátosságát. A harmincon túli elbeszélő gúnyt űz abból a süvölvényből, aki egyszer volt, a kamasz viszont az emberélet felén nagy, sötétlő erdőbe jutott későbbi énjén csúfolódik. Kettejük között nincs kapcsolat.

Az új célkitűzés hívei tagadták, hogy az elbeszélő próza nyelve különböznék a lírai versétől és a metonímia helyett a metaforát fogadták el a szöveg szervező elveként. Kizárták a nevelő célzatot, de nem mondtak le a gondolati igényről. Gertrude Stein – aki közismerten William Jamesnél tanult – *The Geographical History of America* című, 1936-ban megjelent könyvében ebből a föltevésből kiindulva tett különbséget emberi természet és elme között, az egyéniséget az emberi természet, viszont a nagy műveket az elme megnyilvánulásainak tekintvén.

„Semmi nem oly nehéz a szépirodalomban, mint gondolkodó embert ábrázolni (wiederzugeben)" – olvassuk Musilnál.[18] A húszas–harmincas évek kezdeményező erejű prózaírói bölcselet és költészet kölcsönhatásának a szellemében alkottak. Nemcsak a legjelentősebbek. Az amerikai születésű Djuna Barnes például *Éjszaka-erdő* címmel 1936-ban kiadott regényében metafora és hangnem bonyolításával tudta erőteljesen megfogalmazni azt, az értéktagadásnak és elkárhozottságnak miféle tudata kerítette hatalmába Közép-Európát az első háború után. „Olyan jó regény, hogy csak a költészeten nevelődött érzékenység tudja egészen értékelni" – írta róla T. S. Eliot.[19]

3. Értékőrzés és teremtés

Az eddig elmondottak alapján nagyon egyoldalú kép rajzolódik ki a két háború közötti regényről. Az első világháború utáni éveket nemcsak a nyelv megújítása jellemezte. Egy időben a költői, festői s zenei újklasszicizmussal, sokan a regényírás tizenkilencedik századi hagyományaihoz tértek vissza. Martin du Gard 1922 és 1940 között megjelent Thibault- és Duhamel 1933 és 1945 között kiadott Pasquier-sorozata a családregényt elevenítette föl, azt a műfajváltozatot, amelynek örökségét Thomas Mann már az 1901-ben megjelent *Buddenbrooks*-szal lezárta a maga számára. Igaz, Faulkner egyik legjelentősebb műve, az 1936-ban megjelent *Absalom, Absalom!* már nyomatékkal tagadja a leszármazásnak mint a történetmondás lehetséges rendezőelvének érvényességét, ebben az időszakban azonban még nem az ő művészetét érte nemzetközi elismerés. 1930-ban és 1938-ban Sinclair Lewis, illetve Pearl S. Buck kapott Nobel-díjat, két olyan amerikai író, akinek nyelve szinte teljesen átlátszó. Szerb Antal, a nyugati regény leghatékonyabb magyar népszerűsítője, Aldous Huxley-t tekintette a kor legjelentősebb angol regényírójának, vagyis olyan szerzőt, aki saját pályatársainak megelevenítésekor Thomas Love Peacock tizenki-

[18] Uo. 111.

[19] T. S. ELIOT: *Introduction.* In: Djuna BARNES: *Nightwood.* New York, New Directions. 1984. XII.

lencedik századeleji kulcsregényeit utánozta. A húszas–harmincas évek fordulóján indult angol nemzedék nemcsak Joyce és Woolf, de még James és Conrad újító törekvéseinek is hátat fordított. A századdal egyidős Richard Hughes 1929-ben nagy sikert aratott *Szélvihar Jamaicában* című első regényével. Az 1903-as évjáratú Evelyn Waugh első regénye 1928-ban jelent meg, a vele egyidős George Orwell előbb más műfajban alkotott, így csak 1935-ben adta ki első regényét. Az 1904-ben született Christopher Isherwood és Graham Greene 1928-ban, illetve 1929-ben, az 1905-ben született Anthony Powell és C. P. Snow 1931-ben, illetve 1932-ben mutatkozott be regényíróként.

Ennek a korosztálynak legjelentősebb tagja, Waugh, utóbb igen éles elmével fogalmazta meg nemzedékének szellemi korlátait. „Ízlése jórészt tagadólagos volt. Irtózott a műanyagtól, Picassótól, a napozástól és a jazztől – ténylegesen mindentől, ami az ő életében történt." Így jellemezte önmagát visszatekintve, 1957-ben kiadott önéletrajzi regényében.[20]

Waugh kis művész, aki általában jól ismerte képességének korlátait. Más maradi írókkal ellentétben tudomást vett arról, hogy a századelő jelentős alkotói megnövelték és egyúttal kérdésessé tették a nyelv szerepét a regényben. A következő részlet talán fogalmat ad arról, miként próbálta ezt az újabb eszményt összeegyeztetni a régibb regényszerkezettel:

„Csöngetett és várt. Semmi nem történt. Újra csöngetett. Abban a pillanatban kinyílt az ajtó.

– Ne csöngessen kétszer – mondta egy nagyon mérges öregember. – Mit akar?

– Itthon van Blount úr?

– Semmiféle Blount úr nem lakik itt. Ez Blount ezredes háza.

– Bocsánat... Úgy hiszem, az ezredes vár engem.

– Badarság. Én vagyok Blount ezredes – és becsukta az ajtót.

A Ford eközben eltávozott. Egyre ömlött az eső. Adam ismét csöngetett.

– Nem tudom, fölhívhatnám-e az állomást, hogy küldjenek egy bérkocsit.

– Távbeszélőn nem... Esik az eső. Miért nem jön be? Képtelenség ilyen időben az állomásra gyalogolni. A porszívó miatt jött?

– Nem.

– Furcsa. Egész reggel egy embert vártam, aki porszívót mutat meg nekem. Jöjjön csak be. Nem marad itt ebédre?

– Roppant szeretnék.

– Remek. Manapság alig van társaságom. Bocsásson meg, hogy magam nyitok ajtót. A komornyikom az ágyat nyomja. Borzasztóan szenved a lábával, amikor nedves az idő. Mindkét lakájom elesett a háborúban... Itt tegye le kalapját s a ka-

---

[20] Evelyn WAUGH: *The Ordeal of Gilbert Pinfold.* Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books. 1962. 14.

bátját. Remélem, nem ázott át... Kár, hogy nem hozta el a porszívót... de nem tesz semmit. Hogy van? – szólt, s hirtelen kezet nyújtott.

Kezet ráztak és Blount ezredes elindult egy hosszú sárga márványtalapzaton álló márvány mellszobrokkal szegélyezett folyosón, mely bútorokkal zsúfolt szobába vezetett, ahol szép rokokó kandallóban lobogott a tűz. Az erkélyre nyíló ablak alatt bőrrel fedett nagy íróasztal állt. Blount ezredes táviratot vett föl és elolvasta azt.

– Teljesen elfeledtem. – Mondta némi zavarral. – Félek, nagyon udvariatlannak fog tartani, de végül is lehetetlen ebádre marasztalnom. Vendégem jön nagyon bizalmas családi ügyben. Nyilván megérti... Az igazat megvallva, valami fiatal gazfickó feleségül akarja venni a lányomat. Négyszemközt meg akarom beszélni vele a rendeznivalókat.

– Nos, én is feleségül akarom venni a lányát – szólt Adam.

– Milyen rendkívüli egybeesés. Nem téved?

– Talán rólam szól az a távirat. Mi is áll benne?

– »Eljegyeztem magam Adam Symesszal. Várd ebédre. Nina.« Maga Adam Symes?

– Igen.

– Drága fiam, miért nem mondta mindjárt, ahelyett hogy a porszívókkal foglalkozott volna? Hogy van?

Újból kezet ráztak."[21]

Az ebéd után az ezredes nyugovóra tér. A házvezetőnő teát szolgál fel a vendégnek a könyvtárszobában. Estefelé belép az ezredes.

„– Ki az ördög maga? – kérdezte a háziúr.

– Adam Symes – válaszolta Adam.

– Sosem hallottam magáról. Hogy jutott be ide? Ki adott magának teát? Mit akar?

– Ön hívott meg ebédre – szólt Adam. – Azért jöttem, hogy feleségül vegyem Ninát.

– Drága fiam, hát persze. Milyen képtelenség tőlem. Nagyon kevéssé emlékszem nevekre, mert alig találkozom emberekkel. Hogy van?

Újból kezet ráztak."[22]

Az ezredes természetesen nem hibbant. Bolondját járatja a fiatalemberrel. Következetesen visszaél a nyelvvel. Azt mímeli, hogy semmire nem emlékszik abból, amit beszélgetőtársa korábban mondott, vagyis szüntelenül újrakezdi a beszélgetést. Mindig más nyelvjátékot választ, mint beszélgetőtársa. A már létrejött jelentés kitörlődik, fölösleges megnyilatkozások hangzanak el, a kijelentéseknek nincs következménye, az elfogadott előföltevések semmissé válnak, az üresjáratok egymásra halmozódnak, a beszélgetés sehová nem vezet.

---

[21] Evelyn WAUGH: *Vile Bodies*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books. 1961. 69–70.

[22] Uo. 73–74.

A korszak magyar regényeiben a nyelv éppúgy mérsékelten kitüntetett szerepet játszik, mint Waugh 1930-ban megjelent könyvében. Még a *Prae* esetében sem beszélhetünk többről. 1969-ben Szentkuthy a következőképp jellemezte saját felfogását: „Az én jelszavam: *Ration and passion*. Tiszta ész és szárnyaló szenvedély. A *Prae* egyik hőse is racionalista francia, a másik egy angol különc."[23] Ez a megnyilatkozás a nyelv párbeszédszerű szemléletére engedne következtetni, ám a *Prae* írásmódja kifejezetten magánbeszéd jellegű.

Szentkuthy a szürrealistákhoz hasonlóan újra fölfedezi a hasonlatot, azáltal, hogy a hasonló és a hasonlított távolságát hangsúlyozza. Műve eredetiségének ez egyik forrása. A szokványos elemek azonban egyáltalán nem hiányoznak a regény nyelvéből. Példaként abból a leírásból idézek, mely az egyik főszereplő bevezetését hivatott szolgálni: „A Leatrice szemöldöke is egy távoli kis penge rafináltan elhelyezett árnyékának látszott: az orr táján hirtelen megvastagodott és tömötten bársonyossá lett, mint a barka – a halánték felé hosszan, szinte búgva, elnyúlt, mint az egyiptomi szobrok szemöldökvonalai, de távolról sem a divatos éles-tapadó csíkban, hanem puhán és vágatlanul."[24]

A korszaknak egészen szokványos, egykor divatos, de ma már sokszor elfelejtett regényeiben is szerepelhetne ilyen mondat. Azt sejteti, hogy a *Prae* írásmódja semmiképpen nem tekinthető egyneműnek vagy akár egyenletesnek. A párhuzam a két háború közötti időszak legjelentősebb kezdeményezéseivel legföljebb részleges lehet.

Ugyanilyen következtetésre lehet jutni, ha más magyar műveket választunk az összehasonlításhoz. Ismeretes, hogy *A tulajdonságok nélküli ember* szerkezetének fontos alkotórésze az első könyv zárófejezete, mely a „Die Umkehrung" címet viseli. Ebben a részben arról olvashatunk, hogy Ulrich táviratot kap, melyben az áll, hogy meghalt az apja. Márai regénysorozatának második része, *A féltékenyek,* úgy kezdődik, hogy a főhős levelet kap nővérétől, aki apjuk haldoklásáról értesíti. Garren Péter hazautazik. *A féltékenyek* az apa halálával ér véget.

Musil regényének első könyve 1930-ban, *A féltékenyek* 1937-ben jelent meg. Nem lehet kizárni, hogy Márai már ekkor olvasta Musilt, de ez nem igazán befolyásolhatja az összevetést. Az osztrák írónál az apának vannak, Ulrichnak viszont már nincsenek tulajdonságai. A szülőt aggodalommal tölti el, hogy fiának nincs terve az életre. Az apa halála mindkét regényben vallásos mellékértelmű, a kereszténységtől eltávolodást s a folytonosság megszakadását jelenti. Sőt, apa s fiú szembeállítása is hasonló, amennyiben az idősebb nemzedék világteremtő, az ifjabb világ nélküli. A döntő különbség abban rejlik, hogy Márai művében elégikus, Musilében viszont ironikus az apa világának értelmezése. Márai a családregény nyelvét beszéli. Nincsenek szavai annak az állapotnak a kifejezésére, amely az apa halálát

---

[23] *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomása. (Új gyűjtemény.)* Budapest, Gondolat. 1971. 136.
[24] SZENTKUTHY Miklós: *Prae.* Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda (1934). 34.

követi. Regénysorozatának első fele sokkal művészibb, mint a második. Fejlődéstörténeti értelemben nem igazán huszadik századi író – ahogyan Evelyn Waugh sem az.

Hasonlót mondhatunk Németh Lászlóról, aki pontosan tudta saját regényeinek fejlődéstörténeti helyét. A gyűjteményes kiadás számára a *Gyász* elé írtakban a következőképp határozta meg álláspontját: „a *Kritikai Napló*ban felvonultatott gazdag galéria mint szépírót is a választás szélesebb, a mienktől elütő övébe vezetett, s ha magam meglehetős konzervativizmussal óvtam is a megírni méltót és érdemest a merészebb formai sugallatoktól, amikorra a *Gyász* írásába fogtam, mégiscsak idegeimbe ivódott a nyugati igény, amely a 19. századtól inspirált társadalmi és lélektani regény után a nagyobb művészi koncentrációban, kényesebb ízlésben kereste e plebejus műfaj újdonságát".[25]

Ugyanitt Németh László azt is elismeri, hogy az *Égető Eszter* visszalépés ehhez az eszményhez képest. A máből visszatekintve s egy pillanatig sem gondolva, hogy többről van szó, mint egy olyan olvasónak 1992-ben megfogalmazott ítéletéről, akinek ízlésbeli korlátai jól körülírhatók, megállapítható, hogy Németh László ugyan nem gondolta, hogy David Garnett mulatságos kisregénye, az 1922-ben megjelent *Lady into Fox* vagy Huxley eszmeregényei képviselik az újszerűséget, de túlzottan is óvatosan közeledett a nyelv megújítóihoz. A harmincas években írt elbeszélő prózája általában az életkép, a példázat, a nevelődési s a lélektani regény, a leírás és a társadalmi utópia ötvözeteként olvasható. Visszatekintő író volt, akár Martin du Gard, akit 1932-ben a regényt a lírához közelítő „nem igazi regényírók"-kal szemben, „önkorlátozása" miatt nevezett nagy művésznek.[26]

Korántsem tartom a metaforikus írásmódot az elbeszélő próza egyetlen megújulási lehetőségének. Csupán annyit mernék állítani: Németh László elbeszélő prózájában a metafora másodlagos, sőt olykor alkalmi szerepet játszik nemcsak Proust, Joyce vagy akár James, de talán Krúdy s Kosztolányi írásmódjához képest is. A csak 1935-ben megjelent, de négy évvel korábban írt *Gyász* ugyanúgy nem tér el a lélektani regény jellemképszerűségétől, mint azok a könyvek, amelyeket Mauriac a húszas években s a harmincasok elején írt.

A kiragadott részlet mindig félrevezető, de be kell érnem egy-egy mondat idézésével:

„»Kiforrázzam a tejeslábost? Nem olvad meg a kaszliban a libazsír?« Már az ilyesféle kérdésektől sem kongott annyira a lélek páncélja."

„Egy-egy levél a kaucióügyben azonban megint kilöttyentette szíve fedője alól a keserűséget, s az éjszakai kesergésekben az ő baja is ott botorkált a Zsófié mögött, mint régi drámák gyászoló királylánya mögött az öreg dajka siránkozása."

---

[25] Németh László: *Negyven év – Horváthné meghal – Gyász*. Budapest, Magvető és Szépirodalmi. 1974. 548–549.

[26] Németh László: *Európai utas*. Budapest, Magvető és Szépirodalmi. 1973. 482–485.

„Hiába tette fel, hogy ma dicsekedni fog, a harmadik mondatnál már kilöttyent belőle bánata."[27]

Kosztolányi s Krúdy legjobb műveiben metaforikus kapcsolódásokkal kölcsönhatásban bontakozik ki a cselekmény. A *Halálfiai*ban ezzel szemben a metaforák többsége inkább csak díszítő szerepű. A *Gyász* a kétféle lehetőség között helyezhető el. Metaforái általában a közvetlen szövegkörnyezetre vannak hatással, a hősnő lelkiállapotát hivatottak szemléltetni s értelmezni. Csak ritkán teremtenek összefüggést távolabbi szövegrészek között.

Azoknál az íróknál, akiket olykor a Nyugat harmadik nemzedékeként szokás emlegetni, már az egykorú bírálók irodalmiasságról, „az olvasmányok még le nem vetkezett hatásáról" értekeztek,[28] kifogásolván, hogy e szerzők mindegyike „egy szenvedélyes olvasó-kultúra gyermeke", „nem is a saját álmába költözik, de a »megálmodott álmokba«".[29] Bő félévszázad távlatából úgy látszik, mintha a követett mintákat inkább az értékőrző, mint a kezdeményező francia írók művei között kereshetnők. A *Fellegjárás* nyelve nem áll közelebb Céline-éhez, mint a *Gyász* írásmódja. A szürrealizmussal sem rokonítható. Álomleírások szerepelnek ugyan Sőtér regényében, de csak rövid betétként. Még Konstantin magánbeszédének az a részlete sem több néhány mondatos közbeiktatásnál, mely a képzelet szabad működésének hatását hivatott kelteni: „– Látomásokkal viaskodtam egész éjjel. Barátomat felköltöttem, italt kértem tőle, s elaludtam ismét. A szobába botorkáltam, alvajáróként, ledobtam ingem, és meztelenül feküdtem vissza. Dörgő robaj riasztott fel aléltságomból: szemben a pék hajnali háromkor nyitotta ki boltját, magához vett valamit, és ismét becsapta a súlyos vastáblákat. Az ég tele volt csillaggal, és legalul, valamint a világtájak felé sugárzó hullámok gyűrűztek, mint megbolygatott víz. Egy oroszlán úszott a tengerkék égen, patái körül áramlott a mindenség, szájában zászlót hozott. Szemközt, az ég másik sarkából egy kéz nyúlt ki, és kergette a csillagokat, majd rózsát dobott, s elmerült nyomtalanul. Csodálatos szép angyalt láttam, óriás szemekkel, örökös bámulásban, tojásdad arcán réveteg mosollyal."[30]

Noha ez a részlet egészen kivételes, nincs párja a *Fellegjárás* lapjain, mégsem különbözik attól, ahogyan némely tizenkilencedik századi írók – például De Quincey vagy akár a német romantika bizonyos képviselői – megjelenítik a látomást. A szürrealistáknál viszont az álom többnyire nem betét, amelyik egy időre fölfüggeszti a történetmondás törvényszerűségeit. Hiányzik az ébrenlétnek s álomnak, látványnak s látomásnak az a kettőssége, amely a *Fellegjárás*t jellemzi. Henri Michaux *Voyage en Grande Garabagne* című, 1936-ban megjelent könyve, a szürrealista elbeszélésmód jellegzetes példája, elképzelt országokba vezet, ahol a nyelv részben kitalált,

---

[27] NÉMETH László: *Gyász*. 597., 603., 613.

[28] HALÁSZ Gábor: *A század gyermekei* (1939). In: *Válogatott írásai*. Budapest, Magvető. 1977. 794.

[29] ÖRLEY István: *A templomrabló*. Sőtér István regénye (1944). In: *A Flocsek bukása*. Válogatott írások. Budapest, Magvető. 1968. 360.

[30] SŐTÉR István: *Fellegjárás – Két iskola*. Budapest, Szépirodalmi. 1986. 72–73.

részben fölösleges. A számtalan neologizmus és a csönd kultusza tökéletesen megfelel a Beckett megfogalmazta eszménynek. „A nagy sértés mindig a csöndnek a megtörése volt" – olvassuk az émanglon nevű nép földjéről szóló részben,[31] és a kitalált szavak sokasága minduntalan kitörli a jelentést. A *Fellegjárás*ban nem látom nyomát e nyelvvel szembeni bizalmatlanságnak. Egymást váltja a példázat-, sőt eszmeregényszerűség és a vallomás, és az elbeszélő kiszólásai – „Ne nevessünk rajtuk ezért! [...] Ne higgyük, hogy gazdagságra vágyott!"[32] – már a regény elején éreztetik, hogy Sőtér első regényének ösztönzőit nem annyira a két háború közötti időszak újítóinál, mint inkább régebbi elbeszélőknél kereshetjük. Flórián és Sylvia rózsadombi sétáját a századforduló érzelmességének jegyében beszéli el a történetmondó. Talán néhány mondat is elég ennek szemléltetéséhez:

„A téren, a sportpályán aludt a fű, a homok: a holdfény úszott az árva mező felett. Flórián lehúzta a lány kesztyűjét, ujját ujjai köré fonta, arcához hajolt, hűvös bőrét tapintotta, melyre az est párái fagyos illatot leheltek, szempilláival megcsiklandozva kis fülét. [...]

– Valaki jön az úton! – kiáltott fel a lány. Rémülten lestek a fasor felé, mely a kert mélyébe szállott alá. Fehér alak jött rajta, mind közelebb, közelebb, de feje nem volt. Flórián nevetett fel először: a holdsütötte út csapta be őket. Bejárták az egész kertet, megkaparták a fák meszelt kérgét, Sylvia megbotlott a veteményes ágyakban.

– Milyen jó lenne itt élni! – sóhajtották. – Foglaljuk el a kertet! – javasolta Flórián. Gyerekkori emlékek ébredtek benne, mesés hódítások és játékok.

Egy papírlapra felírta a hold fényénél:

– E telek Rezeda Kázmér tulajdona!

A cédulát a kertajtóra akasztották, rátolták a régi, rozsdás reteszt. Karonfogva mentek tovább, nevettek, be akartak surranni minden kertbe, végigjárni az alvó szobákat. Sylvia le szerette volna vetni emberi formáját, mint kísértet vagy szellő járni be a várost, megpihenni a házak tetején, a tornyokon. Flórián nagy kulccsal próbálgatta a zárakat: szülei házát nyitotta e kulcs, néha óráig keresett testvérzárat, melyet szintén nyisson. [...]

Mezőn vágtak át, és váratlanul a gerincre értek: két hegy könyökében, erdők közt égtek a végállomás ívlámpái, messze a Duna csillogott. Tekintetüket egy dús fényű csillag babonázta meg, mely a hegy felett lebegett, mintha lefelé ereszkednék.

– Olyan vagy, mint egy angyal! – suttogta Sylvia könnyekkel a szemében."[33]

A tágabb szövegösszefüggés nélkül nyilván méltánytalan értelmezni az idézetteket. Annyit mégis megkockáztatnék, e rövid szövegrészlet is bizonyíthatja, a *Fellegjárás* írásmódját a metaforateremtés tétovasága jellemzi. A másodlagos jelentés csak

---

[31] Henri MICHAUX: *Ailleurs*. Paris, Gallimard. 1962. 49.
[32] SŐTÉR István: *Fellegjárás*. 10., 14.
[33] Uo. 55–56.

egészen kivételes esetben teremt kapcsolatot különböző szövegrészek között. Az idézett jelenet ebből a szempontból egészen rendkívüli. A különféle zárakat egy kulccsal próbálgató Flóriánról szóló mondat azt a sokkal későbbi fejezetet vetíti előre, mely arról ad számot, mint próbálják különféle kulcsokkal felnyitni a váratlanul meghalt Méliusz tanár úr lakását. A két jelenet egymásnak tükörképe. Mélyebb jelentést kap, ami esetlegesnek látszott. Összefüggés teremtődik a fiatal látszólagos szabadsága s a halál megfellebbezhetetlensége között.

Egymástól távoli szövegrészek efféle kapcsolódása azonban egészen ritka a *Fellegjárás*ban, egyáltalán nem jellemző e regény írásmódjára. Nemcsak Joyce szerkesztési módjától különbözik Sőtér nyelvhasználata, de Proustétól is, aki nyilvánvalóan sokkal közelebb állt a magyar szerző ízléséhez.

Azok az írók, akik vidékiesnek érezték a magyar regényt, olykor még a cselekményt is igyekeztek idegen földre helyezni. Nem törekedtek arra, hogy kapcsolódjanak a magyar elbeszélő hagyományhoz. Talán ezzel is összefügg sikerüknek viszonylagossága. Fontane nem a német örökség megkerülésével teremtett lélektani regényt. Sokat tanult Flaubert-től, de Hoffmann motivikus szerkesztésétől, sőt alighanem még Wieland idézésmódjától is merített ösztönzést.

Störr kapitány „életrajz"-nak nevezi történetmondását.[34] Az én-formájú elbeszélés mindig magában rejtheti az alaktalanság veszélyét. Ezt csak bizonyos mértékig ellensúlyozza a bolygó hollandi története, melyet az olvasónak ugyanúgy „az örök vonulást"[35] megadással elfogadó kapitány följegyzései mögé kell képzelnie, ahogyan az *Odüsszeia* ismerete segítheti az *Ulysses* megértését. Miss Borton ajánlja Störrnek, hogy „a bolygó hollandus" szerepében jelenjék meg egy álarcosbálon.[36] Az eredeti kifordítása ad lehetőséget a beszédmód önirónjájára, mely Füst Milán könyvét a harmincas évek legtöbb magyar regényénél magasabbra emeli. A korábbi történet átértelmezése ezúttal az egész regényt fölemeli – ellentétben Márai *Vendégjáték Bolzanóban* címmel 1940-ben megjelent könyvével, amelyben csak Párma grófjának magánbeszédét lényegíti át a *Szentivánéji álom* fölidézése.

A *Prae*, a *Gyász* s *A feleségem története* nyilvánvalóan jelentősebb műalkotás, mint azoknak a nyugati regényeknek túlnyomó többsége, amelyeket még a legválasztékosabb ízlésű irodalmárok is ünnepeltek a két háború közötti évtizedekben. Igaz, Szentkuthy, Németh, sőt még Füst sem olyan fölényes művésze a nyelvnek, mint Kosztolányi, Krúdy vagy akár Márai. „Lévén továbbá, hogy mi csodáljuk a tökélyt, de a hibáit már szeretjük is, tudvalevő."[37] Ilyen megnyilatkozást nemcsak Joyce nem írt le, aki olykor egész napot töltött el két mondattal, mert „a szavaknak mon-

---

[34] Füst Milán: *A feleségem története*. Budapest, Magvető. 1973. 19.
[35] Uo. 377.
[36] Uo. 263.
[37] Uo. 271.

datban elfoglalt tökéletes helyét" fürkészte,[38] de talán az *Aranysárkány*, a *Boldogult úrfikoromban*, sőt esetleg a *Szindbád hazamegy* szerzője sem.

Wyndham Lewis *Az idő s a nyugati ember* címmel 1927-ben kiadott könyvében a válogató, s ennyiben értékőrző mesterségbeli tudásban jelölte meg Joyce művészetének egyik erényét.[39] Ehhez hasonlót kevéssé lehet találni a *Prae*ben. Míg Joyce szerkesztő művész, nemcsak az *Ulysses*ben, de a *Finnegans Wake*-ben is, addig Szentkuthynál ritkán érezni az önfegyelmet. Ebből a szempontból is tanulságos az, ahogyan évtizedekkel később emlékezett vissza első regényének keletkezésére: „Eszem ágában sem volt szokatlan módon írni! Vagy éppen Proustot vagy Joyce-ot utánozni! Akkoriban sokat utaztam, országról országra, habzsoltam az életet, mohón öleltem magamba a világot. S mindjárt vallani is vágytam erről az ölelésről, oly izgalommal, mint akit sorsa eleve ágostoni konfesszióra rendelt. Így írtam meg a *Prae*t. Ahogy jött. A forma már önként adódott. Észre sem vettem, hogy így írok."[40]

Az utánérzés vádja valóban nem érheti a *Prae*t, a megszerkesztetlenségé viszont inkább. Hiányzik belőle a kibontakoztatás, a fokozás, minduntalan fenyeget az állóképszerűség. A nagyobb egységek szintjén a vallomás tagolatlansága kísért, a mondat síkján pedig az eredetiség nem mindig ellensúlyozza a hevenyészettséget. Az idegen kifejezések azért hatnak szervetlenül a magyar szövegben, mert a hangnem gyakran megtörik, mint a következő mondatokban is:

„Tüzes mohaként húzódik végig a lappangó, elkésett napsugár a hidegtől megzöldült izmokon: az ősz minden »lucrum camerae«-ja és a nemesség zengő gőgje vonul végig a pubertás bajor modelljén."

„Az ember szeme nem tudott szabadulni ezektől az ambomutatóktól: hol a hellén kultúrát siratta, amint elsüllyedt hajójának utolsó árbocai itt reszkettek a napon, hol meg tornászni, úszni, nyújtón billenni szeretett volna, mert minden egyes oszlop egy-egy vesztális strand-görl é-húr izmait ábrázolta."[41]

Szentkuthy korai regényének fejlődéstörténeti szerepe mindazonáltal nem lebecsülendő. A huszonhat éves író tagadhatatlanul merészebben kérdőjelezte meg a történetmondás lehetőségét és jobban kapcsolódott az elbeszélő idő átalakításának huszadik századi irányához, mint bárki magyar kortársai közül. „Az élet belső és az »epika« külső perspektívája között nem lehet egymáshoz vezető skálát találni" – olvassuk a regényben.[42] Az idő úgy jelenik meg, mint ami teljesen idegen a tudat valóságosnak tekintett világától, ezért maga a történetmondás is lehetetlennek bizonyul. „Vannak, akik ok és okozat viszonyát csak optikai csalódásnak nevezték – efféle a viszony valóságos élet és elbeszélés között: csak megszokott kapcsolat,

---

[38] Frank BUDGEN: *James Joyce and the Making of Ulysses*. London, Grayson and Grayson. 1934. 20.
[39] Wyndham LEWIS: *Time and Western Man*. Boston, Beacon Press. 1957. 75–113.
[40] *Látogatóban*. 136.
[41] SZENTKUTHY Miklós: *Prae*. 34., 65.
[42] Uo. 107.

minden reális összefüggés nélkül."[43] A tudat semleges a tér s idő konvenciója szempontjából. Nincs időben előrehaladás és térbeli elmozdulás, színváltozás. Az idő az eszperantóhoz hasonló, nem tényleges nyelv. Idő s tér rendszerszerűségéhez képest a tudat világa zűrzavarként, útvesztőként jelenik meg, ez viszont nagyon közel áll a túlzott rendszerszerűséghez. „Abban a pillanatban, amikor az abszolút káosz eléri maximumát, éppen a maximum renddé köti, viszont a rend maximuma automatikusan káosszá szakad."[44]

A *Prae* „epikaszaggató" kísérlete annyiban újszerű a magyar irodalomban, hogy előrevetíti a dobozregény műfaját, amelyben az egyes részek tetszőleges sorrendben olvashatók. Szerzője azt a célt tűzte ki, hogy „a különböző eseményeket teljes időmentességgel, mint tiszta térelemeket helyezze el". Ez a szándék kétségkívül mutat némi hasonlóságot Gertrude Stein, Queneau és mások törekvésével, amennyiben a könyv megjelenési formájának átalakítására irányul: „Az új epikában nincs semmiféle egymásután: ha véletlenül könyv alakban jelenik meg az epikum, az csak kényszer és tehetetlenség, igazában bármely részlet bárhol előfordulhat, bármikor átcsoportosítható az egész mű."[45]

Szentkuthy szószaporító szerző volt, Kosztolányi tudott csodálatosan gazdaságosan bánni a nyelvvel. A nyelv újrateremtésének és szétrombolásának vállalását, Joyce s Beckett merészségét nem találjuk meg a két háború közötti magyar irodalomban, de nemcsak Krúdy s Kosztolányi elbeszélő prózája, a kisebb és jórészt fiatalabb íróknak a harmincas években készült művei is elárulják, hogy a magyar irodalom nem maradt érzéketlen a regény nyelvének huszadik századi átalakulása iránt.

Végezetül az itt fölvetett szempont érvényének korlátaira emlékeztetnék. Csakis a regénnyel foglalkoztam. Ebben a műfajban a fiatalabb nemzedék nem tudott olyan jelentős művészi teljesítményt felmutatni, mint a *Napraforgó*, az *Aranysárkány*, a *Boldogult úrfikoromban* s az Esti Kornél-történetek. A teljes igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a harmincas évek számos jelentős művét nem lehet elhelyezni abban a keretben, amelyet itt vázoltam. Magyar s nem magyar regények összehasonlításakor nem szabad azt hinnünk, hogy létezik a huszadik századi elbeszélő prózának olyan kánonja, amelyhez a magyar műveket viszonyítani kell. A kortudat megfelelő megnyilvánulásait, az érvényes formateremtést nem lehet vonalszerű képződménynek tartani, hiszen időben változó, szüntelenül átértékelendő hagyományról van szó.

Az egyes nemzeti irodalmak értékei részben olyan kulturális örökségtől függnek, amelyek elválaszthatatlanok az egyes nyelvektől. Musil gondolati igénye például szorosan összefügg a német nyelv értekező, történetmondó, sőt bölcseleti s költői hagyományaival. A német metafizika távlatából nevezte az *Ulysses*t „szellemi natu-

---

[43] Uo. 108.
[44] Uo. 131.
[45] Uo. 183–184.

ralizmusnak".[46] A modernség irányát sem lehet egyértelműen megállapítani. Wyndham Lewis az *Isten majmai* (The Apes of God) és a *Bosszú a szerelemért* (The Revenge for Love) című 1930-ban, illetve 1937-ben megjelent szatirikus könyvében a szereplők tisztán külső megközelítésének nyelvét alakította ki, vagyis teljesen mellőzte a tudat ábrázolását és az idő bonyolítását. Mégsem nevezhető maradi alkotónak, hiszen a közhelymentes fogalmazás fölényes és eredeti művésze volt. Természetesnek kell tehát vennünk, hogy a magyar irodalomban is vannak jelentős elbeszélő művek, amelyeket nem lehet elhelyezni a nyelv újjáteremtésének és megszüntetésének kettős szempontja alapján. Az önéletrajzi történetmondásnak olyan művek által képviselt különböző módjai, mint a *Fekete kolostor,* a *Puszták népe,* az *Egy ember élete* vagy az *Egy polgár vallomásai* például nyilvánvalóan az itt vázolttól különböző szempontú összehasonlítást igényelnek.

[46] Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen und Reden.* 584.

Kulcsár Szabó Ernő

TÖRVÉNY ÉS SZABÁLY KÖZÖTT

Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben

„...törvények híján szabályozni a magatartást...
Csak akkor értitek majd meg,
ha nem vártok többé egységes képleteket."
Robert Musil

„A nehézség a nyelvben van"[1] – idézhetnénk a kései Heideggert, aki mind kevésbé tudott kitérni a kérdés elől: működtethető-e úgy a nyelv, hogy – mindkettőt átfogván – fenntartsa a gondolkodás és a történő lét összhangját? A nehézség számunkra ezúttal annyiban szintén nyelvi természetű, hogy a korszaknak, amelyről beszélünk, lényegében nincsen neve. A közkézen forgó fogalmakat – mint újklasszicizmus, újtárgyiasság, újrealizmus – azért képtelenség megfeleltetni a századforduló utáni modernség tartalmainak, mert olyan kérdezőhorizont termékei, amelyik még nem lehetett birtokában a végkifejlet felőli beláthatóságnak. Az új szabályszerűségek felkutatásának igényéről kijelenthetjük ugyan, hogy voltaképpen a húszas években bontakozott ki, de hogy a régi és az új találkozásának folyamatából születő szellemiség hol is lépte át a láthatatlan választóvonalakat – efelől hiába faggatjuk a korszak szereplőit. Az új történetiség teoretikusai szerint a történelem időbelisége csak akkor fogható fel folyamatként, ha alakulását a *tapasztalati tér* és az *elváráshorizont* változó egymáshoz rendelődésével hozzuk kapcsolatba.[2] E kettő feszültségéből úgy születnek új megoldások, hogy „mindig több vagy kevesebb történik, mint amennyit az előzetes adottságok tartalmaznak".[3] Minthogy e láthatatlan limes átlépése sehol sem lesz evidens, alighanem igazat kell adnunk Blumenbergnek, aki szerint csupán a „korszakküszöbök" érzékelhetők. Innen nézve könnyen belátható tehát, miért „nincsenek tanúi a korszakváltásoknak".[4]

Az, hogy a harmincas évek időszakát leggyakrabban az újklasszicizmus fogalmával illetik, annyiban méltányolható, amennyiben valóban ez az évtized tett tanúságot tapasztalat és elvárás viszonyának egyik modernista átrendeződéséről. Itt válik bizo-

---

[1] Martin HEIDEGGER: *Identität und Differenz*. Pfullingen 1957. 72.
[2] Lásd: Reinhart KOSELLECK: *Vergangene Zukunft*. Frankfurt a. M. 1989. 349–375.
[3] I. m. 358.
[4] Hans BLUMENBERG: *Aspekte der Epochenschwelle*. Frankfurt a. M. 1982.[2] 20.

nyossá, hogy minél szélesebb és gazdagabb a tapasztalatok világa, annál óvatosabbak, de megalapozottabbak is a várakozások. Az újkoriság értelmében vett modernséget ugyanis pontosan az elváráshorizontoknak a hagyományozotthoz fokozatosan „hozzáhajló" viselkedésmódja jellemzi. A transzcendenssel szembeni elvárások elsorvadása, a fausti küldetéstudattól elhomályosított kötelmek felismerése és az egzisztencia időbeliségének megértése – végeredményben tehát a lét feltételezettségének olyan tudomásulvétele, amelyik csak a metafizikába vetett remények fokozatos elbúcsúztatása árán vált lehetővé. A modernség két szakasza közötti folytonosság méltóságteljes regisztereit megszólaltatva alighanem Rilke *Duinói elégiái* adtak hangot korszakos érvénnyel ennek a tapasztalatnak:

> Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
> den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
> unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
> und niemals Nirgends ohne Nichts: das Reine,
> Unüberwachte, das man atmet und
> unendlich weiß und nicht begehrt.
> *(Nyolcadik elégia)**

Új könyvében nem véletlenül fogalmaz így Gadamer: „Pontosan ez az: Rilke költészete bevallja magának, hogy Isten távol van és hogy a keresztyén-humanista hitképzetek vagy a legrégibb mitikus jelképek felidézése sem homályosíthatja el előttünk Isten távollétét. Ez adja meg e költészetnek a maga megszólító erejét. Az üzenetnek megvan az evidens korvonatkozása, ugyanakkor – mint ekvivalens kijelentés – igaz marad minden olyan vallásos kinyilatkoztatás számára is, amely nem maga akarja fölöslegessé nyilvánítani önmagát. Figyelmeztet bennünket arra, hogy bevalljuk magunknak ezt a távollétet és hogy felegyenesedve álljunk a tudatában."[5] Hogy az ezredvég kérdésirányai felől miért Rilke értelmezése bizonyult a kortudat adekvát megnyilatkozásának, az nyilvánvalóan nem független a modernség végkifejletének mikéntjétől. Nem véletlen például, hogy a modernség még le nem zárult folyamatában benne álló Eliot éppúgy más kifejtését adja a klasszicitásnak, mint Babits, ahogyan Thomas Mann felfogása sem hozható közös nevezőre a Halász Gáboréval, netán a Németh Lászlóéval.

Közülük az Elioté alighanem azért minősül a legrugalmasabbnak, mert ő maga már 1919-ben megkérdőjelezte az időben változatlanul álló hagyomány gondolatát. „Kikerülhetetlen tény – olvasható a *Tradition and the Individual Talent* lapjain –,

---

* *Vajda Endre fordításában:* „Soha, egyetlen napig nincs előttünk // a tiszta tér, amelybe a virág // belényit szűntelen. Mindig világ // a tér és soha semmitlen Sehol: // a tiszta, szemmel-nem figyelt, amit // belélegzünk, tudunk és nem kívánunk."

[5] Hans-Georg GADAMER: *Gedicht und Gespräch.* Frankfurt a. M. 1990. 81–82.

hogy az új költő kapcsolódik a múlthoz vagy igazodik hozzá, de ez nem egyoldalú jelenség; mikor egy új alkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik, szimultánul, mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat megelőzték. A már meglevő művek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. [...] ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi rendhez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll régi és új összjátéka."[6] A kortársak körében azonban – s e koncepció örökítette ránk az újklasszicizmus fogalmát – sokkal inkább a rögzített hagyomány *lineáris* meghaladásának képzete az uralkodó. „A klasszicitás nem a kikerült, hanem a legyűrt romantika"[7] – fogalmazza 1936-ban Halász Gábor. Ha Eliot elsősorban „érettségnek" látta a klasszicizmust, Babits inkább olyasfajta időtlen „teljességnek", amelyhez szilárd mérték gyanánt – itt éppenséggel a meghaladhatatlanság jegyében – tér meg minden modern deviancia: „Klasszicizmus: az inga visszalengése a kilengések után. Nem új kilengés ellenkező irányban: nem reakció. Klasszicizmus, túl már minden modernségen; túl a Jónak és Rossznak tudásán."[8]

Mármost ha az irodalmi modernség történetét ma az Eliot-féle klasszicitás logikája szerint, illetve a Musil jelölte irányban látjuk lezárulni, akkor az újklasszicizmus fogalma minden bizonnyal alkalmatlan a harmincas évtized művészi szemléletformáinak jelölésére. A klasszicizáló világtapasztalat hagyománya ekkor már nem eleveníthető fel sem a meghaladás, sem a visszatérés értelmében. A látszat és lényeg, előtér és háttér kétosztatú teljessége helyén az eleve osztott világok teljessége jelenik meg. Egyelőre azzal az ambivalenciával, amely egyidejűleg tragikus veszteségnek, ugyanakkor olyan távlatúnak is tekinti ezt az adottságot, ahonnan új jelentések nyerhetők. Amikor Molly Bloom *met-him-pikehoses*-ként érti a *metempsychosis** kifejezést[9], ez azért is komikus többértelműség forrása az *Ulysses*ben, mert ironikusan megfordított nézetből is értelmezni engedi a korai Wittgenstein híres maximáját: „nyelvem határai világom határait jelentik".[10] De miként a rögzített centrum szavatolta értékvilágra, ugyanúgy a realizmus tárgyilagos-omnipotens elbeszélőperspektívájára sem apellálhatott a harmincas évek epikája. Flaubert regényírása, kivált pedig a *Bouvard et Pécuchet* egyszer s mindenkorra megfosztotta a realista ábrázolásmódot az objektivitás történeti illúziójától. Innen fogva már olyan kritikai értelmezése is elképzelhető e tisztességben elöregedett írásmódnak, mely szerint az elbeszélésnek

---

* *Szentkuthy Miklós fordításában:* „menten-pisózis"

[6] T. S. Eliot: *Káosz a rendben.* Bp. 1981. 63.

[7] Halász Gábor *válogatott írásai.* Bp. 1977. 483.

[8] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok II.* Bp. 1978. 139.

[9] Dietrich Scheunemann: *Bedeutungwandel des Romans und neue epische Form.* In: Klaus von See (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft,* Bd. 20. Thomas Koebner (Hrsg.): *Zwischen den Weltkriegen.* Wiesbaden 1983. 134.

[10] Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés.* Bp. 1989. 70.

éppen a realizmus a legszubjektívabb formája. A harmadsorban hangoztatott újtárgyiasság szabályigénye pedig annyira távol esett a realisztikus hagyománytól, hogy Döblinre köztudottan olyan alkotók hivatkoztak előszeretettel, mint Brecht és Hans Henny Jahnn. Ők pedig éppenséggel nem a tárgyias hitelesség útjait járták.

A nem birtokolható teljesség és a törvények hiányának tapasztalata – mint az individuum alkonyaként emlegetett évtized meghatározó kortudati összetevői – ily módon messzemenően ellene szólnak bármely klasszicizáló tartalmú megnevezésnek. Mert amivel itt szembesülünk, az – Jauß új könyvének kifejezésével élve – lényegében *a modernség utolsó horizontja*. S mint ilyen, aligha köthető a korszak művészeti arculatát alakító irányzatok valamelyikéhez. „Irodalmi korszakként – írja Jauß – olyan írók kísérletével vette kezdetét ez a modernség, mint Apollinaire és Pound, Proust és Joyce, Brecht és Beckett, majd abban a folyamatban teljesedett ki, melyet ugyanúgy reprezentál az *Ulyssestől* a *Finnegans Wake*-ig vezető experimentális út, mint a *Végjáték* vagy a *Noveau (nouveau) roman* a színjátékmű nonplus-ultráját vagy a nem-elbeszélő prózát."[11] Amikor a korszak lírai folyamatait vizsgálva a paradigmaváltás – némi értetlenségbe ütköző – fogalmának bevezetésére tettünk javaslatot, azzal a fenntartással éltünk, hogy a modernség második korküszöbének meghatározásához okvetlenül szükség lesz az epika tanúságtételére is. Ezért használtuk *a modernség második hulláma* kifejezést – a modernség művészetét kiteljesítő tartalommal. Némi megnyugvásunkra szolgál, hogy utólagos összevetésben ez az értelmezés alapvetően összecseng a Jaußéval. Az epika ilyen értelmű funkcionális vizsgálata most még inkább megerősíti az eredeti feltevésünket. Éspedig azt, hogy paradigmajellegű korszakváltás nem annyira a Baudelaire-től, illetve Flaubert-től a tízes évek elejéig tartó klasszikus modernség és az avantgarde között megy végbe, hanem a klasszikus modernséget ellenpontozó avantgarde *és* a rákövetkező poétikai szemléletformák világa között. Az avantgarde ugyanis lényegében csak annyit változtatott a klasszikus modernség kérdésirányain, hogy radikálisan visszafordította őket. Anélkül azonban, hogy kilépett volna az esztétista modernség létesítette kérdezőhorizontból.

A kérdésirányok váratlan megváltozása – immár az epika tanúsága szerint is – abban a periódusban következett be, amelynek valóban nem könnyű nevet adnunk. Nem, mert a változások eredői maguk sem homogén közegben mutatkoznak meg előttünk. Az angol epika modernista jegyei a viktoriánus regény közérthetőség-elvű konvencióinak elutasításából születnek, a francia regény másodmodern vonásait Flaubert és Dujardin kondicionálja, a német pedig egyszerre jár a szövegszerűség (Döblin, Jahnn), illetve a beszédpróza (Thomas Mann, Musil) új csapásain – lényegében a naturalizmus örökségétől távolodva. Figyelmeztető jel lehet a nagy modellek elővigyázatlan kialakítása szempontjából, hogy a legújabb – a Friedrich és Paul

[11] Hans Robert JAUß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1989. 72.

Hoffmann utáni – lírakutatás is hangsúlyozni kezdte a nemzeti irodalmak önelvű fejlődésének elhanyagolt értelmezését. Utóbb Dieter Lamping mutatott rá, hogy a funkcióvizsgálatok híján végzett modellalkotás könnyen szem elől vétheti az esztétista modernség olyan jellegadó sajátosságait, hogy míg a francia modernség születését inkább a nem-referencializálható metaforálás, addig a németet – kivált Rilke jóvoltából – éppen a hasonlatok újtípusú, „tárgyiatlanító" használata jellemezte.[12] A Jauß értelmében vett periódust – mely nála vitatható punktualitással az 1912-es *Alcools*tól venné kezdetét – a húszas évek végi, de végső soron harmincas évekbeli kibontakozása okán a második hullámában beteljesedő modernség korának, rövidebben: *második, másod-* vagy *késő-modernségnek* nevezhetnénk. Döntően azzal a jelentéstani tartalommal, amely nem a *Spätzeit* kimerülő, babitsi elemét hangsúlyozná – ez egyébként is inkább a negyvenes évek végét, az ötvenes évek elejét jellemzi *(exhaustion)*[13] –, hanem a folytonosságot újra felértékelő, s így új hagyományt létesítő *utolsó megújulás* értelmében. (Mert ne feledjük, a modernség első szakaszán az esztétizmus éppúgy tagadta és el is vetette a hagyományt, mint legádázabb ellenfele, az avantgarde.)

Olyan megújulásként kell tehát felfognunk e periódust, amely máig ható érvénnyel nemcsak jelen van, de megkerülhetetlenül előfeltételezi is az irodalomról való gondolkodásunk formáit. Hans Henny Jahnn epikájától például egyenes út vezet Arno Schmidt posztmodern regényírásáig, Borges hosszú pályája a harmincas évtized elején lezajló utóavangarde kísérletezéssel kezdődik, Eco pedig alighanem elképzelhetetlen Italo Svevo prózája nélkül. (Egészen friss, irodalomközi példa gyanánt elegendő talán arra hivatkoznunk, milyen magától értetődő természetességgel illeszkednek be – s nyernek egyértelmű posztmodern jelentést! – a másodmodern Benn-szövegek éppen Esterházy legújabb regényében.[14]) Egy irodalmi korszak mibenléte és jelentése végeredményben ugyanis mindig csak akkor kerül összhangba, ha a *következményei felől* már viszonylagos biztonsággal válik beláthatóvá. Az így indokolt megnevezést (mely nem irányzat-specifikus jellegű) külön alátámasztja az egész modernségnek az a történeti tulajdonsága, hogy először benne ölt testet az *irodalmi* „egyidejűtlenségnek azon egyidejűsége",[15] amely már a századfordulón is legfeljebb irányzati pluralizmusban tudta felmutatni az új korszak egységes episztéméjét. Tanulságos kudarcként csupán emlékeztetnénk a korszak első felét a szimbolizmus jegyében feltáró Balakian-féle vállalkozásra, mely éppen annak köszönheti alapvető fogyatkozásait, hogy két inadekvát kategóriával közelítette meg az irányzati összetettséget.[16]

---

[12] Dieter LAMPING: *Moderne Lyrik*. Göttingen 1991. 20–33.

[13] Lásd: John BARTH: *The Literature of Exhaustion*. (1967) In: Uő: *The Friday Book*. New York 1984.

[14] Vö. ESTERHÁZY Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Bp. 1991. 143.

[15] KOSELLECK: i. m. 363.

[16] Vö. Anna BALAKIAN (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Bp. 1982.

A második modernség mint az egyensúly keresése

„A nehézség a nyelvben van": az epika szövegisége szempontjából itt annyiban ajánlatos ismét Heideggerre hivatkoznunk, hogy egy helyütt maga a *Sein und Zeit* veti fel a nyelv beszédszerűségének olyan irodalmi vonatkozásait, amelyeket lényegében máig nem méltányol igazán a hazai irodalomfelfogás. Heidegger a *Da-Sein und Rede. Die Sprache* című fejezetben abból indul ki, hogy a *hangoltság* érthető alakban azért lesz hozzáférhető, mert nem a szó-dolgokat látjuk el jelentéssel, hanem fordítva, a szavak tapadnak hozzá a jelentésekhez. Ez a különböztetés azért alapvető fontosságú a művészi nyelv összefüggésében, mert a világban-létet a beszéd kifelé irányultságából próbálja nyelvként értelmezni: „A beszéd kifelé-mondottsága a nyelv." (A szó-teljesség így nyilvánvalóan belső valami, „innerweltlich Seiendes".)[17] Mármost innen nézve igaz, hogy „minden valamiről való beszédnek, amely a benne mondott révén közöl [valamit], *önkimondás*-jellege van. A jelenvalólét beszélve mondja *ki* magát [...] A hangulati benne-levés beszédhez tartozó megnyilvánulásának nyelvi indexe a hanglejtésben, a modulációban, a beszéd tempójában, »a beszélés módjában« van. A hangoltság egzisztenciális lehetőségének közlése, azaz az egzisztenciafeltárás, saját céljává válhat a »költői« beszédnek."[18] *A mondottság hogyanjának* („das Wie des Gesagtseins") sajátos információértéke magyarázza azt, hogy „még ahol a beszéd homályos vagy a nyelv idegen, ott is elsősorban *érthetetlen* szavakat hallunk, nem pedig hangtények sokféleségét".[19] Meghatározó jelentősége lesz a későbbiekben annak, hogy a beszéd általi önkimondást Heidegger utóbb a „legelemibb szavak erejében" konkretizálja.[20]

A beszéd hogyanja mint (a művészi nyelv szempontjából sajátlagosan értelmezhető) *közlemény* a jelentéstovábbítás esztétikai törvényeit tekintve azonban döntően már nem a történeti sokrétűségből (Heidegger)[21] eredően válik többértelműség forrásává. A nyelvontológiai szempont (mely persze alapozza ezt) helyett inkább az a recepcióesztétikai elv érvényesül itt, amelyet Jauß – a mindig inadekvát megértés okán – a jelentésképzés elvi lezárhatatlanságának nevezett: „a recepcióesztétika parcialitása [...] azon a tapasztalaton is alapul, hogy a művészet területén a múltbelinek minden reprodukciója részleges kell hogy maradjon. Ezzel a recepcióesztétika ellentétbe kerül azokkal az önmagukat objektivisztikusan értő módszerekkel, amelyek a megértést vagy valamely időtlen értelem-totalitásra, vagy pedig a műalkotás keletkezése és befogadása közti történeti folyamat totalitására vonatkoz-

---

[17] HEIDEGGER: *Sein und Zeit.* Tübingen 1986.[16] 161. (A magyar fordítás ez esetben meglehetősen megtévesztő, mert sajnálatosan nem tesz különbséget az itt szereplő *hinaussprechen* és a Heideggertől nem sokkal később szintén használt *aussprechen* jelentése között.)

[18] I. m. 162.

[19] I. m. 164.

[20] I. m. 220.

[21] HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund.* Pfullingen 1957. 161.

tatják. Az a recepcióesztétikai maxima, hogy az ellenőrizhető megértés magába kell hogy foglalja önnön parcialitásának megismerését, éppúgy érvényes a jelenkori művészet befogadására, mint a múltbeliére."[22]

Ha tehát mindenfajta beszéd úgy közöl valamit, hogy a *Wie des Gesagtseins* a létben való benneállás hogyanját közvetíti, akkor az irodalmi értelmezés szempontjából itt nem az az igazi kérdés, hogy a kifejezés módja megfelel-e az „eleve értett" szemantikai tartalomnak. A tartalomnak való modális megfelelés követelménye az irodalmi szöveg esetében azért jelenik meg másként, mert a mondás hogyanja itt nem kísérőjelenség. Az irodalomhermeneutika ugyanis nem a dologban való egyetértés és megértetés elvéből indul ki, hanem „elsősorban a mondottság hogyanjában keresi a műalkotások megértését".[23] Magyarán, az irodalmi mű megértését nem kell közmegegyezésnek öveznie. Ez a megértés mindenekelőtt abban érdekelt, hogy a költői beszéd hogyanján keresztül teremtsen kapcsolatot a szövegben tárgyiasult magatartás másságával. Annak mibenlétét ezért döntően nem informatív értelemben, hanem nyelvi úton, tehát *nyelvi magatartásként* tapasztalja meg. A másság nyelvi magatartásként való hozzáférhetősége ezért kitüntetett és *sajátlagosan szemantikai* kérdése az irodalomnak. Azzal tehát, ahogyan a mondottság mikéntje (az elbeszélésmoduszok, a lírai modalitás, dikció, hanghordozás stb.) akaratlanul is poétikailag *értelmezi* a közlés tárgyát, pontosan a létben való elsődleges (nyelvi) bennfoglaltság horizontját nyitja rá ember és világ kapcsolatára. Legelvontabb jelentésében ezért képes feltárni a műalkotás nyelvi magatartásként a szubjektum önértelmezését és világhoz való viszonyát. Az epikai szövegek „individualitása" ily módon abból származik, hogy az elbeszélt történet nyelvi kódoltsága elvileg megismételhetetlen. Az eseményt értelmező történetet az elbeszélés értelmezi, ugyanakkor az esemény is feltételezi a történetet, miként a történet is megalapozza önmaga elbeszélhetőségét. Az egész bonyolult viszonylatrendszert az értelmezés folyamatában úgy tapasztaljuk meg, hogy a történetet csak a történet szövege (a tulajdonképpeni elbeszélés), a történést pedig a történet teszi láthatóvá.[24] Beszédmód (jelhasználat) és megjelenítés egymást feltételező kapcsolatára ezért kizárólag a nyelvi magatartás hogyanjából következtethetünk. Epikai műveket olvasva teljes mértékben egy előttünk konstituálódó elbeszélés útmutatásaira vagyunk ráutalva: ezek az útmutatások tipikus és egyedi azon műbeli összjátékába engednek bepillantást, amelyben a nyelvi magatartás belső alakulása közvetve, poétikailag „képződik le".

*

[22] JAUß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1982. 743.

[23] JAUß: *Zum Problem des dialogischen Verstehens*. In: R. LACHMANN (Hrsg.): *Dialogizität*. München 1982. 19.

[24] Karlheinz STIERLE: *Text als Handlung*. München 1975. 50.

A második modernség meghatározó epikai műveinek elbeszélői útmutatásaiból egyértelműen kiolvasható, hogy a húszas évekre még azok az alkotások is hangsúlyos különbséget tesznek történet és elbeszélés között, amelyek továbbra is igyekeztek fenntartani a világszerűség illúzióját. Történet és elbeszélés hangsúlyos megkülönböztetése itt azonban nem a *Tristram Shandy* logikájával következik be. A világ centrált és szerves egészként való értelmezésének lehetetlensége már a klasszikus modernségnek elhatároló tapasztalata volt, de a külső világteljesség esztétikai helyettesíthetőségének elve (Nietzsche) azt sugalmazta, hogy az Egész *művészi* újrateremtésének nincsenek korlátai. Ha a világ „önmagát megszülő műalkotásként" értelmezhető, akkor az epikai mű jelhasználata kétségkívül nem korlátozódhat már a történet képződésének puszta krónikás rögzítésére. Ugyanakkor az elbeszélést annyiban mégsem fenyegeti veszély, hogy a mű univerzumát magát is szövegvilágként, nyelvi valóságként kellene megjelenítenie. Flaubert, O. Wilde, Dujardin vagy a korai Hauptmann epikájában ontológiailag még világosan elválaszthatók egymástól az imaginatív és a külső történés tartományai, mert az elbeszélés e határokat anélkül képes jelezni, hogy közben viszonylagosítaná a maga történetmondó (részint tehát eszközjellegűen értett) státuszát. A második modernség nézetéből azonban épp azért vált elkerülhetetlenné elbeszélés és történet megkülönböztetése, mert időközben az elbeszélői kompetencia értelmezhetőségében is alapvető változások következtek be. A metafizikai értelemben vett egészalkotó lényegszerűségek (például: az *Én* és a *Szó*) – úgyszintén Nietzsche hatására – olyan kritikai átértékelésen mentek keresztül, hogy a húszas évekre az a hajdani Nietzsche-gondolat is kérdésessé vált, mely szerint az individuum (miként léte és világa is) csak esztétikai fenoménként igazolható. Hiszen „a legfőbb értékek kritikáját" hirdető *Der Wille zur Macht* már azt szögezi le, hogy „az az alapvetően téves megfigyelés, hogy én hiszek, *én* vagyok az, aki tesz valamit, szenved valamit, akinek »van« valamije, akinek tulajdonsága »van«".[25] A klasszikus modernségben újrateremtett individualitás ilyen radikális leértékelése alapjaiban ingatta meg azt az esztétista elképzelést is, hogy az eredetiségérték létesítésének képessége az alkotóművész egyéni kompetenciakörébe tartozik.

A transzcendált középponti lényegek és az individualitásérték megkérdőjelezése ebben az új, másodmodern változatában legalább három szempontból járult hozzá az első világháború utáni epika poétikai arculatának kialakításához.

1. Az egész elvesztésének tapasztalatára a klasszikus modernség köztudottan nemcsak a helyettesíthetőség esztétista meggyőződésével válaszolt. Egyidejűleg – különösen a lírában – nyelvi magatartásának tragikus-heroikus áthangolásával teremtett új létértelmező képleteket. Ezek legáltalánosabbika egy olyan művészet–világ-oppozíció volt, amelyben a külső világgal egy egyenrangú, de hermetikusan zárt, esztétikai (tehát másodlagos) teljesség állt szemben. Kétségtelenül azonban a veszteségtudat tragikus tudomásulvételének komor és egyértelmű jelzéseivel. Szellemi hely-

[25] Friedrich NIETZSCHE: *Werke II.* Salzburg 1983. 46.

zetét tekintve a későmodernség – mivel az esztétista tragikumtudat szubjektuma, láttuk, maga is kérdésessé vált a szemében – már egy egészen más dilemma elé került. A dilemma tényleges tartalma abban állt, hogy elveszített, vagy nem lehetséges teljességként vegye-e tudomásul a transzcendens középpontok működésképtelenségét. Mivel az elvesztettség bizonyossága nem állt fenn, de adva volt – a káosztudatban, a diffúzióélményben – a működésképtelenség, a funkciók „kiesésének" a tapasztalata, a dilemma egy ágról származó kérdésnek mutatkozott. A centrum elvesztése esetén még a személytelenítő elbeszélésnek is szembesülnie kell a jelek rendjének értelmezéskényszerével. Míg ha olyan távollétről van szó, amely a centrum lehetetlenségével egyenértékű, a genetikus szempont elvetésével kötelmek nélküli esély nyílik arra, hogy az elbeszélés a nyelvjátékok felé forduljon. Mert mint azt Derrida jó szemmel észrevette, ez utóbbi „nem marad tovább az eredet felé fordulva, igenli a játékot, túl akar jutni az emberen és a humanizmuson, mert az ember annak a lényegnek a neve, amelyik [...] a játék eredetét és végét megálmodta".[26]

Félreértés ne essék, a második modernség még nem volt kész a lényegről való lemondásra. Létértelmezése azonban nem ragaszkodhatott tovább a világ transzcendáló alakban elgondolt, lényeg és látszat kétosztatúságában megjelenő szerkezetéhez. Lényegszerűséget – jól mutatják ezt a korszak epikai elbeszélésmintái – sokkal inkább a struktúrák *viszonylatrendszerében,* az egymásra ható tényezők hálózatában fedezett fel. A strukturális „metszéspontokat" tekintette jelentéstelített helyeknek, így alakilag leginkább ebben emlékeztetett a centrált egészközpontú művészi világképek hagyományára. A *Les Faux-Monnayeurs* Édouard-ja *A fúga művészetére* emlékeztető művet szeretne írni, mert mint mondja, Bach itt „kivételesen csak a számmal törődött, és száműzte belőle a pátoszt és az emberséget, az unalom elvont remekművét sikerült megalkotnia, egyfajta asztronómiai szentélyt..." Látható ugyanakkor, hogy a lényegszerűségek újraszituálásának szándékában itt is megjelenik a Derrida emlegette távlat: a klasszikus értelemben vett humanitás játék általi meghaladhatósága. Az esztétizmus és a második modernség között annak ellenére mégis világos választóvonalak húzódnak, hogy az utóbbi a fel nem lelhető szubsztanciák és a szavatolt „törvények" távolléte tudatában úgyszintén ragaszkodott bizonyos szabályszerűségek megalkotásához. Az a Musil, aki hajlott például az irodalom lényegszerűségének a tagadására,[27] naplói, feljegyzései tanúsága szerint egész munkássága központi kérdésének tekintette egyfajta adekvát – tehát szabályszerűséget megtestesítő – elbeszélő hangnem kialakíthatóságát. Ennek alapvető nehézségét persze abban látta, hogy „minden művészi szabálynak az ellentettje (ellentéte) is lehetséges. Egyetlen művészi megismerésnek sincs [tehát] igénye a teljes igazságra".[28]

---

[26] Jacques DERRIDA: *Die Schrift und die Differenz.* Frankfurt a. M. 1976. 441.
[27] Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden.* Hamburg 1955. 559., 701.
[28] I. m. 456.

Művészi igazság és szabályszerűség ilyen definitív összekapcsolása jellegzetesen másodmodern művészetszemléleti sajátosság – különösen a húszas évek végén és a harmincas évek első felében. Kosztolányi viszont, akitől éppen nem állt távol az igazság oszthatóságának gondolata, a művészetnek egyenesen esztétizmus előtti felfogását vallotta, és goethei lényeget tulajdonított neki: „az irodalom, amennyiben megérdemli ezt a nevet, szerves és titokzatos, akár a természet..."[29]

A centrált egészképzetek válságának másodmodern értelmezésében mégis az a sajátságos, hogy az epika – talán a *Finnegans Wake* és a *The Waves* kivételével – Jahnntól Musilig egyszerre áll a szabályteremtés és az integráló középpontok felszámolásának vonzásában. Még a modern regénytörténet igényes értelmezői közt is akad szerző, aki azon az álláspontón van, hogy az egészelvűség végérvényes felbomlása csak a nouveau roman periódusában következik be. Vagyis, hogy az új francia regény multiperspektivikus eljárása csak az ötvenes évek végén haladja meg a Joyce és Woolf bevezette elbeszéléstechnikai újításokat.[30] Lehet túlzónak tekinteni ezt a felfogást, az azonban figyelmeztető jel, hogy a (legalább rekonstruálható) elbeszélőtávlatot kiiktató kísérleteket – s ilyennek tekinthető a *Prae* is – inkább fenyegette az akaratlan fragmentarizálódás veszélye, mint azokat, amelyek az egészképzés lehetetlenségét beismerve sem adták fel az organikus formaalkotás igényét. Tanulságos, hogy a fragmentum esztétikai létjogát pontosan olyan művek ismertették el, melyeknek a szerzői éppen e vonatkozásban nem igyekeztek követni a romantikus tradíciót. Musil, aki úgy látta, hogy az Egész a harmincas években legfeljebb kényszerű mellérendelések összegződéseként fogható már csak fel, egyidejűleg mégis követelménynek tekintette, hogy a művészet felülkerekedjék a világon. Úgy azonban, hogy a maga ebbéli törekvését mélyen regényszerűtlennek ítélte: „Milyen művészietlen, nem, mennyire idegen a művészet valóságától tehát az én követelményem, hogy a művészet mégis fokozható vagy fejleszthető egészt adjon."[31] A regény epikai folyamatának felbontását Döblin is csak akkor vélte megvalósíthatónak, ha a műegész önálló elemekből épül fel. Sokat citált 1917-es nyilatkozata szerint: „Ha egy regény nem vágható tíz darabra, mint egy giliszta, melynek minden egyes része önállóan mozog, akkor nem ér semmit."[32] Joyce maga is ellentmondásosan kezelte a szerkezeti teljességet és az előadásmód egyneműségét. Az *Ulysses* a decentrált befogadásnak éppúgy eleget tesz, mint az organikus egész képzetéből kiinduló recepciónak. Az egyes epizódok előadásmódja, technikája nem hozható végül is közös nevezőre, a szerkezeti egész azonban a kiindulóponthoz való visszatérés és a határolt időtartam következtében a lekerekítettség hatását kelti. A fragmentumot felértékelő *Esti Kornél*-novellák epizódtechnikája sem az epikai világ-

---

[29] KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek*. Bp. 1990. 426.
[30] Lásd W. WEHLE: *Französischer Roman der Gegenwart*. Berlin–Bielefeld–München 1972. 9–12.
[31] MUSIL: i. m. 459.
[32] Alfred DÖBLIN: *Aufsätze zur Literatur*. Olten 1963. 21.

egész, csupán egyfajta átfogó folyamatszerűség rovására érvényesül. A novellafüzér *vagy* regény kérdése nem érinti a történetek szerkezeti átértelmezését: a megszakítottság az egyes történetek szintjén nem válik poétikai szervezőelvvé.

Kétségtelen azonban, hogy a harmincas évek művészeti kortudatát reprezentáló prózai alkotásokban új hatásesztétikai elemként jelenik meg az organikus műegész, illetve a széttartó, kontingens vagy kihagyásos történetképzés közti feszültség. Hogy a történet és elbeszélés fokozott megkülönböztetésének következményei a kompozíció szintjén is jelentkeznek, az olyan világképi változásokkal hozható összefüggésbe, amelyekre az *À la recherche du temps perdues* és az *Ulysses* még eltérő feleletet adott. Proust műve az időbeliség egy rögzített dimenziójának segítségével tesz kísérletet az identitás klasszikus-modern helyreállítására, vagy legalábbis visszanyerhetősége interszubjektív ismérveinek felkutatására. Joyce regénye azonban épp azzal mutat határozottabban a második modernség irányába, hogy a maga körkörös létértelmezését nyitottabb alakban kész szembesíteni a megingott metafizika felől felnyíló alternatívákkal. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha úgy véljük, a harmincas évek regényírását az *Ulysses* tapasztalatának elmélyülése indította el azon az úton, amelyet a szubsztancialista és lényegfilozófiai világértés csökkenő vonzereje tett mind szabadabbá előtte. Legalábbis az epikai világalkotás új alaki-szerkezeti lehetőségei tekintetében. Néhány kortárs értekező igen korán felfigyelt világkép és poétikai alakítás ilyen eredetű összefüggéseire. Oskar Walzel például már 1923-ban – a „tiszta líra" személytelen alanyával (!) párhuzamosan – azért értékeli fel a szcenikus elbeszélést és az „átélt beszédet", mert az integráló perspektívák viszonylagosításának eszközeit látja bennük.[33]

Hogy az *Ulysses* kezdeményezte fordulat milyen radikálisan halad eleinte tovább, jól szemléltetheti az alig hét évvel később megjelent *The Sound and the Fury* világképzése. A Compsonok hanyatlástörténetét – egyetlen történés kapcsán – legalább négy nézőpontból, nehezen egybeilleszthető töredékekből, a tudatábrázolás „szcenikáját" követve kell rekonstruálnia az olvasónak. A Molly Bloom-monológ perspektívaváltásainak rendszeréhez képest – mint kimutatták – Benjy monológja már olyan fragmentálódásnak a példája, ahol a monológ 13 idősík 13 jelenetének 106 töredékére bomlik.[34] Midazonáltal itt is bekövetkezik a multiperspektivikus eljárás hatásainak poétikai ellensúlyozása. Ha nagyfokú késleltetéssel is, de az elbeszélés végül pontosan kijelöli a gyengeelméjű Benjy monológjának regényen belüli státuszát. Külső nézőpontból megjelenítve Benjy alakja utólag olyan *tematizált* összefüggésrendbe kerül, ahol a szerzői elbeszélés értékrendje viszonylagosítja az érvényét.

2. A második modernség „újklasszicizmusként" való félreértése rendszerint abból az elgondolásból ered, hogy az alkotók a megingott rend élménye nyomán fordultak volna „vissza" a mítoszban, a hagyományban megőrzött teljességhez vagy az időbe-

---

[33] Vö. Oskar WALZEL: *Gehalt und Gestalt*. Berlin–Neubabelsberg 1923. 378–381.
[34] Lásd Wolfgang ISER: *Der implizite Leser*. München 1979.[2] 217.

liségen túl is érvényesülő transzepochális szabályrendszerekhez. Egy helyütt még Musil is úgy véli, az *Ulysses* nem tesz egyebet, mint újra megszólaltat egy „ősi éneket".[35] A korszak epikájának nyelvhasználata azonban ennél összetettebb hagyományértelmezésre vall. Az ugyanis, hogy milyen mélyreható poétikai dilemmákkal járt együtt akár már Joyce-nál, de különösen Musilnál az esztétista írásmód konvencióinak lebontása, egyértelműen annak jelzéseként értékelhető, mennyire nem a volt szabályszerűségek felkutatásában, netán újraélesztésében volt érdekelt a harmincas évek regényírása. Különös, de igaz, hogy az egzakt irányultságú elméleti kutatás éppen akkortájt hívta fel a figyelmet az ilyen irodalomtörténet-módszertani veszélyekre, amikor a második modernségnek éppen kodifikálódott ez a „hagyományorientált" felfogása. A hatvanas években Manfred Bierwisch kezdte ugyanis hangsúlyozni, hogy a hagyományozott alkotásminták alkalmazása csak akkor válik valódi poétikai hatáselemmé, ha a mű egyidejűleg folytonosan meg is sérti a szabályokat, ha tudatosan vét is az alapul vett sémák ellen. Sokkal fontosabb ennél, hogy Bierwisch egyidejűleg azt is leszögezi: „A vétséget azonban megint csak szabályozni kell, nem alapulhat tiszta önkényen."[36] Példaként pedig arra a Brechtre hivatkozik, akit a maga műfajai felől az irodalmi minták használata közelít leginkább a harmincas évek epikusaihoz.

Már a hagyomány meghaladhatóságának vagy meghaladhatatlanságának kérdése is olyan szellemi szituációban keletkezett – Spengler rendkívüli hatása is ennek tudható be –, amelyben az egymásmellettiség, a diffuzitás és a „szintézisvesztés" mibenlétének értelmezése került előtérbe. Ezért – a harmincas évek destrukciós elbeszéléstechnikai törekvéseinek azt a sajátosságát tekintve, hogy az Egész felbontását csak új szabályszerűségek létesítésével tudta elképzelni – döntően nem a formatörténeti rekurzió tényén, hanem az érvényes formák megteremtésén volt a hangsúly. Ennek a többnyire elhanyagolt különbségnek még az sem mond ellent, hogy a második modernség kérdésirányainak egyik alapvető változását éppen az eltérő hagyományértelmezésben figyelhetjük meg. Mert míg mind az esztéta modernség, mind pedig az avantgarde – utaltunk rá – visszahúzó erőnek hitte a tradíciót, addig a második modernség magának a művészet létmódjának a kérdését sem tudta tőle függetlenül elgondolni. Így értelemszerűen a szerepét is másként kellett, hogy fölvesse. A hagyomány jelentőségének felértékelése ebben a korszakban annak felismerésével következik be, hogy a tradíció megőrizte minták tudatosítása nélkül lehetetlen megtapasztalni az irodalmi írás feltételezettségét. „Az irodalmi hagyomány folyamatáról [...] biztonsággal elmondható – írja 1931-ben Musil –, hogy még a legfüggetlenebb író sem hoz létre semmi olyat, ami ne bizonyulna csaknem maradéktalanul függőnek a forma és a tartalom ama hagyományaitól, amelyeket fölsze-

---

[35] Manfred BIERWISCH: *Poetik und Linguistik*. In: H. KREUZER-R. G. GUNZENHÄUSER (Hrsg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965. 61.

[36] MUSIL: i. m. 584.

dett magába; ami másfelől azonban láthatólag egyáltalán nem árt az író eredetiségének és jelentőségének."[37]

Az eredetiség klasszikus-modern felfogásához képest itt nyilvánvalóan az az új, hogy ez a feltételezettség immár az újraalkotást nem gátló mozzanatként áll előttünk. A tényt tehát, hogy az *Ulysses*től *A Mester és Margaritán* át a *Der Tod des Vergil*ig, illetve az *Emberi színjáték*tól a *Boldog Margit*ig vagy az *Azarel*ig a regények egész sora olvasható preformált, „nagy elbeszélések" újraértelmezéseként – nem a tudatos anakronizmus, az „áltörténetiség" vagy az „aktualizáció" összefüggései magyarázzák. Közülük némelyeket ugyan bizonyosan az, de inkább arról lehet szó, hogy az eredetiség feltételezettségének felismerése következtében feloldódhatott a hagyomány autoritásának, s vele a jelentés önmagával való azonosságának dogmája. A hagyományozott mítoszi jelentés destabilizációja új poétikai hatásformáknak lett az alapja. A mitológiai minták uralma pedig alighanem azért olyan egyöntetű, mert a világok széttagolódásának élményére a kultúrmorfológia – Frazer, Spengler, Frobenius, Driesch – felől érkeztek az első, *még* szubsztancialista igényű, de *már nem* metafizikai válaszok. Nem véletlen, hogy Ezra Pound volt az *Aranyág* szerzőjének egyik leghívebb olvasója, Frobenius tanaiból pedig Németh László teremtett magának alkati magyarázatú ars poeticát. A világok széttagoltságának tapasztalata – új poétikai hatásformaként – a *Doktor Faustus*ban igazolja, hogy az alapul vett minták újraértelmezésének egyik indokát láthassuk benne. A perspektívamegosztásnak az a formája ugyanis, melynek során a főalakot a mellékalak nézőpontjából látjuk, nemcsak a Faust-legenda új létkérdésekkel való szembesítéséből nyer másfajta jelentést. Serenus Zeitblom nézőpontja azt is világossá teszi számunkra, hogy az ő világa elvileg van elválasztva a Leverkühnétől: a kettő között érintkezés igen, de átjárás nem lehetséges. A legenda világképének osztottsága itt annyiban változik, hogy nem eleve adottként jelenik meg, hanem keletkezőként. Úgy is fogalmazhatnánk, a metafizikai mozzanat tűnik el belőle.

A mítoszi minta a maga spengleri értelmezésében persze mindenekelőtt az ismétlődésen keresztül bekövetkező jelentésváltozások, az önmagukba *más*ként visszatérő jelenségek alakjában foglalkoztatja a korszak regényírását. Az *Ulysses* „világ-nap"-ja olyan eseménysor időkerete, amelyben profánként ismétlődik a héroszi. Ugyanakkor a mű nevezetes inverziós játéka – „Jewgreek is greekjew. Extremes meet?" –, melyet Derrida a modern regényírás leghegelibb mondatának nevezett,[38] a judaizmus és a hellenizmus (Bloom és Dedalus) kétértékű szubsztancializálásáról tanúskodik. Úgy azonban, hogy egyidejűleg igenli is meg tagadja is ezt a lehetőséget: vagyis a szubsztacialitást elválaszthatatlanul olvasztja egybe a viszonylagossággal. H. H. Jahnn nagy regénye, a *Perrudja* szintén olyan kombinációját használja fel a babiloni és a keresztyén teremtéstörténetnek, amelyik egy még nem létező létfor-

[37] I. m. 701.
[38] DERRIDA: i. m. 235.

mában kölcsönösen deformálja a két mitológia jelentéskörét. A mitológiai, történeti vagy kultúrtradíciós elemek nehezen átlátható kombinációját alkalmazó *Finnegans Wake* modellszerkezetét talán a legnehezebb formalizálni. Szemben olyan példázatos történelemértelmezésekével, mint az időben jóval korábbi *Néróé* is. Míg az egyik mögött – Joyce sokat idézett kifejezésével – az „univerzális história" áll, a másik egyirányú kapcsolatot teremt a történelemmel. A *Néró* epikai szerkezete kevéssé aknázza ki ennek az egyirányúságnak a következtében azt a jelentésfellazító lehetőséget, amelyet a historicitás és a jelen távolsága, illetve a kapcsolat határozatlansága kínálhatna. Hogy a regény problematikája igen könnyen vonatkoztatható a konkrét jelen erkölcsi dilemmáira,[39] azzal magyarázható, hogy a történet „újramondásának" szabályrendszere még a változtatásokat is jól felismerhetővé teszi. Láthatóan azért, mert a minta deformálódásmentes felidézésétől teszi függővé a tárgy egyetemesebb értelmezhetőségét.

A magyar regény később is változó sikerrel kísérletezik a preformált történetképzéssel. Az *Emberi színjáték* az evangéliumi küldetéstörténet individualizálásával, az *Utolsó kísérlet* terve pedig a „visszatérés" lehetetlenségével deformálja ugyan a maga mitológiai előképeit, de az elbeszélés történetmondó karaktere itt sem engedi érvényesülni a nyitott jelentésképzés formáit. Jól megfigyelhető még a kétségkívül legsikerültebb *Gyász* epikai folyamatában is, hogy a szerkezetet felnyitó megszakítottságot általában olyan kihagyások helyettesítik, amelyek okozatilag még ott is áthidalják az el nem beszélt időszakaszt, ahol egyébként a váratlanságot előkészítő, elfedett, elhallgatott történések kelthetnék a többjelentésűség hatását:

„A gyászév első fele eltelt; Zsófi néha már a színes ruháit is megnézte a fiókban, hogy nem mosolyognak-e. Jövő húsvétkor veszi föl először. Most még nem volna szíve fölvenni. Szegény Sándor mintha csak most halt volna meg! S nagyot sóhajtott, hogy szívéről elfújjon valamit a felejtés vastag hamujáról.

Csakhogy azoknak a színes ruháknak nem az volt a sorsuk, hogy Zsófi még egyszer fölvegye őket. Őszre kitört anyósával a háborúság s elakadt a felejtés lassú hegesztő munkája is. A baj az volt..."

Az indokló előreutalás a szemünk láttára zárja le a még nyitott horizontokat, hogy aztán az egész történetet egy Antigoné-típusú szerepnek megfeleltetve közelítse a sorsszerűség mitológiai képletéhez. Az elbeszélés új szabályai tehát a *Gyász*ban sem a deformáció, hanem a narratív analógia jegyében jönnek létre.

Az affirmáció poétikájának ez a gyakorlata azonban csak igen kis részben jellemzi a kortárs nyugat-európai regényírást. Mert igaz ugyan, hogy a korszak poétikai alapkérdése valóban az érvényes formateremtés lehetőségei körül fogalmazódott meg, de már nem a hasonló és hasonlított egymást megvilágító, *elbeszélt* kölcsönössége értelmében. A mintákat felhasználó ismétlődés új formái messzebb távolították az

---

[39] Lásd: NÉMETH G. Béla: *A műfajváltás és szemléletalakulás kérdéséhez, Kosztolányinál.* In: KABDEBÓ Lóránt (Szerk.): *Valóság és varázslat.* Bp. 1979. 153.

elbeszélést a történettől, mint azt a *Gyász*-típusú regénymodell lehetővé tette. Broch Vergiliusának monológja akkora arányeltolódást teremt elbeszélt- és elbeszélő-idő között, hogy föl sem merülhet a szimulatív történetmondás lehetősége. Az álomi történéseket olyan elbeszélő szabályrendszer értelmezi, amelyik egy önmagát alkotó szövegszerűségnek *is* alárendeli a történetmondás konvencióit. A regény mitologikus alapszerkezete az ismétlődésnek egy körkörös, önmagába visszatérő változatát hozza létre *(Víz, Tűz, Föld, Éter)*. De míg a *Finnegans Wake* körkörössége a helyzetek és események ismétlődésével szünteti meg a „lineáris" időbeliséget,[40] a *Der Tod des Vergil* mitológiai univerzumában egy fordított teremtéstörténet is kirajzolódik. Úgy azonban, hogy a „hazatérés" nagy variatív monológja a mű szerkezeti középpontjából mégis szerves egészként sugározza be az iránymozgással is leírható körkörösséget. Az *Éter – a hazatérés* című fejezetben az individualitás végül a genezis ellenirányú stációin áthaladva „oldódik szét" ismét a mindenségben, ahol – immár egy nyelven túli – időtlen isteni szó hangzik fel. Az időbeliséget az időtlen felé felnyitó epikai szabályrendszer itt is úgy teszi csak lehetővé a mítoszhoz való visszatérést, ha az újraértelmezés intenciói magukban foglalják a történet rendjének megbontását is és így legitimálják az új elbeszélő struktúrát. A rögzített jelentésű mítoszból csak a történetszerűség újraindokolt destrukciója révén nyerhető új értelem.

Ha van poétikailag is alátámasztható magyarázata a mitologikus szerkezetekhez, a kultúrmorfológiai konstrukciókhoz való „visszafordulásnak", akkor az olyan új formák létesítésének a szándéka, amelyek „szabályos és szabálytalan mély kapcsolatából"[41] táplálkoznak. Ezeknek a kapcsolatoknak az új rendje foglalkoztatja a harmincas évek irodalmát. Különösen azért, mert – amint azt az *Eupalinos ou l'Architecte* már 1921-ben jól mutatja – az avantgarde utáni modernség alapvető tapasztalatként ismerte fel minden formaalkotás történeti determináltságát, s vele a szabályokra való ontológiai ráutaltságát. Az avantgarde hirdette kaotikusságra akár válaszként is érthető tehát a második modernségnek az a Musil-féle maximája, hogy nem létezik *szabály*szerűségektől mentes irodalmiság: „Az irodalomnak tényjellegű elve az ismétlődés."[42] De egybehangzik ezzel a helyzetértékeléssel a magyar irodalom utólagos tanúságtétele is: „A kortársnak nincs történelmi arca. Itt nyakalták az olcsó pálinkát a fiatal amerikai írók, Fitzgerald, Faulkner, a fogkefebajszos Hemingway és még sokan, akik elmenekültek a kommerciálisan álpuritán Amerika sivársága elől a Montparnasse-ra és Gertrude Stein Szajna-balparti szemináriumában tanulták, hogy az Irodalom: Szó, amelyet ismételni kell, hogy ritmus, tehát energia legyen belőle."[43]

---

[40] SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *„A regény, amint írja önmagát"*. Bp. 1980. 52.

[41] Paul VALÉRY: *Gedichte. Die Seele und der Tanz. Eupalinos oder der Architekt.* Reinbek bei Hamburg 1962. 106.

[42] MUSIL: i. m. 440.

[43] MÁRAI Sándor: *Föld! Föld!* Bp. 1991. 228.

3. A szabályokra való ráutaltság tapasztalata a húszas évek második felétől fogva több irányban és mind mélyebb dimenziókban bontakozott ki. A személyiségválsággal és e válság közölhetőségének nyelvi korlátaival már a klasszikus modernség is szemben találta magát *(Die Geburt der Tragödie, Chandos-Brief)*, de még olyan válaszok álltak a rendelkezésére, amelyeket a szubjektum a maga autentikusságának tudatában fogalmazhatott meg. A *Der Tod des Vergil* zárójelenete az én feloldódásával azonban jelképesen már az esztétista szubjektumfelfogás teljes – és jóval korábban bekövetkezett – csődjét véglegesíti. A klasszikus-modern esztétizmus alapelvei abban az új tapasztalatban dőltek halomra, hogy – s ez a Broch-regény végső üzenete – az individualitás és a lét végül mégsem igazolódik a művészetben. A művészet a *Der Tod des Vergil* tanúsága szerint nem azért nem hoz üdvöt, mert „néhány verssortól a világ nem lesz sem szegényebb, sem gazdagabb". És még azért is csak részint, mert „a földiben semmi sem lesz isteni". Mindezt világosan látja Vergilius, a költő. Annak nehéz megvallása lesz az ő igazi felismerése, hogy az esztétista *szerepfelfogás* vesztette el az érvényét. A mű nevezetes mondata szerint: „a hamis üdvözítő mindig bennem lapult..." *Ez* a szituáció alaptartalma, s nem az, hogy Rómában az *Aeneis*t akár el is égethetik. Nem véletlen – hiszen Broch Hoffmannsthal tanítványa –, hogy ezzel szemben csak a *Chandos-Brief* reménye marad talpon: „meg kell tanulnunk a szívünkkel gondolkodni". Vagy ahogyan Broch Vergiliusa fogalmazza: „A szív tisztasága, egyedül az – halhatatlan." A szív ugyanis nincs kiszolgáltatva a nyelvi közvetítésnek: nem *eszköze* az individualitás megalkotásának. Az én eliminálódásának aktusa az a végállapot, amelyet hátrahagyott írásai egyikében Nietzsche hirdetett meg: „Az individuum az egész eddigi élet egy vonalban, és nem annak eredménye."[44] És valóban, a szubjektum *történetiségének* tapasztalata egyik irányban a világképi krízis felé mélyül el. Esztétista nézetből a kései Kosztolányi ezért hangsúlyozta a formák védelmében fenntartható integritást: „Jaj annak, aki nem boldog és nem elégedett a forma dallamos börtönében, melyben Mozart és Bach oly jól érezte magát, és kifelé vágyakozik onnan, mert ezen túl csak az elméletek vannak, a meddő gondolatok, az értelem és a megsemmisülés."[45] Rációkritika és a metafizika elvesztésének ez az összefüggése talán sehol nem fogalmazódott meg ilyen tisztán a magyar modernségben, mint éppen a „vendéglét" költőjénél.

A másik irány, amelyben az én történetiségének sejtelme új művészetalkotási elveket tehetett láthatóvá, ennek a szituációnak az illúziótlan tudomásulvételéből indult ki. E felfogásban az én önmegtapasztalása nem függetlenedhetett az individuum gondolhatóságától. Vagyis attól a lényegében kortárs nyelvfilozófiai felismeréstől, hogy nem a szubjektum teremti a nyelvet, hanem a nyelv teremti meg annak feltételeit, hogy a szubjektum elgondolhatóvá váljék. A hagyományos epikai ábrázolás alapjául a századvégig a szubjektumnak olyan individualitásként való értelmezése

---

[44] NIETZSCHE: *Dionysos Philosophus*. i. m. 478.
[45] KOSZTOLÁNYI: i. m. 451.

szolgált, amelyik a valakiből valakivé válás időbeli rendjéhez igazítva alakította ki az elbeszélés poétikai formáit. Mármost ha Nietzsche nyomán a szubjektum nem tekinthető valamely Bildung-jellegűen értett folyamat „termékének", azaz, nem a tapasztalatok időbeli halmozódásának „eredménye" – akkor az élettörténetek is elvesztik korábbi jelentésüket. Vagyis az élettörténetek Bildungsroman-típusú struktúrái sem tesznek eleget a másként megjelenülő tárgy elbeszélhetőségének.

Az individualitás megjelenítésének Fausttól Gregor Samsáig vezető útja mindinkább felvetette annak lehetőségét, hogy a személyiség létének időbelisége nem feltétlenül a nevelődési epika jellemalkotó folytonossága jegyében ragadható meg. Sőt, hogy talán a személyiség szerkezetét sem valamely én-teremtő szubsztancia egyénítő kibontakozásának függvényében kell szemlélnünk. „A szubjektum – írja 1923-ban Martin Buber, a dialógusfilozófiák egyik kezdeményezője –, ahogyan megismeri magát, bármily sokat sajátítson is el, abból nem terem számára szubsztancia, a szubjektum pontszerű, funkcionális marad, az, aki tapasztal és aki használ valamit, semmi több. Minden kiterjedt és sokrétű úgy-léte, minden buzgó »individualitása« kevés ahhoz, hogy szubsztanciához segítse."[46] Hogy ez az irodalomban lezajló folyamat mélyen összefügg a nyelvről való gondolkodás század eleji változásaival, arra a hatvanas években elsőként Foucault írásainak sikerült rámutatniok. „A beszédről való beszéd – olvasható a *La pensée du dehors*-ban – az irodalmon vezet keresztül bennünket [...] oda, ahol eltűnik a beszélő szubjektum. Alighanem innen jön az, hogy a napnyugati gondolkodás oly sokáig késlekedett a nyelv létének gondolásával: mintha érezte volna azt a veszélyt, amelybe a beszélés lemeztelenített tapasztalata sodorta volna az »én vagyok« evidenciáját."[47] Láttuk, ezt a bizonyosságot a *Der Wille zur Macht* kérdőjelezte meg először. A Flaubert utáni epika számára Nietzsche így helyezte új ontológiai alapokra mindazt, ami az esztétizmus korküszöbén innen csak az „impassibilité" elvében jelenhetett meg. Az „én vagyok" evidenciájának megingása a 20. század elbeszélőművészetében ugyanis nemcsak az epikai világ hagyományos megalkothatóságát tette kérdésessé, hanem a nyelvi közvetíthetőségét is. A regény világán *kívüli* elbeszélő én státuszának és kompetenciájának elbizonytalanodása értelemszerűen aláaknázta az okozati-lineáris történetmondás érvényét. A regény világán *belül* pedig a „fejlődéstörténeti" logikával megjelenített regényhős individualitása bizonyult megokolhatatlannak. Éppen ama bizonyosság híján, hogy a lét énformában ölt testet, valamint hogy az élet az én egyéni önmegalkotásának eredményeként egyszeri és megismételhetetlen.

Ilyen körülmények mellett alapvetően változnak meg a mű világa és a befogadó közt közvetítő elbeszélés lehetőségei is. Az elbeszélhetőség ekkor ugyanis már nem abban a formában okoz gondot a narrátornak, hogy az elbeszélés és a „valóság" mely fokú megkülönböztetésével hozza az olvasó tudomására a maga személyes je-

---

[46] Martin BUBER: *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg 1984. 67.
[47] Michel FOUCAULT: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988. 132.

lenlétét. Ezzel az eljárással lényegében csak egy adott előfeltevésrendszer világán belül változtatható az elbeszélői közlés igazságérvényének vagy objektivitásigényének a mértéke. (Ennek példáját láthattuk a *The Sound and the Fury* Benjy-monológjában.) A második modernség dilemmája azonban az elbeszélés előfeltevéseinek egész rendszerét érintette. Mert ha az maga válik kérdésessé, hogy az elbeszélés tárgyaként értett emberi létnek az egzisztencia énbe foglaltsága az időbeli formája, akkor világképi alapjait veszti mindaz, amit Lämmert az elbeszélő művek eredendő „praeteriális konstrukciójának"[48] nevezett. Minhogy az epika alapvetően mégiscsak történetképző műnem, ezek a dilemmák a regény esetében azért hatnak egészen az alapkonstrukcióig, mert ezen a ponton – világosan látja Stierle – minden narratív műfaj közös konstituense, *a történet* maga kerül veszélybe. „Itt a történetnek a történet szövegéből való parafrazálhatósága jelöli ki azt a határt, amely meghúzva marad a narratív szövegek számára."[49] A történet mind szabadabb értelmezhetőségének („parafrazálhatóságának") az a magyarázata, hogy az egyes történések, illetve az elbeszélés közti szintet épp azért nem egyértelműsítheti a másodmodern epika, mert valaminek a történetszerű megjelenítését már önmagában is integráló értelmezésként fogta fel. Éspedig joggal. Virginia Woolftól Musilig és Jahnntól Brochig szemléltethető azoknak a példáknak a sora, miért idegenkedtek a korszak élvonalbeli elbeszélői a történet értelmezésképleteitől – egészen addig a Thomas Mannig, aki pedig klasszikus Entwicklungsroman-mintával kezdte regényírói pályáját: „Részünk van a németség intellektuális bomlasztásában, ha a háború előtt azon az állásponton voltunk, hogy egy szélhámos memoárjaiként* parodizáljuk a német nevelődési és fejlődésregényt, a nagy német önéletírást..."[50]

A Thomas Mann-szövegnek azon implikációja, mely szerint a lét történetszerű értelmezése identitást kölcsönző, vagy azt megerősítő mozzanat, olyan sajátos vetülete a történetekben tárgyiasult narratív tudásnak, amelyekre jóval később hívta fel a figyelmet Lyotard. A történet mögött álló, azt megalkotó narratív tudás ugyanis olyan képződmény, amelyben rögzítve vannak az értelmezőkompetenciák kritériumai.[51] Következésképp mindenfajta történetszerű megjelenítésből kizárhatatlan az inadekvát (sors)értelmezés. A második modernség pedig – láttuk – kifejezetten azzal a szándékkal fordult a kultúrmorfológia nagy elbeszéléseihez, hogy *azokat* deformálva és újraértelmezve létesíthessen olyan elbeszélői szabályrendszert, amelyik a nem-transzcendált léthelyzet *valóságos* feltételezettségéről képes hírt adni. A Faust-típusú *Stirb und werde!* ideáltipikus narratívája helyén ezért jelenik meg a nietzschei *Werde, der du bist!* önértelmezésének megfelelő variatív szabályszerűség igénye.

---

* A *Krull* első fogalmazványa 1910-ben született.

[48] Eberhard LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. 68.

[49] STIERLE: i. m. 54.

[50] Thomas MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a. M. 1950. 90.

[51] Jean-François LYOTARD: *Das postmoderne Wissen*. Graz–Wien 1986. 90.

„Elbeszélésre – írja a kései Musil – a (látszólag) nem általános, a személyes, a (véletlenszerűen) ránk jutó érdemes. Az általános viszont az ideálon, az elven stb. át veszi (veszélyes) útját..."[52]

A nem-centrált és nem-identifikáló elbeszélőszabályok kereséséből született prózatechnikai eljárások nyilvánvalóan azokban az irodalmakban törtek inkább utat maguknak, amelyek „az individuum alkonyának" élményére nem a kollektív én jegyében adtak feleletet. A magyar epika e szempontból meglehetősen ambivalens viselkedésű. Egy egészen átfogó, nagy vonulata kereste az egységesítő eszményekből nyert önazonosság képleteit. Így a *Rózsa Sándor*tól *A befejezetlen mondat*on át a *Szerdai fogadónap*ig nehezen tudott lemondani a történetszerűségben egységesülő ideális kompetenciákról. Olyanokról, amelyek ideális közösségek nagy „történelmi" elbeszéléseiben rögzültek – tehát a „nép", a „magyarság", a „protestáns mentalitás" vagy az utópikusan szemlélt „munkásosztály" készen kapott narratíváiban.

A másik oldalon – a *Prae* felemás kísérletétől eltekintve – a harmincas évek prózája inkább az esztétizmus örökségét vitte tovább. Különös mód annak az *Esti Kornél*nak a részleges újításaival, amelynek elbeszéléshagyománya a klasszikus modernségből nőtt ki. Úgy azonban, hogy e tradíció támogatásával közeledett nyelv és szubjektum kölcsönös feltételezettségének belátásához:

„Ez az udvariassága pedig nem udvariasság volt, nem bók, nem üres fecsegés. Sokszor csak abban állott, hogy kellő pillanatban, észrevétlenül elhelyezzen egy közönyösnek látszó szót, melyet valaki kétségbeesetten várt tőle, mint életének igazolását. Ezt a legkülönb erénynek tartotta. Mindenesetre különbnek, mint az úgynevezett jóságot. A jóság folyton prédikál, meg akarja váltani az emberiséget, keneteskedik, máról holnapra csodát akar művelni, a hatalmával hivalkodik, a lényeget akarja bolygatni, de bizony legtöbbször csak kongó, tartalmatlan és merőben formai. Viszont ha az udvariasság merőben formainak rémlik is, belül, a mivoltában maga a tartalom, maga a lényeg. A jó szó, melyet még nem valósítottak meg, minden szűz lehetőséget magába zár és több, mint a jó tett, melynek kimenetele kétes, hatása vitás. Általában a szó mindig több, mint a tett."

A cselekvésértelmű beszéd ilyen felfogása nem előzménytelen (Krúdy), és nem marad folytatás nélkül a magyar epikában (Márai). E szövegrész modernségbeli státusza azonban kevésbé olyan egyértelmű, mint esztétista szövegeké. Könnyű ugyanis felfigyelnünk arra, hogy míg a szó abszolút elsődlegességét vallva Kosztolányi Krúdy és Márai klasszikus-modern nézőpontjához áll közelebb, az udvariasságról – mint nyelvről – mondottak jelentéshorizontja már jellegzetesen másodmodern származású. Az előtér vs háttér típusú kettőzést viszonylagosítva Esti lényegében azt a mélyen gyökerező eurotradíciós meggyőződést hárítja el, hogy az én lényege az empírián („viselkedésmód") túl helyezkedik el. Vagyis, hogy a „belső" személyiségtartalom, mint az individuum „lényege", értékesebb volna a *csak* viselkedésből

[52] Musil: i. m. 459.

leolvasható „külsőnél". S hogy itt nem ellentmondásról, vagy a Heller Ágnes-féle „erkölcsi nihilizmusról"[53] van szó, jól mutatja az özvegyasszonyról szóló történet. Ami a klasszikus-modern távlatból abszolút, az az attribútumaitól elválasztva gondolt szubjektum. A társadalmi, vallási és politikai indexek szerinti viszonylagosság másodmodern értelmezésben azonban éppúgy legitim rendszert alkot, mint az előbbi felfogás – éspedig az *eszközök* szemlélhetőségének rendszerét. A kettő közötti átjárhatóság viszont kizárólag úgy biztosítható, ha az „igazság" elvét megfosztjuk a maga metafizikai alakjától:

„Ennélfogva mosolygott, hazudott, hízelgett, csúszott-mászott, fölényeskedett, pimaszkodott, amint kellett. Az özvegyet egy helyütt közeli, anyaági leszármazottjának nevezte, buzgó katolikusnak, másutt régi derék kálvinistának, a békeszerződés földönfutójának, egyebütt pedig a fehérterror áldozatának, visszatérő, bécsi emigránsnak."

A két szisztéma (az abszolútumok és a viszonylagosságok rendszere) átjárhatóságát ebben az esetben olyan magasabb érték kényszeríti ki, amelyik csak a két egymást kizáró „nagy elbeszélés" egyidejű destrukciója árán valósítható meg. Mert ne feledjük, végül is az özvegy és gyermekei élete a tét. Az abszolútumok rendjébe a viszonylagosságé csak megbontott formában „játszható át" – és viszont. Az európai kultúra két „nagy elbeszélésének" kizárásosságát Estinek mégis csak úgy sikerül áthidalnia, hogy közben saját erkölcsi megítélhetőségét teszi kockára. A világok elválasztottságának e másodmodern tapasztalatára Kosztolányi azonban olyan választ ad, melynek szerkezete teljes mértékben megfeleltethető a rilkei „Wer spricht von Siegen" elvének. Amellett foglal ugyanis állást, hogy a létben való döntésre kényszerítettséget metafizikai értelem-hozzárendelés nélkül – tehát odaértett telosz, külső küldetés és rendeltetettség híján – kell értékként felfognunk. Németh László regényeinek ellenpólusán így jön létre – az esztétizmus utáni modernség jegyében elgondolt – önmegértés másik adekvációja. Elmondható tehát, hogy a magyar klasszikus modernségből nem a Babits-féle „Ezüstkor" képzete mentén, hanem – a lírában éppúgy, mint az epikában – annak a Kosztolányinak a létértelmezésén át vezetett út, aki az individuum felülkerekedésének lehetetlenségét belátva teremtett poétikai-szemléleti folytonosságot a századforduló és a harmincas évek magyar irodalma között. S hogy a kontinuitást ma ugyanolyan jelentőségűnek látjuk, mint a megszakítottság jelzéseit, az abból következik, hogy a szemléletváltás bármely tartalmi eleme csakis a megmutatkozó folytonossághoz képest nyer jelentést.

A történetszerű értelmezésbe vetett bizalom megrendülése és a krónikás történetmondás modelljeinek felbomlása nyilvánvaló összefüggésben áll a világok osztottságának tapasztalatával. Ha ugyanis a szubjektumnak a nyelvvel való összekapcsoltsága Heidegger értelmében nem jelent mást, mint hogy a szubjektum beszédén keresztül maga a nyelv szólal meg, azaz, a nyelvhez való odatartozáson keresztül

---

[53] HELLER Ágnes: *Az erkölcsi normák felbomlása.* Bp. 1957. 48.

ismerünk rá önmagunkra, akkor a „beszélek, tehát vagyok" képzete az odatartozáson túl az elválasztottságot, vagyis a világok különbözőségét is felismerteti a beszélővel. Az *Esti Kornél* elbeszélésképletében például az ilyen eredetű elválasztottság felismerése, majd felszámolása alighanem annál is nagyobb jelentőségű, mint amennyit Szegedy-Maszák Mihály kiváló tanulmánya tulajdonít neki.[54] Mert nem véletlen, hogy a programszerű fragmentaritásról abban az *Esti Kornél*ban esik szó, amelyikben – mert ellensúlyozza is ezt a felismerését – éppúgy nem tör át a multiperspektivikus elbeszélés, mint a fragmentaritás európai mintaművében, a *Der Mann ohne Eigenschaften*ban. Az elbeszélés azt a személytelen *hangnemet* keresi tovább, amelyik meggátolhatja, hogy a történet narratív kompetenciái a személyes értelmezés illúzióját keltve láttassák a műbeli világot. De egyidejűleg elháríthatja azt az énnélküliséget is, amely az angolszász regényben a a szabad konnotálhatóságnak és a nyelvjátéknak nyitott teret:

„Én. Én mesélem el barátom, Ulrich történetét. De azt is, ami engem a regény más alakjaival ért. Ez az »én« semmit sem képes átélni és mindent elszenved, amiből Ulrich kiszabadítja magát és ami azután mégis tönkreteszi. De cselekvéstelenül, tiszta felismerésig és aktivitásig eljutni képtelenül megy tönkre, ahogyan az a mai diffúz, áttekinthetetlen szituációnak megfelel. Az én álláspontomról: reflexióval. Mintha egy utolsó, bölccsé, keserűvé és rezignálttá vált katakomba-túlélő beszélné el a dolgokat."[55]

A diszkurzív nyelvhasználat és a jelentés „megosztása"

„A nehézség a nyelvben van": közismert, hogy Musil milyen hosszú mérlegelés után döntött a *Der Mann ohne Eigenschaften* harmadik személyű előadásmódja mellett. Abban a köztes elbeszélői szituációban, amelyet poétikailag is hitelesen jellemez, láthatóan a nyelv kettős működtethetőségének jellegzetesen másodmodern dilemmája ölt testet. Mert miközben a műfajhatárok fenntarthatósága érdekében még a történettől a legélesebben megkülönböztetett epikai beszéd is *elbeszélésszerű* kellett hogy maradjon, az elbeszélendő világtapasztalat egyre inkább csak az oppozíciós szerkezetű gondolkodás számára bizonyult megragadhatónak. A jelentéskisugárzó centrumok meggyengülésével a művészi kijelentés igazságát olyan széttartó szerkezetekből kellett felszínre hozni, amelyek messzemenően ellenálltak a zárt, történetmondó elbeszélésnek. „Ellentétek, az igazi, két ellensarki vég – olvassuk Kosztolányinál –, de mindig természetes kölcsönhatásban vannak, s a körülmények szerint váltakoznak, egymás nevét veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram." *(Esti Kornél)*

A diszkurzív nyelv modern formájának megjelenését Foucault a klasszikus reprezentáció felbomlásával hozta összefüggésbe. Azzal magyarázta a jelenséget, hogy

---

[54] Szegedy-Maszák Mihály: *Esti Kornél.* In: Kabdebó (Szerk.) i. m. 162.

[55] Musil: *Hátrahagyott töredékek.* In: *A tulajdonságok nélküli ember III.* Bp. 1977. 775.

minden, ami addig a dolgok és a szavak közti viszonyok dimenziójában funkcionált, most hasonló osztottságként magán *a nyelven belül* jelenik meg.[56] A nyelvi repartíció, a „kijelentések szóródása" és megoszlása[57] a modern regényben a világok osztottságának tapasztalata, a beszédhorizont dialogikus kettőződése és az epikai hős kérdéses identitása nyomán kezdte megtörni az osztatlan narratíva uralmát.[58] A kétféle nyelvhasználat küzdelmének legattraktívabb fejezete bizonyosan az epika harmincas évekbeli korszaka. Különösen Brochnál és Musilnál figyelhető meg nagyfokú feszültség az elbeszélt történet világának nyelvi diszperzitása és a folyamatosságra törekvő elbeszélés egységteremtő gesztusai között. Az idő- és térdimenziók megszakítottsága akkora teret ad a variabilitásnak, hogy annak sokrétűségével szemközt a narratív történetmondás is új elbeszélő-magatartásokhoz kénytelen folyamodni. Aminek az lesz az eredménye, hogy az elbeszélő immár történetmondóként sem kerülheti el a diszkurzív nyelv használatát. Ezt a megfigyelést támasztja alá az a tény is, hogy a harmincas évekre már olyan hazai szerzők sem igen tudtak kitérni az új regénytörténeti fejlemény elől, akik a klasszicizált esztétista stílushoz ragaszkodtak. Az *Egy polgár vallomásai* számos pontján olvasztja egybe a diszkurzív és a narratív beszédmód elemeit – stíluseszményének megfelelően persze olyan narratív dominanciával, amely még törés nélkül viseli el a diszkurzív megszakítottságot:

„Nagyapám vándorolt Csehországban és Németországban, s később, mikor már mester volt, sűrűn járt Bécsbe bevásárolni, s megtanulta a fejlődő mesterség új fortélyait. Mindenesetre többet tudott a világról, mint környezete, a kisvárosi lateinerbugrisság. Szívélyes, vérmes és nyugtalan kedélyű ember volt, szerette a bőséges étkezést, sokat sörözött, s hódolt a hölgyek bájainak is. Ha a kapu előtt felhangzott a vándorlegények éneklő szava: »Ein armer Reisender...« – nagyapám kiszólt a »komptor« üvegajtaján át: »Wer arm ist, der soll nicht reisen«; de aztán behívta a vándort és megvendégelte. Három fiát magasabb iskolákba járatta, egyik kadétiskolába került, másik kettő a gimnáziumba; leányai már beérték a betűvetés tudományával, csak anyám végezte el később, nagyapám halála után, a felsőbb leányiskolát, a tanítóképzőt.

Ez minden, amit nagyapámról tudok; soha nem láttam őt, s meghalt húsz évvel születésem előtt. Arcképe szobámban lóg a falon, döbbenetesen hasonlítok rá. Az én arcom is élveteg, puha és kövér, érzéki szájam lebiggyed, s ha körszakállt növesztenék, hasonmása lennék az idegennek, aki a fényképről bámul reám. Vándorkedvemet is tőle örököltem, érzékenységemet, szlávos nyugtalanságomat és kételyeimet. Ez az idegen ember erősen él bennem tovább. Valószínű, hogy nemcsak testi alkatot örököl az ember őseitől..."

---

[56] FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974. 404–409.

[57] Vö. Manfred FRANK: *Zum Diskursbegriff bei Foucault*. In: J. FOHRMANN-H. MÜLLER (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1988. 25–44.

[58] Michail BACHTIN: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971.

Még a jól proporcionált, arányosított prózamondat stílusi egyneműsége sem tudja elfedni e szövegben a különböző kijelentések eltérő irányultságát, a narratívumon belüli aspektusbontást és a diszkurzív megszakítottság állandó történetmondói ellensúlyozásának példáit. A nyelvhasználat narratív, szcenikus, meditatív-vallomásos, ironikus és szociostilisztikai-szemantikai indexei olyan rétegzett szövegvezetésű prózát rajzolnak ki előttünk, amilyenre kevés példa akad még a stílusművész Kosztolányinál is.

Való igaz azonban, hogy a diszkurzív nyelvhasználat térnyerése szinte a század minden meghatározó prózai műalkotásában kimutatható. Már Proustnál és Krúdynál *(Boldogult úrfikoromban)* is a beszélgetés az epikum igazi közege, noha mindkettőnél inkább úgy foglalja el a történet helyét, hogy többé-kevésbé az elbeszélés maga tematizálja, sőt reflektálja a diszkurzív előadásmódot. (Még nyilvánvalóbb ez a képlet Thomas Mann *Der Zauberberg*jében.) De a narratív és a diszkurzív nyelvhasználat feszültségének Joyce-nál, illetve Döblinnél kezdeményezett két alapformája úgyszólván végigvonul a század egész első felének regényírásán. Olyan experimentális formákat is ideértve, mint a *Perrudja* csak zenei ihletéssel magyarázható, ellenpontozó belső szerkesztésű diszkurzív szövegépítése.

Mielőtt azonban valamilyen osztatlan alakban kibontakozó jelenségként az *egész* modernségre vélnénk jellemzőnek a diszkurzivitás poétikáját, emlékeztetnünk kell arra, hogy Heidegger a *Sein und Zeit*ban a „legelemibb szavak erejében"[59] látta a jelenvalólét önkimondásának lehetőségét. A filozófus ebbéli megfigyelése ekkor még jellegzetesen klasszikus-modern művészetértelmezést takar. A századfordulós esztétizmus valóban a szót kitüntetve abszolutizálta a szöveget és a szómágia logikájával magyarázta a poétikai jelentésszóródást. A művészi kijelentés repartíciójának másodmodern értelmezése azonban – éppen az időközben megváltozott szellemi szituáltság következtében – már alapvetően különbözött ettől a felfogástól. Megvilágító érvényű lehet e tekintetben Louis Ferdinand Céline metaforikus értelmű magyarázata, amikor – regényei nyelvét a „beszélt próza" fogalmával jelölve – az alábbi megkülönböztetést tette: „Én a szavak koloristája vagyok, de nem úgy, mint Mallarmé, aki a rendkívül ritka szavaké volt, hanem a megszokott szavaké, a köznapi szavaké."[60] Az esztétista írásmódtól szemlátomást az határolja el ezt a másodmodern nyelvhasználatot, hogy a nyelv beszédaspektusainak írássá változtatása egészen más szóválasztási logikát, stilisztikai rendet és szintaxist követel meg, mint a *szavak* erejére hagyatkozó diszkurzív nyelv. Henri Godard szerint a *Voyage au bout de la nuit* ilyen irányú erőfeszítései jelentőség tekintetében a mű tematikai újszerűségén, ábrázolásbeli bátorságán is túltesznek.[61]

---

[59] Lásd a 20. sz. jegyzetet.

[60] Idézi Henri GODARD in: CÉLINE: *Romans I.* (éd. par H. G.). [Bibliothéque de la Pléiade.] Paris 1981, XII. 1. *(Az idézet Ferenczi László fordítása.)*

[61] Lásd GODARD uo.

A beszédszerűségből adódó belső dialogicitás széttartó erőinek kontinuált szerkezetekbe illesztése olyan másodmodern poétikai sajátosság, amelynek a megléte Márainál is nehezen teszi eldönthetővé, vajon az esztéta klasszicizáció örökösét, vagy – némi merészséggel – a harmincas évek korküszöbét átlépő epikust lássuk benne. Hiszen szemléletileg talán legérettebb munkájában maga is ellentmondásos álláspontot foglalt el e tekintetben. Schöpflinről szólva írja 1972-ben: „tudta, hogy az élet irtózatos zűrzavarában nincs más menekvés, csak a jól fogalmazott mondat: minden más esküszegés vagy halandzsa. [...] Lehet, hogy Schöpflin is hős volt, mert hűséges volt a mesterségéhez."[62] Ugyanakkor önmaga mesterséghez való hűségéről – immár a közvetlen vallomás nyelvén – később így vélekedik: „Nem tudtam megfogalmazni, mit akartam mondani ezzel a sok könyvvel. Az a bizonyos »itt van a nyelvem hegyén« derengett az öntudatban. Bizonyos, hogy valami »mást« is akartam mondani, amikor írtam – nemcsak elmesélni egy történetet, hírül adni egy tapasztalást. (És szerettem volna megtudni valami »mást« is, amikor könyveket olvastam – de mit?) Most, szemtől szembe a »készlet«-tel, úgy éreztem, túl sokat írtam – kevesebb több lett volna."[63] A „mesterség" és a „mondat" ilyen egymás mellé helyezése inkább túl, mint innen van a klasszikus modernség horizontján. De a történetszerűségen való túljutást illető kétely arra figyelmeztet, talán Márai maga sem volt bizonyos abban, hogy műve egy modernségközi horizontváltásnak volna a részese. Elképzelhető, hogy olykor e tapasztalatától nem teljesen függetlenül tekintette magát valamely végkorszak tanújának, „egy elmúló kultúra maradék emberének".[64] Annyi azonban bizonyos, hogy az *Egy polgár vallomásai* nyelvhasználata jóval rétegzettebben összetett, mint például a *Halálfiai* narratív szövegvezetése. A mű a diszkurzív megalkotottság tekintetében így alighanem fontos egyensúlyi helyet foglal el a kései esztétizmus narratív világalkotása (Szomory: *Párizsi regény*) és a *Prae*-típusú hálózatos szerkezetképzés között.

Hogy a beszédszerű jelhasználat a diszkurzív szövegalkotás olyan alaprétegéig hatolt le a regény poétikájában, mint amilyenről a *Finnegans Wake* nyelvjátékai tanúskodnak, még távolról sem egyértelmű bizonyítéka annak, hogy ebben a regényben testesülnének meg a másodmodern epika legjellegzetesebb alkati sajátosságai. Mert míg Joyce-nak ezt a művét egy felbomló szintaxis „építetlensége" jellemzi, a harmincas évek regényírása úgy távolodott el ettől az alkotásmódtól, hogy inkább a jelentés mondatszerkezetből kiinduló repartíciójának tulajdonított nagyobb jelentőséget. Fölfogható persze a *Finnegans Wake* szintaxisa is e törekvés szélsőséges eseteként. Annál is inkább, mert jóval túllép azon, ami a Bahtyin-féle dialogicitásban benne foglaltatik. Ez a diszkurzív beszéd ugyanis rendre olyan indefinitív mondattani

---

[62] MÁRAI: i. m. 127.
[63] I. m. 322.
[64] MÁRAI: *Napló 1943–1944*. Bp. 1990. 290.

szituációkat teremt, amelyek a jelentés identitásának teljes megszüntetésére is alkalmasak. A harmincas évek epikája azonban jobbára ahhoz a hasonlítva tagoló, képzetizoláló és rétegzett mondattanhoz vonzódott, amelynek mintapéldáját a *Der Mann ohne Eigenschaften* alkotta meg. Éppen azért, mert végül a mondatkohézió szintjén igyekezett ellensúlyozni a disszeminációnak azt a tapasztalatát, amely az európai regényírás számára ekkor már a *struktúrák kérdéseként* tette hozzáférhetővé a szubsztanciavesztés, diffúzió és szintézishiány[65] következményeit. Sokatmondó tény, hogy a lírában – így Benn, Szabó Lőrinc vagy József Attila költészetében is –, kis ütemkülönbséggel ugyanekkor mélyül el a diszkurzív nyelvhasználat igénye.[66] A költészetben annál inkább szembeötlő ennek a folyamatnak az egyöntetűsége, mert részint olyan alapvetően méltányolt esztétista eljárásokat szorított vissza, mint a transzcendáló szimbolika „tükörjátéka" vagy a szecesszionista metaforálás. A formák kohéziójának fenntartásával egyúttal azt is tanúsítva, hogy a második modernség a struktúrák szétrombolásának útján azért nem követte az avantgarde-ot, mert tisztában volt vele, hogy a nyelvi rendszer megbontásának következményei saját líraeszményének alapjait is magukkal sodornák. Ez a líraeszmény ugyanis – az epikához hasonlóan – struktúraként tudta csak megőrizni a nem-transzcendált műalkotásegész képzetét. (Jellemző, hogy ugyanennek a képzetnek a sugalmazását a felbontott szintaxis elbeszélése csak metaforák segítségével képes fenntartani. A folyton újranyíló, örökéletű fa a *Finnegans Wake*-ben egyszerre kelti az ismétlődés és a metaforikus folytonosság érzetét.) A harmincas évek végére tehát az epikában is befejezettnek mondható az a fordulat, amelyik a diszkurzív nyelvhasználat révén olyan tartalmak elbeszélhetőségét is lehetővé tette, amelyek elzárva maradtak az esztétizmus horizontja elől. S ez nemcsak a tudattartalmak újszerű, egymásra vetített megjelenítését, az elfedettségében is értelmezhető történetszerűséget, vagy a folyamatok és időrétegek szinkronizálhatóságát hozta magával, hanem az így keletkező tárgyiság új érzékelhetőségét is:

„Ismét fény támadt és ismét sötétség, ismét nappal és éj, ismét nappalok és éjek, s a végtelen ismét magasság, szélesség és mélység szerint rendeződött, az égtájak megnyílt négyességük szerint jelölődtek ki, lett fenn és lenn, felhő és tenger; és a tenger közepén ismét kiemelkedett a szárazföld, a világ zöld szigete, növényekkel, legelőkkel borítva, a változás a változhatatlanban. [...] És a reggeli fényben sasok és sirályok szelték át a magas levegőeget, körüllebegték a szigetet, és delfinek bukkantak fel, fülelni a néma szféra-dalra." (Broch: *Der Tod des Vergil*)

*

[65] Lásd: MUSIL: *Tagebücher*... 255., 694–695.

[66] Lásd a korszak lírai problémáinak szentelt kötet vonatkozó írásait: KABDEBÓ L.–KULCSÁR SZABÓ E. (Szerk.): *„de nem felelnek, úgy felelnek..."* Pécs 1992.

Ahhoz, hogy a már említett fragmentaritás és befejezetlenség kivívja a maga esztétikai létjogát, szükség volt arra az új episztémére is, amelynek a fokozatos kibontakozását a húszas évektől fogva elsősorban az ún. dialógusfilozófiák – Buber, Gogarten, Karl Heim, Rosenzweig – jelezték. Az epikában felerősödő diszkurzív nyelvhasználat nem hozható ugyan közvetlen összefüggésbe e főleg vallásbölcseleti indíttatású gondolkodással, az azonban kétségtelen, hogy a dialogicitás filozófiájának válaszait éppúgy a kérdésessé vált szubsztancializmus kényszerítette ki, mint a modern epikai írásmódban végbement változásokat. A nem birtokolható jelentés tapasztalata a másodmodern regényírásban kezdetben olyan fragmentaritással kapcsolódott össze, amelyik az öntükröző elbeszélés kettősségét igyekszik fenntartani. A *Les Faux-Monnayeurs* Édouard-ja nem zárhatja le a maga elbeszélését, mert akkor a regény elbeszélőjéhez hasonulnék: nem volna így indokolható az elbeszélés metaelbeszélésének létjoga. Elképzelhető persze, hogy az elbeszélhetőség ilyen identitáskérdései már a modernség utáni epika alapproblémája, a „szerző–elbeszélő–scripteur" hármassága felé mutatnak.[67] Édouard dilemmája azonban még a jelentésképződésbe való beavatkozás vagy a független formálódás kérdésének eldönthetetlenségéből fakad:

„Mint regényírót, az izgat, hogy bele kell szólnom, bele kell avatkoznom sorsukba. Ha nagyobb képzelőerővel rendelkeznék, magam találnám ki a cselekményt; így provokálom; megfigyelem a szereplőket, aztán tollbamondásuk szerint dolgozom.

November 7

Mindabból, amit tegnap írtam, egy szó sem igaz. Csak annyi: a valóság úgy érdekel, mint a plasztikus anyag; jobban, összehasonlíthatatlanul jobban izgat az, ami lehetne, mint az, ami volt."

A formálódás általi nyitottság elve láthatóan korán feltűnő igény a korszak epikájában. A sokban hasonló musili „lehetőségérzék" is csak akkor érthető igazán, ha világosan előttünk áll a gondolat prózatörténeti kontextusa: „Th[*omas*] M[*ann*] és a hasonlók – jegyzi fel a naplójában 1936-ban – azoknak az embereknek írnak, akik itt vannak, én olyan embereknek írok, akik nincsenek jelen."[68]

A Gide-típusú fragmentaritás még akkor is két elbeszélés (a történet regénye és a regény története) egyértelmű narratív elválasztottságából származik, ha éppen annak a poétikai felfedezésnek a körvonalai rajzolódnak ki benne, hogy a jelentésképzésnek nem előfeltétele az epikus struktúra zártsága. Persze, a lezáratlanság, a befejezetlenség és a fragmentaritás nem okvetlenül ebben a külső, formai alakjában jellemzi a másodmodern regényírást. Ha így volna, a történet lezárhatatlanságának poétikai alapjait nem a romantika vetette volna meg, és semmiféle jelentősége nem volna annak, hogy a befejezhetetlen történetnek a *Berlin, Alexanderplatz* olyan kép-

---

[67] Vö. Klaus W. Hempfer: *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*. München 1976. 52–53.
[68] Musil: i. m. 386.

letét teremtette meg, amelyik *formálisan* a történések valamely nyugvópontján van berekesztve. *Ténylegesen* megszakított elbeszéléssel záruló, nyitott regénytípusra nem is akad sok példa a harmincas évek prózatermésében. Ne feledjük, Musil sem fragmentumként gondolta el a *Der Mann ohne Eigenschaften* kompozícióját.

A harmincas évek végére ugyanis éppen az a fajta elbeszélésszerkezeti átrendeződés teljesedik ki, amelynek tanúsága szerint a lezáratlanság poétikája döntően nem a formai berekesztettség függvénye, hanem a belső megalkotottságé. Az ilyen strukturális nyitottság nem a történet időbeli folytathatósága értelmében bizonyul lezárhatatlannak – ezért nem vethető igazán össze a *Berlin, Alexanderplatz* a *Kakuk Marci*val –, hanem azért, mert a szövegben tárgyiasult nnyelvhasználat maga teszi nyitottá a formailag zárt struktúra értelmezhetőségét. A nyelv heideggeri „világlása" ezért itt nem a befejezett történeten *túl* veszi kezdetét, hanem folyamatosan együttalakító interpretációra szólít fel, társszerzői befogadó-magatartásra apellál. Michel Butor volt az elsők egyike, aki a *Finnegans Wake* kapcsán a stílust olyan technikának fogta fel, amelyik egyéni nyelvet teremtve nem megjelenít, vagy elbeszél valamit, hanem frontális dialógust teremt az olvasóval, mintegy folyamatos együttalkotásra kényszerítve őt.[69] A jelentés ilyen „megosztása" lényegében úgy szolgáltatja ki a recepciónak a szöveget, hogy a legtisztábban művészetspecifikus mozzanatot teszi közössé elbeszélő és befogadó viszonyában: az alkotását. Mindez annak hallgatólagos elismerését hozza magával, hogy a jelentés – legalábbis a *Finnegans Wake* értelmében – nem kizárólag a műben van ott, nem a szöveg hordozza, hanem csak abban a kölcsönös interakcióban jön létre, amely szöveg és olvasó között lejátszódik. Vagyis a diszkurzív nyelvhasználat szélsőséges példái teszik leginkább láthatóvá az irodalmi szövegnek azt a poétikai tulajdonságát, hogy a jelentés nemcsak meghatározatlanul „nyílik fel" és irányul kifelé *(Hinaus-Gesprochenheit)*, hanem, hogy kizárólag az olvasó oldalán érkezik el a lezárultság állapotába. Ez az *aszimmetria* – más kommunikációs formákkal ellentétben – éppen azért lehetséges az irodalomban, mert az irodalmi szöveg jelentése nem igényel közmegegyezés-jellegű befogadást. Nemrég, Valéry *Feljegyzéseinek* kapcsán Jauß a következőképpen jellemezte a másodmodern szövegalkotásnak ezt a formáját: szerző és olvasó szereposztásában „az előbbi a hagyomány minden bálványát feláldozza a tökéletes én egyetlen, absztrakt bálványának (»a *selfconsciousness*, Poe hagyatéka«) és *Monsieur Teste*-et emeli az intellektus főpapjává, míg az utóbbira az a szerep hárul, hogy befejezze a *poiesis* lezárhatatlan munkáját, s azért tegye kockára saját érzékenységét, hogy valami olyan értelmet próbáljon ki a szövegen, amelyik abban nem adva *(vorgegeben)*, hanem [rögzítetlenül és »birtoklójától«] feladottan *(aufgegeben)* van ott".[70]

A harmincas évtized prózáját azonban kétségkívül két olyan regény – a *Der Mann ohne Eigenschaften* és a *Finnegans Wake* – reprezentálja, melyeknek a nyelvhasz-

---

[69] Vö. Michel Butor: *Repertoire I.* München 1963.
[70] Jauß: *Studien...* 262.

nálata és elbeszélői világa még akkor sem rokonítható, ha alapvetően az közelíti is őket egymáshoz, hogy mindkettő a szubsztanciavesztés *esztétizmus utáni* kérdéseire adott feleletként olvasható. Ha fentebb mégis azt állítottuk, hogy a második modernség kortapasztalata mintaérvénnyel inkább Musil regényében öltött formát, az nemcsak az angolszász és a német modernség történetének szisztémakülönbségeire vezethető vissza. Arra is csak részben, hogy a *Finnegans Wake*-nek az *Ulysses*, a *Der Mann...*-nak pedig a *Törleß* az előzménye. Alighanem az a döntő, hogy a második modernség paradigmája nem volt kész oly mértékig átengedni az esztétikai jelentést a befogadásnak, mint azt a *Finnegans Wake* teszi. Prózapoétikája – Gide-től Céline-ig, Döblintől Musilig és Thomas Manntól Brochig – inkább abból indult ki, hogy a műalkotás szövege nemcsak felnyit, továbbít és kiszolgáltat, hanem *magába is zár* jelentéseket. Ebből értelemszerűen az is következik, hogy az esztétikai kommunikáció folyamatát sem tekintette tetszőlegesen alakíthatónak. A káosz avantgarde-hagyatékán úgy akart túljutni, hogy a forma kohéziójától remélte az üzenet *bizonyos fokú* állandóságának érvényesülését. Abban az interakcióban, amelyet az irodalmi jelentés keletkezési helyének tekintett. A jelentés megosztásának ez a logikája a diszkurzív nyelvhasználatban is felmutatott olyan jelentésképző instanciákat, amelyeknek a megléte iránt viszont a *Finnegans Wake* nyelvi magatartása viseltetett kétellyel. Minthogy a francia epika talán valóban csak az ötvenes évektől fogva értelmezi újra a Joyce-típusú szövegalkotás hagyományát, és a kontinens keleti felén sem bomlik fel – ideértve Gombrowicz *Ferdydurkéjét*, meg *A Mester és Margaritát* is – az integratív formaelvek hagyománya, egy egyensúlyban ugyan nem álló, de termékeny kétpólusúság jellemzi a harmincas évek regényeit.

Az egyik póluson a jelentés repartíciójának szabályfelbontó eljárásai állnak *(Finnegans Wake, The Waves)*. A másikon pedig olyanok, amelyek ugyanezt a narratív műfajhatárokhoz erősebben ragaszkodva bízzák új szabályszerűségekre *(Der Mann..., Die Schlafwandler, Der Tod des Vergil, Voyage au bout de la nuit, Joseph und seine Brüder, La nausée* stb.). Már pusztán a korszak irodalmi arculatát alakító prózai szövegek ilyen elrendeződése is ellene szól annak, hogy a harmincas éveket az „újklasszicizmus kora" és hasonló elnevezésekkel illessük. Mert bármily messze áll is egymástól a második modernség időszakának két reprezentatív regénye, eltérő nyelvhasználatuk rokon funkciója annak a musili gondolatnak a jegyében helyezi őket egymás mellé, hogy „eredetiségről csak ott beszélhetünk, ahol hagyomány van".[71] Az egyiknek a nézetéből azért jelenhet meg „imaginárius múzeumként" a történeti szövegek világa, mert az irodalom nyelvének önreflexív megszólaltatására tett kísérletet. A *Finnegans Wake* horizontjából szemlélve a szövegek történeti létmódja diszkurzív egymásmellettiségként, egyidejű és egyetemes intertextualitásként „lepleződnek le". Ugyanakkor Musil regényében is átértelmeződik a történelem hagyományos jelentőségű „nagy elbeszélése". A narratív történelmi tudás cáfolataként

[71] Musil: i. m. 702.

itt az a kontinuitás foszlik szerte, amelyet a híres „Parallelaktion" lett volna hivatott szimbolizálni. A birodalom hirtelen és váratlan széthullása ironikus visszfényt vetít az ún. „történelmi" kompetenciákra: a múltból eredő folytonosság feltétlenségére éppúgy nem lehet berendezkedni, ahogyan az a személyiség sem tehet szert szubsztanciális „tulajdonságokra", amelynek a tradíció folytatásaként értett szerepek világa kínál azonosulásmintákat.

Azzal persze, hogy a második modernség szellemisége abban a nyelvi magatartásban ismert határozottabban magára, amelyik Musil írásmódját kialakította, még nem állítható, hogy a korszak csak az egyik irodalmi mentalitást hagyományozta volna tovább. Igaz ugyan, hogy Musil egy megkésett, századfordulós szerep megtestesítőjének tartotta Joyce-ot. (Alighanem persze csak az *Ulysses* alapján.) És főként azért idegenkedett tőle, mert szerinte épp ezért „enged a mai feloldódott állapotnak és a szabad asszociáció egy formájával reprodukálja azt".[72] Míg azonban Eliot változni képes, de tökéletes rendszernek vélte az irodalmat, éppen Musiltól nem volt idegen a feltételezés, hogy az irodalom folyamatának még adekvát magyarázata sincsen. Az irodalom – írja 1931-ben – „az idézetek olyan tavához hasonlít, amelyben nemcsak láthatóan folytatódnak az áramlatok, hanem a mélybe is süllyednek és ismét felszállnak onnan".[73] Mégis megkockáztatható az állítás, hogy a hagyomány létmódjának és szerepének radikális átértelmezésével Musil és Joyce harmincas évekbeli munkássága nem ellentétes irányokba hatott. A szövegek *olvashatóságát* a jelentés megosztásának olyan elveivel helyezték új horizontba, amelyek az elbeszélést immár nem valamely önazonos alakban megragadható entitás „hordozójának" tüntették fel, hanem olyan interakció vonatkoztatási mezőnyeként, ahol szöveg és olvasó elbeszéléséből a lehetséges jelentések egyike megszilárdul. A szövegek *egymáshoz való viszonyát* tekintve mindketten csak annak tudomásulvételével tudták elképzelni az irodalom folyamatának megújulását, hogy abba az univerzumba, melybe a mindenkori új mű be kíván lépni, előzetesen írtak már. Így nyilvánították végérvényesen történelminek a romantikus korszak élményesztétikai eredetű dogmáját, mely minden újnak a legitimációját a megszakítottság képzetéhez kötötte. Vagyis lényegében a harmincas években vetik meg egy olyan irodalomhermeneutikai magatartás alapjait, amelyik majd csak az évszázad második felében mutatja meg az alkotás megelőzöttségének tényleges poétikai következményeit.

---

[72] I. m. 584.
[73] I. m. 701.

Kálmán C. György

A HARMINCAS ÉVEK ELBESZÉLŐ SZÖVEGEI: TERMINOLÓGIA ÉS TIPOLÓGIA[1]

Az irodalom*t*örténetírásnak ezen a *t*-n – a *történetírásén* – kívül legalább három *t*-vel kell még számolnia: a teóriával, a terminológiával, a tipológiával. Nem túlságosan gyümölcsöző, ha felvetjük az elsődlegesség kérdését; mielőtt valódi tárgyamra rátérnék, mégis megérdemel némi megfontolást e három viszonya.

Az világos, hogy a teória jelen van a terminológiában és tipológiában, még ha implicit is. A terminológia mindig teoretikusan terhelt; nincs ártatlan terminológia, ugyanakkor terminológiai azonosságok éles teoretikus különbségeket leplezhetnek (le). Ami a tipológiát illeti: ez nem lehetséges terminológia nélkül, s ugyancsak magában rejtheti egy teória csíráit. Amikor tehát arról szólok, hogy milyen terminológia írja le az itt tárgyalt időszak regénytípusait, minduntalan utalnom kellene a terminológiák és tipológiák mögött meghúzódó elméletekre.[2]

Az egyik kérdés tehát az volna: milyen típusai vannak a harmincas évek magyar regényének? A típusokba sorolás megkövetel, de legalábbis felidéz egy terminológiát. Milyen terminusokkal írható le a harmincas évek magyar regénye? – ez lenne tehát a másik kérdés. Világos, hogy a leíró terminusok implikálnak egy tipológiát.

Csakhogy vigyázat: ha azt kérdezzük, hogy *mi*, meg hogy *milyen*, akkor nehogy kifelejtsük, hogy *mikor*. A kortársi megítélés terminológiailag is kifejeződő tipológiája érdekel? Vagy a harmincas évek utókorának tagolási, tipologizálási kísérletei? Ráadásul: ma tesszük fel ezt a kérdést; bármilyen tipológiát vagy terminológiát leljünk is fel – akár a múltban, akár saját korunkban –, ez minket fog kifejezésre juttatni. Két tiszta esettel kellene számolnunk tehát: mérlegelhetünk kortársi nézeteket vagy pedig a hatás- és befogadástörténetet állítjuk a középpontba.

A feladat nyilvánvalóan túl nagy: túl nagy az anyag is, számtalan így vagy úgy kiemelkedő, ilyen vagy olyan megfontolásból fontos művet és értelmezéseit kellene

---

[1] Ez az előadás 1992. április 3-án hangzott el Pécsett, a JPTE Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszéke által rendezett *Poétikai szemléletformák a harmincas évek magyar epikájában* című kétnapos konferencián. A következőkben a főszövegben magát az előadást, lábjegyzetben részint a hagyományos hivatkozásokat, részint pedig a vitán elhangzott kérdésekre adott válaszokat, utólagos reflexióimat, kételyeimet, kiegészítéseimet közlöm.

[2] Mi tagadás, ez az elméleti(eskedő) bevezetés akár el is maradhatott volna; sokkal többet vagy sokkal kevesebbet kell erről mondani. De hát ez csak bevezetés. A következőkben csak segédhálóul szolgál a fontosabb: narratológiai-tipológiai háló mögé.

mérlegre tennünk. Ennek a dolgozatnak azzal az ambícióval álltam neki, hogy leltárt készítek a regénytípusok jellemzésére szolgáló terminusokból, de ezt fel kellett adnom.[3] Kérdésem ez maradt: elmozdulhatunk-e egy tipológia felé úgy, hogy feladjuk a hagyományos terminológiát? Dolgomat egyszerűsítendő kiválasztottam néhány művet, s az a hipotézisem, hogy olyan szövegeket sikerült kiválasztani, amelyek megosztják a típusokat, s így terminológiai különbségeket is magukkal hoznak.[4]

Ezek a következők: Márai: *Egy polgár vallomásai,* Kosztolányi: *Esti Kornél,*[5] Móricz: *Rokonok,* Nagy Lajos: *Kiskunhalom,* Illyés: *Puszták népe,* Szentkuthy: *Prae,* Szerb Antal: *Pendragon legenda.*[6]

Kell azonban tennem egy második módszertani megszorítást is: csak néhány jellemzőnek tekinthető és hagyományos véleményt emelek ki. Válogatásom teljesen szeszélyesnek mondható. Egy alapműhöz ragaszkodom, *A magyar irodalom történe*tének (a *Spenót*nak) 5. és 6. kötetéhez.[7] Nem csak azért, mert joggal hangzik el újra meg újra, hogy az utóbbi száz év irodalmának idestova harminc éve nem készült átfogó, monografikus feldolgozása. Nem is csak azért, mert a *Spenót* megállapításainál néhol – persze csak nagyon néhol! – meglepően nem tudunk jobbat. Vannak rosszabbul és jobban megírt részei, s ez utóbbiak legalábbis kiindulópontként aligha nélkülözhetőek. De legfőképpen azért választottam a *Spenót*ot, mert bizonyos fokig és bizonyos értelemben kanonikus értelmezéseket kínál. Ez alakította és foglalta össze a megítélés és az értelmezés hagyományát az utóbbi évtizedekben.

Rendkívül hálás, de olcsó megoldás lenne, ha sorra vennénk a *Spenót* minősítéseit, rámutatnánk az ezekből kibontakozó tipológiára, majd kíméletlen bírálatnak vetnénk alá ezt. Hangsúlyozom, hogy ebbe a kicsit túlságosan is sokat ígérő megoldásba nem szeretnék beleragadni – de úgy vélem, hogy kiindulásképp érdemes átfutni néhány jellegzetes megállapításon.

Mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy a művek tipologizálásánál olykor maga a műfaj is zavart okoz. Hadd idézzek erre néhány példát.

---

[3] Mert persze nem is elég a terminológiát vizsgálni. Látni fogjuk, hogy ezekben a *megnevezésekben* mint névadásokban jelen van ugyan a mágikus mozzanat is – most elnevezlek ennek és ennek, ezért mostantól fogva most ez és ez vagy –, de nem föltétlenül nagy hangsúllyal; sokszor nem az egyes szavakban (meg- és elnevezésekben), hanem bonyolultabb formulázásokban, nagyobb szövegegységekben csíphető nyakon a besorolás, értékelés és (így) elméleti elkötelezettség.

[4] A kiválasztás fő szempontja éppen ez, más – egzaktabb – tudományokból jól ismert megfontolás volt; ha elég különböző elemek alkotják a korpuszt, akkor jobb esélyünk van rá, hogy érdekes különbségekre jöjjünk rá.

[5] Finoman homályban hagytam, vajon az *Esti Kornél* című kötetre vagy az Esti Kornél-novellákra gondoltam-e. Mindkettőre.

[6] Más szempontjaim is voltak; például, hogy mit szeretek, meg hogy mi kanonikus. Nem mondhatnám, hogy a *Rokonok* vagy a *Puszták népe* nagyon közel állna a szívemhez, a *Prae*vel kapcsolatban is erős fenntartásaim vannak; ezek azonban a korszakkal foglalkozó irodalom-történetírásban csakúgy, mint az oktatásban vagy a szellemi élet köznyelvében alapműveknek számítanak.

[7] *A magyar irodalom története.* 5. Főszerk. Sőtér István. Bp. 1965. és 6. Bp. 1966. A továbbiakban: *Spenót* 5. és *Spenót* 6.

A *Kiskunhalom*ról ezt olvassuk: „furcsa műfajú alkotás... József Attila levelében *költeménynek* nevezte a művet, Illyés Gyula egy-egy részletét szintén vershez hasonlította... A *Kiskunhalom* az elkövetkező években kibontakozó falukutató irodalom nyitányának tekinthető".[8]

A *Puszták népé*nek műfajával még jobban meggyűlik a kézikönyv baja: „a szociografikus irodalom remekműve... Igazában nem is szociográfia, hanem társadalomrajzzá táguló önéletrajz; nemcsak vád és leleplezés, hanem lírai hangoltságú emlékekbe feledkezés is... A [szociográfiák közül a] *Puszták népe* az egyetlen alkotás, mely vitathatatlanul a szépprózába emelkedik, s akár regénynek is nevezhető – önéletrajzinak természetesen".[9]

Végképp elhelyezhetetlennek bizonyul a *Prae:* „Testes »regény«... az író nemcsak élményanyagából, széles körű olvasottságából merít – az emlék és az esszé még megférne egymás mellett –, hanem önkényes és sehova nem kötődő spekulációit a regénybe foglalja."[10]

Sokkal egyszerűbbnek látszik a helyzet Szerb Antal művével: a *Pendragon legenda,* „ez a lebilincselően szórakoztató, szellemes olvasmány a bűnügyi regény és a kísértethistória sajátos keveréke".[11]

Említek még néhány, ezúttal korabeli tipológiai megjegyzést. Éppen ebben a korszakban Németh László Kassák egy regényéről azt írja: „társadalmi regény"[12], Tamási egy művéről: „meseregény"[13], szerinte a Kosztolányi-regény: „pszichológiai regény".[14] Schöpflin Aladár szerint Márai műve „mémoire-szerű", a szerző maga „történetíró akar lenni".[15] Szerinte Szerb Antal *Pendragon legendá*ja „sikeres kísérlet az angol stílű kalandregény irodalmi színvonalra emelésére".[16] Illyésről pedig azt írja, hogy a *Puszták népe* „a legkitűnőbb [...] népismertető könyv irodalmunkban".[17] Néhány évvel később Lukács azt írja ugyanerről a könyvről: „publicisztikába elszórt töredékek sora", „publicisztikai aszkézis" – s szembeállítja Gorkij mítoszteremtésével.[18]

Már jócskán előrehaladtam ennek a dolgozatnak a megírásában, amikor kezembe került az az OTKA-programszöveg, amely program keretében éppen a mi tanács-

---

[8] *Spenót 6.* 398., 399. (Illés László)

[9] *Spenót 6.* 479, 480. (Béládi Miklós) Mintha tehát a „szociografikus irodalom" valami külön kategória volna. Ami ugyanaz, mint a szociográfia?

[10] *Spenót 6.* 748. (B. Nagy László)

[11] *Spenót 6.* 725. (B. Nagy László)

[12] Németh László: *Kassák Lajos: Angyalföld.* (1929) In: N. L.: *Két nemzedék.* Bp. 1970. 171.

[13] *Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi.* (1928) In: N. L.: i. m. 256.

[14] *Kosztolányi Dezső.* (1928) In: N. L.: i. m. 113.

[15] Schöpflin Aladár: *A magyar irodalom története a XX. században.* Bp. 1937. 288.

[16] Uo. 276.

[17] Uo. 280.

[18] Lukács György: *Népi írók a mérlegen.* (1946) In: L. Gy.: *Magyar irodalom – magyar kultúra.* Bp. 1970. 370.

kozásunk is zajlik.[19] Itt hat „poétikai-narratológiai modell" felsorolásával találkozunk: *1.* realisztikus formák; *2.* a metonimikus elbeszélésmód hagyományának megszakításai és átformálásai; *3.* vallomásos önéletrajzi és memoárpróza; *4.* szociográfiai epika; *5.* utazási epika; *6.* pikareszk forma.

E terminológiai és tipizálási rendszert itt nem bírálom; de kétségbe lehetne vonni például, hogy az utazási és a pikareszk formák hagyományosan összefonódó modelljei valóban élesen szétválaszthatók-e (még ha találunk is olyan zárványokat, mint a *Kakuk Marci,* amely aligha utazási regény); vajon a *Puszták népe* nem szociográfiai-e, ahogyan azt a hagyományos besorolás diktálja[20], az utazási epika nem tartozhat-e egyúttal a vallomásos önéletrajzi és memoárpróza körébe? A *Prae* és az *Esti Kornél* esete pedig – bár valóban mindkettő kikezdi a hagyományos narratív struktúrákat – ég és föld, ha egy csoportba kerülésük[21] nem véletlen, akkor alapos indoklást igényel. Végül: a realisztikus formák terminus aligha elfogadható, s további vizsgálat tárgya lenne, hogy mennyiben követője akár Móricz, akár Tamási, akár Németh László a hagyományos realista konvencióknak. Mindezek csak az apró megjegyzések, amelyek azt vannak hivatva előrevetíteni, hogy a mégoly komolyan poétikai megalapozottságú tipizálás is itt-ott megkérdőjelezhető.

A fentiek alapján kibogarászható tipológiák közös jellegzetessége, hogy nyilvánvalóan nem követik a mereológia alapelveit.[22] Azaz: nem egy szinten lévő és egymást kölcsönösen kizáró kategóriákat használnak; s azt a feltételt sem teljesítik, hogy véges és megszabott számú elem legyen jelen egyazon szinten. Vagyis: a történelmi regény nem zárja ki a lélektanit, s nem tudni, hogy van-e és hány kategória a lélektani/történelmi szembeállításon kívül. Ha az lenne a célunk, hogy ezeket a terminológiai megkülönböztetéseket szétzúzzuk, kéjjel állapíthatnánk meg, hogy ideológiával vannak átitatva. Céljuk nem a terminusok pontossága és a rendszertani áttekinthetőség. A pszichológiai regény például – szemben, mondjuk, a társadalmi regénnyel – kaphatott erősen negatív értékhangsúlyt a *Spenót*ban; de Németh László számára Kassák „társadalmi regénye" talán nem a legmagasabb értékek polcán helyezkedett el.

A két háború közötti prózairodalom megítélésekor általában ugyanaz az előfeltevés vezérli az irodalomtörténetírási hagyományt, mint a korábbi és későbbi időszakok megítélésénél is. Amikor tudniillik a társadalmi kihívásokra adott válaszok, az értékválasztások, az ideológiai vonzódások mentén próbálják tipizálni és terminu-

---

[19] A JPTE Irodalomelméleti Tanszék OTKA-pályázatának szövegére utalok, amelyet a konferencia résztvevői előre megkaptak (címe azonos a konferenciáéval).

[20] A fent hivatkozott szöveg ugyanis a *Puszták népe* „vallomásos önéletrajzi és memoárpróza" kategóriáját illusztrálja.

[21] Ez a két mű a fenti fogalmazványban „a metonimikus elbeszélésmód hagyományát megszakító és átformáló epikai kezdeményezések" csoportjába sorolódik.

[22] Vö. Lubomír Doležel: *Occidental Poetics. Tradition and Progress.* Nebraska, Nebraska Press. 1990.

sokkal leírni a korszak regényirodalmát, akkor mintegy átlátszó üvegnek tekintik mindazt, amit poétikai megformáltság címszó alatt szokás emlegetni. Jellegzetes az – bár talán szakmánkkal szemben rosszindulat volna jellemzőnek mondani –, hogy Móricz monográfusának ezeken a szempontokon kívül jóformán semmi mondanivalója nincs a *Rokonok*ról: „első pillanatra dzsentriregény ez is... de ez a dzsentriregény minőségileg más, mint minden megelőző... A regény hangja... szenvtelenül, a látszólagos tárgyilagosság teljes nyugalmával és objektivitásával adja elő az eseményeket... ez a regény a teljes és diadalmas kritikai realizmus hangján szól Móricz életművében".[23] Körülbelül ez minden úgynevezett poétikai megfontolás, ami a műre vonatkozó szövegrészből kiszedhető.

Mi volna, ha feltennénk: az üvegen nem átnézni kell, hanem meg kell nézni magát az üveget (bár be kell ismernem, hogy a hasonlat még hasonlatként is felháborító); mi volna, ha megpróbálnánk nehezebben olvasni azokat a műveket is, amelyek látszólag nem okoznak gondot? Túl nagy merészség volna-e az úgynevezett technikát mint az irodalom lényegi kérdését vizsgálni? Nem lehetnének-e a poétikai problémák az irodalom-történetírás számára is problémák? Hadd éljek egy analógiával: mondhatjuk-e, hogy Van Gogh egy darabig krumplievőket festett szívesen, majd szélmalmokat és önarcképeket, végül pedig a búzaföldek és a napraforgók vonzották? Egy művészettörténész számára valószínűleg hátborzongató lenne az ilyen történetírási módszer. Gondolom, számára nyilvánvaló, hogy formaproblémák felvetésének és megoldásának folytonos ciklusairól van szó.

Mi lenne, ha a korszak elbeszélő műveinek tipizálásakor olyan kategóriákból indulnánk ki, amelyek a prózapoétika sajátjai? Mi lenne tehát, ha úgy tekintenénk ezeket a műveket, mint amelyek poétikai kihívásokra (is) válaszolni próbálnak?

Különösebb elméleti alapvetések nélkül is belátható, hogy legalábbis lehetséges az IDŐ, a NÉZŐPONT és a TÖRTÉNET/BEÁGYAZÁS szempontjaiból kiindulnunk.[24] Ezek elemi kategóriáknak számítanak azokhoz képest, amelyek a fenti, hatos tipologizálást vezérlik; nem is várható, hogy átfogó és kimerítő tipologizálást nyerünk általuk – de egy tipológiához elengedhetetlenek.

Az elbeszélő művek tipizálásának további, kézenfekvő szempontja lehetne – erről azonban itt nem kívánok szólni – a hagyományozódásé. Nem az egyes poétikai jellegzetességek eredetéé tehát, hanem hogy hova mutatnak előre bizonyos vonások, milyen utóéletük, hatásuk, befogadásuk, folytatásuk, paródiájuk vagy felevenítésük fedezhető fel ma: hogy mi lett belőlük. Világos, hogy ebből a szempontból érdekesek lehetnek a választott művek közül Illyés, Márai és Nagy Lajos szövegei. Gondoljunk csak az úgynevezett szociografikus irodalom nagy hullámára a hatvanas és hetvenes

---

[23] NAGY Péter: *Móricz Zsigmond.* Bp. 1975.

[24] Itt elsősorban Gérard GENETTE *Discours du récit* (in: G. G.: *Figures III.* Paris. 1972) című művére támaszkodom, noha nem követem szigorúan. Több más munka is segítségemre volt, köztük Borisz USZPENSZKIJ *A kompozíció poétikája* (Bp. 1984.) című műve.

években, vagy a memoárirodalom megélénkülésére. Vizsgálandó volna, hogy poétikailag köszönhetnek-e ezek az áramlatok, folyamatok vagy individuális művek valamit harmincas évekbeli elődeiknek. Feltehető például, hogy az illyési szerkesztés hagyományozódása sokkal erősebb, mint a Nagy Lajos-i, aligha megismételhető szerkezeté. Ebből a szempontból ugyancsak érdekes lehet Szentkuthy; vérbeli Szentkuthy-követőkről ugyan nemigen tudok.[25] Biztos, hogy kevésbé jön itt számításba Móricz és Szerb Antal regénye; ezek, ebben az értelemben, befejezett, lezárt sorok, s ha van is folytatásuk, az bizonyára nem tartozik a ma leginkább értékelt művek sorába.

Alkalmas megközelítésnek látszik az is, hogy a narrativitást fokozati kérdésként kezeljük, s úgy tipologizáljuk a műveket, hogy egyáltalában elbeszélő műveknek számíthatók-e, s mennyiben. A választott művek közül ezzel a kérdéssel kellene szembenéznünk a *Prae*, a *Puszták népe*, a *Kiskunhalom* és az *Egy polgár vallomásai* esetében. Mégis azt hiszem, ezt a szempontot itt félretehetjük.[26] Még szólok majd arról, hogy bár Illyés, Nagy Lajos vagy Szentkuthy művéből hiányzik a rekonstruálható történet, Illyés műve narratív törmelékkel van tele, a *Kiskunhalom* megőriz egy külső narratív keretet, amelyet teljesen kiüresít, s az időt nem lineárisan tölti ki; Szentkuthynál az állandóan újrakezdődő és kibogozhatatlanul egymásba olvadó történetmondás maga válik témává, Márai pedig ezekhez képest szinte klasszikus módon megőrzi az elbeszélés bizonyos alapkonvencióit.

Első szempontunk legyen az IDŐ. A választott művek látszólag egészen eltérő módokon bánnak az idővel. Egyszerű esetnek látszik Szerb Antal regénye; megoldhatatlannak Szentkuthyé; az idő kérdése mintha nem is lenne érdekes Illyés művének esetében; Móricznál átlátszó, konvencionális.

Márainál, Illyésnél és Nagy Lajosnál, furcsa módon, hasonló poétikai probléma más és más megoldásai fedezhetők fel. Ez a probléma az, amit az „álló idő" kifejezéssel jelölhetnénk. Az álló időnek, a megfagyott, változhatatlan, kilátástalan világállapotnak vagy épp derűs idillnek korabeli megvalósítása Krúdy írásmódja.[27] Krúdynál a gyakorító elbeszélés dominál, ez keveredik az álgyakorítással, finom átmenetek kötik össze a valóságos egyszeri és a látszólag állandóan ismétlődő események elbeszélését. Márainál és Illyésnél ugyancsak álló idő van az elbeszélés középpontjában. Márai könyvének első részében az egyszeri elbeszélés inkább csak színezi a gyakorító jellegű elbeszélést, míg a második kötet az előrehaladó időt és ennek megfelelően nem az ismétlődést teszi meg „főhőséül"[28]; Illyés számára maga

---

[25] Szentkuthy követhetetlen; követőit azok körében kell keresnünk, akik nem riadnak vissza a hangnemek vegyítésétől, a műfaji határok áthágásától, a hagyományok bomlasztásától, még ha nem hasonlítanak is semmi egyébben Szentkuthyra.

[26] Erről a konferencián – Szentkuthyval kapcsolatban – KABDEBÓ Lóránt beszélt.

[27] Erről lásd BEZECZKY Gábor kitűnő tanulmányát: *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszáthos" korszakában*. ItK 91–92. (1987–1988) 422–439.

[28] Erről korábban írtam: *„Egyszer" és „mindig". Idő és emlékezés az* Egy polgár vallomásai*ban*. Hungarológiai Közlemények 16. (1984) 1187–1193.

a történés alárendelt szerepet játszik: anekdotikus egyszeri elbeszélései sokszor mindössze illusztrálják az inkább az értekezés benyomását ébresztő – noha nem értekező – általános idejű, generikus elbeszélést.

Míg Márainál a gyakorítás és az egyszeriség váltakozása tagolja a kompozíciót, Illyésnél összefoglaló elbeszélések, szünetek (leírások stb.) dominálnak, a jelenet ezeknek rendelődik alá. Márai és Nagy Lajos szövegeivel kapcsolatban van értelme a tempó kérdését feltenni – Illyéssel kapcsolatban nincs. Viszont Nagy Lajos látszólag egyenes vonalú és szigorú időkezelése, amely mindvégig az *egyszeriség* illúzióját van hivatva kelteni, a színhely és a szereplőváltások miatt ugyanakkor a *felcserélhetőség* benyomását is kelti. Az egyes jelenetek (Nagy Lajosnál ez sokkal nagyobb szerephez jut, mint Illyésnél vagy Márainál) mozaikkockákként ékelődnek a szigorúan megszabott keretbe, de ezek a kockák mintha elmozdíthatóak lennének.

Nagy Lajossal szemben a kihagyás értelmezhetetlen Illyésnél, minthogy nincs rekonstruálható történet s annak időrendje; Márainál a kihagyás jelen van, sőt, az első és a második kötet között súllyal van jelen.

Szentkuthy esete ettől meglehetősen eltér: nála az idő nem álló, hanem – mondjuk így: – örök idő, visszatérő, egymással mindig felcserélhető viszonyban álló, korlátlanul táguló és tágítható idő. A Szentkuthy-féle idő kiismerhetetlen labirintus.

Ismét más, és igen jellegzetes eset Nagy Lajos időkezelése a *Kiskunhalom*ban. Ehhez hadd fűzök némi bevezetőt.

A konvenciókat nem csak úgy lehet feszegetni vagy egyáltalán: problémává tenni, hogy felrúgjuk vagy látványosan áthágjuk őket, kétségbevonjuk érvényességüket; szigorú, aggályosan pontos betartásuk is előtérbe helyezi, s így tematizálja őket. Ez volna a szó tinyanovi értelmében vett paródia – nem szükségképpen mulatságos, különösen nem komikus akkor, ha elhomályosul az, amire vonatkozik. Tinyanov ezt írja: „A paródia a maga egészében nem más, mint dialektikus játék az eljárással. Ha a tragédia paródiája a komédia, akkor a komédia paródiája a tragédia lehet."[29] Nos, Nagy Lajosnál a szűk időkeret, s ennek miniciózusan pontos meghatározása nyilvánvalóan klasszikus realista konvenciót idéz föl, de a kínos pontosság eszünkbe juttathatja Kosztolányi *Esti Kornél*jának Ürögi Dani-novelláját. Sőt, a párhuzam még a grammatikai jelen idő használatában is folytatható. Ez a „helyszíni közvetítés", az eseményeknek ez a percről percre vagy óráról órára történő tolmácsolása Kosztolányinál nyilvánvalóan humoros hatású – s itt felidéződhet bennünk a nevetés és a gépiesség, a gépi pontosság bergsoni összekapcsolása –; de nem vetül-e a humornak némi visszfénye Nagy Lajos művére is? Hiszen az elbeszélés határainak ez a lecövekelése, az óráról órára haladás külső keret, amely mintegy önmagáról is megmutatja külsődleges voltát: az idő múlása mindössze ürügy, alibi, az a bizonyos madzag, amire a cseresznyepaprikát felfűzzük.[30] A leltárszerűség, a felsorolás, a ka-

---

[29] Vö. Jurij TINYANOV: *Dosztojevszkij és Gogol.* (1921) In: J. T.: *Az irodalmi tény.* Bp. 1981. 73.
[30] Vö. ÖRKÉNY István: *Az élet értelme.* In: Ö. I.: *Egyperces novellák.* Bp. 1977. 332.

talógus túlságosan *észrevehetővé* teszi magát a szerkezetet, s így majdhogynem parodizálja azt.[31]

A leírásnak a *Kiskunhalom*ban van némi szerepe, bár meglehetősen alárendelt; a gyakorításnak még ennél is sokkal kisebb, de egy igen hangsúlyos helyen, éppen a mű végén, mégis megjelenik:

„De azután Varga Mihály egész nap gépies egyformasággal fáradhatatlanul emeli és vágja a földbe a kapát, hajol, lép, gondosan figyel, muszáj, früstökig, délig, estig, egyik napon és a másikon, egyik esztendőben és a másikban, az élet elfogytáig. Ha fáj is a dereka, akkor sem gondol rá, hanem mintha a kapavágások végtelen sora önbiztató hajsza lenne, tovább, tovább, újra tovább, muszáj, nem fáj, egy csöppet sem fáj."

Ezek a zárómondatok újabb jellegzetességre hívják fel a figyelmünket: a gyakorító jelen idő, a generikus jelen („A bálna emlősállat", „A víz 0 fokon fagy meg" típusú mondatokra gondolok)[32] összeolvad itt az egész műben vaskövetkezetességgel végigvitt jelenidejűséggel; ebbe a jelenbe úgy vezetődött be az olvasó, hogy megszokta, ezt tekintette jelöletlen esetnek,[33] nem tulajdonított neki speciális jelentést; itt fordulatot vesz ez az ártatlannak tetsző jelen idő, azonosítódik a „mindiggel".

Itt egy-két mondat erejéig visszakanyarodhatunk az elbeszélés-értekezés kérdéséhez. A választott művek közül nyilvánvalóan azok állnak közel az értekezéshez, amelyeknek történet-szintje nem vagy nemigen rekonstruálható. Ezekben a művekben *(Puszták népe, Prae)* nagy a szerepe van a leírásnak (a szünetnek),[34] az összefoglalásnak, és kevés a jelenet. A másik póluson állnak a jelenet túlsúlyával vagy a jelenet/összefoglalás váltakozással jellemezhető művek. Ide tartozik a *Pendragon*

---

[31] A „paródia" túl erős szó. Ez az előadás vitájában egyértelműen bebizonyosodott. Egy következő előadásban BÁNYAI János *(Irónia és ünnepélyesség)* ehhez hasonlóan alkalmazta az „irónia" kifejezést – ez azonban más okokból nem tetszik egészen megfelelőnek. Szóba jöhet még NÉMETH G. Bélának számos írásában használt kifejezése, a „rájátszás", ám ez mintha csak meghatározott, egyes művekre (vagy életművekre, stílusokra) való utalást sugallna, s a kompozíciós hagyományokra valót nem. KULCSÁR SZABÓ Ernő föltette a kérdést, vajon azt akarom-e mondani: az észrevehetővé tett szerkezet már magában is parodisztikus. Akkor ugyanis a *Vén cigány*tól sem tagadhatnánk meg a parodisztikus jelleget. Erre azt válaszolom: a szerkezet szembeszökő volta nyilvánvalóan nem elégséges feltétel. Szövegeket mindig más szövegekkel szemben, azokhoz képest olvasunk. Ebben a tág értelemben tehát minden paródia lenne. Vannak azonban esetek, amikor *ráismerünk* a szövegben bizonyos más szövegekre (azokat idézi, azokról szól, azok szerkezetét követi stb.) – ha ezt még kiemeltnek, szembeötlőnek is érzékeljük, akkor több joggal szólhatunk paródiáról. A Vörösmarty-költemény esetében az utóbbi eset (az én olvasatomban) nem áll fönn.

[32] Erről GENETTE az 5. fejezet legelején ír, hozzátéve, hogy a generikus jelen használata esetében a mondatokat nem „a megnyilatkozó személyre és a megnyilatkozás szituációjára való tekintettel értelmezzük".

[33] KULCSÁR SZABÓ Ernő joggal emlékeztetett arra, hogy – többek között Käte HAMBURGER szerint, de köztudomásúan – az elbeszélés „epikai praeteritumban" íródik, így a valódi jelöletlen eset a múlt idő. A jelen használata mindig jelöltnek, magyarázatra szorulónak, különösnek számít.

[34] SZEGEDY-MASZÁK Mihály azt a megjegyzést tette, hogy a leírásnak számtalan válfaja van – melyikre gondolok, amikor szünetről beszélek? Bármelyikre: jelen szempontból mindössze az a lényeges, hogy az idő a leírás „alatt" nem halad, a történet nem megy előre. A leírások (legalábbis többnyire) szünetek, bármiféléi legyenek is.

legenda; bizonyos megszorításokkal az *Esti Kornél,* a *Rokonok* és a *Kiskunhalom* is. Márai műve viszont sem a konvencionális elbeszélői időszerkezetet, sem az értekezés felé mutató változatot nem képviseli.

Második szempontként lássuk a történet és a beágyazás viszonyát; a mese és a mesén belül elmondott mese kapcsolatát. Kosztolányinál a történet, a mese kereknek mondható (bár... kerek? a hagyományos érdekesség konvencióinak vajon eleget tesz-e?), a mesébe ágyazott mese azonban töredékes, néma, érthetetlen, ellopott stb. Gondoljunk a bolgár kalauz történetére, ahol a beágyazott történet – érthetően – nem hangzik el; a tolvaj műfordítóról szóló elbeszélésre, ahol a lefordított művek csonkává válnak, s tartalmukról alig tudunk meg valamit; az idős regényíró hölgy regényére, amelyet Esti sem olvasott, s az olvasó is csak többszörös közvetítéssel értesül bizonyos elemeiről; vagy az elnök úr által végigszundikált előadásokra, amelyek tartalma előtte is, mint az olvasó előtt is, mindörökké rejtve marad; vagy a versre, ami miatt Esti aggódik, míg Pataki a kisfiáért.

Az *Esti Kornél* beágyazásai még egy okból tetszenek olykor furcsának, mondhatni, csonkának: a főtörténet, amelyen belül rendszerint Esti elmeséli történeteit, vagy nem is létezik (csak annyiban, amennyiben szerepel a „szólt Esti", „mondta Esti" kifejezés bennük), vagy pedig – mint az elnök úr történetében vagy a bolgár kalauzában – az elbeszélő nem tér vissza ehhez a kerethez, az elbeszélés befejezése a belső történetnek a befejezése.[35]

A tolvaj fordító novellájában az ábrázolt világon belüli ábrázolt világ, az elbeszélt elbeszélés és az elbeszélés viszonya váratlanul kétségessé válik. Azt a jelenséget, amikor a főtörténet és a beágyazott történet közötti váltás valami módon problematikussá válik, Genette nyomán metalepszisnek nevezhetjük. Ilyen probléma lehet az, amikor a váltás megkérdőjeleződik (a belső történet beleszól, beleavatkozik a külsőbe, vagy fordítva); vagy éppen mikor nagy nyomatékot kap a váltás ténye.

A választott művek közül háromban találkozunk a történet/beágyazott történet így vagy úgy különleges kapcsolatával. Az egyik a már említett *Esti Kornél.* A másik a *Prae,* ahol burjánzanak a beágyazások, a félbehagyott vagy befejezett belső elbeszélések, az elbeszélésre magára vonatkozó reflexiók. Szerb Antal *Pendragon legendájában* egészen másként, de ugyancsak komoly szerepet játszanak a belső történetek – az olvasott szövegek, az álmok, mások elbeszélései stb. Míg a Kosztolányi-novellákban a beágyazott szövegek mindig hiányosak, ismeretlenek vagy hiányzanak, addig Szerb Antalnál éppen ezek határozzák meg azt a *főtörténetet,* amelybe beágyazódtak.[36]

---

[35] Jó pár Esti-novella úgy indul, hogy Esti (társaságban, barátainak) mesélni kezd; a szöveg azonban azzal végződik, hogy Esti befejezi elbeszélését, s az elbeszélés aktusának ez a kerete (a társaság, az alkalom maga) nem tér vissza. Ilyen többek között a bolgár kalauz, az elnök úr, a tolvaj fordító, az előkelő szálloda története.

[36] A regény egész cselekménye azon múlik, amit a főhős – kezdetben és később – olvas; a könyvek, kéziratok, elbeszélések, legendák, hallomások és feliratok viszik a főtörténetet magát előre.

Harmadik szempontom a nézőpont.[37] Ha az egyszerűség kedvéért három fajtáját különböztetjük meg a nézőpontnak, akkor a választott művek ismét más, sajátos típusokra oszthatók. A három nézőpont-fajta a következő lenne: *1.* külső, „objektív" nézőpont, ahol az elbeszélő nem lát bele szereplői indítékaiba, érzelmeibe, szándékaiba, csak cselekedeteiket beszéli el; *2.* belső nézőpont, ahol az elbeszélő egyik szereplője nézőpontjából beszéli el a történetet, noha egyáltalán nem szükségképpen egyes szám első személyben; *3.* mindentudó nézőpont, ahol az elbeszélő tetszése szerint bármelyik és mindegyik szereplő tudatába belehelyezkedhet, előre jelezhet eseményeket, azt is látja, amit szereplői nem, és így tovább.

Nagy Lajos írásáról úgy vélhetnénk, hogy külső nézőpontú elbeszélés; Móricz monográfusa pedig a *Rokonok* kapcsán ugyancsak a szenvtelen objektivitást emeli ki. Csakhogy mindkét megállapítás tévedés. A *Kiskunhalom* elbeszélője mindentudó elbeszélő, a *Rokonoké* pedig belső nézőpontú. Valószínűleg az a megtévesztő, hogy egyik elbeszélő sem szólal meg egyes szám első személyben. De hát ez önmagában nem perdöntő.

Az *Esti Kornél* igen bonyolult és gyakran változó nézőpontszerkezetéről mások írtak már.[38] Ezt inkább a változó belső nézőpont kategóriájába sorolnám, semmint a mindenttudóéba. Feltétlenül mindenttudó viszont a *Prae* elbeszélője; belső, ráadásul egyes szám első személyű a *Pendragon legendáé* és az *Egy polgár vallomásaié*.

Nehezebb a helyzet a *Puszták népé*vel. Egyes szám első személyű elbeszélője néhol többes számba vált, olykor eltűnik. Mindentudónak tetszik ugyan, de ezt gyakorta önmaga korlátozza: „Minderről bizonytalan mendemondákból tudok";[39] „pontosan nem tudom";[40] „Azt az író sem tudja";[41] „nem tudom, hogy van ez másutt";[42] stb. Nagy a kísértés, hogy belső nézőpontú elbeszélőt lássunk benne, ennek azonban ellentmond, hogy nemcsak szereplői motívumairól, gondolatairól ad számot, de a „töténet" előzményeivel és környezetével is igen behatóan foglalkozik.

Itt külön figyelmet érdemel a *Rokonok*. Ez a mű igazán nem mondható elhanyagoltnak, az utóbbi évtizedekben a hivatalos kánonnak fontos részévé vált; látszólag sokkal kevesebb gondot okoz, mint a Móricz-életmű más darabjai; mint – más és más okokból – a színművek, az *Erdély*-trilógia vagy akár a *Sárarany*. Mint utaltam rá, a monográfus mégsem mond semmi érdemlegeset a mű megformáltságának jellegzetességeiről; a *Spenót* megfelelő részének írója is adós marad ezzel a szemponttal. Mintha éppen az a közhiedelem, hogy a *Rokonok* a Mikszáth-féle hagyo-

---

[37] GENETTE-nél: a mód. Lásd i. m. 4. fejezet.

[38] Lásd főként SZEGEDY-MASZÁK Mihály Esti Kornél-tanulmányait: *Esti Kornél*. In: Sz.-M. M.: *Világkép és stílus*. Bp. 1980. 466–497; valamint *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. In: Sz.-M. M.: *„A regény, amint írja önmagát."* Bp. 1980. 103–151.

[39] *Puszták népe*. 4. fejezet.

[40] I. m. 14. fejezet.

[41] I. m. 17. fejezet.

[42] I. m. 13. fejezet.

mánnyal tart mély rokonságot, s mintha a műben kétségkívül nagy súllyal ábrázolt társadalmi problémák sikeresen elterelték volna a figyelmet más vonatkozásairól. De hát tényleg késői Mikszáth-mű-e a *Rokonok*? Vajon tényleg Móricz az, aki kedvezőtlen véleményét „a rokonok" világáról így adja tudtunkra? Vajon igaz-e, hogy „nincs külön leírás és cselekmény, külön jellemzés és lélekrajz; egyetlen áradás van: a nagyepikáé"?[43]

A kérdésekre jobban tudunk válaszolni, ha szempontjaink közül kettőt rögtön kirekesztünk. Úgy látom, hogy a *Rokonok* időproblémákkal nem néz szembe;[44] a történetírás, a mesélés, a történetbe belefoglalt történet kérdései sem foglalkoztatják. Sokkal lényegesebbnek tetszenek viszont az elbeszélői nézőpont problémái. Ha Nagy Lajos végletesen ragaszkodik a pontos időhatárok elbeszélői konvenciójához, ha vaskövetkezetességgel viszi végig a jelen időt az elbeszélésen, olyannyira, hogy feltűnővé, átlátszatlanná, idegenné – defamiliarizálttá[45] – teszi ezt a konvenciót, akkor Móricz ugyanezt teszi a belső nézőponttal. A belső nézőpont nem tartozik a 19. századi klasszikus regény kanonikus konvenciói közé.[46] A Móricz-regényben sem azonnal lesz egyeduralkodó – azt mondhatnánk, hogy ennek külön története van a regényben. (Ahogyan például külön története van a főhős megnevezésének is: Pistából az utolsó fejezetekre már többnyire csak „a főügyész" válik vagy az sem, pusztán egyes szám harmadik személy.) A nézőpont kezdetben többszörös, belső nézőpont: Pista és Lina tudatában egyaránt otthonosan mozgunk (bár a feleség nézőpontja alig játszik szerepet); senki máséban nem. Lina nézőpontja később teljesen eltűnik. Mindössze egyetlen feltűnő kivételt találtam: amikor Kopjáss leszidja sofőrjét, a következő szövegrészt olvashatjuk:

„Az ember meghajtotta a fejét, valamit dadogott s zavarodottan elment.

Mikor kiment, azt mondta magában.

Egyen meg a fene, biztosan valami bajod van, osztán ilyenkor, ha szorul a kapca, a szegény emberen töltitek a bosszútokat. Csak soha ide ne kelljen jönnöm, ebbe a városházába.

A főügyész levágta magát a székébe s elővette a soron levő aktákat."[47]

Vagyis: nem elég, hogy „kikísérjük" a sofőrt Kopjásstól – holott mindig csak azt

---

[43] *Spenót* 5. 193. (CZINE Mihály)

[44] Ez igen rossz megfogalmazás. Hiszen nem arról van szó, hogy a *regény* mit tesz vagy mit nem tesz; az értelmező az, aki bizonyos szempontokat nem talál relevánsnak (vagy relevánsnak talál), aki – például – „időproblémát" fed(ez) fel a műben (ahelyett, hogy az időt átlátszónak, problémamentesnek, konvencionálisnak találná). Erre figyelmeztetett a vitán SZEGEDY-MASZÁK Mihály is.

[45] A szót természetesen az orosz formalistáktól, név szerint Viktor SKLOVSZKIJtól kölcsönzöm.

[46] Jogos a kérdés (SZEGEDY-MASZÁK Mihályé), „mi tartozik a 19. századi klasszikus regény kanonikus konvencióí közé". Ez, burkolt formában, ismét a történetiség problémájához vezet vissza. Ezeket a konvenciókat nyilván átfogó történeti vizsgálat deríthetné fel – a magyar irodalomtörténet-írásban nem volt még rá kísérlet. (Dolgozatom éppen ennek fontosságára szerette volna felhívni a figyelmet.) A mai értelmezés talál (ki) efféle konvenciókat, magam is csak arra hagyatkozhatom, hogy az én 19. századi regényolvasásomhoz képest a belső nézőpont egyeduralma feltűnővé válik.

[47] *Rokonok*. 20. fejezet.

látjuk, azt halljuk, amit Kopjáss –, még arról is értesülünk, amit magában mond – a kitérés szembeötlő és nyilván értelmezésre szorul. De elszigetelt marad a regény egészében. Itt kell megemlíteni azt is, hogy a fentihez hasonló belső monológok, idézett beszéd formájában ritkábban, áttett (transzponált) beszédként (style indirect libre) gyakran, az egész regényen végigvonulnak.

A belső monológokkal, kizárólagos belső nézőpontból elmondott elbeszélés elbeszélője nyilvánvalóan megbízhatatlanabb, esendőbb, szűklátókörűbb, mint a mindentudó nézőpontú elbeszélő. A megbízhatóság dimenziója azonban, úgy látom, nem játszik szerepet a kiválasztott művek tipizálásában. Ha a *Puszták népe* vagy a *Rokonok* elbeszélőjéről megállapíthatjuk is, hogy ismereteiknek korlátai vannak (s az utóbbinak határozottabbak, szűkebbre szabottak), ha az *Esti Kornél* esetében újra meg újra felvetődik is ez a kérdés, lényegi különbségeket nem látok.

Dolgozatom vége felé itt van az ideje, hogy némi rendet tegyünk a szempontok és a kialakuló típusok között. Az IDŐ szempontjából sajátosnak találtam Nagy Lajos, Szentkuthy, Márai és Illyés szövegét. A TÖRTÉNET és BEÁGYAZÁS viszonyának szempontjából ismét Szentkuthy, mellette pedig Kosztolányi és Szerb Antal érdemes a vizsgálatra. Végül a NÉZŐPONT jellegzetes, talán nem egészen konvencionális Illyés, Móricz, Márai és Kosztolányi esetében.

Mi lenne mindebből a tanulság? Talán csak annyi, hogy olyan, eddig egymástól távolinak tekintett szövegek kerülhetnek egymás mellé, amelyek kölcsönösen megvilágíthatják egymást, persze csakis az értelmezés segítségével. Hogy van értelme feltenni azt a kérdést: mi a különbség Márai és Móricz belső nézőpontja, Szerb Antal és Kosztolányi, Szerb és Szentkuthy belső történetfelfogása között, Illyés és Márai álló ideje között. Hogy talán sikerül elszakadni azoktól a terminusoktól, amelyek főként az ábrázolt világ vagy a regényműfajok hagyományai alapján csoportosítják a regénytípusokat.

Utalni szeretnék Szegedy-Maszák Mihálynak a konferencián korábban elmondott előadására: magam is meg szeretném állapítani, hogy a választott művek mind a hagyományos poétikai-narratív konvenciók keretein *belül* maradnak, talán a *Prae* kivételével. Ezek a *hagyományos* művek azonban felvetnek poétikai problémákat.[48]

---

[48] LACKÓ Miklós azzal érvelt, hogy bizonyos poétikai sajátosságok, amelyekre igyekeztem rámutatni, érdekesek lehetnek, csakhogy korántsem újdonságok. Így a történet/beágyazás viszonnyal a 18. század óta vagy még régebben eljátszanak a regényírók; nem volna-e hát egyszerűbb a regényeket mint regényeket olvasni, s így helyezni el őket a korszakban? Ami az újdonságot illeti, az ellenvetéssel egyetértek. A felsorolt sajátosságokat nem szabad felnagyítani, különlegességekként vagy épp az érték zálogaiként bemutatni. A konferencia után többekkel beszélgettünk arról, hogy hajlamosak vagyunk az elemzésre kiválasztott művek jelentőségének túlértékelésére, egyes poétikai jellegzetességek túlbecsülésére. Ettől a hibától magam sem voltam mentes. A *Rokonok* nem lesz jobb attól, hogy nézőpontja talán nem egészen átlagos; az *Esti Kornél*ban nem elsősorban a beágyazások különlegességeit szeretjük. Ezek azonban elemzésre és értelmezésre méltó, sőt, azt kihívó tulajdonságai ezeknek a szövegeknek. Ami azonban LACKÓ Miklósnak azon kételyeit illeti, hogy poétikai szempontok szerinti aprólékos boncolgatásból kijöhet-e valami értelmes, a kor irodalomtörténetét megvilágító eredmény, bizakodó vagyok. Legalábbis addig, amíg ennek nyilvánvaló cáfolatát nem látom.

Nem akarom azt sugallni, hogy ezek a művek nagy megújítók lettek volna – de *némelyikük, olykor, bizonyos szempontból* szolgál érdekességekkel a hagyomány felbontására vonatkozólag is.

Legvégül két kérdésre kellene még válaszolni. Az egyik az – s erre korábban már válaszoltam is –, vajon megfelelő megalapozása lehet-e a korszak regénytipológiájának egy ilyen irányban folyó vizsgálat. Nem, önmagában nyilván nem. Van még számos poétikai és nyelvi szempont, s az ezek által kiadott metszetek mentén lehetne a típusokat meghatározni.

A másik kérdés az lehetne, hogy az ilyen apróságokkal való bíbelődés, az időnek, a nézőpontnak vagy a történet/beágyazott-történet viszonynak kicsinyes boncolgatása nem vonja-e el a figyelmünket a korszak epikájának sokkalta fontosabb problémáiról. Végtére is, mindnyájan tudjuk, hogy a *Puszták népe* nem azért jelentős műve a korszaknak, s az *Egy polgár vallomásai* nem azért foglal el kiemelkedő helyet az utókor irodalmi értékrendjében, mert speciális poétikai problémákat így vagy úgy felvet vagy megold. Hát persze, hogy nem. De hiba volna a poétikai megközelítést akár az ideológiai, társadalomtörténeti stb. szempontokkal szembeállítani. Visszatérve a korábban használt és eléggé el nem ítélhető üveghasonlathoz: ha azt vizsgáljuk, milyen az üveg, éppen arra kapunk választ, hogy miért látunk így át rajta. A poétikai megformáltság mindig ideológiailag is értelmezhető, történetileg megítélhető, szociológiailag elhelyezhető.[49]

[49] Németh G. Béla szerint ezzel a bekezdéssel kellett volna kezdeni a dolgozatot. Szempontjaim nem törekednek kizárólagosságra semmiféle más megközelítéssel szemben; még csak azt sem mondom, hogy alapvetőbbek (mert, mondjuk, szövegközelibbek) volnának. A poétikai szempontok szerinti elemzés nem magától, nem minden más megfontolástól függetlenül hull az ölünkbe: bizonyára már az sem véletlen, hogy mikor és hogyan figyelünk fel a poétikai jellegzetességekre.

Németh G. Béla

A MŰFAJ ÁLARCA MÖGÉ REJTETT SZEMÉLYESSÉG

1. Aki azokat a változásokat óhajtja vizsgálni, regiszterbe venni és értelmezni, amelyek a hazai irodalom prózaepikai részében e század első felében, kivált pedig második negyedében végbementek és már valódi műalkotások jelleghatározó összetevőiként voltak jelen, annak olyan írókat tanácsos választania, akik – minél egyszerűbbre fogva a szót – érzékelik a kor élményvilágát, akikben megvan az elbeszélés poétikájának s annak folytonos változásának ismerete, s akik rendelkeznek a szükséges nyelvi erővel és korszerűsítő szándékkal. Egyszóval: nagy alkotói tudatosságú, jelentős írókat. Közéjük tartozik e korban Márai Sándor, akinek ugyan gyenge műve is szép számmal akad, de klasszikus értékű is. Gyengébben sikerült munkái közül egy jobbat, egy olyat veszünk, amelyben egészen nyilvánvaló az útkeresés szándéka. *Csutora* című, viszonylag korai, 1932-ben keletkezett, több kiadást megért regényét.

Az író olyan ősi mese-, novella- s regényként egyaránt szolgáló epikai típust választ, amelynek esztétikai árfolyama, popularizált, olcsó, többnyire szentimentális és didaktikus megvalósulásainak következtében, rendkívül alacsonyra szállt. Az állatregény ez, egy kutyaregény ebben az esetben.

A könyv első fejezete, mely a *Cave canem* célzatosan beszélő címet viseli, nem győzi e műfaji változatnak története folyamán magára vett hátrányait, tematikájának lélektani együgyű igénytelenségét, megvalósulásainak vásárian közhelyes voltát csípős gúnnyal ecsetelni. S nem kevesebb csúfondárossággal rajzolni, mint jutott ő maga, esztétikai érzéke s irodalomismerete ellenére, e változat vállalására. E fejtegetéséből kiviláglóan három poetikai eljárást s írói-emberi tulajdonságot céloz meg ezzel a választással.

Mindhárom esetében a 19. századi realista elbeszélő eljárások és poétikai formálások reciprotizálásáról vagy fordított szerepű, egymást keresztező fölhasználásáról beszélhetnénk. Az első az, hogy az író hangsúlyozottan föladja a kívülálló, a mindent tudó, a személytelenül semleges elbeszélőnek tárgyszerű hitelt biztosító, kész fegyverzetű magatartását, az olvasót bevonja az írónak nemcsak a tárgyról s a műfajról való eszmélkedésébe, hanem előadásmódjának fontolásába is. Számtalanszor, bár többnyire nem direkt módon, odafordul az olvasóhoz, megszólítja, kérdést tesz föl neki, s mintegy javaslatát kéri, mit s milyen részletesen mondjon el. A személytelen tárgyiassággal előadott, lezárt történet hitelét az alkotói eljárások közti válogatás lehetősége érzéketeltésének, mérlegelése személyességének, az író egyéni akaratától való függőségének hitelével igyekszik fölváltani.

Ezzel, másodszor, relativálja, kérdésessé teszi az előadásnak a történésből következő egyedül lehetséges elvét s a tiszta tárgyiasság hiedelmét. Az *autos efa*, az ő mondja, tehát igaz ősi, szubjektív argumentálású elvet hozza vissza, az egyedi élménynek biztosítván elsőbbséget. Anélkül azonban – s ez a harmadik –, hogy visszaváltana a romantikától és szentimentalizmustól fogva oly annyira kedvelt önéletrajzos én-regény vagy akárcsak az első személyű elbeszélés válfajához. Az *íróról* beszél az első részben, aki készül megírni, megformálni a kutya történetét. Mikor aztán hozzáfog a tulajdonképpeni történethez, többé már nem íróként aposztrofálja, hanem „az úr"-ként. Így részint egy köztes helyet biztosít a teljesen személyes s a teljesen tárgyiasnak vélt magatartás és előadás között, részint pedig, mint erre a történet folyamán többször is rájátszás esik, azt sugallja, hogy a történés más a főhősnek, „az úr"-nak más lelkiállapotában: ebben a szellemi-érzületi szakaszában viszont ilyen értelmű, ilyen a történet.

Mindez viszont előkészíti az olvasót arra, illetőleg megérteti az olvasóval azt, hogy a kutya története csak részben önmagáért való, részben és sokkal inkább arra szolgál, hogy elmondhassa a maga meditációját, vagy még inkább kontemplációját a polgári civilizációs szokások rabságáról, a házassági együttélés szükségszerű kiüresedéséről, a társas érintkezés formálissá válásáról, a valódi, a kölcsönös közlés lehetetlenségéről, a haláltudattal való küzdelemről, s mindezek átélésével egy sztoikusan szociábilis, méltányossággal és méltósággal átitatott létforma kialakításáról. Aminek, úgy véli, az írás a legfőbb megvalósítási lehetősége, mert abban megkísérelheti tisztázni, megfogalmazni, s legalább és legfőképpen magának elmondani mindezt.

Márai regénye mégsem ún. esszéregény. Sokkal közelebb áll Prousthoz, mint Musilhoz. Ám Joyce-hoz sincs köze. De mégsem emlékasszociációk vagy asszociációs emlékek lánca, rögzítésének folyamata. Tartja magát a magyar regény metoním, többnyire lineáris történet-mondó hagyományaihoz, követelményéhez. Legalábbis látszólag, külsőleg, a keretét illetőleg. Mégpedig úgy, hogy hol a kontempláció egy-egy mozzanatához kapcsolódik szorosan a kutya története, hol a kutya története indukálja a kontempláció újabb mozzanatát. A kutya históriája szinte naturális pontossággal áll előttünk, az eszmélkedés hangsúlyaihoz tagoltan. Ez azonban, mondhatnánk, megjátszott naturalitás, amelynek egyik funkciója a metoním lineáris történetmondás lehetőségének fönntartása.

2. A történet summája az, hogy az úr a kötelező karácsonyi ajándékozási meglepetés szokásának kényszerében egy kis kölyökkutyát hoz a házba. Fanyarul fogadja rokon, ismerős, család. Ám lassan körötte kezd forogni mindenki. S itt világlik ki a történet feladata a könyv valódi mondanivalójához. A szokások, az üressé lett kapcsolatok, a közlés nélküli közlések sivatagából a hozzá való viszonyán igyekszik mindenki kitörni. Sikerül is, kezdetben úgy látszik.

A kutyához lehet beszélni, s beszél is mindenki. Teréz, a házvezetőasszony takarítás közben valóságos előadásokat tart munkája fontosságáról, ügyes-bajos dolgairól. S a többiek is mind, a maguk szintjén és modorában kibeszélik magukat neki.

Tehetik: a kutya érdeklődve néz, élvezi az emberközelséget, a vele való foglalkozást s ezt olyan reagálásnak, válasznak, megértésnek lehet fölfogni, ki milyet kapni óhajt. De a kutya nő, s neki is megvan a maga élete, s ez nem passzol azokhoz az igényekhez, amelyeket a környezet kitörési vágyai vetítenek reá. Főleg nem úgy, hogy az egyikéi kielégítése ne sértse a többiéit.

De ezt nem akarják tudomásul venni. Mint ahogy azok a magányos, társtalan öregek sem, akik a Vérmezőn sétáltatják a maguk ebét. Azt szuggerálják maguknak, hogy rájuk van szüksége, az ő szeretetükre, az ő érzelmeikre és közléseikre a szíjon tartottaknak, s nem fordítva. A könyv egyik igazán megfogó része a görcsös öncsalásnak ez a fejezete.

S epikai funkciója is igen jól elhelyezett: előkészíti azt, hogy vágyaik terhével a ház lakói sorra szembekerülnek Csutorával, s a kutya érzi az ellenségességet, egyre komorabb lesz, végül egymás után rendre megharapja mind a ház lakóit, s egy verés után eltűnik a házból.

3. Ha a könyv meditatív részeit összegezzük, világos, hogy regény formába fogott vallomás áll előttünk, amelynek melankolikus, rezignált, néha szinte tragikus líráját a regény történéséből, a műfaj kezeléséből, az ember és kutya pszichológiájának egy szintre helyezéséből adódó mélységes önirónia ellensúlyozza, egyensúlyozza. S az is világos, hogy a szerző alaptermészetében konfessziós alkat. S ez az alkata, bár nyilván született pszichikumának is része, azáltal lesz központi indító és szervező motivációvá, hogy tulajdonosa magas és összetett kultúrájával, analitikus felkészültségével, szembenéző elszántságával olyan társadalomban él, melynek szokásai és kapcsolatrendszere, gondolkodásmódja és közlésmódja elkövesedett, lelki társaságra éppúgy alkalmatlanná vált, mint az egyén szellemi szuverenitásának érvényesítésére is. Később az író e tapasztalata lelkileg elmélyül, szellemi tekintetben pontosabbá lesz, társadalomtörténeti eredeztetésében pedig világosabb magyarázatú. De egyben az intellektus bizonyos fokán elkerülhetetlennek s föloldhatatlannak is mutatkozik, amit csak a folytonos megfogalmazás és reflektálás sztoicizmusával lehet elviselni. S bármennyire visszaéltek is a biografikus műmagyarázattal, szociálisan is, biologikusan is, szellemi fejlődés tekintetében is – kihagyni ennek okán nem lenne sem ésszerű, sem hasznos. Márai harminckét esztendős ekkor. Kritikusan látta már a hazai s a nyugati polgári entellektüel-viszonyok interperszonális és kommunikatív lehetőségét, illetve lehetetlenségét, s a végső kérdésekre s okokra való kérdés és válasz kétségességét, reménytelenségét. A már egészen felnőtt, mélyen gondolkodó, magas műveltségű ember első igazán teljes, szellemi-lelki, intellektuális krízise ez. De az irodalom és a történelem ismerője szégyellné bevallani és közvetlen lírai konfesszióval vállalni, ezért választja a lefokozóan ironikus műfajváltozatot.

Az valószínű, hogy ehhez az élményhez, s ehhez a könyvhöz a kor irodalmában az *Esti Kornél* Kosztolányija áll közel. Olvasta-e Kosztolányi, nem tudjuk, Márai viszont, aki rajongója volt Kosztolányinak, olvashatta az Esti-történetekből azokat, amelyek 1933-as kötetté formálásuk előtt jelentek meg. Összevetési alapnak minden-

esetre a két könyv műfaját és történetét megokoló bevezető fejezetek különlegesen kínálkoznak.

Márai regényének vannak gyengéi, s ezek jórészt éppen útkeresésével is összefüggésben állnak. Kettőt említsünk. A bevezető fejezetek túl hosszúra nyúlnak s ezáltal iróniájuk, s önirónіájuk éppúgy veszít erejéből, mint mondatszerkesztésének s szóválogatásának elegáns, tartózkodó, emelt szintű irodalmi nyelvű beszédszerűsége is. S amily megragadó blazírtsággal ellensúlyozott elérzékenyültségű epilógusa, olyannyira zavaró egyik utolsó fejezete, az *Analízis* című, amelyben indulata valóságos szarkasztikus kitörésbe torkoll, nem Freud ellen, hanem a freudisták komplexusos, kivált praenatális lélekelemzése ellen. Ez a szatirikus-szarkasztikus hang művészetének egyik legfőbb erősségét veszélyezteti: fölényes nyelvi biztonságát, tetten alig érhető, de folyton érzékelhető, gazdagon rétegezett, finoman árnyalt, szubtilis választékosságát. Amely minden műveltségi, szociális és irányzati síkra rá tud játszani anélkül, hogy a maga nyelvének autonómiáját föladná.

Nyelve java műveiben egy folyamat beteljesítése. Míg Kemény regényeiben soha nem beszélt írott nyelven szólt, Jókai viszont a megyegyűlések és nemesi összejövetelek, a kollégiumok és a paplakok társas életének és szónoklatainak mesélésbe szelídített szavával alkotta nagyszerű életképeit. Mikszáth meg a kisvárosok honoráciorvilágán átszűrt és társaságivá emelt beszédnyelvét rögzítette, csiszolta mesteri parolművészetté, Móricz pedig a vidéki kisértelmiség naturalizmuson iskolázott és modernizált nyelvét vélte dúsítani és karakterisztikusan nép- és életközelivé tenni ruszticizmusainak bő vegyítésével, addig Kosztolányi az immár minden árnyalatra kész polgári, városi köznyelvet formálta s egyetemesítette az elbeszélő irodalom minden stíl- és poetikai rétegére alkalmassá, s Márai ezt a Kosztolányi-féle eredményt és készséget vitte tovább, az elvont gondolati s a városi pragmatikus elem egybeolvasztásával. Azaz nála – kivált fő művében, az *Egy polgár vallomásai*ban – a teljes körfordulatot éri el a nyelv alakulása: az írott, az irodalmi nyelvből formál, sugall gazdagon rétegzett beszédnyelv-érzetet, szinte hallható imitációt.

Ám de adósak vagyunk még egy kérdés kibontásával. Azt mondottuk, Márai látszatra tartja magát a metoním s lineáris történetmondáshoz, s azt is, hogy a kutya története csak látszatra, csak külsőre naturális hűséggel rajzolt, valójában antropomorf pszichológia elemei vannak rávetítve. Mégpedig úgy, hogy az úr belső története festésének alkalmai legyenek. Látszattörténet, persze ez is, mert nem előre mozgó vonalról van szó, hanem magába visszatérő körmozgásról.

Az úr lelkiállapota ugyanaz a kutya elvesztése idején, mint volt megszerzése napjaiban. Ha történt valami – csak annyi, hogy még inkább tudatosodott benne a szokások rabsága, az együttélés kiüresedése, a közlés, az okkeresés reménytelensége, a nosztalgia hiábavalósága. S velük a szociábilis részvéttel, a kölcsönös méltányossággal, a sztoikus méltósággal elviselt létforma egyedüli lehetősége. S ha kétségünk lenne Csutora ily szerepét illetően, a gyönyörűen megírt epilógus, amellyel lezárja s kizárja Csutora ügyét, igazolhatja: „Ebben a dagályos pillanatban hagyjuk el Csuto-

rát. Valamilyen útszéli kutyavégzet, bonyodalmak, nevettető és ríkató sorsfordulatok után eléri őt is a szokásos útszéli kutyavég." (209.) Beszélnek majd róla, de igazában nem gondolnak vele és rá: a közlés nélküli közlések, valódi beszédet pótló, az időt kitöltő üresjáratok egy elemmel szaporodtak. Ha „az úr" mégis valóban gondol rá, igazában arra gondol, mert azt „szeretjük, ami nem az erény és a beleegyezés, hanem a hiba és a lázadás! Sovány tanulság ez, olvasó – de megkerülni sem az életben, sem a művészetben nem lehet, s mindig megér egy ebmarást". (211.)

Márainál tehát erősen alanyi és személyes, gyakran belső-beszédűen vallomásos, meditatív szövegű prózaepikai változattal találkozunk. Az alanyi, a személyes, s az immár nemcsak groteszk líraian, hanem kritikusan is vallomásos hanghordozású szöveg, még inkább jelen lesz két esztendő múltán a modern magyar próza egyik legjobb mesterművében, az *Egy polgár vallomásai*ban. Csakhogy ott a meditatív, a kontemplatív elemek helyébe, illetőleg mellé inkább az élesen fogalmazó kultúrkritikai reflexivitás nyelvi, poétikai elemei lépnek. S nem szabad elfelejteni, mint azt az elmúlt idők önkénye alapján tenni szokás, hogy az ún. rétegszociográfiai szépprózai irodalom ezzel indult útjára. Csak 1936-ban követi a *Puszták népe*, más hangvételű, de ugyancsak alanyi, személyes és vallomásos attitűddel, s nyelvi autenticitással, autonómiával.

Miroslav Beker

A JEL KERETEZÉSE

A francia klasszicizmus szűkre szabott alapelveitől való radikális elszakadás kezdetét Gotthold Ephraim Lessing kritikai munkássága jelentette. Lessing megkérdőjelezte a francia irodalom kiemelkedő voltát, és nem értett egyet azzal, hogy a tragikus hős szerepét a fenséges karakter számára kell fenntartani. A *Laokoon*-csoportról írt híres tanulmánya miatt a modern szemiotika korai előfutárának tartjuk. Mégsem tekintjük az újonnan feltűnő romantikus mozgalom tagjának. Ennek az az oka, hogy Lessing még ragaszkodott ahhoz az elvhez, amely az irodalmat elsősorban oktató célzatúnak, és az akkoriban nagyhatású felvilágosodás szellemében hasznosnak ítélte. Csak később, Friedrich Schiller műveiben került előtérbe a kreatív impulzus újabb konstitutív eleme: a *játék*. Ő vonta kétségbe először, hogy az alkotó művésztől a műhöz egyenes, megszakítatlan vonal vezet, hiszen a játék mindig azt jelenti, hogy létezik valamiféle megértés abban az értelemben, hogy az ábrázolt dolog nem közvetlen igazság, hanem konvenció eredménye, olyan szabályok terméke, amelyeket nem lehet az élet tükrözéseként interpretálni. A mimetikus alapelvet figyelmen kívül hagyták, hogy azzal a felismeréssel helyettesítsék, amely szerint a művészet konvenció, kódokat és szabályokat használ, valamint kísérletezik is ezekkel. A múltban sem hitték ezt egészen másként, de csak a 18. század vége felé szilárdult meg ez az elképzelés. Azóta számos kritikus képviseli azt az álláspontot, hogy a műalkotások nem nyújtanak betekintést az életbe és a világba, hanem a műalkotások invenció és konvenció termékei, olyan hipotézisnek végeredményei, *mintha* igazak volnának. A 20. században I. A. Richards volt e művészetkoncepció egyik jeles képviselője. Támogatta azt az elképzelést, hogy a művészet nem igaz képet fest a világról, hanem jól-hangszerelt műveket hoz létre. Ezek elősegítik az emberi impulzusok összehangolását, amelyek egyébként a rendezetlenség állapotában vannak. Hogy csak egy példát említsünk: ha Shakespeare azt írta „A lelkek házasságát, ó, ne gátold!" kezdetű CXVI. szonettben, hogy a szerelem örök és nem ismer akadályokat, ebből nem következik, hogy nekünk ezt alapigazságként kellene elfogadnunk. Csak annyit jelent, hogy úgy kell verseit (nagyra) értékelnünk, *mintha* igazak volnának. Ilyen esetekre létezik egy konvenció, amely a művész és befejezett műve között áll, más szavakkal: az elkészült mű inkább a konvenciónak, mintsem az emberi érzelmek természetének felel meg. (Shakespeare esetében ez a konvenció: kora szonettírási szokásrendje.) Az ilyen műveket úgy kell megérteni, mintha a következő premissza előzné meg őket: „Ez csak játék", azaz az itt következő állításokat nem

szabad szó szerint vennünk. Vagy George Bateson tágabb definícióját használva: „Azok a cselekmények, amelyekkel most foglalkozunk, nem azt jelentik, amit az általuk reprezentált cselekmények jelentenének."[1]

A konvenciót vagy kódot, amely hatással van termékeinek formájára, másképpen *keret*nek is nevezik. A *Webster's New World Dictionary*ben a *keret* első jelentése: „*a)* bármi, ami valamilyen terv alapján részekből van összeállítva; alapszerkezet vagy váz, ház, hajó stb. váza; *b)* különféle gépek, amelyeket be- vagy ráépítettek egy szerkezetre/vázra." Ami az irodalmi terminust illeti, idézhetjük a *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford, 1990) *keret* szócikkét: *Keretes elbeszélés* vagy *keretes történet:* történet, amelyhez egy másik történet van csatolva vagy beleágyazva, mint egy 'mese a mesében', vagy amely számos ilyet tartalmaz. Kiemelkedő keretes elbeszélés sok mesével: Boccaccio: *Dekameron* (1353) és Chaucer: *Canterbury mesék* (1390). Ugyanakkor néhány regényben olyan elbeszélő szerkezetet találunk, amelyben a fő eseményt másodkézből ismerjük meg, egy csatolt kerettörténetből. Ilyen például Mary Shelley: *Frankenstein* (1818) és Emily Brontë: *Üvöltő szelek* (1847).

Ebben az értelemben az irodalomban időtlen idők óta használnak keretet. De az is igaz, hogy a modernizmus és a posztmodern gyakrabban él vele. Sőt néhány kortárs író nemcsak alkalmazza a keretet (vagy keretezést), hanem kifejezetten előtérbe helyezi. A keretezésnek mint problémának szentel különleges figyelmet, a keretalkotást a világ és a regény konstrukciójában vizsgálja. Az ún. meta-irodalom az Egyesült Államokban épp azt teszi láthatóvá, hogy az életet, csakúgy mint az irodalmat kereteken át szemléljük, és nem lehet észrevenni, hol végződik egy keret és hol kezdődik egy másik. Egyetértés alakult ki abban, hogy – eltekintve a hagyományos 'mese a mesében' jellegű szerkezettől – a keretezési eszközök közé tartozik egy sor más eljárás is. Például a szereplők saját kitalált életüket olvassák (Italo Calvino: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*); az ún. kínai-doboz-szerkezet vagy a mise-en abîme (John Barth: *Chimera*). Bizonyos esetekben a keret az ontológiai szintek összekeverését is magában foglalja azáltal, hogy álmokat, hallucinációkat ír le (Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*).

Amiről azonban ebben a tanulmányban szólni kívánok, az egy konkrétabb kerettípus: az *ablak,* vagyis az épületek tetején vagy falán lévő négyszögletes nyílás. Mint az ablak és a négyszögletes keretbe helyezett kép vagy festmény analógiáját, meg kell említenünk Meyer Schapiro *Field and Ground in Image Signs* című tanulmányát, amelyben a szerző ama tendenciát hangsúlyozza, hogy a szokásos margót vagy keretet – mint a kép alapvető tulajdonságát – mindinkább természetesnek tekintjük, és „általában nem vesszük tudomásul, hogy a keret milyen kései talál-

[1] Gregory BATESON: *A Theory of Play and Fantasy.* In: *Semiotics. An Introductory Anthology.* Ed. Robert E. INNIS. Indiana University Press 1985. 133.

mány".[2] Az ilyen keretet megelőzte a négyszögletes mező sávokra (csíkokra) való felosztása, ahol a vízszintes vonalak a képen ábrázolt alakok megformálásához járultak hozzá. Csak az i. e. második század végén kezdtek arra gondolni, hogy valamely képet egy azt körülölelő, folyamatos kerettel határoljanak körül, „olyan kerítéssel, mint egy városfal". Amikor a perspektivikus látás megjelenik a képen, a keret a kép felszínét visszahelyezi a mélységbe, a látvány mélyítését segíti. Olyan ez, mint az ablakkeret, melyen át az üveg mögötti tér látható. Ilyen esetben a keret inkább tartozik a szemlélőhöz, mint a kereten belüli és mögötti háromdimenziós világhoz. Idézzük Schapirót: „[A keret] felfedező és fókuszáló eszköz a szemlélő és a kép között. De a keret közreműködhet a kép megformálásában is; és nemcsak ellentétbe állítással vagy összehangolással, amelyre erős formái adnak lehetőséget [...], hanem úgy is, hogy az előtérben található tárgyakat különös módon vághatja el a keretnél, és ettől azok úgy tűnnek, mintha közel lennének a szemlélőhöz, mintha oldalról, egy nyíláson át lehetne látni őket."[3]

Ebben az idézetben felfedezhetünk néhány olyan hatást, amelyet egy ablak közbeiktatásával is elérhetünk. Nem csoda tehát, hogy az ablak-motívum visszatérő jelenség az irodalomban. Nagy a kísértés, hogy egy másik idézettel toldjuk meg az eddigieket. Tadeusz Kotarbiński írja: „Ha valaki egy ablakot akar leírni, csak akkor járhat el helyesen, ha leírja a mögötte lévő látványt, amelynek ez az ablak tulajdonképpen a kerete is."[4]

Számos modern irodalmi példa kínálkozik itt, de most – mielőtt a *Zsivago doktor* ablak-motívumának részletesebb leírását adnám – csak a brit modernizmus három kiemelkedő darabjára hivatkozom. Az első példa D. H. Lawrence *Szivárvány* (1915) című regénye. Az első fejezetben Tom Brangwen, a sikeres farmer, elhatározza, hogy megkéri a lengyel özvegyasszony, Lydia Lensky kezét, akit alig ismer. A hölgy idegenségét és zárkózottságát hangsúlyozza, hogy Tom az ablakon át látja őt, amint a konyhában ül hintaszékében, ölében kislányával. Anya és gyermeke csendes mozdulatlanságban, a kislány a tűzbe, anyja a levegőbe bámul. Az anya énekelni kezd valami „idegen nyelven" (ahogy Tom kintről hallja), de egy szélroham hamarosan elnyeli a hangot. Végül Tom összeszedi bátorságát, bekopog, hogy megkérje Lydia kezét, s ezzel kulcsfontosságú fázist nyit meg a könyv elején.

Joyce *Ifjúkori önarckép* (1916) című regényében az ablakmotívumot szintén a hős fejlődésének döntő pillanatában használja, éppen akkor, amikor Stephen habozása – folytassa-e az egyházi pályát, vagy adja-e fel – a tetőponthoz közelít. A lelkész, a kollégium igazgatója Stephent a rendbe hívja. Az igazgató az ablakmélyedésbe húzódott, háttal a fénynek, Stephen ott állt előtte, „és egy pillanatig a hosszú

---

[2] Meyer SCHAPIRO: *Field and Ground in Image Signs*. In: *Semiotics*. 211.

[3] I. m. 212.

[4] Mottóként Thomas A. SEBEOK és Harriet MARGOLIS: *Captain Nemo's Porthole; Semiotics of Windows in Sherlock Holmes*. In: *Poetics Today* Vol. 3. No. 1. 1982. – Ez a tanulmány késztetett arra, hogy a *Zsivago doktor* című regényben hasonló analízist végezzek el.

nyári nap kihunyó világát követte tekintetével"[5]. A lelkész arca árnyékban volt s a hanyatló fény megérintette „koponyájának görbületeit". Míg a *Szivárvány*ban az az ablak szerepe, hogy eltávolítsa és személytelenítse a látványt, addig az *Ifjúkori önarckép*ben az ablak szétválaszt, hogy kiemelje az ellentétet a halált sejtető igazgató (az egyház megszemélyesítője) – akinek arca árnyékban van, míg koponyáját kirajzolja a nappali fény – és a nyílt ég között, amely az életet idézi, annak minden viszontagságával.

Harmadik példánk Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című remekműve. Egyik vezérmotívumaként egy öregasszony jelenik meg az ablakban, amint kinyitja, majd becsukja azt. Az öregasszony utolsó megjelenése különösen fontos. A híres londoni orvos, Sir William Bradshaw meglehetősen későn érkezik Mrs. Dalloway estélyére és azzal menti ki magát, hogy amikor otthonról indulni készült, elhívták, mert egy fiatalember öngyilkos lett: kiugrott az ablakon. Mrs. Dallowayt különösen megérinti az esemény. Úgy érzi, a fiatalember helyesen cselekedett. Nem tud tovább előkelő társaságával maradni, odasétál az ablakhoz, elhúzza a függönyt, és azt látja, hogy szemközt az öregasszony őt nézi. Az öregasszony lefeküdni készült. Leoltotta a villanyt, és az egész ház sötétségbe borult. Mrs. Dalloway a fiatalember öngyilkosságán gondolkodott: „Clarissa úgy érezte: valamiképpen hasonlít hozzá – a fiatalemberhez, aki öngyilkos lett. Boldog volt, hogy *az* legalább megtette; eldobta magától, ami eldobható..."[6]

Közös e példákban, hogy az ablak mint keret szerepel bennük; arra irányítja, összpontosítja a figyelmet, ami a másik oldalon van. Más szempontból azonban sokban különböznek az ablakok funkciói: az ablak Lawrence-nél elszemélytelenít, Joyce-nál ellentétbe állít, szimbolikus szerepe pedig a *Mrs. Dalloway*ben a legnyilvánvalóbb.

E tanulmány következő részét Paszternak híres regényének, a *Zsivago doktor* ablak-motívumának szentelem. Mint már említettem, az ablakmotívum egyik fontos aspektusa a közvetett eljárású hatás, amelyet természetesen más eszközökkel is el lehet érni. Ez Shakespeare sorait juttatja eszembe, amelyek találóan fejezik ki a költők homályos megközelítését:

with assays of bias
By indirections find directions out.

Fontos, hogy a *Zsivago doktor*ban az ablak-motívum már a második oldalon megjelenik. Jura Zsivago anyjának temetése után nagybátyjával, Nyikolajjal az éjszakát egy közeli kolostorban tölti. Amikor Jura cellájáról hallunk, megtudjuk, hogy két földszinti ablakából az elhagyott konyhakert sarkára, a főút egy részére és a temetőre

---

[5] James JOYCE: *Ifjúkori önarckép*. Ford. SZOBOTKA Tibor. Bp. 1982. 199.
[6] Virginia WOOLF: *Mrs. Dalloway*. Ford. TANDORI Dezső. In: *V. W.-regények*. Bp. 1987. 235.

látni, ahová Marija Nyikolajevnát (Jura anyját) aznap eltemették. A konyhakertben csak néhány káposztaágyás van és akácbokrok. Az éjszaka folyamán hóvihar ébreszti fel a fiút. Az ablakhoz rohan, hogy megtudja, mi történik. A heves hóvihar vágyat ébreszt Jurában, hogy kirohanjon és cselekedni próbáljon, hogy esetleg elsöpörje a havat anyja sírjáról, vagy megvédje a káposztákat. De aztán meggondolja magát, s végül sírva fakad.

Hogyan függ össze a kezdőjelenet a történet hátralévő részével, illetve hogyan előlegezi meg azt? A cselekmény szempontjából csak kevéssé, ám a hangulatot vizsgálva nagyon is szorosan. Ez a jelenet bizonyosan nem sugallja belső kényelem és biztonság, valamint külső veszély és kényelem-nélküliség klisészerű szembeállítását. Ellenben érzékelteti – az első oldalon leírt temetéssel együtt – a regényt átmeg átjáró melankolikus hangulatot, és előrejelzi a Jurára oly jellemző habozást, amelyért életében majd keservesen megfizet. (Például azt a dilemmát, hű legyen-e Tonyához, vagy megszegett ígéretét, amely szerint követné Larát a Távol-Keletre.)

A regény széles betekintést nyújt az orosz életbe az 1917-es forradalom idején és az azt követő években. Bemutatja a hátrányos helyzetben lévő osztályok lázadását, tüntetéseit, zendüléseit és a lovas rendőrség brutalitását. Jellemző, hogy ezeket az eseményeket Kolja bácsi egy ablakból látja. A tüntetőket megrohamozták a dragonyosok, míg Kolja bácsi az ablakból nézte őket. Látta, amint megfutamodtak. Az ablaknál állt és a távolba meredt, kis idő múlva megfordult. Úgy érezte, beszélnie kell valakivel a moszkvai társadalmi zűrzavarról. Végül Jurára gondolt, aki immár fiatalemberként kitartóan prédikált az erkölcsösségről. Jura és barátai szemében – gondolta Kolja – a „közönséges" szó illett csaknem az egész fizikai világra.

Ez elvezet minket a következő jelenethez, amely ugyan nem kifejezetten ablakból látható, hanem egy sötét folyosóról, de szintén négyszögletes kereten át. Vegyük azt az esetet, amikor Jura először látja meg Larát, aki majd a *femme fatale* szerepét tölti be életében. Nevelőapjával és barátjával, Misával látogatóba mennek Lara anyjához, aki öngyilkosságot kísérelt meg. Sötét folyosóról néznek éppen befelé, amíg Lara, akit Jura még nem ismer, a nappaliban alszik egy fotelban. A válaszfal mögül, ahol Lara beteg anyja fekszik, Jura időnként panaszos hangot hall. Aztán Tiskevics helyett a család egyik rokona; zömök, köpcös, magabiztos ember lép elő. Ezt szótlan némajáték követi, amolyan „bábszínház", ami azonban azt sugallja, hogy a középkorú férfi és a lány között valamilyen tiltott, intim kapcsolat van. Ez Jura számára elmondhatatlanul retélyesnek és szemérmetlenül őszintének tűnt. Jura, aki meg volt győződve az erkölcsösség előnyeiről, titokzatosnak találta a jelenetet, célzásait pedig visszataszítónak. Technikai szempontból ez az epizód olyan, mint egy színpadi jelenet, vagy mint egy ablakból elénk táruló látvány. Robert Greer Cohn szavaival: „Az utcán sétálva minden ablak egy kis színház – hely, ahol a lélek és a külvilág, bensőség és idegenség találkozik, magasság és mélység egymásra talál. A függöny

beleolvad e képbe. És a színész drámaian előlép a színházi függönyök mögül: megjelenik – egy tünemény."[7]

Vajon nem ilyen volt-e az a zömök, köpcös, magabiztos ember is, aki kilépett a függöny mögül? Meg kell jegyeznünk, hogy később, a forradalom után Jura találkozik Larával az Uralban, s az a találkozó hasonlóképp közvetett megjelenítésű. Jura a hátát látja Larának, amint az a könyvtárossal beszél. Csak szavainak beszélgetőpartnerére tett hatását fogja fel, vele később találkozik személyesen.

Térjünk vissza az ablak-motívumra. Sok szempontból a regény csúcspontja az a pillanat, amikor Jura másodszor tartózkodik ott, Varikinóban: Gustav Freytag szerint ez a „piramis csúcsa", a hős visszafordulása, hanyatlása és bukása előtt. A hős legteljesebb boldogságának pillanata, amelyben azonban már benne rejlenek a közelgő katasztrófa előjelei. Szempontunkból lényeges, hogy az ablak-motívumnak ebben a fejezetben szintén fontos szerepe van. Úgy látszik, Paszternak maga is ügyelt arra, hogy felfigyeljenek erre a motívumra. Amikor először érkeznek Varikinóba, Mikulicin, a ház bérlője zavarba jön Zsivago és családja váratlan érkezése láttán, ugyanakkor Jura külön is megemlíti Mikulicin dolgozószobájának ablakát. Az ebédlő felé menet Jura ugyanis Mikulicin sötét dolgozószobáján ment keresztül és észrevette azt a hatalmas ablakot, amely egy szakadékra nézett. Irigységgel gondolt az ablakra és a jól bútorozott szoba tágasságára. Amikor sok év múltán Jura Lara és kislánya társaságában újra Varikinóba látogat, Mikulicin szobája azonnal megragadja a figyelmét. Az elbeszélő szavai szerint: Jura elbűvölve állt a szoba ajtajában, amely tágas és kényelmes volt, és amelyben nagy asztal állt az ablaknál.

Tél volt és rengeteg hó, amit Lara kislánya igazán élvezett. Jura és Lara olyan áldott boldogságban éltek, hogy Zsivago – az elmúlt évek keserű tapasztalatai után – olykor kételkedni kezdett, vajon tényleg valóság-e mindez vagy csak álom. Úgy találta, napjai páratlan harmóniában telnek, minden örömöt szerez neki, jókedvűvé teszi. Ez a boldogság ihlette Zsivago legjobb költeményeinek néhány darabját is. Boldogsága az éjszaka szemlélődő óráiban teljesedik ki: „Jurij Andrejevicset áldott, betelt boldogság fogta körül, csend, amelyben az élet lélegzett jóízűen. Nyugalmas sárga lámpafény hullt a fehér papírlapokra, aranyos csillámokat úsztatott a tintatartóban, a tinta felszínén. Odakinn fagyos téli éjszaka kéklett. Jurij Andrejevics bement a szomszédos hideg és sötét szobába, onnan jobban ki lehetett látni, és kinézett az ablakon. A telehold olyan tapinthatóan ragacsos fénnyel vonta be a havas rétet, amilyen a tojásfehérje vagy az enyves fehér festék. Elmondhatatlan volt a fagyos éjszaka pompája. Békesség lakott az orvos lelkében. Visszament a világos, fűtött, jó meleg szobába, és íráshoz látott."[8]

Jura elképzelései Mikulicin szobájáról itt valóra váltak. Az erős hatást a szerző azzal éri el, hogy szembeállítja egymással a sötét szobát és a telehold fényét, mely-

---

[7] T. A. Sebeok és H. Margolis: *Captain Nemo's Porthole...* 115.
[8] Borisz Paszternak: *Zsivago doktor*. Ford. Pór Judit. Bp. 1988. 489.

nek szépségét az ablakkeret hangsúlyozza, mintegy dramatizálva a zúzmarás téli éjszaka pompáját. Emlékeznünk kell arra is, hogy a sötét–világos-ellentétet használta a szerző akkor is, amikor Jura első pillantását vetette Larára, valamint, amikor Kolja bácsi Moszkvában az utcai zavargásokat nézte. (Azt olvastuk ott, hogy a szoba a négy ablak ellenére sötét volt.)

Zsivago boldogsága fantasztikus. Lara arra figyelmezteti, hogy Varikinóban nagyobb veszélyben vannak, mint bárhol másutt, akár védtelenül egy határtalan pusztán. Bármelyik pillanatban ellenséges csapatok, portyázó katonaszökevények, fosztogatók támadhatnak rájuk. A szerelmesek végül is az üvöltő farkasok miatt hagyják el Varikinót, és keresnek biztonságot Jurjatyin városában.

Mint ahogy a tragédiákban általában van epilógus, ahol visszaáll a katasztrófa után a béke, úgy ezt a *Zsivago doktor*ban Jura halála után olvashatjuk. Az epilógusban Gordun és Dudorov, Jura barátai, sok évvel a második világháború után újra együtt vannak Moszkvában. Az ablaknál ülnek, magasan az alkonyatban terpeszkedő, hatalmas város felett. Bár a remények, hogy a háborút felvilágosodás és béke időszaka követi majd, elszálltak már, mégis van valami a levegőben, ami jobb jövőt sejtet: „Ahogy ott ültek az ablaknál a megöregedett barátok, úgy tetszett nekik, hogy eljött a léleknek ez a szabadsága, érezhetően épp aznap este telepedett meg odalenn az utcákban a jövő, és maguk is beléptek a jövőbe, mától fogva benne vannak."[9]

Szintén fontos, hogy a regény utolsó jelenete ismét az ablak-motívummal társul. Azonban amíg az eddig tárgyalt esetekben az ablakból látható kép többé-kevésbé közeli volt (még a varikinói fejezetben is), addig most egy panorámaszerű, távoli látvány tárul elénk. Ami azt sugallja, hogy a dolgok formája csak valamiféle meghatározatlan jövőben jön el – annak ellenére, hogy a két barát úgy érzi, hogy ez az új atmoszféra már érzékelhető.

Befejezésül utaljunk egy interjúra, amelyet Paszternak röviddel a *Zsivago doktor* megjelenése után adott.[10] Ebben a beszélgetésben elhatárolta magát attól a fajta szimbolizmustól, amelyet Edmund Wilson amerikai kritikus tulajdonított neki *Legend and Symbol in Doctor Zhivago* című tanulmányában.

Paszternak szerint nem volt szüksége olyan fajta szimbolizmusra, amelyről a cikk beszél. Ám amikor a kritikus azt a kérdést tette fel neki, mit mondana az ablak-motívum figyelemre méltó visszatéréseiről, az író így kiáltott fel: „Ó, hát észrevette?" Bizonysága ez annak, hogy az ablak-motívum vizsgálata nem önkényes, hiszen meglétét maga a szerző is elismerte.

Angolból fordította: Dávid Anna

---

[9] I. m. 579.

[10] Edmund WILSON említi: in: E. W.: *Legend and Symbol in Doctor Zhivago.* – Riporter R. E. MATLAW (Princeton University). Nation September 12. 1959. – *The Bit Between My Teeth.* Noonday New York 1967. 471.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte a Képző Stúdió
Budapest, 1992
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 10,6 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368

Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Hujder Zoltán
Munkaszám: 567/92

Megjelenik negyedévenként.
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(1134 Budapest, Lehel u. 10/A) közvetlenül vagy postautalványon,
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó
Stúdium (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 5881)
és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 22., telefon: 138 2440)
könyvesboltjaiban, továbbá
a *Balassi Kiadó* könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 2858)
és az *Írók Bolt*jában (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 1645).
Előfizetési díj egy évre 394 Ft; egy szám ára 96 Ft.
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 4411).

Literatura

Ebben a számban:

Szegedy-Maszák Mihály
Felmagasztosítás és tönkretétel:
nyelv a két háború közötti regényben
Kulcsár Szabó Ernő
Törvény és szabály között
– Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás
a harmincas évek regényeiben
Kálmán C. György
A harmincas évek elbeszélő szövegei:
terminológia és tipológia
Németh G. Béla
A műfaj álarca mögé rejtett személyesség
Miroslav Beker
A jel keretezése

Ára: 96 Ft

317463

34

Litera

Kertész András
Szili József
Hárs György Péter
Dobos István

1992-4

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok
BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
KÁLMÁN C. GYÖRGY
NYÍRŐ LAJOS
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 7271

317463

Literatura

Tartalom 1992/4.

KERTÉSZ ANDRÁS
Mi az irodalomtudomány? 285
SZILI JÓZSEF
A műnemek Arisztotelész *Poétiká*jában 302
HÁRS GYÖRGY PÉTER
Pszeudo-Arisztotelész – avagy
egy nem-létező hermeneutika interpretációja 333
DOBOS ISTVÁN
Tárgyias lélekrajzi novella a magyar századfordulón 351

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Kertész András

MI AZ IRODALOMTUDOMÁNY?

1. Kérdésfelvetés

Közismert, hogy az irodalomtudomány a megismerés azon területei közé tartozik, amelyek egyik fő jellemzője, hogy művelőiket fokozott *metareflexióra* késztetik. Ez azt jelenti, hogy az irodalomkutató *tárgytudományos* tevékenységével párhuzamosan kénytelen a tudományág alapjait érintő *metatudományos* kérdésekben is határozottan állást foglalni. Az irodalomtudományos kutatáshoz szükséges háttérismeretek között explicit vagy implicit módon felfedezhető a (K1) kérdésre adott határozott válasz, s csak e válasz fényében válnak a tárgytudományos, tehát az irodalmi műre vagy az azzal összefüggő jelenségekre vonatkozó vizsgálatok a szakma képviselői számára befogadhatóvá. A kérdés így hangzik:

(K1) Mi az irodalomtudomány?

(K1) természetesen azon esszencális problémák egyike, amelyeknek nincs *globális* megoldásuk, amelyekre azonban bizonyos járulékos feltételek és kikötések rögzítésével különféle *lokális* megoldások adhatók. A jelenlegi válaszok lokális jellege az irodalomtudományban többek között abban nyilvánul meg, hogy nem tetszőlegesek, hanem egy zárt halmazból kerülnek ki. A kutató számára ugyanis jelenleg eleve adottak az irodalomtudomány azon lehetséges tulajdonságai, amelyek tényleges fennállásával vagy hiányával kapcsolatban állást kell foglalnia. Így kialakul az *irodalomtudomány metaelméleti dichotómiáinak* viszonylag szűk köre, melyek két szélsőséges álláspontot körvonalaznak:

(D) Az irodalomtudomány

(1)	(a) *magyarázó* vs.	(b) *interpretáló,*
(2)	(a) *faktuális* vs.	(b) *nem faktuális,*
(3)	(a) *empirikus* vs.	(b) *nem empirikus,*
(4)	(a) *objektív* vs.	(b) *nem objektív,*
(5)	(a) *törvényszerűségeket kutató* vs.	(b) *nem törvényszerűségeket kutató* tudomány.

Természetesen a dichotómiák e felsorolása erősen leegyszerűsítve ábrázolja a valóságos helyzetet, hiszen – mint minden tipológiában – ritkán találkozunk a kétféle választípus tiszta megnyilvánulási formáival. Az álláspontok valójában jóval kevés-

bé merevek és sokkal differenciáltabbak.[1] A lényegen azonban a differenciálás lehetősége nem változtat: azon ugyanis, hogy az irodalomkutató szükségképpen metaelméleti reflexióra kényszerül, s e reflexió eredményeképpen valamilyen módon kénytelen (K1)-re a (D) alatt felsorolt tulajdonságok alapján választ adni.

Természetesen a válaszhoz szükség van egy metatudományos elméletre is.[2] Így például a fenti dichotómiák esetében az (a)-val jelzett tulajdonságok az analitikus hagyomány, a (b)-vel jelzettek a hermeneutikai hagyomány klasszikus metatudományos álláspontját fogalmazzák meg. Következésképpen (K1) akkor válik meg-, illetve (D) feloldhatóvá, ha előzőleg választ kapunk a következő kérdésre:

(K2) Milyen legyen az irodalomtudomány metaelmélete?

Erősen kérdéses azonban, hogy a jelenleg (K2)-re adható két lehetséges válasz, vagyis az analitikus tudományelmélet és a hermeneutika felfogása megfelelően jelzie (K1) megoldásának lehetőségeit. Ugyanis – bármily finoman próbálunk is esetleg differenciálni az analitikus és a hermeneutikai hagyomány különféle variánsai között – mindaddig, amíg a megoldások (D) keretei között maradnak, az irodalomtudomány általános vitáit szükségképpen a következők jellemzik:

(1) Mind az analitikus tudományelmélet, mind a hermeneutika egy *általános metaelméleti sémát* kényszerít az irodalomtudományra. Míg az előbbi a *monizmus* tételének szellemében a tudományos megismerés egységét vallja, és ezért az irodalomtudományt is a más tudományokból – a fizikából, a nyelvészetből, az empirikus társadalomtudományokból stb. – ismert minták alapján próbálja meg elképzelni, addig az utóbbi a *dualizmus* tételével különbséget tesz ugyan társadalom- és természettudomány között, de ez a különbségtétel éppoly *a priori* és mechanikus jellegű, mint az egységfelfogás.

---

[1] Ettől függetlenül azonban a szélsőséges válaszok is markáns formában megtalálhatók. Például egyértelműen az (a) válaszok mellett foglal állást az empirikus irodalomelmélet; ez még akkor is igaz, ha S. J. SCHMIDT és a NIKOL csoport számos tekintetben szembehelyezkedik az analitikus tudományelmélettel. Vö. Siegfried J. SCHMIDT: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft I–II.* Braunschweig/Wiesbaden 1980/82. Magyarországon az analitikus tudományelmélet legkonzekvensebb képviselője az irodalomtudományban KANYÓ Zoltán: *Sprichwörter – Analyse einer Einfachen Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik.* Budapest 1981. (lásd különösen az 1. fejezetet). De még az egyébként igen határozott tudományelméleti világképpel rendelkező szegedi iskolán belül is differenciált álláspontok figyelhetők meg. Így például BERNÁTH Árpád és CSÚRI Károly közösen kidolgozott modelljében, mely alapvetően az analitikus hagyományon nyugszik, lényeges szerep jut az irodalmi magyarázat *és* az irodalmi interpretáció fogalmának egyaránt. Vö. BERNÁTH Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata.* Literatura 1978. 3–4. 191–196. egy korábbi és Csúri Károly: *Zur literarischen Erklärung von Wiederholungsstrukturen in narrativen Texesten (Am Beispiel von Thomas Manns „Tonio Kröger")* (Kézirat 1991 egy újabb változathoz.)

[2] A továbbiakban a *metatudomány, metaelmélet, tudományelmélet* kifejezéseket szinonimaként használom. Minden fogalmat naiv, preexplikatív értelemben használok, kivéve, ha egyértelmű utalás történik a javasolt explikációra.

(2) Az általános metaelméleti sémákhoz való ragaszkodás lehetetlenné teszi, hogy megtudjuk, melyek az irodalomtudomány *tényleges* tulajdonságai, vagyis, hogy melyek azok, amelyek kizárólag rá jellemzők.
(3) Sem az analitikus felfogás, sem a hermeneutikai hagyomány nem tudja a metatudományos reflexiót a tárgytudományos megismerés szolgálatába állítani; egyik sem képes válaszolni arra a kérdésre, hogy mit tehet a tudományelmélet az irodalomtudományért.

E dolgozat feladata, hogy megkíséreljen kiutat keresni ebből a terméketlen helyzetből. A gondolatmenet alapvetően két lépésből áll. Először javaslatot teszek (K2) egy lehetséges megoldására, amennyiben felvázolom egy olyan tudományelméleti rendszer alaptételeit, amellyel szemben nem merülhetnek fel az (1)–(3) alatt felsorolt kifogások (2. és 3. szakasz). A (K2)-re adott válaszból pedig egy második lépésben következtetni fogok a (D) dichotómiák kezelésének módjára, illetve (K1) megoldásának lehetőségére (vö. a 4. szakaszt).

2. *Egy moduláris tudományelmélet vázlata*

2.1. *Modularitás*

Amikor megkísérlek kiindulópontot találni egy, az irodalomtudomány vizsgálatára alkalmas metatudományos keret kidolgozásához, két tényezőt kell figyelembe venni. Egyrészt olyan kiinduló hipotéziseket kell megadni, amelyeket nem igazolunk más hipotézisek segítségével, mert különben a gondolatmenet *regressus ad infinitum*ba torkollna. Másrészt azonban el kell kerülni, hogy a kiinduló hipotézisek eleve szűkítsék a lehetséges megoldások körét azáltal, hogy szükségtelen korlátok közé szorítják az érvelést; ezért nagyon általánosnak és igen gyengének kell lenniük. Az első kiinduló hipotézis, mely eleget tesz e két követelménynek, a tudományos megismerés *genus proximumára* vonatkozik és így hangzik:

(H1) A tudományos megismerés az emberi magatartás része.

De miből áll az emberi magatartás általában? A választ egyértelműen megadja az utóbbi két-három évtizedben a pszichológiában, a nyelvészetben, az ismeretelméletben, a kommunikációelméletben lezajlott *kognitív fordulat*[3] egyik kulcskategóriája, a *modularitás* fogalma. A *modularitás* kifejezést a szakirodalomban explikálatlanul használják, s ezért, anélkül, hogy itt módunk lenne jelentésének részletes elemzésére, célszerű arra utalni, hogy legalább *kétféle értelemben* használatos.

Mindenekelőtt *modulnak* nevezzük az *emberi magatartást meghatározó és a kogníció folyamatában résztvevő részrendszereket* – így például a motorikus, a

[3] Kogníción itt és a továbbiakban mentális folyamatok és struktúrák olyan összességét értem, amely többek között az explikálható, tudatosítható ismeretek mellett felöleli az intuitív ismereteket is, így például a nyelvi vagy a nyelven kívüli kommunikáció szabályainak ismeretét.

kinézikus, a perceptív, az auditív, a motivációs, a konceptuális, az interakciós vagy a grammatikai rendszert.[4] Ezeket a részrendszereket a továbbiakban *V-moduloknak* nevezem. Ebben az értelemben a *modularitás hipotézise, mely az emberi magatartást kognitív folyamatok összességeként vizsgáló tudományok alaptétele,* a következőt mondja ki:[5]

(H2) Az emberi magatartás egészét V-modulok interakciója határozza meg.

Ahhoz, hogy (H2) lényegét megértsük, célszerű röviden összefoglalni a V-modulok főbb jellemzőit:

(a) V-modulokon nem a valóságban közvetlenül megfigyelhető eseményeket, hanem ezek *mentális reprezentációit* kell érteni.

(b) Minden V-modul *autonóm,* mivel önmagában zárt, más rendszerektől független, sajátos törvényszerűségeknek engedelmeskedő rendszert alkot. Ez az autonómia azonban *relatív,* mert a V-modulok integrálhatók (de nem egyesíthetők) egymással. Ennek következtében a magatartás egyedi megnyilvánulásait nem egyes V-modulok határozzák meg, hanem több relatíve autonóm V-modul kölcsönhatása.

(c) A V-modulok hierarchikus felépítésűek: mindegyikük almodulokból áll.

(d) Minden V-modul igen kis számú *univerzális princípium*ot tartalmaz, melyek *szabályokat* határoznak meg, és ezektől a szabályoktól függnek a magatartás egyes mozzanatainak *reprezentációi.* A magatartás egy egyedi megnyilvánulása, melyet *magatartásmozzanatnak* nevezünk, nem egyéb, mint különböző reprezentációk halmaza: így egy verbális kommunikációs aktus rendelkezhet például szemantikai, fonológiai, szintaktikai, interakciós vagy motivációs reprezentációval.[6]

(e) Végül az egyes V-modulok princípiumaihoz *szabad paraméterek* kapcsolódnak. Ezek a paraméterek olyan változók, amelyeket más modulok princípiumaiból származó értékek tölthetnek ki; ebben nyilvánul meg a V-modulok relatív autonómiája. Így (H2) leglényegesebb következménye talán az, hogy rávilágít az emberi magatartás egyes területeinek kettősségére. Egyfelől e területeket – például a verbális kommunikációt, a munkát, a játékot (illetve ezek részterületeit), vagy éppenséggel az irodalmi művek létrehozásának és befogadásának folyamatát stb. – univerzális princípiumok determinálják. Másfelől azonban (H2) az egyes területek vagy mozzanatok specifikumait is megragadja, mivel ez utóbbiakat az univerzális princípiumokhoz kapcsolódó szabad paraméterek különböző értékekkel való kitöltése adja meg.

---

[4] A magatartás e részrendszereinek számát és milyenségét illetően közvetlen bizonyítékok nem állnak rendelkezésre.

[5] Az e tétellel kapcsolatos tudnivalókat összefoglalóan ismerteti Monika SCHWARZ: *Einführung in die kognitive Linguistik.* Tübingen 1992.

[6] Az egyes reprezentációk egymásra épülését és a különböző V-modulok összjátékából való levezethetőségét plauzibilis példákon szemlélteti például Manfred BIERWISCH: *Linguistik als kognitive Wissenschaft: Erläuterungen zu einem Forschungsprogramm.* Zeitschrift für Germanistik 8. (1987) 645–667.

Második jelentésében a *modul* fogalma *tudományos elméleteket vagy részelméleteket* jelöl (a továbbiakban *Z-modul*). A Z-modulok legfontosabb tulajdonságai a következők:

(a) A Z-modulok egyrészt *autonóm* elméletek vagy részelméletek, de autonómiájuk csupán *relatív*. Ezért integrálhatók egymással, és – annak ellenére, hogy alaptételeik, kiindulópontjuk, fogalomrendszerük részben különbözhet – együttműködésük lehetővé teszi adott problémák újszerű megoldásait. Az integráció természetesen nem jelentheti az egymástól lényegesen eltérő elméletek egyesítését, mivel ez inkonzisztenciához vezetne. Sokkal inkább arról van szó, hogy az egyes elméletek jól definiált és pontosan körülhatárolt pontokon kapcsolódhatnak egymáshoz bizonyos problémák megoldása érdekében.

(b) A Z-modulok, akárcsak a V-modulok, hierarchikus felépítésűek és ugyancsak relatíve autonóm részelméletekből állnak.

(c) (a)-val összhangban a Z-modulok feladata immár nem az, hogy egyes részjelenségeket a kizárólag rájuk jellemző szabályokkal magyarázzon, hanem az, hogy a magyarázatot különböző elméletek (vagyis Z-modulok) interakciójából vezesse le, s ez az interakció lényegében (de nem kizárólag) a V-modulok univerzális princípiumai között fennálló parametrizációs viszony különböző szempontokat felölelő leírásából áll.

(d) Végül [(a)-val és (c)-vel összhangban], mivel a Z-modulok integrálhatóságuk révén teszik lehetővé a vizsgált tények magyarázatát, illetve az adott problémák megoldását, a magyarázathoz szükséges ismeretek elrendezése nem kizárólag deduktív/hierarchikus, hanem a mellérendeltségi viszonyt is megengedi. Így a Z-modulok sokkal inkább a háló-modellt testesítik meg, kevésbé felelnek meg a fundamentalista felépítés sajátosságainak.[7]

2.2. (H2) tudományelméleti következményei

(H2) közvetlenül meghatározza azt a tudományelméleti keretet, amely alkalmas lehet (K1) megoldására. Az érvelés egyszerű: ha (H2) értelmében az emberi magatartás egésze V-moduláris felépítésű és (H1) szerint a tudományos megismerés az emberi magatartás része, akkor az következik, hogy a tudományos megismerésnek is V-moduláris felépítésűnek kell lennie. Így megfogalmazhatjuk *a modularitás hipotézisének tudományelméleti kiterjesztését:*[8]

(H3) A tudományos megismerést V-modulok interakciója határozza meg.

---

[7] A háló-modell alapgondolatát a modern tudományelméletben elsőként Quine fejtette ki. Vö. Willard Van Orman QUINE: *From a Logical Point of View*. New York 1953. Azóta számos alkalmazása született az analitikus tudományelmélettől kezdve a koherentista episztemológián át a tudásszociológiáig.

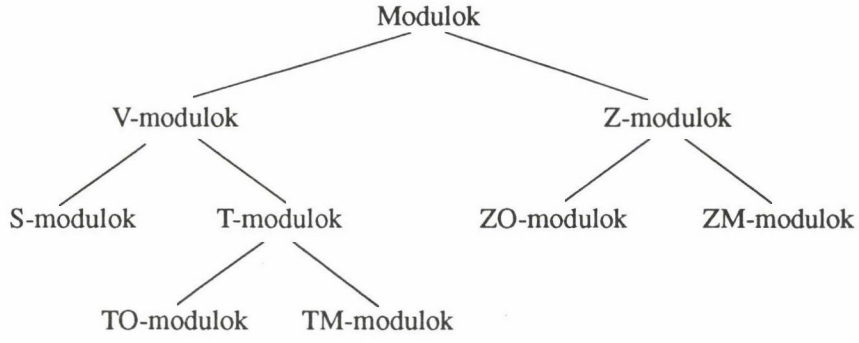
[8] Egy (H3)-ra épülő moduláris tudományelmélet általános alapelveinek kifejtéséhez vö. KERTÉSZ András: *Die Modularität der Wissenschaft. Konzeptuelle und soziale Prinzipien linguistischer Erkenntnis*. Braunschweig/Wiesbaden 1991.

Ismerjük továbbá a V-modularitás (b)-vel és (d)-vel jelölt tulajdonságait, melyek (H3)-mal együtt két lényeges – egymásnak látszólag ellentmondó, valójában azonban egymást feltételező – következtetéshez vezetnek. A tudományos megismerést ugyanis egyfelől azon V-modulok interakciója határozza meg, amelyek az emberi magatartás egyéb területeit is meghatározzák. Másfelől a tudományos megismerés olyan feltételeken nyugszik, amelyek nem redukálhatók a magatartás egyéb területeit meghatározó feltételekre. A látszólagos ellentmondás feloldásának kulcsát a V-modulok egyik alaptulajdonsága adja meg. A V-modulok interakciójának lényege ugyanis, hogy szabad paramétereket tartalmazó univerzális princípiumokból állnak (lásd a V-modulok (e) tulajdonságát). E paraméterek más V-modulokba tartozó princípiumok paramétereinek értékével köthetők le, s az így jellemezhető parametrizációs viszony alapján vezethetők le az egyes területek – esetünkben a tudományos megismerés, illetve egyik részterülete, az irodalomtudomány – speciális tulajdonságai. Ennek következtében egy (H3)-n nyugvó *moduláris tudományelmélet* lehetőséget nyújt két igen lényeges szempont egyidejű figyelembevételére: vizsgálni tudjuk mind a megismerés univerzáléit, mind az egyes tudományterületek, így például az irodalomtudomány olyan sajátosságait, amelyek azt más tudományágaktól megkülönböztetik.

Az érvelésből kitűnik, hogy meg kell különböztetnünk a V-modularitás több szintjét: az irodalomtudomány tárgyának, tehát az „irodalmi magatartásnak"[9] a szintjét (a továbbiakban *S-modularitás*), az „irodalomtudományos magatartás" szintjét, amely az S-szintre irányuló tárgytudományos megismerő tevékenységnek felel meg *(TO-modularitás)*, valamint az irodalomtudományos megismerést vizsgáló „metatudományos magatartás" szintjét *(TM-modularitás)*. A TO- és TM-modulok közös vonása, hogy a tudományos megismerés területére tartoznak, ezért e két szintet a *T-modularitás* fogalmával foglalom össze. A Z-modulok esetében is analóg módon kell differenciálnunk a tárgytudomány (a továbbiakban *ZO-modularitás*) és a metatudomány *(ZM-modularitás)* szintje között. Összességében tehát az alábbi modultípusokat kapjuk:

---

[9] „Irodalmi magatartás"-on az irodalmi művek létrehozásával és befogadásával kapcsolatos struktúrák és folyamatok összességét értem. Nyilvánvaló, hogy az ebben az értelemben felfogott „irodalmi magatartás"-nak, mint az emberi magatartás egy résztartományának, igen sok és egymástól lényegesen különböző területe van. Ilyen például az irodalmi mű a maga esztétikai, szintaktikai, szemantikai, pragmatikai, történeti stb. összetevőivel, a mű létrehozásának a szerző személyéhez kötődő folyamata, vagy a recepcióesztétika tárgyát képező befogadási folyamat stb. Ha azt mondjuk, hogy a magatartás egyes részterületeinek sajátosságait V-modulok mindenkori speciális összjátéka határozza meg, akkor nyilvánvalóan következik, hogy az „irodalmi magatartás" egyes részterületei esetében más és más lesz a V-modulok interakciója. Mivel azonban e dolgozatban mindössze egy moduláris tudományelmélet néhány általános alapelvének megfogalmazásáról van szó, az „irodalmi magatartás" fogalmával jelzett területet nem kívánom tovább tagolni. Ugyanez vonatkozik az „irodalomtudományos magatartás"-ra is, mely szintén igen heterogén terület és melynek differenciálásától itt szintén el kell tekinteni.



Miután tehát (H2)-ből levezettük (H3)-at és a levezetés eredményeképpen szükségessé vált fogalmi differenciálást is végrehajtottuk, feltehetjük azt a kérdést, hogy (H3)-ból *milyen közvetlen következmények* származnak egy moduláris tudományelmélet számára.

1. következmény:

Vizsgáljuk meg először azt, hogy az eddigi érvelés milyennek láttatja a V- és Z-modulok viszonyát!

A tudományos megismerés folyamata, csakúgy, mint a magatartás minden egyéb területe, „mozzanatokból" áll.[10] Ezen mozzanatokat (H3) értelmében ugyanazoknak a V-moduloknak a princípiumai határozzák meg, amelyek a magatartás egyéb területeit is; a tárgytudományos megismerés szintjén ez tehát a TO-modulok princípiumainak interakcióját jelenti. Azok a mozzanatok, amelyekben a tudományos megismerés megnyilvánul, nem egyebek, mint elméletek, problémák, magyarázatok, fogalomexplikációk stb. – tehát, többek között, éppen az, amit ZO-moduloknak neveztünk (hiszen a ZO-modulokat tárgytudományos elméletekként definiáltuk). Következésképpen *a ZO-modulok olyan magatartásmozzanatok, amelyeket TO-modulok határoznak meg.* Analóg módon érvelhetünk a TM-szint esetében is, így *a ZM-modulok a TM-modulokon nyugvó magatartásmozzanatoknak tekinthetők.* Ha ez így van, akkor lehetővé válik a modulfogalom kétértelműségének feloldása, hiszen a Z-modul fogalma definiálható lesz a V-modul fogalma alapján, s így elegendő csupán az utóbbi megtartása. Ennek ellenére az egyszerűbb szóhasználat érdekében továbbra is beszélni fogok Z-modulokról.

2. következmény:

(H3) második lényeges következményének belátásához a következő érv kínálkozik. Mivel a ZO- és ZM-modulok egyaránt rendelkeznek a Z-modulok (a)–(d) tulajdonságával, ezért nemcsak az egyes ZO-modulok integrálhatók egymással és használhatók fel tárgytudományos problémák megoldására, hanem a ZM-modulok

---

[10] A „magatartás-mozzanat" fogalmát preexplikatív módon és az angol „instance of behaviour" vagy a német „Verhaltensinstanz" kifejezésekkel azonos értelemben használom.

is kölcsönhatásba kerülhetnek ZO-modulokkal. Következésképpen a ZM-modulok, csakúgy, mint a ZO-modulok, elősegíthetik tárgytudományos problémák megoldását. Ebben az értelemben tehát a ZM-modulok a ZO-modulokhoz viszonyítva *konstruktívak,* amennyiben hozzájárulhatnak tárgytudományos feladatok sikeres elvégzéséhez: elméletek, modellek kidolgozásához, részproblémák megoldásához stb.[11]

3. következmény:

A harmadik következmény azzal függ össze, hogy a ZM-modulok meta-, a ZO-modulok pedig tárgytudományos elméletek, tehát az előbbiek az utóbbiakat mint az emberi magatartás mozzanatait teszik a kutatás tárgyává. Mivel a Z-modulok feladata *per difinitionem* az emberi magatartás vizsgálata, s ez tipikusan a *szaktudományok* feladatkörébe tartozik, a TM-modulok is szaktudománynak tekintendők. Tehát: egy moduláris tudományelméletnek szaktudománynak kell lennie.[12]

4. következmény:

Felmerül a kérdés, hogy amennyiben a metatudomány ZM-moduláris felépítésű, milyen módon kapjuk meg a *metatudományos problémák* megoldását. Két lehetőség kínálkozik.[13] Az első abban áll, hogy a tudományelméleti problémák megoldása azonos szinten álló ZM-almodulok összjátékából jön létre. Erre példa lehet többek között a tudományos megismerés konceptuális és szociális aspektusait vizsgáló ZM-almodulok együttműködése.[14] A második lehetőség az, hogy a ZM-problémák megoldásában a ZO- és ZM-modulok működnek együtt. Ez azt jelenti, hogy a lehetséges tudományelméleti problémamegoldások körét eleve korlátozzák a ZM-modulok által vizsgált ZO-modulok sajátosságai. Következésképpen a metaelmélet nem lehet sem *monisztikus,* sem *dualisztikus,* hiszen a metaelméleti problémamegoldásoknak a mindenkori tárgyelméletek sajátosságaitól kell függniük – a tárgyelméletek sokfélesége a metaelméleti reflexió sokféleségét implikálja. A monisztikus, illetve a dualisztikus szemléletmódról való lemondás azonban nem jelenti, hogy tagadnunk kell a tudományos megismerés univerzáléit. (H3)-ból ugyanis

---

[11] Az irodalomtudomány konstruktív metaelméletének kidolgozására először P. FINKE tett kísérletet. Vö. Peter FINKE: *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur.* Braunschweig/Wiesbaden 1982.

[12] A *szaktudomány* fogalmát preexplikatív értelemben használom. Jelentésének körülhatárolásához legyen elegendő a szaktudományokat a „tudományok feletti" tudománnyal szembeállítani. Kettejük különbsége az, hogy míg egy szaktudomány a vizsgált terület leírását vagy magyarázatát nyújtja, addig egy tudományok feletti tudomány vizsgálatának tárgyát *igazolni* kívánja. Az irodalomtudomány két egymással versengő metaelmélete, az analitikus tudományelmélet és a hermeneutika, ebben az értelemben tudományok feletti.

[13] Valójában egy harmadik lehetőség is van, mely azonban *regressus ad infinitum*hoz vezet. Ezt részletesen tárgyalja KERTÉSZ: *Die Modularität...*

[14] E két almodul egymáshoz való viszonyának problémája lényegében a gazdag hagyományokra visszavezethető és néhány év óta ismét a tudományfilozófiai gondolkodás homlokterében álló tudásszociológiai problémakör rekonstrukciója egy moduláris tudományelmélet keretében. A jelenlegi tudásszociológiai vitákhoz lásd például J. R. BROWN (szerk.): *Scientific Rationality: The Sociological Turn.* Dordrecht 1984., vagy HRONSZKY Imre–FEHÉR Márta–DAJKA Balázs (szerk.): *Scientific Knowledge Socialized.* Dordrecht–Bp. 1988. A kérdésre részletesebben kitérek a 3. szakaszban.

többek között az következik, hogy egy moduláris tudományelmélet elismeri a megismerés univerzális princípiumainak létét, ugyanakkor a tudományos megismerés sokféleségét, az egyes tudományterületek sajátosságait a princípiumokhoz kapcsolódó szabad paraméterek lekötésével magyarázza. Ez pedig azt jelenti, hogy a monizmus vagy a dualizmus tétele helyett a *tudományos megismerés relatív pluralizmusát* vallja. Pluralizmusról van szó, mert a megismerés minden területe rendelkezik csak rá jellemző sajátosságokkal; de a pluralizmus relatív, mert a különbségek elvben lehetséges körének határt szabnak a megismerés univerzális princípiumai.

A 2., 3. és 4. következmény világossá teszi, hogy az irodalomtudomány moduláris metaelmélete elkerüli azokat a hibákat, amelyek az analitikus tudományelmélet és a hermeneutika merev szembenállásával jellemzett helyzetből származnak. A relatív pluralizmus tétele értelmében nem kényszerülünk arra, hogy az irodalomtudományt *eleve* valamilyen előregyártott tudománykép sémájába kényszerítsük. A szaktudományosság tétele lehetővé teszi, hogy leírjuk és magyarázzuk az irodalomtudomány tényleges sajátosságait. A konstruktivitás tétele pedig kimondja, hogy a metatudományos reflexiónak a tárgytudomány, tehát az irodalomtudományos kutatás fejlődését kell szolgálnia.

2.3. Eredmények

(K2) értelmében kérdésfelvetésünk úgy hangzott, hogy milyen tudományelmélet lehet alkalmas (K1) megoldására. (H1)–(H3)-ból kiindulva a következő tételt vezettük le:

(H4) Egy moduláris tudományelmélet

(a) szaktudományos,

(b) konstruktív,

(c) elfogadja a tudományos megismerés relatív pluralizmusát.

Felvetődik azonban az a kérdés, hogy e tétel mennyiben körvonalaz *egy bizonyos* metaelméletet. Ha (H4) (a) értelmében a tudományelmélet ugyanolyan szaktudomány, mint a jól ismert empirikus szaktudományok, például a fizika, biológia, a nyelvtudomány stb., s ez utóbbiakról tudjuk, hogy a quine-i érvelésnek megfelelően az empirikus tapasztalat által aluldeterminálták[15], akkor az következik, hogy a tudományelméletet is aluldeterminálja kutatásának tárgya, vagyis a tárgytudomány. Következésképpen hiába mondtuk ki, hogy a metaelmélet lehetőségeit korlátozzák a tárgytudomány tulajdonságai, ez nem jelentheti azt, hogy (H2), mint a tárgytudomány alaptétele, egyértelműen megad egy bizonyos tudományelméletet. Sokkal inkább az következik, hogy (H4) (a)–(c) egyfelől olyan tulajdonságoknak tekin-

---

[15] Quine aluldeterminináltsági tétele azt mondja ki, hogy azonos empirikus adatok alapján több, egymásnak ellentmondó elmélet konstruálható. Vö. Willard Van Orman QUINE: *On Empirically Equivalent Systems of the World.* Erkenntnis 9 (1975) 313–328.

tendők, amelyek a (H2)-vel összeegyeztethető metaelméletek körét formálisan korlátozzák, másfelől azonban arra nem alkalmasak, hogy egy bizonyos metaelméletet kiválasszanak.

Ha (H4) nem alkalmas is arra, hogy egy bizonyos metaelméletet megadjon, egyes lehetőségeket mindenképpen *kizár*. Ebben a tekintetben a lényeges következmény az, hogy mindenképpen kizárja az irodalomtudomány lehetséges metaelméletei köréből az *analitikus tudományelméletet* és a *hermeneutikát*. Bármennyire különbözik ugyanis e két utóbbi egymástól, ahogy arra az 1. szakaszban már utaltam, a tudományelmélet helyét és szerepét illetően azonos álláspontot képviselnek:

(ST) A tudományelmélet

(a) tudományok feletti;

(b) a tárgytudományokkal szemben autonóm (azaz közvetlenül nem játszhat szerepet tárgytudományos problémák megoldásában);

(d) monista (az analitikus tudományelmélet) vagy dualista (a hermeneutika).

Nyilvánvaló, hogy (ST) – melyet az irodalomtudományra vonatkozó sztenderd tudományelméleti felfogásnak nevezhetünk – nem egyeztethető össze (H4)-gyel, így amennyiben elfogadjuk azt az érvelést, amely az utóbbi mellett szól, az előbbit el kell vetnünk.

Megállapítottuk tehát, hogy *(i)* (H4) meghatározza ugyan az irodalomtudomány (H2)-vel összeegyeztethető metaelméleteinek körét, de nem jelöl ki egy bizonyos metaelméletet, viszont *(ii)* kizárja e körből az analitikus tudományelméletet és a hermeneutikát. Ebből az következik, hogy amennyiben tudni akarjuk, pontosan melyik tudományelmélet az, amely alkalmas (K1) megoldására, a továbbiakban nem elegendő (H2) esetleges egyéb következményeit megvizsgálni. Éppen ellenkezőleg: (H2)-től logikailag független, gyökeresen más szempontokat kell figyelembe vennünk. Melyek lehetnek ezek a szempontok?

3. Tudásszociológiai kiterjesztés

3.1. Tudásszociológia és modularitás

A válasz önmagát kínálja akkor, ha abból indulunk ki, hogy (H4) körülhatárolja az irodalomtudomány *lehetséges* metaelméleteinek halmazát. Ekkor ugyanis első lépésként meg kell néznünk, hogy melyek ennek a halmaznak a *valóságosan létező* elemei – tehát azok a már egészében vagy részben kidolgozott tudományelméleti próbálkozások, amelyek megfelelnek (H4) követelményeinek, s nem azonosíthatók az analitikus tudományelmélet vagy a hermeneutika tételeivel. Így mindenekelőtt a következő tendenciák maradnak fenn a rostán:

Az első, amelyről feltétlenül említést kell tenni, a *tudományos magyarázat fogalmának pragmatikai explikációit* érinti. E próbálkozások sajátja, hogy – szemben az analitikus tudományelmélet eljárásával – a tudományos magyarázat fogalmát nem

a helyes magyarázatok szükséges és elégséges feltételeinek megadásával kívánják meghatározni, hanem a fogalom tényleges használatát kísérlik meg absztrakt analógiás modellek segítségével megragadni.

Másodszor, a tudományelmélet *naturalista* irányzata abból indul ki, hogy a tudományelméletnek a tudományos megismerést kauzális összefüggések rendszerében kell vizsgálnia, s ennek legmegfelelőbb eszköze az, ha a metatudományt a *kognitív pszichológiára redukáljuk*.[16]

A harmadik lehetőség a *tudásszociológia* Erős Programja. Bloor és munkatársai úgy vélik, hogy a tudományos megismerés sajátosságainak empirikus tények alapján történő magyarázatát nem az ember biológiai/fiziológiai adottságaiban kell keresni, hanem olyan szociális tényezőkben, mint például a társadalmi érdekek vagy a konvenciók. Az Erős Program tehát a tudományelméletet a *szociológiára* vezeti vissza.[17]

E három tendencia értékelésekor két egymástól független szempontot kell figyelembe vennünk. Egyrészt mindegyikük megfelel azoknak a követelményeknek, amelyeket (H4) támaszt az irodalomtudomány lehetséges metaelméletével szemben. Másrészt arra utalnak, hogy a tudományelmélet radikális átalakuláson megy át, s ezen átalakulás jegyei pontosan megegyeznek azokkal a követelményekkel, amelyeket (H4) fogalmaz meg.

Miután tehát ily módon jelentősen szűkítettük a szóba jövő metaelméletek körét, második lépésként a következőket kell mérlegelnünk. Olyan metaelméletre van szükség, amely

(a) beleillik a tudományelméleti gondolkodás fő fejlődési irányába és tükrözi a progresszív tendenciákat, ugyanakkor

(b) megragadja az irodalomtudomány sajátosságait is, és ezért nem szabad beérnünk egy az irodalomtudománytól függetlenül kidolgozott általános tudományelméleti tendencia puszta adaptálásával.

A három röviden bemutatott tendencia közül tehát melyik az, amelytől a leginkább várható, hogy a jövőben a tudományelmélet egészének fejlődést konstitutív módon meghatározza? Két érv szól amellett, hogy ez a tudásszociológiai program. Az elsőt Fehér Márta fejti ki, s lényege, hogy Bloor Erős Programja olyan vitákat váltott ki, amelyek tipikusan magukon viselik egy régi és egy új tudományos paradigma összecsapásának Kuhn-féle jegyeit, ezért az Erős Program egy új tudományelméleti paradigma várományosának tekinthető. A második érv a következőképpen hangzik: „...a biológiai alapokon nyugvó gondolkodási módjainkról szóló beszámolók alapján nem igazolható a logikai konvenciók egy unikális rendszere. Mert ahogyan az anyagi világunk közös volta önmagában nem garantálja a róla

---

[16] Vö. például Hilary KORNBLITH (szerk.): *Naturalized Epistemology*. Dordrecht 1985.

[17] Vö. például BROWN (szerk.): *Scientific...*; HRONSZKY et al. (szerk.) *Scientific...*, valamint David BLOOR: *Knowledge and Social Imagery*. London 1976. és uő.: *Wittgenstein: A Social Theory of Knowledge*. London 1983.

adott szóbeli leírásaink közös (azonos) voltát, ugyanúgy a mindannyiunkban közös természetes racionalitás sem garantálja a logikai rendszer unicitását."[18] Egyik érv sem perdöntő, egyik sem engedi meg azt a következtetést, hogy a tudományelméletben előbb vagy utóbb mindenképpen bekövetkező paradigmaváltás győztese éppen az Erős Program lesz, de mindenesetre plauzibilissá teszik azt a feltevést, hogy a tudásszociológiai program talán nagyobb valószínűséggel válhat meghatározó tudományelméleti szemléletmóddá, mint a másik két említett tendencia. Számunkra azonban elsősorban nem is az a lényeges, hogy megjósoljuk a tudományelmélet jövőbeli fejlődését, hanem az a kérdés, hogy mi következik e két érvből a keresett metaelméletre nézve.

A tudásszociológia alapfeltevése az, hogy a tudományos „ismeretek" sajátosságait meghatározzák bizonyos társadalmi folyamatok. Egy moduláris tudományelmélet alaptétele, mint tudjuk, (H3). Ha a tudásszociológia alaptételét (H3) fényében újrainterpretáljuk, egyidejűleg figyelembe vehetjük a fent (a) és (b) alatt megfogalmazott két szempontot, és megfogalmazhatjuk azt a tételt, amely egy *tudásszociológiai alapokon nyugvó moduláris tudományelmélet kiinduló hipotézise:*

(H5) A tudományos megismerés konceptuális TO-moduljának princípiumai a motivációs TO-modul princípiumainak parametrizációi.

(H5) nem egyéb, mint a tudásszociológia alaptételének moduláris explikációja. A moduláris tudományelméletben ugyanis azt, amit a tudásszociológia az ismeretek szociális meghatározottságának nevez, szükségképpen két V-modul, mégpedig az „ismeretek"-nek megfelelő konceptuális V-modul, és a „szociális tényezőknek" megfelelő motivációs V-modul interakciójaként kell értelmezni.[19] Tudjuk továbbá, hogy a V-modulok interakciója elsősorban a parametrizációs viszonyban valósul meg. Azt az intuitív alapgondolatot, hogy a motivációs TO-modul valamilyen módon befolyásolja a konceptuális TO-modul által meghatározott reprezentációk milyenségét,[20] szükségképpen úgy kell explikálnunk, hogy a motivációs TO-modul princípiumai bizonyos változók értékeivel járulnak hozzá a konceptuális TO-modul reprezentációinak meghatározásához.

(H5) lényeges következményekkel jár. Egyrészt *valóban* lehetőséget nyújt arra, hogy a tudományelmélet különböző területein elért eredményeket integráljuk egy moduláris tudományelmélet keretén belül: e különböző területeket vagy elméleteket olyan ZM-moduloknak kell tekintenünk, amelyek a konstruktivitás tétele alapján együttműködnek egymással (ily módon (H5) például megengedi a naturalista és a tudásszociológiai tudományelmélet egyes eredményeinek egyidejű felhasználását adott metaelméleti problémák megoldásakor). Ugyanakkor, ennek során szó sincs

---

[18] Idézi Fehér Márta: *A tudásszociológia mint tudományelmélet.* Janus 1 (1986) 42.

[19] A motivációs V-modul a társadalmi érdekeket, kognitív érdekeket, szükségleteket, konvenciókat stb. determináló V-princípiumokat foglalja magában.

[20] E reprezentációkon például a tudományos fogalmak, magyarázatok, leírások stb. mint konceptuális folyamatok eredményei értendők.

különböző elméletek mechanikus adaptálásáról vagy egyesítéséről. Éppen ellenkezőleg: azáltal, hogy (H5) (H3)-ra épül és a tudományos megismerés speciális jelenségeit univerzális princípiumok közti parametrizációs viszonyokból vezeti le, gyökeresen eltér minden jelenleg létező tudományelméleti eszköztártól.[21]

3.2. Összefoglalás

Összefoglalásképpen a következőt állapíthatjuk meg. Kiinduló kérdésünk (K1) formájában az volt, hogy mi az irodalomtudomány. Kiderült, hogy e kérdés csupán egy másik – (K2)-vel jelölt – probléma megoldásának függvényében válaszolható meg, amely így hangzik: milyen tudományelmélet alkalmas (K1) megoldására? Láttuk, hogy a keresett metaelméletnek (H2)-vel kompatibilisnak kell lennie. Azt az eredményt kaptuk, hogy egyfelől (H2) szabad választást tesz lehetővé az irodalomtudomány lehetséges metaelméletei között, másfelől azonban a (H4)-ben megadott módon korlátozza a vele kompatibilis metaelméletek körét, és *éppen ezáltal* válik lehetővé, hogy további szempontok figyelembevételével kidolgozzuk az irodalomtudomány számunkra megfelelő tudományelméletét. Ezen újabb szempontok vezettek el végül (H5) kimondásához. Ezért (K2)-re azt a választ kapjuk, hogy *az irodalomtudomány metaelméletének tekintjük azt a ZM-modult, amelynek alaphipotézise (H5).* Így immár joggal tehetjük fel újra az eredeti (K1) kérdést: mi is valójában az irodalomtudomány, *ha* azt a kognitív teljesítményt, amelyet az „irodalmi magatartás" vizsgálata során nyújt, a megismerés konceptuális és motivációs TO-moduljának interakciójaként tartjuk leírhatónak, magyarázhatónak, és a metatudományos reflexió végeredményét konstruktív módon az irodalomtudomány keretén belül folyó tárgytudományos megismerés folyamatába beépíthetőnek tekintjük?

E probléma felvetése természetesen messze meghaladja a jelen dolgozat kereteit, mivel egy csupán hosszú távon megvalósítható kutatási programot vázol. Azonban elégséges alapot nyújt ahhoz, hogy megfogalmazzuk egy moduláris tudományelmélet álláspontját az 1. szakaszban (D)-vel jelölt dichotómiákkal kapcsolatban. Mivel láttuk, hogy egy moduláris tudományelmélet nem egyeztethető össze sem az analitikus tudományelmélettel, sem a hermeneutikával, és mivel tudjuk, hogy a dichotómiák e két metatudományos szemléletmód ütközőpontján lépnek fel, az következik, hogy a dichotómiák feloldását egy moduláris tudományelmélet *nem tekintheti feladatának.* Az utóbbi számára lényegtelen és érdektelen olyan kérdések eldöntése, mint például az irodalomtudomány empirikus jellegének vagy faktuali-

---

[21] Természetesen magától a tudásszociológiától is. Az Erős Program korai változata szerint az „ismeretek" és a társadalmi tényezők viszonya kauzális és determinisztikus, ez a feltevés azonban itt nem részletezhető okok miatt nyilvánvalóan túlságosan erős. Bloor később azt a jóval gyengébb hipotézist képviseli, hogy az „ismeretek" és a tudományos közösség szerkezete között csupán laza párhuzamok figyelhetők meg. Világos, hogy (H5) mindkét feltevéstől lényegesen eltér; s ami ennél fontosabb, az eltérés nem önkényesen posztulált, hanem egy, az ember magatartásának szervezettségére vonatkozó általános feltevés egyenes következménye.

tásának problémája. Egy moduláris tudományelmélet érdeklődésének homlokterébe *gyökeresen más jellegű* kérdések kerülnek. Ha tehát egy moduláris tudományelmélet nem az említett dichotómiák feloldásával keresi a megoldást (K1)-re, meg kell röviden vizsgálnunk, hogy melyek azok a problémák, amelyek egy ilyen keretben a dichotómiák helyére lépnek.

4. Irodalomtudomány és moduláris tudományelmélet

4.1. A metatudományos tevékenység két fázisa

Az irodalomtudomány egy moduláris tudományelmélet keretében történő vizsgálatának két fő fázisát megkapjuk akkor, ha a relatív pluralizmus, a szaktudományosság és a konstruktivitás tételét egymásra vonatkoztatjuk. *A relatív pluralizmus* tételének megfelelően el kell ismernünk, hogy az irodalomtudomány, csakúgy, mint a tudományos megismerés egyéb területei is, a maga autonóm, speciális, csak rá jellemző törvényszerűségei szerint épül fel és működik, és e törvényszerűségek nem vezethetők le más területek tulajdonságaiból. Ebből az következik, hogy a *szaktudományos eszközökkel* végzett tudományelméleti vizsgálódásoknak, melyek feladata a tárgytudományos megismerés leírása és magyarázata, pontosan ezekre a sajátosan irodalomtudományos folyamatokra kell vonatkozniuk. Ezért egy moduláris keretben, ellentétben a hermeneutikával és az analitikus tudományelmélettel, a tudományos megismerés ismérvei *nem a metatudományos reflexió kiindulópontját, hanem végeredményét* alkotják. Végül ezek az eredmények szolgálnak támpontul a metatudomány *konstruktivitásához:* a konstruktivitás tehát csupán a szaktudományos eszközökkel elvégzett metatudományos leírást *követően* léphet működésbe. Összefoglalva, az irodalomtudomány metatudományos vizsgálatának ezért a következő két fázisból kell állnia:

1. fázis. Szaktudományos eszközökkel megfigyeljük és leírjuk azt, ahogyan az irodalomkutató tárgytudományos tevékenysége során eljár; amennyiben lehetséges, magyarázatot adunk arra, hogy miért éppen az adott módon járt el.

2. fázis. A metatudományos reflexió e szaktudományos eszközökkel nyert eredményeit konstruktív módon fel kell használni a tárgytudományos – tehát irodalomtudományos – kutatás problémáinak megoldásában.

4.2. Az első fázis részproblémái

Melyek azok a konkrét lépések, amelyeket az 1. fázis keretében az irodalomtudomány metateoretikusának végre kell hajtania, ha választ kíván kapni (K1)-re? (H3)-ból, (H4)-ből és (H5)-ből egyértelműen következik, hogy e lépések a következő részproblémák megoldásából állnak:

(1) A vizsgálat kiindulópontját az „irodalomtudományos magatartás" TO-szintű mozzanatainak megfigyelése alkotja. Példák: adott szövegek interpretációja, adott

irodalmi szövegek létrejöttének vizsgálata, adott szövegek szerkezetének feltárása, a szövegbefogadás vizsgálata stb. (H2) és (H3) alapján tudjuk, hogy e magatartásmozzanatok nem egyebek, mint reprezentációk konfigurációi, ahol a reprezentációkat szabályok határozzák meg, a szabályok mögött pedig különböző TO-modulokba tartozó univerzális princípiumok állnak. Az irodalomtudomány metaelméletének tehát arra az alapkérdésre kell választ adnia, hogy az említett TO-magatartásmozzanatok mely TO-reprezentációk összességeként jöttek létre, és miért éppen az adott TO-reprezentációk rétegződtek egymásra. Egy moduláris metaelmélet *explanandum*át ezért e TO-reprezentációk leírásai alkotják. A válasznak pedig meg kell adnia egyrészt az irodalomtudományos kutatás specifikus TO-szabályait, amelyek e TO-reprezentációkat meghatározzák, másrészt azon univerzális TO-princípiumokat, amelyek összjátékából a TO-szabályok levezethetők. Következésképpen egy moduláris tudományelmélet *explanans*a univerzális TO-princípiumok leírását tartalmazza a köztük fennálló parametrizációs viszonyokéval együtt. A cél tehát az említett *explanandum*ból és *explanans*ból álló *metatudományos magyarázatok* megfogalmazása.

(2) (H3) értelmében tudjuk, hogy a keresett TO-princípiumok különböző TO-modulokhoz tartoznak. Ezért mindenekelőtt azt kell kideríteni, hogy mely TO-modulok összjátékáról van szó az *explanandum*ként kiválasztott reprezentációk esetében. (H5)-nek megfelelően abból a feltevésből kell kiindulnunk, hogy a megismerés *konceptuális* és *motivációs* TO-moduljáról van szó.

(3) Ha ismerjük a TO-modulokat, a következő kérdés az, hogy e TO-modulok milyen univerzális TO-princípiumokat tartalmaznak.

(4) Tudjuk továbbá, hogy a magyarázatra váró reprezentációk a különböző TO-modulokhoz tartozó univerzális TO-princípiumok interakciójából vezethetők le, és ez az interakció a szabad TO-paraméterek kitöltésére épül. Az adott esetben szerepet játszó TO-modulok és az őket alkotó TO-princípiumok azonosítását követően a kérdés tehát az lesz, hogy a TO-princípiumokhoz milyen szabad TO-paraméterek kapcsolódnak.

(5) Ha a TO-paramétereket megtaláltuk, azt kell kiderítenünk, hogy mely parametrizációs viszonyok figyelhetők meg, vagyis a konceptuális TO-modul mely TO-princípiumának mely TO-paraméterét a motivációs TO-modul mely TO-princípiumában szereplő mely értékkel kell kitölteni ahhoz, hogy az *explanandum*ot alkotó TO-reprezentációk levezethetők legyenek.

(6) A parametrizációs viszony feltárása, a TO-princípiumok jellegétől függően, elvben két lehetséges eredménnyel járhat: vagy közvetlenül determinálja a vizsgált TO-reprezentációkat, vagy pedig az irodalomtudományos megismerés azon *TO-szabály*ait határozza meg, amelyekből a TO-reprezentációk egy következő lépésben levezethetők.

(7) Bármelyik eset áll is fenn, a (6) feladat megoldása elvezet az (1) pontban jellemzett metatudományos magyarázat megfogalmazásához.

4.3. A második fázis részproblémái

Az első fázis befejeztével, illetve ami ezzel azonos, az (1)–(7) részprobléma megoldásával, a következő ismeretekhez juthatunk:

(1) Rendelkezésünkre állnak a *megismerés bizonyos univerzáléi.* Más szóval, választ kaphatunk például a következő kérdésekre: „Milyen univerzális konceptuális és motivációs princípiumok határozzák meg a tudományos (vagy a nem tudományos) fogalomalkotást?", „Milyen univerzális konceptuális és motivációs princípiumok határozzák meg a tudományos magyarázatokat?" stb.

(2) Rendelkezésünkre állnak *az irodalomtudományos megismerés specifikumaira vonatkozó* ismeretek. Például választ kaphatunk a következő kérdésekre: „Mi egy irodalmi mű interpretációja"?, „Mi egy irodalomtudományos magyarázat?", „Mi a műelemzés?", „Melyek az irodalomtudományos fogalomalkotás sajátosságai?" stb.

(3) Végül ismeretekhez juthatunk *egyes irodalomtudományos magatartásmozzanatokról:* egy bizonyos interpetáció vagy magyarázat vagy irodalomtudományos fogalom stb. szerkezetéről.

Ezek a metatudományos ismeretek azok, amelyek a második fázis keretében a konstruktivitás tételének megfelelően a tárgytudományos feladatok megoldásának elősegítésére felhasználhatók. A konstruktivitás legalább a következő három lehetőséget rejti magában:

(a) A *deviáns* irodalomtudományos magatartás kezelését. Ha egy kutató az irodalomtudomány szabályaitól eltérő módon jár el, a metateoretikus kimutathatja eljárásának várható következményeit és feltárhatja előtte a konfliktusok elkerülésének módját. Mivel a moduláris tudományelmélet – szemben a hermeneutikával és az analitikus tudományelmélettel – nem normatív, hanem deskriptív és/vagy explanatív diszciplína, a metateoretikus feladata nem a devianciák tiltása, hanem a deviáns magatartás várható következményeinek *előrejelzése* az irodalomtudomány korábban feltárt szabályainak ismerete alapján.

(b) A tárgytudományos problémamegoldások *megerősítése, illetve igazolása.* Természetesen itt nem a hagyományos tudományelméletben szokásos jusztifikációról van szó. A metateoretikus adott tárgytudományos eredményeket sokkal inkább oly módon igazol, hogy megállapítja, azok megfelelnek az irodalomtudományos kutatás mindenkori szabályainak.

(c) Végül a metatudományos felismerések *bármilyen tárgytudományos probléma* megoldásába való beépülése. Ez azt jelenti, hogy az 1. fázisban például az irodalomtudományos fogalomalkotásról vagy az interpretálás szabályairól nyert ismeretek explicit módon beépíthetők a tárgytudományos problémák premisszáiba. Így a *metaelméleti reflexió* eredményei *tudatosan* – de nem normatív módon – hozzájárulhatnak *az irodalom* jobb megismeréséhez.

Bármily felületes is ez az áttekintés, mégis azt sugallja, hogy az irodalomtudomány metaelméletének konstruktivitása valójában egy még nem létező, de éppen

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ezért kidolgozásra váró *irodalomtudományos heurisztika* irányába mutat.[22] Az irodalomtudomány moduláris metaelméletének leglényegesebb eredménye egy olyan heurisztika lehet, amely az *irodalomtudományos megismerést* szolgálja, a szaktudományos alapokon nyugvó metareflexió eredményeinek felhasználásával bővítve annak eszköztárát.

5. Befejező megjegyzés

Bár e dolgozat alapkérdésére, vagyis arra, hogy mi az irodalomtudomány, nem tudtunk válaszolni, megkíséreltük megtenni legalább az első lépéseket azon az úton, amely elvezethet egy, az eddigi válaszkísérletektől jelentősen eltérő megoldáshoz. Ennek során először is kiderült, hogy amennyiben elfogadjuk a modularitás hipotézisét, értelmetlenné és értelmezhetetlenné válnak azok a dichotómiák, amelyekre az eddigi válaszok épültek. Másodszor, mint azt a 4. szakaszban láttuk, az itt javasolt moduláris tudományelméleti keret meghatározza azokat a részkérdéseket, amelyeknek a dichotómiák helyére kell lépniük ahhoz, hogy előítéletektől mentes és valóban a tudományág belső sajátosságait figyelembe vevő válaszhoz jussunk. Végül arra a következtetésre jutottunk, hogy az irodalomtudomány moduláris metaelméletének programja valójában egy az *irodalom* jobb megismerését szolgáló irodalomtudományos heurisztika kidolgozásába torkollik. E program megvalósítása és ezzel együtt az eredeti (K1) probléma megoldási lehetőségeinek reális mérlegelése csupán későbbi részkutatásoktól várható.

---

[22] A heurisztika a „problémamegoldás művészete": olyan egyszerű metodológiai szabályok összessége, amelyek alapján problémákat fedezünk fel és oldunk meg. Egy moduláris heurisztika működését a nyelvészet példáján szemlélteti KERTÉSZ András: *Heuristik der deutschen Phonologie*. Budapest (megjelenés előtt).

Szili József

MŰNEMEK ARISZTOTELÉSZ *POÉTIKÁJÁBAN*

Irene Behrens 1940-ben megjelent tanulmánya[1] megvilágította, hogy a közhittel ellentétben az epika-líra-dráma együttesnek nem volt folytonos hagyománya Platón és Arisztotelész óta. A lírát csak Antonio Sebastiano Minturno állította egyenlő rangú műnemként a másik kettő mellé *De poeta* és *L'arte poetica* című 1559-ben, illetve 1564-ben megjelent, Arisztotelész *Poétikáját* követő, de a petrarcai hagyományokat kanonizáló műveiben.[2]

A műnemi hármasság irodalmi kánonná csak a 18. század vége felé vált, elsősorban a filozofikus beállítottságú német irodalomtudat rendszeralkotó hajlama révén. A művészet és az irodalom holisztikus és organikus felfogása tette a korral kongeniálissá. Goethe már a költészet természeti formáinak tekintette e hármasságot. Hegel pedig az abszolút idealizmus biztonságával vezette vissza a művészet totalitására: „csak a művészi ábrázolás *általános* fogalmából meríthetjük *a költői műfajok felosztásának* alapját".[3]

Az *Irodalomfogalmak rendszere* című tanulmányomban felhívtam a figyelmet arra, hogy az egyik modern esztétikai irodalomfogalom geneziséhez és megszilárdulásához hozzájárult egyfelől az, hogy az irodalmi esztétikumot kifejező *költészet,* illetve *költőiség* elvét kiterjesztették a prózai műfajokra (a regényre, a novellára, a prózában írt drámára), másrészt az, hogy a hármas műnemi felosztás szabta meg műfajilag a költészet/irodalom határait. Ez az azonosítás olyan esztétikai elméletekben, mint az *Esztétikai előadások* (Hegel) vagy *Az esztétikum sajátossága* (Lukács György) az *irodalmi mű-műfaj-műnem-költészet/irodalom-művészet/művészíség/ művészeti esztétikum* kategóriák bizonyos értelmű egybeesését (inherencia) is feltételezi. Az esztétikai elméletekben a másik póluson az írásmű és az esztétikum, sőt az *írás/nyelvi kifejezés/„költői nyelv"* és az *esztétikum* közvetlen egybeesésére utaló esztétikai irodalom-, illetve költészet-fogalom (Croce) áll, amelyben a műnemeknek, műfajoknak nincs lényegi funkciójuk. A három műnemre osztást tagadó irodalomfogalmak, illetve elméletek vagy az előbbi típushoz csatlakozva csak a hármasságot tagadják és egy negyedikkel (esszé, didaktikus műfajok stb.) próbálják kiegészíteni, vagy az utóbbit képviselve a műfajok lényegtelenségét, keveredését,

---

[1] Irene BEHRENS: *Die Lehre von der einteilung der Dichtkunst, vornemlich vom 16. bis 19. Jahrhundert; Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen.* Halle/Saale 1940.

[2] Új kiadás: München 1971, illetve 1970.

[3] HEGEL: *Esztétikai előadások.* III. Ford.: SZEMERE Samu. Bp. 1956. 248.

végtelen sokaságát, csupán taxonómiai jelentőségét feltételezik. A műfajisággal foglalkozó újabb szakirodalom azonban szembesül az értéket, értékelést, esztétikumot, művésziséget, műfajiságot zárójelbe tevő irodalomelméleti trendekkel is. A műfaji taxonómiáról értekező egyik írás több, mint egy évtizeddel ezelőtt megállapította: „Az a népszerűség, amely a »szöveg« terminust, mint a hagyományos műfajcímkék felváltóját övezi, elárulja, milyen erős a késztetés kritikusokban és írókban egyaránt, hogy deprogramozzák az olvasóközönséget, megszabadítván az írás aktusát mindenfajta konvenciótól."[4] A narratológia a „fikció", illetve „fiktivitás" és a „nézőpontok", a „mesemorfológia" és az „egyszerű formák" körében jelzett új taxonómiai lehetőségeket. Utóbb műfajelméleti problémák megvilágítására felhasználták a beszédaktus-elméletet, a nyelvjátékelmélet és a cselekvéslogika eszközeit. Sor került a „családi hasonlatosságon" alapuló fogalomalkotás és a „fuzzy systems theory" elveinek műfajelméleti gyümölcsöztetésére, a műfaji „tisztaság" és „keveredés", valamint a műfajiságban való „részesülés" és „műfajtagadás" dekonstruktív értelmezésére. Tovább folytak a klasszikus műfajelméleti stúdiumok, esetenként a hermeneutikai, recepcióesztétikai, kontextualista elvek alkalmazásával. Az új elméletek nemegyszer „bevett" műfajelméleti terminológiával élnek, vagy kísérletet tesznek annak az új megközelítés nyelvére való többé-kevésbé szolgai lefordítására.

A műnemi hármasság tudománytörténeti paradigmájában a műnemek osztályként, típusként, majd utóbb mineműségként, minőségként, „mód"-ként való felfogásán, valamint az egyik vagy a másik dominanciájának megnövelésén (ebbe még Croce is beleesett, lásd a költészet és a *líraiság* viszonyáról szóló fejtegetéseit[5]), az osztályok, módok számának növelésén vagy csökkentésén túl lényegi változás nem következett be. Tartóssága egyelőre párhuzamos a lebontására irányuló vagy a tőle függetlenül fejlődő szövegelméleti törekvésekkel. A Northrop Frye által kivitelezett nagyszabású átrendezés nem tudott meggyökeresedni mellette – valószínűleg azért, mert nem nyújt módot leegyszerűsítő sémákban való felfogásra és propagálásra, s némely tekintetben túlságosan az angolszász irodalomtudat hagyományaiban gyökerezik.[6]

Leginkább a francia irodalomelméleti megújulás képviselői próbáltak meg újra meg újra gyökerekig hatolni. Ennek a módja pedig elkerülhetetlenül a szembesülés Arisztotelész *Poétikájával*. A *Poétika* története és a poétika története közötti egybeesésre utal a nagy, új, részletesen jegyzetelt francia bilingvis *Poétika*-kiadás Bevezetőjében Tzvetan Todorov.[7]

---

[4] Marie-Laure RYAN: *Introduction. On the Why, What and How of Generic Taxonomy.* Poetics 10 (1981) No. 2–3. 109.

[5] Vö.: William K. WIMSATT, Jr., Cleanth BROOKS: *Literary Criticism: A Short History.* New York 1957. 510–512.

[6] Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton 1957.

[7] ARISTOTE: *La Poétique.* Le texte Grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Duport-Roc et Jean Lallot. Paris 1980. 5.

Magyarországon Bernáth Árpád korábbi kritikai tanulmányai nyomán[8], Ritoók Zsigmond és mások közreműködésével folyik szervezett kutatás. Célja: előkészíteni és közreadni a *Poétika* új fordítását a görög szöveggel együtt, a legismertebb modern fordítások kritikai feldolgozásával, recepciója történeti szakaszainak és a „lehetséges világok" koncepció benne megmutatkozó előzményeinek tanulmányozásával.

A műnemi hármasság lebontva: *architexte?*

Gérard Genette *Introduction à l'architexte*[9] (Bevezetés az architextushoz) című könyvében a „bevezetés" tulajdonképpen a két- és háromsarkos műnemiség és műfajosztályozás dekonstruálása. Genette megemlít szerzőket, akik azt hitték, hogy az epika-dráma-líra hármasa Platóntól és Arisztotelésztől származik. Miltontól Austin Warrenig (a Wellek–Warren-féle *Irodalomelmélet* műfajokról szóló fejezetének szerzőjéig) tart a sor, de talán még Northrop Frye és Mihail Bahtyin sem kivétel. Kideríti, hogy még Behrens felfedezése után is voltak – például Peter Scholes, a *Structuralism in Literature* (Yale, 1974) szerzője –, akik osztoztak a műnemi hármasság ógörög eredetének hiedelmében. A IV. fejezetben kimutatja, hogy az antik, illetve a későbbi műfaji felsorolások ismerték ugyan a lírát, de nem helyezték egy szintre az eposszal és a drámával, illetve elválasztották egyéb, szintén lírai műfajoktól. Quintilianus is így járt el: „a líra nála csak az egyik olyan műfaj, amely nem narratív és nem drámai, egy más hasonlók között, tulajdonképpen egyetlen formára redukálódik, mégpedig az ódára".[10] Úgy látja, hogy a 16. századi szerzők lemondtak a rendszerezésről, a legkülönbözőbb műfajokat egyszerűen csak egymás mellé rendelték: epigramma, szonett, óda, epistola, elégia, szatíra, komédia, tragédia, „hősi műalkotás" (Peletier du Mans, 1555); epopeia, elégia, szonett, iambosz, chanson, óda, komédia, tragédia, szatíra, idill, pasztorál (Vauquelin La Fresnaye, 1605); hősköltemény, líra, tragédia, komédia, szatíra, iambosz, elégia, pasztorál stb. (Philip Sidney, 1580).

Sidney a lírát, az „édes költészetet" a „hősi költészettel", illetve a „hőskölteménnyel" állítja szembe, s így válnak el ezek a fentebb felsoroltaktól. Ugyancsak komplementer párban szerepel nála a komédia és a tragédia. A felsorolást a pásztorkölteménnyel kezdi (példái Vergilius első Eclogájából Meliboeus sípja és Titirus dala), az állatmesével folytatja, s ezt követi a többi, az elégia, a iambosz, a szatíra,

---

[8] BERNÁTH Árpád: *Drámai cselekmény – epikai cselekmény.* Megjegyzések BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma* című könyvéhez. ItK 1978 (82) 2. 210–221. – *Arisztotelész Poétikája és magyar fordítása.* ItK 1979 (83) 5–6. 648–653. – *Az elbeszélés vizsgálatának kérdései.* Literatura 1980. 2. 205–211. – *Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány.* In: BERNÁTH Árpád (szerk.): *A műértelmezés helye az irodalomtudományban.* Studia Poetica 9. Szeged 1990. 103–108.

[9] Gérard GENETTE: *Introduction à l'architexte.* Paris 1979.

[10] I. m. 30.

a komédia, a tragédia, a líra, a hősköltemény. De ezt a listát azzal a kijelentéssel vezette be, hogy nincs jelentősége sem a teljes felsorolásnak, sem a sorrendnek; sőt a műfaji keveredést sem ítéli el: „Néhányan összekeverik a heroikus és a pásztori tárgyakat. De ez végül is egyre megy, hiszen ha megszigorítják őket, jók lesznek, és az összekapcsolás nem lehet ártalmas. Ezért, habár netalán elfelejtünk néhányat, néhányat pedig, amelyeket szükségtelen megemlítenünk, elhagyunk, nem lesz helytelen, ha pár szóban felidézzük a speciális fajtákat..."[11]

Bizonyos értelemben ugyanez a tanulsága Genette elemzésének, azzal a sarkalatos különbséggel, hogy ő elméleti okfejtéssel bizonyítja azt, amit a reneszánsz költő mellékesen odavet. Előbb azonban ízekre szedi szét a német romantika kanonizáló kísérleteit, amelyek koherens rendszerként próbálták feltüntetni az epika, dráma, líra hármasát. Számukra például az idő, illetve az időszemlélet hármassága, a múlt, jelen és jövő, egyetemes ontológiai támasz lehetett. Genette Wellek és Warren gyűjtését táblázatba illesztve szemlélteti, milyen eltérő az egyes műnemek időviszonyának meghatározása.

Genette megkülönbözteti az *előadásmód*on (a szerző beszél, alakokat beszéltet, elbeszél s eközben idézi alakok beszédjét) alapuló felosztást a tulajdonképpeni *műfaji* felosztástól, amikor is a típusra jellemző tematikának, tematikai vonzatnak van meghatározó szerepe. Ez az ismérv a művek tartalmához, nem pusztán az előadásuk módjához kapcsolódik. „Ez jól látható egyebek között Hegelnél; létezik számára epikus *világ*, amelyet a társadalmi hovatartozás és az emberi viszonyok által meghatározott típus definiál – lírai *tartalom* (az »egyéni szubjektum«), egy drámai miliő (a konfliktusoknak és összeütközéseknek köszönhetően); avagy Hugónál, akinek a szemében például a valódi dráma elválaszthatatlan a keresztény tanítástól (lélek és test elkülönülése); s látni Viëtor esetében is, aki szerint a három nagy műfaj három alapvető attitűdöt fejez ki: a lírai az érzését, az epikai a megismerését, a drámai az akaratét és a cselekvését..."[12] Úgy látja, hogy valójában a „műfajok a tulajdonképpeni irodalmi kategóriák".[13] Jegyzetben hozzáfűzi, hogy az irodalmi esztétikumnak megfelelő kategóriákról van szó: az esztétikum az, ami közös az irodalomban és más művészetekben, illetve az irodalmi és nem irodalmi műfajokban, szemben a nyelvi szinttel, amely közös számára és a diszkurzus más típusai számára. A *mód* a nyelvészeti, pontosabban „a manapság *pragmatikusnak* nevezett" kategóriákra vonatkozik: „amennyiben a nyelv és a nyelvhasználat tekinthető természetes adottságnak, szemben az esztétikai formák tudatos és szándékos kidolgozásával, ezek lennének a »természeti formák«. De a romantikus triász és

---

[11] Sir Philip SIDNEY: *A költészet védelme*. Ford.: MOLNÁR Katalin. In: HORVÁTH Iván (szerk.): *Francia és angol poétikák* 1392–1603. Kézirat. Szeged 1975. 86.

[12] GENETTE: i. m. 66–67.

[13] I. m. 68.

annak végső származékai nem ezen a szinten helyezkednek el: a lírai, az epikai, a drámai nem úgy szembesülnek a *Dichtarten* által jelölt költészetfajtákkal, mint minden irodalmi meghatározást megelőző, illetve rajta kívül eső verbális előadásmódok, hanem mint az *alapműfajok (archigenres)* fajtái. *Alap-*, mivel mindegyikük arra való, hogy lefedjen, illetve tartalmazzon, hierarchikusan, egy bizonyos számú empirikus műfajt – amelyek evidens módon léteznek, és amelyek amplitúdójukat alkotják, tartósságukat vagy képességüket, hogy megismétlődjenek a kultúra és a történelem tényeiként –; de mégis (vagy máris) *-műfajok,* mivel definícióik ismérvei, mint láttuk, mindig magukban foglalnak valamilyen tematikus elemet, amely kitér a tisztán formális vagy nyelvészeti leírás elől."[14] Genette megjegyzi: ugyanez a kettősség (*alap-* és *-fajta*) jellemez minden egyes műfajt, ezért vég nélkül tovább gyárthatók az alfajok, illetve nem látható előre, milyen közös alap ismérvei szerint fognak újabb alfajok jelentkezni a felosztás tagjaiként. Például az, hogy a 20. században a *kémtörténet* a regény fontos alfaja lehet, egyáltalán nem volt előre látható a 18. századi műfajteoretikusok számára, s ugyanígy nem határozhatók meg mai tudásunk alapján sem a még elkövetkező műfaji fejlemények. „Käte Hamburger példája mutatja, hogy nincs a priori kizárva egy újabb redukció (és nincs abban sem semmi következetlenség, ha ellenkező módon az övével a lírai és az epikus fúziója következik be, meghagyva a drámait önmagában, mint amely az előadásmódot illetően az egyetlen szigorúan »objektív« forma); és W. V. Ruttkowski példázza, hogy mindig lehet, s szintén teljesen következetesen, egy újabb átfogó esetet proponálni, alkalmasint a *didaktikait*. És így tovább."[15] Minden műfaj, alfaj stb. empirikus megfigyelésnek köszönheti meghatározását, vagy ilyen meghatározás extrapolációja. Az utóbbi, deduktív gesztus az induktív és analitikus megközelítést követheti, s így fordulhat elő, hogy például Northrop Frye-nál „egy üres osztály (komikus, intellektuális, extravertált elbeszélés) létezése elősegíti egy olyan műfaj (»paródia«, »anatómia«) felfedezését, amely különben észrevehetetlenségre lett volna kárhoztatva".[16] „A nagy ideális »típusok«, melyeket Goethe óta oly gyakran szembeállítanak a kis formákkal vagy a közepes műfajokkal, nem jelentenek mást, mint terjedelmesebb és kevésbé specifikált osztályokat, amelyeknek a kulturális elterjedtségük nyújt némi létalapot, s csak ezért nagyobbak, de lételvük ettől nem lesz sem inkább, sem kevésbé ahisztorikus: »az epikai típus« sem nem ideálisabb, sem nem természetesebb, mint a »regény« és az »eposz« műfajok, melyeket magában kell foglalnia. Mi több, nem határozza meg őket inkább, mint hogy lényegében *narratív* műfajok együttesét alkotják, amelyet az előadásmódok szerinti felosztás alapján is megkülönböztethetünk: ugyanis az elbeszélés (récit) éppúgy, mint a drámai dialógus, az előadás alapvető módja, amit nem lehet elmondani sem az eposzról,

[14] I. m. 69.
[15] I. m. 70.
[16] I. m. 71

sem a drámáról, sem a líráról ezeknek a kifejezéseknek a romantikus értelmezése szerint."[17]

Genette úgy látja, hogy a *természetesség* privilégiuma, ami abból ered, hogy a tettek nyelvi megjelenítése alapjában véve háromféleképpen lehetséges, csak a tiszta és kevert narrációt, és a drámai megjelenítést illeti meg. Ezt a jogosan természetes hármas felosztást vitték át jogosulatlanul az alapműfajokra (archigenres), a lírára, az epikára és a drámára, arra hivatkozva, hogy csakis ez a három poétikai alapmagatartás lehetséges. Holott létezhetnek tragikus, komikus, elégikus, fantasztikus, romantikus stb. magatartások (alapérzelmek, lelki diszpozíciók, képzeleti sémák stb.).

Végül Genette javaslatot tesz arra, miképp lehet egy viszonylag logikus rendszert megkockáztatni. Klaus Hempfer hierarchikus rendszerét bírálva jut idáig. Hempfer inkluzív osztályai a legszélesebbtől a legszűkebbig haladva: *írásmód (Schreibweise),* ami megfelel a nyelvi előadásmódnak (például elbeszélő v. drámai); típusok *(Typen),* például a narráció esetében *első személyű* és *szerzői* elbeszélés; *műfajok (Gattungen)* mint konkrét történeti képződmények (regény, novella, eposz stb.); *alfajok (Untergattungen),* amelyek a műfajokon belüli közvetlen specifikációk, például a regényen belül a pikaróregény.[18]

Genette következetlennek látja, mert a „típusban" foglalt szubmodális kategóriát következetesen keresztül kellene vinni a drámai módra vonatkozólag is. A nagyobb hiba azonban az, hogy a mód és a típus (illetve Genette szerint helyesebben: „almód") szempontjait nem tudja érvényesíteni a felosztás további szakaszaiban. Például a regényben (s persze a többi elbeszélő műfajban is) egyaránt lehet az elbeszélés *első személyű* és *szerzői.* Ezen a megkülönböztetésen nem múlik a regény különbsége a novellától vagy más elbeszélő műfajtól. Amennyiben tehát a „típus" a „mód" alosztálya, a „műfajok" nem alosztályai a „típusnak". „Itt megszakad az inklúziók láncolata"[19] – írja Genette. Megjegyzi, hogy van egy másik következetlenség is, amiről eddig nem beszélt: a *Screibweisen*be tartozik a „szatirikus mód" is, amely nyilvánvalóan *tematikus* meghatározottságú.

Végül is elképzelhetőnek tart egy olyan rendszert, amelyben a modális (szubmodális) ('n') és tematikus ('p') kategóriák metszete határozná meg a meglevő vagy lehetséges ('np') műfajokat. A paraméterek számát azonban nem lehetne kettőre korlátozni, írja, mert például a *Tom Jones* és a *Joseph Andrews* műfaja Fielding arisztoteliánus fogalmai szerint „komikus eposz prózában", ami azt jelenti, hogy a *próza/vers* rendszerek is beemelendők a rendszerbe (*kívülről,* minthogy egyaránt megjelenhetnek a narratív és a drámai szövegek tulajdonságaiként). Ez volna a „formális" meghatározó.

---

[17] I. m. 71–72.
[18] Vö.: Klaus HEMPFER: *Gattungstheorie.* München 1973. 26–27.
[19] GENETTE: i. m. 80.

Miután kitér a *transztextualitás, intertextualitás, metatextualitás és paratextualitás* jellemzésére, a szövegeknek a diszkurzus különböző típusait egyesítő inkluzív összefüggésrendszerét „architextualitás"-nak nevezi. Ez a viszony közvetlenül tehát a modális, tematikus, formális és (általa megkérdőjelezett) egyéb kategóriák metszeteire épül, de leírható egyszerűen egy *textus* és az *architextus* viszonyaként. Az architextualitás tehát a textus és architextusa viszonya, például az *Íliász*hoz, mint az eposz mintapéldányához viszonyuló másik epikus mű. „Az architextus tehát mindenütt jelen van, a szöveg fölött, alatt, körülötte, s a szöveg nem szőheti a maga szövetét anélkül, hogy itt, ott, amott rá ne feszülne az architextus szövedékére."[20]

Az architextus-elmélet jól szemlélteti az irodalmi szövegek belépését a műfaji hagyományba. Vagyis azt, hogy viszonyuk alapvetően egyedi a mintáikhoz, amelyek eredendően eleven minták, amennyiben nem a műfaj „mumifikálását" (Genette szava) szolgálják – ebben az utóbbi esetben pedig szabálygyűjteménynek is megteszik. A dinamikus relációban a textus is újabb textus architextusaként szerepelhet, s feltehetően több különböző műfaji paraméternek megfelelően több különböző architextus is szerepet kaphat mint az új szövetminta alapszövedéke.

Három *Summum Genus?*

Genette okoskodása iskolapéldája annak, hogyan lehet megtisztítani a terepet a tiszta elméleti okfejtés számára, figyelmeztetni egy bizonyos, az irodalomelmélet, a poétika szempontjából alapvető kérdéskörben az elméleti tévedések és logikai csúsztatások, elcsúszások specifikus lehetőségeire. Azért hangsúlyozom e lehetőségek specifikus jellegét, mert nem egyszerűen arról van szó, hogy az elméleti munka közben bármely ponton logikai hibák fordulhatnak elő, hanem arról, hogy vannak kényes helyek, veszélyes fordulók, ahol szinte törvényszerűen becsúsznak ilyen hibák. Genette gondolatmenete szinte csupa ilyen természetű hibát küszöböl ki. Nemcsak a tudománytörténeti félreértéseket és a logikai felosztás hibás lépéseit leplezi le, hanem el is jut egy olyan feltevésrendszerhez, amelynek alapeleme nem az irodalmi mű mint regény, dráma vagy lírai költemény, hanem a *szöveg,* amely a maga transztextuális jellegével tartalmazza a közte és az architextus között fennálló viszonyt. E mintaszerű levezetésből azonban valami észrevétlenül kiiktatódott, s helyébe valami más került, aminek nagyjában-egészében ugyanaz a helye, funkciója, mint a kiküszöböltnek, de különbözik tőle, s így a helye és a funkciója sem lehet ugyanaz.

Mi az, ami kiiktatódott? *Az irodalomfogalmak rendszeré*ben részletesen bizonyítottam, hogyan jött létre összetevő elemeiből, félig kész paneljeiből az az esztétikai irodalomfogalom, amelynek alapértékét a prózára is kiterjesztett költé-

[20] I. m. 89.

szetfogalom *költőiség*tartalma adta, mint igazi romantikus alkotásra, teremtésre, organikus esztétikai lét átlelkesítésére hivatott minőség. Ez kizárta a mechanikus, megtanulható artisztikumot, s vele azokat a műfajokat, amelyeket csak retorikai és stilisztikai erények miatt soroltak a *belles lettres* típusú, sokban még a reneszánsz *litterae* fogalmával rokon irodalomfogalomhoz. A hárommműfajúság epikai és lírai pólusát a regény diadalmas 18–19. századi útja és a romantikus lírai áttörést követő, a líraiság lényegét programszerűen vállaló költészetfejlődés tovább erősítette. (A dráma pólusának térerejét kezdetben Shakespeare romantikus és realista felfedezése fokozta, de a dráma minden modern fejlődése és elterjedettsége ellenére sem vált egyre inkább „önmagává" megújulásai során, ahogyan a görög antikvitásban, az angol Erzsébet-korban, illetve ahogyan a modern regény és líra.) A 20. századra kelve a *hárommműfajúságon* alapuló, *költészet*fogalom értékű esztétikai irodalomfogalom az irodalomtudomány önmeghatározásának az alapjává lett. Azok az elméletek, amelyek netán egy negyedik alapműfajt próbáltak beemelni e fogalom sáncai mögé, az így létrehozott értékjelleg elfogadásával, annak a jövevényre való kiterjesztésével próbálták meg keresztülvinni ezt a változtatást. Vagyis változás nélkül, kimutatva, hogy a jövevény egynemű a befogadókkal. Avagy erről az irodalomfogalomról föl lehetett tételezni azt is, hogy retrospektíve kikristályosodott hagyományai (láttuk, Genette észrevette, hogy a hárommműfajúságot már Milton visszavetítette Platónig és Arisztotelészig!) és lényegiségét hirdető mozgalmai révén, a kánon szuggesztív erejével véghezviszi a hasonuláshoz szükséges változást.

Nos, ez az irodalomfogalom iktatódott ki Genette következetes lépései közepette és felcserélődött a modern szövegtudomány és narratológia nyelvészeti megalapozásából következő, kétféle módon is felfogható irodalomfogalommal, amely közvetlenül egy *szövegegyüttes* fogalma. Azért fogható fel kétféle módon ez az irodalomfogalom, mert nincs kimondva, vajon a hárommműneműségre alapozott esztétikai irodalomfogalom értéktartalmát megőrzi-e a hárommműneműség kiiktatása után is, vagy eleve a diszkurzus általános nyelvi elméletéből indul ki és az irodalmiság alesetét nem műnemként megjelenő ismérvekkel határozza meg.

Genette okoskodásának útvonala azért is érdekes, mert az irodalomfogalmakhoz való viszony mintha egy pillanatig sem tudatosodott volna eljárása közben. Az irodalom fogalma afféle változatlan, s ennélfogva semleges állandóként van jelen. Nem is merül fel az a kérdés, vajon nem azért maradt-e elméletileg számon kívül a líra Arisztotelész *Poétikájában*, mert nem volt szilárd helye az irodalomkánonban. Az sem, hogy az az irodalomfogalom, amely a lírai műfajokat nem állította líraként összefogva egyenrangú társul a drámai és epikai műfajok mellé, más jellegű irodalmiságot fejezett ki, mint ami a triászon alapult.

A *művészet*fajtát képviselő esztétikai irodalomfogalom negligálásával Genette negligálta azt a műfajelmélet szempontjából egyáltalán nem közömbös problémát is, hogy a művészet jelenléte a specifikusan nyelvi, irodalmi módban vagy műfajban mennyiben egyedi, illetve mennyiben általános. Így a *Summum Genus,* az „iro-

dalom", írott (?) nyelvi szövegek együttese. Az az (esztétikai?) irodalomfogalom, amely a művésziségnek vagy az esztétikumnak a specifikumát is tartalmazza, a nyelvi előadás valamely más dimenziójában lép be, nem az első személyű elmondás, alakokon keresztül való közlés stb. dimenziójában. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a tragikum, a komikum, az „elégikum" stb. jelenléte nem az alapvető *módok* szerint következik be, legalábbis nem szükségképpen így, hanem azt is, hogy ezek a minőségek visszavezethetők másra, nemcsak a nyelvi közlés alapformáira. Amikor Genette megállapítja, hogy Arisztotelész felosztásának erőssége a „kettős inklúzió", vagyis az, hogy a „mód" mellett a „tárgyat" is a felosztás alapjának tekinti, nem vizsgálja, mi a közös a tárgy komolyságának vagy hitványságának, illetve fennköltségének és alacsonyságának („supérieur" és „inférieur") minősítésében. (A „mód" – dramatikus vagy narratív – szerinti felosztást a „tárgy" – fennkölt vagy alacsony – szerinti felosztással keresztezve jön létre a *tragédia* és az *eposz,* illetve a *komédia* és a *paródia.*) Könnyen belátható – bár Genette ezt nem említi –, hogy a közös alap itt az esztétikumnak a *szép* és *rút* dimenziójában lehetséges osztathatósága. Természetesen úgy, hogy mind a kettő eshetik a kidolgozás *(απεργασια)* esztétikumán belülre, s *ebből* absztrahálható a tragikus, epikus, komikus és parodisztikus minőség. Persze mindez megnyilvánulhat a kidolgozás esztétikumán kívül is.

Nem az esztétikum mibenlétében vagy eredeti megjelenésformáiban akarok elmélyedni. Mindössze arra utalok, hogy így az esztétikai irodalomfogalom mint *Summum Genus* kétféle módon is feltűnik. Egyszer mint a *nyelvi közlés módjai* alapján előállított legfelső nem, egyszer pedig mint egyfajta *esztétikai* felosztás alapján előállott legfelső nem. Figyelemre méltó módon ez a kettős végső alap a művészeten kívüli diszkurzusban szintén jelen van. Sőt, a nem hangzó, nem írott jelrendszerekben is: a fennkölt vagy a nevetséges némajátékban imitálható, s az életben is megvan, még művészetként el nem különült mímelés/mímesség formájában. A pantomim ugyanúgy viszonylik szerzőjéhez a *közlésmód* tekintetében, mint a verbálisan (is) előadott dráma, vagy a plátói dialógus. Ez a kiterjesztés folytatható. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az eltérést sem, hogy míg Platón következetesen a *nyelvi* előadásmód lehetőségeit különbözteti meg, Arisztotelész a drámának megfelelő módnál *cselekvés*ről beszél: „az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek".[21]

Noha Arisztotelész az *utánzást* tette meg a művészet alapjává, mindjárt a IV. fejezet első mondatában jelzi, hogy valójában kettős a „természeti" ok: ha nem az utánzás adja az élvezetet, akkor „a kidolgozás, a szín vagy valami más". Továbbá: „Mivel természettől megvan bennünk az utánzás, az összhang és ritmus érzéke – s világos, hogy a versmértékek csak a ritmus részei –, a kezdettől fogva legtehet-

[21] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika.* Ford.: SARKADY János. Bp. 1963. 9. – Vö.: Aristote: i. m. 39.: „ou bien tous peuvent, en tant qu'ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation". [1448a, 23–24.]

ségesebbek lassankint előre haladva, rögtönzéseikből fejlesztették ki a költészetet."[22] A *Poétika* analitikus fejezeteiben megismétlődő hivatkozások – versmértékre, terjedelemre, teljességre, arányosságra, egységességre, az események egymásból következésére és ily módon meglepő voltára, szükségszerűségükre és valószínűségükre, a felismerés nélkül vagy felismeréssel járó változásra – a „kidolgozás" lehetőségeit emelik ki. Ezeknek szerepük van a tragédia és az eposz megkülönböztetésében, de mintegy csak a *mértékben* mutatkozik meg az eltérés közöttük. (Ami a vers „mértékét" illeti, ott minőségbeli a különbség, míg a tragédia arányossága, egységessége stb. Arisztotelész szerint mintegy mértékben múlja felül az eposzét.) A *Summum Genus* a művésziség-művesség *(tekhné)* által meghatározott osztály. Ebben a tekintetben tehát létezik egy harmadik metszet, illetve inklúzió, melynek ismérveit Arisztotelész csak a tragédia és a (komoly) eposz összehasonlítása közben alkalmazza különbségek kimutatására, de amely – minden valószínűség szerint – érthető a komédia és a „paródia" viszonyára is. Ha pedig így van, kettős alapja van a dráma és az eposz megkülönböztetésnek – az egyik a *mód,* ahogyan Genette leírja, a másik a művésziség-művesség ismérveinek mintegy mennyiségi megnyilvánulása (a terjedelmet is ideértve). Ugyanakkor az itt fölmerülő tulajdonságok a művészi formához tartozó jegyek. Mindenesetre a *tekhné,* illetve legalábbis az *apergaszia* jegyei.

Megjegyzem, van olyan felfogás, amely szerint azért maradt ki a líra a *Poétiká*ból, mert nem a *tekhné*t reprezentálja, ugyanis „a görög felfogás szerint a líra ihlet, »őrjöngés«, inspiráció adománya. Amikor Arisztotelész esztétikai vizsgálataiban a lírát mellőzi, közvetve ezt a közkeletű meggyőződést támogatja. Hiszen e mögött az a meggyőződés rejlik, hogy a tudomány kutatási szférájába csak azok a művészeti ágak tartoznak, amelyek »tekhné«-nek nevezhetők, amelyek létrehozásában a gyakorlatnak és a műveltségnek jut a legfontosabb szerep. Maga a »Poétika« kifejezés (= 'csináló, alkotó tevékenység') és a jelentésszférájába tartozó fogalmak is jelzik: az antik görögség a művészet fogalmán mindenekelőtt a szerkesztéssel, alakítással, megvalósítással, az ember tudatos tevékenységével kapcsolatos alkotó munkát értette. Ha a költészet ma elsősorban lírát jelent, a klasszikus Hellászban elsősorban a drámát jelentette."[23] Nádor György utószavának feltételezésétől eltér Marót Károlyé, aki az orfikus és linoszi hagyomány kánonon kívüliségét, a „hivatalos" közköltészeti regiszter alatti létét-rangját feltételezi.[24] Gyakori vélemény, hogy a görögök a lírát a *zenéhez* sorolták, ezért nem volt helye a *Poétiká*ban.

A Summum Genus itt nem a végső soron elérhető legfelső nemet (a művészetet vagy a kultúrát) jelenti, hanem a műnemekre felosztott „nemet", illetve a leg-

---

[22] Vö.: ARISZTOTELÉSZ: i. m. 11–12. [1448b 20–24.] – A fordítás „művészi feldolgozás" kifejezését helyettesítem a „kidolgozás" szóval *(απεργασια).*

[23] NÁDOR György: *Utószó.* In: ARISZTOTELÉSZ: i. m. 95.

[24] MARÓT Károly: *A görög irodalom kezdetei.* Bp. 1956. 300–302.

közelebbi nemeket az osztály kritériumai mentén. Egy osztály tárgyai sok különböző nem-fogalomhoz tartozhatnak külső feltételeik szerint. Itt azonban feltételezzük, hogy egy közös fogalom, a *költészet,* az elérendő legközelebbi nem-fogalom a műnemek számára. A közös alap hiánya miatt a felosztás nem teszi lehetővé az utat visszafelé egyetlen nem-fogalomhoz. A három Summum Genus a költészetvonal széthasadását jelenti három törésvonal mentén.

Todorov az irodalomfogalomról értekezve beszámolt arról, hogy ez a fogalom csak funkcionális meghatározással határozható meg egységesként. Strukturális meghatározása összebékíthetetlenül felosztja *fikcióra* és *a nyelv autotelikus szervezettségére.*[25]

Mint *Az irodalomfogalmak rendszeré*ben kifejtettem, szükségszerű a költészet, illetve az irodalom többszörös inklúzióval és különböző tengelyek mentén történő meghatározása. E tengelyek közül a különböző irodalomkánonok mást és mást részesítenek előnyben. Például a lettrista költemény és a képvers a nyelv látható formáját is bevonja az irodalom mint nyelvi művészet meghatározásába. Más esetekben ez a tengely elhanyagolható, sőt tilalom alá helyezhető. Ugyanígy a tiszta szóbeliség is.

A *Poétika* mint történeti poétika és narratológia

A *Poétika* műfaji megkülönböztetései tehát háromféle „közös" alapra utalnak:

1. Nyelvi (és nem nyelvi!) előadásmód.

2. A művészeti (és nem művészeti!) esztétikum (szép–rút, fennkölt–alantas, komoly–mulatságos).

3. A „kidolgozás" *(apergaszia)* (a nyelvi hangzáselemek rendezésétől a teljességen és egységességen alapuló tagozódás, következés, arány, összhang és terjedelem kérdéséig), a művészet/művésziség/művesség *(tekhné).*

Az 1. ponttal kapcsolatban új elem Genette fejtegetéséhez képest az az állítás, hogy az előadásmódnak az a hármas tagozódása, amely Platón és Arisztotelész (s nyomában hallgatólagosan minden későbbi kommentátoruk) felfogásában speciálisan nyelvi közlésekre értendő, kiterjeszthető, illetve érvényes egyéb kódrendszerekre is. A tánc és a pantomim látszik kézenfekvő példának, úgy is mint első személyű („lírai") megnyilvánulás (érzelemnyilvánítás) s mint „narratív" ábrázolás, illetve mint elkülönült alakok által megjelenített előadás. A gesztusnyelv önálló, az embereken megfigyelhető kifejezés- és mozgásformáktól tökéletesen elkülönült rendszerén alapul az indiai *Kathakali* és *Kutiyattam.* A színész rituális jelmezben,

---

[25] Vö. Tzvetan TODOROV: *La notion de littérature.* In: uő: *Les genres du discours.* Paris 1978. 13–26. A tanulmány angol nyelvű változata ezen a logikai alapon az irodalom létezésének megkérdőjelezésével zárul. (*The Notion of Literature.* New Literary History V. 1. Autumn 1973. 16.)

merev derékkal ülve kezének rezdítéseivel, lábfejének apró mozdulataival, szemének és szemhéjának mozgatásával ad elő első személyben „önéletrajzi" történetet úgy, hogy mintegy lírai monológként közbeékelve előadja érzelmeit, gondolatait, problémáit, megjeleníti a történet más szereplőit, lejátssza a velük folytatott párbeszédeit. A rituális mozdulatok az európai néző számára teljesen érthetetlenek, a zenekíséret sem nyújt tájékoztatást.

Mindenesetre Arisztotelész már az I. fejezetben leszögezi, hogy az első megkülönböztetés, az *eszköz*ön alapuló: a költészet „a szavak művészete".[26] Ezt követően végez megkülönböztetéseket a *tárgy* alapján a *komoly* és a *nevetséges* vonatkozásában az utánzás egész területén (II. fejezet). A harmadik megkülönböztetés az *előadásmód*ból fakad: „az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másiknál csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek"[27] (III. fejezet).

A IV. fejezetet szokták úgy értelmezni, hogy az mintegy csak megerősíti az *utánzás-művészet* tételt, a költészetet létrehozó kettős természeti okot úgy magyarázza, hogy az egyik ok az utánzás öröme és tanulsága, a másik a ráismerés öröme és tanulsága.[28] Csakhogy az a kijelentése, hogy „...mivel a természettől fogva megvan bennünk az utánzás, az összhang és a ritmus érzéke",[29] az utánzással egyenrangú félként említi az „összhangot" és a „ritmust". Amiből arra következtethetünk, hogy az *utánzás-ráismerés* öröme (egyfelől az alkotó, másfelől a befogadó oldaláról jellemezve) az egyik természeti ok, míg a másik, amikor „nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a kidolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok",[30] *az összhang és a ritmus természet adta érzéke-élvezete*. Ezt követően, immár a költők *jelleme* szerint, megismétli a komolyság és a közönségesség alapján tett megkülönböztetést, majd a fejezet további része hosszan a nyelvi ritmus, illetve a versmérték és a műfaj „természetének megfelelő alakja" közötti *összhang* történeti „kifejlődését" taglalja, s utal a „terjedelmet és jelleget", illetve „az epizódok bőségét és az egyes részek díszítési módját"[31] érintő kérdésekre. Ez utóbbiak is nyilvánvalóan „a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok" köréhez tartoznak. Az „összhang" természeti érzéke itt a „megfelelő" nagyság és rend érzékelését

---

[26] ARISZTOTELÉSZ: i. m. 6. [1447a29.] – A francia *Poétika*-fordítás Überweget követve kicsillagozza a magyarra „szavak művészete" kifejezéssel fordított *epopoiia* szót. (Aristote: i. m. 34). Ha ugyanis van rá szó (εποποιια), akkor értelmetlen az az állítás, hogy „összefoglaló elnevezése máig sincs" (ARISZTOTELÉSZ: i. h.).

[27] I. m. 9. [1448a20–23.]

[28] Vö. NÁDOR György *Utószavá*val. ARISZTOTELÉSZ: i. m. 103–105.

[29] I. m. 11–12. [1448b 20–21.]

[30] I. m. 11. Vö.: 22. j. – A francia kiadás érveit amellett, hogy „a melódia és a ritmus iránti készség (= második ok)" l. ARISTOTE: i. m. 166–167.

[31] ARISZTOTELÉSZ: i. m. 14. [1449a28–29.]

alapozza meg: „A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van..."[32] (...) „...amekkora terjedelmen belül – a valószínűségnek vagy szükségszerűségnek megfelelően, egymás után következve – végbemegy a szerencsétlenségből szerencsébe, vagy a szerencséből szerencsétlenségbe való átfordulás, az a megfelelő határa a terjedelemnek."[33]

Más szóval az utánzás-ráismerés nem önmagában, hanem *a kidolgozás* formájában (mely az *esztétikai* létében megragadott *tárgynak* megfelelő utánzási forma) válik művészetté. Illetve csakis így művészet, hiszen egyébként a bölcsnek, a tudósnak s a mindennapi életben lehetséges utánzás felismerőjének a „gyönyörűsége" lehetne a további fejtegetések alapja, s nem a *kidolgozás* formakérdéseibe kellene belebocsátkoznia a *Poétika* szerzőjének.

Ebből az is következik, hogy a műfaji elhatárolás csakis a költészetté fejlődésnek azon a fokán lehetséges dráma és eposz, illetve tragédia és komédia, hőseposz és gúnydal között, amelyen a kidolgozásban is megmutatkoznak a különbségek. A IV. fejezet végén, a tragédia fejlődéstörténetének kérdései között vetődik fel a forma tökéletességének, megállapodott, a „természetének megfelelő alakjának"[34] a kérdése. Vagyis Arisztotelész az empirikusan tökéletesnek észlelt forma „természeti" alapjait próbálja megragadni – a felosztás, illetve a legközelebbi nem (nemek) kijelölése is ennek a munkának a része. Ez a formai megállapodottság vagy tökéletesség végül is egy vagy több ideális típus, illetve minta rögzülését-rögzítését jelenti, aligha végtelen egyedszámú halmazok kijelölését. A korlátozást ismét a „kidolgozás" követelményei szabják meg, hiszen ezek a követelmények minőséget (is) feltételeznek. Ugyanakkor nem tudják kizárni a részleges vagy látszatmegfelelést, amikor viszont az ideális típusként jellemzett és a kritikus Arisztotelész által néhány névvel és címmel megjelölt elemekből álló halmaz nem különböztethető meg a végtelen számú elemből álló azonos megnevezésű halmaztól.

Más szóval: Arisztotelész munkája felfogható úgy is, mint olyan irodalomtörténeti és kritikai mű, amely Szophoklész művészetében látja a teleologikus poétikai fejlődés csúcsát. A műelemző Arisztotelész a tökéletes formát fedezte fel Szophoklész tragédiáiban, s ezt tette mércéjévé nemcsak minden más (korábbi és következő) tragédiának, hanem – mint az V. fejezet végén kiderül – az eposznak is. Ezzel le is zárta a fejlődést. A „kidolgozás" kategóriáinak formális értelmezése alapján azonban rögzíthető az a típus vagy osztály, amely nemcsak a korábbi kevésbé tökéletes tragédiákat foglalja terjedelmébe, hanem a későbbieket is, noha ezt a tökélyt sem meg nem ismételhetik, sem felül nem múlhatják.

Vagyis Arisztotelész *Poétikája* történeti poétika. Hogy elméleti poétikaként próbálják újra meg újra kiaknázni és vitatni, annak is van alapja (a sok „kell" és

---

[32] I. m. 22. [1450b36–37.]
[33] I. m. 22–23. [1451a12–15.]
[34] I. m. 13. [1449a14–15.]

mintaképállítás), de a félreértés oka az, hogy Arisztotelész műve számára nem találta meg a „megfelelő alakot". Az elméleti rendszer formáját választotta, holott minden állítása végül is felfogható leíró állításként és nincsenek olyan szabályai, amelyek tisztán deduktívak lennének. Nézzük meg például a XXIV. fejezet elejét, ahol az eposzköltészet fajtáiról szól. A „kell meglenniük" kicserélhető „vannak"-ra, s a kívánalmak felsorolása végül is Homérosz műveinek kritikai leírásával egyértelmű: „Homérosz sok mindenért méltó a dicséretre – többek között azért is, mert a költők közül egyedül ő tudja világosan, hogy mit is kell csinálnia."[35]

Ebből az is következik, hogy a *Poétika* szerzője „tudta", hogy az a rendszerbe állítás, illetve a felosztás alapjának vagy a legközelebbi nem megkeresésének a művelete, amelyet műve elején nyújt, kényszerűségből *többszempontú*. Kísért az egy aspektusú, tisztán nyelvi alapú megkülönböztetés lehetősége, ti. a versmérték alapján. Nem állt azonban módjában az, hogy a nyelvi szöveg által közvetített struktúrákat, mondjuk Ingarden következetességével, mindenkor csak mint nyelvileg közvetített sémákat tárgyalja. A „kidolgozás" részletezése így is állandóan erre a közös alapra utal vissza, s tulajdonképpen kifejezi, hogy a más alapokon véghezvitt felosztás itt a nyelvileg közvetített-közvetíthető formával immanens módon igazolódik. Egyszerűbben szólva: ezen az alapon is véghezvihető a felosztás, ezen az alapon is elérhető a legközelebbi nem-fogalom. Az egymásra következés, a „téves következtetés"[36] *(paralogiszmosz)* – mint a „nem igaz dolgok elmondásának" módszere, a műfajnak „megfelelő" terjedelem, epizódok, a díszítés stb. – a kompozíciós forma összetevői – végül is „műfajszerűek". A dolog természeténél fogva azok. Vagyis ezek a különbségek, a fajra jellemző különbség jegyei, amelyek – ha a műfajnak megfelelő egységes elvre redukálhatók, akkor a felosztás közös alapjára is visszavezethetők.

Úgy látszik azonban, hogy a kompozíciós forma döntő elve, az autonóm műalkotást megalapozó elv, kizárólag a szophoklészi tragédiában találja meg kibontakozásának, kiteljesülésének talaját. Feltehető, hogy a *Poétika* elveszett, a komédiáról szóló része ugyanilyen fokú műfaji kompetenciáról szólt.

A *Poétika* (az elejétől a végéig) a tragédiát mint autonóm, önelvű, önmagában teljes és egész alkotást, mint szerves egységet állítja elénk. A sokat idézett *mimészisz* szerepe az, hogy *mint formát* alapozza meg ezt a rendszert, mint egy *egész*nek a formáját, amelyben szükségszerű, hogy „egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összekavarodjék az egész".[37] A „valószínűség és szükségszerűség", amely az eseményeket szabályozza, *belső* tényező, a feldolgozott és nem a feldolgozandó eseménysor tulajdonsága, mércéje pedig a *hihetőség*, a *plauzibilitás*. Nem egyszerűen a várakozásunknak megfelelő történéssorról van szó, hiszen a tragédia

---

[35] I. m. 67. [1460a5–6.]
[36] I. m. 68. [1460a20.]
[37] I. m. 24. [1451a32–34.]

legfőbb hatását, az érzelmektől, a félelemtől és a szánalomtól való megszabadulást/megtisztulást segíti elő az, hogy „ezeket az érzelmeket leginkább az váltja ki, ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek".[38] Az egymásból következés azonban nem feltétlenül a *helyes* következtetés alapján válik hihetővé: a *post hoc ergo propter hoc* típusú *téves következtetés,* a *paralogiszmosz,* az érvényes következtetés ügyes *utánzása,* szimulációja is elegendő.[39] Igaz, kijelenti, hogy nagy különbség, „hogy valamilyen esemény valaminek a következtében vagy egyszerűen valami után történik",[40] de a már felfedezett hatáseszközök sorában ott áll Homérosz felfedezése, „hogyan kell nem igaz dolgokat elmondani".[41] Továbbá: „Inkább kell választani a lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, de hihetetlen dolgokat."[42] S ha már végképp nem tudjuk elkerülni az ésszerűtlen bemutatását, altassuk el a befogadót, mint Homérosz, aki az Odüsszeia XIII. 116 és k. soraiban „más szépségekkel megédesítve eltünteti a helytelenségeket".[43]

Tévedés azt hinni, hogy Arisztotelész szövege alapján a tragédiából más is következnék (a történelem, a társadalom, a jellemek stb. tanulságos ábrázolása, megismertetése, ilyen értelmű „visszatükrözése", „utánzása", illetve mimészisze), mint *katharzis* a félelem és szánalom által, a részletekben pedig a maximális plauzibilitás által felkeltett *művészi hatás* műformájának megalapozása.[44] Ezt a hatást sokszor *a műfajnak megfelelő* gyönyör képezi, más esetekben egyszerűen a „művészi hatásról"[45] van szó, de mindenkor „a költészethez szükségszerűen kapcsolódó érzésekre"[46] utal. A *Poétika* utolsó tartalmas (nemcsak az elhangzottakat összegező) mondata is azt erősíti meg, hogy a műfajoknak „nem akármilyen élvezetet kell okozniuk" művészi hatásként, „hanem olyant, amelyről már beszéltünk".[47]

---

[38] I. m. 27. – L. még 43–44. [1452a3–4. – 1455a16–18.]
[39] I. m. 68. [1460a20–25.]
[40] I. m. 29. [1452a20–21.]
[41] I. m. 68. [1460a19.]
[42] Uo.
[43] I. m. 69. [1460b2.]
[44] Roman INGARDEN *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics* (The Journal of Aesthetics and Art Criticism Winter 1962. 163–173.; Spring 1962. 273–285) című tanulmányában bizonyíthatónak vélte, hogy Arisztotelész szerint nem valamilyen külső tárgy, illetve valóság utánzása a tét – a műélvezetet nem valamilyen meghatározott valóság megismerése okozza (mint Arisztotelész számos értelmezője gondolja), hanem maga az „utánzás". – L. még *Az irodalmi mű igazsága* című esszémet (Kritika 1970. 5. 6–16.).
[45] ARISZTOTELÉSZ: i. m. 79. [1462b12–13.]
[46] I. m. 41. [1454b15–16.]
[47] I. m. 79. [1462b13–14.] – L. még: 35: „... nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami sajátja". 35 [1453b10–11] – NÁDOR György *Utószavá*ban a Nikomakhoszi Etikát így idézi: „A műalkotások célja önmagukban van" (i. m. 108). De van ilyen fordítása is a szóban forgó helynek: „A szaktudományok által létrejött dolgok ugyanis önmagukban jelentik a jó eredményt..." ARISTOTELES: *Nikomachosi Ethika.* Ford : Szabó Miklós. Bp. 1942. I. k., 72. – *τα μεν γαρ υπο των τεχνων γινομενα το ευ εχει εν αυτοις* [1105 a 28–29.]

A „művészetnek megfelelő"[48] mozzanatok a *kidolgozásban* jelennek meg, ideértve a *megfelelő* arányokat is: „A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van¡"[49], s az eposz eseménysorát „drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez¡"[50]

Az elhitető erőt, amely az utánzásban föllelhető gyönyörűség és műélvezet forrása, minden vonatkozásban valamilyen logikus vagy paralogikus, de logikusnak tetsző következetesség – a jellemábrázolás következetessége, a jellemzésből következetesen kibomló tettek és megoldások,[51] az ábrázolt események teleologikuma, közös célra irányultsága[52] – alapozza meg. A drámai beszéd által felidézett érzelmek esetében pedig „magyarázat nélkül kell kialakulnia felidézésüknek".[53] Mindez, mint hatóelem, a befogadóban is a neki „megfelelő", a hozzá „illő", a rá „jellemző" hatást váltja ki, illetve kell, hogy kiváltsa. Az egész és a részek szerves egységéről van szó, s így a műegészről, noha nem „a mű értelméről".[54] A katharzis sem lehet más, mint a tragédiának megfelelő lelki-értelmi hatás élménye.

Az egész *Poétika* erről szól, csakis ezt fejti ki tételesen. Vannak kevésbé pontosan ebbe a körbe illő kitételek is. Jellemző, hogy ezek az *eposzt* tárgyaló részletekben fordulnak elő. Az eposz-forma szabadsága, hogy ne legyen annyira önelvű, mint a tragédia formája. A tragédia „világos, hogy értékesebb, mivel az eposznál jobban éri el a célját"[55] – közli a konklúziónak beillő utolsó tartalmas mondat, s mi lehet ez a cél, ha nem az, hogy tökéletesen önmaga legyen, az, amire hivatott.

Az eposznak persze vannak (kétes értékű?) előnyei: „jobban elbírja az ésszerűtlenséget, ami a csodálatost leginkább előidézi, hiszen nem lehet látni a cselekvő személyt".[56] Az eposz szerves részei által növekedhet a költemény terjedelme és „ez előnyös a magasztos jelleg, a hallgató hangulatának befolyásolása és a változatos epizódokkal való díszítés szempontjából; mert az egyhangúság, amely hamar kelt unalmat, megbuktatja a tragédiákat".[57] Az eposzban önálló szerepe lehet – a tragédiában döntő organikus elemeket pótolandó – a „szövegezésnek": „A szöve-

---

[48] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 71. („... a művészetnek megfelelő úton...") [1460b28.]
[49] I. m. 22. [1450b36–37.]
[50] I. m. 63.. [1459a18–23.]
[51] I. m. 39–40. [1454a33. és köv.]
[52] I. m. 63. [1459a24. és köv.]
[53] I. m. 50. [1456b5.]
[54] I. m. 24.: „hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek". Pontosabban: aminek megléte vagy hiánya nem vehető észre, nem része az egésznek. – *ο γαρ προσον η μη προσον μηδεν ποιει επιδηλον, ουδεν μοριον του ολου εστιν.* [1451 a 34–36.]
[55] I. m. 79. [1462b14–15.]
[56] I. m. 67. [1460a12–14.]
[57] I. m. 66. [1459b28–31.]

gezésre azokban a szegényesebb részekben kell nagy gondot fordítani, ahol sem a jellemábrázolásnak, sem a gondolatiságnak nincs különösebb szerepe."[58]

S persze a tragédia történetileg korábbi alakjai, melyekben még nem érte el a hozzá illő formát, szintén így értékelhetők. Az eposznak, úgy látszik, *nincs igazán hozzá illő alakja.* Nem szerepel a IV–V. fejezetben a tragédia történeti előzményei között, de a *Poétika* egész mondanivalója alapján elképzelhető egy olyan fejlődésvonal, egy olyan kristályosodási mód, amelyben az eposz által elért részeredmények döntő szerephez jutnak az új műforma, a tragédia „öntudatosodásában". Az Arisztotelész számára korszerű és az eposznál fejlettebb műforma, a tragédia, időben is felváltja az eposzt. Arisztotelész nem „váltja le"[59], nem nyilvánítja elavultnak, de konzekvensen bizonyítja felülmúlhatóságát és azt is, hogy hozadéka igazán tökéletesen a tökéletes forma, a tragédia szervezetében talált önmagára. Így Homérosz mindig példaszerű. Az egyetlen és egységes cselekmény megválasztásában (ami a tragédia *sine qua non* tényezője), „Homérosz, mint már beszéltünk róla, ebben is csodálatra méltónak tűnik a többi költővel szemben¡"[60] Végül pedig Homérosz azért a legméltóbb a dicséretre, mert noha elbeszél, mihelyt teheti, dramatizál, drámát alkot, szereplőket léptet fel, jellemüknek megfelelően beszélteti őket. Ez döntő körülmény, hiszen a költő *csak drámai értelemben utánzó* – tehát amikor alakokkal cselekményt jelenít meg:

„Homérosz sok mindenért méltó a dicséretre – többek között azért is, mert a költők közül egyedül ő tudja világosan, hogy mit is kell csinálnia. A költőnek saját magának ugyanis nagyon keveset szabad beszélnie, mert nem ilyen értelemben utánzó. A többiek szinte végig maguk vannak előtérben, és csak keveset és kevésszer utánoznak; Homérosz viszont – rövid bevezető után – azonnal felléptet egy férfit vagy nőt, vagy más, de jellemzett alakot; nála semmi nincs jellem nélkül, mindenkit jól jellemez."[61]

Íme, a *költő,* ha „csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót",[62] *nem utánzó.* Vagy csak összekötő szövege van, csak konferanszié szerepe az eposzban, ezért nincs *mimészisz-érvénye,* ha a saját hangján szólal meg? Árulkodó közbeszúrás ez. Egybeesik Platón véleményével (*Állam,* III. könyv 5–7. fejezet). Értelmezhető úgy, hogy csak az egészen szubjektív megnyilatkozás az, aminek az eposzban nincs helye. A költő ismertessen eseményeket, ha kell, sorolja fel a nemzetségeket, a hajókat, írja le a helyzetet, a körülményeket, de ne kommentáljon, ne magyarázkodjék, ne ömlengjen a maga nevében. Mindenesetre csak áttételesen értesülünk arról, hogy a költő magánbeszéde, amennyiben előfordul, a retorika hatálya alá esik

---

[58] I. m. 69. [1460b2–5.]

[59] Maguk a költők *váltották le,* akik „az eposzok helyett tragédiákat kezdtek írni, mivel ezek a formák jelentősebbekké és tekintélyesebbekké váltak amazoknál" (i. m. 13.) – [1449a5–6.]

[60] I. m. 63. [1459a30–31.]

[61] I. m. 67. [1460a5–11.]

[62] I. m. 9. [1448a22–23.]

(XIX. fejezet), illetve „az előadóművészetre s a hasonló foglalatosságok szakértőire tartozik – hogy tudniillik mi a felszólítás, kérés, elbeszélés, fenyegetés, kérdés vagy felelet s a többi".[63] Ez utóbbiaknak azonban Arisztotelész szerint nincs normatív jelentősége és nem tartoznak a költészet elméletéhez. A költő és az előadó azonosulásának képével példázza a szemléletesen láttató megszövegezés feladatát: „Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába kell helyezkednie a költőnek; a legvalószínűbb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak, és így az izgatott izgat fel, és a haragos kelt haragot a legvalóságosabban. Ezért a költészet inkább a született tehetség, mint a megszállottság dolga; mert amazok jó képzelőtehetségűek, emezek meg csak eksztatikus hajlamúak."[64]

A megszállottság, az eksztatikus hajlam lebecsülése, az érzelmek fölkeltésének a szónoklásra hárítása nem közvetlenül utal arra, miért nem tartja érdemesnek Arisztotelész a lírát – vagy, ha nincs ilyen közös terminus, külön az elégiát, a rhapszódiát, a dithürambosz- és nomoszköltészetet, a gúnydalokat, a himnuszokat és dicsérő énekeket – a tudományos analízisre. Mindenesetre az is jelezhet valamit, ami a *Poétika* szövegének egészéből világosan kitűnik: csak a történetalkotót illeti meg a költő megnevezés az „utánzó" értelmében. Önmagában a megszövegezés, a költői dikció, a retorikus elemek szakszerű vagy eksztatikus alkalmazása, de még a versforma értése sem minősíti: „a költőnek inkább a történet, mint a versforma mesterének kell lennie".[65] Persze tudjuk, itt a tragédiaköltőről van szó. De már láttuk azt is, hogy a legjobb eposzköltő csak annyiban versenyképes a legjobb tragédia költőjével, amennyiben az eposzban meg tudja mutatni, hogy tud dramatizálni, érti a tragédia-költő mesterségét. Az elégia-költőnek disztichonban kell tudnia írni, a gúnyvers írójának iamboszt kell alkalmaznia. A többlet, ami a versforma mesterét az átlag fölé emeli, alighanem a retorikai tudás. Nem a *Poétika* dolga foglalkozni vele, hanem a *Rhétorikáé*. Nem mint külön műfajjal, hiszen ebben a tekintetben egybeesik a szónoklattal, illetve annak olyan alkotóelemeivel, mint „a bizonyítás, a cáfolás, az érzelmek – a szánalom, félelem, harag és a többi – felkeltése, ezenkívül a nagyítás és kicsinyítés is".[66] Mint műfajok pedig egyelőre inkább a versforma és az alkalom szerint különülnek el, noha a nyelvi kifejezésmódra vonatkozó elmélet (amely más, mint a poétika) foglalkozik az olyan kifejezésformákkal, amilyen a felszólítás, kérés, elbeszélés, fenyegetés, kérdés vagy felelet.

Arisztotelész az elégia-, rapszódia- stb. költészetet ugyanúgy költészetnek tartotta, mint az eposz- és a tragédiaköltészetet, de *Poétikája* annyiban ellene szól ennek az egységnek, hogy csak a *történetalkotó* költészetét, csak a fikció költészetét ismeri el a *költészet*tudomány tárgyának.

---

[63] I. m. 50–51. [1456b10–13.]
[64] I. m. 44–45. [1455a29–34.]
[65] I. m. 26–27. [1451b27–28.]
[66] I. m. 50. [1456a36. – 1456b2.]

Nem kevés következetesség nyilvánul meg ebben. Arisztotelész itt csak mint fikciót méltányolja a költészetet.[67] Igaz, a szervezettséget, mégpedig autotelikus értelemben, teljes következetességgel számon kéri a történet közvetítésén, de a nyelvi szervezettséget csak ennek alárendelve vagy mint poétikán kívüli – retorikai – tényezőt tudja figyelembe venni. A *Poétika* a *récit* – az elbeszélés – tudománya, *remekművekre szabott narratológia.*

Persze a látszat az, hogy a *dráma* alapvetően nem elbeszélés, hanem bemutatás, demonstráció. Nos, van itt egy érdekes probléma: bizonyos értelemben a dráma is „elbeszélés", történetközlés, történetközvetítés. Arisztotelész annak ellenére, hogy az *előadásmód* alapján („az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek")[68] állítja szembe a drámát az eposszal, két irányban is „lebegteti" ezt a meghatározást. Nemcsak úgy, hogy a jó eposz szinte-szinte tragédia, hanem úgy is, hogy a tragédiát állandóan költőjével mint előadójával alkotott kapcsolatában veszi szemügyre. Igaz, a VI. fejezet szerint „szükségszerűen része a tragédiának a színpadi díszlet, azután az ének és a nyelvezet, mert ezek által megy végbe az utánzás".[69] A *Poétika* végén mint többletet említi meg az eposzhoz képest, hogy a tragédiában megvan „ezenfelül a zene és a látványosság, amelyek a leghatásosabban keltenek élvezetet".[70] Ezzel szemben világos, hogy bármennyire szükségszerű a díszlet, ének, nyelvezet, van a tragédiának egy olyan megjelenési formája is, amelyben aktuális jelenlétüknek, vagyis a tényleges színpadi előadásnak, díszletezésnek, a hangosan és különböző szereplők által való megszólaltatásnak stb. nincs jelentősége. A díszletezésről a VI. fejezet végén azt találja mondani, hogy „figyelemkeltő, de a legkevésbé művészi és a legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez; a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön – azonkívül a díszletezés kivitelezésében a díszletmester mestersége illetékesebb a költőkénél".[71] S bár hatásosabb előadva, „olvasás útján is kiderül az értéke".[72] A zene és látványosság többletének említése után megismétli az utalást az olvasásra: „továbbá pedig megelevenedik mind olvasás, mind előadás közben".[73] Párhuzamos példákat találunk a *Rétorika* III. könyvének

---

[67] Vö.: Tzvetan TODOROV: *La notion de littérature* (lásd: 25. jegyzet).

[68] ARISZTOTELÉSZ: i. m. 9. [1448a23–24.]

[69] I. m. 17. [1449b32–34.]

[70] I. m. 78. [1462a15–17.]

[71] I. m. 20. [1450b18–20.]

[72] I. m. 77. [1462a12.]

[73] Vö. i. m. 78.: „további előnye, hogy szemléletes a felismerés és a cselekmény következtében". – Geréb József lényegében ugyanígy: „Hatásos benne továbbá a fölismerés és a szem előtt lefolyó cselekmény..." *Aristoteles Poëtikája.* Ford.: GERÉB József. Bp. 1916. (2. kiadás) 83. – „Dann hat sie auch die Augenscheinlichkeit für sich sowohl beim Lesen als bei der wirklichen Aufführung." *Aristoteles Über die Dichtkunst.* Ford.: Friedrich BRANDSCHEID. Wiesbaden 1882. 67. – „Et puis elle a toute sa vivacité à la fois à la lecture et à la scène." ARISTOTE: i. m. 139. – *ειτα και το εναργες εχει και εν τη αναγνωσει και επι των εργων* [1462 a 17–18.] *αναγνοσζιν* = újra megismerés, olvasás; el-, rábeszélés. SOLTÉSZ Ferenc, SZINYEI Endre: *Görög–magyar szótár.* 1875. 42. Utánnyomás: *Tudománytár,* szerk.: GAZDA István. Bp. 1984.

12. fejezetében: „Mindazonáltal azok a költők is népszerűek, akik csak olvasásra szánták műveiket, mint Khairémon (aki olyan pontos, mint a beszédszerzők) és a dithürambosz-költők közül Likümniosz."[74] Khairémon tragédiaíró volt.

A művelt olvasó tehát a *Poétika* szerzője szerint képes rá, hogy újjáteremtse magában szemléletesen a költői fantázia működésének befogadói megfelelőjét. A költő „a dolgokat maga előtt látva, mintegy az események szemtanújaként a legvilágosabban megtalálja, hogy mi a megfelelő, és legkevésbé kerüli el figyelmét ennek ellenkezője".[75] Továbbá: „Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek¡"[76] Természetesen az értő olvasónak is alkalma nyílik efféle belehelyezkedésre.

Mondhatjuk azt, hogy eképpen „a képzelet színpadán" stb. történik a drámai cselekmény, de azért meggondolkodtató, hogy a *Poétikában* az alapvető interakciók egy közvetlen

alkotó–mű–befogadó

dimenzióban játszódnak le, és kevésbé egy olyanban, amelyben a mű az alkotótól elkülönült, csak a szereplők ajkán felhangzó szövegként s általuk kivitelezett gesztusokként elevenedik meg. Az első személyben olvasó olvasó (akár hangosan, akár félhangon, akár magában olvas) tulajdonképpen ugyanúgy maga adja át a szót a saját maga által megszemélyesített szereplőknek, s ugyanúgy maga mondja helyettük a szöveget, ahogyan Homérosz adja át a szót szereplőinek, vagy Homérosz olvasója. S hogy az ilyen olvasás milyen bensőséges, szövegközeli megfigyeléseket tud produkálni, mennyire a maguk egységes értelme szerint tudja megjeleníteni a műveket, arra bizonyíték Arisztotelész olvasata. S amit az előadásmód hármas platóni és arisztotelészi tagozódásáról mondtam, hogy ti. ez kiterjeszthető a gesztusok, a pantomim nyelvére, itt mintegy a fonákját mutatja: az önállóan, a színpad valóságában megjelenített tevékenység és cselekvés visszavonását az alkotói és befogadói tudatba. S mivel ez a színhely látszik az értékelést illetően döntőnek, vagy legalábbis egyenrangúnak a külső megjelenítésen alapulóval, be kell látnunk az előadásmód alapján történő felosztás képzetességét, képletességét, az áttűnések állandó lehetőségét.

Lírahiány: a rendszer anomáliája?

Arisztotelész nemcsak a hellén „nemzeti klasszicizmus" normáit fekteti le, nemcsak a hozzá vezető utat vázolja fel mintegy a természetes műfaji kiválasztódás jegyében (amikor is a gyakorlat igazolta vers- és műfaji formák, állandó témák emelkednek

---

[74] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Ford.: ADAMIK Tamás. Bp. 1982. 207. [1413b]
[75] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 44. [1455a23–26.]
[76] I. m. 44–45. [1455a29–30.]

ki a véletlenek sokaságából). Nem, ő kerek elméleti rendszert is nyújt, amely egyszerre igazolja a történeti eseményt és igazolódik általa. Az ő kifejtésében minden történeti út az önelvű, autonóm, a művelt közönség érdeklődésére joggal számot tartó tragédiához vezetett. A maguk illő formáját úgy-ahogy elérő eposzok (ilyen csak kettő volt) után a műforma a komoly és mély tragédiák egész sorát generálta és generálhatja továbbra is. Hiszen a *Poétika* még a kellő szabadságfokokat is garantálja.

Az általános elméleti alapozás is célelvű ebben a tekintetben. Az előadásmód mint alap megenged olyan műfaji lehetőségeket (a líra is ilyen), amilyenek említésére azonban még csak tagadólag sem kerül sor. Nem esik latba egy pillanatig sem az az előadásmód-változat, amikor a költő átadja a *szót* alakjainak, illetve kezdettől az alakjainál *van a szó* – de mondjuk, *csak a szó,* mint egy platóni vagy arisztotelészi dialógusban. Itt már működik Arisztotelésznek az a prekoncepciója, hogy csak cselekvő és tevékenykedő emberek utánzása lehetséges (?) vagy érdemes ebben a módban. Természetesen az első személyben előadott szöveg – akár a költő, akár egy-egy szereplő az, aki a szöveget mondja – nem feltétlenül *történet,* nem feltétlenül tevékenység utánzása. Arisztotelész ismeri az érzelmek utánzásának a fogalmát is – a zene erkölcsi, érzelmi hatásáról és az érzelmeket felkeltő szónoki beszédről szólva foglalkozik vele a *Politika* VIII. könyvében, illetve a *Rétorika* III. könyvének 2–9. fejezetében. Nem tartja helyénvalónak, ha a szónok prózához nem illő költőiségekbe bocsátkozik, de az emelkedettségnek megfelelő költői stílusnak is lehet szónoklattani funkciója, „mert így hallatják szavukat a fellelkesült szónokok és természetes, hogy a hallgatók komolyan veszik őket, hiszen hasonló lelkiállapotban vannak. Az ilyen stílus a költészet sajátja, mert a költészetben ihletettség van".[77] Nem tudjuk, mennyire csak az eposzköltészetet és a tragédia költészetét tartja szem előtt ezen a ponton; valószínű, hogy itt, ebben az összefüggésben az a költőiség is felmerülhet, amelynek az egyébként az eposz- és tragédiaköltőnek nem javallt „megszállottság" a jellemzője. Ha ilyesmi a szónokot ragadja el, kiérdemli Arisztotelész ócsárlását: „az érzelemfűtött szónok mindig elnyeri a hallgatók rokonszenvét, még akkor is, ha a valóságban semmit sem mond. Ezért ejti sok szónok bámulatba hallgatóit vaklármájával."[78] A költészetben viszont van olyan jelenség, hogy a „semmitmondás", illetve a „jelentéktelen dolgokról" szólás a stílus által szerez hírnevet. Nem világos, helyeslendő-e? Úgy látszik, nem, mert – rövid történeti áttekintés után – Arisztotelész kijelenti, hogy a java költészet is az egyszerűséghez és a prózához közeledett.

A *Politiká*nak a zenei nevelésről szóló része árulkodik arról, hogy lehetett Arisztotelészben valamilyen líraellenes elfogultság. A zenei hangnemeket és hangszereket erkölcsi szempontból osztályozza: elveti a fuvolát (amely „különben sem

---

[77] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika.* 190. [1408b]
[78] I. m. 188. [1408a]

erkölcsös, hanem inkább féktelen, úgyhogy inkább a lélek megtisztulása, mint tanulság a hatása"[79]) és a phrüg hangnemet („a dallamok között ugyanaz a hatása, mint a fuvolának a hangszerek között: mindkettő felkorbácsol és szenvedélyre gyújt. Mutatja ezt a költészet. Minden ún. bakkhikus és hasonló lejtés a hangszerek közt leginkább a fuvolát kedveli, és ugyanezek a hangnemek között a phrügiai dallamokban találják meg a nekik megfelelő kíséretet. Ezért a dithürambosz, általánosan elismert vélemény szerint, phrügiai jellegű. Erre a szakemberek számos példát közölnek¡"[80]). A dithürambosznak ez a kissé körmönfont lejáratása igen jellemző az eksztatikus megszállottságot és mámort a művelt elit komolysága és tartózkodása nevében lekezelő Arisztotelészre. Mindazonáltal elismeri – a fuvola megtisztító hatásával analóg módon, valamennyi hangnem jogosultságát, s különösen az „áhítatos dalokét".[81] Az érvelésének az a veleje, hogy „mindenféle hangnemet alkalmaznunk kell, csakhogy nem egy és ugyanazon módon, hanem a nevelésben a legerkölcsösebbeket, a mások előadásában való gyönyörködtetésre pedig a cselekvést kifejezőket és a szenvedélyt keltőket".[82] Ezt követi a *katharszisz* rövid leírása (világosabb kifejtést a költészettanról írandó munkájában ígér).

Valószínű, hogy Arisztotelész nem lát rendszerezhető anyagot a lírai műfajokban. Sem egyenként, sem együttesükben nem tudja kimutatni, hogy elérték a lényegüknek megfelelő alakot, vagy hogy elég magasrendűek ahhoz, hogy megérdemeljék a tragédia és az eposz szintjén való tárgyalást. A sokféleségbe az elődök annyi rendet sem vittek bele, mint az antik matematikusok, illetve zeneteoretikusok a hangnemekbe, egészen azok erkölcsi értékrendjéig. A formatan, a „kidolgozás" a lírai műfajok tekintetében nem jelenthetett mást, mint a versforma és a tematika valamelyes pontosságú megjelölését. Egyébként is a versforma mint elnevezés s mint öntőforma rányomta a bélyegét a műfajokra – például az elégiára.

Az *eszköz, tárgy* és *előadásmód* különbségei alapján persze elhelyezhető a líra az epika és a dráma mellett (Minturno ezt az utat választotta). „A szavak művészete" szintjén hivatkozni lehet a *Rétorika* III. könyvének 1. fejezetében foglaltakra: „Az első ösztönzést, és ez természetes, a költők adták a stílusnak. A szavak ugyanis utánzatok, és valamennyi részünk közül a hang legalkalmasabb az utánzásra. Így jött létre a rapszódia, a színművészet és más művészetek."[83] Stílus és versmérték: a líra zenei tényezőinek foglalata máris adott, s az utánzás tárgyául az érzelmek és erkölcsi indulatok.

A *tárgy* alapján (komoly és nevetséges, fennkölt és alantas) nehezen vihető keresztül az osztályozás úgy, mint a tragédia és a komédia esetében, de egy rövid

---

[79] ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. Ford.: SZABÓ Miklós. Bp. 1969. 324. [1341a]
[80] I. m. 327. [1342b]
[81] I. m. 326. [1342a]
[82] Uo.
[83] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. 174. [1404a]

lista a *Poétikában*, *Rétorikában* és *Politikában* előforduló minősítések alapján is összeállítható.

Az *előadásmód* alapján való megkülönböztetés nyilvánvaló: a költő itt maga beszél, és ebben nem különbözik a szónoktól, akinek ráadásul szintén feladata lehet az érzelmek és erkölcsi indulatok felkeltése.

A különbség ez utóbbi tekintetben a *„kidolgozáson"* múlnék, ami nyilvánvalóan nem lehet ugyanaz, mint amit a *Rétorika* a szónoklatra nézve összefoglal.

Kérdés: lehet-e egyáltalán a líra olyan tudományos analízisét nyújtani, mint a tragédiáét? Úgy szólni a szukcesszivitásról, benne a szükségszerűség és valószínűség logikájáról, mint a tragédiával kapcsolatban? Közben megjelölve a párhuzamos, de nem a tragédiára jellemző hatáselemeket? Tudatosan mond le erről Arisztotelész?

A szöveg tagolásával kapcsolatban idevág az, amit a *Rétorika* III. könyve 9. fejezetének elején elmond: „A stílus szükségszerűen vagy folyamatos, és a kapcsolás biztosítja egységességét, mint a dithüramboszok előjátékaiban; vagy összefonódott, mint a régi költők antistrófáiban. A folyamatos stílus a régi, például: »Íme a thuriói Hérodotosz történeti kutatásainak bemutatása.« (...) Azt nevezem folyamatosnak, amelynek önmagában nincs végpontja, hacsak a téma, amiről szó van, véget nem ér."[84] Ezzel szemben „az összefonódott stílus körmondatokból áll",[85] előrehaladása ritmusos, „periodikus".

A költői műfajokhoz kapcsolódó megkülönböztetés tapasztalati általánosítás. A műfajelméleti vonatkozásnál nyomatékosabb benne az a kultúrhéroszi invenció, amellyel Arisztotelész, mint a *Poétikában*, annak XX–XXII. fejezetében alapvetően körvonalazni tudta egy verstani és stilisztikai perspektívájú leíró nyelvelmélet elemeit. (A fonéma olyan meghatározásával – „A betű részekre nem bontható hang, de nem mindenféle, hanem csak olyan, amelyből összetett hang jöhet létre"[86] –, amelyet pontosságban csak Baudouin de Courtenay tudott felülmúlni.) A folyamatos és az összefonódott stílus leírása nemcsak a stilisztikumnak a szövegmondatokon túlhaladó érvényére világít rá, hanem fel is fedezi a szövegtani kutatás alapvető lehetőségét, mint a folyamatos stílust bemutató példamondata is jelzi. Igaz, a továbbiakban a körmondatok kérdése köti le a figyelmét, elsősorban a ritmus, az akadálytalan, követhető előrehaladás, várakozás és beteljesülés szempontjából, tehát stilisztikai szempontból. De e megfigyelések kerete szövegtani, s némely megállapítása kifejezetten az: „ha túlságosan hosszúra nyúlnak a körmondatok, beszéd méretűvé válnak, a dithüramboszok előjátékaihoz hasonlóan".[87]

Van bizonyos párhuzamosság a folyamatos és az összefonódott stílus jellemzése és a *Poétikában* a kidolgozást részletező fejezetek főbb kategóriái között.

---

[84] I. m. 192. [1409a]
[85] I. m. 193. [1409a]
[86] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 51. [1456b22–24.]
[87] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. 194. [1409b]

1. A *folyamatos* stílusnak, melynek „a kapcsolás biztosítja egységességét"[88] a *Poétikában* megfelel az *egyszerű* cselekmény, amelynek „folyamatos és egységes menetében fordulat vagy felismerés nélkül következik be a változás".[89] Minden bizonnyal mind a folyamatos stílust, mind az egyszerű cselekményt jellemzi az, hogy itt minden esemény nem „valaminek a következtében", hanem „egyszerűen valami után történik",[90] illetve „az egymás utáni epizódok nem a valószínűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be".[91]

A folyamatos stílus, mint a *Rétorika* írja, „határtalansága miatt nem kellemes", ugyanis „azt nevezem folyamatosnak, amelynek önmagában nincs végpontja, hacsak a téma, amiről szó van, véget nem ér".[92] A *Poétika* megjegyzi, hogy az eposz – a drámával ellentétben – az epizódok által lesz „terjedelmessé".[93] A XXIII. fejezet részletesen is említi a „túlságosan terjedelmes és áttekinthetetlen" cselekmény, illetve a „sokrészes cselekmény"[94] alkalmatlanságának forrásait.

2. „Az összefonódott stílus körmondatokból áll. Körmondatnak nevezem azt a mondatot, amelynek kezdete van, önmagában befejezett, és terjedelme jól áttekinthető."[95] Lássunk néhány idézetet a *Poétikából*: „a tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása¡"[96] – „Megállapítottuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzása, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme. Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége."[97] „Az elbeszélő és verses utánzásra vonatkozólag világos, hogy az eseménysorozatot – akárcsak a tragédiákban – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz."[98] Ami az *áttekinthetőséget* illeti, nem sokkal az iménti idézet után Homérosz dicséretében hangzik el, hogy ő a trójai háborút „nem próbálta egészében feldolgozni; ebben az esetben ugyanis a cselekmény túlságosan terjedelmes és áttekinthetetlen lett volna".[99] – A következő

---

[88] I. m. 192. [1409a]
[89] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 28. [1452 14–15.]
[90] I. m. 29. [1452 21.]
[91] I. m. 27. [1451b34–35.]
[92] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. 192. [1409a]
[93] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 46. [1455b16.]
[94] I. m. 64. [1459a33. – 1459b1.]
[95] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. 193. [1409a – b]
[96] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 16. [1449b24.]
[97] I. m. 21. [1450b26–27.]
[98] I. m. 63. [1459a18–24.]
[99] I. m. 64. [1459a31–34.]

fejezetben (XXIV.) megismétli intését az áttekinthetőséggel kapcsolatban: „A nagyság meghatározásául elegendő az, amit mondottunk: elejétől végéig áttekinthetőnek kell lennie. Ennek az a feltétele, hogy a régiekhez képest kisebbedjenek a szerkezetek és a tragédiák egy előadásra szabott terjedelméhez közeledjenek."[100]

Figyelemre méltó, hogy mind az eposz, mind a folyamatos stílus terjengőssége a meghaladandó „régi"-hez kötődik, szemben a tragédia és az összefonódott stílus újságával és példaszerűségével.

3. „A tagmondatok és a körmondatok ne legyenek se egérfarknyiak, se túlságosan hosszúak."[101] – A *Poétika* több helyen figyelmeztet az arányosságra, amelyhez az „áttekinthetőség", „világosság", „jól láthatóság" is hozzátartozik: „A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni."[102] Igaz, a nagyobbnak van előnye az áttekinthetőség határain belül: „Ami a dolog természetes határát illet, terjedelem szempontjából – az áttekinthetőség határain belül – mindig a nagyobb lesz a szebb."[103]

4. „A tagmondatokból álló körmondatokban a két rész olykor kapcsolatos, olykor ellentétes; kapcsolatos például: »Gyakran csodáltam azokat, akik ünnepélyeket rendeztek és atlétikai versenyeket alapítottak.« Ellentétes, amikor a két tag mindegyikében ellentétek vannak szembeállítva, vagy mikor ugyanazt a szót ellentétekhez kapcsolják, például: »Hasznára voltak mindkettőnek, azoknak is, akik otthon maradtak, azoknak is, akik követték őket; az utóbbiaknak nagyobb hazát szereztek, az előbbieknek elég hazát hagytak ott.«"[104] Az „ellentétesség" a körmondatokban hatásmechanizmusát tekintve összevethető a „felismerés" és „fordulat" funkciójával a nem *egyszerű,* hanem *bonyolult* cselekményben. A „kapcsolatos" az *egyszerű* cselekmény szukcesszív linearitásának felel meg, amelyben a változás felismerés és fordulat nélkül zajlik le.

5. Az „ellentétességre" felhozott példamondatok hosszú sora után Arisztotelész leszögezi: „Az ilyen stílus kellemes, mert az ellentétek könnyen érthetők, különösen, ha egymás mellett állnak, és mert hasonlók a szillogizmushoz, a cáfolás ugyanis az ellentétek szembeállításán alapul."[105]

Nos, eltekintve attól az egyezéstől, hogy a „könnyen érthetőség" megfeleltethető azzal a „szemléletességgel", amelyről a *Poétika* XVII. fejezetének elején esik szó, s persze – a megfelelő méretezésnek, lám, itt is szerepe van, hiszen a legjobb, ha az ellentétek közvetlenül egymás mellett helyezkednek el – az „áttekinthetőséggel"

---

[100] I. m. 65. [1459b18–22.]
[101] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika.* 194. [1409b]
[102] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika.* 22. [1450b36–38.]
[103] Uo.
[104] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika.* 194–195. [1410a]
[105] I. m. 195. [1410a]

is. Ennél azonban lényegesebb, hogy megfeleltethető mindazzal, amit Arisztotelész a tragédia eseménysorának szillogisztikus vagy paraszillogisztikus szerkezetéről, a valószerűség, valószínűség és szükségszerűség benyomását keltő, elhitető művészi apparátusról mond. Kezdve ott, hogy „legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik",[106] egészen odáig, hogy „mind közt legjobb az a felismerés, amely magából a cselekményből, meglepetés bekövetkeztével, a valószínűség alapján jön létre".[107] Igaz, a „következtetés alapján létrejövő felismerés értéke csak ezek után következik",[108] azaz csekélyebb értékű, de ezt a körmondat tagmondatainak ellentétességével kapcsolatban úgy is értelmezhetjük, hogy a teljes egybeesés a szillogizmussal unalmas, túlzottan előrelátható, semmitmondó tautologikus formulát nyújt.

A kétféle stílus mintamondatai és a kétféle komoly műfaj közötti párhuzamok mindenesetre jelezhetik, hogy Arisztotelész művészi formaeszménye ugyanaz volt a forma molekuláris szintjén és a teljes organizmus szintjén. A molekuláris formaszinten alighanem strófaszerkezetekig lehetne csak eljutni a lírai műfajokban, de ott a körmondatosság típusainak kimutatásánál egyértelműbb eredményt nyújtott – ab ovo – a műfaj elnevezéséhez szorosan társuló – vagy általa szintén megnevezett – versforma rendje. Ezeket felsorolni ugyanolyan érdektelen, elemi szintű tevékenység, mint amilyen a *Poétika* XII. fejezetében a tragédia „terjedelem és beosztás szempontjából"[109] tagolt részeinek (prologosz, epeiszodion, exodosz stb.) ismertetése. Ott Arisztotelész nem is bajlódik tovább velük, csak lexikonszerű magyarázatot ad.

Arisztotelész utal rá, hogy a mondatok minőségén alapuló szövegegység és szövegstílus megjelenése, helyénvalósága bizonyos lírai alakulatok (a dithürambosz előjátéka, az antistrófikus szerkezet) esetében pozitív vagy negatív értékű lehet. Bizonyos, hogy az „egyszerű", „kapcsolatos" és „körmondatos", „ellentétes" típusok helye vagy helyénvalósága kimutatható lenne az epigrammában, a gnómában, az elégiában, az ódában, a rapszódiában, ha erőltetnénk az ilyen tipológiát. Például a Négyesy László szerkesztésében 1901-ben megjelent *Poétika olvasmányokkal* című VI. osztályos középiskolai tankönyv meghatározása szerint „A *rhapsodia* olyan óda, melyben a heves érzelem mintegy széttöri a belső forma egységét és szaggatottá teszi a ritmust".[110] Nos, ez a forma a mondatstílusból kiindulva „egyszerű", nem „folyamatos", nem „körmondatos", de valószínűleg „ellentétes" jelleget képviselne. Ami azt mutatja, csak paradox módon és minden különösebb heurisztikus érték

---

[106] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 29–30. [1452a32–33.]
[107] I. m. 43–44. [1455a16–18.]
[108] I. m. 44. [1455a19–20.]
[109] I. m. 31. [1452b15–16.]
[110] NÉGYESY László (szerk.): *Poétika olvasmányokkal*. Középiskolák VI. osztálya számára. Bp. 1901. 136.

nélkül lehet ezeket a tényeket, amelyek a narratív szövegek osztályozásával analóg tagozódásra utalnak, a líra más módon meghatározott műformáira alkalmazni.

Nem tudom azt elképzelni, hogy az elveszett könyv a komédiáról (a *Poétika* hiányzó része) líraelméletet is tartalmazna. Az ott kifejtettek talán tovább erősítenék azt a benyomásunkat, hogy a „hitványabbak utánzása" azzal járhat, hogy az ilyen műfaj alacsonyabb szinten helyezkedik el a műfaji hierarchiában. (Ott ugyanis a tragédia formájához közel került, és komolyság tekintetében a tragédiával egyívású eposz foglalja el a legmagasabb szintet.[111]) Eredményezheti azt is, hogy az utánzót nehéz megkülönböztetni az utánzottól. Arra, hogy a dithürambosz mennyire elválaszthatatlan a phrügiai hangnemtől (annak minden káros következményével), mint Arisztotelész írja, „a szakemberek számos példát közölnek".[112] A műfaj nagy műfajtörténeti érdeme, hogy kezdetben, amikor még rögtönző jellegű volt, a tragédiát „a dithürambosz énekesei (...) fejlesztették ki lassanként".[113] Arisztotelész általában nem ítélkezik negatívan a melikus műfajokról; többnyire a versmértéknek megfelelő karakterüket említi meg. Láttuk, a negatív ítélet az adott lírai (illetve a dithürambosz esetében valószínűleg inkább epikai) műfajjal párhuzamos zenei hangnemet illeti. Ez a hagyományos, Arisztotelész által megengedőbbé módosított felfogásban gyökerezett. A *Politika* VIII. könyvét átszövi a vita azzal a hagyományos felfogással, amely szerint szabad embereknek nem kell maguknak zenélniük, ez rabszolgáik dolga, s nekik csak gyönyörködniük illik benne. Ez a felfogás olyan általános lehetett, hogy Arisztotelész nem is bocsátkozik azonnal vitába vele, előbb úgy tesz, mintha elfogadná. Sőt, mintha még érvelne is mellette. Legalábbis kommentár nélkül hagyja, „de ezt a vizsgálatot későbbre hagyhatjuk¡"[114] felkiáltással. Pedig az istenekre hivatkozó megjegyzés a hagyomány képviselői számára önmagában is eléggé meggyőző lehetett: „De figyeljük csak meg, hogy milyen elképzeléseink vannak az istenről: a költők szerint nem Zeusz maga énekel és játszik lanton. Sőt, éppen silány mesterembereknek tartjuk a zenével foglalkozókat, és ezt nem is tartjuk férfihoz méltónak, kivéve ha valaki mámoros vagy tréfál."[115] Nos, a lírai műfajok énekelt műfajok voltak. A közvélemény mint „lantos költészetet" ítélte meg őket, tulajdonképpen úgy, mint magát a zenét. A közvéleményt Arisztotelész elvi alapon tisztelte, s egy ízben példája éppen a költészeti kánon kialakulása: „mert egy népes tömegnél mindenkiben akad egy morzsányi erény és értelem, és ha szinte

---

[111] A francia kiadás kommentárja az V. fejezethez (különösen 1449b5): „Ha itt annyi negatív állítás van, az olvasó hajlamos arra gondolni, hogy talán a komédia arisztotelészi elméletének hiánya nem kizárólag a Poétika áthagyományozásában előfordult balesetnek tulajdonítható, ha nem is kell kételkednie abban, hogy Arisztotelész valóban beszélt a komikumról és a komédiáról (...), feltételezheti, hogy kevésbé részletesen foglalkozott vele, mint a nemes műfajokkal, a tragédiával és az eposszal." ARISTOTE: i. m. 179.

[112] ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. 327. [1342b]

[113] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 13. [1449a10–11.]

[114] ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. 320. [1339b]

[115] Uo.

mint egy ember összegyülekezik ez a sok lábú, sok kezű tömeg, amelynek sok érzéke is van, akkor ugyanaz áll jellemére és értelmére is. Ezért is ítéli meg helyesebben a sokaság a zenei és a költői műveket; egyik ezt, másik azt veszi észre bennük, mind együttvéve aztán megítélik az egészet."[116] De lám, itt is diplomatikusan egyfajta közvéleménnyel ért egyet, sőt azt felmagasztalva fogalmaz, hogy megvédjen egy arisztokratikusabb álláspontot, mely után már nem merülhet fel, utólag, cáfolatként, az iménti vélemény. S az igazi álláspontja: „Ámde éppen abban különböznek az értékes emberek a köznép egy-egy tagjától, valamint a csúf emberektől is – úgy mondják – a szépek s a művészettel megrajzolt képek a valóságtól, hogy bennük egy egységbe vannak összefoglalva az egyebütt szétszórt vonások..."[117]

Ugyanígy, a VIII. könyv végére nemcsak az bizonyosodik be, hogy a tanulóknak maguknak kell zenélniük, hanem az is, hogy a maga módján alkalmazva, például a megfelelő életkorokban élvezve, minden hangnemnek van pozitív funkciója.

Ha a lírát Arisztotelész egységes műnemként fogta volna fel, az egységesítést véghez kellett volna vinnie általánosságban úgy, hogy a felosztás közös alapját megteremtve azt műfajról műfajra külön-külön is érvényesíteni lehessen. Az utánzott tárgy sokfélesége, az eszközök sokfélesége („vannak olyan művészeti ágak, amelyek az említett eszközök mindegyikét használják – tehát a ritmust, a dallamot és a versmértéket –, mint például a dithürambosz- és nomoszköltészet, meg a tragédia és a komédia: ezek abban különböznek, hogy egyesek egyszerre használják, mások csak felváltva"[118]) megnehezítette az egyneműsítés alapjainak kijelölését. Még az előadásmód tekintetében sem lehetett egyszerű megoldást találni. A szókratészi dialógust mellőzni lehet a drámai műfajok köréből, mert nem cselekményt utánoz, hanem csak jellemeket: „a matematikai értekezések nem fejeznek ki jellemet, mivel nincs erkölcsi szándéknak (sem céljuk), a szókratészi dialógusoknak viszont van (mert ilyen kérdésekről szólnak)".[119] A szónoklat „elbeszélés" részének viszont „ki kell fejeznie a jellemet; ennek egyik módja az erkölcsi szándék kifejezésre juttatása".[120] Az első személyű szónoki megnyilatkozás, mely indirekt módon, de szándékolt utánzással meghatározott jellemet fest az előadóról, ily módon akár lírai megnyilatkozásként is felfogható. Ugyanakkor a lírai műfajok jelentős része kardal volt, sőt dívott a strófikus-dialogikus felosztás is a kar megfelelő csoportjai között (sztrophé, antisztrophé, epódosz). Ez nem leplezte az egész mű előadásmódjának közvetlenségét (az eredeti megszólaló a költő), de az efféle objektivizálás például az eredetileg elbeszélő jellegű, ám a *müthosz* énekes, táncos előadásához kapcsolódó dithürambosz tisztán líraiként való feltüntetését bizonyára megnehezítette volna.

---

[116] I. m. 153. [1281b]
[117] Uo.
[118] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 7. [1447b24–28.]
[119] ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. 221. [1304b]
[120] Uo.

A lírai műfajok előadásmódja egy belső strukturális szinten egyébként is megismétli az epikai, drámai s ha tetszik „lírai" előadásmódot. Olyannyira, hogy az imént idézett Négyesy-tankönyv meglehetősen következetes három műnemre alapozott beosztásában a *ballada* (mint határműfaj, megfelelő mentegetődzéssel) az *epiká*hoz soroltatik, noha nemegyszer végig, ahogyan a *Poétika* írja, „az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek"[121], s a költő minden bevezetés nélkül adja át nekik a szót, vagyis tartozhatnék a *drámá*hoz is, legalábbis a párbeszédes változat. A határműfajok létezése miatt Hegel is arra kényszerül, hogy külön kezelje *A tulajdonképpeni líra fajait:* „Ami *harmadszor* a lírai költészet különös fajait illet, már közelebbről említettem néhányat, amelyek az átmenetet alkotják az eposz elbeszélő formájáról a szubjektív ábrázolásmódra. Az ellenkező oldalon éppígy ki lehetne mutatni a drámainak keletkezését; ez az áthajlás a dráma elevenségéhez azonban itt lényegileg csak arra korlátozódik, hogy a lírai költemény is mint párbeszéd felveheti a dialógus külső formáját, ámde anélkül, hogy összeütközésekben továbbmozgó cselekményhez menne tovább. Ezeket az átmeneti fokokat és korcsfajokat azonban mellőzzük, s csak azokat a formákat vizsgáljuk meg röviden, amelyekben a líra tulajdonképpeni elve tisztán érvényesül. E formák különbségének alapja a költői tudatnak a tárgyához való viszonya."[122] Arisztotelész még nem válogathatott tisztán és nem tisztán érvényesülő líraiság alapján, s nem becsülte kellő módon a Hegel által kiemelt *összevontság* elvét: „Ellentétben az epikai szétterüléssel tehát a líra elve az *összevontság,* s kiváltképpen a kifejezés belső mélységével kell hatnia, nem pedig a leírásnak vagy kifejtésnek terjengősségével általában. De a csaknem elnémuló tömörség és a beszédes világosságig tökéletesen kidolgozott képzet között az árnyalatok és fokozatok legnagyobb gazdagsága marad nyitva a költő számára."[123]

Nos, Arisztotelészben érződik valamilyen tartózkodás a túlságosan kis terjedelemtől. A „se nagyon rövid, de túl hosszú se legyen" típusú kijelentés irányítja általában a terjedelemre vonatkozó javaslatait. Nem állhatom meg, hogy ne idézzem a városállam illő nagyságára vonatkozó terjedelmes fejtegetésének egy részletét: „ezért szükségszerűen az a városállam a legszebb, ahol a nagyság az említett mértékkel van megszabva, mert a szépség éppen a tömeg és a nagyság bizonyos fokában szokott megnyilvánulni. Így a városállam nagyságának is van egy bizonyos határa, mint minden más egyébnek: állatnak, növénynek s mindenféle eszköznek; ezeknek egyike sem tartja meg a maga lényegét, ha túlságosan kicsivé vagy túlságosan naggyá lesz, hanem vagy egyáltalában kivetkőzik a természetéből, vagy elsatnyul: egy háromnegyed lábnyi hajó egyáltalán nem is hajó már, de két stadionnyi sem az, mert vagy aprósága miatt van kárára a hajózásnak, vagy

---

[121] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika.* 9. [1448a24.]
[122] HEGEL: i. m. III. 345–346.
[123] I. m. III. 341.

túlságosan nagy arányai miatt."[124] Avagy lapozzuk föl a *Poétikában* a VII. fejezet idevágó részletét a szép terjedelmi meghatározottságáról.[125] A tragédia „ami a terjedelmet és jelleget illeti: rövid történetekből és nevetséges nyelvezetből fejlődött magasztossá..."[126] Az eposzban „mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre végigvinni, s ezek által, mint szerves részei által, növekszik a költemény terjedelme. Így ez előnyös a magasztos jelleg, a hallgató hangulatának befolyásolása és a változatos epizódokkal való díszítés szempontjából..."[127] Végül is a tragédia győz, mivel „az utánzás rövidebb terjedelmen belül éri el a célját. A rövidre fogott mű ugyanis gyönyörködtetőbb, mint a hosszú időre elnyújtott..."[128]

Mindenesetre ennek a relatív terjedelemmértéknek van egy abszolút skálája, amelyen a tragédia terjedelménél rövidebb terjedelmek egy bizonyos határ alatt nem volnának megfelelőek. Igaz lehet ugyanis, hogy „a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik".[129] Hogy milyen ellentéteket kellene a hozzájuk képest csekély terjedelem alapján összevontnak tekinteni, az kitetszik Hegelnek az epizódok lírai szerepléről szóló fejtegetéséből: „Lírai jogosultságuk (...) szubjektív jellegű. Az élő egyén ugyanis hamarább futja át belső világát, a legkülönbözőbb alkalmakkor a legkülönbözőbb dolgokra emlékszik, összekapcsolja a legkülönfélébbet, a képzeletétől és szemléletétől ide-oda vezetteti magát, anélkül, hogy ezáltal eltérne tulajdonképpeni alapérzésétől vagy reflexiójának tárgyától. Ugyanez az elevenség megilleti a *költői* belsőt is, jóllehet többnyire nehezen lehet megmondani, vajon ezt vagy azt egy lírai költeményben epizódszerűnek kell-e venni, vagy nem. Általában azonban kitérések, hacsak nem szakítják szét az egységet, mindenekelőtt pedig meglepő fordulatok, elmés kombinációk és hirtelen, csaknem erőszakos átmenetek épp a líra sajátságaihoz tartoznak. – Ezért a továbbhaladás és összefüggés módja a költészetnek ezen a területén ugyancsak részint különböző, részint egészen ellentétes természetű lehet."[130]

A zéró terjedelemhez közeledő, „csaknem elnémuló tömörség", a gnómák, epigrammák „összevontságban" tökéletes líraisága sem menti meg őket attól, hogy Hegel ne velük kezdje az *epika* kifejtését.[131] Ha ez lehetséges egy három műnemre alapozott elméletben, nem csodálkozhatunk, hogy Arisztotelész, aki a versformán kívül a terjedelemben jelölte meg a tragédia és az eposz közötti különbség ismérvét (azaz a tragédiáénál *nagyobb* terjedelemben), s aki esetleg szintén az epigrammák és gnómák epikus karakterét érzékelte, nem vállalkozott ilyen problémák megoldására.

---

[124] ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. 283. [1326a]
[125] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 22. [1450b34. – 1451a15.]
[126] I. m. 14. [1449a19–20.]
[127] I. m. 66. [1459b28–31.]
[128] I. m. 78. [1462a18. – 1462b2.]
[129] I. m. 22. [1450b38–39.]
[130] HEGEL: i. m. III. 342.
[131] I. m. III. 251–252.

A *Poétika* nemcsak hármas műneműségről nem tud, nem tud *kettős* műneműségről sem. Igaz, Arisztotelész azt írja, hogy „a *Margitész* olyan viszonyban van a komédiával, mint az *Iliász* és *Odüsszeia* a tragédiával",[132] de a műfaj megnevezése *iambosz,* az alkalmazott versmérték miatt. Az alkalmazott párhuzam alapján világos, hogy Arisztotelész kijelölte egy osztály helyét, de megnevezéséről nem tudott vagy nem akart gondoskodni. Erre is érvényes lehet az I. fejezetben felhangzó panasz a közös elnevezés hiányáról, de az ott felsorolt példákkal nem arra céloz, mintha közös elnevezésre volna szükség az eposzköltők és az iamboszköltők esetében is. Annyi világos, hogy általában elégedetlen a versmérték szerinti megkülönböztetéssel, illetve elnevezéssel. Ez azonban az egyes műfajokra és nem műnemekre vonatkozik.

A *Poétiká*ban csak *egy* műnem van megnevezve, a *dráma,* a III. fejezet meghatározása alapján. Az *eposz nem* jelent *epikát:* válfajai lényegében ugyanazok, mint a tragédia válfajai (egyszerű, bonyolult, jellemábrázoló, csodás – a tragédia válfajai), azzal a különbséggel, hogy Arisztotelész nem ismeri el az egyszerű (sorsfordulat nélküli) tragédia létjogosultságát.[133] Az eposz a tragédia még kiteljesületlen narratív előzménye, nem pedig mindenfajta elbeszélés, elbeszélőköltemény gyűjtőfogalma.

Ily módon a melikus költészet, a líra azért nem kapott közös terminust Arisztotelésztől, mert nem is állt fenn megnevezésekben kifejezve az a műnemi viszonyrendszer, amelynek alapján – visszavetítve a három műneműség képzetvilágából – kettőhöz csapódhatott volna egy harmadik, vagy maradt volna kitagadott.[134] A dráma valószínűleg mint színmű, színdarab, színjáték kapott külön elnevezést a köznyelvben. Nem azért, mert – mint Arisztotelész elméletének megfelelően véli – a drámák „cselekvő embereket utánoznak",[135] hanem azért, mert bennünk emberek *cselekedve utánoznak,* azaz színpadra szánt szöveget *eljátszanak.*[136]

---

[132] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika.* 13. [1448b38. – 1449a2.]

[133] A szövegromlásra hivatkozva Geréb József korrigálta a szöveget, mintha lehetne a tragédiának „egyszerű" válfaja is. *Aristoteles Poëtikája.* 58–59, 93, 98. – Ezt mint lehetőséget a francia kiadás fordítói, illetve kommentátorai is megemlítik. Vö. ARISTOTE: i. m. 292–298. [1455b32. – 1456a3., ill. 1459b8–10.]

[134] Ebben a tekintetben is a *Poétika* valósággal a fordítók, kiadók, kommentátorok Rorschach-tesztje. Az idézett német kiadás tartalomjegyzéke az I. fejezetnek ezt az alcímet adta: „Wesen und Unterschiede der drei Dichtungsgattungen und der Musik." (ARISTOTELES: i. m. VII.) Az utalás különösen az 1447a13–18. sorokra irányul: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithüramboszköltészet s a fuvola- és lantjáték nagy része..." (ARISZTOTELÉSZ: i. m. 5).

[135] ARISZTOTELÉSZ: *Poétika.* 10. [1448a29.]

[136] A hazai szerzők közül TAMÁS Attila érvelt hangsúlyosan a líra műnemként való megkülönböztetése ellen: *Vannak-e sajátos műfaji jellemzői a lírának?* Alföld 1973. 7. 56–62. *Über die Bedeutung des Wortes „Lyrik"* (Beitrag zu den Grundfragen der Systematisierung von Kunstgattungen). – Zagadnienia Rodzajów Literackich XIX. 2. (1977) 5–16. – L. még: UNGVÁRI Tamás: *Hármas felosztás és idő. A műnemek filozófiai osztályozásáról.* Magyar Filozófiai Szemle 1976. 1. 79–90. – KANYÓ Zoltán: *Beszédmód, műnem, műfaj.* Helikon 1973. 1. 39–51. – BÉCSY Tamás: *A forma lehetséges értelmezéséről.* In: BERNÁTH Árpád (szerk.): *A műértelmezés helye az irodalomtudományban.* Studia Poetica 9. Szeged 1990. 57–66.

Hárs György Péter

PSZEUDO-ARISZTOTELÉSZ – AVAGY EGY NEM-LÉTEZŐ HERMENEUTIKA INTERPRETÁCIÓJA

Arisztotelész hermeneutikája nem létező hermeneutika. Éppen ezért – minden létező hermeneutikával ellentétben – megvan az az óriási előnye, hogy nem bizonyul tökéletlennek és nem évül el. Röviden: a potencialitás állandóságát képviseli az aktualitás esetlegességével szemben.

Ez a potencialitás persze egyszerre nyilvánvaló és egyszerre rejtőzködő. A hermeneutika történetével foglalkozó egyes írások például nyilvánvalóan azért beszélnek Arisztotelészről, mert az *Organon* egyik fejezete a *Peri Hermeneias* címet viseli – noha a legtöbben megjegyzik, hogy ez *nem* hermeneutika, minthogy nem az *értelmezéssel* vagy a *megértéssel* foglalkozik.[1] Mások a retorikákat, az etikákat és a *Poétikát* emlegetik, mert ott nyilvánvalóan az értelmezésről és a megértésről is szó esik. Jelen írás röviden Dilthey, Gadamer, Palmer és Ricoeur álláspontját kívánja megmutatni a *nyilvánvaló* arisztotelészi hermeneutikával kapcsolatban. Befejezésként a *rejtőzködő* arisztotelészi hermeneutika kérdését vetem fel.

Dilthey *A hermeneutika keletkezése* című írásában a következőket mondja: „Arisztotelész (...) *Retorikájában* egy irodalmi produktum egészének részeire bontását, a stílusformák megkülönböztetését, a ritmust, a periódus, a metafora hatását tanította. Az Alexandroszhoz írott retorikában még egyszerűbben vannak egymás mellett a beszéd hatáselemeinek (...) fogalommeghatározásai. Az arisztotelészi *Poétika* pedig egészen kifejezetten a költészetnek a költészet vagy fajtái lényeg- és célmeghatározásából levezethető belső és külső formáját és annak hatáselemeit tette tárgyává."[2] Arisztotelészt ezzel egy olyan hermeneutika-történeti sorba illeszti be, amely szorosan kötődik a *szabályok* és a *verbális nyelv* fogalmaihoz. Mindez érthető, ha felidézzük, hogyan határozza meg Dilthey a megértést, az értelmezést és a hermeneutikát. „A folyamatot, melynek során kívülről, érzékileg adott jelekből egy belül levőt ismerünk meg, *megértés*nek nevezzük." *„Tartósan rögzített életmegnyilvánulások* ilyen *módszeres megértését nevezzük értelmezésnek*

---

[1] Sem az értelmezés, sem a megértés fogalmát *nem* kívánom definiálni.

[2] W. DILTHEY: A hermeneutika keletkezése. In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.* Bp. 1974. 477.

vagy interpretációnak." „A hermeneutika *írásos emlékeket értelmező művészet tana.*"[3]

Eszerint tehát a fönti Arisztotelész-művek joggal olvashatók hermeneutikaként a diltheyi értelemben, viszont nem nevezhető hermeneutikának sem a nem (verbális) nyelvi, sem a nem tárgyiasított megnyilvánulások „megismerése". A hermeneutika tudománya *csak* a *tárgyiasított verbális* megnyilatkozásokkal foglalkozik. Ebben a tölcsérszerűen szűkülő képletben minden megnyilvánulás megérthető, de nem mind értelmezhető, és nem minden értelmezhető hermeneutikailag. Azaz: bár minden értelmezéssel (szükségszerűen) együtt jár a megértés is, de nem minden megértéssel jár*hat* együtt az értelmezés; bár minden hermeneutikai értelmezés (szükségképpen) értelmezés, de nem minden értelmezés *lehet* hermeneutikaivá. A megértés feltétele, hogy egy *fizikailag adott jel* legyen jelen egy *pszichikai* megnyilvánulásaként; az értelmezés feltétele, hogy ez a jel *rögzített* és a megértés *módszeres* legyen; a hermeneutikai értelmezés feltétele pedig, hogy a jel *írásos* jel legyen.

Hogy miként kerül ide a módszer (vagy szabályadás) fogalma, és mit jelent valójában, továbbá, hogy miként függ össze módszer és írásbeliség, azt talán megvilágítja a következő két idézet: „Sok évszázad *filológiai* virtuozitásából pedig tudatosította azokat a szabályokat, melyek szerint e funkcióknak működniök kell. E szabályok mögé, a megértés elemzésére, tehát magának ennek a célcselekvésnek megismerésére ment mármost vissza Schleiermacher, és ebből a megismerésből vezette le az általános érvényű értelmezésnek, segédeszközeinek, határainak és szabályainak lehetőségét."[4] „A megértés elemzése tehát az alap az értelmezés szabályadásához. Ez azonban csak az írói mű létrehozásának elemzésével kapcsolatban végezhető el. A megértés és a létrehozás közti viszonyra lehet csak alapozni a szabályok kapcsolatát, mely meghatározza az értelmezés eszközeit és határait."[5]

A hermeneutikai kör problémájának hangsúlyozása tehát nem véletlenül fűződik éppen Schleiermacher és Dilthey nevéhez. Minthogy az írásos művek megértésének „szabályait" vizsgálva jutottak el e szabályok manifesztté tételéhez, ebből arra következtettek, hogy a szabályok kizárólag itt alkalmazhatóak, mert a létrehozás és a megértés párba állítása az *újraalkotás* fogalmában azon az időbeni folyamatjellegen alapul, amely az írásos művek struktúrájának és befogadásának sajátja.

Gadamer heideggeri ihletésű hermeneutikája a hermeneutika történetéből szükségképpen azokat a mozzanatokat tartja fontosnak, amelyekből út vezethet végső tételeihez. „A megérthető lét – nyelv" – mondja Gadamer. És: „Amit meg

---

[3] I. m. 473., 474., 476. (Dilthey kiemelései.)
[4] I. m. 487. (Az én kiemelésem.)
[5] I. m. 490.

lehet érteni, az nyelv."[6] A hermeneutikai szituációban tehát a lét az, amit megértünk, és a nyelv közegében értjük meg. Ezért Gadamer szerint a *Peri Hermeneias* „egyáltalán nem hermeneutika, hanem egyfajta logikai grammatika, amely az apofantikus logosz (az ítélet) logikai szerkezeteit vizsgálja, és kizárja a logosz valamennyi egyéb fajtáját, melyeknél nem az igazságról van szó".[7] Gadamer mégis három fontos ponton támaszkodik Arisztotelészre: a phronészisz fogalmának elemzése, a „tragikus példája" és a nyelv és fogalomalkotás kérdése kapcsán. Az első az erkölcsi tudás létmódjával, a második a műalkotás létmódjával, a harmadik a nyelv létmódjával áll összefüggésben.

A phronészisz fogalmának elemzése alapvető jelentőségű a módszerprobléma, a képzés, a sensus communis, az ítélőerő és végső soron az alkalmazás kérdéseit illetően, s így kulcsfontosságúvá válik a hermeneutikában, minthogy Gadamer szerint megértés és alkalmazás egymástól elválaszthatatlanok. S bár szellemtudományok és természettudományok viszonyáról szólva kijelenti, hogy „Nem a módszerek, hanem a megismerési célok különbségéről van itt szó",[8] azt mégis elfogadja, hogy „a módszer problémáját teljesen a tárgy határozza meg – ez általános arisztotelészi elv".[9] Ebből az alapállásból veszi át szophia és phronészisz szembeállítását. A phronészisz, a belátás, a gyakorlati tudás „a konkrét szituációra irányul". „Tehát a »körülményeket« azok végtelen változatosságában kell megragadnia."[10] A phronészisznek ebből adódóan három jellegzetessége van. *1.* Mint a konkrét tudása szemben áll az „általános elvekből levezetett tudással". *2.* Lényege az egyesnek az általános alá rendelése. *3.* Pozitív etnikai mozzanatot hordoz, minthogy egy már meglévő „erkölcsi létet" előfeltételez a helyes cselekvéshez. Az „etikai erények" és az erkölcsi lét megléte kölcsönösen előfeltételezik egymást – egyik sem lehet meg a másik nélkül.

Mindez azt jelenti, hogy a phronészisz mint „szellemi erény" létmódja a hagyomány létmódjának struktúrájával rokon; másfajta és másképpen továbbadódó „igazságforrás, mint az elméleti ész"[11], de „mégsem egyszerűen gyakorlati okosság és általános találékonyság"[12]. A phronészisz esetében észről és tudásról van szó, de olyanokról, amelyek a legszorosabban összefonódnak az éppen létrejövő léttel, és azzal kölcsönösen meghatározzák egymást.

Az erkölcsi tudás dolga annak megítélése, hogy az adott helyzetben miképpen kell cselekedni, s ha Gadamerrel megfordítjuk ezt a tételt, akkor azt jelenti, hogy

---

[6] I. m. H.-G. GADAMER: *Igazság és módszer*. Bp. 1984. 329.
[7] I. m. H.-G. GADAMER: *Hermeneutika*. In: *Filozófiai hermeneutika*. Szerk. CSIKÓS E. és LAKATOS L. Bp., 1990. 11.
[8] I. m. GADAMER: *Igazság és módszer*. 12.
[9] I. m. I. m. 222.
[10] I. m. 38.
[11] I. m. 40.
[12] I. m. 39.

„az olyan általános tudás, melyet nem lehet konkrét szituációra alkalmazni, értelmetlen marad"[13]. Ezzel „a filozófiai etika módszertanilag súlyos problémává válik (...), *ugyanakkor morális jelentőséget kölcsönöz a módszer problémájának*"[14]. Úgy tűnik, az arisztotelészi etika elsősorban a cselekvő érintettségében és a tudás léthezkötöttségében előképe a hermeneutikának. *„Mert a hermeneutikai probléma is elhatárolódik a tiszta, a léttől elválasztott tudástól.* Arról beszéltünk, hogy az interpretáló hozzátartozik ahhoz a hagyományhoz, amellyel dolga van, s magában a megértésben is felfedeztük a történés mozzanatát."[15] „Mert az erkölcsi tudás, ahogyan azt Arisztotelész leírja, nyilvánvalóan nem tárgyi tudás, azaz a megismerő nem valamely tényállással áll szemben, melyet csupán megállapít, hanem az, amit megismer, őt magát közvetlenül érinti. Valami olyasmi, amit tennie kell."[16]

A hermeneutikai tudás és a phronészisz itt tehát még egyszer élesen elválaszthatóvá válik a tudomány és a techné tudásmódjától. Arisztotelész a phronészisztmindkét irányban az öntudás fogalmával határolja le. A technikai tudásról való elhatárolás a nehezebb, ha a phronészisz „tárgyát ontológiailag nem valami általánosként határozzuk meg, mely mindig olyan, amilyen, hanem valami egyediként, amely másképp is lehet"[17]. Gadamer a továbbiakban kiemeli azokat a jelzőket, amelyek a kétirányú elhatárolást lehetővé teszik. Az erkölcsi tudás nem tanulható, nem lehetünk „már előzőleg önmagáért birtokában", viszont állandóan alkalmazni kell, minthogy *állandóan cselekvő szituációban vagyunk.* Másrészt az erkölcsi tudás mindig a helyes *élet egészére* vonatkozik, s együtt jár az *önmagunkkal való tanácskozással.* Továbbá az erkölcsi tudás „átfogja az eszközt és a célt", eltűnik tudás és tapasztalat különbsége is. „Mert az erkölcsi tudás már maga is egyfajta tapasztalatot foglal magába, sőt – mint látni fogjuk – talán épp ez a tapasztalat alapvető formája"[18]. Végül a phronészisz ön-tudása olyan önmagára vonatkoztatás, amely a *megértés,* a *belátás* és az *elnézés* fogalmaival írható le. Mindezek a fogalmak kapcsolatba hozhatóak a párbeszéd, az együttgondolkodás és a konszenzus problémájával. Gadamer az arisztotelészi phronészisz hermeneutikai hozadékát a következőképpen összegzi: „az arisztotelészi elemzés valóban *a hermeneutikai feladatban rejlő problémák egyfajta modelljének bizonyul*"[19]. Ez arra vonatkozik, hogy az alkalmazás mindkettőnél a megértés elengedhetetlen meghatározója. Nem valami általánosnak a különösre vonatkoztatása, hanem az általános megértése egy konkrét szituációból, s így a megértés érdekében a megértendő elkerülhetetlen szembesítése e szituációval.

---

[13] I. m. 221.
[14] I. m. 221. (Gadamer kiemelése.)
[15] I. m. 222. (Gadamer kiemelése.)
[16] I. m. 222.
[17] I. m. 223.
[18] I. m. 227.
[19] I. m. 228. (Gadamer kiemelése.)

Míg az arisztotelészi etika az erkölcsi tudás létmódjával kapcsolatban megértés és alkalmazás szoros egységét volt hivatott bizonyítani, addig „a tragikus példája" megértés és értelmezés elválaszthatatlanságát és a művészi tapasztalat hermeneutikailag eminens pozícióját szándékozik igazolni. „Nem csupán könyvem felépítésének mesterséges szempontjai vezéreltek, amikor a művészet tapasztalatával kezdtem, hogy a megértés jelenségét elég tág horizontba tudjam helyezni." Hiszen „a műalkotás tapasztalata mindig elvileg túllépi az értelmezés szubjektív horizontját, a művészét csakúgy, mint a befogadóét". „Az azonban mindenképpen érvényes, hogy aki a műalkotást tapasztalja, az ezt a tapasztalatot teljesen bevonja magába, s ez azt jelenti: bevonja önértelmezésének egészébe, melyben az jelent valamit a számára."[20]

Az esztétikai tapasztalat azonban bármennyire is kitüntetett helyen áll, egyvalamiben eltér a történeti, a jogi vagy a teológiai tapasztalattól. Nevezetesen a reprodukció kérdésében. Hiszen ha elfogadjuk, hogy egy zenemű vagy dráma előadása éppen olyan értelmezés, mint egy szöveg olvasása vagy egy kép szemlélése, akkor két oldalról is azonosítottuk a megértést az értelmezéssel, és ezt az általánosítást Gadamer az általános hermeneutika tételévé teszi. „Hiszen minden reprodukció elsősorban értelmezés, s mint ilyen, helyes akar lenni. Ebben az értelemben a reprodukció is »megértés«."[21] „Tehát az értelmezés nem eszköz, mellyel előidézzük a megértést, hanem benne van annak a tartalmában, amit megértünk." Továbbá: „Minden értelmezés a megértésben van benne." „A megértés és az értelmezés szétválaszthatatlanul összefonódik egymással."[22]

Abban, amit Gadamer az esztétikai tapasztalat és az esztétikai lét példaszerűségéről gondol, a tragikus azért válik példaértékűvé, mert „esztétikai alapjelenség". Hiszen Gadamer az esztétikum létét „játékként és bemutatásként" jelölte meg.[23] A bemutatott játék befogadót kíván. A befogadónak distanciát kell tartania, hogy néző maradhasson. A distancia azonban pozitív értelemben a „hatáshoz szükséges távolságot jelenti". Ez a távolság már esztétikai, s a nézői részvételt teszi lehetővé: „az eksztatikus önfeledtségnek a néző önmagával való kontinuitása felel meg. Az értelem kontinuitását épp az állítja elé mintegy feladatként, amiben mint néző feloldódik. Saját világának igazsága az, ami megmutatkozik neki, s amiben felismeri magát (...) az esztétikai lét létmódja a paruzia, az abszolút jelen, s a műalkotás, bárhol válik is ilyen jelenné, mégis mindenütt ugyanaz marad (...) az abszolút pillanat is, melyben a néző áll, önfeledtség, és ugyanakkor önmagával való kibékülés. Ami mindenből kiragadja, az ugyanakkor létének egészét adja vissza

[20] I. m. 13.
[21] I. m. 13.
[22] I. m. 279.
[23] I. m. 104.

neki."[24] Az arisztotelészi tragédia-definícióból tehát Gadamer is a hatás problémáját emelte ki. A szomorúságot „tragikus szomorúságként" értelmezve, amely „a létnek egy metafizikai rendjét" igenli, visszajut a művészet mint önismeret régi hagyományához, miközben hermeneutikailag újraértelmezi azt: „az emelkedettség és a megrendülés érzése, mely elfogja a nézőt, valójában annak *önmagával való kontinuitását mélyíti el*".[25] A műalkotás létmódjának időstruktúrája az általánosnak az egyeihez való ugyanazon viszonyát mutatja meg, mint az erkölcsi tudás alkalmazása.

De mi lesz mégis az a magasabb egység, amely a különféle jelenségek elemzéséből nyert eredményeket, ha azok mégoly hasonlóak is, értelmezőn átfogja? „Végeredményben világban bennelétünk nyelvisége artikulálja a tapasztalat egész birodalmát. Az Arisztotelész által leírt és Fr. Bacon által kifejtett induktív logikából – bár az a tapasztalat logikai elméletét illetően elégtelen és korrekcióra szoruló lehet – kitűnik a nyelvi világartikulációra irányuló tartalmi közelség."[26] Mindez nyelv, fogalomalkotás és tapasztalat egységéből adódik. Arisztotelész a dolgokat nem szigeteli el a jelentések világától. A jelek nem természeti szükségszerűségen, de nem is önkényen alapulnak, hanem a spontán megegyezésen a jó és a helyes vonatkozásában. „Arisztotelész mindenütt a legnagyobb jelentőséget tulajdonítja annak a módnak, ahogy a dolgokról való beszélésben láthatóvá válik a dolgok rendje."[27] Ez pedig nem más, mint a megegyezés, ami „a nyelv létmódját jellemzi". A nyelvi fogalomalkotás, amely a közös észrevételen alapul, „dogmamentes és szabad", s minthogy az általánoshoz vezet, „ott van ugyan a tudomány kezdeténél, de még nem tudomány". Gadamer szerint így „az arisztotelészi kritika a nyelv logikai teljesítményét megfosztotta tudományos legitimációjától".[28]

Másképpen szólva, megnyitotta az utat a nyelv mint hermeneutikai világtapasztalat elméletéhez, ahol nem választható szét „nyelvi forma" és „hagyományozott tartalom". A görög és a modern gondolkodás különbsége a nyelvi világtapasztalathoz fűződő viszonyok különbsége. A modern hermeneutika vitathatatlanul éppúgy elszakadt a nyelvi világtapasztalattól, mint bármelyik modern tudomány szemben a görög tudással, amely mintegy abból nőtt ki. Ugyanakkor ellentétben a modern tudománnyal, nem törekszik arra, hogy a nyelv legyőzése révén kerítse hatalmába a létezőt, hanem célja éppen hogy a visszatalálás e tapasztalathoz és ezáltal a léthez. Schiller szavaival azt mondhatjuk, hogy a görög

---

[24] I. m. 103.
[25] I. m. 106. (Gadamer kiemelése.)
[26] GADAMER: *Hermeneutika*. 25.
[27] GADAMER: *Igazság és módszer*. 300.
[28] I. m. 301.

tudással szemben nem naiv, hanem szentimentális – mintegy ezzel is bizonyítva kötődését a romantikus hagyományhoz.

Amikor Gadamer hermeneutikáját heideggerinek aposztrofáljuk, ezzel csupán azt a beállítódást jelezzük, amely mindkettőben közös, azaz, hogy Gadamer Heideggerre támaszkodva állítja lét és megértés elválaszthatatlanságát. Ez azonban nem feltétlenül jelenti Arisztotelészhez való viszonyuk azonosságát.

Egyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy míg Heidegger a lét megértő természetéről beszél, addig Gadamer mintegy fordított utat jár be, és a megértés ontológiai státuszát bizonyítja. Ez a különbség megmutatkozik Arisztotelész-interpretációjukban is. Itt most csupán a *Lét és idő*ből ragadok két problémát: a lét és a logosz fogalmának elemzését.

Míg Gadamer a fogalomalkotás *módja* felől közelítette meg a nem-fogalmak kérdését (összekapcsolás, a közös észrevétele, megegyezés), addig Heideggernek még az a feladat jutott, hogy a fogalmak *tartalmát,* mindenekelőtt a legáltalánosabb fogalom, a lét tartalmát vizsgálja. Igazolnia kellett a létre irányuló kérdés újbóli föltevésének szükségszerűségét. Ezt az igazolást három, a létre vonatkozó „előítélet" kritikájában végezte el. „A »lét« a »legáltalánosabb« fogalom." „A »lét« fogalma elválaszthatatlan." „A »lét« magától értetődő fogalom." Ezek közül bennünket most az első előítélet kritikája érdekel.

A lét általánossága nem azonos a nem általánosságával. A létezők nem- és fajfogalmak szerint osztályozhatók, a létezők sokféleségét fajok és nemek szűkülő sokfélesége általánosítja, és egyben különbségeiket és azonosságaikat világosabbá teszi. Azonban: „a lét »általánosság« *»meghalad«* minden nemszerű általánosságot." A lét általánossága ugyanis nem sokféleségen, hanem egységen alapul, „nem a létező legfelsőbb régióját határolják körül". „A létet nem lehet magasabb fogalmakból definíció útján levezetni és alacsonyabbakkal ábrázolni." Heidegger szerint Arisztotelész azzal, hogy a létfogalom egységét az *„analógia egységeként"* ismerte fel, „a lét problémáját tökéletesen új alapra helyezte". Ebből az új alapból pedig az következik, hogy „amikor azt mondjuk: a »lét« a legáltalánosabb fogalom, ez nem jelentheti azt, hogy a legvilágosabb is, és minden további fejtegetést szükségtelenné tesz. A »lét« fogalma épphogy a leghomályosabb".[29] Erre a gondolatra Ricoeur Arisztotelész-értelmezése kapcsán még vissza kell térni.

A logosz fogalmának elemzése – némileg meglepő módon – a többek közt a Gadamer által eliminált *Peri Hermeneias*on alapul, és azt új megvilágításba helyezi. Ezen a ponton kapcsolódik Palmer a heideggeri Arisztotelész-értelmezéshez.

A logosz nem fogható föl egyszerűen kijelentésként, sem a kijelentés ítéletként, mondja Heidegger, „ha ezen »összekapcsolódást« vagy »állásfoglalást« (elfogadást

---

[29] I. m. W. HEIDEGGER: *Lét és idő.* Bp. 1989. 87–91. (Heidegger kiemelései.)

– felvetést) értünk".[30] A logosz mint beszéd, sokkal inkább „felmutató láttatás". A „nyilvánvalóvá tételnek *ez* a modusza" csak a kijelentő beszéd sajátja. Az apofantikus beszéd lényege: „valamit valamivel való *együtt*jében, *mint* valamit láttatni".

A láttatás fogalma az igazságfogalmat is megváltoztatja: „minden azon múlik, hogy távol tartjuk-e magunkat a »megegyezés«-ként értelmezett, konstruált igazságfogalomtól". A láttatás esetében az igazság a *felfedés*, a hamisság pedig az *elfedés*.[31] „Ha az igazságot – amint ma széltében-hosszában szokásossá vált – úgy határozzuk meg, mint ami »tulajdonképpen« az ítéletet illeti meg, és ráadásul ezzel a tézissel *Arisztotelész*re hivatkozunk, akkor ez a hivatkozás jogosulatlan, és mindenekelőtt félreérti a görög igazságfogalmat."[32] Mert ott az igaz valaminek az érzéki észlelését jelenti.[33] A létről és a logoszról szóló fejtegetések Heideggernél előmunkálatok saját hermeneutikájához, amelyben „A jelenvalólét ... kitüntetett a többi létezőhöz képest". „Ontikusan kitüntetett, minthogy létében önnön lété*re* megy ki a játék. A jelenvalólét ilyen létszerkezetéhez hozzátartozik tehát, hogy létében létviszonya van e léthez." *„A létmegértés a jelenvaló lét egyik létmeghatározottsága."*[34]

Amikor Palmer a hermeneuein-hermeneia szavak jelentéséről és használatuk mai jelentőségéről beszél[35], a *Peri Hermeneias*t természetesen nem a *„fordítani"* alapjelentés kapcsán tárgyalja. Az viszont már figyelemre méltó, hogy nem is a *„mondani"*, hanem a *„magyarázni"* alapjelentéssel kapcsolja össze (nem tagadva, hogy e kettő *mindegyike* „benne van" az értelmezés arisztotelészi fogalmában). Palmer a *Peri Hermeneias*t első szinten mint az értelmezés s ebből adódóan az alkalmazás túl szűk elméletét írja le.

„Arisztotelész a *hermeneiá*t úgy határozza meg, mint állítások megtétele közben végbemenő értelmi műveletet", a létrejött állítás pedig olyan „beszéd, amelyben igazság vagy hamisság van".[36] Az értelmezéssel létrehozott kijelentések vagy ítéletek

---

[30] Vö. HEIDEGGER: I. m. 128. („A logoszt észnek, ítéletnek, fogalomnak, definíciónak, alapnak, viszonynak »fordítják«, azaz mindig értelmezik. De hogyan képes a »beszéd« önmagát úgy modifikálni, hogy a logosz a felsoroltak mindegyikét jelentse, méghozzá a tudományos nyelvhasználaton belül?") Vö. még: GADAMER: *Igazság és módszer*. 315. („a kijelentés és az ítélet csupán a sokféle nyelvi viselkedés egyik különös formája, [...] ő maga mindig beleszövődik az életviszonyba. Ezért az objektiváló tudomány a természetes világtapasztalat nyelvi megformáltágát előítéletek forrásaként tapasztalja.")

[31] Nem nehéz itt fölismernünk a ricoeuri *felidézés* és *gyanú* hermeneutikáinak gyökereit.

[32] HEIDEGGER: I. m. 127–131,

[33] Érzékelés és gondolkodás összefüggésének, látás és tudás analógiájának vitatott kérdéséhez *Arisztotelész*nél vö. például *A lélek*, III. 3. és *EE*, VIII. 1.

[34] HEIDEGGER: I. m. 717–718. (Heidegger kiemelései.)

[35] R. E. PALMER: *„Hermeneuein–hermeneia" – ókori szavak használatának mai jelentősége*. In: *A hermeneutika elmélete*. Szerk. FABINYI T. Szeged 1987. 71–99.

[36] I. m. Az *Organon* magyar fordításában (Bp. 1979): „amelyre vonatkozik az, hogy igaz-vagy-téves". Herm. 4. (17a2)

alapformák, míg az ún. modális mondatok ehhez képest *levezetett formák.* „Az eredeti állítás vagy értelmezés (...) megelőzi a vágyat vagy az azt kifejező állítást. Az »értelmezések« tehát nem alkalmazásra irányuló állítások." Az alkalmazás ebben a kontextusban „hatást" jelent, s Palmer így Arisztotelész nyomán explicite elhatárolhatja az értelmezés tanát a retorikától és a poétikától.

Azonban még mindig mondhatnánk azt Gadamerrel, hogy a *Peri Hermeneias:* logika vagy logikai grammatika. Palmer ezért második lépésben a logikától különíti el, annak alapján, ahogyan Arisztotelész az értelmi alapműveletek felosztását megadja: „(1) az egyszerű tárgyak megértése, (2) az összerendezés és szétválasztás műveletei, (3) az ismert dolgokból az ismeretlenekre való következtetés." Világossá válik, hogy az arisztotelészi értelemben vett hermeneutika „nem »egyszerű tárgyak megértése«, hanem azokkal a folyamatokkal foglalkozik, amelyekkel igaz állításokat hozhatunk létre". És nem is logika, mert az a már értelmezett (kijelentett) állítások egybevetésén alapul. Az értelmezés tehát az ész logika előtti szinten mozgó értelmi művelete. „Ilyenformán szinte észrevétlenül változik át magyarázattá." Minthogy az észből származó mozzanat, az igazság már önmagában vonatkozás, ezért az értelmezés itt eleget tesz a magyarázat azon kritériumának, hogy az értelmezendőt egy külső tényezővel hozza vonatkozásba.

Palmer azért tartja rendkívül fontosnak azt, hogy Arisztotelésznél az értelmezés megelőzi a logikai feldolgozást, mert a modern tudomány éppen e két műveletsor helyes egymásra következését nem hajlamos elismerni. „Már abban a pillanatban értelmezés történik, amikor az adatokból állítás lesz" – vallja Palmer. Az értelmezés és az alkalmazás – a tágabb értelemben vett értelmezés-alkalmazás előtti – művelete tehát valójában a legszélesebb alapot jelentené, hasonlóan az előzetes megértés vagy „előítélet" fogalmában foglaltakhoz. Eképpen az előzetes megértés analitikájaként lenne fölfogható, s ez szorosan összefügg a módszerproblémával. A módszer jelentésadó szerepe nyilvánulna itt meg: „a módszer eleve meghatározza, hogy *mit* fogunk látni. A módszer tudtunkra adja, hogy mi a tárgy *mint* tárgy. Ezért minden módszer már értelmezés is."[37]

Míg Palmer az értelmezés *túl szűk* elméleteként mutatta be a *Peri Hermeneias*t, addig Ricoeur az interpretáció *túl tág* fogalmával hozta kapcsolatba.[38] Minthogy Palmer az értelmi műveletek arisztotelészi felosztása felől közelítette meg a *hermeneia* kérdését, így a szűkösség arra vonatkozik, hogy a *hermeneuein* logika előtti és tulajdonképpen értelmezés előtti művelet. Ugyanakkor lehetséges szál vezet belőle a módszerproblémához, s ez adja meg jelentőségét, megmutatva e szűkösség tágas holdudvarát.

---

[37] PALMER: I. m. 82–85. (Palmer kiemelései.)

[38] P. RICOEUR: *Az interpretációk konfliktusa.* In.: *A hermeneutika elmélete.* 199–218.

Ricoeur a *Peri Hermeneias*t szintén a logika felől szemléli, de nem logikai grammatikának tekinti, mint Gadamer, és nem is logika előtti műveletnek, mint Palmer. Ricoeur az *Organon*nak ezt a részét – a teljes mű fényében – a kijelentések logikáját és az argumentumok logikáját bevezető *szemantikának* tartja, abban az értelemben, hogy a címben szereplő *hermeneia* szó nem „a jelentésekre irányuló tudományt jelöli, hanem magát a jelentést, a névszó, az ige, a kijelentés és általában a beszéd jelentését".[39] Azaz nem a szemantika tudományáról van szó. De mi a jelentősége egy ilyen szemantikának egy mai hermeneutika szemszögéből? E kérdés megválaszolásához röviden tisztázni kell, mit ért Ricoeur interpretáción.

Ricoeur elméletében[40] *az interpretáció és a szimbólum* egymástól elválaszthatatlan fogalmak. „Szerintünk a szimbólum olyan kettős értelmű nyelvi kifejezés, amely interpretációt kíván, az interpretáció pedig olyan megértési tevékenység, amely a szimbólumok megfejtésére irányul."[41] „Tehát szándékosan olyan kettős vagy többértelmű kifejezésekre tartom fenn a szimbólum fogalmát, melyek szemantikai textúrája korrelatív a második vagy a többszörös értelem kifejezésére irányuló interpretációs tevékenységgel."[42] „Azt állítom, hogy akkor jön létre szimbólum, amikor a lingvisztikai kifejezés kettős vagy többszörös értelme következtében interpretációs tevékenység válik lehetővé."[43] Ez a szimbólumfogalom éppúgy a szimbólum túl szűk és túl tág fogalmai között helyezkedne el, ahogyan Ricoeur interpretáció-fogalma is az interpretáció túl szűk és túl tág meghatározásai közötti mérlegnyelvet hivatott képviselni. A szimbólum túl tág fogalma, amely egybeesne a puszta *jel*lel, Cassirer nevéhez fűződik, és *jel* és *jelentés* / *jelentés* és *dolog* dualitására utal. A szimbólum túl szűk fogalma a platonista hagyomány és az irodalmi szimbolizmus analógia-elvére vonatkozik, így a szimbólumnak csupán egy alesetével áll kapcsolatban: „az analógia inkább csak a nyilvánvaló és a rejtett értelem közötti kapcsolatok egyike".[44] Az analógia lényege, Ricoeur szerint, tagjainak hasonlóságon alapuló nem-racionális viszonya, amelynek révén az elsődleges értelmen átlépünk a másodlagos értelemhez. Ezzel szemben a szimbólum helyes („közép") fogalma: „az értelem relációja az értelemhez".

Az interpretáció túl szűk fogalma a szimbólum túl szűk fogalmával áll kapcsolatban. Ez a hagyomány, amely az egzegézisből ered, az irodalmi szövegre koncentrál (bár a *szövegfogalom* kitágítása is ennek köszönhető), és az értelmezést autoritások korlátozzák; még ha beszélhetünk is „az Írás négy értelméről" – ez nem

---

[39] I. m. 200.

[40] P. RICOEUR: *Nyelv, szimbólum és értelmezés*. In: *A hermeneutika elmélete*. 179–198.

[41] RICOEUR: i. m. 185. – Ricoeur kétfajta interpretációt különböztet meg: az értelem felidézését és a gyanú gyakorlását.

[42] I. m. 189.

[43] I. m. 196.

[44] I. m. 195.

jelenti az interpretáció szabadságát.[45] Az interpretáció túl tág fogalma viszont, amit Ricoeur Arisztotelésztől eredeztet, a cassireri szimbólumfogalommal állítható párba – mint a jelek használata, azaz szemantika („Interpretáció minden kiejtett és jelentéssel felruházott hang"[46]).

Ez a szemantika azonban „csonka" szemantika, csak a kijelentő mondat szemantikája marad. Ennek éppúgy az interpretáció túl tág fogalma az oka, ahogyan ez emel gátat a kettős értelmű kijelentések hermeneutikájának lehetséges elágazása elé. Mert bár minden egyes szó *hermeneia,* hiszen kijelent valamit[47], de a kijelentés teljes értelmét a *logosz* értelme adja meg. Azonban csak az *apofantikus logosz* felel meg a hermeneia fogalmának. A kijelentő beszédben pedig, mondja Ricoeur, a beszéd jelentő képessége összpontosul. A jelentés egyértelműséget követel meg, mert „az emberek közötti kommunikáció csak akkor lehetséges, ha a szavaknak *egy* értelmük van, azaz *egyértelműek*".[48] Ezzel az arisztotelészi „hermeneutika" „lemond" mind a többféleképpen értelmezhetőségről, mint pedig a modális mondatok (tartalmilag: a nem-állítások) interpretációjáról. (Ki)jelentés és megértés e szoros kapcsolata mégsem feltétlenül negatív. „Valóban figyelemre méltó, hogy Arisztotelésznél a *hermeneia* nem korlátozódik az allegóriára, hanem minden jelentéssel bíró szövegre (discours) vonatkozik, sőt a *hermeneia* az a jelentéssel bíró szöveg (discours), mely a valóságot »interpretálja« annyiban, amennyiben »valamiről valamit« mond. Azért van *hermeneia,* mert egy kijelentés nem más, mint a valóság megragadása jelentéssel bíró kifejezések segítségével – nem pedig a magukból a dolgokból eredő állítólagos benyomások kivonata."[49] Mert a „valamit valaminek tulajdonítani"[50] feltételezi, hogy a jelentések közvetettek. Ez tehát nem csupán a kijelentés egy- vagy többértelműségére hívja föl a figyelmet, hanem a „tulajdonítás" egy-vagy többértelműségére is. A „valamit valaminek tulajdonítani" egy nem-logikai szemantika[51] felé is mutathat.

Ennek a szemantikának a csíráit Ricoeur a *Metafizika* azon helyén fedezi föl, ahol a *létezés* fogalmáról van szó. Amit Heidegger még homályosságként értékelt és fölszólításként e fogalom újraértelmezésére, hogy „A létezést többféleképp fejezik ki"[52], az Ricoeur számára „nem anomália a beszédben, nem kivétel a jelentés

---

[45] Az Írás négyféle értelmezése (szó szerinti, allegorikus, morális, anagogikus) és az interpretáció nyitottsága–zártsága kérdéseihez vö. U. Eco: *A nyitott mű poetikája,* In: *A nyitott mű.* Bp. 1976. 24–58. – „Világos, hogy nincs több lehetséges olvasat: az interpretáló (...) hajolhat inkább az egyik értelem felé, mint a másik felé, de mindig csak a szükségszerű és elrendelt egyértelműség szabálya szerint." (31.)

[46] P. Ricoeur: *Az interpretációk konfliktusa.* 200.

[47] Vö. Ricoeur: *Az interpretációk konfliktusa* című tanulmányának 14. jegyzete. („Az ige kapcsán fordul meg az értelmezés fogalma.")

[48] Ricoeur: i. m. 201–202. (Ricoeur kiemelése.)

[49] P. Ricoeur: *Létezés és hermeneutika.* In: *A hermeneutika elmélete.* 220–221.

[50] Arisztotelész: *Org. Herm.* 6.

[51] P. Ricoeur: *Az interpretációk konfliktusa.* 203.

[52] Arisztotelész: *Metafizika.* 1006b7

elméletében. (...) és ez a többszörösség az egész beszédet áthatja. (...) Lehet, hogy nem vezet a szavak tökéletes zűrzavarához, mivel a lenni szó különböző értelmei rendben sorakoznak egy első, eredeti értelmére vonatkoztatva, de ez a vonatkozási egység (...) mégsem alkot egyetlen jelentést."[53] Mert ha valaminek létezést tulajdonítunk, akkor nem világos, hogy „a létező léte" szubsztancia, minőség, mennyiség, idő, hely, mozgás stb. (vagy ezek mindegyike) értelmében értendő-e. És megfordítva, ha e kategóriák bármelyikét tulajdonítjuk valaminek, akkor már létezést is tulajdonítottunk neki. Ricoeur értékelése szerint ez túlmutat az egyértelműség tisztán logikai és ontológiai elméletén. Van azonban még egy hely Arisztotelésznél, ami hasonlóképpen „áttörést" jelent. Ez pedig a *Kategóriák* azon fejezete, ahol a „van valamije" „kategóriájáról" beszél.[54] A „van valamije" valaminek a tulajdonára vonatkozik, s ha azt tulajdonítjuk valaminek, hogy van valamije, éppúgy többértelmű állításhoz jutunk, mint a létezés esetében. Sőt, a „van valamije" kifejezéssel már azt is jelöltük, hogy valami létezik, s ennek a valaminek valamije létezik. A létezés és a „van valamije" lehetséges értelmei annyira hasonlóak, hogy felmerül a kérdés, melyik a tágabb és/vagy elsődlegesebb fogalom. Ha valami létezik, akkor ugyanis már elengedhetetlenül van valamije, nevezetesen a léte; de csak akkor mondható, hogy létezik, ha van valamije, tulajdona vagy tulajdonsága. A létezőről tehát nem beszélhetek úgy, hogy valamit ne tulajdonítanék neki, és ha valamit tulajdonítok valaminek, szükségszerűen a létezőről és a létező létéről szólok.

A „van valamije" többértelműségét és e többértelműség módszertani jelentőségét mutatja az is, hogy bár Arisztotelész a „birtoklást" a kategóriák között sorolja föl[55], mégis a ún. „hypotheória" részben tárgyalja[56]: a „posztpredikamentumok" között, amelyek a kategóriák (predikamentumok) közös jellemzői. A „van valamije" posztpredikamentumként is két helyen – főnévi alakban (birtoklás) a hiánnyal szembeállítva a szembenállás fajtái között és igei alakban (birtokolni) önállóan, a hypotheória zárórészében – jelenik meg.

E többszörös bizonytalan státusz – pozitívum. Hiszen a birtoklás és a birtokolni összevetése az állítás és tagadás kérdésével kapcsolatos, s arra mutat rá, hogy nem a *tényállás,* hanem a *kijelentés* rendelkezik igazságértékkel. Amennyiben a „van valamije" kategória, úgy állítható valamiről, ellenben róla semmi sem állítható (semmi alá nem besorolható). Ha nem igaz az állítás, az azt jelenti, hogy a *dolog nem rendelhető a kategória alá,* tehát az alárendelése hamis. Posztpredikamentumként viszont, mint egy valamiről („aminek természete a birtoklás") állított valamely kategória alá eső dolog kategoriális sajátossága, már eldönthető róla, hogy

---

[53] Ricoeur: i. m. 202.
[54] Arisztotelész: *Org. Kat.* 15.
[55] Arisztotelész: *Org. Kat.* 4., 9.
[56] Arisztotelész: *Org. Kat.* 10., 15.

a dologra igaz-e vagy sem. Mert a posztpredikamentum a dolog létéhez tartozik vagy nem tartozik (természete vagy nem természete), így az állításban a dolog létéről jelenthetek ki valamit, a kategória viszont nem tartozik hozzá a dolog létéhez (nincs alanyban). A „van valamije" kategóriájának mint ilyennek nincs ellentéte (a „hiányt szenvedni" nem kategória), a „van valamije" posztpredikamentum ellentéte viszont a hiány posztpredikamentum (?). „Abban az esetben mondjuk, hogy hiányzik valamije annak, ami birtoklásra képes, amikor egyáltalán nincs abban a részében birtoklás, aminek természete, hogy birtokoljon, éspedig ha akkor nincs, amikor természete volna."

Ha a kategóriát állítom valamiről, akkor a valamit a kategória *alá rendelem:* ha a posztpredikamentumot állítom valamiről, akkor a valaminek valami *mellérendelten létezőhöz való viszonyát* (szembenállás, elsőbbség, egyszeresség, mozgás, birtoklás) fejezem ki. Ricoeurnek tehát igaza van, amikor fölfigyel az ige fontosságára az *Organon* gondolatrendszerében. Azonban nemcsak az ige, hanem a posztpredikamentumok is – Palmer szavaival – „külső tényezővel" hoznak kapcsolatba valamit (az igazság mozzanata jelen van az összekapcsolásban), így a *magyarázat* alapját teremtik meg. A kategóriák az alájuk rendelt dolgokhoz képest nem külsők ebben az értelemben (a dolgokat nem összekapcsolom velük, hanem alájuk rendelem – leírom hovatartozásukat), s az igazság kérdése az alárendelésre vonatkozik, azaz arra, hogy *mi* a dolog.[57] A kategória a dolognak sem nem oka, sem nem eredete, sem nem funkcója stb. – azaz a dolog kategória alá rendelése nem visszavezetés, nem *redukció,* hanem a „mi a dolog" kérdéséből adódóan egyfajta *értelmezés.* A „mi a dolog" kérdése a *kifejtés* felé nyithat utat, ugyanakkor a *módszer* problémáját is felveti, amennyiben „a módszer problémáját teljesen a tárgy határozza meg".[58]

A kategóriák és a nyelv viszonya tehát kettős: a kategóriák levezetése nyelvi, minthogy Arisztotelész a szavak fajtáiból vezeti le őket; viszont a kategóriák státusza ontológiai, a létező létmódjára vonatkozik. Ha a kései Heideggernek kérdés volt gondolkodás és lét egysége a nyelvben, Arisztotelésznél a nyelvi tapasztalatban még a lét és nem a megismerés nyilvánult meg. Nyilvánvaló ez például a *szinonima* meghatározásában. „Szinonimoknak pedig azokat a *dolgokat* nevezzük, amelyeknek nevük is közös, és a névnek megfelelő fogalmi lényeg is ugyanaz. Például élőlény az ember is, meg az ökör is. Ugyanis együttes néven mindkettőt élőlénynek nevezzük, s fogalmi lényegük is ugyanaz. Mert ha valaki egyikre is, másikra is meghatározná, hogy milyen értelemben élőlény, akkor ugyanazt a meghatározást adná."[59] Tehát nem a *szavak,* hanem a *dolgok,* illetve a dolgok létezése szinonim;

---

[57] Vö. ARISZTOTELÉSZ: *A lélek.* III. 6. („a dolog mibenlétének a lényeg szerint való megértése: igaz – ám ez nem valamit állít valamiről"). Vö. még M. FREDE: *Categories in Aristotle.* In: *Essays in Ancient Philosophy.* Oxford 1987. 29–48.

[58] PALMER: i. m. 208. – A kategóriákhoz vö. FREDE: i. m.

[59] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Kat.* 1. (Az én kiemelésem.)

itt nem egyazon dologra van több *szavunk,* hanem több dolognak van egyetlen szóval megjelölhető *létezése.*

Arisztotelész „hermeneutikája" értelmezés, de az értelmezés önmagában még nem hermeneutika, még ha hermeneutikai szituációban történik is. E kényszerű kitérő után ebből a szempontból kell újra szemügyre venni a *Peri Hermeneias*t.

A *Peri Hermeneias* a dolgok és a jelek kapcsolatának vizsgálatával kezdődik: „amik a beszédben elhangzanak, lelki tartalmak jelei, amiket pedig leírunk a beszédben elhangzottak jelei. És minthogy nem mindenkinek az írása azonos, úgy a beszéde sem. Viszont a lelki tartalmak, amelyeknek ezek közvetlen jelei, mindenkinél ugyanazok: s azok a dolgok, amelyekről e tartalmak képet adnak, szintén ugyanazok".[60] A *jelek* Arisztotelésznél tehát nem a *dolgok* jelei. Az írás a beszéd jele, a beszéd pedig a lelki tartalmaké. A jelek *nem* azonosak, a lelki tartalmak és a dolgok *igen.* A lelki tartalmak nem jelek, hanem *„képet adnak"* a dologról. A „képek" „természettől valók", a jelek nem „természettől valók". Az azonosság a „képet adással" függ össze, a „természettől való"-sággal. A jel*ben* van tehát valami, ami miatt a lelki tartalom különbözőképpen jelenhet meg. De ha a képet adás nem teszi különbözővé a képeket, akkor a különböző jelek a lelki tartalmakon (a képeken) keresztül ugyanazokat a dolgokat is jelölik – *(közvetetten,* míg *közvetlenül* a lelki tartalmakat jelölik). Ha az, amit jelölnek, azonos, akkor a különöbzőség a *jelölők* különbözőségéből ered. Azaz abból, hogy ugyanazt a lelki tartalmat különbözőképpen jelöljük meg, van ugyanúgy jelölünk meg különböző lelki tartalmakat. Arra a kérdésre, hogy miért nem azonosak a jelek, Arisztotelész nem válaszol közvetlenül. Közvetve azonban igen.

A gondolatok és a beszéd egy része feltétlenül igaz vagy téves, más része nem. A dolgokról nem állítható, hogy igazak vagy tévesek. A gondolat és a beszéd a lelki tartalmak, illetve a jelek összekapcsolásával és szétválasztásával jön létre. Az igazság vagy tévedés az összekapcsolódásban és a szétválasztásban van.[61] Maga a lelki tartalom és a jel sem nem igaz, sem nem téves, minthogy a lelki tartalom a dolgokról ad képet; a jel pedig összekapcsol ugyan jelentést és jelentőt, de nem választja szét, a tényállást (dolgot) jelöli, ez a tényállás azonban nem szétválasztható, s igazságértéke sincs. Ezért egy lelki tartalom jele *bármi* lehet.

Minthogy a jelekkel kapcsolatban nem vethető föl az igaz–hamis kérdése, ezért a kommunikációhoz „közmegegyezésre" van szükség. Első rátekintésre úgy tűnik, a közmegyegyezés a jelek jelentésének valóban alapja – ahogyan Gadamer látja –, és nem következménye; így egy csapásra mindent megold. A közmegegyezés kérdése Arisztotelésznél a beszéd részeinek – a névszónak, az igének és a mondatnak

---

[60] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Herm.* 1.
[61] ARISZTOTELÉSZ: *A lélek.* III. 6.

– a meghatározása kapcsán merül föl. „A névszó olyan közmegegyezés szerinti jelentésű, időt ki nem fejező szó, amelynek egy része sem jelent semmit, ha különválasztjuk." „»Közmegyezés szerint« (a fentebbi értelemben) annyit tesz, hogy semmi sem természettől fogva névszó, hanem attól fogva, hogy jellé lett. Hiszen a tagolatlan, például állati hangok is kifejeznek valamit, pedig ezen nem névszók." Minden mondat kifejez valamit, de nem mintegy éppen arra való eszköz, hanem – mint mondottuk – közmegegyezés alapján."[62] Gadamer a jelek és a fogalmak természetét párba állítva[63] – s e párba állítás jogossága már maga is vitatható – a következő megállapításokra jut: „Tehát a megegyezés (...) a nyelv létmódját jellemzi." „[A] megegyezés, mely szerint a nyelvi hangok vagy az írásjelek *valamit jelentenek* (...) spontán kialakult megegyezés, mely *alapja* az emberek közti közösségnek, egyetértésüknek abban ‚hogy mi *a jó és a helyes*. A hangok és a jelek nyelvi *használatában* való megegyezés tehát csak annak az alapvető megegyezésnek a *kifejeződése,* amely azzal kapcsolatban áll fenn, hogy mi számít jónak és helyesnek."[64]

Azaz háromféle megegyezésről van szó. Először is van egy „spontán" megegyezés abban, hogy a hangok vagy az írásjelek *jelentenek valamit, tehát jelek.* Másodszor: ezen *alapul a helyes és a jó* dolgában való megegyezés. Harmadszor pedig, a jelek *használatában* való megegyezés a jó és a helyes dolgában való megegyezés *kifejeződése*. Gadamer tehát a jel jelként való elismerése és a jel használata közé beiktatja a jó és a helyes kérdését, és a *Politiká*hoz utal bennünket.[65] Valószínűleg azt akarja mondani, hogy a jelek alapot adnak a jó és a helyes nyelvi megjelenítésére és/vagy a jó és helyes megjelenítésre. Ez a második megegyezés tehát a jelentéssel áll kapcsolatban. A jelek használatában való megegyezés már ennek, ti. a jó és a helyes jó és helyes nyelvi megjelenítésére vonatkozó megegyezésnek, a kifejeződése. Azaz abban, hogy a jelet jelnek ismerjük el, potenciálisan már benne rejlik – e többszörös megegyezésen át – a jelentése is. A használatot megalapozó megegyezés teóriája valóban az egyféle (jó és helyes) jelentés felé mutat.

Nem véletlen azonban, hogy a megegyezésre Gadamernek három szinten is hivatkoznia kell. Az arisztotelészi szövegben ugyanis nem világos sem a *jel,* sem a *közmegegyezés* fogalma. A gadameri elemzés problematikussága azonban nem csupán ebből adódik. A legfőbb problémát az jelenti, hogy Gadamer a *nyelvről* beszél, Arisztotelész pedig a *beszédről*. Az az állítás, hogy a megegyezés Arisztotelésznél a nyelv létmódját jellemezné, ily módon nehezen elfogadható; de a beszéd létmódját valóban a megegyezés jellemzi, ahogyan ezt később ki kívánom

---

[62] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Herm.* 2., 4.
[63] GADAMER: *Igazság és módszer.* 246–248.; 300–301.
[64] I. m. 301. (Az én kiemelésem.)
[65] I. m. 301.

mutatni. További gondot okoz az, hogy Gadamer a *nómosz* fogalmára hivatkozik, de a *Peri Hermeneias*ban a megegyezés kapcsán ez a kifejezés nem szerepel. Végül kérdéses a *Politika* adott helyére való hivatkozás, ahol is ez áll: „Márpedig beszédre egyedül az ember képes az élőlények közt (...) az értelmes beszéd a hasznos és a káros, tehát egyúttal az igazságos és az igazságtalan *kifejezésére is* szolgál. Valójában éppen az a többi élőlénnyel szemben az ember sajátossága, hogy ő az egyedüli, aki felfogja a jót és a rosszat, az igazságost és az igazságtalant, márpedig éppen azokból, akik erre képesek, jön létre a család és az állam."[66] Itt egészen világosan arról van szó, hogy az emberi beszéd specifikuma, hogy képesnek kell lennie a jó és a helyes kifejezésére *is*. Arról nem beszél Arisztotelész, hogy ez a sajátosság miféle viszonyban van a jelentéssel és a használattal. S igazából azt sem tudhatjuk, hogy mit ért Gadamer használaton az arisztotelészi jelfogalom és a közmegegyezés viszonyáról szólva.

Ezért talán gyümölcsözőbb visszatérni az eredeti Arisztotelész-szöveg értelmezéséhez. Előre bocsátom: véleményem szerint a *Peri Hermeneias*ban valóban egy hermeneutikai *felfogás*, mégpedig egy a többféle értelem lehetőségéről gondolkodó felfogás *rejlik*.

A *Peri Hermeneias* kapcsán az az alapvető kérdésünk, hogy miként függ össze a jel és a közmegegyezés fogalma. Arisztotelész nem látta szükségesnek a jel fogalmát definiálni, de azt biztosan tudhatjuk, hogy a beszéd és az írás jelekből áll.[67] (Nem tartozik ide, de problematikus, hogy vajon ugyanúgy jel-e az írás a beszédnek, mint a beszéd a lelki tartalmaknak.) A jelek egyrészt a *képet adás*sal[68], másrészt a *kifejezéssel*[69] állnak szemben. A képet adás pozitíve kevesebb, mint a jel, lévén olyasfajta *természetes prezentáció*, amelyben a dolgok úgy jelennek meg, mint amilyenek. A képet adás egyetemes *primer* „torzítatlansága" a látás analógiájára úgy fogható föl, mint tárgy és a róla nyert vizuális kép egyezése. A kapott kép ily módon nem kommunikálható, ezért van szükség a jelek *szekunder* rendszerére. A kifejezés negatíve kevesebb, mint a jel – bár a természetes kifejezés jellé válhat –; mai terminológiával azt mondhatnánk, hogy a jelölésnek csak az *expression* oldalát tartalmazza, a *désignation*t nem. A jel tehát mesterséges képződmény, és a jelhasználat az ember specifikuma. A jelhasználat minden mozzanata szorosan összefügg a közemegyezéssel. „»Közmegegyezés szerinti« (a fentebbi értelemben) annyit tesz, hogy semmi sem természettől fogva névszó, hanem attól fogva, hogy *jellé lett*."[70] Továbbra is fönnáll azonban a *hogyan* kérdése.

---

[66] ARISZTOTELÉSZ: *Politika* I. 2. (Az én kiemelésem.)
[67] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Herm.* 1.
[68] Uo.
[69] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Herm.* 2.
[70] Uo. (Az én kiemelésem.)

A *közmegegyezés* – a fönti idézet mellett – még két helyen szerepel a szövegben. „A névszó olyan közmegegyezés szerinti *jelentésű,* időt ki nem fejező szó, amelynek egy része sem jelent semmi, ha különválasztjuk."[71] „Minden mondat kifejez valamit, de nem mint egy éppen arra való *eszköz,* hanem – mint mondottuk – közmegegyezés alapján."[72] A közmegegyezés tehát egyrészt arra vonatkozik, hogy mi tekinthető jelnek, másrészt a jelentésre. Ami már korábban is kérdésesnek látszott, az a jelentés státusza. Hogyan függ össze a jelentés a használattal? Ha a használat szűk fogalmát vesszük – Gadamernek az alkamazásról való fölfogásával párhuzamosan, amely szerint a megértés, értelmezés, alkalmazás szoros összefüggésben, de elméletileg elkülöníthető etapokban alkotja a hermeneutikai folyamatot –, akkor a kommunikáció folyamatát a jelek használata (ami előírja, hogy mi jel, mi a jelek jelentése és hogy melyik jelet és hogyan használjuk) és megértése alkotná. Ebben az esetben a használatra vonatkozó közmegegyezés az egyértelműséget biztosítaná, s a megértés csupán a jelentések fölfogásából állana. De ha a használat tág fogalmát tekintjük, amely szerint a jelhasználat azonos a kommunikációval, s annak mindkét oldalát (a szűkebb értelemben vett használatot és a megértést) magában foglalja, akkor a közmegegyezés a megértésre is vonatkozik. E különbségtételnek természetesen csak akkor van jelentősége, ha az arisztotelészi szövegből igazolható, hogy a közmegegyezés ez utóbbi esetben nem azt jelenti, hogy a jeleket hogyan kell értenünk.

A megoldást, véleményem szerint, a mondatról mondottak hordozzák. Ha ugyanis a jelek jelentését a közmegegyezés már előre biztosítja, akkor miért kell a mondattal kapcsolatban újra hivatkozni rá?[73] A mondatról mondottak kétféleképpen értelmezhetők. Ha a „közmegegyezés szerint" arra vonatkozik, hogy valami jellé lett, akkor érthetjük úgy, hogy a mondat mint szavak láncolata attól mondat, hogy jellé lett; azaz a láncolat értelmes, van jelentése. Ha viszont a „közmegegyezés szerint" a jelentésre vonatkozik – ha elejtjük a tautológia vádját – úgy kell értenünk, hogy a mondat által kifejezett jelentést jellemzi. A jelentés tehát a tágabb értelemben vett használatban jön létre; a mondat nem a jelentések kifejezésére szolgáló „eszköz". A „közmegegyezés szerint" (kata szünthészen) nem a *szabály*ra, a *szokás*ra, a *hagyomány*ra vagy a *törvény*re vonatkozik, mint a *nómosz,* hanem a *kapcsolat*ra és/vagy a *kötelék*re, az együttes tevékenysége. A közmegegyezés nem adottság, hanem a dialógus jellemzőjeként abból jön léte, hogy amiként „nem mindenkinek az írása azonos, úgy a beszéde sem". A jelentés a jelhasználat eredménye; mindig létrejövő és nem egyszer és véglegesen létrehozott *produktum.*

Ha a nyelvi tapasztalat Arisztotelésznél még valóban a létet tükrözi, akkor a dolgok létmódjának elemzése egyben a nyelvi tapasztalat létmódjának elemzése is. *A dolgok létezése szinonim* (és nem a szavak szinonimák), ezért több dolognak

---

[71] Uo. (Az én kiemelésem.)
[72] ARISZTOTELÉSZ: *Org. Herm.* 4. (Az én kiemelésem.)
[73] Uo.

egyetlen szóval megjelölhető létezése van. Ezért a szavaknak, bár mindig egyetlen aktuális, de számos potenciális jelentése létezik; avagy Hirsch szellemében[74] azt mondhatjuk, hogy ugyan egyetlen potenciális jelentése van, de számos különböző aktuális jelentősége, amelyek a potenciális jelentést többé-kevésbé azonos érvénnyel megközelíthetik, de kimeríteni azt még a jelentőségek összessége sem képes.

[74] E. D. Hirsch: *A jelentés és a jelentőség újraértelmezése.* In: *A hermeneutika elmélete.* 481–514. és Hárs György Péter: *Fordítás és félreértés.* Studia Poetica 9. Szeged 1990. 139–150.

Dobos István

TÁRGYIAS LÉLEKRAJZI NOVELLA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN

1. A Hét kritikusai szerint a századfordulóra a „pszichológiai olvasás" ideje érkezett el.[1] Az emberi sorsokat egzisztenciális mélységükben megragadó művek újfajta recepciós beállítódást feltételeznek. A korforduló olvasója immáron „emberi voltunk szerint való megértését keresi" a könyvekben. Az előíróan normatív „materiális" irodalomfelfogás hibájául azt rótták fel, hogy beszűkítette a közönség szellemi horizontját, így alakulhatott ki s válhatott uralkodóvá a századvégre az a befogadói magatartás, amely „merészen sistergő nemzetgazdaságtani frázisok" alapján ítélte meg a műveket.[2] A század első évtizedének a végén az „összetett dallamvezetésű", polifonikus novellát tekintik a komoly elmélyedés új irányának a Hétben. Az intellektuális elbeszélést a „léleknézése, a belső ember iránt való érdeklődése" különbözteti meg a múlt századi epika tradíciótól, továbbá az, hogy az elbeszélői autonómiához kötött passzív olvasói magatartás helyett a műértelmezés új szemléletformáját hívta létre: „ma már Magyarországon is becsültebbek azok az írók, akikkel disputálhatunk, véleményt cserélhetünk, mint azok, akik elmondva meséjük, felszabadítanak attól, hogy továbbra is rájuk gondoljunk".[3]

Péterfy korábban nem egyszer kétségbe vonta a klasszikus értelemben vett autochton szerzői elbeszélőforma lélektani befogadóképességét és epikai hitelét, az előrehaladó, racionális folyamatszerűségről és motivációs rendről, a központi szerepű, mert világképhordozó metonimikus történetvezetésről mégsem mondott le: „a meséknek van egy tisztán körülírt középpontja: megvannak világos előzményei s lélektani fejleményei úgy, hogy ha mindezt bár néhány szóval is kiemeljük, az elbeszélés értéke felől tájékozva lehet az olvasó."[4] A rövid, szaggatott, többet gyaníttató, mint elmondó írói jellemzést éppoly hibának látta, mint a tárcaszerű könnyűségre törekvő alakrajzot. Az auktoriális elbeszélőforma szerzői kommentárjaiban megjelenő pszichológia azonban Péterfy szemében „esztétikai excursus", az író „mindenhatósága ... bántja a valószínűséget", „a szöveg közé nyomtatott magyarázat" nem mélyítheti el a jellemrajzot.[5] Péterfy a belső lelki tartalmak

---

[1] A Hét 1894. 476.
[2] A Hét 1910. I. 342–343.
[3] A Hét 1907. I. 302.
[4] Budapesti Szemle 1893. 458–460.
[5] Budapesti Szemle 1893. 468.

megjelenítésére a kívül és felül álló autochton-értelmező elbeszélői pozíció helyett alkalmasabbnak tartotta az érzelmi-lírai beszédhelyzetet: „ily tárgyról igen ajánlatos az úgynevezett én-regény alakja, hogy tudniillik a hős maga beszéli el történetét. Az elbeszélés ily alkalommal sokkal hatásosabb lesz, a tapasztalatok anyaga és közlése nyer igazságban, a szerző mindenhatósága kevésbé bántja a valószínűséget".[6]

A múlt század második felében alapjában véve a megismerés racionális szemléletmódjai határozták meg az epikai hitel elfogadott poétikai formáit.[7] A tapasztalatiságra és az észelvűségre alapozott, szigorúan zárt motivációs rendszerű alkotásokban a szcientizmus öntudata nyilvánult meg. A viszonylagosság érzetétől áthatott századvégi kortudat az elbeszélői illetékesség felülvizsgálatára kényszerítette a novellistákat, s ennek eredményeképp háttérbe szorította az auktoriális elbeszélőformát, fokozatosan megszüntette az autonóm narrátor egyeduralkodó nézőpontját, s az új személyiségelvnek megfelelően, összetett narratív szerkezeteket juttatott érvényre. A Hét kritikusainak érzékeny megállapításaiból kitűnik, hogy mély összefüggést tételeztek fel a valóságelsajátítás megváltozott feltételei és az átalakuló novellaforma új alakítástechnikai minőségei között.[8] Ambrus valamennyi lélekábrázoló novellájára éppen nem jellemző, de felfogásukra mégis jó példa lehet az, ahogy az író epikus látásmódját elemezték: ritka a magyar literatúrában az olyan író, mint Ambrus, „aki alakjaira soha olyan gondolatváltozást nem erőszakol rá, amely az író személyes hatáseszköze csupán, vagyis nem lesi meg őket, amikor nem szereplők többé", mégis, az olvasó, mintha biztosabban tudná olyankor is, amikor „írójuk nem teszi hozzá, hogy most könny szárítja arcukat", hogy sírnak.[9] A pozitivista filozófia hatására fellendülő racionális tudományok átfogó világértelmezései a századvégi gondolkodó megrendült valóságélményére nem adtak kielégítő magyarázatot, szabályszerűen fellépett a viszonylagosság érzetétől áthatott modern szubjektivitás rációkritikája, amely a teleologikus gondolkodást tagadó, rendszerellenes filozófiák rejtett metafizikájára is rámutatott.[10] A létmagyarázó elvek iránt megfogyatkozott bizalom és az esetlegesség szorongató érzése nehéz kételyekkel terhelte meg a századvégi író helyzettudatát, s a racionális felépítésű epikai szerkezet átalakítására, az elbeszéléselemek közötti folyamatosságot és

---

[6] Budapesti Szemle 1893. 469.

[7] Roland BARTHES–Leo BERSANI–Philippe HAMON–Michael RIFFATERRE–Ian WALT: *Littérature et réalité*. Paris 1982.

[8] Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Irodalomértés és magyar epikai hagyomány*. In: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Bp. 1987. 9–57.

[9] A Hét 1901. 366.

[10] Ennek a folyamatnak az elemzését lásd: Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*. II. Frankfurt a. M. 1983.; Michael FOUCAULT: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966.; illetve LÁNCZI Jenő: *Modern metafizikusok*. Nyugat 1909. I. 23–31.; *Alexander Bernát Emlékkönyv*. Bp. 1910.

kohéziót megteremtő zárt motivációs rend fellazítására késztette. A Hét kritikusai a véges számú ismeretelméleti alapelvek, a teljes világmagyarázatra igényt formáló filozófiai elméletek és a végtelenbe vesző jelenségek, a parttalanul sok értelmű tények közötti feloldhatatlannak tűnő ellentmondásban látták, s azzal is tisztában voltak, hogy a megváltozott létérzékelésnek és kortudatnak az epikai szemléletformában is kifejezésre kell jutnia. A mese haláláról elmélkedő Szász Zoltán így fejezte ki ezt a meggyőződést: „a világon minden új jelenséget ezer és egy ok, körülmény összeszövődése idéz elő, épp ezért tökéletes oknyomozó történetfejtés nem lehetséges".[11]

A korforduló novellairodalmából kitűnik, hogy a századvégi ember a korábban abszolútnak tekintett vallási, általános etikai és nemzeti értékekkel elveszítette a közvetlen kapcsolatot. Az egyén tudatán túlnövő, és azt a közösen átélt élet egységébe fogó lelkiállapotok ábrázolásában többnyire a transzcendentális hajléktalanság élménye szólalt meg. Eltávolodott az író a 19. századi racionalista poétikák historizált emberképétől és típusalkotó jellemábrázolásától, tehát nem a korviszonyok, a mentális struktúrák megjelenítésének, hanem az esetlegesség érzetétől áthatott valóságtudat, életérzés és léthangulat kifejezésének, a személyiség pszichikai valóságának rendelte alá az epikai szerkezet elemeit.[12] Az emberi viselkedés formáit tanulmányozó múlt század végi író a jellemet már nem alkothatta meg az ideális etikai normákat képviselő mindenható narrátor pozíciójából, ennek ellenére a viszonylagosság élményétől meghatározott tudattörténeti korszakban is fel kellett vetnie a szabadság, az erkölcsi felelősség, az igazság, a bűn és erény legalapvetőbb kérdéseit.[13] Általános érvényű magatartásnormát a századvég már nem alakíthatott ki. A legkülönfélébb etikai szemléletformák éltek egymás mellett: a vallásos világkép megnyugtatóan zárt, harmonikus értékrendszere, a népnemzeti klasszicizmus erkölcsi világrendeszménye a szabad akaratot megkérdőjelező pozitivizmus természetelvű moráljával, a dekadens áramlatok etikai relativizmusa a naturalista irodalom determináció-tanával és fiziológiai jellemfelfogásával, a nyersen hasznosságelvű, erőszakosan egoista hétköznapi erkölcs az ideálisan érdektelen szecessziós álomfilozófiával, a társadalmi környezet magatartásnormáihoz alkalmazkodó polgári morál a szerepeket elutasító egyéniség – tudatos választásaiban megnyilvánuló – személyiségetikájával. A lélekelemzés feladatára vállalkozó századvégi írónak az oksági összefüggések végtelen sorával kellett szembenéznie, s ennek megfelelően fel kellett adnia mindenható elbeszélői pozícióját, a racionalista poétika magabiztos emberszemléletét, hézagtalan motivációját és önhitt mora-

---

[11] A Hét 1902. II. 547–549.
[12] Vö. THOMKA Beáta: *A pillanat formái*. Újvidék 1986. 51.
[13] Vö. Ligyija GINZBURG: *A lélektani próza*. Bp. 1982. 428–530.

lizmusát.[14] Az etikai, lélektani ellentmondásokat már nem modellálhatta a romantika kontrasztos szemléletével. A lelkiismeretből fakadó személyiségkonfliktust a belső tapasztalatok felől közelítette meg. A tárgyias lélektani novella narrátorának személyiségfelfogása nem az auktori közlésekben nyilvánul meg, hanem a szereplő belső felépítésében kap szerepet. A külső körülményeknek, a szereplő viselkedésének és a vele kapcsolatos eseményeknek az elmondása, a lelkiállapotok bemutatása a belső konfliktusokkal lép kölcsönhatásba. A személyiség rejtett dimenzióit, a magatartás, a viselkedés belső indítékait, a jellem mélyszerkezetét a tárgyias lélekrajzi novella ragadhatta meg korszerűen a század végén. Mármost, ha a lélekelemző széppróza értékesebb változatának az epikai tradícióhoz való kapcsolódására vetünk egy pillantást, azt láthatjuk, hogy mindenekelőtt a drámaivá hangolt anekdotikus prózahagyománytól és az érdekes történetet fordulatosan elmesélő klasszikus novellaformától távolodott el, s a korforduló megváltozott emberképének és új létmagyarázó elveinek a jegyében átértelmezte az epikai alapteny ezők jelentésképző szerepét.[15] Drámai életjelenetezésre komponált előtérszerű narratív egységei a hőst létében mutatják meg, tehát a szubjektív elbeszélés értelmező reflexiói és közvetlen jellemzései helyett az objektív jellemábrázolás poétikai hatásformáit juttatják érvényre: a szereplőkben végbemenő lelki átalakulásra mindenekelőtt az egyenes beszédben visszaadott dialógusokból következtethet az olvasó.[16] A fordulat nem a cselekmény szintjén következik be, hanem a hősök gondolkodásában, szellemi, lelki átváltozásában.[17] Az elbeszélői szólamok mögé húzódó narrátor nem avatkozik be a lélektani folyamatokba, a belső sík átfordulását eredményező esemény előzményeinek és következményeinek árnyaló bemutatása és sokoldalú motiválása helyett a párbeszédhelyzet körülményeinek a leírására szorítkozik.[18] Az alakok gesztusaira és a helyzetrajzra összpontosító narráció tehát nem motiválja, hanem csak sejteti, sugalmazza azt a belső lelki történetet, amit a novellában egy jelképesen elszigetelt történetsor hordoz. Az objektív-drámai módszerű lélektani megvilágítás szabadította fel a századvégi novellát a kisformába

---

[14] A freudi mélylélektan – magától értetődően – csak jóval később, a tízes évektől kezdhette meg térhódítását a magyar novellairodalomban, ám az is figyelemre méltó, hogy például az oknyomozó realista regény paródiájának, a *Vatikán pincéi*nek megjelenése előtt hat évvel A Hét kritikusa már hírt ad az indokolatlan cselekedetekről szóló elméletről: az író „túl van azon, hogy a lelki evolúciókon felül még a végső okaikat [!] megindító motívumot is valami öntudatos ténynek tulajdonítson, túl van azon, hogy az embertől determináltan lássa a cselekedeteket". N. P.: *Bíró Lajos: Huszonegy novella.* A Hét 1908. I.

[15] Erről részletesebben írtam: *Anekdotikus novella a magyar századfordulón.* Studia Litteraria 1989. 7–31.; illetve: *A magyar századforduló néhány prózapoétikai problémájáról* (A „drámai" és az ún. balladisztikus novella). Studia Litteraria 1991. 118–132.

[16] Vö. Franz K. STANZEL: *Theorie des Erzählens.* Göttingen 1979. 70.; 92.; 96.; 113.; 122.; 192.; 265.; 285.

[17] Norman FRIEDMAN: *Forms of the Plot.* In: *The Theory of the Novel.* Ed. Philip Stevick. New York 1967. (A fordulattípusok osztályozásához)

[18] Vö. Franz K. STANZEL: i. m. szenische Darstellung – berichtende Erzählung 48.; 67–70.; 96–98.; 100–102.; 190–193.; 195.; 269.; 277.

erőszakolt értekezések fárasztó analízisei alól.[19] (Petelei: *A könyörülő asszony; Székek; Balogh Eszti elment;* Gozsdu: *Spleen, Nirvána;* Herczeg: *Jancsi mamája;* Ambrus: *A szegény Király Feri; Az igazi; Tél,; Párják; Temetőben)*

Az eltorzított formájában továbbélő eszményítő realizmus kánonját elutasító kortársi kritikusok megsejtették a századvégi lélekábrázolás nézőpontjának elmozdulását.[20] Érzékenyen jellemezték a tárgyias lélekrajzi novella szembetűnő vonásait: az epikus helyzet és a novellaszituáció élénk drámaiságát, a rejtőzködő elbeszélői perspektíva beállításait, amely „magyarázgatás nélkül, úgy tárja fel az alakok lelkét, hogy az olvasó elejtett szavakból, látszólag véletlen apróságokból, pár szavas epizódokból önmaga jön rá arra a megismerésre, és önmaga konstruálja meg annak a lelki folyamatnak a képét, amelyet az író meg akar mutatni."[21] A történetszerű jelentésalkotástól eltávolodó tárgyias lélekrajzi novellának a századelőre egy másik szembeötlő jellegzetességét is felismerték. Ennek az eljárásnak a lényege abban mutatkozik meg, hogy az összefüggően elbeszélt, oksági rendben kibontakozó epikus folyamatba gyakran olyan hasonlatvivő szerepű, érzelmek és gondolatok metaforájaként működő cselekményelemeket iktat az író, amelyek viszonylagossá teszik a célelvű történéssorban kibontakozó metomikus jelentést, más szóval a külső cselekmény, a hasonlóságon alapuló asszociatív jelentéstársítással, a hős lelki történetének a hordozójává válik.[22] Bíró Lajos novelláskötetének a megjelenése alkalmából egyik kritikusa azt fejtegeti, hogy az író „történetei belső, kulisszák mögötti, a lélek titkos fiókjaiban történő történetek". A novelláknak rendesen két cselekménye van, „egy külső, érdekes, izgalmas, s egy ennek sorai közt végbemenő, s elhallgatottságában is beszédes belső, igazi".[23]

A tárgyias lélekrajzi novella írója a lelki történet megjelenítésében, a szereplők tudatának leképzésében a belső nézőpontokat érvényesítette, tehát a narrátor autonómiájához kötött elbeszélőforma szubjektív ítéletalkotás helyett különféle értékrendszereket tükröztetett egymásban.[24] Tartózkodott a mindenható elbeszélő összefoglaló jellemzéseitől, a novella narratív szerkezetéből fokozatosan kiiktatta az ellentmondásokat feloldó autochton szerzői tudatot, s ily módon az olvasót saját megfigyelőképességére utalta.

---

[19] A szubjektív, illetve objektív elbeszélés értelmezéséhez lásd: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kemény Zsigmond.* Bp. 1989. 71–82.

[20] Az ún. eszményítő realizmus kánonját képviselők lélektani felfogására lásd: Budapesti Szemle 1881. 26. k. 53. sz. 1–28.; uo. 1885. 44. k. 200–218.; uo. 1885. 43. k. 310–312.; uo. 1887. 52. k. 276–285.; uo. 1887. 52. k. 297–300.; uo. 1889. 57. k. 146. sz. 232–252.; uo. 1889. 57. k. 146. sz. 333–336.; uo. 1891. 66. k. 173. sz. 297–301.; uo. 1901. 111. k. 308. sz. 314–322.; uo. 1901. 105. k. 289. sz. 145–147.

[21] A Hét 1904. II. 722–723.

[22] A metonimikus, illetve metaforikus elbeszélés értelmezéséhez lásd: THOMKA Beáta: i. m. 30–32.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Világkép és stílus.* Bp. 1980. 466–498.; KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 57–94.; DOBOS István: *A sugalmazás grammatikája.* Alföld 1990. 5. 79–87.

[23] A Hét 1906. I. 363.

[24] Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kemény Zsigmond.* 35.

2. Gozsdu Elek tárgyias lélekrajzi novellái

Szándékoltan olyan író műveit választottam ezúttal a lelki élet megismerésére vállalkozó századvégi novella *egyik* korszerű fejlődési tendenciájának a szemléltetésére, akit történeti-poétikai szempontból – irodalomtörténetírásunk csaknem egybehangzó ítélete szerint – a lélekábrázolás tekintetében sem a formaújítók, hanem – kortársaihoz mérten is – az elavultabb szerzők között kell számon tartanunk, ám nekem legalább úgy tűnik, hogy a prózapoétikai nézőpontú elemzés némileg új megvilágításba állíthatja Gozsdu – kiváltképp tételszerűségük miatt kárhoztatott – lélekelemző novelláit.

A liberális antropológia historizáló emberképét és a természetelvű társadalomfelfogást magukénak valló múlt századi írók világértelmezése olyan szereplőket keltett életre, akikben kortendenciák öltöttek alakot.[25] Az emberi létezés külső feltételeit meghatározónak gondoló személyiségelv alapján teremtett hősmodell belső világának a rajza végső soron a szociális környezetben, a történelemben gyökerezett.[26] Háromnegyed évszázad irodalomtörténeti értékelése állítja egybehangzóan, mily erős hatással volt a naturalizmus Gozsdu Elek novellaíró művészetére.[27] Gozsdu műveinek tematikus anyagában valóban kimutatható az irányzat filozófiai orientációja, az evolucionista tanokra, a fennmaradásért folytatott küzdelemre, a kései pozitivizmus világképére gondolunk itt elsősorban, az említett művészeti áramlat stílusát, írói gyakorlatát, a determinista okozatiság elvét azonban nem követte alak- és cseleményformálásában. A gépies okságfelfogástól eltávolodó írói világkép individuál-értelmezése az elkülönült emberi egzisztencia válságának mélyebben rétegződő okait a személyiség érzelmi, tudati dimenzióban is kutatta.

Észrevétlen és értelmetlenül aláhulló sorsokról volt a legtöbb mondanivalója. Kiábrándult, nihilbe süppedt, akarat nélküli szereplői magát a lassan múló időt, a céltalanná vált létezést érzik tehernek. Gozsdu Elek megannyi változatban örökítette meg az elveszett objektivitás élményét átérzők szomorú, rezignált élethangulatát, kiváltképp a természeti kiszolgáltatottság, a biológiai meghatározottság félelmet és szorongást kiváltó elméletein felülemelkedni nem tudó eszmélkedők olthatatlan magányát, kétségbeejtő helyzettudatát. A reménytelenség örvényébe rántó természetelvű világkép morális számvetésre és szembeszegülésre késztette Gozsdut. A gépies determináció lefegyverző, tehetetlenségre kárhoztató filozófiájával szembeni *kételye* jut kifejezésre abban a szenvedélyes érdeklődésben, amellyel a magát betegnek, eszmei világfájdalomban szenvedőnek tudó akaratgyenge emberek felé

---

[25] Ligyija GINZBURG: i. m. 295–296.

[26] KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 42.

[27] REISZ Mihály: *Gozsdu Elek.* Bp. 1941. LOVASS Gyula: *Gozsdu Elek egy századvégi elbeszélő.* Vigilia 1942. 226–230. FÉJA Géza: *Nagy vállalkozások kora.* Bp. 1943. NÉMETH G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő félszázad.* Bp. 1971.

fordult, s amilyen következetességgel feltárta dekadenciájuk, melankóliájuk lélektani okait.

A mindentudó történetmondó auktoriális leíró-elbeszélő módszerével szemben a *Spleen* (1896) és a *Nirvána* (1886) című novellájában dramatikus jelenetegységekre alapozta a belső történet megjelenítését, s a szereplők tudatának leképezésében a belső nézőpontok érvényesítésére törekedett. Gozsdu dimenzióváltogató módszere a narrátor autonómiájához kötött elbeszélőforma szubjektív ítéletalkotása helyett különféle értékrendszereket tükröztet egymásban, tehát közvetett elbeszélésével az objektív drámai módszerű tárgyias lélekábrázoláshoz közelített. Novelláiban a hősök elbeszélői szólama mögé húzódó szerző jelenléte alig érzékelhető: nem lép közbe, nem vezeti az olvasót, narratív közlésekkel nem világítja meg a belső kapcsolatok rendezőelvét. Gozsdu narrátora kívül és felül álló, auktoriális pozícióba helyezkedik formálisan, de a reflektorok megszólaltatása után tartózkodik a szereplők perspektívájából megjelenített belső történet összefoglaló jellemzésétől. Egymást keresztező okok és összefüggések bonyolult hálózatrendszerében mutatja be a lelkiállapotoktól függő gondolkodás torzító egyszerűsítéseit, de azáltal, hogy megszünteti az egyeduralkodó elbeszélői nézőpontot, fokozatosan kiiktatja novelláinak narratív szerkezetéből az ellentmondásokat feloldó autochton szerzői tudatot, az epika valóságelsajátításának megváltozott feltételeire figyelmeztet, s ennek megfelelően saját értelmező tevékenységében is a megismerés szemléletformáját radikálisan átalakító viszonylagosság konstruktív elvét juttatja érvényre. Olykor bepillant a szereplők érzelmeibe, de lényeges összefüggéseket homályban tart, ily módon, s a drámai életjelenetezés révén a valóságos közvetlenség illúzióját kelti. A dialógushelyzeteket minimális narrátori jelenléttel, közelképszerűen, a rejtőzködő megfigyelő nézőpontjából mutatja be, megszünteti az implikált szerzői távlatot, következésképp a történetbefogadót saját megfigyelőképességére utalja, az olvasó, tehát mintegy az íróval együtt hódítja meg a szövegvilágot.

A századvégen átalakuló novellaforma más lényeges vonásai is megfigyelhetők Gozsdu lélekábrázoló novelláin. A belső lelki tartalmak megjelenítésének korszerű szemléletmódját és műfajváltozatát előlegzi azzal is, hogy a külső történetegységeket megfosztja a mozgalmasságtól, és szcenikusan ábrázolja a fabulát, l' histoire-t alkotó „mag-eseményeket".[28] Állóképszerű helyzetrajz uralja novellájának előterét. Érzelmek és gondolatok metaforikus alakzataként működő miliőrajzaival eltávolodik a metonimikus építkezésű szövegalakítástól. A cselekmény okozati logikájára alapozó motiváció szerepét nála a leírás veszi át, tehát a benső sík átfordulását nem fabuláris elem biztosítja Gozsdu lélektani novellájában.[29] Közvetlenül az alakok szemszögéből érzékelheti az olvasó az ábrázolt tárgyiasságok rétegét, amely a szereplők tudat-

---

[28] A magesemény fogalmát lásd: Roland BARTHES: *Introduction à l'analyse structurale des récits.* Communications 1966. 8. 1–27.

[29] Vö. Norman FRIEDMAN: i. m.; R. Barthes: i. m.

tartalmait hordozza. A metaforikus leírás jelentéstranszformáló hatására a történet fölötti szabad motívumok a szöveg mélyáramának sodrásába kerülnek.[30] A korlátozott érzékelésű reflektor „látomásos lélekállapotát" vizuális észleletei vetítik elénk.[31]

Egzisztenciális válságról, eszmei csalódásról, kiábrándulásról, elhatalmasodó kételyről és kétségbeesett törvénykeresésről adnak hírt az *arisztokrácia önpusztító idegéletét, létfilozófiai szomorúságát, életfájdalmát és dekadenciáját* megörökítő elbeszélései *(Nirvána; Spleen; Napraforgó; Gritti; Őszi eső).* Gozsdu megjelenítésében a századvégi magyar arisztokrácia nem azonos azzal a beszűkült tudatvilágú, megújulásra képtelen, történelmi szerepét eljátszó réteggel, amelyet az ancien regime elszánt ellenfele, a korfordulón nálunk is jól ismert Taine olyan szenvedélyesen ostorozott. Személyiségválsággal küzdő, válaszút elé került szereplőit lelki érzékenység, létélmények iránti fogékonyság jellemzi. Képesek élethelyzetük feszültségét drámai felfokozottsággal megélni. A novellaíró Gozsdu olyan rossz lelkiismerettől szenvedő, életkudarcukra ráeszmélő alakokat vonultat fel műveiben, akik a nihil, az üresség, a semmi partjainak közelébe sodródtak. *A lélekelemzés művészének figyelmét mindenekelőtt az arisztokraták világnézeti keserűsége kötötte le, magatartásmódjuk és mentalitásuk természetrajza foglalkoztatta elsősorban.* Sajátos történeti értéket is magukba rejtenek ezek a novellák, hisz irodalmunkban elvétve találhatunk csak olyan műveket, amelyek szociológiai hűséggel és pontossággal örökítenék meg e társadalmi réteg életformáját, értéktudatát, szokásrendjét és ízlésvilágát. Miliőrajzai történeti-poétikai nézőpontból is kitüntetett figyelmet érdemelnek: századvégi prózaepikánk újító törekvéseit jelzik. Gozsdu *átértelmezi a környezetfestés hagyományos szerepét.* Novelláiban a háttér nemcsak arra szolgál, hogy kiemelje a hőst, hanem tetteinek rugóit, lelki reakcióinak okait is megvilágítja, tehát a jellemzés és a lélekelemzés függvénye. Az író *teljes autonómiájú hatástényezővé avatja műveiben, kiváltképp a* Spleen*ben a leírást, a belső terek látványát, a hősök életét keretező enteriőrt.*[32] Kanut István jellemrajzának keretében, a *Nirvána* folytatásaként is felfogható novellájával, a *Spleen*nel, az elbeszélés címében, s a Baudelaire-től vett mottóban is jelzett nehezen megfogható hangulat, a századvég kiábrándultjainak lelkét lassan pusztító tárgytalan bánat, egyetemessé nőtt unalom, mindent átható életundor megjelenítésére vállalkozott.

Megkapó pszichológiai hűséggel mutatja be a novella főszereplőjét, aki a szó eredeti értelmében melankóliával eljegyzett ember. Orvosa azért nem segíthet rajta, mert kedélyének elborulása nemcsak a testét támadta meg, hanem a szellemét is. A hiábavalóság érzete keríti hatalmába: „mindenre kiterjedő és mindenen túlmutató

---

[30] A transzformációs motívum értelmezéséhez lásd: THOMKA Beáta: i. m. 61.

[31] Vö. NÉMETH G. Béla: *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez.* In: *Mű és személyiség.* Bp. 1971.

[32] Vö. BODNÁR György: *A „mese" lélekvándorlása.* Bp. 1988. 165–175.

egyensúlyzavarban szenved".[33] Elveszíti kapcsolatát az emberi és az isteni világgal, mert semmibe veszi a létezés megszabott rendjét: a köznapi élet törvényein felülállónak képzeli magát. Kétségessé válik számára valamennyi érték: oktalan szenvedésnek, eleve kudarcra ítélt küzdelemnek tűnik fel előtte az élet. A földi dolgok elveszítik fontosságukat, megszűnnek számára létezni. A saját sorsára rálátó melankolikus grófon a létezés értelmetlenségének tudata hatalmasodik el. Közönséges komédiának, kiábrándító színjátéknak gondolja az életet. Erőt vesz rajta a levertség, a testi szenvedés, az érzékien átélt hangulat, a sorszerű magárahagyottság, a menthetetlen kudarc érzete. Lét és nemlét határán áll: véget kell vetnie köztes, sehová sem tartozó állapotának, metafizikai otthontalanságának, ezért sejlik fel előtte a szenvedéstől megváltó halál gondolata. Menekül a nappali világtól. Gyengének, erkölcsi értelemben is romlottnak, méltatlannak ítéli magát, ugyanakkor nyomorultnak és szerencsétlennek is, mert a hiány, az elemi boldogságtól való megfosztottság érzése borítja el. Magánya feloldhatatlan. A láthatatlan dolgok birodalmába, a megfoghatatlan tartományokba, a létezés belső rejtélyeibe nem kíván bepillantani. Mély kétségbeesése öngyilkosságba kergeti.

Műfaji értelemben sajátos elbeszélésnek tekinthető a *Spleen,* mert nagyszerkezete modern prózaformákat előlegező reduktív poétikai eljárásokra alapozott novella jellegű narratív egységekből épül fel. A történetelvű szövegalakítás belső kohézióját biztosító epikai alaptényező, *a külső cselekményelem benne hasonlatvivő szerepű:* alapvetően fogalmakkal kifejezhetetlen *élethangulatot, létállapott közvetít.* Az élettől búcsúzó, halálra készülődő Kanut István belső, lelki történetét, utolsó látogatásainak metaforikus cseleménysora hordozza. A halál sejtelmétől megérintett gróf megtartó bizonyosság után sóvárog, ezért keresi fel eltékozolt életének jellegzetes színtereit, de sehol sem talál menedékre, mindenütt éreznie kell feltartóztathatatlanul közeledő végzetét. Kegyetlen búcsút vesz asszonyaitól, megalázza, durván eltaszítja magától grófnő szeretőjét, majd könyörtelenül leszámol kitartott kedvesével, végül mindent átható életundora elől a halálba menekül. Elbeszéléséből szinte kiiktatja Gozsdu a narrátort, a történetmondó egyetlen alkalommal sem kerül a szöveg előterébe, közvetlenül alig érzékelhető a jelenléte. *Dialógushelyzetek szcenikus megjelenítésére és leírásokra alapozza a személyiséget érintő fordulathoz vezető lelki folyamat rajzát,* melyben a novellahagyomány árnyaló megoldásainak jelentéktelen szerep jut. A szubjektív elbeszélés jellegzetes eljárásait, a szereplők érzelmeibe bepillantó narrátor összevonó, elmondó jellemzését, a cselekményelemekhez fűzött kommentárt, elemző szerzői reflexiót elvétve alkalmazza Gozsdu a *Spleen*ben. Formálisan auktoriális elbeszélés pozíciót vesz fel, a reflektorok szólamait irányítja, de az autonóm narrátorral szemben nem rendel a szereplő közleményei fölé kitüntetett elbeszélői nézőpontot. Megszólaltatja a hősöket, de nem teremt olyan implikált

---

[33] FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia.* Bp. 1984. 97.; lásd még: NÁDAS Péter: *Mélabú.* In: *Játéktér.* Bp. 1988. 47–89.

szerzői távlatot, amely a mű minden jelentésrétegét hiánytalanul értelmezné. Kanut István öntudatra ébredésének folyamatát, az öngyilkossághoz vezető drámai felismerések összefüggéseit mindvégig a szereplő tudathorizontján belül maradó nézőpontból láttatja az elbeszélő. A *Spleen* valósághű környezetbe illesztett, állóképszerű jeleneteiben a *végsőkig fokozza Gozsdu a tárgyias látvány elvét.* Enteriőrjeivel, végtelenül árnyalt, részletező leírásaival megszakítja a metonimikus elvű epikai szerkezet folyamatszerűségét, nem fabuláris jelentésszervező eljárásával viszonylagossá teszi a cselekményszintű szövegépítkezés zárt oksági rendjét, a történetszerű értelmezést. *A jelentést sugalmazó leírás voltaképpen az elvontat és konrétat jelentéstani társítással összekapcsoló metaforikus elbeszélői reflexió szerepét tölti be Gozsdu novellájában.* A racionális szerveződésű epikai szerkezetbe látszólag kötetlenül illeszkedő narratív elemeket, leírásokat elszigeteli, s ezáltal a líraian megformált képek jelképi jelentésbővülését éri el. A metaforizált szövegegységekben felbukkanó szabad motívumok a célelvű történéssorban tárgyiasuló közvetlen jelentés absztrahálásával nyerik el értelmüket.[34] Gozsdu novellájában a környezet magán viseli a szereplő karakterjegyét: Kanut István beteg lelkületét a józan építkezés megszokott formáitól elütő palotája, Roxáné grófnő kéjvágyát budoárjának élveteg pompája, a gróf fizetett szeretőjének ásító ürességét közönséges ízléssel berendezett hálószobája. A *Spleen* mindenik színtere Kanut István múltjának hordozója, személyiségének a képét tükrözi. Érzéki megfigyelése tehát metaforikus értelmű, rejtett önvizsgálatot jelent. A szenzuális tapasztalat juttatja rendre lélektani felismerésekhez a főhőst, tehát *a történet előrehaladását nem fabuláris elem biztosítja a* Spleen*ben. A személyiséget érintő fordulatot a leírás készíti elő. A reflektor észleleteit tudattartamainak helyettesítőjévé avatja az író.* A szereplő nézőpontjából megjelenített tájjal lelkiállapotot tükröztet, az ábrázolt tárgyiasságok rétegébe pedig érzelmeket és gondolatokat vetít. Az élettől elszakadó gróf érzelmi alaphelyzetének közvetett rajza jellegzetes példája ennek az eljárásmódnak: „A gróf kiment az utcára. A palota kapuja előtt megállott s szétnézett: nem tudta, hová, mely irányba induljon el. Nehéz köd ereszkedett le. A járda sikamlós, nedves volt és fénylett. A levegő tele volt kóválygó vízpárákkal. A sáros utcában tovasietó emberek körvonalai éleiket vesztve, megnagyított arányban sejtették őket. ùgy néztek ki, mint elsurranó óriás árnyak." A szereplő tudatában végbemenő folyamatok ábrázolásában ezen a ponton Gozsdu szakított a múlt századi örökséggel, megfontoltan tartózkodott a közvetlen magánbeszédben megnyilvánuló nézőpont alkalmazásától. Az új lélektani látásmód értelmében akkor sértette volna meg az epikai hitelt biztosító fikcióteremtés törvényét, ha a szereplő tudata alján kavargó gondolatokat, fogalom előtti sejtéseket személytelen beszédhelyzetben szólaltatja meg, mert a mélabúba esett Kanut Istvánt alkalmatlanná teszi lelkiállapota a dolgok

[34] Vö. Thomka Beáta: i. m. 89–109.

értelmi úton való megragadására. A közvetett magánbeszédben megnyilvánuló elbeszélt belső monológ a háttérben meghúzódó történetmondó „minimális narrátori jelenléte" miatt teremtett volna poétikai ellentmondást a *Spleen* nézőpontrendszerében.[35] A szereplőt öngyilkosságba kergető „látomásos lélekállapot" kialakulásának rejtett indítékait, érzelmi tartalmait felszínre hozó auktoriális tudatelemzéssel megbillenne a novella belső egyensúlya, s a párbeszédhelyzetekben megszólaló szereplő verbalizált gondolatai révén értekezésbe váltana át. A személyes beszédhelyzethez társuló szerzői reflexió a megelevenítő lélekrajz tárgyiasságától fosztaná meg a *Spleen*t. Az események színhelyei által körülhatárolt történettereket a korlátozott érzékelésű szereplő perspektívájából jeleníti meg az elbeszélő, s ily módon a *konkrét látványi elemeket élethangulatok, tudattartalmak érzékei metaforájává avatja*. Kanut Istvánt elmerül a szenvedésben, passzív szemlélője sorsa beteljesülésének, a környező világot is valószínűtlennek érzékeli. Az utolsó sétájára induló gróf tudatában felködlő halálképzetek rávetülnek a látványszerűen megragadott valóságelemekre, s a novella szövegterében transzformációs motívumokká lényegülnek. A novellán végighúzódó óramotívum például összetett érzelemtartalmak hordozójává válik. Az öngyilkosságra készülő szereplő szorongása és halálvágya egyszerre ölt formát benne. A *Spleen*ben több egymással összefüggő *homológ metaforasort* épít fel Gozsdu a metonimikus szerkezeten belül, s novellájának *valamennyi jelentésáttűnése a főszereplő halálát vetíti előre*. A novellaindító szövegrészletben sejlik fel elsőként a céltalanná vált emberi létezés betölthetetlen idejének képzete. Az álmatlanságtól szenvedő grófot pontban fél egykor kell felkeltenie a komornyiknak, aki öt perccel a megjelölt időpont előtt már óráját nézve várakozik a hálószoba ajtaja előtt. Kanut Istvánt az öntudat elvesztésének állapota szabadíthatja meg az élet undorától, ezért keresi szüntelenül az értelem kihunyásának pillanatait, a felfüggesztett időt. Az alvó gróf alakja minden esetben halott képzetét kelti: „A gróf sokáig feküdt a kereveten. Egészen élettelennek látszott. Kezei jéghidegek voltak: a körmei, a szája széle megkékült. Hosszú időközökben, s mélyen vett lélegzetet." Tudattalan halálvágya indítja arra, hogy éppen az óráját adja oda az alamizsnát kérő koldusgyermeknek. A klubban dermedten mered a faliórára, mert úgy tetszik neki, „mintha... élt volna, s a gyors ketyegések a szív lüktetéseit jelentenék. Kis idő múlva elszenderedett. Mozdulatlanul ült a zsöllyében. Alig lehetett észrevenni, hogy lélegzik. Csontos, széles feje a zsöllye támláján pihent: szája kissé nyitva állott, s lehetett látni egyenletes, de feketés fogait. Mozdulatlan merevsége alig tartott egy negyed óráig". Roxáne grófnőnek kétségbeesve vallja be alapélményét: „Rettenetes az unalom... rettenetes! Mikor az embernek nincsen dolga, amikor az embernek nincsen már nem teljesített vágya: minden óra, perc, üres... az

---

[35] Seymour CHATMAN: *Story and Discourse. Normative Structure in Fiction and Film.* Ithaca and London 1978. 147.

idő teher, s élni mégis csak kell, újraszületni nem lehet, az élet ingerek nélkül elviselhetetlen..." Közvetlenül öngyilkossága előtt meg akarja állítani az órát. Miután nem boldogul vele, ideges reszketéssel kidobja az ablakon. Kis időre elszenderedik, de az óra ketyegése felriasztja álmából: „a lefüggönyözött ablak felé tekintett, amelyen... kidobta volt, s úgy tetszett neki, mintha onnan óriás folyamként valami rettenetes sötétség áradna be a szobába". Kanut István *testileg átélt hangulata, elhatalmasodó pszichózisa szenzuális tapasztalatainak metaforikus motívumsorában bontakozik ki.* Selyembrokát függönyének színfoltjai elviselhetetlen izgalmat váltanak ki belőle: „Mintha csak éles késsel vágnák az agyvelőmet." Roxáne hálószobájának édeskés illata, Emmy szobájának fülledt párája leküzdhetetlen undorérzettel tölti el: „Ez a szag megőrjít! Micsoda szag ez? Én semmi szagot nem érzek! – mondta Emmy csodálkozva. Valami háj, hússzag van itt, rettenetes! Nem bírom kiállani! Füstölj!" Egyszer izgatott érzékszerveit nyugatja kábító illatokkal, máskor az élve elrothadó emberi test viszolyogtató érzetétől hajtva locsolja magára a bódító parfümöt: „A gróf sokáig feküdt még a kereveten. Egészen élettelennek látszott. Kezei jéghidegek voltak, a körmei, a szája széle megkékültek. Hosszú időközökben, s mélyen vett lélegzetet. Úgy tetszett, mintha lélegzete szakadatlan láncolata lett volna a sóhajoknak. Izgatott agyában egyetlen sötét gondolat volt, amely egész lényét foglalkoztatta.

– Ez az! Az élet terhe, undora – morogta magában.

– Nincs menekvés!

A gróf felült, csengetett.

– Adj kölnivizet.

A komornyik előhozta a kölnivizet és egy törölközőt. A gróf teljesen benedvesítette vele a törölközőt, s aztán megdörzsölte vele arcát, fejét, nyakát." Öngyilkossága előtt ijesztő látomásai támadtak: „felugrott. A mosdóasztalhoz ment, a kezébe véve egy üveg chipre-t, meglocsolta vele a párnáit". A novella lineárisan előrehaladó epikus folyamatának zárt motivációs rendjébe lazán illeszkedő narratív egységek kölcsönhatása, az egymásra sugárzó elbeszéléselemek jelentéskapcsolása azért lehet metaforikus a *Spleen*ben, mert a metonimikus szövegszerveződés szintjén a kétirányú képzettársítás folyamatát elindító epikai elemek nem kerülnek racionális, oksági kapcsolatba, tehát megőrizhetik vibráló többértelműségüket, jelentéstranszformáló hatásukat. Kanut István barátságai, szerelmei nélkülöznek minden természetes emberi érzelmet. A célokat kergető, küzdelmes életű embereket megveti, vegetatív lényét, széthulló személyiségét is képtelen elviselni. Önmaga fölött mondott ítéletét erősíti föl a novella zárómondata: „Három percnyi kínos vergődés után ott függött szederjes arccal, kidülledt szemekkel, kiöltött nyelvvel az élettelen dög!"

Azok a bírálók, akik Gozsdu kisprózáját tételszerűségéért kárhoztatják, talán nem fordítottak kellő figyelmet a novellák *narratív szerkezetére,* holott az elbeszélésekben tárgyiasult szerzői tudatot még rögzített perspektíva esetén sem azonosíthatjuk az elbeszélőével.[36] *Felfogásunk értelmében* pedig *Gozsdu* – kiváltképp a *Nirvánában* – *éppen az autochton szerzői elbeszéléstől távolodott el egy összetettebb epikai világot teremtő elbeszélőpozíció és tónus felé.* Elemzői közül többen Kanut Istvánt gondolják a *Nirvána* főszereplőjének és az *ifjú gróf önjellemzését azonosítják az író ítéletével.* Ennek értelmében mindenekelőtt a novella kíméletlen társadalomkritikáját méltányolják. Valóban kiégett, cinikus fiatalember Kanut István, és leplezetlen őszinteséggel képviseli a dekadens arisztokrata romlottságát, üres, céltalan életét. Mindent megszerzett magának az életben, amire csak vágyott, s fiatalon eltékozolta lehetőséget. Az elmúlás gondolata sem tölti el félelemmel. Egyetlen elv vezérli a halálra készülődvén: kellemesen, élvezettel tölteni el hátralévő napjait. Jól tudja, hogy az erősek közé született, akiknek a gazdagság lehetőségek adott a gyönyörök zavartalan kiélésére. A létharcban semmi sem kényszerítette küzdelemre: sohasem dolgozott, átmulatta az egész életét. Cinikus megvetéssel beszél a másokért áldozatot hozó világboldogítók elképzeléseiről, mert szerinte az elesetteken nem lehet segíteni, a kérlelhetetlen természettörvény kijelölte helyüket a világban: „A gyöngébbeknek pusztulnia kell." A hinduk aszketizmusával szemben, a gyönyörök maradéktalan élvezetével kíván eljutni a Nirvánához. Ha már mindent megunt és megundorodott az élvezetektől, észrevétlenül elszakadhat az élettől. A haláltól megnyugvást remél. Nem tagadva a novella társadalmi érvényű erkölcskritikáját, a *Nirvána* elbeszélésviszonyainak tüzetesebb analízise során azonban mégis arra a következtetésre jutottam, hogy *Gozsdu modern lélektani szemlélettel, egy érzelmileg gazdagon árnyalt kapcsolatra, a gyermeki szeretetvágy és elszakadás együttes kényszerétől meghatározott anya–fiú viszonyra építi fel elbeszélésnek világát.* A *Nirvána* című novella az auktor közlési síkjába tartozó leírással indít. Az elbeszélés előterébe kerülő narrátor kapcsolatot létesít a leíró részekben megjelenített táj hangulata, és az elbeszélő közlésekben jellemzett hős érzelmi alaphelyzete között. A főszereplő környezetének megjelenítő ábrázolása előreutalássá lényegül át, a grófnő belső lelki átalakulásának motiválásában játszik szerepet a közvetlen elbeszélői magyarázat mellett. A narrátor szólamához társítható leírás és az elbeszélés egymás hatását erősíti, és előrevetíti a novella középpontjában álló „személyiséget érintő fordulat" lényegét. A novella előkészítő szövegegységében a közvetlenül megnyilvánuló, „overt narrator" formálisan a mindentudó elbeszélő perspektívájából, árnyaltan jellemzi a grófnő alakját.[37] Kanut Lőrincné vezeklő hős. Miután eltelt a földi gyönyörök élvezetével, távol a világtól, egy eldugott alföldi falucskában szelíd szemlélődéssel tölti özvegységét. Fiatalon jóllakott egynapos szerelmeivel, megunta a hangos botrányokat, s idővel a

[36] Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m. 82.
[37] S. CHATMAN: i. m. 4. és 5. fejezet

bizarr kalandok sem szórakoztatták már. Az egykor hódító, kevély asszony lemond a világi hívságokról, és őszinte bűnbánatot tanúsít. Engesztelő békességet remél buzgó imádságaitól, a keresztényi alázattal és odaadással végzett lelkigyakorlatoktól. Még kastélyának pompája is zavarja, mert kicsapongásaira, elmúlt életének fényes mulatságaira emlékezteti ragyogó termeivel: „Szürke félgyász ruhájában meghúzta magát a hatalmas úri kastély néhány szobájában." Az öregedő, magára maradott asszonyban felébred az anyai szeretet, s nyomában a kínzó bűntudat. Fiatalon a zavartalan örömöknek hódolt, s egészen megfeledkezett gyermekéről, akit „Páter Augustin jezsuita nevelt föl, mert a grófnőnek abban az időben nem volt erre ideje", „csak a bűnbánat alatt jutott eszébe, hogy fia van". A *Nirvána* expozíciója tehát Kanut Lőrincné összefoglaló jellemzését adja. Elbeszélőjének visszafogott, tárgyilagos előadásmódját azonban olykor irónia színezi, és nyugodt, tényközlő stílusát is erős érzelem hatja át. Gozsdu elbeszélője gazdag utalásrendszert épít be az előkészítő szövegegységbe. Árnyalt képet rajzol a megöregedett Kanut Lőrincnéről, sokoldalúan megvilágítja a vezeklő özvegy érzelmi alaphelyzetének eredőit, lélektani okait. A szereplő életének lényeges pontjait azonban homályban tartja, s ezáltal *olyan tranformációs motívumokat teremt, amelyek előrevetítik a történet középpontjában álló érzelmi konfliktus végkifejletét.* Néhány gondosan odavetett megjegyzésből értesülhet az olvasó Kanut Lőrincné házasságáról. Férje nem sokat törődött vele. Éppúgy élte kedvére a maga életét, mint a grófnő: „külön útjaik voltak, és ki-ki ment a magáén". Fiatalon özveggyé lett, s miután „illően" meggyászolta a férjét, „ismét az édes izgalmak útjára lépett". Ötvenéves korára kiégett özvegyasszonnyá vált. A megtért asszony, akárcsak az édes élvezetekért bűnhődő Magdolna, megböjtölte a kövér esztendőket. Lelki üdvössége érdekében a tisztító erejű önsanyargatástól sem riad vissza: „a haját levágatta: a tükörbe már évek óta nem nézett", „órákig térdelt imazsámolyán", „alig mert enni". Özvegyi birtokának jövedelmeit rakásra gyűjtötte, hogy „halála után legyen mit a templomok számára hagyni". A lemondásra rendezte be életét, és kétségbeesett odaadással fordult irgalomért istenéhez.

Kanut Lőrincné közvetlenül visszaadott, verbalizált gondolataiból és elbeszélt belső monológjaiból ismerheti meg az olvasó Kanut Istvánt, az asszony harmincéves fiát. Gozsdu rendkívül finom érzékkel, tudatos poétikai megfontolás eredményeként, olyan elbeszélésmódot választ a *Nirvána* expozíciójában, amelyben a novella narrátora az átélt beszéd felé hajló közlésformában, a grófnő perspektívájához közeli nézőpontból mutatja be a tékozló fiút. Kanut Lőrincné egykoron zavartalan kielégíthette érzéki vágyát, szégyenkezés nélkül engedelmeskedett szenvedélye belső parancsának, s minden kiszemelt férfit gátlástalanul meghódított. Önző természete megóvta a szenvedéstől. Különösebb megrázkódtatás nélkül élte meg férje halálát. Az élvezeteket hajszoló asszony kegyetlen közönnyel taszítja el magától a fiát. Csak a lelki üdvösségéért megszállottan buzgolkodó „megtért lélekben" ébred fel az anyai szeretet. A keresztényi erények gyakorlása során eszmél arra, hogy „ő és fia alig ismerték egymást". Szemrehányásokat tesz magának a mulasztottakért, hogy

elkerülje a kárhozatot, de az anyai szeretet alján tehetetlen harag is kavarog. Az üdvösségkeresők félelme alig leplezhető önigazolásba fordítja át önvádló mondatait: „Vágyakozott fia után, aki viszont közönyös volt iránta, és csak udvariasságból közeledett hozzá... A fácán- fogolyvadászat évadján lejött néha V-re egy-két napra, s azután ismét nem láthatta egy évig." Mintha a tékozló fiú hideg közönye nem engedné, hogy közeledjen hozzá: „Feszélyezve érezte magát vele szemben, s nem tudta vele megértetni, hogy szereti". Ha a narrátor felől közelítünk Gozsdu kisformáinak tézisszerűségéhez, akkor a *Nirvána* című novella expozíciójában azt láthatjuk, hogy szubjektív az elbeszélés, mert külső, harmadik személyű történetmondó jellemzi közvetlenül Kanut Lőrincné személyiségének legalapvetőbb vonásait. A grófnő tudatának leképezésével azonban az overt narrator Kanut István bemutatását személytelen beszédhelyzettel párosíthatja: az özvegy belső nézőpontját közvetetten, mégis „minimális narrátori jelenléttel" ábrázolja, s mivel az elbeszélő távolságot teremtett korábban szereplőjének értékrendjétől, olyan összetett elbeszélőhelyzetet hoz létre, amelyben alig észrevehetően váltogatják egymást az auktor és a reflektor szólamai. Modern prózai törekvéseket előlegezve *elbeszélésének rendezőelvét a szüzsére alapozta Gozsdu,* s a közvetett, tárgyias lélekábrázolás közelébe jutott az objektív elbeszélésviszonyok biztonságos kezelésével. A novellában Kanut Lőrincné lélekrajza tölti be a fordulatot előkészítő cselekményelemek szerepét. Az elbeszélés előterébe kerülő narrátor, mivel a történet előrehaladását a grófnőben készülődő viharos érzelmi átalakulás árnyalt elemzésére alapozta, fokozatosan átadja helyét a szereplő önjellemzésének közvetett visszaadására szorítkozó covert narratornak, s ezáltal nemcsak a feszültségkeltés új módjára talál rá, hanem a polifonikus jelentésszerkezet kialakításának poétikai lehetőségére is.[38] A gyermekével szemben elkövetett anyai bűn égeti legperzselőbben a grófnő lelkét. Egyre riasztóbb híreket hall fia önpusztító életmódjáról. Idő után kémeket tart, s a tőlük kapott megbízható jelentések elviselhetetlenné fokozzák bűntudatát. *A novellaindító tiszta történetmondás transzformációs motívumainak jelentésbesugárzása immár feleslegessé teszi a szerzői kommentárt, mert előre és visszaható érvénnyel értelmezi a vezeklő özvegy lelki történetét.* Az ifjú gróf éppoly önző, felelőtlen élvhajhász, mint virágzó korában Kanut Lőrincné. Különleges szokásai, extrém játékai, bizarr ötletei feltűnően melékeztetnek a fiatal grófnőére. A pénzt ő sem becsüli sokra: „forgalomban lévő váltói egymillió forintnál több értéket képviselnek, s ...ezt az óriási összeget rendes jövedelmein felül, csupán haszontalan semmiségekre pazarolta alig egy év alatt." Kanut Lőrincné öltözékéről egykoron „legendák forogtak közszájon", fia pedig azzal szórakoztatja a botránykedvelő társaságot, hogy egyenruhában járatja a főváros kéteshírű mulatójának táncosnőit. Fényűző palotát építtet, ahol mindennaposak az orgiák, és a házi színházban „őrületes és elmondhatatlan dolgokat játszat a komédiás nép söpredékével". A grófnő senkivel sem

[38] Uo.

oszthatja meg szorongató gondjait, „a teljes magány, amelyben élt, még növelte aggodalmait". Miután a novella bevezető szövegegységéből kitűnt, hogy öregségére „fösvény lett" és „özvegyi birtokainak jövedelmeit rakásra gyűjtötte", azt hihetnők, hogy a közeledő anyagi csőd tölti el félelemmel. Gozsdu rejtőzködő elbeszélője a szereplő belső nézőpontjának közvetett megjelenítésével elmélyíti a jellemzrajzot. A történet értékelése szempontjából megbízhatatlan, korlátozott tudatú reflektor elbeszélt élménye alapján érzelmezhetjük a szereplőben lezajló lelki átalakulást. Kanut Lőrincné látomásos lelkiállapotának fogalom előtti tudattartalmait és érzelmi reakcióit. Kanut Lőrincné keresztény aszkézissel menekül démonai elől. Több hónapon át „remegő féltékenységgel" hallgatta a fiáról szóló híreket. A sűrítés mesterének bizonyul Gozsdu az érzéki képzeteket is felidéző látomásos lélekállapot fiziológiás tüneteinek, testileg átélt hangulatainak reflektálatlan leírásában. A csapodár grófnő elmúlt életének kísértetei a legváratlanabb pillanatokban jelennek meg. Önsanyargatással sem nyer hatalmat a belé hatoló „gonosz" fölött. Hónapokig böjtöl, és naphosszat iazsámolyán térdel. Szellemi-fizikai kimerülése miatt gyakran megesett, hogy fohászkodás közbel elaludt: „Látományai voltak ilyenkor, melyek azután egész hetekre tönkretették nyugalmát. Majd halva, majd koldusbottal kezében látta fiát: majd ismét úgy képzelte, hogy bűbájos leányképű kígyók szívják a vérét, hogy tüzeskarú asszonyok ölelése alatt ég iszonyú kínok között". A vallásos elragadtatás áhítatos pillanataiban, az öntudatvesztés védtelen állapotában hazajárnak a múlt kísértetei, a testében őrzött asszonyi örömök emlékei. Felhevült képzelete szörnyű képekben vetíti eléje tudattalan vágyát. Kanut Lőrincné önmagába forduló izzó lelkét megszállva tartják démonai: még álmában sem szabadulhat tőlük. Bűneiért vezekel, hogy elnyerje a kegyelmet, de a fájdalmat nem képes alázattal elviselni. Féltékeny a kacér, fiatal lányokra, mert nem engesztelődött ki a múltjával, és az öregség gondolatával sem békélt meg. Kanut István kedveseire pazarolja vagyonát, szenvedélyesen szereti a nőket, anyjával szemben viszont hűvös és tartózkodó. Kanut Lőrincnét nemcsak a ki nem elégített anyai szeretet kínozta tehát, hanem az asszonyi hiúság is. Egyedül a fiát nem tudta meghódítani. Lelki üdvössége érdekében is közelednie kellett az ifjú grófhoz: „Hónapokon át szenvedett, gyötörte magát, és végre elhatározta, hogy beszélni fog a fiával, hátha megmentheti. Írt neki, és magához hívatta V-re."

Láthattuk, hogy az elbeszélésviszonyban reflektorként szereplő Kanut Lőrincné világította meg a novella első szerkezeti egységében a fiához fűződő érzelmi viszony természetét. A szereplő tudatába behatoló rejtőzködő narrátor nem rendelte alá a grófnő közvetlenül visszaadott, verbalizált gondolatait egy átfogó, mindentudó szerzői értelmezésnek, de a történetmondás modalitásával jelezte, hogy nem azonos hiánytalanul a szereplő ítéleteivel és értékrendjével. A grófnő belső magánbeszédét a kívülálló elbeszélő auktoriális formában közvetítette minimális narrátori jelenlét mellett.[39] A *Nirvána* jelenetszerűen komponált, drámai karakterű második szerkezeti

[39] Uo.

53/342

egységében a narrátor nézőpontja láthatatlanná válik. Az elbeszélés ritmusa felgyorsul, annak ellenére, hogy *nem történetszerű, hanem lélektani értelemben felfogott, és jelképesen elszigetelt esemény áll a novella előterében:* közelképszerűen megjelenített párbeszéd. A dialógust kísérő érzelmeket szcenikusan ábrázolja Gozsdu, utalásos narrációval. Nem magyarázza, csak sejteti a szereplők viselkedéslélektanának belső értelmét. Az író filmszerűen pergő képsorokban jeleníti meg Kanut István alakját. Az ifjú grófot négyesfogat várta az állomáson. Kanut István anélkül, „hogy megvárta volna a prüszkölő, hatalmas lovakat, kedvetlenül fölült a bakra, kieresztette az ostort és sebes hajtásban nekiindult az útnak". Útközben minden figyelmét a „lovak ügetésére fordította". Robogó fogata felverte a puszta szelíd csendjét, „megzavarta a síkság ezerhangú, halk harmóniáját". Jelképes értelmű tájleírásával közvetlenül jellemzi Kanut István érzületi hangoltságát a narrátor. A végeláthatatlan alföldi pusztán feltalálható szépségeket panteisztikus elragadottsággal, ujjongó örömmel fedezi fel a elbeszélő. Meghitt hangulatú tájleírásán az egyszerű élet boldogsága dereng át. Gozsdu oly gyakran emlegetett leírásainak újabb változatát üdvözölhetjük a *Nirvána* második szerkezeti egységében. *Líraian megformált természetképeinek prózapoétikai szerepe szorosan összefügg a mindentudó elbeszélő értelmező tevékenységének háttérbe szorításával. A belső lelki történet elbeszélésének megváltozott szemléletformáját tükrözi a novella.* Az átlelkesített látványelemek az említett szövegrészletben olyan *metaforikus hasonlatként* működnek, amelyek a szereplő észleleteit lelki tartalmának helyettesítőjévé avatják, s ezzel egyidejűleg ebben a szövegtérben felerősítik az utalásos narráció és a transzformációs motívok jelentést sugalló szerepét.[40] Ameddig a szem ellát, békesség honol a tájon, „Andalító pacsirtafütty reszketett a levegőben mindenfelé", ellenben a fogat kerekei alatt „élesen recsegett a kavics". A gróf merev arccal, közönyös tekintettel, „sebesen hajtott, és nem látott és nem élvezett s puszta szépségéből semmit. A lovak kinyújtott nyakkal, tágra nyílt orrlyukakkal rohantak előre". Kanut István érzelemmentes formaságokra szorítkozó tiszteletadással üdvözölte édesanyját. Személyes, valódi mondanivaló híján egymás hogyléte felől érdeklődtek, s kényszeredett beszélgetésük kínosan megszakadt, miután eleget tettek a kötelező udvariasság szabályainak. Kanut István mindvégig hűvösen tartózkodó. Az édesanyjának válaszoló gróf hangjában azonban irónia bujkál: „Köszönöm mamám, jól, amint látja! Parancsolta, és én pontosan megjelentem!" Szinte menekül az anyja elől. Elkerülhetetlen beszélgetésüket a végsőkig elodázza. Figyelmesen végighallgatja angol lovászmesterének részletes jelentését, eljátszogat kedvenc kutyájával, majd tétlenül bolyong a parkban. „A csillagok már régen feljöttek és... mindig az erkélyen ült", amikor vacsorára hívták. Kanut Lőrincné felelősnek érzi magát fia veszendő sorsáért. Élethazugságaival nem oldhatja fel többé elviselhetetlen szorongását. A jóvátétel reményében közeledik Kanut Istvánhoz, de nemcsak a felébredt anyai

[40] A helyettesítés eljárását lásd: THOMKA: i. m. 21–32.

szeretet hajtja az ifjú grófhoz, hanem a megtérés dőre vágya is. Egész éjszaka imazsámolyán térdel, és égnek emelt karokkal imádkozik. „Mikor hajnalodni kezdett, fáradtan, kimerülten lefeküdt, anélkül, hogy levetkőzött volna. Álomtalan álom szállta meg, mely délig tartott... izgatottan öltözött át... mert beszélni akart a fiával... meg akarta menteni... meg akarta vele értetni, hogy szereti, s hogy érdeklődik sorsa iránt."

A párbeszédhelyzet körülményeinek árnyaló leírásával és a szereplők elbeszélt belső monológjaival világítja meg a Nirvána *narrátora a dialógusban elhangzó kijelentések valódi értelmét.* Kanut István tettetett közönnyel válaszolgat a társalgást kezdeményező grófnénak. *A kétségbeesett ember jellegzetes magatartása irányítja meghökkentően cinikus életfilozófiai meditációját.* Anyját okolja eltékozolt életéért, s tudat alatt azzal bünteti, hogy végzetes következetességgel sietteti a maga sorsának beteljesülését. Kitörni készülő érzelmei elől menekül a Nirvána ködös filozófiájába, a ki nem elégített gyermeki szeretet kínjától mégsem válthatja meg a pozitivitásra áthangszerelt buddhista tan. A semmi üresség nem nyerheti el, mert szívében él még a szeretetvágy. Mintha ezt akarná kioltani. Kegyetlen vallomásával döbbenten hallgató anyja fölött mond ítéletet: „Látom, mamám, Ön egyáltalán nem ismer engemet. Nem az én hibám." Kanut Lőrincné, miután belátja, hogy fiára érzelmekkel nem tud hatni, magasztos eszményekre, és örök értékekre hivatkozván vezetné új életre. Moralizáló, számonkérő szavai azonban visszahullnak rá. Az ifjú gróf kegyetlen célzásai elfojtott gyermeki érzelmekről árulkodnak, s tudattalan bosszúvágyról. „Minek az utódok? Szaporítsam a világot koldusokkal? Egy asszonyt örökké úgysem lehet szeretni. Néhány év... és külön háztartásban élnénk. Ki-ki járna a maga útján?" Minél közelebb kerül a fiú énje belső terében az engesztelő vallomáshoz, annál kíméletlenebbül kényszeríti őszinteségre az élethazugságaiba menekülő asszonyt. Miután női önérzetében is megsérti, a védtelen Kanut Lőrincné megboldogult férje emlékére hivatkozik, s ezzel kihívja maga ellen a végzetét: „A gróf nyugodtan hallgatta őt, s aztán hideg udvariassággal mondta: Mire való volt ez a frázis? Tegnap kártyáztam vele a klubban." A drámai fordulatot hozó mondat után a megtérés hirtelen jön, mint a villámcsapás. A fiúról egyszerre lehullanak a cinikus szerep leplei, s zokogva borul megalázott anyja lábaihoz: „mind a két karjával erősen átölelte a grófnőt. Arcát a mellére fektette, s elkezdett keservesen sírni. Csókokkal halmozta el a kezét, arcát, s könnyei nagy csöppekben omoltak a grőfnő kezeire, aki ideges hevességgel ölelte őt keblére. Nem volt szava egyiknek sem. Sírtak mind a ketten." Az egymásra találás pillanata azért oly megrendítő, mert egyszersmind a végső elszakadást jelenti. Kanut Lőrincné kétségbeesetten kapaszkodott fia után, de a gróf „összerázkódott erre": „a szeretet... egy percre vakító fényességgel töltötte el lelkét – aztán ismét sötét lett benne".

A *Nirvána* rendkívül tudatosan felépített, összefogott narrációjú, kiegyensúlyozott szerkezetű alkotás. Gozsdu a legváltozatosabb epikai közlésmódok artisztikus kezelésével összetett elbeszélésformát hozott létre. Novellaexpozíciójának közvetlenül

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

elbeszélő narratív egységeiben láthattuk, mily mesterien alkalmazza a lélekállapotok és érzelmi folyamatok megjelenítésében a jelentéssugalmazás történetfölötti poétikai eszközeit: a nézőpontváltást és az elbeszélőhelyzet elmozdítását. S azt is, hogyan közelített előreutalássá átlényegülő leírásaival, közvetett jellemzéseivel, transzformációs motívumaival mindkét novellában az objektívabb narráció felé.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte a Képző Stúdió
Budapest, 1992
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 8,8 A/5 ív terjedelemben

Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Hujder Zoltán
Munkaszám: 769/92

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Megjelenik negyedévenként.
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(1134 Budapest, Lehel u. 10/A) közvetlenül vagy postautalványon,
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó
Stúdium (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 5881)
és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 22., telefon: 138 2440)
könyvesboltjaiban, továbbá
a *Balassi Kiadó* könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 2858)
és az *Írók Boltj*ában (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 1645).
Előfizetési díj egy évre 394 Ft; egy szám ára 96 Ft.
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 4411).

Literatura

Ebben a számban:

Kertész András
Mi az irodalomtudomány?
Szili József
A műnemek Arisztotelész *Poétikájában*
Hárs György Péter
Pszeudo-Arisztotelész –
avagy egy nem-létező hermeneutika interpretációja
Dobos István
Tárgyias lélekrajzi novella a magyar századfordulón

Ára: 96 Ft